

MARINO NIOLA

DIVENTARE
DON GIOVANNI

UN VIAGGIO ATTRAVERSO L'EUROPA
SULLE TRACCE
DEL GRANDE SEDUTTORE



BOMPIANI

TASCABILI BOMPIANI 626



MARINO NIOLA
DIVENTARE DON GIOVANNI
Un viaggio attraverso l'Europa
sulle tracce del grande seduttore

I GRANDI TASCABILI
BOMPIANI

In copertina: Raffaello Sanzio, *Ritratto di Bindo Altoviti*, 1515 ca, Washington,
National Gallery of Art. Courtesy National Gallery of Art, Washington
Copertina: Paola Bertozzi
Progetto grafico: Polystudio

ISBN 978-88-587-8426-6

www.giunti.it
www.bompiani.it

© 2019 Giunti Editore S.p.A./Bompiani
via Bolognese 165 - 50139 Firenze - Italia
piazza Virgilio 4 - 20123 Milano - Italia

Prima edizione digitale: settembre 2019

A Elisabetta

Il cristianesimo diede da bere il
veleno a Eros, che non ne morì,
ma degenerò in vizio.

FRIEDRICH NIETZSCHE,
Al di là del bene e del male

Come si diventa don Giovanni

Un nome proprio diventato nome comune: don Giovanni è molto più di un semplice personaggio teatrale, letterario. È un mito. E come tutti i miti serve a dare un nome e un volto ai grandi nodi dell'essere.

“Esistono tre tipi d'uomini. Quelli che credono di essere don Giovanni, quelli che credono di essere stati don Giovanni e quelli che credono che avrebbero potuto esserlo ma non lo hanno voluto.” Lo diceva Ortega y Gasset. Ma forse la categoria più numerosa è composta da quelli che avrebbero voluto ma non hanno potuto.

In ogni caso, tanto la frase di Ortega y Gasset quanto la sua declinazione contemporanea rivelano, meglio di qualsiasi dimostrazione, che don Giovanni è molto più di un semplice personaggio teatrale, letterario. È un mito. E come tutti i miti serve a dare un nome e un volto ai grandi nodi dell'essere.

Chi è dunque don Giovanni, e quali sono questi nodi che la sua figura ci aiuta a illuminare?

Ridotto all'essenziale, il profilo di don Giovanni è quello di un giovane uomo dalla sensualità irrefrenabile, eccedente e prepotente. Conquistatore, donnaiolo, farfallone, libertino, *playboy*, puttaniere, rubacuori, sciupafemmine, corteggiatore, *gigolo*, *tombreur de femmes*, vagheggino. L'elenco dei sinonimi del suo nome presenti nei vocabolari non lascia spazio a equivoci. Alcuni di essi aggiungono ammaliatore, *viveur*, adescatore, cascamoto, sottaniere, bellimbusto. Il risultato non cambia. Un vero dongiovanni vuol possedere ogni donna che

incontra sulla sua strada. Bella o brutta, giovane o vecchia, “purché porti la gonnella,” come recita il libretto di Lorenzo Da Ponte che, sommato alla musica vertiginosa di Mozart, dà come risultato il don Giovanni più famoso di tutti i tempi. Quello mozartiano, infatti, è diventato il prototipo stesso del seduttore seriale, anche se non sono stati Da Ponte e Amadeus a inventarlo.

Il dissoluto punito nasce infatti con il proprio nome ai primi del Seicento, nel clima teatrale, sensuale e passionale della società barocca. Il vero padre del personaggio è Tirso de Molina, un frate sivigliano dell'ordine della Mercede, e trascorrono centosessantadue anni fra la sua creatura, ideata nel 1625 riprendendo un tema popolare, e quella del salisburghese. In mezzo ci sono i don Giovanni della commedia dell'arte e quelli d'autore come il libertino nato dalla penna di Molière, quelli di area napoletana e quelli di ambito veneziano.

Ma il 29 ottobre 1787, giorno del debutto dell'opera al Teatro degli Stati di Praga, è Mozart a intestarsi per sempre il mito. Da allora, quando pensiamo al grande seduttore, la sua figura si confonde con quella creata dal divino Amadeus, proprio come nel film di Miloš Forman che fa un tutt'uno della creatura e del creatore, radicando il dramma nella biografia e nella psicologia del musicista, nonché nel suo rapporto con un padre incombente e ingombrante.

Prima e dopo Mozart sono tuttavia in molti a essersi confrontati con don Giovanni, da Purcell a Gluck, da Hoffmann a Byron, da Puškin a Horváth, da Richard Strauss a Jean Anouilh, da Ingmar Bergman a Carmelo Bene. Eppure il fotogramma originario che resta stampato nel nostro immaginario ha ancora i lineamenti fissati dal salisburghese. Un corteggiatore galante e intraprendente, come lo descrivono molti vocabolari, un dissoluto che passa il tempo a sedurre donne e a scontrarsi con i rispettivi uomini, padri, mariti, fidanzati. “Coraggioso, audace e incosciente, non rispetta nessuna legge umana o divina,” precisa *Wikipedia*.

La sua insofferenza a ogni regola lo porta a scontrarsi perfino con i morti, di cui si prende gioco al punto da invitarne uno a cena. Precisamente il padre di una donna che don Giovanni sta cercando di sedurre con l'inganno: accorso in aiuto della figlia, l'uomo viene ucciso. Il guaio è che il morto accetta l'invito di don Giovanni e si presenta puntuale, in forma di statua animata, quella che ormai è entrata nel linguaggio giornalistico col nome di convitato di pietra, per indicare una "presenza incombente ma invisibile, muta, e perciò inquietante e imprevedibile, che tutti conoscono ma che nessuno nomina," come recita il vocabolario Treccani. Solo in quel momento estremo, che molti considerano il più grande colpo di teatro di tutti i tempi, il seduttore capisce di non avere scampo. E tuttavia anche davanti all'ospite soprannaturale, che lo afferra in una stretta mortale, rifiuta di pentirsi e non arretra di un passo, nemmeno di fronte all'abisso dell'inferno che si spalanca sotto i suoi piedi.

Don Giovanni è dunque un *tombreur de femmes* ma anche qualcosa di più. Le donne nella storia del grande cacciatore di gonnelle sono una condizione narrativa necessaria ma non sufficiente. A caratterizzare il personaggio sono egualmente lo sprezzo delle regole e la trasgressione *à bout de souffle* che non teme nemmeno il confronto con la morte, se ne ride dell'aldilà, fa marameo alla trascendenza. È questa esperienza fatale a rendere don Giovanni uno dei grandi miti dell'Occidente moderno: una di quelle figure, come Prometeo, come Edipo, che condensano in pochi tratti la visione del mondo di un'intera epoca, incarnano le sue domande profonde sul confine tra bene e male, fra piacere e dovere, fra trasgressione e punizione, fra maschio e femmina.

Il dramma di don Giovanni può essere sfrondata di particolari e personaggi senza comprometterne la struttura mitica ma non si può eliminare l'incontro con il morto, con il convitato di pietra, senza che don Giovanni stesso vada in pezzi riducendosi a uno stucchevole cicisbeo, a un Casanova più rissoso e violento.

E dunque, tornando alla nostra domanda, non serve a molto affibbiare a don Giovanni una certificazione d'identità, inchiodarlo a un identikit unico ed esclusivo. Seduttore, libertino, *playboy* o, con le parole di oggi, *metrosexual*, *stalker*? Il nostro personaggio è un po' di tutto questo insieme, con l'aggiunta di una buona dose di cinismo, di narcisismo, di egocentrismo. Come tutti i personaggi mitici, anche don Giovanni è quel che vediamo in lui e quel che gli chiediamo di significare. Così quello che in origine è stato un nome proprio è diventato un nome comune, un sostantivo da attribuire a vari personaggi della storia e della cronaca. E i suoi connotati cambiano con le concezioni dell'amore, del desiderio, del rapporto tra il maschile e il femminile, della seduzione. Così don Giovanni è diventato un dongiovanni e il dongiovannismo viene chiamato in causa, quasi sempre a sproposito, ogni volta che un caso di molestia sale alla ribalta della cronaca. Da Bill Clinton a Silvio Berlusconi e più di recente a Harvey Weinstein.

Più lo guardiamo da vicino, più il personaggio perde definizione e la sua unità va in mille pezzi, nel senso che non esiste un don Giovanni. I lineamenti di questa figura sono della stessa natura di quelli di un mosaico: più lo si guarda in prossimità, più evidenti si fanno le tante tessere che danno al disegno la sua unità apparente. Oggi don Giovanni è soprattutto il seduttore. Di più, è diventato il simbolo stesso della seduzione. Ma, come diceva Giovanni Macchia, per fare il don Giovanni bisogna mescolare nel crogiolo dell'immaginario il seduttore con l'ateo, l'empio, il calcolatore e poi ancora l'ingannatore, colui che si prende gioco delle donne ma anche delle leggi e perfino di Dio. *Last but not least* c'è l'uomo che osa invitare a cena il morto. Senza la combinazione di questi elementi, don Giovanni perde la faccia e rischia di confondersi con qualunque sciupafemmine o libertino o miscredente.

Se il dissoluto punito non è un semplice sciupafemmine, ancor meno può essere ridotto a un ateo integralista e pedante. E mai e poi mai a un frigido pensatore. Il suo peccato inemenda-

bile non sta in una pretesa *vis* filosofica ma nell'immediatezza sensuale, nel suo desiderio faunesco che non sente ragioni (FUSINI, 2008, p. 260). La forza poetica di don Giovanni sta nell'essere un personaggio del tutto "naturale". Sprigiona "la sua energia in modo elementare e istintivo, quasi ormonale. In lui il testosterone prevale sulla ragione. Come certi animali, l'astuzia gli è utile soltanto per servire il senso, perché l'istinto insaziabile abbia la sua vittoria" (MACCHIA, 1978, p. 43). L'uomo che anche a grande distanza sente "odor di femmina" con l'infallibile olfatto del grande predatore vive uno stato di accelerazione dei sensi che ne fa una pura forza desiderante, come certe creature mitologiche del mondo antico, come un satiro umanizzato o come un erote giunto in età adulta. È una versione senior del Cherubino delle *Nozze di Figaro*, efebico adolescente e amorino impenitente che cade innamorato di tutte le donne perché è sedotto dalla seduzione e per questo seducente, travolto dal femminile e per questo travolgente.

L'ateismo di don Giovanni è lo sviluppo necessario di questa eterna luna di miele paganeggiante, per dirla con Henry James. È semplicemente una scheggia della sensualità antica che flirta pericolosamente con la sensibilità moderna ma produce uno scandaloso attrito con l'etica cristiana e con la sua idea della coppia, che è esclusivamente coniugale e riproduttiva. Ecco perché, come sosteneva Giovanni Macchia, l'ateismo non reclama, come pensavano invece i libertini o chi per loro, alcun ossequio particolare nella genesi del dissoluto, che non è "per nulla affascinato da dispute teologiche o soltanto teoriche" (MACCHIA, 1978, p. 5). Don Giovanni ha altro cui pensare. È un genio della pratica, può perfino, come in Molière, rinnegare l'ateismo e fingere di credere. A differenza dei suoi antenati, protagonisti del teatro gesuitico che sono andati a scuola da Machiavelli e danno lezioni di metafisica perfino ai morti incontrati nei cimiteri, don Giovanni non si cura di filosofemi. Erano i suoi predecessori che ragionavano troppo. "Quello di Molière faceva troppi discorsi sull'ipocrisia, e su

quella specie di religione a rovescio che è l'ateismo; i libertini, a furia di ragionare, sembravano degli autentici idioti" (MACCHIA, 1978, p. 44).

Aveva perfettamente ragione quel grande uomo di teatro che è stato Luigi Lunari a dire che il padre di tutti i donnaioli "non ha letto Machiavelli e non ha particolari problemi esistenziali: ama le donne, è irresistibilmente attratto da ogni sottana, e pone tutta la propria fantasia nell'escogitare travestimenti che gli permettano di avvicinare la donna desiderata" (LUNARI, 1980, p. 23).

Spesso si attribuiscono a don Giovanni un carattere e un'identità, quasi fosse una persona, dimenticando la sua evanescenza mitologica, che ne fa un "personaggio senza ruolo, col deserto alle spalle, simile a quegli esseri dai piedi di vento che appaiono e scompaiono, muoiono e rinascono indefinitamente" (GARBOLI, 2005, p. 153).

Per avvicinare esseri di tale evanescenza conviene abbandonare la concezione proprietaria dell'identità in favore di quella relazionale, per cui un soggetto non ha altra definizione che in relazione agli altri soggetti, come dire che non coincide con se stesso: "È meno un individuo che un *dividuum* (Nietzsche): vive lungo i propri confini, è un animale oltrepassante" (BOTTIROLI, 2008, p. 99). Come tutti i simboli mitici, don Giovanni è più un divenire che un essere. La sua parvenza di soggettività è l'effetto di perpetua trasformazione in funzione dei tempi e dei contesti storici, ideologici, poetici che attribuiscono ogni volta alla sua figura lineamenti diversi, destinati a essere fatti e rifatti come isole nelle correnti di un fiume.

E in ogni caso il ruolo maggiore nella costruzione e ricostruzione della mitologia del dissoluto spetta al teatro, a cominciare dalla grande scena autoriale di Tirso de Molina e di Molière, per finire con Mozart e Da Ponte che fanno del dissoluto punito un simbolo chiave dell'immaginario occidentale, il nuovo paradigma di ogni *Don Giovanni*, nonché di ogni dongiovanni. Il *Burlador* di Tirso rappresenta dunque

un *terminus a quo*, in quanto mostra come e quando “il mito sia stato definito e scritto prima di incominciare il suo lungo viaggio nell’immaginario collettivo” (GUCCINI, 2008, p. 120), anche se ben presto don Giovanni si emancipa dal suo autore e, pure quando Tirso è dimenticato, non si lascia dimenticare: “Vive una vita autonoma, passa di opera in opera, di autore in autore, come se appartenesse a tutti e a nessuno” (ROUSSET, 1980, p. 6).

Un ruolo fondamentale in questa decostruzione e ricostruzione mitopoietica spetta ai comici dell’arte che non hanno mai smesso di comporre e scomporre i *disiecta membra* del mito, in forme che sono sempre le stesse e sempre diverse. Sono proprio gli attori e i teorici della *commedia improvvisa* che nella prima metà del Seicento si impadroniscono del personaggio uscito dalla penna di Tirso de Molina e lo popolarizzano, lo amplificano, ne mescolano le gesta a quelle dei nobili scapestrati e miscredenti del teatro gesuitico, come il conte Leonzio unanimemente considerato il padre di tutti i don Giovanni. Ma tra don Giovanni e Leonzio, che nega i dogmi della teologia, c’è una bella differenza. Perché il rimaneggiamento cui i comici sottopongono il soggetto finisce per obliterare “la vicenda originale con il suo significato filosofico, portandola a conclusioni più accessibili alla mentalità popolare e più utili alla propaganda della morale costituita” (LUNARI, 1980).

Come ha rilevato Silvia Carandini a proposito del *Nuovo ricercito convitato di pietra* di Giovan Battista Andreini, versione “iperbarocca” del dramma di Tirso de Molina, i comici d’età barocca sovraespongono opportunisticamente l’ateismo di don Giovanni perché hanno “la necessità di garantire una copertura ideologica alla rappresentazione vivida del male e del peccato” (CARANDINI, 1995, pp. 155-156). Un misto di esigenze sceniche e di ragioni di prudenza contribuirebbe a fare del dissoluto un miscredente che, a dire il vero, sostiene con scarsa convinzione il suo spregio della devozione, come un politico bugiardo che abbia mandato a memoria l’*Oracolo manuale e*

arte di prudenza di Baltasar Gracián o il trattato *Della dissimulazione onesta* di Torquato Accetto, libri di culto del Siglo de oro che fa dell'inganno, della doppiezza e del disincanto altrettante virtù dell'uomo di mondo.

Come ha sottolineato Gerardo Guccini, questa conversione all'ateismo non viene quasi mai motivata e alla fine risulta scarsamente consapevole, anche perché non deriva "dall'approfondimento del suo pensiero o dall'individuazione di ulteriori elementi fabulistici bensì dai tagli che lo sradicano dal proprio contesto sociale (rango, corte ecc.) e dal proprio passato, facendone un agente di azioni esplicitamente e puramente teatrali" (GUCCINI, 2008, p. 129). Fra l'altro, va sottolineato che "Cielo e Inferno sono solo nominati in Tirso de Molina, di 'infernale' compare unicamente il banchetto nel cimitero, ma il protagonista risulta molto meno libertino e cupamente blasfemo" (CARANDINI, 1995, pp. 155-156).

In sostanza la sfida eversiva di don Giovanni alle norme morali e sociali viene tradotta nell'idioma del corpo desiderante, per ridurre la sua anarchia etica ed erotica all'altezza di una mentalità che ha ridotto la morale a continenza sessuale. Così il comandamento violato non sarà più il primo: saranno il sesto e il nono. E a essere negati non saranno il dogma dell'esistenza di Dio e quello dell'immortalità dell'anima, bensì il sacramento del matrimonio (LUNARI, 1980, p. 24).

Come diceva Cesare Garboli, "la nostra cultura è colpevole di grande superficialità, quando assegna all'ateismo di don Giovanni un significato e un primato intellettuali. Don Giovanni non è nato ateo, ma lo è diventato. Questa connotazione (l'ateismo) ripete in termini culturali quell'aspetto più profondo che è la natura antimatrimoniale, antigenitoriale e in genere antistituzionale del seduttore. Che resta sempre e comunque un *single* impenitente, che non ama le complicazioni sentimentali, né filosofiche. E per raggiungere il suo fine tutti i mezzi gli sembrano buoni. Per attrarre le sue prede ricorre alle trappole di quella che i greci chiamavano *mêtis*, l'intelligenza protei-

forme del polpo, modello per i sofismi degli amanti lascivi, disposti a ogni promessa. È qui la vera sede della natura empia e irreligiosa di don Giovanni”.

La dissolutezza diviene dunque il riepilogo di tutti i peccati di don Giovanni. E al buon pubblico non restava che godere del godimento di don Giovanni. È così che il sesso, coadiuvato da una vitalità incredibile, acquista una dimensione eccezionale: “Si disse che l’amore è un’invenzione del XII secolo,” ha scritto Giovanni Macchia, “ma è nel Seicento che si inventò l’erotismo con tutte le sue degenerazioni e la sua follia. È nel Seicento che s’inventò don Giovanni” (MACCHIA, 1978, p. 7). Già nel *Burlador de Sevilla* di Tirso, sprezzatore di tutte le norme sociali e morali che ostacolano il soddisfacimento della sua libido, si riflette una precoce consapevolezza del conflitto tra l’etica della collettività e l’erotismo. “Il dissoluto vive una condizione esistenziale di puro e continuo appagamento, per questo costituisce un’oggettiva minaccia per ogni potere costituito” (GUCCINI, 2008, p. 126).

Don Giovanni non si erge contro i dogmi, né, men che meno, li revoca: semplicemente se ne infischia. Ma non li nega: anzi, ne sfrutta camaleonticamente l’eco simbolica nella coscienza collettiva per persuadere le sue prede. È il caso del giuramento apparentemente blasfemo fatto alla contadina Aminta, che chiede al *burlador* la sacra promessa di sposarla. E lui non esita ad accontentarla: “Se ti mancassi di parola, prego Dio che, a tradimento, mi dia morte un uomo morto.” Bestemmia? Niente affatto. È piuttosto la menzogna impunita e leggera dell’amante pronto a dire tutto e il contrario di tutto per conquistare l’oggetto del desiderio; non certo la tirata filosofica dell’ateo.

Lo stesso dicasi per un altro giuramento analogo, presente nel *Convitato di pietra* dello pseudo Cicognini, uno dei primi rifacimenti italiani dell’opera di Tirso de Molina. In questo caso don Giovanni risponde al servo Passarino, dubbioso della serietà delle intenzioni del padrone che si è invaghito della contadina Rosalba. “Signor don Giovanni,” dice il domestico,

“cosa feu, non vedi che l'è una villana, e vu si un Princip?” E il dissoluto liquida l'argomento con una leggerezza frettolosa, inversamente proporzionale al peso delle parole pronunciate: “Se io non gli do la mano di sposo, poss'io essere ammazzato da un uomo: ma che sia di pietra, sai Passarino.” Cioè don Giovanni parla della statua del convitato prima ancora di averlo ucciso e, in una dimensione che esclude ogni trascendenza, allude furbescamente alla conclusione della vicenda scenica (GUCCINI, 2008, p. 130), trasformando così un dramma metafisico in una questione metateatrale.

Proprio perché si tratta di un mito, la figura di questo grande trasgressore non si esaurisce in nessuna delle forme teatrali, letterarie, musicali che lo hanno reso immortale. Ciascuna di esse custodisce una scintilla parziale del mito, allo stesso modo in cui ogni variazione musicale fa risuonare il tema senza esaurirne la totalità strutturale.

Queste pagine seguono lo scorrere sinuoso e fluviale del mito alla ricerca delle correnti più impetuose, quelle che ne rimescolano e rigenerano i materiali primi, attribuendo loro nuovi significati plasmati dal tempo, dalla forma espressiva, dalla ricezione, dagli sfondi culturali. Il vero oggetto di questo libro è proprio la decostruzione del mito nei contesti che lo fanno nascere e rinascere come la fenice. Più che alla ricostruzione del volto di don Giovanni, chi scrive è interessato alla sua dissoluzione, al continuo *morphing* che ne scompone i segni caratteristici e li ricomponne, per far apparire dietro l'apparenza del soggetto il gioco delle forze di cui è l'ologramma provvisorio. Don Giovanni è quindi una figura senza un *io* stabile: è piuttosto un *es*, una tensione inesauribile, una *dynamis* “senza l'ingombro fallico dell'*io*” (BOTTIROLI, 2008, p. 102).

Don Giovanni si identifica volta per volta con l'oggetto dei suoi desideri, “si lascia colmare da un'immagine femminile per un istante e poi ancora di nuovo, da un'altra immagine, instancabilmente” (*ibidem*). Il dissoluto è una forza attratta non da una donna o dall'altra ma dal femminile nei suoi interminati

attributi e modi. E la sua identità coincide con il catalogo delle conquiste, della cui compitazione Mozart ha fatto uno dei capolavori della musica di ogni tempo: “In Italia seicento e quaranta; in Alemagna duecento e trentuna; cento in Francia, in Turchia novantuna; ma in Ispagna son già mille e tre.” Don Giovanni è tutti i nomi delle donne amate. Più che soggetto che seduce, è seduzione senza soggetto. Funzione inesaurita e inesauribile, proprio come quel “mille e tre” nella cui “disparità” Kierkegaard vede una aspirazione all’infinito, una cifra dell’incostanza intesa come strategia per fermare il tempo suddividendolo in una serie inesauribile di atti ripetuti, sempre gli stessi.

In fondo, nella ricerca pervicace e spesso impertinente della personalità autentica, del carattere di don Giovanni, dei suoi vizi, delle sue virtù, delle sue nevrosi, si riflette la tendenza metafisica a cercare a tutti i costi la verità nascosta nel mito, il suo messaggio profondo. Impossibile da trovare perché la verità di ogni narrazione mitica non è altro che la narrazione stessa: il gioco delle variazioni, la continua risignificazione.

Del resto quel che vale per don Giovanni non può non valere anche per gli altri protagonisti della storia, come rileva Kierkegaard a proposito del convitato di pietra di cui “la musica fa subito qualcosa più di un semplice individuo” (KIERKEGAARD, 1976a, tomo I, p. 185). Il convitato non è una persona bensì una forza infera, una manifestazione del profondo, ma anche la legge del tempo che viene a presentare il conto alla creatura dell’istante. Una *non persona*, una funzione significativa che non è fatta per comunicare con don Giovanni ma casomai con il pubblico, come nell’opera di Mozart, dove la catastrofe incombente si annuncia nell’*ouverture* con gli accordi del commendatore.

Ecco perché alla fine del dramma nelle diverse versioni le parole dei due si attraversano reciprocamente senza incontrarsi. Al morto che gli intima di pentirsi perché è giunto il suo ultimo momento, il seduttore non può che opporre la sua indomabile resilienza. Il “no no ch’io non mi pento, vanne lontan

da me” del dissoluto, riassuntivo di tutti i “no” dei suoi predecessori ed epigoni, è una negazione di enorme importanza nella genesi e nello sviluppo del mito, in quanto riflette una incompatibilità strutturale, ancor prima che morale, tra il mondo della statua animata e quello di don Giovanni. La grande idea di Mozart, come diceva Giovanni Macchia, è di aver trattato il dissoluto e il giustiziere soprannaturale come “due forze antitetiche poste sullo stesso piano, l’una contro l’altra, per affrontarsi in una lotta mortale. E conclusosi il duello, nessuno vorrà negare a don Giovanni l’onore delle armi” (MACCHIA, 1978, p. 44).

Questo libro cerca di ricostruire le mosse del seduttore concepite come un itinerario da Siviglia, luogo di nascita di don Giovanni, a Praga, dove ha luogo la prima rappresentazione dell’opera di Mozart e Da Ponte.

A ogni tappa corrisponde una mossa del seduttore.

La prima è Napoli, dove il dramma giunge dalla Spagna e si mescola alla commedia dell’arte. E si tratta di una trasformazione decisiva, senza la quale non sarebbe possibile la seconda mossa, che viene piazzata a Parigi dove il convitato è ulteriormente rimaneggiato e contaminato dai teatranti italiani. Questi ne sviluppano il potenziale comico e ne contaminano le avventure di seduttore-assassino con altre leggende di personaggi ribelli, “ateisti” o miscredenti “fulminati” a scopo edificante nelle rappresentazioni di chiesa (GARBOLI, 2005, p. 34). La capitale di Luigi XIV diventa così la grande ribalta europea di questo matrimonio tra il prototipo spagnolo e le maschere italiane. È un incontro decisivo che eleva il dramma di Tirso de Molina al rango di mito universale.

Il viaggio prosegue poi verso Praga, dove ha luogo la prima rappresentazione del *Dissoluto punito* di Mozart. È la commedia dell’arte, dunque, a passare le consegne a Molière e infine all’abbagliante cristallo musicale del *Don Giovanni* di Mozart, che resta ancora oggi la grande icona del mito. Se è la Spagna barocca a far nascere don Giovanni, è il divino Amadeus a

farlo rinascere alla modernità, a far diramare i bracci della narrazione in mille rivoli che discendono fino a noi.

Alle quattro mosse bisogna aggiungere un'altra tappa che comporta una delocalizzazione della scena nella dimensione del soprannaturale e precisamente in purgatorio. Questa dimensione di mezzo tra il paradiso e l'inferno, tra la terra e il cielo, è assolutamente necessaria per poter fare il don Giovanni. In primo luogo perché, senza il convitato di pietra che torna dall'aldilà per punire il dissoluto, il mito avrebbe una sola gamba e il seduttore perderebbe la sua sinistra grandezza. E poi perché senza la dottrina del purgatorio, promossa dalla chiesa romana dopo il concilio di Trento, il morto non potrebbe mai reincarnarsi in una statua per tornare nell'al di qua. E dunque, come ha scritto Pierre Brunel nel suo monumentale *Dictionnaire de Don Juan*, se il purgatorio non è indispensabile al seduttore, lo è per il convitato di pietra: nell'immaginario cristiano un morto può tornare in vita, o almeno riprenderne le parvenze, solamente se è un'anima purgante che non ha ancora guadagnato la sua dimora definitiva e che, per volontà divina, può manifestarsi in questo mondo. Senza questa legittimazione teologica il *revenant* non sarebbe altro che uno spettro, una presenza diabolica. E la sola idea del suo ritorno tra i vivi avrebbe qualcosa di blasfemo.

Le mosse del seduttore non ripercorrono la storia né la cronologia dei *Don Giovanni* teatrali, letterari, musicali ma si riferiscono all'antropologia del mito di don Giovanni, o meglio del fondo mitico di questo grande palinsesto narrativo che attraversa il teatro, la letteratura, le narrazioni popolari, il melodramma europei a partire dall'Europa barocca (MACKAY, 1943, p. 194; SAUVAGE, 1953, PETZOLDT, 1968).

Ciascuno di questi generi impone trasformazioni al tema per piegarlo alle proprie convenzioni testuali, ma sono queste stesse trasformazioni a rivelare in trasparenza un cristallo irriducibile e compresente in ogni variante, quali che siano il tempo e il genere di appartenenza. Si ha sempre l'impressione che

ogni singola *fabula* rappresenti l'esecuzione di una partitura profonda i cui elementi armonici affiorano soltanto attraverso l'insieme delle varianti: dagli *exempla* seicenteschi al *Burlador de Sevilla* di Tirso de Molina, dai drammi gesuitici ai racconti popolari, dal *Festin de Pierre* di Molière ai convitati di pietra e agli ateisti fulminati dei comici dell'arte, fino al don Giovanni di Da Ponte e Mozart.

Come ogni architettura mitica anche quella di don Giovanni e del morto invitato a cena si articola intorno a schemi sovrapposti e simultanei che costituiscono la vera tessitura strutturale del mito, che funziona come una melodia a più voci, la cui scrittura procede su due piani, "quello – orizzontale – della sua propria linea, e quello – verticale – degli schemi contrappuntistici" (LÉVI-STRAUSS, 1967b, p. 214).

Come si è detto e ripetuto, gli schemi in questione nel mito di don Giovanni, quelli che non possono essere elisi senza che il mito stesso vada in pezzi, sono la dissolutezza del protagonista e l'invito al morto. Per un verso, tali elementi riconducono il tema a un fondo arcaico, costituito dalle credenze concernenti il cammino delle anime nell'altra vita e dalla pratica rituale dell'offerta di cibo ai morti come modalità dell'elaborazione del lutto. Per l'altro verso, questi stessi elementi radicano la vicenda nel clima culturale della devozione controriformata e della centralità negativa che vi ha il corpo, fonte di ogni peccato e metafora di ogni colpa.

Ma si tratta di un corpo "fuori di sé", di un corpo che parla d'altro, come un *router* che produce e traduce simboli materiali in significati spirituali e viceversa, ricorrendo a metafore erotiche e corporee. *Lembodiment* all'opera nel mito del seduttore si manifesta infatti nella corrispondenza, che attraversa i diversi don Giovanni, tra fisica e metafisica, tra simbolica del corpo e anatomia dell'anima, tra dissolutezza ed empietà. Il mito non è separabile da quella sorta di sovraesposizione emblematica del corpo che abita l'immaginario barocco (NIOLA, 1985, 1997). La dissolutezza di don Giovanni – il suo esser fuo-

ri dalle regole della reciprocità sociale e morale – ha uno stigma puntuale nella dissoluzione finale che ne investe il corpo e assume dunque una doppia significazione: fisiologica e morale.

Se il tempo di don Giovanni è l'età barocca, il suo luogo è la scena. Come diceva Micheline Sauvage, il dissoluto punito è fatto della stessa materia di cui è fatto il teatro. I grandi *Don Giovanni*, senza i quali il mito nemmeno esisterebbe, sono tutti soggetti da palcoscenico. E le stesse versioni letterarie, da Byron a Puskin a Hoffmann, devono tutto a Tirso, a Molière, ai comici della commedia dell'arte. E soprattutto a Mozart, che alla fine del Settecento rimette in moto attraverso la musica la macchina mitologica che l'Illuminismo ha inceppato.

Come diceva Michel Foucault, è dalla scena e solo dalla scena che viene “questo prestigio di don Giovanni che tre secoli non hanno estinto” (FOUCAULT, 1978, p. 54).