

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
FILARETE ON LINE

Publicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia

ESTHER MENASCÉ

Il labirinto delle ombre.

L'immagine di Don Giovanni
nella letteratura britannica

Firenze, La Nuova Italia, 1986

(Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano, 120)

Quest'opera è soggetta alla licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 2.5 Italia (CC BY-NC-ND 2.5). Questo significa che è possibile riprodurla o distribuirla a condizione che

- la paternità dell'opera sia attribuita nei modi indicati dall'autore o da chi ha dato l'opera in licenza e in modo tale da non suggerire che essi avallino chi la distribuisce o la usa;

- l'opera non sia usata per fini commerciali;

- l'opera non sia alterata o trasformata, né usata per crearne un'altra.

Per maggiori informazioni è possibile consultare il testo completo della licenza Creative Commons Italia (CC BY-NC-ND 2.5) all'indirizzo <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it/legalcode>.

Nota. Ogni volta che quest'opera è usata o distribuita, ciò deve essere fatto secondo i termini di questa licenza, che deve essere indicata esplicitamente.



PUBBLICAZIONI
DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
DELL'UNIVERSITÀ DI MILANO

CXX

SEZIONE A CURA DELL'ISTITUTO DI ANGLISTICA

2

ESTHER MENASCÉ

IL LABIRINTO DELLE OMBRE

L'immagine di Don Giovanni
nella letteratura britannica

In a foolish dream, in a gloomy labyrinth
I hunted shadows.

W. H. AUDEN, *The Rake's Progress*



LA NUOVA ITALIA EDITRICE
FIRENZE

Menascé, Esther

Il labirinto delle ombre : l'immagine di Don Giovanni nella letteratura britannica. — (Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Milano ; 120. Sezione a cura dell'Istituto di anglistica ; 2). — ISBN 88-221-0286-X

1. Don Giovanni - Letteratura inglese

I. Tit.

820.935 1

Proprietà letteraria riservata

Printed in Italy

© Copyright 1986 by « La Nuova Italia » Editrice, Firenze

1ª edizione: giugno 1986

*Per Vittorio e Sara Menascé
« sia la loro memoria benedizione »*

RINGRAZIAMENTI

Sono grata a tutti coloro che cortesemente mi hanno permesso di riprodurre materiale iconografico. In particolare ringrazio: la Réunion des musées nationaux, Parigi, per l'autorizzazione a riprodurre *Le Naufrage de Don Juan* di Eugène Delacroix; la National Gallery of Victoria, Melbourne, Australia, per l'autorizzazione a riprodurre *The Finding of Don Juan by Haidée* di Ford Madox Brown; The Society of Authors (England) on behalf of the Bernard Shaw Estate per l'autorizzazione a riprodurre un'incisione di John Farleigh illustrante *Don Giovanni Explains*; Margo Feiden Galleries, New York, per l'autorizzazione a riprodurre una vignetta di Al Hirschfeld illustrante *Man and Superman*.

I N D I C E

CAP. I	- IL PRIMO DON JUAN TENORIO IN INGHILTERRA: DON JOHN, IL LIBERTINO DI SHADWELL	1
» II	- IL LIBERTINO SULLE SCENE DELLA RESTAURA- ZIONE, FINO AI TARDI <i>REVIVALS</i> DI PROTODON- GIOVANNI GIACOMIANI	29
» III	- LOVELACE: VITA E MORTE DI UN SEDUTTORE NEL ROMANZO BORGHESE DI RICHARDSON	60
» IV	- COLERIDGE E LA LETTURA ROMANTICA DEL MITO DI DON GIOVANNI	78
» V	- IL « NUOVO » DON GIOVANNI DI BYRON: DONNY JOHNNY, PARODIA DI UN IDEALE	86
» VI	- UN DON GIOVANNI <i>FIN DE SIÈCLE</i> : DORIAN GRAY, OVVERO IL <i>DANDY</i> CRIMINALE	105
» VII	- DA SEDUTTORE A FILOSOFO: L'ANTIDONGIOVANNI DI SHAW	120
» VIII	- TRA ESTETISMO E IMPEGNO: L'ASSURDO DON GIOVANNI DI FLECKER	139
» IX	- L'« ALTRO » DON GIOVANNI DI BENNETT: DON JUAN DE MAÑARA	157
» X	- LA MORTE DEL LIBERTINO: AUDEN RIVISITA HOGARTH	176
	INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI	187
	INDICE DEI NOMI	191

CAPITOLO I

IL PRIMO DON JUAN TENORIO IN INGHILTERRA: DON JOHN, IL LIBERTINO DI SHADWELL

I am not in love but in lust.

The Libertine

In Gran Bretagna, la fortuna della leggenda di Don Juan Tenorio ha inizio con la rappresentazione londinese, nel 1675, di *The Libertine* di Thomas Shadwell. A poco più di mezzo secolo dai suoi esordi nella Spagna della Controriforma, la figura del temerario seduttore, dopo una straordinaria carriera sulle scene di paesi neolatini, approda a nord della Manica mentre lì è in atto, nella temperie ormai assestata della Restaurazione, una rinascita teatrale segnatamente incline a recepire influssi « continentali ».

Apredo la breve prefazione stesa per la pubblicazione di *The Libertine* (1676), Shadwell riassume con precisione, pur non disponendo che di una limitata prospettiva storica, il cammino percorso dal leggendario personaggio sui palcoscenici europei, del quale individua le tre successive tappe, spagnola, italiana, francese:

The story from which I took the hint of this play is famous all over Spain, Italy and France. It was first put into a Spanish play (as I have been told) the Spaniards having a tradition (which they believe) of such a vicious Spaniard as is represented in this play. From them the Italian Comedians took it, and from them the French took it, and four several French plays were made upon the story¹.

¹ P. 21 dell'edizione di *The Libertine* inclusa nell'antologia da me curata, *Minor Don Juans in British Literature*, Milano, Cisalpino - Goliardica, 1986, alla quale farò sempre riferimento.

Anche se non menziona né autori né titoli, è chiaro che il drammaturgo inglese allude a *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra* di Tirso de Molina, tragicommedia che ci è pervenuta in un volume del 1630², ai rimaneggiamenti operati dai comici dell'arte (« the Italian Comedians »), attivi in Francia negli anni cinquanta, alle *pièces* lì rappresentate tra il 1658 e il 1669, rispettivamente di Dorimond (*Le Festin de Pierre ou le Fils criminel*), Villiers (titolo invariato), Molière (*Dom Juan ou le Festin de Pierre*) e Rosimond (*Le Nouveau Festin de Pierre ou l'Athée foudroyé*)³.

Se Shadwell rivela compiuta consapevolezza degli sviluppi teatrali della leggenda di Don Giovanni, una soprattutto è la fonte cui direttamente risulta attingere, *Le Nouveau Festin de Pierre*, la più vicina a lui nel tempo, nella quale peraltro confluiscono vari apporti dei precedenti autori francesi, in particolare di Molière, richiamato fin dal titolo⁴.

Proprio l'indubbia derivazione dalla scuola francese ha offuscato agli occhi dei posteri l'ampio margine di originalità che caratterizza e valorizza il lavoro di Shadwell. Generalmente trascurato dalla critica (la grande eccezione è Coleridge, cui dedico il cap. IV), *The Libertine* è pressoché ignorato anche dagli « storici » anglofoni del mito di Don Giovanni. Il britannico John Austen lo definisce « monstrous concoction » e si compiace del suo declino « into well-merited oblivion »⁵; l'americano Leo Weinstein lo giudica indegno di attenzione asserendo

² *Doze comedias nuevas*, di Lope de Vega « y otros autores », Barcellona. Le date della composizione e della prima rappresentazione del *Burlador* non sono note, ma la critica pensa agli anni tra il 1612 e il 1616.

³ *Le Festin de Pierre ou le Fils criminel* di Nicolas Drouin detto Dorimond fu rappresentato nel 1658 e pubblicato nel 1659; *Le Festin de Pierre ou le Fils criminel* di Claude Deschamps detto Villiers fu rappresentato nel 1659 e pubblicato nel 1660; *Dom Juan ou le Festin de Pierre* di Molière fu rappresentato nel 1665, dovette subito essere ritirato dalle scene per presunte offese alla morale, e non fu pubblicato che nel 1682; *Le Nouveau Festin de Pierre ou l'Athée foudroyé* di Claude La Rose detto Rosimond fu rappresentato nel 1669 e pubblicato nel 1670. *Dom Juan*, commedia in prosa, a differenza delle altre tre *pièces* che sono tragicommedie in alessandrini, fu riscritto in versi — debitamente *bowdlerized* — da Thomas Corneille forse nel 1673, rappresentato nel 1677 e pubblicato nel 1683.

⁴ Di Molière, Shadwell ripropose sulle scene inglesi *Les Fâcheux* (con il titolo di *The Sullen Lovers*), *L'Avare* (*The Miser*), *Psyché* (*Psyche*); a *Les Précieuses ridicules* si ispira in parte *Bury Fair*.

⁵ *The Story of Don Juan: A Study of the Legend and the Hero*, Londra, Martin Secker, 1939, p. 185.

che Shadwell « presents us with a monster »⁶. Ma è per l'appunto in quanto *monstrum*, personaggio non ragguagliabile ad alcunché di umano, che brutalmente calpesta e travolge ogni norma della civile convivenza, che il protagonista shadwelliano acquisisce una propria identità. Giustamente Oscar Mandel, penso, presentando *The Libertine* nell'antologia *The Theatre of Don Juan*, suggerisce accostamenti di questa « metaphysical puppet play » a testi classici dell'assurdo, quali *Ubu roi* o le *pièces* di Ionesco⁷. Prima di prenderla in esame, poiché Shadwell con essa dichiaratamente si inserisce nella tradizione europea, si è tuttavia invitati a dedicare qualche spazio a quella tradizione.

Concepita e portata sulle scene nella Spagna post-tridentina, frutto dell'immaginazione di un monaco, Gabriel Téllez, dell'ordine di Nuestra Señora de la Merced, in arte Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra* si articola in tre atti — *jornadas* — di cui circa due e mezzo sono occupati dal tema profano delle burla del protagonista e solo la sezione finale dell'ultimo dal tema « sacro » del doppio convito: sproporzione barocca — « El Barroco es el arte del desequilibrio » — in cui si esprime il patetismo barocco « en su clara ruptura carne-espíritu »⁸.

Nella parte corrispondente al primo segmento del titolo sono presentate quattro avventure di Don Juan Tenorio, « el gran burlador de España » « que a las mujeres engaña »⁹. La prima e la terza avventura sono con dame, come lui stesso, di alto rango, la duchessa Isabela e Doña Ana (figlia di Don Gonzalo de Ulloa, « Comendador mayor » di Calatrava), delle quali approfitta, complice la notte, fingendosi il rispettivo innamorato (il duca Octavio e il marchese de la Mota); la seconda e la quarta avventura sono con fanciulle di ceti inferiori, la pescatrice Tisbea e la villanella Aminta, che seduce promettendo loro le nozze. Questo Don Juan in amore non cerca che la varietà continua

⁶ *The Metamorphoses of Don Juan*, Stanford (Cal.), Stanford University Press, 1959, p. 35.

⁷ *The Theatre of Don Juan: A Collection of Plays and Views, 1630-1963*, Lincoln (Neb.), University of Nebraska Press, 1963, pp. 167-168.

⁸ Amando C. Isasi Angulo, *Estudio preliminar, in Don Juan: Evolución dramática del mito*, Barcellona, Bruguera, 1972, pp. 25 e 35. Il volume include edizioni delle opere su Don Giovanni di Tirso, Zamora, Zorrilla, Unamuno e Madañaga. A tali edizioni farò in seguito riferimento.

⁹ *Ibid.*, pp. 143 e 151.

(« El trueque adoro »), corteggiatore impaziente (« Esta noche he de gozalla »), primitivo nella sua rozzezza (« el mayor / gusto que en mí puede haber / es burlar una mujer / y dejalla sin honor »)¹⁰. Amante di una sola notte, subito si dà alla fuga, errabondo come un *pícaro*, inseguito dalle donne ingannate. Passa cosí con precipitazione da Napoli (avventura con Isabela) a Tarragona (avventura con Tisbea), a Siviglia (avventura con Ana), a Dos Hermanas (avventura con Aminta). Senza ombra di rimorso, benché al suo seguito sia il servo Catalinón, che regolarmente lo catechizza (« Predicador », il padrone lo chiama), incitandolo alla riflessione e al ravvedimento, prospettandogli la morte e l'inferno: « Mira lo que has echo, y mira / que hasta la muerte, señor, / es corta la mayor vida, / y que hay tras la muerte infierno »¹¹. Ma, pensa Don Juan, « De aquí allá hay gran jornada »¹²: il tempo del pentimento è ancora lontano ...

Nella parte corrispondente al secondo segmento del titolo sono presentati due conviti: quello offerto da Don Juan alla statua di Don Gonzalo, da lui ucciso in duello, e quello ricambiato dal convitato di pietra sulla propria tomba, dove Don Juan troverà la morte, castigato dal cielo per il suo « burlarsi » del mistero dell'aldilà piú che delle donne, senza mai essere stato ateo. Durante il primo convito egli addirittura si preoccupa (« suspenso estoy ») se la sua vittima stia « gozando de Dios » o se le abbia dato « la muerte en pecado », e alla fine del secondo esce nell'estrema richiesta al suo anfitrione, « Deja que llame / quien me confiese y absuelva »¹³. La richiesta è negata, Don Juan è consegnato alle fiamme dell'inferno, la sua fine è dichiarata giusta: « ésta es justicia de Dios »¹⁴.

Con la morte del *burlador* si ristabilisce quell'armonia che il suo agire al di là del lecito aveva turbato, e « Todo en bien se acaba »¹⁵: ripristinato l'ordine provvidenziale delle cose, la vicenda si avvia a un lieto finale, con le triplici nozze di Isabela e Octavio, Doña Ana e il marchese de la Mota, Aminta e il suo sposo promesso.

La tragicommedia di Tirso presenta una ricca gamma di motivi

¹⁰ *Ibid.*, pp. 154, 118, 145.

¹¹ *Ibid.*, pp. 146 e 172.

¹² *Ibid.*, p. 149.

¹³ *Ibid.*, pp. 191 e 206.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 206 e 207.

¹⁵ *Ibid.*, p. 195.

che in seguito altri riutilizzeranno: il grande motivo barocco della maschera, del travestimento, dell'apparenza diversa dall'essenza, dell'illusione contrapposta alla realtà (« Todo este mundo es errar »¹⁶); il motivo dell'uomo cacciatore cui le donne danno a loro volta la caccia; il motivo del naufragio; quello delle nozze campestri; quello della mano, che collega *El Burlador* al *Convidado* sottolineando la corrispondenza tra colpa e castigo¹⁷. Il tutto su una base misogina (« Ya no hay cosa que me espante, / que la mujer más constante / es, en efecto, mujer »¹⁸), che invero sottende l'intero filone dongiovannesco, pre-tirsiano e non tirsiano oltre che post-tirsiano.

D'altro canto, il Don Juan del monaco mercedario è personaggio relativamente semplice: non ancora il « fils criminel » di Dorimond e successori (è soltanto un « hijo inobediente »¹⁹), non certo un « athée foudroyé », come esplicitamente in Rosimond; lontano, nella sua irruenza, dal libertino settecentesco à la Lovelace o à la Valmont, con le loro sofisticate, e lente, tattiche di seduzione; lontanissimo, nella sua poco più che animalità, dai cercatori ottocenteschi di assoluto, di un irraggiungibile ideale.

Permangono in ogni caso nell'opera di Tirso delle zone d'ombra per quanto attiene alla natura e alla funzione del convitato di pietra. Se la statua è strumento di Dio, non dovrebbe negare a Don Juan la possibilità di salvarsi *in extremis*, quando invoca un confessore²⁰. Ambiguamente configurata è la provenienza stessa del convitato: al termine del primo banchetto, quando Don Juan si offre di accompagnarlo per fargli luce, replica che non gli servono torce poiché è in stato di grazia: « No alumbres, que en gracia estoy »; durante il secondo banchetto,

¹⁶ *Ibid.*, p. 154.

¹⁷ Nel *Burlador* Don Juan prende per mano le sue « vittime », Tisbea (p. 128), Aminta (pp. 175-176), e le « perde »; nel *Convidado* Don Juan è preso per mano dalla statua di Don Gonzalo (pp. 192-193 e 206) ed è fatto precipitare nell'inferno. La versione più celebre del motivo è quella mozartiana (« Là ci darem la mano », *Don Giovanni*, I. ix).

¹⁸ *El Burlador*, p. 107.

¹⁹ *Ibid.*, p. 134.

²⁰ Persino a Faust — concepito in ambiente luterano — che ha ceduto l'anima al diavolo, nella versione di Marlowe l'Angelo Buono dice che non è mai troppo tardi: cfr. *El Burlador*, p. 206, « No hay lugar; ya acuerdas tarde », con *Doctor Faustus*, vi. 82, « Never too late, if Faustus will repent ».

invece, definisce « nuestros manjares » cibi inequivocabilmente infernali come scorpioni e vipere (« alacranas / y víboras »)²¹.

Tale ambiguità non mancherà di proiettarsi sulle elaborazioni future del mito, sia che si legga *El Burlador* in chiave tragica, come *auto sacramental*, sia che lo si interpreti in chiave comica, stemperandone il messaggio religioso.

Dalla Spagna dominata dalla Controriforma la vicenda di Don Juan Tenorio (secondo Stendhal « un produit des institutions ascétiques des papes venus après Luther »²²) si diffonde nella più latitudinaria Italia (secondo Arturo Farinelli Don Giovanni sarebbe invece stato in origine un personaggio italiano²³), dove incontra grande fortuna: è tradotta in italiano da due letterati, Giacinto Andrea Cicognini — o, come oggi si tende a dire, lo pseudo Cicognini²⁴ — e Onofrio Giliberto, entra a far parte del repertorio dei comici dell'arte, e, se la si può identificare con l'*Atheisto Fulminato* (*sic*) di cui Shadwell riferisce nella prefazione a *The Libertine*, è rappresentata nelle chiese, « on Sundays, as a part of devotion »²⁵. Delle due traduzioni ci è giunta soltanto quella attribuita al Cicognini o pseudo Cicognini (in seguito dirò, per brevità, Cicognini), ma il Goldoni parrebbe averle conosciute entrambe poiché nella prefazione al suo *Don Giovanni Tenorio o sia Il Dissoluto* (1736) afferma che tra le « due traduzioni » è « pochissima differenza »²⁶; dei canovacci della commedia dell'arte ap-

²¹ *El Burlador*, pp. 193 e 204.

²² Nota introduttiva a *Les Cenci*, in *Chroniques italiennes*.

²³ V. Isasi Angulo, *Estudio preliminar*, p. 31. La più importante opera del Farinelli su Don Giovanni è il volume *Don Giovanni*, Milano, Bocca, 1946, riedizione ampliata di uno studio del 1896.

²⁴ Supponendo che al Cicognini l'opera sia stata erroneamente attribuita, come sostiene Benedetto Croce (*Intorno a Giacinto Andrea Cicognini e al "Convitato di pietra"*, in *Aneddoti di varia letteratura*, Bari, Laterza, 1953, II, 116-133).

²⁵ P. 21: « [...] I have been told by a worthy gentleman that many years ago (when first a play was made upon this story in Italy) he has seen it acted there by the name of *Atheisto Fulminato*, in churches, on Sundays, as a part of devotion ». V. nota 27.

²⁶ « Un secolo or sarà per l'appunto, che uscì dalla Spagna il *Convitato di pietra*, commedia fortunatissima [...], la quale piena zeppa d'improprietà, d'inconvenienze com'era [...], fu in Italiano tradotta da Giacinto Andrea Cicognini Fiorentino, ed anche da Onofrio Giliberto Napoletano, pochissima differenza essendovi fra queste due traduzioni ».

pena due hanno avuto onore di stampa, all'inizio del nostro secolo²⁷, mentre un terzo, del capocomico Domenico Biancolelli, ci è pervenuto solo in una traduzione francese del primo Settecento²⁸; di adattamenti rappresentati nelle chiese, se ve ne furono, non è stata rinvenuta traccia.

Stando ai testi che ci sono stati tramandati, risulta che Don Juan, divenuto Don Giovanni, ha perso lo spessore tragico che il monaco spagnolo gli aveva conferito, per essere ridotto a personaggio di banale comicità (Cicognini) se non addirittura a maschera (scenari). L'apparato sovranaturale resta (il titolo costante, anzi, dei rifacimenti italiani è *Il Convitato di pietra*, il segmento indicativo nell'originale della sua componente metafisica), ma svuotato della sua solennità spagnolesca, della sua intensità barocca: tanto svilito da provocare il riso. Don Giovanni, oltre al suo segmento di titolo, ha perduto la centralità che aveva nell'opera di Tirso, centralità che condivide con il servo, piú vicino al *servus* della commedia latina con le sue spiritosaggini appunto volgari che non a Catalinón con le sue lezioni di morale: Passarino nella versione del Cicognini, Arlecchino — esplicitamente — nello scenario del Biancolelli. Ma anche il Cicognini non esita ad introdurre maschere: Brunetta (l'Aminta di Tirso) ha per padre il Dottore e per sposo Pantalone, e Passarino è detto « il Zanni »; né sono lesinati, di conseguenza, i lazzi. Un netto abbassamento di tono, nel contenuto come nella forma, caratterizza questi adattamenti italiani, forse anche perché, come scrive ancora il Goldoni, « il grande uditorio » che applaudiva quegli spettacoli era « composto di serve, di servidori, di fanciulli, di gente bassa, ignorantissima, che delle scioccherie si compiace,

²⁷ *L'Ateista fulminato* e *Il Convitato di pietra*, rinvenuti da F. De Simone Brouwer nella Biblioteca Casanatense di Roma, in una raccolta manoscritta di quarantotto scenari, e da lui pubblicati nel 1901. Entrambi gli scenari sono stati ripubblicati da Giovanni Macchia, in *Vita, avventure e morte di Don Giovanni*, Bari, Laterza, 1966. *L'Ateista fulminato* presenta una trama che, pur parendo discendere da quella del *Burlador*, non è evidentemente la stessa, e rimanda piuttosto, a cominciare dal titolo (il *burlador* non può certo definirsi « ateo »), a sviluppi post-tirsiaci del tema (è Rosimond che usa il sottotitolo *L'Athée foudroyé*): così il nome dell'eroina, Leonora (come in Rosimond e Shadwell), la sua condizione di monaca rapita da un convento (come Elvire in Molière e Léonor in Rosimond), la sua apoteosi finale (simile a quella, adombrata, di Elvire); così il personaggio del Romito (paragonabile al Pellegrino di Dorimond e di Villiers, al Povero di Molière, all'Eremita di Shadwell).

²⁸ Di Thomas Simon Gueulette. Anche questa traduzione è stata ripubblicata dal Macchia, in *Vita, avventure e morte di Don Giovanni*.

e appagasi delle stravaganze »²⁹. Del resto, persino l'opera regolare ed « esemplare » del Cicognini non è una traduzione secondo il concetto moderno del termine, bensì un rifacimento dell'originale spagnolo, dalla durata drasticamente ridotta, con l'eliminazione pressoché totale degli spazi poetici (e di alcuni personaggi, tra cui il padre di Don Giovanni e il marchese de la Mota) e per contro la dilatazione di quelli farseschi. Don Giovanni non è ancora despagnolizzato (sarà il Goldoni, pur muovendosi in tutt'altra direzione, a farne un « cavaliere napoletano »), ma l'intrusione di maschere italiane che si esprimono in dialetto (« Mi son Venetian », dichiara Pantalone³⁰) contribuisce a snaturare la vicenda originale. Alcuni particolari meritano tuttavia di essere segnalati per gli sviluppi che assumeranno: la lista delle donne conquistate da Don Giovanni (« L'andarà in lista anca lei », dice Passarino di Rosalba — la Tisbea di Tirso — e quindi, precisa la didascalia, « getta la lista » esclamando, « Guardè s'al ghe n'è qualche centinara su stà lista fioi »), la fame cronica del servo, il suo disappunto per il salario andato in fumo con la morte del padrone (« al me salari è andà a cà del Diavol »)³¹, la presentazione di Don Giovanni all'inferno, *post mortem*³².

In Francia sono gli itineranti comici dell'arte a portare *Il Convitato di pietra*, con strepitoso successo³³. È verosimilmente alla « fureur » suscitata dalla « troupe italienne »³⁴ che si devono le quattro variazioni francesi in un decennio sul *Festin de Pierre*, dove *Pierre* vale, oltre che

²⁹ Sempre nella prefazione al suo *Don Giovanni Tenorio*.

³⁰ *Il Convitato di pietra*, II. xv. Cito da un'edizione pubblicata a Venezia nel 1691, di cui la Braidense di Milano conserva copia.

³¹ *Ibid.*, I. xi e xiii, III. x.

³² L'idea sarà elaborata, in Inghilterra, da W. T. Moncrieff in *Giovanni in London, or the Libertine Reclaimed*, « An Operatic Extravaganza in Two Acts » (1817), dove troviamo un Don Giovanni che all'inferno ha fatto innamorare di sé Proserpina (già nella traduzione francese del Biancolelli si legge, tuttavia: « Mon maistre [è Arlecchino, valletto di Don Giovanni, che parla] est si libertin que s'il va jamais aux Enfers, ce qui ne peut luy manquer, il voudra debaucher Proserpine »). Anche Baudelaire immaginerà il grande seduttore ormai all'inferno (v. cap. VIII, p. 145).

³³ Scrive Villiers, nella prefazione al suo *Festin de Pierre*, che si è « veu tout Paris courir à la foule pour en voir la representation qu'en ont faite les Comediens Italiens »: la citazione è in Enea Balmas, *Il mito di Don Giovanni nel Seicento francese*, Roma, Lucarini, 1986, p. 69, testo sul quale è fondata in larga misura la presentazione che segue.

³⁴ Stendhal, nota introduttiva a *Les Cenci*.

« pietra », « Pietro », in Dom Pierre essendo stato mutato il nome di Don Gonzalo.

Il Dom Juan forgiato dall'*esprit gaulois* si distacca dall'*homo hispanicus* presentato da Tirso de Molina e ancor più dai degradati suoi successori messi in scena dagli italiani. Gli uomini di teatro francesi anzitutto recuperano la tragica dimensione del personaggio originale, gradualmente però laicizzandolo, intellettualizzandolo, trasformandolo da cristiano in ateo. A tale processo si accompagna un progressivo incupimento di tono, « objective correlative » dell'animo sempre più nero del protagonista, e anche se la morale resta, in superficie, inalterata (si vuole che Luigi XIV facesse notare, a proposito del tanto discusso *Dom Juan*, che il libertino molieriano « n'est pas récompensé »³⁵), essa finisce, sotto un cielo vuoto, per svuotarsi di significato. Da *burlador* qual era, creatura alquanto rozza dominata dai sensi e scarsamente illuminata dall'intelligenza, Don Giovanni è mutato in *galant* sempre più raffinato, con un suo sistema di idee via via meglio articolate, una sua filosofia. La scuola francese del Seicento già pone il libertino sulla strada che lo porterà, nel Novecento, dopo le peripezie settecentesche e l'apoteosi ottocentesca, a concludere nella negazione di se stesso, in quell'antidongiovanni che è il shaviano ex libertino divenuto filosofo.

Inoltre, il gusto classico degli autori francesi li porta a correggere ridondanze spagnolesche, con l'eliminazione dell'avventura napoletana di Don Giovanni ai danni di Isabella e Ottavio (in larga misura ripetuta da quella centrale, ai danni di Donna Anna e de la Mota), nonché, solo nel caso di Molière, anche di quella ai danni della giovane coppia di cui si celebrano le nozze campestri (almeno in parte anticipata da quella immediatamente successiva al naufragio). Un passo nella medesima direzione di temperanza è pure il ripristino dell'uso del verso, abbandonato nelle versioni italiane, con la dignità che ne discende: Molière è l'eccezione, ma *Dom Juan*, lo si è ricordato, fu riscritto in versi da Thomas Corneille³⁶.

³⁵ Citato in *Dom Juan ou le Festin de Pierre*, vol. II delle *Oeuvres complètes* di Molière, a cura di Georges Couton, Parigi, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, p.12. A tale edizione farò in seguito riferimento.

³⁶ Cfr. quanto precisa il Goldoni nella prefazione al suo *Don Giovanni Tenorio*: « Piacquemi di scrivere cotal commedia in versi anziché in prosa, per quella ragione che giudico io possa avere indotto a fare lo stesso Tommaso Cornelio. [...] In verso le cose si dicono con un poco più di moderazione, si adoperano delle frasi più caute [...]. Aggiungasi, che nella commedia in prosa possono i recitanti arbi-

Dorimond ha il merito di avere interrotto il processo riduttivo che stava disintegrando l'originale spagnolo (anche se il nome da lui assegnato al valletto di Dom Jouan, Briguelle, è segno di una certa permanente influenza della commedia dell'arte, come del resto la stessa grafia « Jouan » da lui usata) e di avere avviato il recupero della componente seria che era nell'opera di Tirso. Non solo, ma sua è la metamorfosi di Don Giovanni da « hijo inobediente » in « fils criminel » (si ricordi il titolo della sua tragicommedia: *Le Festin de Pierre ou le Fils criminel*), la ribellione contro il padre configurandosi come ribellione contro l'autorità, in definitiva contro Dio (« Pere, Princes, ny Dieux ne me feront la loy »)³⁷. Un Dio in cui Dom Jouan, nonostante i suoi « débordemens », il suo « coeur endurcy », crede: « [...] il est un Monarque suprême, / Dont le pouvoir paroist quand le mal est extrême, / Et dont le foudre est prest à se montrer », « Il m'a donné l'esprit, l'ame, la connoissance, / La force, la raison, le coeur, l'intelligence »³⁸.

Connotato negativamente come esige il destino che per tradizione lo attende (è « un monstre de nature », « un Diable incarné », « l'horreur de la terre et la haine des cieux »), questo Don Giovanni non è però un mero « galant » dedito alla « poursuite » delle femmine, di cui può comunque vantare una bella collezione (Briguelle recita una « Liste » di oltre trenta nomi), poiché in lui è anche una componente eroica — una *curiositas* faustiana — che gli ha fatto conoscere « ce qu'on peut voir [...] sur la terre, / Les Esprits fors, les Grands, les Sçavans, et la Guerre », che ancora lo spinge verso « cent climats differens », a voler persino visitare « les Cieux, et les Enfers »: non esita quindi a lanciarsi nell'avventura con la statua di Dom Pierre (« cette chose est nouvelle ») e ad accettarne il ricambiato invito a cena (« l'occasion est belle, / Je croy qu'il tient escole aussi surnaturelle. / L'homme est lasche qui vit dans la stupidité; / On doit porter par tout sa curiosité »)³⁹.

trare, e aggiungere a lor piacere delle sconce parole, lo che dai versi viene loro impedito di poter fare ».

³⁷ *Le Festin de Pierre ou le Fils criminel*, p. 15 dell'edizione presentata da Enea Balmas nel volume *Il mito di Don Giovanni nel Seicento francese: Testi*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1977. Il volume comprende *Le Festin de Pierre ou le Fils criminel* di Villiers, oltre che quello di Dorimond, nonché *Le Nouveau Festin de Pierre ou l'Atthée foudroyé* di Rosimond. A tale volume farò in seguito riferimento.

³⁸ *Ibid.*, pp. 8, 9, 56, 95.

³⁹ *Ibid.*, pp. 46, 25, 48, 6, 65-66, 92, 38, 92, 75, 92.

Rivaleggiando con la presunta traduzione « d'Italien en François » di Dorimond, lavoro « imparfait » che il proprio « surpassa infiniment », Villiers, nonostante l'affermazione di avere aggiunto « peu d'invention » nella sua tragicommedia che ancora intitola *Le Festin de Pierre ou le Fils criminel*⁴⁰, in effetti si porta ad uno stadio nettamente piú osé.

Egli esaspera gli attributi negativi di Don Giovanni, « Un qui commet par tout des crimes effroyables, / Qui se moque de tout, ne craint ny Dieux, ny diables », gli pone in fronte « la marque et la griffe » del demonio, ne acutizza la condizione di *homme révolté* (« Je suis mon Roy, mon Maistre, et mon sort, et mes Dieux »), e nel contempo però, ponendolo solo contro l'intero ordine cosmico (« ton esprit pervers / Détruiroit, s'il pouvoit, l'ordre de l'Univers »)⁴¹, impegnato in una contesa impari, ne enfatizza la tempra « eroica ». A simile situazione conflittuale senza via di scampo questo Dom Juan è stato condotto da una folgorante carriera di libertino (se Briguelle aveva parlato di una trentina di donne ingannate dal suo signore, Philipin — il valletto di Villiers non ha piú un nome di maschera — esibisce un « papier roulé » che può elencarne « plus de cent »), carriera favorita da una bellezza fisica (« C'est un Monsieur [...] de fort bonne mine ») che autori precedenti non avevano posto in risalto, vissuta nel segno di un epicureismo sfrenato (« je ne prescis point de borne à mes plaisirs »), di un edonismo dichiarato e pago (« J'ay contenté mes sens »)⁴². Giunto puntuale all'ultima cena sul sepolcro di Dom Pierre, funereamente imbandita (« tout le service noir », « table garnie de crapaux, de serpens »), Dom Juan persiste nel suo atteggiamento di sfida verso la divinità, in cui crede (« je me voy toûjours menacé du Tonnerre »), facendo ricadere la responsabilità ultima della sua condotta sulla natura: « Quiconque vit ainsi ne peut estre blâmable, / Il suit les sentimens de la Nature »⁴³. Il protagonista di Villiers già annuncia quindi il *galant* che tende a divenire *roué*.

Piú nettamente, il *roué* della Reggenza è prefigurato nel Dom Juan di Molière, punto di rottura tra il personaggio cristiano e quello ateo:

⁴⁰ Citazioni da Balmas, *Il mito di Don Giovanni nel Seicento francese*, pp. 26 e 70.

⁴¹ *Le Festin de Pierre ou le Fils criminel*, pp. 127, 172, 117, 199.

⁴² *Ibid.*, pp. 171, 165, 116, 187.

⁴³ *Ibid.*, pp. 198, 140, 201. La mensa luttuosa è nello scenario (*Il Convitato di pietra*: « Tavola negra con tondi negri »), nel Cicognini (« Tavola negra », III. viii), in Tirso (« Mesa de Guinea es ésta »), dove al convito sono altresí presenti « dos negros pajes », « enlutados » (p. 204).

donde lo « scandale [...] public », come scrisse un contemporaneo, che portò a un rapido ritiro dalle scene della commedia apertamente intitolata al libertino (*Dom Juan ou le Festin de Pierre*) e provocò una *querelle* tra difensori e detrattori della medesima⁴⁴.

Se l'ateismo del protagonista è il punto focale dell'innovare molieriano, esso si rivela a vari livelli. Commedia, in prosa, anziché tragicommedia, in alessandrini, e, ancora secondo il gusto classico che scarta il *mélange* dei generi, un maggiore rispetto delle unità, quella di tempo in particolare. Vicenda despagnolizzata, come sinora non era successo, non più con Siviglia al suo centro, bensì ambientata in un'astratta Sicilia con potenziale funzione universalizzante di *everywhere*. Donna Anna, figura fondamentale prima come dopo Molière, sia pure sotto nomi diversi (in Dorimond e in Villiers è chiamata Amarille; in Rosimond, Oriane; in Shadwell, Maria), soppressa; e, con lei, dissolta la relazione intercorrente tra il protagonista e il « commandeur », lasciato senza nome oltre che senza specificazione, da lui ucciso (ancora un segno di classica sanità opposta alla morbosità barocca?)⁴⁵. E Don Giovanni, sposato, che si sposa, anzi, non che promette le nozze, come i suoi predecessori, « tous les mois », reiteratamente irridendo il sacramento del matrimonio: « c'est l'épouseur du genre humain », sentenza il suo valletto Sganarelle⁴⁶. Infine Elvire, invenzione molieriana destinata a importanti sviluppi, appunto sposa di Dom Juan: una ex suora (così, al ratto, è aggiunto il sacrilegio), che all'inizio della *pièce* insegue, secondo il modello fissato da Tirso, il suo seduttore, ma alla fine, con il suo anelito a « salvare » l'amato, già annuncia la Margarete goethiana⁴⁷.

Proponendo la propria immagine di un libertino « grand seigneur méchant homme »⁴⁸, cortese e cinico, al di là del bene e del male, Molière consacra ampio spazio alle sue motivazioni filosofiche, che gli

⁴⁴ V. per la citazione p. 10 e per la *querelle* pp. 3-4 (sempre dell'edizione menzionata alla nota 35).

⁴⁵ L'uccisione del « commandeur », inoltre, ha avuto luogo sei mesi prima dell'inizio dell'azione, e Dom Juan nel frattempo ne è stato graziato.

⁴⁶ *Dom Juan ou le Festin de Pierre*, pp. 36 e 54.

⁴⁷ L'idea del ratto di una religiosa è anche nello scenario intitolato *L'Ateista fulminato*, come si è detto (v. nota 27), e, dopo Molière, Rosimond e Shadwell, che la rielabora, sarà ripresa nell'Ottocento (e Novecento) segnatamente con gli sviluppi letterari dell'« altro » Don Giovanni, Don Juan de Mañara. V. cap. IX.

⁴⁸ *Dom Juan ou le Festin de Pierre*, p. 34.

fa esporre in due dialoghi con Sganarelle, l'uno incentrato sull'amore, l'altro sulla religione.

Dal dialogo sul libertinaggio sentimentale emergono il ripudio di Dom Juan della fedeltà in nome di un'illimitata disponibilità del cuore (« l'amour que j'ai pour une belle n'engage point mon âme à faire injustice aux autres », « je ne puis refuser mon coeur à tout ce que je vois d'aimable », « je me sens un coeur à aimer toute la terre »), la sua squisita sensibilità alla bellezza femminile (« la beauté me ravit partout où je la trouve »), il suo gusto della conquista *per se*, con caratteristica trasposizione all'attività amorosa di terminologia militaresca (« On goûte une douceur extrême à réduire, par cent hommages, le coeur d'une jeune beauté, [...] à combattre par des transports [...], à forcer [...], à vaincre [...]. Mais lorsqu'on est maître une fois, il n'y a plus rien à dire ni rien à souhaiter; tout le beau de la passion est fini », « tout le plaisir de l'amour est dans le changement »): concetti riassunti, piú avanti, nell'essenziale « J'aime la liberté en amour »⁴⁹.

Nel dialogo sul libertinaggio intellettuale Dom Juan si limita a rispondere, con reticenza (*et pour cause*), alle domande di Sganarelle: se non creda « point du tout au Ciel? » (« Laissons cela »), « Et à l'Enfer? » (« Eh! »), « qu'est-ce donc que vous croyez? » (« Je crois que deux et deux sont quatre »)⁵⁰. Piú avanti, sempre a Sganarelle che gli prospetta il castigo del cielo, replica: « le Ciel n'est pas si exact que tu penses »⁵¹. Ma se questo Dom Juan non crede in una giustizia retributiva e non può quindi confrontarsi, come i protagonisti di Dorimond e di Villiers, con la divinità, egli non è sordo, come sarà il protagonista di Rosimond (e sulle sue orme quello di Shadwell), al richiamo dell'arcano: nei dodici misteriosi cavalieri che lo inseguono riconosce subito un potere superiore (« la partie n'est pas égale »), e il « miracolo » della statua che si muove lo turba (« Allons, sortons d'ici »), sí da provocare la canzonatura di Sganarelle (« Voilà de mes esprits forts, qui ne veulent rien croire »)⁵².

Mentre il Dom Juan di Molière si limita ad anticipare, sia pure nettamente, il *roué* del primo Settecento, quello di Rosimond, di fatto,

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 35-36 e 65. Cfr. Théophile de Viau, *Élégie à Candale*, dove il poeta « libertino » del primo Seicento scrive che l'amore muore « en la jouissance ».

⁵⁰ *Dom Juan ou le Festin de Pierre*, p. 57.

⁵¹ *Ibid.*, p. 84.

⁵² *Ibid.*, pp. 55 e 67.

già sembra esserlo. Il suo ateismo è esplicitamente dichiarato sin dal titolo della tragicommedia, *Le Nouveau Festin de Pierre ou l'Atbée foudroyé*, ed è coerentemente mantenuto fino alla conclusione della vicenda, quando, avendo egli pronunciato il termine « Dieux » ed essendogli fatto notare, « Les nommant, tu les crois », replica, « C'est façon de parler »⁵³. Più duro, più freddo, più cinico del protagonista molieriano, questo Dom Juan non esita ad esporre direttamente alla donna che ha appena abbandonato, Léonor (emanazione di Elvire, cui però ha solo promesso il matrimonio), quella filosofia del dongiovannismo che il suo predecessore aveva spiegato a Sganarelle, incurante del dolore che le infligge (« En vain vous faites fonds sur le don de mon coeur, / Le bien dont on jouit ne cause plus d'ardeur, / [...] / [...] je veux me contenter, / Et tout autre que vous a droit de me tenter »), fino al punto di darle questo raggelante consiglio: « Sans tant vous affliger, ayez recours au change: / C'est ainsi qu'aisément l'un de l'autre l'on se venge »⁵⁴.

Senza orizzonti metafisici, lo sguardo fisso a terra, il Dom Juan di Rosimond, come dice il suo valletto Carrillo, « n'a ny foy ny loy » e « n'admet point de dieux que son caprice »; il che egli riconosce, imperturbabile, imputando alla natura il suo bisogno del piacere e quindi decolpevolizzandolo: « J'obéis à mes sens, il est vray: mais quel crime? / La nature m'en fait une nécessité »⁵⁵. Né, come nel caso dei Don Giovanni di Dorimond e di Villiers, egli ha la dimensione tragica del personaggio solo, poiché è affiancato da due compagni di libertinaggio, Dom Lope e Dom Félix, la morte dei quali, durante il secondo convito, non vale a trarlo dal proprio « aveuglement »: « C'est un coup de hazard », commenta⁵⁶. E va incontro alla sua fine senza rimorsi, senza pentimenti, il cuore « affranchi », nel segno di un'indifferenza ultima (la morte è soltanto « un tribut que la Nature impose »), proferendo queste estreme parole: « Tonne quand il voudra, j'attens le coup de foudre »⁵⁷.

Tale dunque, nei suoi tratti essenziali, l'evoluzione della leggenda di Don Giovanni sulle scene dell'Europa neolatina quando Shadwell

⁵³ *Le Nouveau Festin de Pierre ou l'Atbée foudroyé*, p. 265.

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 213 e 214.

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 209 e 210.

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 239 e 254.

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 266, 263, 267.

la introdusse al pubblico londinese con il titolo di *The Libertine*, in un clima quanto mai propizio per la presentazione del personaggio, Carlo II, « *The Merry Monarch* », e i *Court Wits* attorno a lui, nobili, colti, spregiudicati, costituendo essi stessi una *élite* di libertini. Il teatro « restaurato », che gode della protezione e del favore della nuova classe dirigente, privilegia la stilizzazione dell'ethos aristocratico e fa dell'amore fuori del matrimonio — il *flirt*, la *liaison*, l'*intrigue* — un motivo dominante. In reazione al rigorismo puritano dell'epoca cromwelliana trionfa il lassismo: la tematica del sesso è *à la mode*, e così il ricorso al *double entendre*⁵⁸.

La prima rappresentazione di *The Libertine* ebbe luogo al Dorset Garden Theatre nel giugno 1675, probabilmente il giorno 15, presente il sovrano. Il teatro, noto anche come The Duke's Theatre in quanto sotto il patronato del duca di York (fratello del re), era stato costruito di recente, su progetto di Christopher Wren, e sorgeva sull'orlo del Tamigi, a sud di Fleet Street. Con il grande Thomas Betterton nel ruolo del protagonista, *The Libertine* riscosse un immediato successo. John Downes, il suggeritore della compagnia, informa che fu « very well acted, and got the Company great reputation » e che l'interpretazione di « Mr. Betterton crown'd the play »⁵⁹. Sul frontespizio dell'edizione originale, del 1676, si legge che l'opera teneva ancora il cartellone: « As it is Acted by his Royal Highness's Servants ». Una testimonianza della sua popolarità è la battuta che William Wycherley inserisce in *The Plain Dealer*, commedia del 1676: « 'Tis like eating with the Ghost

⁵⁸ Una preziosa fonte di informazioni sulle dissolutezze della vita del tempo è il diario di Samuel Pepys. Riporto un passo datato 30 maggio 1668: « Thence to the New Exchange, and there met Harris, and [...] over to Fox Hall, and there fell into the company of Harry Killigrew, a rogue newly come back out of France, [...] and young Newport and others, as very rogues as any in the town, who were ready to take hold of every woman that come by them. And so to supper in an arbour: but, Lord! their mad bawdy talk did make my heart ache! And here I first understood by their talk the meaning of the company that lately were called Ballers; Harris telling how it was by a meeting of some young blades, where he was among them, and my Lady Bennet [una famosa mezzana] and her ladies; and their there dancing naked, and all the roguish things in the world. But, Lord! what loose cursed company was this, that I was in to-night, though full of wit ». Il *Diary* del Pepys copre il decennio 1659-69, fornendo molte notizie sulla vita di corte e sul mondo del teatro.

⁵⁹ Citato da Montague Summers nelle sue note introduttive a *The Libertine*, in *The Complete Works of Thomas Shadwell*, 5 voll., Londra, The Fortune Press, 1927, III, 11.

in the *Libertine* »⁶⁰. Né si trattò di un successo limitato agli anni 1675-76. *The Libertine* continuò ad essere rappresentato con notevole frequenza sino alla metà del Settecento. Degni di particolare menzione furono il *revival* del 1692, per il quale Henry Purcell fornì delle musiche di scena⁶¹, e la ripresa del 1711, annunciata da « The Spectator » con il titolo di *The Libertine destroy'd*, in programma al « Theatre Royal in Drury-Lane » su richiesta di « several Ladies of Quality »⁶².

Definita dall'autore « tragedia » e formalmente tale per il susseguirsi di morti violente e la catastrofe finale, *The Libertine* sostanzialmente è piuttosto una tragicommedia, in buona parte una commedia *tout court*, spesso addirittura degradante a farsa, sulla scia della lezione jonsoniana. In definitiva un genere « misto », tipico della tradizione teatrale britannica, in cui alla prosa si alternano versi (*heroic couplets*, *blank verse*, altre misure), e sono previsti canti di vario genere (serenate, cori bucolici, a soli e cori di diavoli) e danze: lavoro singolarmente anticipatorio, sotto piú di un profilo, di moderne soluzioni drammatiche (teatro dell'assurdo, teatro della crudeltà).

Il prologo, presentando l'opera come

The most irregular play upon the stage,
As wild and as extravagant as th' age,

non solo ne pone in evidenza la forma anticonvenzionale ma anche ne annuncia il contenuto censorio. Piú fortunato di Molière, in quanto *The Libertine* non provoca scandali e conseguenti misure repressive, Shadwell non manca, nel licenziare l'opera per la stampa, di sottolinearne cautelativamente il fine etico: se Don John è epitome di ogni scelleratezza, dal « dreadful punishment » che alla fine si abbatte su di lui non può derivare che « a useful moral »⁶³.

Il drammaturgo precisa anche, in quell'occasione, la misura del suo debito verso le fonti, implicitamente rimandando, con un accenno agli « amici » del protagonista, a quella che si rivela essere la sua fonte principale, *Le Nouveau Festin*, come già si è detto, poiché è in Rosimond che Don Giovanni è affiancato da due compagni di libertinaggio (Mo-

⁶⁰ Citato *ibid.*

⁶¹ Secondo una fonte attendibile citata *ibid.*, p. 12, « a musical masque by H. Purcell was added in 1692 » a *The Libertine*.

⁶² Citato *ibid.*

⁶³ *The Libertine*, p. 21 (v. nota 1).

lière aveva in un primo tempo pensato di fare di Dom Juan « un adepto di un'ipotetica 'confrérie des hypocrites' », ma aveva poi lasciato cadere l'idea⁶⁴):

The character of the Libertine, and consequently those of his friends, are borrow'd; but all the plot, till the later end of the fourth act, is new; and all the rest is very much varied from any thing which has been done upon the subject. [...] I had rather try new ways to please than to write on in the same road, as too many do⁶⁵.

Riconoscimento del proprio debito, ma anche rivendicazione della propria originalità ...

The Libertine consta di un prologo, cinque atti — che sono stati suddivisi in quattordici scene: tre nel primo, due nel secondo, tre nel terzo, quattro nel quarto, due nel quinto⁶⁶ — e un epilogo. L'azione, incentrata a Siviglia, si svolge in primavera e dura presumibilmente tre giorni⁶⁷.

Don John, « the happy libertine », diversamente dai suoi predecessori apre egli stesso l'opera, con una netta esposizione, senza avvertire il bisogno di ricorrere alla maschera dell'ipocrisia, della filosofia da cui discende il proprio comportamento e a cui ha convertito i due compagni di libertinaggio presenti in scena, Don Lopez e Don Antonio (emanazioni dei Dom Lope e Dom Félix di Rosimond):

Thus far without a bound we have enjoy'd
Our prosp'rous pleasures, which dull fools call sins,
Laugh'd at old feeble judges, and weak laws,
And at the fond, fantastic thing call'd conscience
Which serves for nothing but to make men cowards,
An idle fear of future misery,

⁶⁴ Balmas, *Il mito di Don Giovanni nel Seicento francese*, p. 138.

⁶⁵ *The Libertine*, p. 21.

⁶⁶ La suddivisione è dovuta a Oscar Mandel, che ha pubblicato *The Libertine* nel volume *The Theatre of Don Juan*, come si è detto all'inizio di questo capitolo, basandosi sull'edizione di Summers che riproduce in facsimile quella del 1676.

⁶⁷ Le didascalie suggeriscono varie e complesse messe in scena, utilizzando le tecniche illusionistiche del teatro all'italiana tornato in auge, debitamente ammodernato, dopo la Restaurazione. Diverse sono le scene spettacolari: quella sulla nave, durante la tempesta, con interventi sovranaturali; quella negli « ombrosi boschetti » dove la felice celebrazione di riti bucolici è brutalmente interrotta da una sorta di Ratto delle Sabine; quella del secondo invito, all'interno di una chiesa popolata di spettri e di diavoli. Da notare anche due *settings* che saranno ripresi in future rielaborazioni del mito: la « casa di città » e la « casa di campagna » di Don Giovanni.

And is yet worse than all that we can fear.

 Nature gave us our senses, which we please;
 Nor does our reason war against our sense.
 By nature's order, sense should guide our reason,
 Since to the mind all objects sense conveys.
 But fools for shadows lose substantial pleasures,
 For idle tales abandon true delight,
 And solid joys of day for empty dreams at night.
 Away, thou foolish thing, thou colic of the mind,
 Thou worm by ill-digesting stomachs bred:
 In spite of thee, we'll surfeit in delights,
 And never think aught can be ill that's pleasant⁶⁸.

Se evidente è la derivazione da *Le Nouveau Festin*, il cui protagonista dichiara (vi si è accennato),

J'obéis à mes sens, il est vray; mais quel crime?
 La nature m'en fait une nécessité,
 Et nostre corps n'agit que par sa volonté;

 Tout est juste pour moy quand l'objet me peut plaire⁶⁹,

pare a me tuttavia, per lo sviluppo molto piú ampio che la componente filosofica riceve in *The Libertine*, con l'esposizione di un cieco determinismo, l'enfatizzazione della natura predatoria dell'uomo, la negazione del libero arbitrio, che la fonte prima — a monte — di Shadwell sia Thomas Hobbes, segnatamente « the so formidable *Leviathan* », come un contemporaneo, John Aubrey, definí l'*opus magnum* del filosofo inglese⁷⁰.

Hobbes scrisse *Leviathan* durante l'esilio in Francia (fin dal 1640, quando si era delineato inevitabile lo scontro tra monarchia e parlamento, si era rifugiato a Parigi), ma lo fece pubblicare a Londra, nel 1651. L'opera si rivelò subito un successo (tre edizioni in quello stesso anno), anche se un *succès de scandale* per la sua proposta di uno stato secolare assolutistico quale rimedio contro la naturale tendenza degli uomini verso l'anarchia e una condizione di guerra perenne; gli attacchi aperti contro il papato offesero la corte stuarda di Saint Germain e Hobbes rientrò in Inghilterra nello stesso 1651. Dopo la Restaura-

⁶⁸ *The Libertine*, pp. 26-27.

⁶⁹ Pp. 210-211.

⁷⁰ Nelle *Brief Lives*, nella « vita » appunto di Thomas Hobbes.

zione e gli eventi traumatici del 1665 (la « grande » peste) e del 1666 (il « grande » incendio), che sconvolsero Londra e furono da molti avvertiti come segni dell'ira divina, « the book of Mr Hobbes called 'Leviathan' » fu indicato tra quelli che avevano promosso « Atheism and Profaneness »⁷¹ e ne fu vietata la ristampa, con il risultato, come si apprende dal diario di Samuel Pepys, di sollecitare maggiormente l'interesse dei lettori⁷². Nel 1668, e nuovamente nel 1670, usciva ad Amsterdam la traduzione in latino, curata dall'autore, dell'opera sotto accusa, che poteva così raggiungere e influenzare una vasta cerchia europea di lettori colti e ricettivi. I due « biografi » secenteschi Anthony à Wood e John Aubrey sottolineano entrambi il grande impatto delle idee di Hobbes, sia pure con giudizi diversi: in *Athenae Oxonienses* si legge che *Leviathan* « corrupted half the gentry of the Nation », mentre nelle *Brief Lives* si leggono i nomi di Galileo e Descartes tra quelli degli illustri amici del filosofo⁷³. Aubrey parla anche di « Mr John Dryden, Poet Laureat » come di un « great admirer » di Hobbes: « and oftentimes makes use of his Doctrine in his Playes », aggiunge⁷⁴. Quest'ultima affermazione penso si possa estendere a Shadwell, rivale di Dryden e suo successore nella carica di *Poet Laureate* dopo la rivoluzione del 1688.

Se Hobbes sostiene che « every man is Enemy to every man », che la vita umana è « nasty » e « brutish », che la singolarità delle comunità umane è di essere costituite da animali da preda (gli « altri » animali da preda vivono isolati, mentre in gruppi vivono quelli mansueti), Shadwell così descrive, in *Bury Fair*, il consorzio umano,

Man is a herded animal, and made for Towns, and Cities [...]. So many Pens of Wild Beasts upon two legs, undermining, lying in wait, preying upon, informing against, and hanging one another: A Crowd of Fools, Knaves, Whores, and Hypocrites⁷⁵,

⁷¹ Citato da C. B. Macpherson nella sua introduzione a *Leviathan*, Penguin Books, 1968, p. 21. A tale edizione farò in seguito riferimento.

⁷² V. quanto il diarista scrive in data 3 settembre 1668.

⁷³ Anthony à Wood è citato da Macpherson nell'introduzione a *Leviathan*, p. 23; John Aubrey scrive, nella « vita » di Hobbes, che il filosofo inglese e « the famous Galileo Galileo » (*sic*) ebbero « a consimilitie of Fate, to be hated and persecuted by the Ecclesiastiques » e che « Des Cartes and he [...] mutually respected one another ».

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Leviathan*, p. 186; *Bury Fair*, in *The Complete Works of Thomas Shadwell*, IV, 309.

e in *The Libertine* organizza tale visione attorno all'immagine di Don Giovanni assurdamente dilatata.

Si riconsideri il discorso di Don John citato sopra: il suo materialismo è quello esposto in *Leviathan*; la priorità da lui conferita ai sensi è quella teorizzata in *Leviathan*; l'associazione tra piacere e bene da lui proclamata è quella puntualizzata in *Leviathan*⁷⁶. Insistente, ossessivo, Don John ribadisce le tematiche hobbesiane lungo l'intero corso della « tragedia », imputando ogni responsabilità dell'agire umano alla natura: « My appetites are [...] natural, and them I always will obey », « there is no right or wrong but what conduces to or hinders pleasure », « There's nothing good or ill but as it seems to each man's natural appetite », « If we be bad, 'tis nature's fault that made us so »⁷⁷. Il concetto stesso dell'« infallibilità » della natura, fatto proprio dai libertini shadwelliani (« The only certain guide, infallible nature », recita uno di loro), sembra discendere da *Leviathan*, dove è scritto, « Nature it selfe cannot erre »⁷⁸.

Momento cruciale nell'enunciazione della « filosofia » di Don John è il colloquio con l'Eremita. La scena richiama quella molieriana tra Dom Juan e il Povero, genericamente, ma specificamente, per la negazione del libero arbitrio che l'informa, è a *Leviathan* che rimanda. Come per Hobbes il libero arbitrio è un'assurdità,

And therefore if a man should talk to me of a *round Quadrangle*; or *accidents of Bread in Cheese*; or *Immateriall Substances*; or of *A free Subject*; *A free-Will* [...], I should not say he were in an Error; but that his words were without meaning; that is to say, Absurd,

così lo è per il libertino di Shadwell, che spiega all'Eremita come la volontà dipenda dalla ragione a sua volta dipendente dai sensi:

Can that blind faculty the will be free
When it depends upon the understanding?

⁷⁶ Si può leggere in *Leviathan*, tra l'altro: « The World [...] is Corporeall, that is to say, Body » (p. 689); « The Originall of them all [i pensieri dell'uomo] is that which we call Sense » (p. 85); « whatsoever is the object of any mans Appetite or Desire; that is it, which he for his part calleth *Good*: And the object of his Hate, and Aversion, *Evill* [...]. *Pleasure* therefore, (or *Delight*), is the apparence, or sense of Good; and *Molestation* or *Displeasure*, the apparence, or sense of Evill » (pp. 120 e 122).

⁷⁷ *The Libertine*, pp. 29, 48, 60.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 26; *Leviathan*, p. 106.

The understanding never can be free;
 For what we understand, spite of ourselves we do:
 All objects are ready form'd and plac'd to our hands;
 And these the senses to the mind convey,
 And as those represent them, this must judge:
 How can the will be free, when the understanding,
 On which the will depends, cannot be so? ⁷⁹

In definitiva, al di là del generico « *Animalis autem homo* » della *Vulgata* ⁸⁰, in *The Libertine* come in *Leviathan* l'uomo quale specifico animale da preda, si diceva. Con l'aggressività di belve, i libertini di Shadwell commettono omicidi, stupri, ogni sorta di crimini contro natura, altri generi di violenze. Il termine « animale » ricorre puntualmente per denotare la specie umana, uomini e donne (« the silly fond animal, man », « *Drudging animals call'd husbands* », « *certain animals call'd wives* »), mentre Don John, che per saziare le sue voglie si è pasciuto di una serie di femmine, è definito « a ravenous bird of prey » planante su « a whole covey of whores at once » ⁸¹.

Le enormità cui il drammaturgo inglese indulge sono sorrette dalla sua moltiplicazione di personaggi e situazioni tradizionali.

A cominciare dalla figura del libertino singolo, come sappiamo sostituita dal gruppo di libertini, sulle orme di Rosimond, con la differenza che Shadwell presenta i due compagni del protagonista non come suoi iniziatori, con le loro « *coupables maximes* », alla « *habitude aux crimes* », bensì come suoi iniziati (« *thou art our oracle* », « *By thee we have [...] / Recover'd all the liberty of nature* ») ⁸², facendo di Don John il carismatico capo del gruppo. Analoga formula adotterà, nel Settecento, il creatore di Lovelace.

Nella commedia di Molière Dom Juan è inseguito da sua moglie Elvire: Don John è assediato da sei « mogli » (senza nome, soltanto dei numeri: « *First* », « *Second* » ecc.) all'interno di casa sua, mentre all'esterno altre quindici premono per essere ammesse ed egli si vanta di averne ancora un'ottantina. Shadwell ha presente la scena di Rosimond — basata su una analoga di Molière — in cui Dom Juan è conteso tra

⁷⁹ *Ibid.*, p. 113; *The Libertine*, pp. 59-60.

⁸⁰ I Corinzi 2:14 (reso in italiano, « Or l'uomo naturale »).

⁸¹ *The Libertine*, pp. 47, 61, 46. Si noti il linguaggio venatorio: un'unica prostituta non è « *quarry* » bastante a Don John (*ibid.*), che più avanti parla di « *a brace* » di sue « mogli » (pp. 74 e 95).

⁸² *Le Nouveau Festin de Pierre*, p. 215; *The Libertine*, p. 26.

due fanciulle alle quali ha promesso il matrimonio, ma triplica il numero delle contendenti, ulteriormente movimentando una movimentata situazione. Senza peraltro rinunciare a proporre piú avanti il contemporaneo corteggiamento di due sorelle, Clara e Flavia (in Molière, Charlotte e Mathurine sorelle non sono, ma lo diventano, in Rosimond, Paquette e Thomasse). La duplice seduzione avviene alla vigilia delle loro nozze, in ambiente campestre, dopo che il terzetto di libertini ha fatto naufragio, e sostituisce quella singola, ripresa lungo tutta la tradizione, della sposina di campagna sottratta al suo promesso durante la festa nuziale da Don Giovanni⁸³.

Ma il solo raddoppiamento della situazione, simbolica dell'armonia dell'intatta campagna infranta dal libertinismo cittadino, non basta a Shadwell, che fa irrompere i tre dissoluti tra ninfe e pastori, inscenando un ratto collettivo di bestiale violenza. Ad uno dei compagni che gli chiede quale pastorella preferisca violare, Don John replica, indifferente, « 'Tis all one; I am not in love but in lust »⁸⁴.

Altro episodio di corale brutalità è l'assalto a un monastero. Come in Rosimond, anche in Shadwell Don Giovanni, per soddisfare uno dei suoi compari che concupisce una novizia, escogita l'idea di dare fuoco al convento per « liberarla ». Con il rapimento della giovane, nel dramma francese l'impresa finisce; in quello inglese, invece, quattro suore cadono nelle mani dei libertini, oltre a Clara e Flavia, che avevano deciso di farsi monache dopo la brutta avventura loro toccata.

Infine, in tutta la tradizione l'unico personaggio dell'aldilà è il convitato di pietra, il padre di una fanciulla offesa da Don Giovanni, salvo che in Molière come si è detto. Shadwell ne fa il fratello di lei e gli affianca un secondo spettro con analoga funzione ammonitrice, quello del genitore di Don John. Congiuntamente i due spettri appaiono solo nell'invito ricambiato dal primo sulla sua tomba equestre⁸⁵, all'interno di una chiesa, a mezzanotte. Ad attendere Don John e i suoi due dissoluti compagni sono però lí anche altri invitati, gli spettri delle vittime che l'arcilibertino ha mietuto lungo l'arco della tragedia.

⁸³ Nozze di Aminta e Batricio in Tirso, di Brunetta e Pantalone in Cicognini, di Paquette e Blaise in Dorimond, di innominati La Mariée e Le Marié in Villiers, di Amarille e Rollin in Rosimond; in Molière Charlotte è promessa a Pierrot; in Da Ponte/Mozart gli sposi sono Zerlina e Masetto.

⁸⁴ *The Libertine*, p. 85.

⁸⁵ Il particolare della statua equestre è mutuato da Villiers: v. *Le Festin de Pierre ou le Fils criminel*, p. 174.

L'innovazione è importante, oltre che per se stessa, e per la spettacolarità che conferisce al finale dell'opera, anche perché anticipa la scena del congresso delle ombre nelle future elaborazioni di Dumas, Zorrilla e Bennett⁸⁶. Nel finale shadwelliano il sovrannaturale è ulteriormente amplificato dall'apparizione di diavoli, che intonano un tetro canto di a soli e coro, in seguito musicato da Purcell⁸⁷.

Altra amplificazione del sovrannaturale Shadwell opera sviluppando il motivo del naufragio, regolarmente ripreso di versione in versione da Tirso in poi. Il naufragio ha lo scopo di provocare in Don Giovanni il ravvedimento illuminandolo sulla precarietà della condizione umana: all'evocazione della tempesta è di solito dedicato poco spazio, ma ai suoi effetti sul protagonista miracolosamente salvato dalle acque le allusioni sono talora (in *Dorimond*, in Villiers) diffuse⁸⁸. Shadwell fa svolgere una scena a bordo dell'imbarcazione sulla quale si abbatte la tem-

⁸⁶ V. cap. IX. Al finale di *The Libertine* penso possa alludere Charles Maturin nel passo in cui, avviandosi a concludere *Melmoth the Wanderer* (1820), vi evoca il « destino » di Don Giovanni: « Have you seen the fate of Don Juan, not as he is pantomimed on your paltry stage, but as he is represented in the real horrors of his destiny by the Spanish writer? There the spectre returns the hospitality of his inviter, and summons him in turn to a feast. — The banquet-hall is a church — he arrives — it is illuminated with a mysterious light — invisible hands hold lamps fed by no earthly substance, to light the apostate to his doom! — He enters the church, and is greeted by a numerous company — the spirits of those whom he has wronged and murdered, uprisen from their charnel, and swathed in shrouds, stand there to welcome him! — As he passes among them, they call on him in hollow sounds to pledge them in goblets of blood which they present to him — and beneath the altar, by which stands the spirit of him whom the parricide has murdered, the gulph of perdition is yawning to receive him » (cap. XXXVIII). In una nota al testo, Maturin rimanda a « the original play, of which there is a curious and very obsolete translation », scrive. Ma l'opera « originale » — *El Burlador*, si dovrebbe pensare — non si conclude con un congresso di ombre, né porta in scena un Don Giovanni parricida, elementi che invece caratterizzano la tragedia di Shadwell, unitamente alla presenza, tra le ombre, di quella appunto del padre: senza contare il dettaglio delle coppe di sangue offerte dagli spettri delle vittime che pure vi figura (p. 98). Ricordo che *The Libertine*, poco prima che Maturin pubblicasse *Melmoth the Wanderer*, aveva fornito a Coleridge il punto di partenza per le sue pagine sul mito di Don Giovanni, in *Biographia Literaria* (1817) (v. cap. IV), e che una pantomima intitolata *The Feast of the Statue; or, Harlequin Libertine* nello stesso 1817 era stata rappresentata a Drury Lane; vi è poi, all'inizio del *Don Juan* di Byron (I, 1, 7-8, canto pubblicato nel 1819), il famoso accenno alla pantomima che tutti avrebbero visto (v. cap. V).

⁸⁷ L'introduzione strumentale a tale « Song of Devils », invero assai solenne, fu suonata, con debiti arrangiamenti, come marcia funebre durante le esequie della regina Maria (1694)!

⁸⁸ V. *Le Festin de Pierre*, pp. 55-58 e 157-160, rispettivamente.

pesta, inequivocabilmente presentata come « prodigious »⁸⁹ con l'apparizione di diavoli che danno fuoco alla nave: senza tuttavia che l'animo duro di Don John sia minimamente turbato.

Questo Don Giovanni è infatti insuperabile in quanto a malvagità. Il « catalogue of sins » recitato dal valletto Jacomo all'inizio dell'opera è epitome di ogni nefandezza: « Some thirty murders, rapes innumerable, frequent sacrilege, parricide »⁹⁰. L'« hijo inobediente » di Tirso ha certo fatto carriera: « fils criminel » nei minori francesi per aver affrettato con la sua condotta la morte del padre, in Shadwell è stato mandante dell'uccisione del genitore prima che abbia inizio l'azione⁹¹, né nutre verso lo spettro di lui che tenta di salvarlo alcuna reverenza.

La burla ordita dal Don Giovanni di Tirso ai danni del marchese de la Mota (avvolto nel mantello dell'amico, si propone di sedurne la fidanzata, Doña Ana, invaghito dalla descrizione della sua bellezza), burla ripresa dal Cicognini, che trasferisce però il ruolo di de la Mota, da lui soppresso, su Ottavio, è rimaneggiata da Shadwell in modo da porre in risalto la crudeltà selvaggia del suo protagonista: Don John ferisce a morte l'amico Don Octavio sotto le finestre della sua innamorata, Maria, gli sottrae il mantello e così camuffato approfitta di lei, poi ne uccide il fratello accorso a difenderla. La seduzione di Maria, inoltre, si somma a quella della sorella del governatore di Siviglia, già avvenuta, come pure l'uccisione del governatore stesso, quando l'opera si apre⁹².

Anche Maria finirà assalita da Don John, come a Doña Ana né ad alcuna delle sue emanazioni — l'Anna del Cicognini, l'Amarille di Dorimond e quella di Villiers, l'Oriane di Rosimond (Molière sopprime il personaggio, come si è detto) — non sarebbe potuto accadere, Don Giovanni conservando sempre, nonostante il progressivo suo deterioramento, una dose dell'originale caratteristica cavalleria. Analoga fine — morte per mano di Don John — toccherà altresì a Leonora, la Léonor di Rosimond, e di nuovo è inimmaginabile un tal crimine da parte di

⁸⁹ *The Libertine*, p. 57.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 29.

⁹¹ Dom Alvaros, il padre di Don Giovanni in Dorimond e Villiers, muore durante il corso dell'azione; in Rosimond è lasciato senza nome ed è già morto quando l'azione ha inizio, non tuttavia ucciso come in Shadwell per ordine del figlio. In Molière il padre del libertino è chiamato Dom Louis e non muore nel corso della commedia.

⁹² Anche in Rosimond l'assassinio di Dom Pierre e la seduzione di Oriane, sua figlia, sono già accaduti quando l'azione prende le mosse. Rosimond segue Molière, parzialmente, per quanto concerne il primo misfatto (v. nota 45).

Don Juan per quanto empio egli sia divenuto nella quarta versione della scuola francese. Un altro misfatto del libertino shadwelliano è il suicidio al quale induce una delle sei « mogli », nella scena dell'« assedio » ricordata sopra, quando propone ad uno dei suoi due compagni di violentarla: « Now see my providence », contemplandone il cadavere commenta gelido con macabro *humour*, « if I had been marri'd to none but her, I had been a widower »⁹³. Può ancora menzionarsi lo stupro di una donna presa a caso dalla strada, la quale risulta brutta e vecchia, che fa pensare, ma solo per lo spunto di lasciare al caso la scelta della donna di turno, a *La Matinée de Don Juan* di Musset, e infine — ma il « catalogo » delle colpe di Don John resta comunque incompleto — il suo rifiuto ad aiutare Jacomo a salvarsi durante il naufragio (il valletto però si salverà ugualmente).

Depravato ed empio, senza cuore e senza Dio, il Don Giovanni di Shadwell, come quello di Villiers, ha un fisico affascinante (soltanto la morale di un'epoca più tarda suggerirà di trasferire i segni della sua turpitudine su di un ritratto). Flavia e Clara sono immediatamente attratte dalla sua bellezza: dice l'una, del terzetto di libertini, « They're proper handsome gentlemen; but the chief, whom they call Don John, exceeds the rest », e l'altra conferma, « I never saw a finer person »⁹⁴. L'innamorata Leonora tratteggia una descrizione di Don John sorprendente per la lenta tattica di seduzione e gli atteggiamenti già *à la* Lovelace che rivela. Per « many months », ella afferma, Don John « had sigh'd and languished » prima di riuscire nell'intento di farla sua:

How many thousand vows and sighs he breath'd! What tears he wept [...]. I saw the man I lov'd more than the world oft on his knees, with his eyes up to heav'n, kissing my hand with such an amorous heat, and with such ardour, breathing fervent vows of loyal love, and venting sad complaints of extreme sufferings [...] ⁹⁵.

L'interlocutore di quest'ultimo sfogo di Leonora è Jacomo, che ben conosce invece, come i precedenti valletti di Don Giovanni, l'essenza malvagia sotto la soave parvenza del padrone: « he is the most perfidious wretch alive », la informa; e si propone a lei come alternativa « true and constant »⁹⁶. L'idea è audace, e conferisce al *servus* un

⁹³ *The Libertine*, p. 49.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 67.

⁹⁵ *Ibid.*, pp. 41, 30, 31.

⁹⁶ *Ibid.*, pp. 30 e 33.

tratto nuovo, al di là di quello del tradizionale « predicador », che mantiene (« let's hear your fool preach a little », propone a Don John uno dei compagni)⁹⁷. Né è da escludere una relazione tra questa trovata di Shadwell e quella di Moncrieff, un secolo e mezzo più tardi, nell'operetta buffa *Giovanni in London, or the Libertine Reclaimed*, di presentare un Leporello (nel frattempo è intervenuta la versione di Da Ponte) sposato a donna Anna (Mrs. Leporello, ormai!)⁹⁸.

Amato da Leonora, Don John è per contro odiato da Maria, l'una e l'altra figure che assurgono a statura di eroine. Se Shadwell prende come sappiamo le mosse dai suoi predecessori, Leonora discendendo direttamente dalla Léonor di Rosimond, basata a sua volta sulla Elvire di Molière, e Maria derivando indirettamente dalla Ana di Tirso, soprattutto attraverso la Amarille di Dorimond e di Villiers, egli però sviluppa in modo autonomo i due personaggi, sin qui piuttosto sfocati. Li propone congiuntamente, come in precedenza non era avvenuto (prima di Molière, Elvira non esiste; Molière crea Elvire, ma sopprime Anna, seguito sostanzialmente da Rosimond, la cui Oriane — la figlia del governatore di Siviglia — non appare mai in scena ed è appena menzionata), e antitetivamente, come avverrà in Da Ponte / Mozart. Entrambe inseguono Don John, secondo il *pattern* tirsiano ripreso in tutta la tradizione, che vuole il seduttore rincorso dalle donne da lui offese, ma con motivazioni e fini nuovi e « moderni ». Leonora insegue Don John non per ottenere nozze riparatrici (come Isabella ed altre fanciulle sedotte in precedenti versioni), né in quanto sposa legittima (come l'Elvire molieriana), ma per amore, un amore che non sa reprimere anche se non ricambiato, anche se ha visto, dietro la maschera, il volto orribile del libertino, e che la sospinge, al di là del mare e attraverso la tempesta, ad essergli vicina, per avvertirlo dei pericoli che corre, per tentare di salvarlo; lo raggiunge, beve ignara la pozione avvelenata che egli le offre, e muore, dopo averne ascoltato la cinica confessione, implorando per lui il perdono del cielo. Più di Elvira, questa Leonora prelude alle figure romantiche (di uno Zorrilla, di un Dumas) il cui amore per Don Giovanni lo conduce alla salvezza: in definitiva, è una potenziale Margherita goethiana⁹⁹. In quanto a Maria, ella pure, al di là del mare e attraverso la tempesta, insegue Don John, spinta

⁹⁷ *Ibid.*, p. 27.

⁹⁸ Cfr. nota 32.

⁹⁹ È alla versione riveduta del dramma di Dumas che si allude. V. cap. IX.

però, contrariamente a Leonora, dall'odio, da un desiderio bruciante di vendicarsi di colui che, uccidendole l'amato, le ha reso la vita insopportabile. Ancora una donna che in ultima analisi agisce per amore (non accetta, passivamente, il suo destino di fanciulla sedotta), e che miseramente fallisce nel suo intento, morendo sotto le spade di Don John e dei suoi compagni. La Anna mozartiana, nell'intensità dell'odio che prova per Don Giovanni ¹⁰⁰, sembra avere ereditato la tempra di questa Maria shadwelliana.

Se la caratterizzazione di Leonora e Maria, soprattutto per il modo in cui le due eroine vivono il loro amore, ha già in sé i germi di una sensibilità nuova, che chiamerei preromantica, per altri aspetti *The Libertine* è chiaramente opera del suo tempo. Per la spregiudicatezza dei toni, per la propensione verso la satira sociale, finì a parte per come affronta e commenta la tematica del matrimonio, ridicolizzando la fedeltà coniugale, reclamando la libertà in amore per ambedue i sessi:

Since liberty, nature for all has design'd,
A pox on the fool who to one is confin'd.
All creatures besides
When they please change their brides;
.
.
.
A shame on the curse
Of, For better for worse;
'Tis a vile imposition on nature:
For women should change,
And have freedom to range,
Like to every other wild creature ¹⁰¹.

Modesta è stata la fortuna dell'opera letteraria di Shadwell nel suo insieme, in un primo tempo anche a causa della pioggia di critiche, durissime, riversata su di lui da Dryden, il Poeta Laureato, specie in *Mac Flecknoe, or A Satyr upon the True-Blew Protestant Poet, T. S.*, del 1682, in seguito anche per l'incapacità di leggere il suo teatro, come quello di altri autori della Restaurazione, secondo il suggerimento di Charles Lamb, collocandolo cioè « out of Christendom », nella « land [...] of cuckoldry », in spazi « utopici », « artificiali » ¹⁰². Lettura che, pare a me, si impone per *The Libertine* specificamente, per le situazioni

¹⁰⁰ Per l'interpretazione « romantica » di questo sentimento (amore/odio), v. cap. IV, pp. 80-81.

¹⁰¹ *The Libertine*, pp. 46-47 e 66.

¹⁰² *On the Artificial Comedy of the Last Century* (1823).

paradossali in cui Shadwell cala il suo protagonista, per l'uso — e l'abuso — che egli fa dell'iperbole. Giudicare Don John con il metro della morale comune, e quindi giustamente condannarlo quale « érotomane sanguinaire » e « repoussant », come fa Georges Gendarme de Bévotte¹⁰³, è ridurre la portata dell'opera, mortificarne il valore simbolico.

Peraltro i contemporanei apprezzarono, come si è detto, *The Libertine*. Un giudizio favorevole sul suo autore, di particolare pregnanza nella cornice del nostro assunto, è quello di uno dei piú famosi libertini del tempo, egli stesso poeta, John Wilmot, conte di Rochester (del quale si parlerà nel prossimo capitolo), che in Shadwell vide addirittura uno dei due massimi commediografi viventi:

Of all our modern Wits none seems to me
Once to have toucht upon true Comedy,
But hasty Shadwell, and slow Wycherley¹⁰⁴.

¹⁰³ V. *La Légende de Don Juan*, 2 voll., Parigi, Hachette, 1911, I, 189-200.

¹⁰⁴ *An Allusion to Horace's 10th Satire of the First Book*.

CAPITOLÒ II

IL LIBERTINO SULLE SCENE DELLA RESTAURAZIONE,
FINO AI TARDI REVIVALS DI PROTODONGIOVANNI
GIACOMIANI

Pray, where's your friend, Mr. Dorimant?

Soliciting his affairs: he's a man of great employment, has more mistresses now depending than the most eminent lawyer in England has causes.

The Man of Mode, or, Sir Fopling Flutter

I remember very well, that upon the first acting this Comedy, it was generally believed to be an agreeable Representation of the Persons of Condition of both Sexes, both in Court and Town; and that all the World was charm'd with Dorimant; and that it was unanimously agreed, that he had in him several of the Qualities of Wilmot Earl of Rochester, as, his Wit, his Spirit, his amorous Temper, the Charms that he had for the fair Sex, his Falsehood, and his Inconstancy:

così John Dennis in una rievocazione della prima di *The Man of Mode, or, Sir Fopling Flutter*, di George Etherege, che ebbe luogo nel 1676 al Dorset Garden Theatre di Londra¹, il teatro dove l'anno precedente era stato presentato *The Libertine* di Shadwell. *Wit, beau, roué* egli stesso, « a great dandy in an age of dandies », Sir George modellò il personaggio di Dorimant, il Don Giovanni che non dà il titolo alla commedia ma ne è al centro, sul giovane e brillante John Wilmot, conte di Rochester, favorito di Carlo II e « the Restoration gallant *par excellence* »²: è di Dorimant — il cui ruolo fu interpretato da Thomas

¹ *A Defence of "Sir Fopling Flutter"* (1722), in *The Critical Works of John Dennis*, a cura di E. N. Hooker, 2 voll., Baltimore (Md.) 1943, II, 248.

² Gamini Salgado, introduzione a *The Man of Mode*, in *Three Restoration*

Betterton, che già aveva ricoperto quello del libertino shadwelliano — che si sente dire nel corso dell'opera che « has more mistresses [...] than the most eminent lawyer in England has causes »³.

L'approvazione diffusa inizialmente accordata dalla nazione al nuovo stile di vita esibito dalla corte e dal suo *entourage*, in origine reazione del « liberated cavalier »⁴ dopo la repressione dell'interregno, non tardò a riflettersi nelle commedie concepite dopo la riapertura dei teatri, nelle quali il libertino assurse a personaggio privilegiato: giustamente si è parlato di « the Rake's Progress from Court to Comedy »⁵. Se nel 1650 il Lungo Parlamento aveva severamente penalizzato « the detestable sins » dell'adulterio e della fornicazione e le « execrable opinions » degli atei⁶, dopo il 1660 esplose la reazione e dilagò il libertinaggio (vi si è accennato nel cap. I), sia sentimentale (libero amore), sia intellettuale (libero pensiero).

Nel conte di Rochester, l'« originale » di Dorimant, coesisteranno entrambi, come non manca di riferire Samuel Johnson nella « Life » che gli dedica, in cui emergono anche altri tratti comuni al personaggio realmente esistito e alla figura letteraria di Don Giovanni: il libertinismo assunto come espressione di rivolta, il bisogno di mascherare la propria identità, la fine immatura⁷. Il dottor Johnson stese le *Lives*

Comedies, Penguin Books, 1968, pp. 17 e 18. A tale edizione della commedia di Etherage faccio in seguito riferimento.

³ *Ibid.*, p. 67.

⁴ Allardyce Nicoll, *Restoration Drama 1660-1700*, Cambridge University Press, 1955⁴, p. 239.

⁵ V. John Traugott, *The Rake's Progress from Court to Comedy*, « Studies in English Literature », VI (1966), pp. 381-407.

⁶ Citato in Salgado, *Three Restoration Comedies*, p. 11.

⁷ Si legge di John Wilmot (1647-80), in *Lives of the English Poets (1779-81)*: « He had very early an inclination to intemperance [...]; [...] when he became a courtier, he unhappily addicted himself to dissolute and vicious company, by which his principles were corrupted, and his manners depraved. He lost all sense of religious restraint; and, finding it not convenient to admit the authority of laws which he was resolved not to obey, sheltered his wickedness behind infidelity. [...] He often pursued low amours in mean disguises, and always acted with great exactness and dexterity the characters which he assumed. [...] he lived worthless and useless, and blazed out his youth and his health in lavish voluptuousness; till, at the age of one-and-thirty, he had exhausted the fund of life, and reduced himself to a state of weakness and decay. At this time he was led to an acquaintance with Dr. Burnet, [...] from whom he received such conviction of the reasonableness of moral duty, and the truth of Christianity, as produced a total change both of his manners and opinions ». Gilbert Burnet, divenuto nel 1689 vescovo

of the English Poets da moralista del Settecento; Etherege scrisse la sua « comedy of manners », per usare la fortunata espressione coniata da Charles Lamb⁸, da *man of fashion* della Restaurazione.

Egli aveva trascorso diversi anni della sua vita in Francia: la lingua, la letteratura, il teatro, lo stile di vita di quella nazione gli erano familiari e influenzarono la sua opera di commediografo. Al di là del modello molieriano, che si intravede in tante altre commedie britanniche di quegli anni (si è menzionato l'impatto di Molière su Shadwell), in quelle di Sir George si avverte un equilibrio di stampo classicheggiante, una *clarté* dall'impronta cartesiana, una *finesse* imitativa di quella *gauloise*: il *bon mot* è di rigore tra i suoi personaggi, che sovente appartengono al *beau monde* in cui egli stesso si muoveva⁹. Il successo immediato riscosso da *The Man of Mode* è anche attribuibile alla trasparenza delle *personae*: il pubblico non solo « riconobbe » in Dorimant Lord Rochester, come si è riferito, ma in Medley, compagno di libertinaggio di Dorimant, Sir Charles Sedley, altro famoso *rake* e *wit* dello stesso circolo (egli pure scrittore), nel giovane Bellair, un secondo amico di Dorimant, l'autore medesimo, e in Sir Fopling Flutter un ben noto « man of mode » di allora, « Beau Hewit ».

Dorimant e Sir Fopling Flutter sono nettamente contrapposti: il primo è un autentico *gallant*, un « modern gallant », il secondo è un *fop*, un *would-be gallant*, che si illude di essere « the pattern of modern gallantry » ma è soltanto « the pattern of modern foppery »¹⁰, che è insomma, come sintetizzato nell'epilogo della commedia scritto da Dryden, « a fool » e non « a wit ».

L'insistenza di Etherege sul termine « moderno » — già nel prologo della sua prima commedia, *The Comical Revenge; or, Love in a Tub*, del 1664, aveva parlato di « the modern way / Of writing » — sottolinea la rottura con i tempi precedenti a tutta una serie di livelli.

di Salisbury, raccontò il pentimento *in extremis* di Rochester in un *pamphlet* edificatorio, *Some Passages in the Life and Death of the Right Honourable John Wilmot Earl of Rochester*, che uscì nel 1680 ed ebbe larga eco.

⁸ Nel saggio citato alla nota 102 del cap. I.

⁹ V. in proposito: Dale Underwood, *Etherege and the Seventeenth-Century Comedy of Manners*, New Haven (Conn.) 1957; Norman N. Holland, *The First Modern Comedies: The Significance of Etherege, Wycherley, and Congreve*, Cambridge (Mass.) 1959; John Wilcox, *The Relation of Molière to Restoration Comedy*, New York 1938.

¹⁰ *The Man of Mode*, p. 59. Sir Fopling, « lately arrived piping hot from Paris » (*ibid.*), è reso più che mai ridicolo dalla sua ossessiva francomania.

Il « modern gallant » si muove in un mondo dove non solo è svanita la fede nella divinità del sovrano — « There's such divinity doth hedge a king », aveva scritto Shakespeare¹¹, ma Carlo II, grande « Master of the Revels », Don Giovanni senza paraventi, certo non poteva alimentare quel sentimento reverenziale — bensì si è affievolita la fede *tout court*, e con essa il timore di una giustizia superna, l'attesa di un aldilà. La componente metafisica, essenziale nella genesi della leggenda di Don Juan Tenorio, stemperata dopo l'intervento molieriano, nella commedia di Etherege si dissolve completamente. Di conseguenza, eliminato il conflitto con la divinità e il confronto con quello strumento divino che è il convitato di pietra, personaggio non più credibile in un mondo senza orizzonti sovranaturali, l'originale connotazione negativa del libertino si attenua: Dorimant, *rake* ma non troppo (gli eccessi di un Don John gli sono totalmente estranei), epurato della componente meramente *foppish*, stilizzato, presentato nell'ultimo suo giorno vissuto da libertino prima della capitolazione al matrimonio, è invero un Don Giovanni « moderno », che si lascia alle spalle il leggendario antenato con il suo destino essenzialmente tragico, e affronta senza problemi di trascendenza (e con una buona dose di fortuna) l'avventura esistenziale.

La commedia, nel rispetto dell'unità di tempo, presenta in apertura la *levée* di Dorimant, alle prese con l'urgente bisogno di disfarsi di un'amante di cui è stanco (Mrs Loveit), in seguito, nel corso della giornata, la sua « pursuit »¹² di una più fresca bellezza (Belinda), in chiusura, l'indomani mattina, appena consumata la notte con quella, il suo fidanzamento con una terza giovane donna (Harriet).

Incostante e spergiuro, ipocrita e cinico, ma dal fascino irresistibile (per Mrs Loveit è, malgrado tutto, « charming », e per Belinda « bewitching »), Dorimant ha ereditato tratti di più Don Giovanni: da quello di Tirso, il suo burlarsi dell'amore (« you use to laugh at love », gli rimprovera Harriet), il suo diletto nel lasciare le donne senza onore (« You [...] have more pleasure in the ruin of a woman's reputation than in the indearments of her love », gli rinfaccia Mrs Loveit); da quello di Molière, la sua filosofia dell'amore, che ripetutamente espone (l'amore soggetto alla legge universale della mutabilità, contro cui nulla può « l'umana fralezza »): « We are not masters of our own affections;

¹¹ *Hamlet*, IV, v. 123.

¹² *The Man of Mode*, p. 70. Il termine venatorio, come il francese *poursuite* da cui deriva, caratterizza l'attività dongiovannesca. Cfr. cap. I, p. 10 e *infra*, *passim*.

our inclinations daily alter. [...] human frailty will have it so »); a parte il tratto comune al *burlador* e al *maitre* di Sganarelle, l'invocazione dell'attenuante della propria giovinezza: « Constancy at my years! [...] Youth has a long journey to go »¹³. Altri tratti dongiovanneschi di Dorimant sono la gaiezza, l'eleganza, il desiderare una donna sentendone elogiare la bellezza e « infallibly » sapendola amata da un amico, il mascherare la propria identità (alla futura suocera si presenta con il nome seducente di Courtag), e, sia pure sdrammatizzato in una *pièce* dove tutto è sottoposto a un processo riduttivo quando non dissacrante, l'orgoglio, lo stampo luciferino¹⁴. Come vari Don Giovanni anche Dorimant è posto nell'imbarazzante situazione di doversi confrontare simultaneamente con più di una donna¹⁵, e come i protagonisti di Rosimond e di Shadwell è affiancato da due amici. In definitiva, un *rake* ma *genteel*, cui perfettamente si addice la descrizione che Sir Fopling fa del « complete gentleman », descrizione che dà la misura del *rake's progress* a questo punto degli anni settanta: il « catalogo » delle « qualità » che concorrono a formare il « gentiluomo » precisa infatti che egli

ought to dress well, dance well, fence well, have a genius for love letters, an agreeable voice for a chamber, be very amorous, something discreet, but not over-constant¹⁶.

Caratteristico *understatement*, quest'ultima « qualità », che porta a considerare le *partners* di Dorimant, nettamente diverse e « moderne » rispetto alle donne sedotte e abbandonate dai precedenti Don Giovanni. Fin qui l'essere predatorio era l'uomo, continuamente « in pursuit » di femmine, vittime, innocenti o meno, delle sue brame. Nella commedia di Etherege, invece, tanto i personaggi maschili quanto quelli femminili sono configurati quali animali da preda (siamo sempre, come

¹³ *The Man of Mode*, pp. 69, 72, 107, 128, 73, 74. Cfr. *El Burlador de Sevilla*, p. 149, « ¿Tan largo me lo fiáis? / De aquí allá hay gran jornada », e *Dom Juan*, p. 76, « Oui, ma foi! il faut s'amender; encore vingt ou trente ans de cette vie-ci, et puis nous songerons à nous ».

¹⁴ In scena, ride, scherza, canta; afferma, « I love to be well dressed », « there is no charm so infallibly makes me fall in love with a woman as my knowing a friend loves her » (pp. 59, 88). Di lui è detto che ha un « proud temper », che gli si potrebbe attribuire un « cloven foot » e che è « the prince of all the devils » (pp. 98, 52, 95).

¹⁵ Così in V. i e ii.

¹⁶ *The Man of Mode*, p. 60.

si è notato a proposito di Shadwell, nell'ambito dell'influsso di Hobbes, una delle presenze intellettuali maggiori fino al primo Settecento¹⁷): Dorimant è cacciatore di donne, ma nel contempo le donne gli danno la caccia (Mrs Loveit e Belinda lo desiderano come amante, Harriet lo desidera come sposo: ma l'istinto predatorio è il medesimo). Non necessitano quindi piú ratti e omicidi, e neppure travestimenti e la complicità delle tenebre; né sono contemplati padri, fratelli, fidanzati o mariti per difendere l'onore di donne offese: quelle innamorate di Dorimant sono indipendenti, ognuna a suo modo, non piú Tisbee, o Anne, o Elvire. E chi infine trionfa è Harriet, che lo « converte » al matrimonio¹⁸.

Che *The Man of Mode* sia, anche, critica dei costumi della propria età (« this vicious age ») è ovvio: « you men of quality », dice un personaggio di basso rango a Dorimant e Medley, « would ingross the sins of the nation », e Harriet, l'« eroina » della commedia, dal suo versante esalta « the dear pleasure of dissembling »¹⁹. Il pensiero corre a *Dom Juan*, d'un canto a certe affermazioni *class-conscious* di Sganarelle, e dall'altro alla denuncia dell'ipocrisia tartuffiana del protagonista. Che *The Man of Mode* abbia un preciso intento didattico è meno ovvio; se non paragonabile a quella di *El Burlador*, una morale tuttavia discende anche da questa commedia, in cui Mrs Loveit e Belinda, donne « leggere », sono abbandonate da Dorimant, mentre Harriet, che si darà a lui solo come sposa, è « premiata ». Proprio Mrs Loveit dice a Belinda: « if thou wouldst be happy, give thyself wholly up to goodness »²⁰ ...

Lieto fine, in ogni modo, per il libertino *reclaimed*, ma un lieto fine carico di ambiguità: matrimonio d'amore, quello di Dorimant (« I love her [...]. I fear sh'as an ascendant o'er me and may revenge the wrongs I have done her sex », dice riferendosi a Harriet), e quindi il suo dongiovannismo non è stato che una posa, o invece matrimonio

¹⁷ È ancora molto forte, tale influsso, ad esempio su John Gay e su Swift.

¹⁸ Sull'uso profano di termini propri del sacro che Etherege fa in questa commedia si appunteranno gli strali del reverendo Collier, come si dice piú avanti. Le promesse di Dorimant sono chiamate « his oath and covenant », « devout » ma non « fanatic » Harriet desidera che egli sia dopo che, « hardened in sin » ma dando « signs of repentance », avrà « rinunciato » al mondo per lei (*The Man of Mode*, pp. 69 e 136), ecc.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 104, 56, 81.

²⁰ *Ibid.*, p. 142.

d'interesse (« I [wed] a good estate », « to repair the ruins of my estate that needs it », dice anche)²¹, e allora non si può più parlare di una sua capitolazione autentica?

Durante gli anni settanta si assisté a « the sex-comedy boom »²² nei teatri londinesi, dove molti libertini oltre a Don John e a Dorimant si presentarono alla ribalta, *keepers* e *cuckolds* suscitando rispettivamente il compiacimento e l'ilarità degli spettatori. Fin dalla decade precedente, tuttavia, erano stati portati in scena giovani *gallants* con nomi come Loveby, Wildblood, Courtall, Freeman²³, ma il personaggio più provocatorio del genere, il *cuckold-maker* per eccellenza, fu senz'altro Horner (*son nom l'indique!*), « contemporaneo » di Don John e Dorimant (è il protagonista di *The Country Wife*, di Wycherley, del 1675), il quale si finge evirato con gli uomini per divenire più facilmente l'amante delle loro donne.

Il successo di questo tipo di spettacolo cominciò ad incrinarsi quando, passata la prima reazione al puritanesimo imposto dal regime di Cromwell, la componente borghese della nazione, con la sua ereditata serietà e la sua etica del dovere, riprese il processo di ascesa. Sul finire del secolo, dopo che la « rivoluzione gloriosa » aveva portato sul trono, a fianco di Maria, Guglielmo d'Orange, il reverendo Jeremy Collier pubblicò il suo atto d'accusa contro il teatro « immorale » della Restaurazione (*A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage*, 1698), condannando, specificamente in *The Man of Mode*, la profanazione etheregiana di termini e concetti propri del sacro²⁴. All'inizio del Settecento, un numero di « The Spectator » (il numero 65, del 15 maggio 1711), per la penna di Steele, era dedicato a una dura critica proprio di *The Man of Mode*: Dorimant vi era definito « a direct Knave in his Designs, and a Clown in his Language » e la commedia nel suo insieme stroncata perché tendente a presentare « Nature in its utmost Corruption and Degeneracy ». Occorrerà attendere i critici romantici, portati a idealizzare un passato ormai relativamente lon-

²¹ *Ibid.*, pp. 107, 121, 140.

²² John Loftis, Richard Southern, Marion Jones, A. H. Scouten, *The Revels History of Drama in English (1660-1750)*, Londra, Methuen, 1976, p. 186.

²³ Il primo in *The Wild Gallant*, di Dryden; il secondo in *An Evening's Love, or, The Mock Astrologer*, del medesimo; il terzo e il quarto in *She Would if She Could*, di Etherege.

²⁴ V. nota 18.

tano, per un recupero di consensi alla commedia della Restaurazione: Hazlitt, con melanconica intonazione da *ubi sunt*, rievocerà « the gala day of wit and pleasure, of gallantry and Charles II », « happy, thoughtless age, when kings and nobles led purely ornamental lives », e Lamb, collocando in uno spazio immaginario, fiabesco, le commedie « artificiali » di quell'epoca, le giudicherà moralmente neutre in quanto tali: « The Fainalls and the Mirabels, the Dorimants and the Lady Touchwoods [...] do not offend my moral sense [...]. They have got out of Christendom into the land — what shall I call it? — of cuckoldry — the Utopia of gallantry »²⁵.

Il dongiovannismo, reale o immaginario, di un Rochester o di un Dorimant, non era comunque stato fenomeno esclusivo del regno di Carlo II, anche se mai come allora esso aveva beneficiato dell'esempio, oltre che della protezione, regale. Se il leggendario Don Giovanni Tenorio giunse relativamente tardi sulle scene inglesi, già sotto Giacomo I almeno due personaggi dongiovanneschi, due protodongiovanni, penso, vi erano stati presentati: il Mirabel della commedia *The Wild-Goose Chase*, di John Fletcher, all'inizio del 1622, e il Novall della tragedia *The Fatal Dowry*, di Philip Massinger e Nathan Field, prima del 1620. Entrambe le opere ebbero successo fino alla chiusura dei teatri. Dopo la loro riapertura, dopo che sulle scene il personaggio del libertino compì la sua fortunata carriera, dopo che il movimento « riformatore » sullo scorcio del secolo denunciò il carattere « immorale » e « profano » del teatro inglese, nei primi anni del Settecento sia la commedia di Fletcher sia la tragedia di Massinger e Field furono riproposte in versioni rinnovate, estremo recupero di una tematica che pareva ormai avviata ad estinguersi. *The Wild-Goose Chase* fu riscritta da George Farquhar e presentata, con il titolo di *The Inconstant; or, The Way to Win Him*, nel 1702 (il nome del protagonista restava quello originale di Mirabel, nome che lasciava trasparire la sua caratteriale incostanza, e che anche Congreve aveva appena adottato per il protagonista maschile di *The Way of the World*). *The Fatal Dowry* fu riscritta da Nicholas Rowe e presentata, con il titolo di *The Fair Penitent*, nel 1703 (il nome del protagonista era qui mutato da Novall in Lothario, muta-

²⁵ William Hazlitt, *Lectures on the English Comic Writers*, IV; Charles Lamb, *On the Artificial Comedy of the Last Century* (cfr. cap. I, p. 27). Fainall e Mirabel compaiono in *The Way of the World*, Lady Touchwood in *The Double Dealer*, commedie entrambe di Congreve.

mento in parte attribuibile al fatto che Rowe, diversamente da Farquhar, non rivelava la sua fonte).

A queste quattro opere dedico tutto il resto del capitolo: considererò prima le due commedie, *The Wild-Goose Chase* e *The Inconstant*, ancora nell'area di *The Man of Mode*, da cui si sono prese le mosse, e poi le due tragedie, *The Fatal Dowry* e *The Fair Penitent*, dall'ultima delle quali si potrà senza discontinuità procedere, nel prossimo capitolo, ad un esame di *Clarissa*, il cui protagonista maschile, Lovelace, è un diretto discendente di Lothario.

Alcune considerazioni preliminari concernono tuttavia l'influsso, spesso minimizzato, della letteratura spagnola sul teatro inglese del Seicento. Una « pro-Spanish fashion »²⁶ si instaura nel mondo teatrale britannico sotto il regno di Giacomo I, moda che riprende ad imporsi dopo la riapertura dei teatri, stimolata dall'enorme produzione degli autori del *siglo de oro*, Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina, Alarcón e Calderón de la Barca, per non citare che i maggiori. La storia di questa influenza è ancora da scriversi in larga misura, né mai facilmente potrà esserlo in forma compiuta in quanto centinaia sono le opere spagnole andate perdute e altissimo è il numero di quelle che attendono di essere pubblicate²⁷. Molto lungo sarebbe un mero elenco di lavori teatrali britannici ambientati in Spagna, con personaggi spagnoli, con intrighi spagnolescanti *de capa y espada*, di critica ad atteggiamenti spagnoleschi, talora basati direttamente su originali spagnoli, talaltra su adattamenti o traduzioni spesso francesi²⁸.

Tra i drammaturghi giacomiani che utilizzano elementi spagnoli sono Massinger e Fletcher, autori, oltre che, separatamente, delle due

²⁶ George Sampson, *The Concise Cambridge History of English Literature*, Cambridge University Press, 1941, p. 419.

²⁷ Utili comunque, D. B. J. Randall, *The Golden Tapestry: A Critical Survey of Non-chivalric Spanish Fiction in English Translation (1543-1657)*, Durham (N. C.), Duke University Press, 1963, e John Loftis, *The Spanish Plays of Neoclassical England*, New Haven (Conn.) 1973.

²⁸ Alcuni esempi: *The Spanish Gypsy*, tragicommedia di Thomas Middleton e William Rowley, del 1623, basata su due *novelas* del Cervantes; *An Evening's Love, or, The Mock Astrologer*, commedia di Dryden, del 1668, derivata da *El astrólogo fingido* di Calderón attraverso *Le Feint astrologue* di Thomas Corneille; *The Gentleman Dancing-Master*, commedia di Wycherley, del 1672, ridicolizzante la *foppery* spagnola oltre che quella francese; *The Spanish Friar, or, The Double Discovery*, ancora di Dryden, del 1681, tragicommedia antispagnola sulla scia della *psicosi* provocata dal *Popish Plot*.

opere che, qui interessano, congiuntamente, all'incirca nello stesso periodo, di opere di chiara ascendenza spagnola come *The Custom of the Country*, fondata su *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* del Cervantes, e *The Spanish Curate*, derivata dalla traduzione inglese del *Poema trágico del español Gerardo y desengaño del amor lascivo* di Gonzalo de Céspedes y Meneses²⁹. Ignoriamo se a monte di *The Fatal Dowry* e *The Wild-Goose Chase* siano delle fonti spagnole, ma i sospetti esistono e certo Novall e Mirabel rivelano notevoli somiglianze con il Tenorio tirsiano: li chiamo tuttavia protodongiovanni poiché ritengo che i due drammaturghi inglesi abbiano avuto presente il tipo spagnolo del *conquistador*, irruente e borioso, di femmine, ma non specificamente il *burlador*, soprattutto perché manca, nella tragedia di Massinger come nella commedia di Fletcher, un qualsiasi riferimento alla seconda e determinante parte della tragicommedia di Tirso, quella sul *convidado de piedra*.

D'altro canto, proprio il tema del doppio convito, filtrato però attraverso i riduttivi rifacimenti italiani (il Cicognini, forse), si ritrova in *The Tragedy of Ovid* di Sir Aston Cockain (1608-84), pubblicata solo nel 1662³⁰. Cockain, che aveva soggiornato in Italia e tradotto dall'italiano *La Dianea* di Gian Francesco Loredano, autore di un « Epitaph on Mr John Fletcher and Mr Philip Massinger », nei cinque atti di *The Tragedy of Ovid* presenta tre scene in cui è ripreso il motivo sovranaturale della leggenda del Tenorio: l'invito a cena, qui rivolto da un ribaldo capitano di ventura italiano, Hannibal, accompagnato dal pavido servo Cacala, a un cadavere penzolante da un patibolo (IV. iv); la cena con lo spettro, giunto puntuale al convito con grande spavento del servo (IV. v); la seconda cena, presso il patibolo, dove, ospiti dello spettro, Hannibal e Cacala trovano una mensa imbandita in nero (« The sole colour us'd in Pluto's court », spiega l'impiccato) e dove il capitano termina la sua vita sprofondando nell'Ade (V. iii)³¹.

²⁹ Traduzione di Leonard Digges intitolata *Gerardo the Unfortunate Spaniard*. Su Massinger e Fletcher e il loro *atelier*, v. Maurice Chelli, *Etude sur la collaboration de Massinger avec Fletcher et son groupe*, Parigi 1926.

³⁰ *Poems [...] whereunto is now added The Tragedy of Ovid*. Delle opere drammatiche di Cockain (ortografato anche Cokayne, Cockayn) esiste un'edizione vittoriana, del 1874, pubblicata a Londra da H. Southeran & Co. e a Edimburgo da W. Patterson.

³¹ La sostituzione dello spettro di un impiccato a quello con cui abbiamo familiarità sembra essere di origine tedesca: cfr. Austen, *The Story of Don Juan*, pp. 170-171, e Summers, note introduttive a *The Libertine*, p. 10.

Insomma, prima della comparsa sulle scene londinesi del Don John di Shadwell, la figura del libertino, con caratteristiche simili a quelle del *burlador* di Siviglia, ha una sua storia nel teatro inglese, ed anche il motivo del duplice banchetto con un morto vi risulta noto.

Nell'« Office Book » che teneva come responsabile del *Revels Office*, Sir Henry Herbert registra tre opere di John Fletcher presentate a corte durante i *Christmas Revels* del 1621-22: tra esse è *The Wild-Goose Chase*, la cui prima ebbe luogo il 24 gennaio 1622. Le altre due, che segnalano in quanto rivelano il particolare interesse del drammaturgo per il mondo spagnolo in questo momento, sono *The Island Princess*, che prende le mosse dalla conquista delle isole Molucche, di cui aveva scritto Bartolomé Leonardo de Argensola, e *The Pilgrim*, che deriva da *El peregrino en su patria* di Lope de Vega. La prima edizione di *The Wild-Goose Chase* è del 1652, periodo buio per il teatro, a cura di due degli interpreti originali, che nell'epistola liminare rievocano con nostalgia gli applausi con cui la commedia era stata accolta³². Dopo la riapertura dei teatri, essa tornò ad essere portata sulle scene con successo, il tema trattato risultando particolarmente congeniale alla nuova sensibilità³³. Nel suo diario Pepys annota, in data 11 gennaio 1668, di avere assistito ad una rappresentazione di *The Wild-Goose Chase*, che, precisa, « I never saw, but have long longed to see [...], being a famous play ».

Mirabel, « the wild goose » del titolo, è presentato come un libertino francese: giovane, bello, ricco (tutti attributi della figura di Don Giovanni), è appena rientrato a Parigi dopo avere viaggiato per tre anni insieme a due compagni di avventure (è già qui il motivo del terzetto, che si ritroverà in Rosimond e Shadwell), richiamato a casa dal vecchio genitore che vorrebbe vederlo ammogliato (ecco pure il confronto figlio/padre che caratterizza la vicenda di Don Giovanni). Ma Mirabel non vuol pensare al matrimonio, almeno per ora, « a weighty ceremony »,

³² Si tratta di John Lowin e Joseph Taylor, due dei ventisei « Principall Actors » elencati nel primo in-folio shakespeariano. L'epistola (« The Dedication ») è riprodotta nell'edizione critica di *The Wild-Goose Chase* curata da Rota Herzberg Lister, New York e Londra, Garland, 1980, alla quale faccio in seguito riferimento.

³³ Sulla fortuna di Fletcher dopo la Restaurazione, v. A. C. Sprague, *Beaumont and Fletcher on the Restoration Stage*, Cambridge (Mass.) 1926 e J. H. Wilson, *The Influence of Beaumont and Fletcher on Restoration Drama*, Columbus (Ohio), Ohio State University Press, 1928.

dice, che « may concern me hereafter in my gravity » (parole annuncianti, del Dom Juan molieriano, l'« encore vingt ou trente ans de cette vie-ci, et puis nous songerons à nous »), deciso a collezionare, « wild » com'è, « a fresh mistress » dopo l'altra: « A new strong lusty bark cannot ride at one anchor », sentenza ³⁴.

Questo « travelled monsieur » ha infatti messo insieme, nel corso dei suoi spostamenti, una bella collezione di donne, tutte registrate in un « libro » che porta con sé, « this inventory », « my list », come lo definisce ³⁵, Fletcher anticipando dunque anche la « lista » del Ciconini destinata a divenire l'immortale « catalogo » mozartiano. Il « libro » è qui esibito da Mirabel — manca nella commedia l'equivalente del servitore di Don Giovanni — alla fanciulla che l'ama, Oriana (Rosimond chiamerà Oriane la figlia del governatore di Siviglia: ma il nome era molto diffuso per essere appartenuto all'eroina dell'*Amadis de Gaula*), alla quale tre anni addietro aveva promesso le nozze (similmente, Passarino getterà la lista davanti agli occhi dell'innamorata Rosalba e Leporello canterà la sua aria del catalogo all'abbandonata Elvira):

Dost thou see this book here?

Look over all these ranks: all these are women,
 Maids, and pretenders to maidenheads: these are my conquests.
 All these I swore to marry, as I swore to thee,
 With the same reservation, and most righteously,
 Which I need not have done neither; for, alas, they made no scruple,
 And I enjoyed 'em at my will, and left 'em ³⁶.

Mirabel non precisa il numero delle sue « conquiste », ma si vanta di avere posseduto cento donne piú belle e piú nobili di Oriana, di avere fatto, e infranto, mille promesse di matrimonio. Mentitore e spergiuro, fatuo e vanaglorioso come il contemporaneo *burlador* di Siviglia, come quello « A glorious talker and a legend maker » piú che sul serio « A loose and strong defier of all order », ancora come il Don Juan di Tirso rozzamente Mirabel si compiace della sua attività di defloratore: al « el mayor / gusto que en mí puede haber / es burlar una mujer / y dejalla sin honor » del Tenorio corrisponde il suo « [I] have a trick to blow up maidenheads, / [...] / And often glory in their ruins » ³⁷.

³⁴ *The Wild-Goose Chase*, p. 29. Cfr. nota 13.

³⁵ *The Wild-Goose Chase*, pp. 13, 53, 54.

³⁶ *Ibid.*, p. 52.

³⁷ *Ibid.*, pp. 55, 24, 83-84. Cfr. cap. I, p. 4.

Vi è corrispondenza anche tra la lezione di misoginia del monaco mercedario e quella che discende dalla commedia fletcheriana, dove Mirabel giustifica la propria avversione al matrimonio con la scarsa sua inclinazione a divenire, « *more majorum* », « a cuckold », « A gentleman of antler »: « I have no faith in women », dichiara³⁸. E ad Oriana che gli ricorda il « contratto », i « voti », i « giuramenti », tutte insomma le sue ripetute promesse, replica con accenti che già annunciano il cinismo dei Don Giovanni di Molière, Rosimond e Shadwell:

I have made a thousand of 'em:
 They are things indifferent, whether kept or broken;
 Mere venial slips, that grow not near the conscience,
 Nothing concerns those tender parts, they are trifles.
 For, as I think, there was never man yet hoped for
 Either constancy or secrecy from a woman,

 Whate'er we say or swear, they being reprobates,
 Out of the state of faith, we are clear of all sides,
 And 'tis a curious blindness to believe us.

 I have tales of all sorts for all sorts of women,
 And protestations likewise of all sizes,
 As they have vanities to make us coxcombs;

 What should I marry for? Do I want anything?
 Am I an inch the farther from my pleasure?
 Why should I be at charge to keep a wife of mine own,
 When other honest married men will ease me?
 And thank me too, and be beholding to me?³⁹

Non è difficile capire la simpatia dei drammaturghi della Restaurazione per l'autore di *The Wild-Goose Chase*, che avrebbero potuto chiamare « Fletcher, nostro contemporaneo » ...

Ma se lo scrittore giacomiano crea un libertino non dissimile da vari Don Giovanni che saranno presentati più avanti sulle scene europee, con Oriana crea invece un personaggio che ben poco ha in comune con le varie donne corteggiate, possedute, sposate, abbandonate dall'irrequieto cacciatore di gonnelle.

Già nell'elenco delle *dramatis personae* Oriana è definita « witty follower of the chase » — della « caccia » all'« oca selvatica » del ti-

³⁸ *The Wild-Goose Chase*, pp. 38 e 92.

³⁹ *Ibid.*, pp. 50-52.

tolo, s'intende — e lungo l'intero corso della commedia « insegue » Mirabel fin quando alla fine l'« acchiappa », dopo avere dato prova del suo inesauribile « wit »: nessuna concessione prematrimoniale, da parte sua, e quindi nessuna lacrima, nessuna necessità di esigere nozze riparatrici (si pensi per contro alle donne che inseguono il libertino tirsiano); il suo scopo dichiarato è il matrimonio (« My thing is marriage »), scopo encomiabile poiché significa « redimere » Mirabel dalla sua vita dissoluta (« reclaiming him »)⁴⁰: donde la liceità di qualsiasi mezzo per conseguirlo. Oriana dunque ricorre alla finzione e ordisce, uno dopo l'altro, tre inganni, l'ultimo dei quali le consente di « intrappolare »⁴¹ Mirabel: si noti che l'espedito che la porta al successo è il travestimento, quello stesso di cui tradizionalmente si avvale Don Giovanni — il maschio — per condurre a termine i suoi piani ai danni delle femmine.

Capitola insomma Mirabel, e capitola di buon grado, pentito, come avverrà (sembra) a Dorimant, come non avviene al *burlador*, che si pente troppo tardi, né a successivi Don Giovanni, che non si pentono affatto; pentito e deciso a mutare vita: « I repent », « I'll burn my book and turn a new leaf over »⁴². Eco, quest'ultima frase, dell'estremo ma vano proposito del Faust marloviano, e interessante, anche se per ora presumibilmente inconscio, accostamento di due figure destinate a itinerari paralleli.

Capitolazione caratteristica, come si rivelerà, della variante britannica del tipo dongiovannesco, da Mirabel a Dorimant a John Tanner, variante che regolarmente ricalca il *pattern* shakespeariano di *Much Ado About Nothing*, dove Benedick, « delizia » dei libertini, avverso al matrimonio, che si vanta di essere « loved of all ladies », di essere « a professed tyrant to their sex », perde la « merry war » con Beatrice e alla fine la sposa⁴³.

In *The Wild-Goose Chase* la vitalità, la dinamicità, l'aggressività dei personaggi femminili (come a fianco di Mirabel sono due compagni, così vicino a Oriana figurano due altre fanciulle, e il finale sarà allietato da triplici nozze) sono sbalorditive: Mirabel lamenta di essere

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 146 (« Then Oriana takes ye; nay, she has caught ye! »), 23, 24.

⁴¹ Il verbo « entrap », riferito a Mirabel, compare già nelle *dramatis personae*, *ibid.*

⁴² *Ibid.*, pp. 120 e 147.

⁴³ Le citazioni sono da I. i; in II. i sono le parole « None but libertines delight in him ».

« haunted » dalle donne, che chiama « she-cannibals », paventa, sia pure scherzosamente, di essere « ravished » da Oriana (un pensiero analogo difficilmente potrebbe sfiorare un Don Giovanni « continentale »), accarezza il proposito di darsi alla fuga e riprendere a viaggiare con gli amici « [to] escape the dangerous Bay of Matrimony », alla ricerca, spera uno di loro, di « A happy kingdom, where there are no women »⁴⁴, ma le donne assicurano che li seguiranno, per mari e per monti, e ne ottengono la resa. La « Life Force » shaviana e *in nuce* la « storia » di John Tanner e Ann Whitefield sono già prefigurati, insomma, in questa commedia giacomiana.

« What a world's this, / Nothing but craft and cozenage! », esclama in conclusione Mirabel; può avvertirsi la modulazione, che risulterà consueta nel filone di opere dongiovannesche, dalla misoginia alla misantropia, ma, per ora, il tono è semiserio, e la morale, anche se venata di ironia — il « Cielo » non avrebbe potuto lasciare « unrecompensed » « so true a love » come quello di Oriana⁴⁵ —, quella di una fiaba.

Quando George Farquhar fa rappresentare al Theatre Royal in Drury Lane, all'inizio del 1702, il suo adattamento di *The Wild-Goose Chase*, con il titolo di *The Inconstant; or, The Way to Win Him*, si è ormai verso la fine del periodo che si suole impropriamente chiamare del teatro della Restaurazione (Farquhar nasce diciotto anni dopo lo storico evento) e sta aprendosi l'età augustea: sono trascorsi ottant'anni dalla commedia di Fletcher e oltre venticinque da *The Libertine* e *The Man of Mode*. Il drammaturgo, molto giovane, irlandese, ha da poco ottenuto un bel successo a Londra con la commedia *The Constant Couple; or, A Trip to the Jubilee*; ha egli stesso fascino, è « very amorous », dice, e congeniale gli appare la figura di Mirabel, « a gay, splendid, generous, easy, fine young gentleman »⁴⁶.

Tale sua descrizione dell'« incostante » è di per sé indicativa del nuovo tipo dongiovannesco che egli crea, preciso segnale della sensibilità diversa che caratterizzerà il secolo appena iniziato, specificamente la commedia settecentesca, sulla quale finirà per agire la controversa

⁴⁴ *The Wild-Goose Chase*, pp. 48-49, 53, 128.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 147 e 124.

⁴⁶ La prima citazione è dalle *Miscellanies* dell'autore (citata in *The Dictionary of National Biography*, s. v. « Farquhar »), la seconda dalla epistola dedicatoria di *The Inconstant*.

lezione di morale del reverendo Collier⁴⁷. Pur riprendendo la tematica del libertinaggio privilegiata dai drammaturghi della generazione precedente, Farquhar si differenzia da essi, sostituendo in *The Inconstant* la loro lettura hobbesiana dell'agire umano con una visione di stampo invece shaftesburiano dell'umana *good nature*, il loro microcosmo dalle istanze essenzialmente aristocratiche con un mondo piú ampio, borghese se non quasi plebeo (« What pert low dialogue has Farquhar writ! », esclamerà l'aulico Pope⁴⁸), il loro freddo cinismo senza alcun *appeal* al cuore dello spettatore con un sentimentalismo in cui già si avvertono i fermenti della piú tarda *comédie larmoyante*, il loro distaccato sarcasmo nei confronti dei propri personaggi con una cordiale simpatia verso i suoi. Mi pare insomma che *The Inconstant*, trascurata commedia di un commediografo che ancora attende di essere adeguatamente studiato, certo anche perché riutilizza vecchi *clichés* di *beaux* e *belles*, *sparks* e *coquettes*, bene evidenzia l'originalità dell'autore, la sua modernità, rivelandosi interessante momento di transizione tra la « laughing » e la « sentimental comedy », secondo le definizioni che piú avanti Goldsmith lucidamente commenterà⁴⁹.

Nella prefazione a *The Inconstant* Farquhar non esita a riconoscere il suo debito (« I took the hint from Fletcher's 'Wild Goose Chase' »), debito che è nuovamente ricordato nell'epilogo, composto da Nicholas Rowe, che diversamente si comporterà quando, l'anno dopo, farà rappresentare *The Fair Penitent ...*:

From Fletcher's great original, to-day
 We took the hint of this our modern play:
 Our author, from his lines, has strove to paint
 A witty, wild, inconstant, free gallant,
 With a gay soul, with sense, and will to rove,
 With language, and with softness framed to move,
 With little truth, but with a world of love⁵⁰.

⁴⁷ Sulla *querelle* provocata dalla denuncia di Collier, v. Joseph Wood Krutch, *Comedy and Conscience after the Restoration*, New York 1924.

⁴⁸ *Epistle to Augustus*, in *Epistles and Satires of Horace Imitated*.

⁴⁹ Oliver Goldsmith, *Essay on the Theatre, or, A Comparison between Laughing and Sentimental Comedy* (1773).

⁵⁰ Le citazioni da *The Inconstant* sono da *The Dramatic Works of George Farquhar*, a cura di John C. Nimmo, 2 voll., Londra 1892, vol. I. L'epilogo della prima rappresentazione fu affidato allo stesso interprete del ruolo di Mirabel, il noto attore Robert Wilkes, amico di Farquhar. Sull'assunto che qui interessa, non conosco che un breve saggio di W. Heldt, *Fletcher's "Wild-Goose Chase" and Farquhar's "Inconstant"*, « Neophilologus », III (1917), pp. 144-148.

Del « grande originale » fletcheriano Farquhar mantiene l'intreccio nel suo disegno principale, l'ambientazione parigina della vicenda, la capitolazione finale del libertino al matrimonio. Per il resto — oltre che di scrivere la commedia in prosa, a differenza di Fletcher — si sente libero di operare tagli, modifiche, aggiunte.

Riduce il numero dei personaggi, lasciando a Mirabel un solo compagno e, parallelamente, a Oriana una sola compagna. Elimina la « lista » delle conquiste del libertino, ma amplia l'area geografica in cui le semina e ne fornisce un numero impressionante, « five hundred » (per il pre-Mozart, s'intende): il Mirabel di Fletcher si era limitato a disprezzare le sue conterranee francesi, « too lean and thin », e ad esaltare le italiane, soprattutto « the plump Venetian, fat and lusty »; il Mirabel di Farquhar aggiunge giudizi sulle olandesi, « too compact », e sulle inglesi, sciupate da una « awkward imitation » delle francesi⁵¹. In quanto alla seconda Oriana, come la prima insiste sul « contratto » (« marriage is my thing »), ma al di là della prima esplicitamente rivela la sua attrazione verso il tipo dongiovannesco (uno dei personaggi femminili che affiancano l'Oriana di Fletcher aveva tuttavia già detto: « the best game / Is played still by the best gamesters »):

There is something of a pride to see a fellow lie at our feet, that has triumphed over so many; and then, I don't know, we fancy he must have something extraordinary about him to please us, and that we have something engaging about us to secure him⁵².

Nel rielaborare il confronto tra i due protagonisti nel corso del quale Mirabel si rifiuta di tener fede al « contratto » (il fidanzamento) con Oriana, Farquhar fornisce il suo personaggio di una filosofia del libertinismo che il primo Mirabel ancora non aveva e che rivela la sua discendenza dai Don Giovanni della fase iniziale del teatro « restaurato »:

Obligations madam, that are forced upon the will are no tie upon the conscience; I was a slave to my passion when I passed the instrument, but the recovery of my freedom makes the contract void.

I can assure you, madam, that the thing called honour is a circumstance absolutely unnecessary in a natural correspondence between male and female [...]. Consider, madam, you have no such thing among ye, and 'tis a main point of policy to keep no faith with reprobates [...].

⁵¹ *The Inconstant*, pp. 395, 340, 341; *The Wild-Goose Chase*, p. 25.

⁵² *The Inconstant*, pp. 337 e 338; *The Wild-Goose Chase*, p. 81.

Morals! [...] there is not the least occasion for morals in any business between you and I. Don't you know that of all commerce in the world there is no such cozenage and deceit as in the traffic between man and woman; we study all our lives long how to put tricks upon one another. [...] No fowler lays abroad more nets for his game, nor a hunter for his prey, than you do to catch poor innocent men. Why do you sit three or four hours at your toilet in a morning? Only with a villainous design to make some poor fellow a fool before night. What are your languishing looks, your studied airs and affectations, but so many baits and devices to delude men out of their dear liberty and freedom? What d'ye sigh for? what d'ye weep for? what d'ye pray for? Why, for a husband: that is, you implore Providence to assist you in the just and pious design of making the wisest of his creatures a fool, and the head of the creation a slave.

As you have variety of vanities to make coxcombs of us; so we have vows, oaths, and protestations, of all sorts and sizes, to make fools of you⁵³.

La scena è importante, anche, per lo sviluppo che vi è dato al concetto fletcheriano della « caccia » della femmina al maschio, tale da condurre molto vicino alle teorie che con autorevolezza, convinzione e *verve* Shaw divulgherà nel primo Novecento. Questa Oriana che tiene testa a Mirabel senza mai desistere dal suo proposito e infine lo avverte che l'« obbligherà » a sposarla è ormai portatrice della « Life Force » al pari della Ann di *Man and Superman*. Peraltro, il duello di *wit* che Oriana ingaggia con Mirabel, mentre non trova riscontro nell'esperienza « continentale » di Don Giovanni, lì fronteggiato da donne meno « emancipate » e aggressive, nel teatro britannico era già tradizionale quando Farquhar scriveva: esempi memorabili ne avevano forniti Congreve, Dryden, Shakespeare, opponendo, rispettivamente, Millamant a Mirabel (in *The Way of the World*), Constance a Loveby (in *The Wild Gallant*), Beatrice a Benedick (in *Much Ado About Nothing*)⁵⁴. Si noti, nelle battute che riporto, il piano di parità sul quale si affrontano i due sessi (Mirabel si è appena sentito dire da Oriana, « I'll [...] force you to marry me »):

MIRABEL I'll keep as many mistresses as I have coach-horses.
 ORIANA And I'll keep as many gallants as you have grooms.
 MIRABEL I'll lie with your woman before your face.

⁵³ *The Inconstant*, pp. 352-354.

⁵⁴ V. sull'argomento, J. H. Smith, *The Gay Couple in Restoration Comedy*, Cambridge (Mass.) 1948. La coppia « originale » di *witty lovers* della Restaurazione poteva considerarsi quella costituita da Carlo II e Lady Castlemaine.

- ORIANA Have a care of your valet behind your back.
 MIRABEL But, sweet madam, there is such a thing as a divorce.
 ORIANA But, sweet sir, there is such a thing as alimony⁵⁵.

Il contributo originale di Farquhar rispetto a Fletcher concerne in ogni caso essenzialmente la caratterizzazione dell'« incostante », e, collegata a questa, la creazione di alcune situazioni nuove.

Anzitutto, Mirabel è un Don Giovanni segretamente innamorato (di Oriana, naturalmente) e dall'amore improvvisato poeta (a lei consacra di nascosto « crambo songs, short-footed odes, and long-legged pindarics »⁵⁶): non ancora un amore *à la* Werther — il Settecento è appena iniziato — ma comunque un turbamento del cuore da cui sin qui Don Giovanni risultava immune. Ne discende che, quando Oriana finge di avere preso il velo (uno dei suoi trucchi — e travestimenti — per provocare l'amante, inventato da Farquhar), Mirabel si finge frate per recarsi da lei in convento e ascoltarne la confessione: e quando ella gli « confessa » (ovviamente lo riconosce) di essersi fatta monaca per spiare un amore terreno che l'aveva interamente assorbita, si commuove, rivela la sua identità, dichiara il suo pentimento, esprime il suo proposito di strapparla dal convento per tener fede al « pre-contract »⁵⁷, ossia sposarla; ma cambia idea scoprendo che anche lei ha simulato.

Un'altra situazione aggiunta da Farquhar alla sua fonte è quella che sostanzia il quinto atto della commedia⁵⁸. Sfuggito a un ulteriore tentativo dell'irriducibile Oriana di attirarlo nel « precipizio » del matrimonio, risolto a riprendere — come il protagonista di Fletcher — i suoi viaggi, Mirabel cerca intanto distrazione a teatro: qui vede una « rich beauty », chiede al compagno con cui si appresta a ricominciare la sua esistenza erratica « but three days [...]: one to discover the lady, one to unfold myself, and one to make me happy »⁵⁹, riesce nell'intento di accompagnare la dama *chez elle*, ma lì trova ad attenderlo quattro « Bravoës », complici della donna, una cortigiana; derubato, è

⁵⁵ *The Inconstant*, pp. 355-356.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 367.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 387.

⁵⁸ Nella prefazione Farquhar dichiara di avere preso lo spunto da una brutta avventura realmente toccata, a Parigi, al noto « Chevalier de Chastillon » (*ibid.*, p. 328).

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 398 (« What a dangerous precipice have I 'scaped! »), 400, 401.

sul punto di essere ucciso quando, grazie all'intervento di Oriana, travestita da paggio, è salvato: al suo « salvatore » Mirabel giura di concedere qualsiasi richiesta, e Oriana, gettata la maschera, gli chiede di sposarla.

Il finale è quello previsto, obbligato, se non che Farquhar enfatizza il pentimento e la conversione del suo libertino come né Fletcher né Etherege avevano fatto. Mirabel, accettando l'interpretazione che Oriana dà del suo intervento, « I became the instrument of your preservation » (pennellata significativa, nella direzione adombrata da Molière, che però solo la sensibilità romantica svilupperà appieno), vi scorge un disegno della provvidenza, cade in ginocchio davanti a lei e si proclama per sempre suo, ricordando, addirittura, *la solitude à deux* della prima coppia nell'Eden: « A Garden / And a single she was our first father's bliss »⁶⁰.

Sia pure in chiave gentilmente burlesca, un Don Giovanni sentimentale il Mirabel di Farquhar, insomma, preludio all'evoluzione del personaggio che in Inghilterra sfocerà, verso la metà del secolo, nel Lovelace di Richardson.

Ma gli ascendenti diretti di quel libertino dei libertini — per la prima volta un Don Giovanni inglese che si impose all'attenzione del mondo letterario europeo — sono sul versante della produzione tragica. Che Lovelace discenda dal Lothario di *The Fair Penitent* è lo stesso Richardson a suggerirlo in *Clarissa* (come si dirà più estesamente nel prossimo capitolo); che il Lothario di Rowe sia una riedizione del Novall di *The Fatal Dowry* è da tempo acquisito.

Ignoriamo quando esattamente Philip Massinger attese alla composizione di *The Fatal Dowry* ma sappiamo che si avvale della collaborazione dell'attore Nathan Field, cui si attribuiscono le scene della tragedia dove il linguaggio si fa pesantemente licenzioso (l'attore fu un notorio *loose liver* egli stesso). Ignoriamo altresì la data della prima rappresentazione dell'opera, che si tende però a collocare tra il 1617 e il 1619, sotto il regno di Giacomo. La prima edizione è del 1632 e dal frontespizio si deduce che era ancora rappresentata in epoca carolina. Riscritta da Rowe e portata sulle scene con il titolo di *The Fair Penitent* nel 1703, la tragedia fu restituita al suo « great original » nel

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 419 e 421.

1825⁶¹. In seguito *The Fatal Dowry* fu tradotta in tedesco (*Die unselige Mitgift*, 1836) e in francese (*La Dot fatale*, 1864).

Se i sospetti di una fonte spagnola, cui si è accennato, non hanno finora trovato conferma, uno spunto per *The Fatal Dowry* può essere stato fornito da una *controversia* di Seneca il Vecchio, che è la seguente:

Cimon ingratus Calliae. / Adulterum cum adultera qui deprenderit, dum utrumque corpus interficiat, sine fraude sit. / Ingrati sit actio. / Miltiades, peculatus damnatus, in carcere alligatus decessit; Cimon, filius eius, ut eum sepeliret, vicarium se pro corpore patris dedit. Callias dives sordide natus redemit eum a re publica et pecuniam solvit, filiam ei suam collocavit, quam ille deprensam in adulterio deprecante patre occidit. Ingrati reus est⁶².

La « fable » di *The Fatal Dowry* (riprendendo il termine che il dottor Johnson usa nel presentare *The Fair Penitent*)⁶³ è d'altro canto così riassumibile: il libertino Novall corteggia con assiduità la bella Beaumelle, figlia di Rochfort, un magistrato integerrimo, ed ella è innamorata di lui; ma Rochfort la offre in matrimonio, con una ricca dote (la « dote fatale » del titolo), a Charalois, colpito dalla nobiltà d'animo del giovane, il quale, per pietà filiale, pur di assicurare al proprio padre una sepoltura cristiana, non esita a sacrificare la sua libertà; le nozze sono celebrate, e, subito dopo, Beaumelle si concede a Novall, che non ha desistito dalla « pursuit »; scoperti gli amanti, Charalois uccide in duello Novall, rivela a Rochfort il « caso » sollecitandone il giudizio, e, l'adultera essendo ritenuta da questi passibile di morte, la « giustizia » egli stesso per essere a sua volta ucciso dall'attendente di Novall, Pontalier.

⁶¹ « Then let not Rowe's Fair Penitent — a tale / Drawn feebly from our great original, / With laboured phrase and specious eloquence, / Usurp the place of Nature, Truth and Sense; / If but the copy can applause command, / Approve the earlier and the master hand: / True taste at once and Massinger restore, / 'And give the Stage one classic drama more' »: così il prologo composto per l'occasione e recitato dal già famoso William Charles Macready a Drury Lane. Citato nell'introduzione a *The Fatal Dowry*, in Philip Massinger, *Plays and Poems*, a cura di Philip Edwards e Colin Gibson, 5 voll., Oxford, Clarendon Press, 1976, I, 11. A questa edizione farò in seguito riferimento: ho ritenuto tuttavia opportuno modernizzare, data la natura del presente lavoro, le *i*, le *u* e le *v* in *j*, *v* e *u* rispettivamente. Parlo sempre della tragedia come opera di Massinger, ma ricordo preliminarmente che a Field sono attribuiti il II atto, la fine del III e la scena iniziale del IV.

⁶² Citato nell'introduzione a *The Fatal Dowry*, p. 4, nota 2. L'opera senecana in questione è *Oratorum et rhetorum sententiae*.

⁶³ La citazione johnsoniana nel suo contesto è riportata più avanti, all'inizio della trattazione di *The Fair Penitent*.

La grande innovazione di Massinger, se ha preso le mosse dalle poche righe di Seneca, sta come si può constatare nella creazione della figura del libertino, nella *controversia* lasciato nell'ombra, nella tragedia centro dell'azione e causa principale della catastrofe. Concepito intorno allo stesso periodo del *burlador*, Novall ha vari tratti in comune con quel tipo di libertino. Risoluto nel celibato, egli trascorre da una donna all'altra, particolarmente attratto dalle donne altrui, spensierato, vanaglorioso, facile al riso, mosso da pulsioni poco più che animalesche; la descrizione che fa di se stesso, paragonandosi a un focoso cavallo spagnolo, può assumersi a rappresentazione emblematica dello stadio primitivo del tipo:

I marry? were there a Queene oth' world, not I.
 Wedlocke? no, padlocke, horslocke, I weare spurrs [*He capers.*]
 To keepe it off my heeles; yet [...],
 Like a free wanton jennet i'th meddows,
 I looke about, and neigh, take hedge and ditch,
 Feed in my neighbours pastures, picke my choyce
 Of all their faire-maïnd mares: but married once,
 A man is stak'd, or pown'd, and cannot graze
 Beyond his owne hedge⁶⁴.

Novall ha anche bellezza (« Use your youth better, and this excellent forme / Heaven hath bestowed upon you », lo ammonisce Romont, amico di Charalois, nell'inutile tentativo di « riformarlo ») e fortuna con le donne, naturalmente: Beaumelle è « pazza » di lui (« she doates on you », lo informa la compiacente cameriera di lei, Bellapert, figura destinata ad importanti sviluppi nella letteratura dongiovannesca⁶⁵) e non esita a preferirlo al suo giovane sposo. Diversamente dal Tenorio, Novall non ha però né nobiltà (« An upstart », lo definisce Charalois) né coraggio: non reagisce a insulti come « Popinjay » o « coward rascall »⁶⁶, e solo quando vi sarà costretto da Charalois sguainerà la spada.

È peraltro un damerino, che si muove sullo sfondo di un raffinato mondo francese, una Digione immaginaria del Quattrocento. « A fashionable Gentleman », « the map of dressing through all *France* »,

⁶⁴ *The Fatal Dowry*, p. 65.

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 69 e 48. Per gli sviluppi del ruolo ancillare in Dumas, Zorrilla, Bennett, v. cap. IX.

⁶⁶ *The Fatal Dowry*, pp. 61, 50, 57.

è detto, e in una scena dove appare circondato da « taylor », « barber », « perfumer », esce in una « lecture » sull'importanza che l'abito ha per « a hopefull *Chevalier* »⁶⁷. *Fop* e nel contempo *gallant* (qui non vige ancora l'opposizione tra il *fop* e il « modern » *gallant* della Restaurazione, nettamente delineata in *The Man of Mode*, si ricorderà), Novall passa il tempo in « Visitation[s] », l'omaggio reso alle dame per distrarle, offrire loro « entertainment »⁶⁸. Secondo le convenzioni cortesi « of our French courtship », come dice senza *double entendre* Charalois, Novall è un « servant » di Beaumelle, che apertamente può chiamare « mistres »; anche il severo Rochfort, parimenti fidente nel codice « courtly », non esita ad esortare la figlia, ormai sposata, a « Call in the gallants » affinché la rendano « merry »⁶⁹. Ma l'ethos cortese di questa Borgogna quattrocentesca è configurato sulla via del tramonto, e i termini « servant », « mistress », « entertainment » si colorano di doppi sensi trasparenti per un pubblico giacomiano⁷⁰.

Paragonabile a Catalinón è Pontalier, al servizio se non proprio *servus* di Novall, segnatamente per il ruolo di « predicador » che svolge; dopo che Beaumelle è promessa a Charalois, tenta infatti di dissuadere il libertino dal persistere nella sua « pursuit »: « Forsake the pursuit of this Ladies honour, / Now you doe see her made another mans »⁷¹.

Beaumelle è il personaggio di maggior rilievo nella tragedia, di gran lunga figura più interessante delle quattro donne che compaiono nel *Burlador*. Beaumelle ha bellezza (è « the fayrest virgin in *Digum* », « the lustre of all *France* »), ricchezza (porta un'ingente dote al marito), il dono della parola: « O *Beaumelle*, / That you can speake so well », sospira Charalois, dopo che lei gli esprime il suo pentimento⁷². Ma,

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 19, 39, 63, 64.

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 45 e 53.

⁶⁹ *Ibid.*, pp. 92, 64 (cfr. anche 46, dove i due si chiamano a vicenda con i vocativi « *Mistresse* » e « *servant* »), 40, 56.

⁷⁰ Cfr. le parole di Bellapert a Beaumelle, riferite a Novall, « he is your servant [...], / And may performe the office of a husband », *ibid.*, p. 36, con Wycherley, *The Country Wife*, conclusione di II, i, dove i termini impiegati sono « *gallant* » e « *mistress* ». Dopo la Restaurazione, l'*ars amandi* fu codificata e diffusa in una serie di « *courtesy books* », come ad esempio, di S. C., *The Art of Making Love: or, Rules for the Conduct of Ladies and Gallants in their Amours*, 1676.

⁷¹ *The Fatal Dowry*, p. 46.

⁷² *Ibid.*, pp. 45, 37, 76. Beaumelle dice tra l'altro al marito (*ibid.*): « since I wandred / In the forbidden Labyrinth of lust, / What was inseparable, is by me divided ».

ancor prima di essere offerta a Charalois dal padre, è consumata dalla passione per Novall: incapace di opporsi alla decisione paterna per motivi non limpidissimi di convenienza, subito dopo le nozze, « Spur'd headlong by hot lust », cade nelle braccia di Novall, e acquisisce una sfrontatezza che fa dire a Romont, « Sure a Legion has possesst this woman »⁷³. Dopo essere stata colta in flagrante dal marito, tuttavia, Beaumelle subisce una trasformazione: riconosce il suo peccato, vuole espiarlo, e accoglie come riscattatrice la morte che lo sposo le dà, eseguendo la sentenza del genitore, con le estreme parole « I approve his sentence, / And kisse the executioner »⁷⁴.

In ogni modo, una misoginia di fondo pervade *The Fatal Dowry* così come *El Burlador*. Se a un mero gusto del paradosso può attribuirsi la frase di Bellapert, « women marry husbands to lye with other men », piú profonda è la motivazione dell'apostrofe di Romont a Beaumelle, « Do you smile, / Good Lady Loosenes? your whole sex is like you », e amarissime suonano le parole con cui Charalois commenta, rivolto alla moglie, l'adulterio di cui si è macchiata: « You have done but what's warranted, / By great examples, in all places, where / Women inhabit »⁷⁵.

Al duro giudizio sulle donne si accompagna un duro giudizio sulla società tutta, come spesso avverrà nel filone di opere dongiovannesche. « Onore », « virtù », « valore » appaiono parole svuotate di significato in un mondo dove la « passione » trionfa sulla « ragione »: « in this parciall avaricious age / What price beares Honor? Vertue? », « What use is there of valour (now a dayes?) »⁷⁶.

Infine, nell'opera di Massinger come in quella di Tirso, espressioni entrambe di una sensibilità barocca, essenziale è l'impatto della trascendenza sulle umane vicende: il libertino Novall è redarguito per aver posto a repentaglio la sua anima, e minacciato di una giusta punizione celeste, mentre, a conclusione della dolorosa vicenda, Charalois morente riconosce di avere a sua volta meritato il castigo divino:

⁷³ *Ibid.*, pp. 54 e 53.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 79.

⁷⁵ *Ibid.*, pp. 36 (l'idea ritorna con frequenza nella commedia della Restaurazione; è detto ad esempio in *The Inconstant*, p. 372, « 'tis ordinary with women to marry one person for the sake of another, and to throw themselves into the arms of one they hate, to secure their pleasure with the man they love »), 57, 76.

⁷⁶ *Ibid.*, pp. 32 e 66.

« what's falne upon me, / Is by Heavens will, because I made my selfe / A judge in my owne cause without their warrant »⁷⁷.

Tra *The Fatal Dowry* e *The Fair Penitent* corre all'incirca la stessa distanza che separa *The Wild-Goose Chase* da *The Inconstant*. Nicholas Rowe fa infatti rappresentare nel 1703, l'anno successivo a quello in cui la commedia di Farquhar è messa in scena a Drury Lane, nel rivale Little Lincoln's Inn Fields *The Fair Penitent*, tragedia che ha per protagonista maschile un altro « incostante »; nello stesso anno l'opera è data alle stampe senza alcun accenno, come già ricordato, a *The Fatal Dowry*, da cui manifestamente deriva.

The Fair Penitent ottenne il plauso del pubblico e molti furono i *revivals* che si succedettero fino al ripristino, pure già menzionato, nel 1825, del testo di Massinger. La tragedia di Rowe ebbe interpreti prestigiosi, quali David Garrick e Charles Kemble nel ruolo di Lothario e Elizabeth Barry e Sarah Siddons in quello di Calista, Lothario e Calista essendo i nomi sotto cui riappaiono Novall e Beaumelle. Il dottor Johnson, nella « Life » consacrata a Rowe, tributa grandi lodi alla tragedia, asserendo che « there is scarcely any work of any poet at once so interesting by the fable and so delightful by the language »⁷⁸. Anche a sud della Manica *The Fair Penitent* ebbe fortuna: una traduzione francese della tragedia fu inclusa in un volume miscellaneo, *Théâtre anglois*, del 1746, e un suo adattamento, dal titolo *Caliste, ou la Belle pénitente, tragédie imitée de l'anglois*, per la penna del marchese de Mauprié, fu rappresentato alla Comédie-Française nel 1750. Tale fu la risonanza della tragedia che il vocabolario della lingua inglese si trovò arricchito di una nuova voce, « Lothario », divenuto sinonimo di libertino, nome che presumibilmente Rowe mutuò da un altro lavoro di Massinger, *The Second Maid's Tragedy*, Massinger a sua volta avendo mutuato da *El curioso impertinente*, racconto all'interno del *Don Quijote*.

Come *The Inconstant* rispetto a *The Wild-Goose Chase*, anche *The Fair Penitent* rispetto a *The Fatal Dowry* presenta un ridotto numero di personaggi e una trama semplificata. Nonché, secondo il gusto neoclassico dell'autore, un sostanziale rispetto delle unità: l'azione rappresentata si svolge tutta nell'infelice giorno delle nozze di Calista e

⁷⁷ *Ibid.*, p. 95.

⁷⁸ *Lives of the English Poets*.

Altamont (nuova versione di Charalois), gli antefatti formando solo oggetto di rievocazione, e l'intera vicenda gravita attorno al palazzo di Sciolto (nuova versione di Rochfort), a Genova, uno sfondo italiano avendo sostituito quello francese.

Molla del « melancholy Tale of private Woes », come recita il prologo⁷⁹, è Lothario, che ha già sedotto e abbandonato la bella Calista quando l'ignaro genitore la offre ad Altamont, per gli stessi motivi della tragedia madre. Nel giorno del suo « fatal marriage », Calista fissa a Lothario, « too faithless, yet too lovely »⁸⁰, un estremo appuntamento, ma la coppia è scoperta (non in flagrante, tuttavia, come in *The Fatal Dowry*) e lo sposo uccide in duello il libertino. Calista, per il padre passibile di morte, non finisce, come Beaumelle, « giustiziata » dal marito, bensì suicida, come suggerito dall'epigrafe virgiliana figurante sul frontespizio dell'edizione originale, « Quin morere, ut merita es, ferroque avertit dolorem » (*Aen.* IV. 547)⁸¹. E Altamont non muore, come Charalois, ucciso dal ferro altrui, bensì stroncato dal dolore. La stessa « fable » di Massinger, dunque, ma con varianti di rilievo già permeate di quel sentimentalismo — emergente anche nella commedia di Farquhar come si è accennato — destinato a dilagare nel corso del secolo.

Lothario è un Don Giovanni molto più attraente di Novall, ha un fascino che il dottor Johnson commenta con rammarico: « Lothario, with gaiety which cannot be hated, and bravery which cannot be despised, retains too much of the spectator's kindness »⁸². La componente *foppish* che era in Novall, e quanto essa comportava (mancanza di coraggio, comportamenti buffoneschi), in Lothario è pressoché dissolta⁸³ (la tragedia neoclassica non ha spazi per l'elemento comico, come

⁷⁹ « The story is domestick », scriverà ancora il dottor Johnson nella « Life » di Rowe a proposito di *The Fair Penitent*. Le citazioni da *The Fair Penitent* sono dall'edizione in *Five Restoration Tragedies*, a cura di Bonamy Dobrée, Oxford University Press, 1928.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 326.

⁸¹ Anche Farquhar inserisce in *The Inconstant* delle citazioni dal IV libro dell'*Eneide*, sia pure in un contesto parodistico, Mirabel ravvisando in Enea che seduce e quindi abbandona Didone un fratello libertino (v. pp. 369-371). Ho l'impressione che più volte Rowe abbia tratto spunti dalla commedia di Farquhar, per la quale, come si ricorderà, scrisse l'epilogo, ovviamente adattandoli al registro tragico della sua *pièce*.

⁸² « Life » di Rowe.

⁸³ Restano comunque tracce: v. il rimprovero mosso a Lothario, « when you

aveva invece il dramma giacomiano); il rozzo *dérèglement* di Novall in Lothario si affina. Se Novall sceglie l'immagine del cavallo selvatico cui paragonare la propria vita di libertino, Lothario pensa invece all'esistenza degli uccelli:

By the Joys,
Which yet my Soul has uncontroll'd pursu'd,
I wou'd not turn aside from my least Pleasure,
.
.
.
But like the Birds, great Nature's happy Commoners,
That haunt in Woods, in Meads, and flow'ry Gardens,
Rifle the Sweets, and taste the choicest Fruits,
Yet scorn to ask the Lordly Owners leave⁸⁴.

« Perfido » e « falso », come Calista ben sa (lo chiama lei stessa « perfidious, false *Lothario* »), il seduttore tuttavia resta, per la donna innamorata, « the dear Betrayer »; « Hadst thou been true, how happy had I been », ella sospira durante l'estremo incontro con lui, e, dopo che è ucciso da Altamont, vegliandone le spoglie lo piange chiedendosi, « Is this that Haughty, Gallant, Gay *Lothario*, / That dear perfidious — »⁸⁵.

Altezzoso e spregiudicato, galante e cinico, gaio e infido, Lothario ricorda i Don Giovanni di Molière, Rosimond, Shadwell, e inaugura, per il senso di stanchezza cui il suo appagato edonismo lo conduce, sazietà che ingenera nausea e impone il cambiamento, la serie di sofisticati *roués* del secolo, i Lovelace e i Valmont, addirittura anticipando il corrotto *dandy* di fine Ottocento à la Dorian Gray. Anche per il compiacimento che prova nel manipolare la parola: se non è ancora un meticoloso epistografo, come Lovelace o Valmont, né, come Dorian Gray, domina i salotti con la sua scintillante conversazione, Lothario ama comunque raccontare se stesso, con un'eloquenza che il *burlador*, il primo Mirabel, Novall, certo non avevano. Confidandosi con l'amico Rossano — che ha una funzione analoga a quella che avrà Belford in *Clarissa* — Lothario evoca la notte del suo trionfo su Calista, con dovizia di dettagli, anche *osés*, dal suo introdursi nella camera di lei, al *climax* e alla fine del rapporto, dopo di che, « fully sated with the

are met / Among your Set of Fools, talk of your Dress, / Of Dice, of Whores, of Horses, and your Selves » (*The Fair Penitent*, p. 332).

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.*, pp. 348, 325, 349, 361: cfr. l'ultima citazione con *The Inconstant*, pp. 414-415 (Mirabel è caduto nelle mani dei « bravi »): « Was not I two hours ago the happy, gay, rejoicing Mirabel? ».

luscious Banquet », le preghiere della donna per una legittimazione della relazione sono per lui « dull nauseous Tale »⁸⁶. Lothario non disdegna corteggiare, dopo la padrona, l'ancella, come il Don Giovanni di Da Ponte/Mozart, e muore come quello impenitente, senz'ombra di rimorso, senza timore dell'inferno. *In extremis* grida al marito offeso:

I Conquer'd in my turn, in Love I Triumph'd:
Those Joys are lodg'd beyond the reach of Fate;
That sweet Revenge comes smiling to my Thoughts,
Adorns my Fall, and cheers my Heart in Dying⁸⁷.

In quanto a Calista, cui Rowe intitola, nella direzione suggerita da Massinger, il suo rifacimento della tragedia, è personaggio di notevole interesse, come spesso le donne nel filone della letteratura dongiovannesca britannica. Similmente a Beaumelle è presentata « Haughty, Insolent / And fierce with high Disdain », tuttavia prima del cedimento al « soothing Tale »⁸⁸ del suo corteggiatore, già avvenuto quando le sue nozze sono decise, come si è accennato: si noti che sia a Novall sia a Lothario non necessita ricorrere al ratto e alla droga per possedere la donna desiderata, come invece necessiterà a Lovelace. Subito dopo la « caduta », però, Calista si pente (e il titolo dato da Rowe alla tragedia sottolinea tale cambiamento): fallito il tentativo di ottenere da Lothario nozze riparatrici, ella appare rassegnata ad accettare lo sposo scelto per lei dal padre, ma nel giorno del matrimonio dichiara ad Altamont di non intendere dividere un letto con lui e a Lothario, pronto a riannodare il rapporto clandestino con lei, parimenti rifiuta la sua persona. Per un momento accarezza con l'immaginazione un'estrema forma di ritiro dal mondo, macerante e riscattatrice, in un eremo, e così vorrebbe la sua condizione di *fille repentie*, ma poi sceglie, come Didone e non da eroina cristiana, il suicidio⁸⁹.

⁸⁶ *The Fair Penitent*, p. 316.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 350.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 315.

⁸⁹ Cfr. *The Inconstant*, p. 381, dove si allude a Oriana, « gone to the *Filles Repenties* » pur non essendo « fit for the society of repenting maids », e *The Man of Mode*, p. 143, dove Harriet suggerisce a Mrs Loveit di ritirarsi in convento, il luogo « fashionable » a conclusione di « many a belle passion ». La scelta del suicidio da parte di Calista è stata criticata, comprensibilmente, e certo non collima con il concetto di « penitenza » che il titolo della tragedia annuncia. W. Gifford, nella sua edizione del teatro di Massinger, *The Plays of Philip Massinger*, 4 voll., Londra 1813², fa, in I, LXXXV-LXXXVII, un paragone tra *The Fatal Dowry*

Da rilevare inoltre, in questo personaggio del primo Settecento, il suo femminismo *ante litteram*, la sua ribellione contro la tirannide di padri e mariti, il suo reclamo, per le donne, di diritti pari a quelli degli uomini (« an equal Empire o'er the World »⁹⁰): una componente che caratterizza, con diversa accentuazione, le antagoniste di vari Don Giovanni creati dagli scrittori britannici.

Una componente, altresì, che non può mancare di provocare, in Rowe, sfoghi misogini (ma la lezione paolina è accolta, a partire dal monaco Gabriel Téllez, da quasi tutti i creatori di seduttori, cattolici e protestanti). Tocca a Horatio, amico di Altamont (nuova versione di Romont), esprimere tali umori; egli paragona Calista a « The first fair She », rovina del suo compagno e dell'intera razza umana:

With such smooth Looks, and many a gentle Word,
The first fair She beguil'd her easie Lord;
Too blind with Love and Beauty to beware,
He fell unthanking in the fatal Snare;
Nor cou'd believe, that such a Heav'nly Face
Had bargain'd with the Devil, to damn her wretched Race⁹¹.

Tocca ancora a quel severo personaggio chiudere la tragedia, sottolineandone il valore di *exemplum*:

By such Examples are we taught to prove,
The Sorrows that attend unlawful Love.

Che l'inferno sia la meritata destinazione del libertino, come voleva la tradizione, da Tirso a Shadwell, è qui debitamente accennato; che il cielo presti attenzione alle vicende umane è parimenti riaffermato. Ma alla trascendenza non sono in realtà consentiti larghi spazi

e *The Fair Penitent*: per lui, la morale di Massinger è « infinitely superior » a quella di Rowe, « little better than a specious apology for adultery », e « Beau-melle is truly the Fair Penitent, whereas Calista is neither more nor less than a haughty and abandoned strumpet »; Gifford ripubblica anche, in III, 465-485, un'analisi comparata delle due tragedie di Richard Cumberland (da questi inizialmente pubblicata nei numeri LXXVII, LXXVIII e LXXIX del suo « The Observer »), totalmente a favore della prima, con la scontata condanna del suicidio di Calista. Cfr. anche, all'inizio del cap. III, la critica di Richardson alla tragedia di Rowe.

⁹⁰ *The Fair Penitent*, p. 336.

⁹¹ *Ibid.*, p. 328. Cfr. *supra*, p. 48, il riferimento in *The Inconstant* alla prima coppia: al solito, i registri sono di segno opposto, e mentre Farquhar, da autore comico, privilegia la condizione *pre-lapsarian* della coppia, Rowe, da autore tragico, privilegia quella *post-lapsarian*.

in questa tragedia concepita all'inizio del secolo dei lumi. Il conflitto tra passione e ragione che sconvolge Calista, il conflitto tra natura e giustizia che lacera Sciolto, non sono tanto tra male e bene come manifestazioni di forze diaboliche e della potenza divina, bensì principalmente tra istinto e coscienza all'interno di quella creatura composita e contraddittoria che è l'uomo.

Un'ultima considerazione scaturisce dall'insistente iterazione del termine « fatal » nel corso della tragedia. Lo spunto è certo nel titolo dell'opera madre, ma il concetto che domina quella tragedia giacomiana è ancora quello « classico » di fato, mentre il concetto che subentra in questa tragedia augustea è già quello « romantico » di fatalità: « fatal Form » la bellezza di Calista, « fatal Love » il suo amore per Lothario, « fatal Marriage » le sue nozze con Altamont, « fatal Folly » il suo agire, « fatal Story »⁹² la vicenda nella sua globalità; avvisaglie di quel *besoin de la fatalité* che porterà autori di generazioni successive — Richardson, Hoffmann, Byron, Musset, Lenau — a trasformare Don Giovanni in *homme fatal*.

Riassumendo, il personaggio dongiovannesco in Gran Bretagna, dalle origini nel primo Seicento all'inizio del Settecento, si configura nel segno costante di un melanconico destino: o cade nella trappola del matrimonio tesagli dalla bella di turno (il primo Mirabel, Dormant, il secondo Mirabel) o cade sotto il ferro dello sposo legittimo da lui offeso (Novall, Lothario); un'eccezione è Don John, che cade fulminato dalla giustizia divina.

Se votata al fallimento appare pertanto la carriera di libertino a nord della Manica, un Don Giovanni che si lascia trascinare all'altare o battere in duello perdendo la sua *raison d'être*, il fenomeno trova una sua spiegazione nella precoce emancipazione femminile in quelle plaghe: le donne con cui i libertini devono lí fare i conti non sono donne passive, che attendono di essere scelte e corteggiate, che patiscono la seduzione e l'abbandono, che vicariamente soffrono per i peccati dei loro seduttori, bensì donne attive, che scelgono e danno la caccia al prescelto (le due Oriane, Harriet), ricorrendo esse stesse allo stratagemma dongiovannesco della maschera, del travestimento (le due

⁹² *The Fair Penitent*, pp. 353, 325, 326, 365, 366. Cfr. *The Fatal Dowry*, p. 76, « O my fate, / That never would consent that I should see / How worthy thou wert both of love and duty / Before I lost you », parole della pentita Beaumelle allo sposo.

Oriane, Maria), utilizzando esse stesse gli strumenti dongiovanneschi della menzogna, del sotterfugio, della simulazione (Beaumelle e Calista, le due Oriane, Mrs Loveit, Belinda, Harriet), o che addirittura tradiscono il compagno legittimo, mosse esse stesse da passioni extraconiugali (Beaumelle, Calista).

In questo contesto si può notare, concludendo, come anche i titoli delle opere britanniche segnalino la supremazia che tendono a conferire alla donna: se smitizzanti, nei confronti del libertino, suonano *The Wild-Goose Chase* e il sottotitolo del rifacimento di Farquhar, *The Way to Win Him*, riferiti alle sole figure femminili sono *The Fatal Dowry* e *The Fair Penitent*. Nella medesima direzione si muoverà Richardson, intitolando *Clarissa* il suo romanzo, nessuno spazio concesso neppure nel sottotitolo al protagonista maschile, Lovelace.

CAPITOLO III

LOVELACE: VITA E MORTE DI UN SEDUTTORE NEL ROMANZO BORGHESE DI RICHARDSON

Surely, Jack, if I am guilty of a fault in my universal adorations of the sex, the *women* in general ought to love me the better for it.

Clarissa

È Samuel Richardson stesso che segnala, sia pure con una rapida allusione appena all'interno del lunghissimo romanzo *Clarissa. Or, The History of a Young Lady* — sette volumi usciti tra il 1747 e il 1748 —, la somiglianza tra il Lothario di *The Fair Penitent* e il proprio Lovelace, facendogli scrivere dall'amico John Belford, ex compagno di libertinaggio ricondotto sulla retta via dalla virtù esemplare di Clarissa, « Lothario [...] seems such another wicked, ungenerous varlet as thou knowest who »¹. La frase è inserita in un discorso critico sulla tragedia di Rowe, la cui protagonista, per Belford, non si rivela affatto una « fair penitent », la definizione parendogli invece adatta a Clarissa (quando egli redige la lettera, la storia è ormai nella sua fase discendente, dopo la seduzione della sfortunata fanciulla). Scrive dunque Belford a Lovelace, riferendosi alle sue visite a Clarissa Harlowe, che lentamente sta spegnendosi di crepacuore (per riuscire a possederla, dopo un estenuante corteggiamento, Lovelace l'ha narcotizzata; pronto in

¹ Tutte le citazioni da *Clarissa* sono dall'edizione in 4 voll. pubblicata a Londra da Dent nel 1932 e quindi ripetutamente ristampata. L'epigrafe è da II, 25; la citazione su Lothario da IV, 118.

seguito a fare *amende honorable*, è stato da lei irriducibilmente respinto):

I have frequently thought, in my attendance on this lady, that if [...] Nic Rowe had had such a character before him, he would have drawn another sort of a penitent than he *has* done, or given his play, which he calls *The Fair Penitent*, a fitter title. Miss Harlowe is a penitent indeed! I think, if I am not guilty of a contradiction in terms; a penitent without a fault [...].

The whole story of the other is a pack of damned stuff. Lothario, 'tis true, seems such another wicked, ungenerous varlet as thou knowest who: the author knew how to draw a rake; but not to paint a penitent. Calista is a desiring luscious wench, and her penitence is nothing else but rage, insolence, and scorn. Her passions are all storm and tumult [...]. Her character is made up of deceit and disguise. She has no virtue; is all pride; and her devil is as much *within* her as *without* her.

How then can the fall of such a one create a proper distress, when all the circumstances of it are considered? For does she not brazen out her crime even after detection? [...]; yields to marry Altamont, though criminal with another [...], when she had given up herself body and soul to Lothario; who, nevertheless, refused to marry her.

Her penitence, when begun, she justly styles *the frenzy of her soul*; and, as I said, after having, as long as she could, most audaciously brazened out her crime, and done all the mischief she could do (occasioning the death of Lothario, of her father, and others), she stabs herself.

And can this be an act of penitence? [...]

Altamont, indeed, who is an amorous blockhead, a credulous cuckold, [...] dies like a fool (as we are led to suppose at the conclusion of the play), without either sword or pop-gun, of mere grief and nonsense, for one of the vilest of her sex: but the *fair penitent*, as she is called, perishes by her own hand; and, having no title by her past crimes to *laudable* pity, forfeits all claim to *true* penitence, and, in all probability, to future mercy².

Discorso di notevole interesse, in quanto dimostra l'approfondito grado di conoscenza che Richardson ha del testo di Rowe, la concentrazione della sua attenzione sul personaggio femminile, la sua anticipazione — quando ancora la tragedia è assai *popular* — di critiche negative che le saranno mosse più tardi, specie nel primo Ottocento, come si è accennato³. Discorso che non influenzò, se come penso ne ebbe contezza, il dottor Johnson, il quale espresse un giudizio positivo su *The Fair Penitent* (incomparabilmente « interesting by the fable » e « delightful by the language », si ricorderà), ma nel contempo sembra fondarsi su Richardson quando aggiunge,

² *Ibid.*, IV, 118-119. Cfr. *The Fair Penitent*, p. 361.

³ V. cap. II, note 61 e 89.

It has been observed that the title of the play does not sufficiently correspond with the behaviour of Calista, who at last shows no evident signs of repentance, but may be reasonably suspected of feeling pain from detection rather than from guilt, and expresses more shame than sorrow, and more rage than shame,

e, soprattutto, quando sviluppa il motivo della discendenza di Lovelace da Lothario:

The character of Lothario seems to have been expanded by Richardson into Lovelace; but he has excelled his original in the moral effect of the fiction. Lothario, with gaiety which cannot be hated, and bravery which cannot be despised, retains too much of the spectator's kindness. It was in the power of Richardson alone to teach us at once esteem and detestation, to make virtuous resentment overpower all the benevolence which wit, elegance, and courage, naturally excite; and to lose at last the hero in the villain⁴.

Richardson si sarebbe compiaciuto di tale apprezzamento, poiché gli costò fatica l'operazione che il dottor Johnson chiama « to lose at last the hero in the villain », il suo protagonista riuscendogli troppo accattivante: rivedendo il romanzo per una seconda e una terza edizione (uscite nel 1749 e nel 1751), egli mirò a *noircir* Lovelace per non compromettere il messaggio morale che si proponeva trasmettere. Richardson è infatti espressione di una classe sociale, la borghesia, che si è presa la sua rivincita con l'incruenta rivoluzione politica del 1688 e che, grazie ad un'altra altrettanto « gloriosa » rivoluzione, quella industriale, è in netta ascesa. Sarebbe stato destinato al ministero, se il padre avesse avuto maggiori risorse finanziarie; e, già avanti negli anni, incanalò una cospicua vena *sermonneuse* in tre romanzi, di cui *Clarissa* è il secondo e senz'altro il migliore⁵, mosso dal desiderio di promuovere l'educazione della nuova società attraverso quel tipo di scrittura che le risultava particolarmente congeniale. Il personaggio del libertino compare in tutti e tre i romanzi, con diverso rilievo ma il medesimo fine didattico, in sostanza analogo a quello che si era prefisso negli anni trenta William Hogarth dipingendo e poi incidendo in una serie di otto tavole (*A Rake's Progress*) la disastrosa « carriera » del tipo. Don Giovanni insomma, nato in un preciso contesto religioso (la Spagna della Controriforma), in seguito accolto e manipolato in ambienti e da autori laici, se non areligiosi o irreligiosi (i comici dell'arte, la

⁴ « Life » di Rowe: v. cap. II, nota 78.

⁵ Il primo è *Pamela; or, Virtue Rewarded* (1740-41); il terzo è *The History of Sir Charles Grandison* (1753-54).

scuola francese, i drammaturghi britannici della Restaurazione), alle soglie della seconda metà del Settecento è reintegrato, a nord della Manica, in una struttura edificante paragonabile a quella originale. Che la religione portante sia di segno diverso ha scarsa rilevanza: interessa il recupero di una dimensione che, se compiutamente dissolta, avrebbe consegnato Don Giovanni senza speranza di « ritorno » al melanconico destino di burattino di teatro da fiera.

Nella prima metà del Settecento, negli anni che separano *The Fair Penitent* (1703) da *Clarissa* (1748), gli sviluppi letterari della figura di Don Giovanni sulla scena europea sono in effetti limitati e nell'insieme non promettenti.

In Spagna, dove nel primo Seicento Don Juan Tenorio aveva iniziato la sua straordinaria carriera, il famoso *galán* ricompare in una tragicommedia di Antonio de Zamora, *No hay deuda que no se pague y Convidado de piedra*, del 1714 (il titolo fu modificato dai posteri — l'opera fu pubblicata postuma nel 1744 — in *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague, y Convidado de piedra*). Si tratta di una rielaborazione non felice del *Burlador* di Tirso, che tuttavia presenta alcuni motivi nuovi, importanti soprattutto per gli sviluppi che assumeranno in seguito. Zamora fa di Doña Ana una nemica implacabile di Don Juan dopo che questi le ha ucciso il padre (prefigurando la Anna mozartiana anche per una certa ambiguità del sentimento che la sconvolge), introduce il personaggio di Beatriz, abbandonata da Don Juan ma di lui sempre innamorata (pare una pallida emanazione della Elvire molieriana), conclude con il pentimento *in extremis* del protagonista, che risulta così destinato alla salvezza: tre motivi che le riscritture « romantiche » variamente elaboreranno.

In Italia, il giovane Goldoni si cimenta con il vecchio tema in aperta polemica con le interpretazioni riduttive della commedia dell'arte: mirando a conferire dignità all'assunto, scrive in versi un *Don Giovanni Tenorio o sia Il Dissoluto* — rappresentato a Venezia durante il Carnevale del 1736 — da cui sono scomparsi il personaggio del servo e la statua parlante del commendatore, il primo perché volgare, la seconda perché assurda; il risultato, con un protagonista cui mancano le caratteristiche più attraenti, tra le quali il coraggio, è un'opera fiacca, che non lascia segno nell'evoluzione del tema se non per quanto attiene alla giovane coppia Elisa/Carino, di cui pare essere qualche memoria nella coppia Zerlina/Masetto di Da Ponte. Si può ancora ricordare che il Goldoni italianizza Don Giovanni, facendone un cava-

liere napoletano, e che ambienta la vicenda non in Andalusia, secondo la tradizione, bensì in Castiglia⁶.

In Francia, se d'un canto Don Giovanni è degradato a « baladin » che fa ridere « les badauds chez les Danceurs du Roy »⁷, dall'altro il personaggio dongiovannesco compare in un romanzo di Crébillon *fils* (Claude-Prosper Jolyot de Crébillon) pubblicato tra il 1736 e il 1738, *Les Égarements du coeur et de l'esprit, ou Mémoires de M. de Meil-cour*, romanzo che precorre di oltre un decennio *Clarissa* e di quasi mezzo secolo *Les Liaisons dangereuses* di Choderlos de Laclos. Il libertino di Crébillon, che ha nome Versac, è un maestro dell'arte della seduzione (come lo saranno Lovelace e Valmont), arte da lui codificata in un sistema del perfetto *roué*⁸. Crébillon descrive i costumi *débrail-lés* delle classi privilegiate durante il periodo della Reggenza, e lo fa senza inibizioni: opera dunque in un mondo e in un modo che non sono quelli di Richardson, ma come lui tratta in forma di romanzo il tema del libertinaggio coevo.

Clarissa è un romanzo epistolare principalmente costituito, come annuncia l'autore nella prefazione, da una « double yet separate correspondence »: un carteggio tra « two young ladies of virtue and honour » (Clarissa Harlowe e la sua amica e confidente Anna Howe), un altro carteggio tra « two gentlemen of free lives » (Robert Lovelace e il suo amico e confidente John Belford). Per presentare punti di vista diversi da quelli dei quattro principali corrispondenti sono inserite nel romanzo anche lettere scritte da altri personaggi. Complessivamente, si succedono cinquecentotrentasette lettere, lungo un periodo di tempo che non raggiunge l'anno.

Nella strutturazione della sua tragica storia Richardson segue la parabola della tragedia aristotelica: una fase ascendente (corteggiamento di Clarissa da parte di Lovelace), il momento culminante della crisi (brutale deflorazione della fanciulla), una fase discendente (patimenti della medesima), la catastrofe (morte di entrambi); come quella tragedia, la sua storia si propone un effetto catartico suscitando pietà

⁶ Similmente in Castiglia la vicenda sarà più tardi ambientata da Dumas e da Bennett (v. cap. IX).

⁷ Bévotte, *La Légende de Don Juan*, I, 215.

⁸ V. Weinstein, *The Metamorphoses of Don Juan*, pp. 41-44.

(per il destino dell'innocente Clarissa) e terrore (dinanzi all'adamantina durezza del cuore di Lovelace)⁹.

Tutt'altro genere di teatro di cui *Clarissa* risente l'influenza è la commedia sentimentale del primo Settecento, con la sua messa in mostra della nobiltà dell'animo umano, delle sane virtù borghesi, e con la sua caratteristica tendenza a strappare le lacrime piuttosto che a suscitare il riso¹⁰. Alcuni *clichés* di quella commedia sono ripresi nel romanzo: la conversione del libertino, già presente in *Love's Last Shift* (1696) di Colley Cibber, dove Loveless (si noti il nome, omofono di Lovelace), sposo infedele, è alla fine « riformato »; la polemica sul duello, costume aristocratico di cui Steele denuncia la follia in *The Conscious Lovers* (1722).

Clarissa, la cui pubblicazione avvenne in tre tappe (due volumi nel 1747 e cinque, a due riprese, nel 1748), riscosse un successo straordinario, recuperando al personaggio dongiovannesco un'attenzione che stava scemando e inserendolo altresì in un circuito più vasto che non quello degli spettatori di teatro ai quali di norma era stato sin lì presentato. Il romanzo si affermò anche all'estero, segnatamente in Francia, dove « fit fureur »¹¹: l'abbé Prévost, che aveva già tradotto *Pamela* e avrebbe in seguito tradotto *Sir Charles Grandison*, offriva ai lettori francesi *Clarisse Harlowe* nel 1751; Diderot pubblicava nel 1761 un *Éloge de Richardson*; e nel 1782 uscivano *Les Liaisons dangereuses*, dove Laclos fa espressi riferimenti al romanzo richardsoniano. Sull'onda di quel successo si possono ancora segnalare *Le Séducteur*, pièce del marchese I. de Bièvre, rappresentata nel 1783, per la quale l'autore stese in seguito una prefazione attestante il suo debito verso *Clarissa*, e una seconda pièce, *La Jeunesse du duc de Richelieu ou le Lovelace français*, di Jacques-Marie Boutet detto Monvel e Alexandre Duval, messa in scena alla Comédie-Française nel 1796. Senza contare tutta una letteratura minore fiorita nell'Ottocento sul « dopo » *Clarissa*: *Madame Lovelace*, *Lady Lovelace*, *Les Petits-fils de Lovelace*¹². Ma anche in altre nazioni europee — in Germania, in Italia, in Russia — l'impatto di *Clarissa* e più genericamente della narrativa di Rich-

⁹ Cfr. *Clarissa*, IV, 554-556 (poscritto).

¹⁰ V. in proposito il saggio di Goldsmith citato al cap. II, nota 49.

¹¹ Bévotte, *La Légende de Don Juan*, I, 229.

¹² V. Armand E. Singer, *The Don Juan Theme, Versions and Criticism: A Bibliography*, Morgantown (W. Va.), West Virginia University, 1965, pp. 155-156.

ardson fu eccezionale: « The influence of Richardson in Europe is an important chapter of comparative literature », scrive Louis Cazamian¹³.

Lovelace come Don Giovanni, dunque¹⁴. Del mitico personaggio, Lovelace ha una serie di tratti distintivi, così come gli erano stati attribuiti da una tradizione letteraria ormai sovranazionale e ultrasecolare, rivisitati tuttavia in un contesto dalle precise coordinate geografiche e storiche: l'Inghilterra meridionale della prima metà del diciottesimo secolo.

Nobile come vuole quella tradizione, Lovelace è destinato ad ereditare il titolo di conte: « the Right Honourable Robert Earl Lovelace »; è giovane (ha ventisei/ventisette anni), bello, ricco, elegante, coraggioso, colto, gaio:

So handsome a man! [...] a generous landlord; [...] noted for his vivacity and courage; [...] a charming fellow [...] brave [...] learned, [...] such a gay, lively young fellow [...], who rides, hunts, travels, frequents the public entertainments, and has means [...]. So little of the fop; yet so elegant and rich in his dress: his person so specious: his air so intrepid: so much meaning and penetration in his face: so much gaiety, [...] a travelled gentleman, yet no affectation: no mere toupet-man; but all manly; and his courage and wit, the one so known, the other so dreaded, you must think the *petits-mâtres* [...] most deplorably off in his company¹⁵.

« Grand seigneur » come il Dom Juan di Molière, egli non è però, come quello, ateo, o piuttosto lo è solo « pragmaticamente », e Richardson ha cura di sottolinearlo nel poscritto al romanzo, ad evitare qualsiasi malinteso:

[...] the reader must have observed, that great and, it is hoped, good use, has been made throughout the work, by drawing Lovelace an infidel only in practice [...]: he is not an infidel, an unbeliever¹⁶.

¹³ *A History of English Literature*, Londra, Dent, ristampa 1948, p. 849. Scrive ancora Cazamian (*ibid.*, p. 850): « Rousseau was indebted to him [Richardson] for the general inspiration of the *Nouvelle Héloïse*; and the *Werther* of Goethe in certain respects is part of his spiritual posterity ». Sull'argomento v. E. Schmidt, *Richardson, Rousseau und Goethe*, Jena 1875.

¹⁴ V. in proposito Patrizia Nerozzi Bellman, *Un modello di libertino nella narrativa inglese del Settecento: il Lovelace di Samuel Richardson*, « Studi di letteratura francese », VI (1980), pp. 105-117.

¹⁵ *Clarissa*, III, 183; I, 5, 16, 14, 46, 51, 50; IV, 24.

¹⁶ *Ibid.*, IV, 559-560. Cfr. cap. I, nota 48.

Lovelace si comporta da ateo temporaneamente, poiché sua è l'intenzione, « *un giorno* », di cambiare vita (« I hope I have a great deal of time before me; since I intend *one day* to be a reformed man »), e suo addirittura il proposito di scrivere, avanti negli anni, per scontare i peccati di gioventù, un manuale ad uso delle fanciulle « *giving cautions and instructions* »¹⁷. In tal modo Richardson, scrittore dalla tempra puritana che si rivolge a un « *Christian reader* », lascia aperta la via della salvezione al suo personaggio: « *Had he been an infidel, there would have been no room at all for hope of him* »¹⁸.

Ma intanto Lovelace, nel corso del romanzo e prima, come siamo informati, da libertino ha vissuto e vive. La maschera del perfetto gentiluomo nasconde in lui il « *free-liver* », un « *vile rake* », « *faulty morals* », un temperamento « *naturally haughty and violent* », una « *inordinate passion for the sex* »; dietro la maschera è « *a man of pleasure* », « *of violence* », « *of errors* », « *a deep and dangerous man* »¹⁹.

Lovelace è dunque ipocrita, dissimulatore, genericamente come il Don Giovanni tradizionale, specificamente come quello molieriano: se Sganarelle dice del suo signore che ha un « *Coeur de tigre* », Belford afferma del suo amico che è « *cruel as a panther* »²⁰. Né potrebbe essere altrimenti, la durezza di cuore essendo requisito indispensabile del libertino, portato dalla sua « *professione* » a disseminare dolori e lutti: « *Hard-heartedness [...] is an essential of the libertine's character* »²¹. Richiamo, quest'ultima citazione, a una categoria, una classe, un « *ordine* » cui il libertino settecentesco, non più figura isolata com'era di norma rimasta sino a Rosimond e Shadwell, appartiene: un « *rakish order* » con un suo preciso codice di comportamento, quasi fosse un nuovo ordine cavalleresco, il suo « *credo* », le sue « *massime* »; il primo articolo di « *the rake's creed* » recita che « *Importunity and opportunity no woman is proof against* », una delle « *libertine maxims* » che una donna « *once subdued* » è « *always subdued* », un'altra che « *the greater the merit on the woman's side, the nobler the victory on the man's* »²². Lovelace fa parte di un gruppo di sei libertini, ne è anzi, nonostante

¹⁷ *Ibid.*, III, 476 e 171.

¹⁸ *Ibid.*, IV, 556 e 560 (dal poscritto).

¹⁹ *Ibid.*, II, 40; I, 100, 9, 13, 136, 49, 118; II, 438, 345.

²⁰ *Dom Juan*, p. 76; *Clarissa*, II, 160.

²¹ *Ibid.*, II, 315.

²² *Ibid.*, IV, 41; II, 35, 41, 252.

sia il piú giovane della « fraternity », il capo, il « leader », il « general », come si compiace definirsi ²³.

La megalomania, tipica del personaggio dongiovannesco, in Lovelace diviene mitomania. Egoista, egotista, egocentrico, Lovelace è innamorato di se stesso e lo ammette: « I cannot but admire myself strangely »; si paragona a generali, principi, monarchi della terra (Enea, Alessandro, Annibale, Cesare), allo stesso Giove:

To be sure I should have made a most *noble* prince! [...]

I am fit to be a prince [...]; for I reward well, and I punish seasonably and properly [...].

Should Miss Harlowe even break her heart [...] for the usage she has received [...], what comparison will *her* fate hold to Queen Dido's? And have I half the obligation to her, that Aeneas had to the Queen of Carthage? [...] Why then should it not be the *pious* Lovelace as well as the *pious* Aeneas? [...]

[...] had I been a prince! [...] I should have led up a military dance equal to that of the great Macedonian. I should have added kingdom to kingdom, and despoiled all my neighbour sovereigns, in order to have obtained the name of *Robert the Great*. [...]

Hannibal was called *The father of warlike stratagems*. Had Hannibal been a private man, and turned his plotting head against the *other sex*; or had I been a general, and turned mine against such of my fellow-creatures of *my own*, as I thought myself entitled to consider as my enemies [...]; Hannibal would have done less mischief; Lovelace more. [...]

Was not the great Caesar a great rake as to women? [...] Yet did not Caesar repudiate his wife for being only in company with Clodius [...]? And what was the reason he gave for it? [...] *The wife of Caesar must not be suspected!* Caesar was not a prouder man than Lovelace. [...]

[...] I should be tempted to carry her [Clarissa] off. That would be a rape worthy of a Jupiter! ²⁴

La sua volontà, Lovelace la chiama « my own imperial will and pleasure », e, rapita Clarissa, si dichiara « her emperor » ²⁵.

Il paragone che Lovelace fa tra sé e Alessandro Magno, il suo confrontare l'amore alla guerra, richiamano ancora una volta il Dom Juan di Molière (« comme Alexandre, je souhaiterais qu'il y eût d'autres mondes pour y pouvoir étendre mes conquêtes amoureuses ») ²⁶; ma in Lovelace il concetto di guerra tra i sessi è fondato su una misoginia

²³ *Ibid.*, I, 173, 151; II, 218.

²⁴ *Ibid.*, III, 26; IV, 162, 30-31; III, 26; II, 494, 39; I, 175.

²⁵ *Ibid.*, I, 516, 513.

²⁶ *Dom Juan*, p. 36; cfr. cap. I, p. 13.

che l'antenato francese quanto meno non rivela. Subito dopo il successo del suo assedio a Clarissa, ossia dopo averne attuato il rapimento, Lovelace è disposto a renderle gli onori, cavallerescamente,

Thy garrison, with General *Prudence* at the head, and Governor *Watchfulness* bringing up the rear, shall be allowed to march out with all the honours due to so brave a resistance. And all thy sex, and all mine, that hear of my stratagems, and of thy conduct, shall acknowledge the fortress as nobly won as defended,

ma la protratta mancata capitolazione della fanciulla, totalmente impreveduta, scompone la sua strategia,

When a general must regulate himself by the motions of a watchful adversary, how can he say beforehand what he will, or what he will not do?

finché, il suo orgoglio di maschio ferito, egli esce in minacce di ritorsioni:

Can the fortress expect the same advantageous capitulation, which yields not to the summons of a resistless conqueror, as if it gave not the trouble of bringing up and raising its heavy artillery against it? ²⁷

Sempre, Lovelace è sospettoso della femmina (« I have read in some of the philosophers: *That no wickedness is comparable to the wickedness of a woman* »), convinto assertore della superiorità maschile (« I have read in some place *that the woman was made for the man, not the man for the woman* »; « man is the woman's sun; woman is the man's earth [...]. How dreary, how desolate, the earth, that the sun shines not upon! ») ²⁸.

La convinzione che Lovelace nutre dell'inferiorità femminile trova naturale espressione in immagini mutuate dalla caccia, che ricorrono volentieri sotto la sua facile penna. Se normale nella letteratura don-giovannesca è parlare di *pursuit*, caratteristica di Lovelace è l'insistente mortificazione della donna, ragguagliata ad animali più o meno « nobili », ma sempre soltanto un animale (« women have no souls »), desiderata non per se stessa ma per il divertimento che lo sport della caccia offre:

Does not the keen foxhunter endanger his neck and his bones in pursuit of a vermin, which, when killed, is neither fit food for men nor dogs? Do not

²⁷ *Clarissa*, I, 513; II, 115; III, 152.

²⁸ *Ibid.*, II, 55-56 (cfr. Ecclesiastico 25: 13), 39 (il concetto discende dal Genesi, naturalmente), 403.

the hunters of the nobler game value the venison less than the sport? Why then should I be reflected upon, and the sex affronted, for my patience and perseverance in the most noble of all chases [...]?

Thou, Jack, [...] dost not know the joys of the chase, and in pursuing a winding game [...] seest thou not how greatly preferable it is [...] to pursue a difficult rather than an easy chase? I have a desire to inculcate this pleasure upon thee, and to teach thee to fly at nobler game than daws, crows, and wigcons [...].

Thou knowest that I always illustrated my eagleship, by aiming at the noblest quarries²⁹.

L'ambiguità sentimentale di Lovelace nei confronti del gentil sesso è fatta risalire da Richardson all'infedeltà di una donna verso di lui, episodio a monte della sua carriera di libertino. È per vendicarsi del tradimento subito che Lovelace, prima di incontrare Clarissa, ha messo insieme una « lista » che regge il confronto con il catalogo che Leporello esibirà: un'ecatombe di femmine in diverse nazioni, decine di fanciulle apparentemente virtuose ma facilmente sedotte, tre o quattro matrimoni fraudolenti; un continuo trascorrere di donna in donna « before I knew this lady », ossia Clarissa, poiché, dopo la violenza a lei inflitta, « the list of those I have ruined », come riferisce Lovelace, « the guilty list », come la definisce Belford, si interrompe³⁰.

Poiché di Clarissa questo Don Giovanni si innamora (come già di Oriana il Mirabel sentimentale di Farquhar), tanto da rassegnarsi, anche se « *cohabitation* » sarebbe la sua « darling view », all'idea del matrimonio, « the state of shackles »³¹, non prima però di averla umiliata possedendola. Infatti, se Lovelace, teorico del libero amore, vagheggiante con esaltazione una società senza stupri, senza duelli, senza delitti d'onore, una volta abolito il vincolo matrimoniale, può rinunciare alla libertà « naturale », di cui similmente a Lothario vede un esempio nella vita degli uccelli, optando per « the matrimonial precipice », egli non può rinunciare però al trionfo della sopraffazione (« triumph in subduing »): ma quanto considera « a triumph over the whole sex », e a cui dedica tutte le sue risorse di grande stratega, si trasforma per lui nell'inizio della fine³².

²⁹ *Ibid.*, II, 474, 249, 30, 253.

³⁰ *Ibid.*, I, 316; III, 399; II, 489.

³¹ *Ibid.*, II, 342; I, 514.

³² *Ibid.*, II, 417 (l'immagine del « precipizio matrimoniale » è evocata anche dal Mirabel di Farquhar: cfr. cap. II, nota 59); I, 172, 150. La visione dell'uma-

Il trionfo finale spetta infatti all'eroina del romanzo. E Clarissa è un tipo di donna che Don Giovanni non aveva ancora incontrato. Le fanciulle da lui sedotte e abbandonate di norma lo rincorrono esigendo da lui nozze riparatrici; se, eccezionalmente (come in Molière), è sposato, la moglie lo insegue per ricondurlo sotto il tetto coniugale. Clarissa è sedotta, ma non abbandonata, poiché Lovelace contempla sin dall'inizio il matrimonio, in seguito lo desidera, alla fine lo implora: ma Clarissa, violentata, non può che respingere le sue istanze, e lentamente si spegne, a vent'anni, di dolore.

Nel romanzo si assiste allo scontro tra due *ethos*, quello, in fase discendente, di un'aristocrazia che continua ad informarsi ai modelli dei *Cavaliers* e sdrammatizza il vizio, e quello, in fase ascendente, di una borghesia che ha assorbito i principi dei puritani e magnifica la virtù. Lovelace è ancora un rampollo del *beau monde* della Restaurazione, e volentieri cita Dryden, Wycherley (« my old friend »), Edmund Waller (« gentle Waller »)³³; Clarissa è già un'eroina « romantica », archetipo di una schiera di fanciulle virtuose e sfortunate che commuoveranno i lettori europei (la Julie di Rousseau, la Margarete di Goethe, la Immalee di Maturin). L'aggettivo « romantic » è usato dallo stesso Lovelace, quando, subito dopo lo stupro (laconicamente annunciato all'amico Belford: « The affair is over »), scrive, con un cinismo che ricalda quello dei Don Giovanni del teatro carolino:

[...] when all's done, Miss Clarissa Harlowe has but run the fate of a thousand others of her sex – only that they did not set such a romantic value upon what they call their *honour*; that's all³⁴.

Ad un Lovelace presentato, dall'inizio alla fine del romanzo, attaccato alla terra e senza illusioni (si appresta al matrimonio pur prevedendone il rapido fallimento; poco dopo la morte di Clarissa si accinge

nità resa migliore dall'abolizione del matrimonio è in III, 181-183; lì Lovelace accenna anche alla libertà degli uccelli: « Could a man do as the birds do, change every Valentine's Day (a *natural* appointment! for birds have not the *sense*, forsooth, to fetter themselves, as we wiseacre men take great and solemn pains to do) » (cfr. le parole di Lothario citate al cap. II, p. 55).

³³ *Clarissa*, II, 323, 416. Molte delle espressioni di Lovelace potrebbero essere battute di personaggi del teatro della Restaurazione, come quando scrive (III, 412): « A husband is a charming cloak, a fig-leafed apron, for a wife: and for a lady to be protected in liberties, in diversions, which her heart pants after » (cfr. cap. II, p. 52 e nota 75). Waller, caro a Rochester, è spesso citato da Dorimant.

³⁴ *Clarissa*, III, 196, 199.

a riprendere la sua vita di libertino), Richardson oppone una Clarissa con lo spirito costantemente rivolto al cielo e l'illusione di poter « riformare », « redimere »³⁵ il dissoluto con il suo amore e il suo esempio, in definitiva di poterlo aiutare a salvarsi. D'un canto Clarissa è sviluppo dell'« ultima » Elvira, che, rinunciato ormai a Dom Juan, torna da lui « voilée » per esortarlo al pentimento:

[...] j'aurais une douleur extrême qu'une personne que j'ai chérie tendrement devint un exemple funeste de la justice du Ciel [...].

Dom Juan n'a plus qu'un moment à pouvoir profiter de la miséricorde du Ciel; et s'il ne se repent ici, sa perte est résolue³⁶;

dall'altro è anticipazione della donna amante piú fortunata di Elvira nei suoi intenti salvifici, non solo della Margherita goethiana, che figura in una saga diversa anche se parallela a quella di Don Giovanni, ma soprattutto della Marta nella versione Marana della saga di quel libertino, quale compare in Dumas (edizione riveduta) e Bennett.

In Lovelace, Clarissa presto ravvisa « a perfect Proteus », quel « master of metamorphoses » che egli si gloria di essere (come Don Giovanni, Lovelace ama ricorrere ai travestimenti per attuare i suoi tranelli), e, via via che la vicenda si incupisce, sempre piú spesso coglie in lui la componente satanica: lo definisce « vice itself », « the grand deluder », « my destroyer », « the enemy of my soul »; giunge a immaginare che con Satana — se egli stesso non è Satana — abbia concluso un patto, che si sia venduto a lui (come Faust, il lettore non può non pensare):

O Lovelace, you are Satan himself; or he helps you out in everything; and that's as bad!

But have you really and truly sold yourself to him? And for how long? What duration is your reign to have?

Poor man! The contract *will* be out; and then what will be your fate!³⁷

Né questo genere di associazioni sono esclusivamente sue: l'amica Anna le scrive, a proposito di Lovelace e dei suoi compagni di libertinaggio, « they are a set of *infernals*, and he the Beelzebub »³⁸.

Clarissa tuttavia, come esige la sua virtù, muore avendo perdonato

³⁵ I verbi inglesi sono *reform* e *reclaim*.

³⁶ *Dom Juan*, pp. 74-75 e 84.

³⁷ *Clarissa*, II, 82, 13; III, 208, 358, 447; IV, 140; III, 210.

³⁸ *Ibid.*, II, 235.

Lovelace e sollecitandolo a pentirsi: « Repent! », « Set about your repentance instantly! »³⁹.

Dal canto suo Lovelace, che già era venuto meno al ruolo di Don Giovanni innamorandosi di Clarissa e insistendo per sposarla, davanti alla sofferenza di lei si commuove, prova rimorso, appare pentito. Se, per Clarissa, Lovelace si configura come « vice itself », per Lovelace al contrario Clarissa si trasfigura in « virtue itself »; durante la lunga agonia della fanciulla, al seduttore avviene, una notte, di avere il sonno turbato da un incubo della propria fine: sogna di essere sfidato a duello — come si verificherà — da un cugino di Clarissa (« Die, Lovelace! said he, this instant die, and be damned »), di udire la voce di lei, intervenuta per proteggerlo (« O spare, spare my Lovelace »), di vederla assurgere in cielo circondata da angeli e di sentirsi precipitare in un baratro senza fondo (« the floor sinking under *me*, as the firmament had opened for *her* »)⁴⁰.

Morta Clarissa, Lovelace lascia l'Inghilterra per trovare altrove distrazione, con la promessa tuttavia a Belford di « riformarsi » al suo ritorno. La sfida al duello mette fine ai suoi programmi: spira, « *very unwilling to die* », invocando Clarissa e pronunciando le estreme parole « Let this expiate! »⁴¹. Conclusione di segno opposto a quella classica di Don Giovanni Tenorio, ma dello stesso segno di quella di Don Giovanni di Marana, che la sensibilità romantica prediligerà: il libertino, pentito, è avviato alla salvezza, e il capovolgimento del suo destino finale è dovuto all'amore di una donna pura di cuore.

Si è accennato alla fortuna di *Clarissa* in Francia. A trent'anni dalla pubblicazione della traduzione francese, il cui titolo completo era *Lettres angloises, ou Histoire de Miss Clarisse Harlowe* (1751), nel 1782, ad Amsterdam e Parigi, escono *Les Liaisons dangereuses ou lettres recueillies dans une société, et publiées pour l'instruction de quelques autres*. Il sottotitolo si rivela cautelativo, considerata la carica dirompente delle lettere, dalle quali Choderlos de Laclos, un ufficiale di carriera con ambizioni letterarie, prende le distanze in forma piú esplicita nella prefazione, dichiarandole autentiche e presentandosi quindi non come l'autore ma solo come il « rédacteur » delle medesime.

³⁹ *Ibid.*, IV, 417 (dal testamento di Clarissa), 437 (da una sua lettera a Lovelace che ella predispone sia ricevuta postuma).

⁴⁰ *Ibid.*, III, 208, 301; IV, 136.

⁴¹ *Ibid.*, IV, 530.

Sono in tutto centosettantacinque lettere, scambiate tra una dozzina di corrispondenti, i principali dei quali membri dell'aristocrazia francese, in un arco di tempo di quasi sei mesi di un imprecisato anno del diciottesimo secolo. Il doppio raffronto tra Lovelace e Valmont e tra Clarissa e la *présidente* di Tourvel è suggerito nelle lettere stesse, così come nel testo stesso di *Clarissa* affiora il confronto di Lovelace e Clarissa con Lothario e Calista. *Les Liaisons*, un'opera molto più breve del romanzo di Richardson, descrivono pressoché unicamente i costumi di una nobiltà, o comunque di una classe privilegiata dall'accumulo di ricchezza, giunta al limite estremo della depravazione e della *oisiveté*; uscite alla vigilia della rivoluzione, quando « les lumières » sono ormai « répandues de toutes parts »⁴², esse costituiscono uno degli ultimi commenti all'*Ancien Régime* sotto forma di testimonianze. Nonostante le ovvie differenze, un analogo intento moralizzatore anima i due romanzi epistolari, come sia l'essenzialmente puritano Richardson sia il vagamente deista Laclos non mancano di sottolineare. *Clarissa* è definita « a history of life and manners » mirante, tra l'altro, « to warn the inconsiderate and thoughtless of the one sex against the base arts and designs of specious contrivers of the other »; *Les Liaisons dangereuses*, per cui è scelta l'epigrafe rousseauiana « J'ai vu les moeurs de ce siècle et j'ai publié ces lettres », aspirano a « rendre un service aux moeurs, [dévoilant] les moyens qu'emploient ceux qui en ont de mauvaises pour corrompre ceux qui en ont de bonnes »⁴³.

Il Don Giovanni di Laclos è il visconte di Valmont, protagonista, insieme alla marchesa di Merteuil, della raccolta di lettere (in larga misura scambiate tra questi due personaggi). Mentre Lovelace è totalmente assorbito, nel corso dell'azione presentata nel romanzo, dall'impresa di sedurre Clarissa, Valmont porta a compimento, contemporaneamente, sempre nell'arco della corrispondenza, due seduzioni, quella più difficile della *présidente* di Tourvel, donna religiosa oltre che ligia ai doveri coniugali, e quella relativamente facile della quindicenne Cécile Volanges, intrapresa su « istruzioni » della marchesa di Merteuil, già sua amante e di cui desidera riguadagnare il favore.

⁴² V. l'« Avertissement de l'éditeur », che precede la « Préface du rédacteur », dove si ironizza sull'emancipazione dell'epoca: « ce siècle de philosophie, où les lumières, répandues de toutes parts, ont rendu, comme chacun sait, tous les hommes si honnêtes et toutes les femmes si modestes et si réservées ».

⁴³ *Clarissa*, I, xv (« Author's Preface »); *Les Liaisons dangereuses*, « Préface du rédacteur ». L'epigrafe è tratta da *La Nouvelle Héloïse*.

Valmont è privilegiato, come molti personaggi dongiovanneschi, da nobiltà, ricchezza, avvenenza; come Lovelace è maestro nell'arte di manipolare il prossimo; piú ancora di Lovelace è crudele e raffinato nella sua crudeltà. Madame de Volanges, madre di Cécile, cosí lo descrive in due lettere a Madame de Tourvel:

M. de Valmont, avec un beau nom, une grande fortune, beaucoup de qualités aimables, a reconnu de bonne heure que pour avoir l'empire dans la société, il suffisait de manier, avec une égale adresse, la louange et le ridicule. Nul ne possède comme lui ce double talent: il séduit avec l'un, et se fait craindre avec l'autre.

[...] Encore plus faux et dangereux qu'il n'est aimable et séduisant, jamais, depuis sa plus grande jeunesse, il n'a fait un pas ou dit une parole sans avoir un projet, et jamais il n'eut un projet qui ne f t malhonnête ou criminel. [...] Je ne m'arrête pas à compter celles qu'il a séduites; mais combien n'en a-t-il pas perdues? ⁴⁴

Lovelace accenna ad Anna Howe, l'amica e corrispondente di Clarissa, come a « a puppet danced upon my wires at second or third hand »; similmente, Valmont à un « manieur d'âmes » ⁴⁵, forte della sua assoluta secchezza di cuore, perennemente occupato a tessere intrighi con infinita pazienza, scrivendo, ricopiando, intercettando lettere, ricorrendo agli espedienti piú bassi.

Come Lovelace, Valmont ama paragonarsi a famosi condottieri, e raccontare le sue salottiere conquiste atteggiandosi a grande stratega; scrive alla marchesa di Merteuil:

Jugez-moi donc comme Turenne ou Frédéric. J'ai forcé à combattre l'ennemi qui ne voulait que temporiser; je me suis donné, par de savantes manoeuvres, le choix du terrain et celui des dispositions; j'ai su inspirer la sécurité à l'ennemi, pour le joindre plus facilement dans sa retraite; j'ai su y faire succéder la terreur, avant d'en venir au combat; je n'ai rien mis au hasard, que par la considération d'un grand avantage en cas de succès, et la certitude des ressources en cas de défaite; enfin, je n'ai engagé l'action qu'avec une retraite assurée, par où je puisse couvrir et conserver tout ce que j'avais conquis précédemment;

oppure, concludendo con un'immagine di caccia del genere cui Lovelace sovente indulge:

Ah! qu'elle se rende, mais qu'elle combatte; que, sans avoir la force de vaincre, elle ait celle de résister; qu'elle savoure   loisir le sentiment de sa fai-

⁴⁴ *Les Liaisons dangereuses*, lettere 32 e 9.

⁴⁵ *Clarissa*, II, 100; Bévotte, *La Légende de Don Juan*, I, 234.

blesse, et soit contrainte d'avouer sa défaite. Laissons le braconnier obscur tuer à l'affût le cerf qu'il a surpris; le vrai chasseur doit le forcer⁴⁶.

In entrambe le lettere, la vittima alla quale è fatto riferimento è Madame de Tourvel. Virtuosa e pia, la *présidente* richiama Clarissa anche perché si lascia attrarre dal corteggiatore libertino nella speranza, almeno a livello conscio, di riformarlo (non per nulla *Clarisse* è una sua lettura prediletta): « la jolie Prêcheuse », scrive ancora Valmont alla marchesa di Merteuil, « veut, dit-elle, me convertir »⁴⁷. Dal canto suo Valmont, similmente a Lovelace, è attratto dalla virtù per il piacere di calpestarla, di immolarla sull'altare dell'*amor sui*; ma piú perverso di Lovelace, come accennato, non solo si propone « la chûte » della sua « austère dévote », bensí medita anche di abbandonarla subito dopo avere gioito della sua degradazione, della « agonie de la vertu »⁴⁸.

Climax delle *Liaisons* come di *Clarissa* è il trionfo fisico del libertino sulla donna casta. Lovelace si riduce a narcotizzare Clarissa per riuscire a possederla, come si sa; Valmont, dopo avere alluso in una lettera al metodo usato per violentare Clarissa e alla sua riluttanza a seguirlo nella *poursuite* della *présidente*,

Le difficile ne serait pas de m'introduire chez elle, même la nuit, même encore de l'endormir et d'en faire une nouvelle Clarisse: mais après plus de deux mois de soins et de peines, recourir à des moyens qui me soient étrangers! me traîner servilement sur la trace des autres, et triompher sans gloire!,

ha la ventura di trovarsi la dama, svenuta, tra le braccia, ed è in quello stato che la fa sua: « elle ne revint à elle que soumise et déjà livrée à son heureux vainqueur »⁴⁹.

Abbandonata poco dopo da Valmont, secondo il piano da lui prestabilito, Madame de Tourvel cerca rifugio in un convento e nel giro di breve tempo si spegne, « entre la honte et le remords »⁵⁰, non prima tuttavia di avere avuto la notizia della morte del suo seduttore — sfidato a duello e ucciso da un giovane cavaliere che aveva amato Cécile Volanges — e avere invocato, per lui, il perdono divino. Una fine à la Clarissa, e, per il Don Giovanni di turno, una fine à la Lovelace.

⁴⁶ *Les Liaisons dangereuses*, lettere 125 e 23.

⁴⁷ *Ibid.*, lettere 23 e 6 (e cfr. lettera 107, che menziona *Clarisse*).

⁴⁸ *Ibid.*, lettera 99.

⁴⁹ *Ibid.*, lettere 110 e 125.

⁵⁰ *Ibid.*, lettera 143.

Les Liaisons dangereuses rivelano dunque un legame di continuità con *Clarissa* anche se non sono certo un « [se] traîner servilement sur la trace des autres », tra l'altro sviluppando il personaggio del seduttore in una direzione dalla quale non è piú possibile *revenir*: mentre Lovelace poteva ancora apparire un libertino « reclaimable », Valmont è veramente un libertino « sans retour »⁵¹.

Toccherà alle generazioni romantiche reinterpretare il personaggio dongiovannesco per dargli la possibilità di sopravvivere.

⁵¹ *Clarissa*, I, 140; *Les Liaisons dangereuses*, lettera 22.

CAPITOLO IV
COLERIDGE E LA LETTURA ROMANTICA DEL MITO
DI DON GIOVANNI

Don Juan is, from beginning to end, an *intelligible* character: as much so as the Satan of Milton. The poet asks only of the reader what as a poet he is privileged to ask: viz. that sort of negative faith in the existence of such a being, which we willingly give to productions *professedly ideal*.

Biographia Literaria

È insolito, scrivendo la storia della leggenda di Don Giovanni, dedicare spazio a Samuel Taylor Coleridge. Dei tre citati studiosi di lingua inglese che hanno trattato quella storia, Austen, Weinstein, Mandel, solo il primo lo nomina, ma, dissentendo dal giudizio positivo che il critico romantico esprime su *The Libertine* di Shadwell, definito « outrageously extravagant estimate », per dedurre che « Coleridge was in complete ignorance of either Don Juan or the Legend » e ridurre a zero di conseguenza la rilevanza del suo contributo; inspiegati restano i motivi per cui Coleridge è passato sotto silenzio da Weinstein, che pure dedica un capitolo a « Hoffmann's Romantic Interpretation of Don Juan » e un altro a « The Romantic Don Juan », e da Mandel, che nella sua antologia di lavori teatrali ritiene opportuno inserire ampi passi di letteratura dongiovannesca non scritta per le scene, per esempio di Stendhal e di Søren Kierkegaard¹.

È nel XXIII capitolo, il penultimo, di *Biographia Literaria: or,*

¹ Austen, *The Story of Don Juan*, pp. 176 e 3. Cfr. cap. I, note 5, 6, 7.

Biographical Sketches of my Literary Life and Opinions (opera pubblicata nel 1817) che Coleridge include, all'interno della sua stroncatura del dramma di Maturin *Bertram; or, the Castle of St Aldobrand*², la discussione del personaggio e della vicenda di Don Giovanni. Se da tale discussione d'un canto emerge, innegabile, la modesta sua conoscenza del repertorio dongiovannesco ormai assai ricco, dall'altro colpisce, anche per questo, la profondità delle sue intuizioni. Coleridge non sembra conoscere che *The Libertine* di Shadwell (e una pantomima, *Don Juan*): nessun'altra versione traspare dalle sue pagine, neppure quella, vicina a lui nel tempo e già famosa, di Mozart e Da Ponte.

La storia di Don Giovanni si è infatti arricchita, dal punto in cui l'abbiamo lasciata (1782, quando escono *Les Liaisons dangereuses*) al momento in cui la riprendiamo (1817, quando esce *Biographia Literaria*), principalmente del *Don Giovanni* di Wolfgang Amadeus Mozart, « dramma giocoso » su libretto di Lorenzo Da Ponte, la cui *première* aveva avuto luogo a Praga nel 1787. L'opera mozartiana era presto giunta anche a Londra, Don Giovanni « in persona » tornando così incisivamente alla ribalta. Nello stesso 1817, il libretto di Da Ponte è pubblicato in traduzione inglese, due parodie del « dramma giocoso » di Mozart sono presentate nei teatri londinesi (l'una, di Thomas John Dibdin, *Don Giovanni, or, A Spectre on Horseback!*, definita « A Comic, Heroic, Operatic, Tragic, Pantomimic, Burletta-spectacular Extravaganza », l'altra, di William Thomas Moncrieff, *Giovanni in London, or the Libertine Reclaimed*, più semplicemente « An Operatic Extravaganza »³), la pantomima *The Feast of the Statue; or, Harlequin Libertine* è messa in scena a Drury Lane, consolidando in quel teatro una lunga tradizione (almeno dal 1782, ma forse anche da prima, vi era stata rappresentata una pantomima dal titolo *Don Juan, or The Libertine Destroyed* a quanto risulta basata sul testo di Shadwell). Una molteplicità di iniziative, pre-mozartiane e soprattutto post-mozartiane, si contano insomma nella vita teatrale inglese⁴, con uno spiccato prevalere della componente « buffa » su quella « seria », il magico equilibrio conseguito da Mozart con il suo « dramma giocoso » rimasto incompreso.

² Si tratta del primo dramma di Charles Robert Maturin, il futuro autore di *Melmoth the Wanderer*. Rappresentato a Drury Lane, nel 1816, riscosse straordinario successo.

³ Il testo di Moncrieff, di valore letterario modestissimo ma non privo di spiritose trovate, è incluso nell'antologia di Mandel. Cfr. cap. I, nota 32 e p. 26.

⁴ V. Singer, *The Don Juan Theme*, pp. 37-38 e *passim*.

Coleridge, come si è detto, non accenna al *Don Giovanni*, e nemmeno all'interpretazione che di quell'opera aveva dato pochi anni prima E. T. A. Hoffmann, pubblicando nel 1813, nella « *Allgemeine Musikalische Zeitung* », il racconto *Don Juan: Eine fabelhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen*, ristampato l'anno successivo nella raccolta *Phantasiestücke in Callots Manier*. Eppure, Coleridge si segnala, tra gli scrittori britannici del tempo, per la sua conoscenza della cultura germanica: aveva studiato in Germania, aveva tradotto Schiller, aveva incontrato Tieck; la sua critica risente dell'influsso di Lessing e di A. W. Schlegel e il pensiero che l'informa discende dalle lezioni di Kant e di Schelling. L'interpretazione rivoluzionaria, « romantica », che Hoffmann dà del *Don Giovanni* resta in ogni modo estranea alla discussione di Coleridge, il quale, seguendo una via diversa, *The Libertine*, fornisce una diversa lettura romantica del mito. Quella di Hoffmann, com'è noto, si rivelò straordinariamente influente nonostante la sua estrema soggettività, lasciando il segno su numerosi personaggi dongiovanneschi tra Musset e Bennett; quella di Coleridge, al contrario, rimase circoscritta e trascurata. In sostanza, Hoffmann riabilita la figura di Don Giovanni, che invero già Mozart e Da Ponte avevano arrestato sulla china che stava discendendo nel Settecento — sempre maggiore degradazione morale nelle creazioni letterarie: Lovelace, Valmont; sempre maggiore incidenza dell'elemento buffonesco nelle versioni popolari: personaggio da teatro di burattini e marionette in varie nazioni europee⁵, vistosamente da pantomima o operetta in Inghilterra — presentando sí un « giovane cavaliere estremamente licenzioso »⁶ ma con una carica umana che non aveva piú conosciuto dai tempi di Tirso. Hoffmann però va molto piú in là: per sua ammissione ignorando il libretto e fondandosi esclusivamente sulla musica, trasfigura il libertinaggio di Don Giovanni in una *quest* della donna perfetta, un tormentato inseguimento della donna ideale per un'innata nostalgia di infinito, e trasforma il rapporto tra Don Giovanni e Anna in una commistione di amore e odio; bruciata dalla passione « colpevole » per l'uccisore del padre, da cui è stata sedotta (contrariamente alla tradizione, da Tirso allo stesso Da Ponte)⁷, Anna non

⁵ Cfr. Roberto Leydi e Renata Mezzanotte Leydi, *Marionette e burattini*, Milano, Edizioni Avanti, 1958.

⁶ Così descritto nell'elenco dei personaggi.

⁷ Cfr. *El Burlador*, p. 206: « A tu hija no ofendí, / que vio mis engaños antes » (parole di Don Juan a Don Gonzalo); e *Don Giovanni*, I. xxxiii: « Alfin

andrà mai sposa a Don Ottavio e non potrà trovare pace se non nella morte⁸.

Letture accattivante, ma esaltata, cui si contrappone quella piú « difficile », e ponderata, di Coleridge. Il critico britannico, che ha sotto gli occhi il testo di Shadwell, prende le mosse dalla constatazione della persistente attualità del tema di Don Giovanni,

the old Spanish play, entitled *Atheista Fulminato*, formerly, and perhaps still, acted in the churches and monasteries of Spain, and which, under various names (*Don Juan*, the *Libertine*, &c.) has had its day of favour in every country throughout Europe⁹.

È colpito dalla « popularity so extensive » di un'opera « so grotesque and extravagant » e decide che il fenomeno meriti « philosophical attention and investigation ».

Attraverso la versione di Shadwell, che in seguito cita, è l'essenza della storia di Don Giovanni che egli si propone di cogliere per tentare di delucidare la sua sopravvivenza. Una prima spiegazione è che si tratta di una storia « throughout *imaginative* », il che è un alto elogio, l'immaginazione essendo per Coleridge, come tutti sanno, quello « *shaping spirit* »¹⁰ che fa dell'uomo, a somiglianza di Dio, un creatore. Una storia, nella sua interezza — parti tragiche e parti comiche, personaggi in carne ed ossa e fantasmi —, « of the brain », non costretta entro i limiti del realismo (« Nothing of it belongs to the real world, but the names of the places and persons ») né riconducibile « to the rules of ordinary probability ». Don Giovanni è un'astrazione personificata, così come « impersonated *abstractions* » sono Satana nel *Paradise Lost* e

il duol, l'orrore / dell'infame attentato / accrebbero sí la lena mia che a forza / di svincolarmi, torcermi e piegarmi, / da lui mi sciolsi » (parole di Donna Anna a Don Ottavio).

⁸ V. per uno studio d'insieme Jean Hagstrum, *Sex and Sensibility: Ideal and Erotic Love from Milton to Mozart*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.

⁹ Cfr. cap. I, nota 25. Per le citazioni da Coleridge, non rimando a un'edizione particolare trattandosi di poche pagine. Tutta la parte del XXIII capitolo della *Biographia Literaria* concernente Don Giovanni è peraltro inclusa nell'antologia da me curata *Minor Don Juans in British Literature*.

¹⁰ *Dejection: An Ode*, stanza VI. Cfr. i titoli dei capitoli X e XIII di *Biographia Literaria*, dove la teoria dell'immaginazione è sviluppata nei capitoli V-XIV. Sulla medesima v. I. A. Richards, *Coleridge on Imagination*, Londra 1934 e 1950.

Calibano in *The Tempest* (accostamenti particolarmente significativi essendo di Coleridge), non tanto per la sua « malvagità » — è il libertino di Shadwell, l'apostolo dell'ateismo, che il critico ha specificamente presente — quanto per la vertiginosa sequenza delle azioni efferate che compie d'un canto, e dall'altro per la coesistenza in lui di « *entire wickedness* » con « *the splendid accumulation of his gifts and desirable qualities* », di cui è fornito l'elenco: nobiltà, ricchezza, intelligenza, talento, cultura, bellezza, salute, coraggio ...¹¹.

Personaggio astratto Don Giovanni, ma perfettamente intelligibile: al pubblico è soltanto richiesta una « fiducia negativa » nella sua esistenza, del genere che si accorda a figure « *professedly ideal* »¹², per « ideale » intendendosi la figura in cui sono in giusta proporzione l'elemento generico e quello individuale, il primo in modo da renderla largamente rappresentativa e simbolica, e quindi istruttiva, il secondo in modo da renderla interessante, come può esserlo solo se chiaramente definita ed individualizzata. Tale equilibrio, per Coleridge, è conseguito in Don Giovanni, e pertanto la sua vicenda risulta avvincente anche se solamente mimata (è qui fatta allusione alle menzionate riduzioni pantomimiche sulle scene londinesi)¹³. D'un canto, l'agire di Don Giovanni al di là dell'umano e l'eccentricità degli eventi in cui è implicato non ci turbano dolorosamente non risultando sufficientemente credibili, dall'altro, il suo fascino irresistibile, l'amore profondo, la dedizione totale che nonostante la sua perfidia sa suscitare, al punto che una donna virtuosa si sacrifica per salvarlo (Coleridge pensa a Leonora, naturalmente), ci coinvolgono e commuovono (« *to possess such a power of captivating and enchanting the affections of the other sex!* »).

Parabola dalla risonanza universale, la storia di Don Giovanni mantiene la sua originale valenza etica anche nella versione shadwelliana, nonostante lo spazio lí accordato ad un'esposizione sistematica dell'ateismo (« *system of nature* »), proprio, pensa Coleridge, per la

¹¹ Anche Hoffmann, prima di Coleridge, sottolinea (nella seconda parte del suo racconto, la lettera all'amico) l'accumulo di doti in Don Giovanni: bellezza fisica, vigore, intelletto, educazione; egli tuttavia attribuisce al demonio la tentazione di quella magnifica creatura.

¹² V. per la citazione nel suo contesto l'epigrafe di questo capitolo.

¹³ « *This excellence is so happily achieved in the Don Juan that it is capable of interesting without poetry, nay, even without words, as in our pantomime of that name* » (il riferimento parrebbe essere alla famosa citata pantomima *Don Juan, or The Libertine Destroyed*, con musiche di Gluck, che già Garrick aveva messo in scena e che poi era stata ripresa da Charles Antony Delpini).

dilatazione dell'improbabilità conferita alla vicenda, per il limite dell'impossibilità cui sono condotti personaggi e trama; il critico usa l'espressione « probabilità *drammatica* », costruita dall'arte del dramma-turgo, che al pubblico chiede « soltanto di non rifiutarsi di credere »:

[...] a *dramatic probability*, sufficient for dramatic pleasure, even when the component characters and incidents border on impossibility. The poet does not require us to be awake and believe; he solicits us only to yield ourselves to a dream [...], only, not to *disbelieve* ¹⁴.

Il conflitto di Don Giovanni con le forze dell'aldilà, il coraggio che egli dimostra di fronte ad entità del « mondo invisibile », costituiscono, sempre a parere di Coleridge, un ulteriore motivo per cui la storia di Don Giovanni risulta avvincente (« of all intellectual power, that of superiority to the fear of the invisible world is the most dazzling ») e lo conducono ad accostare l'impenitente libertino (già accostato al Satana miltoniano) implicitamente a Faust, suggerendo possibilità che altri svilupperanno, ed esplicitamente a Prometeo. È infatti l'ombra di Faust, personaggio che in quegli anni la letteratura europea aveva recuperato ¹⁵, che Coleridge evoca, ricollegandosi alla « intellectual superiority » di Don Giovanni *esprit fort*:

[...] of all power, that of the mind is, on every account, the grand desideratum of human ambition. We shall be as Gods in knowledge, was and must have been the *first* temptation: and the co-existence of great intellectual lordship with guilt has never been adequately represented without exciting the strongest interest;

in quanto a Prometeo, figura protofaustiana privilegiata analogamente a Faust dall'immaginazione romantica, Coleridge vi accenna commentando il confronto estremo tra Don Giovanni e la statua, il primo non intimidito dalla seconda neppure dopo aver visto il fuoco inghiottire i suoi due compagni di libertinaggio; il luciferino « non serviam » di

¹⁴ Alla mente di Coleridge, la vicenda di Don Giovanni, per il suo confronto con il sovranaturale, sembra richiamare la propria produzione poetica, in particolare *The Rime of the Ancient Mariner*, della cui genesi tratta nel cap. XIV di *Biographia Literaria*, dove conia l'espressione « willing suspension of disbelief ».

¹⁵ Nel 1808 era stata pubblicata la prima parte della tragedia di Goethe; nel 1813-14 era uscito a Londra, sia nell'originale sia in traduzione inglese, *De l'Allemagne*, in cui M.me de Staël presentava il Faust goethiano; del 1817 — stesso anno di *Biographia Literaria* — è il *Manfred* di Byron. Rimando in proposito al mio *La camera di Barbablù: Studi sull'evoluzione del mito di Faust in Gran Bretagna*, Padova, Liviana, 1983.

Don Giovanni è per il critico romantico « the tremendous consistency with which he stands out the last fearful trial, like a second Prometheus ».

Riassumendo, Coleridge attribuisce l'interesse sempre vivo per una vicenda in apparenza grottesca come quella in cui è coinvolto Don Giovanni all'essere, quella vicenda e il suo protagonista, creazioni astratte, forgiate dall'immaginazione, fuori dalla sfera fenomenica, e nel contempo, tuttavia, perfettamente intelligibili e universalmente emblematiche.

È, anche questa di Coleridge, una lettura romantica del mito, segnata dalla sua predilezione per gli studi filosofici, dalla sua frequentazione, soprattutto, degli idealisti tedeschi. Una lettura diversa da quella di Hoffmann, segnata invece dalle sue competenze musicali (oltre che autore di racconti fantastici, egli fu compositore, direttore d'orchestra, critico musicale), passata alla storia, per la grande fortuna registrata, come *la* lettura romantica. Diverso è altresì il punto di partenza, come si è notato: per Coleridge, che opera nell'ambito della cultura britannica, una tragicommedia secentesca ancora influenzata dal gusto barocco della spettacolarità; per Hoffmann, che opera nell'ambito della cultura germanica, un « dramma giocoso » settecentesco in cui l'eleganza e la raffinatezza del gusto neoclassico già lasciano trasparire i sintomi di romantiche complicazioni sentimentali. Sia Hoffmann che Coleridge agiscono in ogni modo nella medesima direzione, verso un recupero di quella serietà originale da *auto sacramental* che la vicenda aveva, e che nuovamente nel Settecento aveva minacciato di perdere (come già nel Seicento con le manipolazioni riduttive dei comici dell'arte cui avevano rimediato i drammaturghi francesi), allestita sulle scene in forma di burattinata, pantomima, operetta.

A Hoffmann pareva, « spiegando » il *Don Giovanni* nella sua personalissima maniera, di avere colto il profondo significato dell'opera di Mozart: « Nur der Dichter versteht den Dichter; nur ein romantisches Gemüt kann eingehen in das Romantische ». Con minori entusiasmi, e maggiori dubbi, Coleridge non uscì in simili affermazioni. Sembra a me tuttavia che egli abbia colto, attraverso e al di là del testo di Shadwell, una delle strutture profonde del mito, l'elemento assurdo che lo sottende, e che pone Don Giovanni e l'intera sua vicenda fuori dal reale, dove non ha senso esercitare la censura ordinaria, dove il confine tra bene e male si configura sfumato e ogni certezza scompare. Con

la sua interpretazione Coleridge vanifica, rilevandone l'irrilevanza, le critiche moralistiche (a Shadwell, per la sua esibizione del vizio, a lui stesso, per il suo elogio di Shadwell) ed anticipa sviluppi post-romantici del mito in cui l'elemento assurdo sarà riutilizzato (Shaw) o privilegiato (Flecker).

CAPITOLO V

IL "NUOVO" DON GIOVANNI DI BYRON:
DONNY JOHNNY, PARODIA DI UN IDEALE

I'll therefore take our ancient friend Don Juan.
We all have seen him in the pantomime
Sent to the devil somewhat ere his time.

But that which more completely faith exacts
Is that myself and several now in Seville
Saw Juan's last elopement with the devil.

Don Juan

« Le moins byronien des héros de Byron » e nel contempo « le plus semblable à Byron »: così Gendarme de Bévoitte definisce il protagonista del poema del grande romantico¹. Un'opera che Byron intraprese nella piena maturità e che lo accompagnò, restando incompiuta, fino alla morte. Dei sedici canti completi e del diciassettesimo appena avviato di cui *Don Juan* è composto, i primi cinque furono pubblicati da John Murray, l'editore principale di Byron (i canti I e II il 15 luglio 1819, i canti III, IV e V l'8 agosto 1821), e gli altri, fino al sedicesimo, Murray essendosi rifiutato di dare alle stampe del materiale *shocking*, da John Hunt, fratello del più famoso Leigh Hunt, come lui di idee liberali (i canti VI, VII e VIII il 15 luglio 1823, i canti IX, X e XI il 29 agosto 1823, i canti XII, XIII e XIV il 17 dicembre 1823, i canti XV e XVI il 26 marzo 1824, poco prima della morte del poeta). Le stanze iniziali del canto XVII uscirono solo nel 1905.

La scandalizzata reazione del pubblico britannico alla pubblica-

¹ *La Légende de Don Juan*, I, 304.

zione di *Don Juan* in varie sue fasi era dovuta al libertinismo, sia sentimentale sia intellettuale, di cui quel poema veniva accusato di essere portatore. Era anche attribuibile alla discussa personalità dell'autore, tanto per la sua condotta privata, prima in patria e quindi all'estero, in particolare in Italia, quanto per le sue idee politiche, in aperto contrasto con quelle dell'*establishment* conservatore. L'ormai anziano Wordsworth definì i primi due canti di *Don Juan* « that infamous publication »; Southey, il *Poet Laureate*, espresse un'opinione analoga chiamandoli « a foul blot on the literature of his country »; il « Gentleman's Magazine » bollò il VI canto come « fit only for the shelves of a brothel »; e Hazlitt, alla vigilia della morte di Byron, riferendosi al poema nel suo insieme scriveva « The Noble Lord [...] has prostituted his talents »².

Oltre all'autodifesa di Byron, secondo il quale *Don Juan* sarebbe stato « the most moral of poems », varie voci si levarono in suo favore, tra cui quelle di Shelley e di Goethe³, nonché, dopo un ripensamento, quella di « Blackwood's Magazine », che dichiarava *Don Juan* meno osceno del « pious Richardson's pious *Pamela* »⁴, e ne derivò una controversia che può ricordare la *querelle* suscitata dalle rappresentazioni del *Dom Juan* di Molière, perché simile è nelle due opere il rilievo dato alla denuncia dell'ipocrisia, simile è lo strumento impiegato (il genere comico, nei suoi registri più distruttivi), e simile fu la reazione dei due *establishments* offesi: a Molière, dopo il successo della prima rappresentazione di *Dom Juan*, fu imposta una seconda « tagliata » e quindi il ritiro dalle scene della commedia; a Byron, Murray, che non senza esitazioni aveva dato alle stampe i primi canti di *Don Juan* (avreb-

² Le prime tre citazioni sono da *Byron's Don Juan: A Variorum Edition*, a cura di Truman Guy Steffan e Willis W. Pratt, Austin, University of Texas, e Edimburgo, Thomas Nelson & Sons, 1957, 4 voll., IV (*Notes on the Variorum Edition*, a cura di Pratt), 300 e 307. La quarta citazione è da *Byron: "Childe Harold's Pilgrimage" and "Don Juan"*, a cura di John Jump, Londra, Macmillan, 1973, p. 50.

³ La citazione è da *Byron's Don Juan: A Variorum Edition*, I (*The Making of a Masterpiece*, di Steffan), 21. Per gli apprezzamenti di Shelley (« Nothing has ever been written like it in English », « Every word has the stamp of originality ») e di Goethe (« English poetry is already in possession of something we Germans totally lack: a cultured comic language »), v. *Byron*, a cura di Jump, pp. 46-47, 39, 130. Cfr. anche *Byron's Letters and Journals*, a cura di Leslie A. Marchand, Londra, John Murray, 12 voll., 1973-1982, IX, 165: « Goethe and the Germans are particularly fond of *Don Juan* ».

⁴ La citazione è da *Notes on the Variorum Edition*, p. 308.

be voluto operare dei tagli, ma il poeta categoricamente li respinse: « there shall be *no mutilations* [...] *nor omissions*, except such as I have already indicated [...]. You shan't make *Canticles* of my Cantos [...]. I will have none of your damned cutting & slashing »⁵), oppose come ricordato un rifiuto a pubblicare quelli successivi nonostante il successo editoriale sin lí conseguito (in parte *succès de scandale*).

L'accostamento del poema di Byron alla commedia di Molière induce a qualche osservazione preliminare circa l'appartenenza o meno di quel poema alla famiglia dei lavori dongiovanneschi. La maggioranza dei lettori piú qualificati nega tale appartenenza: il titolo di Byron sarebbe un « misnomer » (nel suo poema la « storia » di Don Giovanni non è che un rivolo insignificante sommerso da torrenti di digressioni); il protagonista stesso non sarebbe affatto un Don Giovanni (non è lui che va a caccia di donne, sono le donne che gli danno la caccia). Swinburne cosí si esprime in un suo scritto del 1866:

This hero is not even a reduced copy of the great and terrible figure with which he has nothing in common but a name. The Titan of embodied evil, the likeness of sin made flesh, which grew up in the grave and bitter imagination of a Spanish poet, steeped in the dyes and heated by the flames of hell, appears even in the hands of Molière diminished, and fallen as it were from Satan to Belial; but still splendid with intellect and courage that tower above the meaner minds and weaker wills of women and of men; still inflexible to human appeal and indomitable by divine anger. To crush him, heaven is compelled to use thunder and hell-fire; and by these, though stricken, he is not subdued. [...] The sombre background of a funereal religion is not yet effaced; but it tasked the whole strength of Molière, gigantic as that strength was, to grapple with the shadow of this giant, to transfigure upon a new stage the tragic and enormous incarnation of supreme sin. [...] But further than France the terrible legend has never moved. Rigid criticism would therefore say that the title of Byron's masterpiece was properly a misnomer: which is no great matter after all, since the new Don Juan can never be confounded with the old⁶.

J. A. Symonds, piú avanti nell'era vittoriana (1880), ha idee analoghe:

Juan is a name: the fact that his parentage and his earliest adventures are Spanish does not bring him into competition with the Don Juan of Spanish legend. He has but little in common with the hero of Molière's play or Mozart's

⁵ *Byron's Letters and Journals*, VI, 104, 105; VIII, 209.

⁶ Prefazione a *Selections from the Works of Lord Byron* (citato in *Byron*, a cura di Jump, pp. 62-63).

opera. Juan's biography is the thread on which Byron hangs descriptions, episodes, satirical digressions, and reflective passages of brilliant audacity⁷.

E del pari Shaw, nel primo Novecento (1903), sia pure con diverse valutazioni di merito:

Byron's hero is, after all, only a vagabond libertine. And he is dumb: he does not discuss himself with a Sganarelle-Leporello or with the fathers or brothers of his mistresses: he does not even, like Casanova, tell his own story. In fact he is not a true Don Juan at all; for he is no more an enemy of God than any romantic and adventurous young sower of wild oats⁸.

Anche studiosi piú recenti — Bévotte, Macchia, Pratt — in sostanza concordano nell'isolare il poema byroniano, considerandolo non una versione del tema dongiovannesco bensí un lavoro *sui generis*⁹.

Pur condividendo le riserve generali, penso tuttavia che la scelta byroniana del protagonista e del titolo del poema siano dei segnali precisi. « Who would write a novel about an Odysseus who never left home? », qualcuno si è chiesto¹⁰; la risposta potrebbe essere l'ipotesi avanzata da un altro critico come « open question »: che Byron intendesse parodiare la tragicommedia di Tirso¹¹. Almeno nell'intraprendere il lavoro, ritengo che Byron abbia inteso inserirsi nella tradizione europea che aveva foggciato e rifoggciato la vecchia leggenda, tuttavia dimostrando al solito la propria originalità al punto di ribaltare il ruolo del protagonista, trasformarlo, come osservava Swinburne, in « the new Don Juan ».

Né, sotto il profilo formale, è da sottovalutare l'esempio byroniano sulle possibilità di fare di Don Giovanni il protagonista, anche, di un poema: il Settecento, con Richardson e Laclos, aveva aperto il romanzo al personaggio sin lí di teatro; l'Ottocento, sulla scia di Byron, gli manterrà accessibile la poesia (Musset, Espronceda).

Se Don Giovanni è stato definito « il meno byroniano degli eroi di Byron » è perché si rivela il piú lontano da quel *cliché* romantico

⁷ Introduzione all'antologia *The English Poets* (citato *ibid.*, p. 72).

⁸ Dalla « Epistle Dedicatory » di *Man and Superman*.

⁹ Bévotte non manca tuttavia di dedicarvi un lungo capitolo (*La Légende de Don Juan*, I, 253-312).

¹⁰ Karl Kroeber, in *Romantic Narrative Art*, 1960 (citato in *Byron*, a cura di Jump, p. 167).

¹¹ S. C. Chew, autore di *Byron in England: His Fame and After-Fame*, Londra 1924, citato in *Notes on the Variorum Edition*, p. 16.

cui il poeta aveva informato, uno dopo l'altro, i personaggi che gli avevano dato fama, ed una folla di imitatori, in patria e all'estero: Childe Harold, i protagonisti degli *Oriental Tales*, Manfred. Conseguito il successo in breve spazio di tempo, annoiato del manierismo in cui era caduto ripetendosi in « 'Ladies books' »¹², Byron mutò radicalmente registro con *Beppo*, divertente e divertita satira di una *tranche* di vita veneziana. Questo Byron satirico, antiromantico, « antibyroniano », era in effetti il Byron « originale », che aveva scritto, ventenne, sotto l'influsso di Pope e di Swift, *English Bards and Scotch Reviewers*, e che, smessa infine la maschera romantica, « byroniana », di Aroldo e compagni, dopo *Beppo* avrebbe prodotto *The Vision of Judgement* e atteso alla composizione di *Don Juan*. Il suo Don Giovanni di conseguenza risulta, riprendendo la citazione da Bévotte, l'eroe « piú simile a Byron », al Byron autentico, con la sua *gaieté de coeur* e la sua *bonté de coeur*, e lo stile del poema eroicomico riflette la vivacità dell'autore delle lettere e dei diari, il brio del *conversationalist* di cui parlano i contemporanei.

A monte di *Don Juan* è tutta una cultura di stampo « classico », dal romanzo di Fielding, con la sua parodia del sentimentalismo richardsoniano, alla satira di Pope, con la sua caustica componente personale, alla commedia della Restaurazione, con la sua impietosa presentazione di *beaux* e *belles*, senza contare l'impatto della tradizione comica italiana, dal Pulci al Berni e al Casti. In particolare, molte sono le affinità tra il *dandy* della Reggenza e il *gallant* della Restaurazione, e giustamente sono state segnalate le analogie tra Byron e Rochester (l'« originale » di Dorimant in *The Man of Mode*, si ricorderà), entrambi « rebellious patricians », espressioni di un libertinismo aristocratico e anarchico insieme¹³; può rilevarsi anche l'insistenza con cui Byron ripropone in *Don Juan* la tematica ricorrente nel teatro carolino dell'incompatibilità tra matrimonio e amore: « 'Tis melancholy and a fearful sign / Of human frailty, folly, also crime, / That love and marriage rarely can combine », « Love may exist *with* marriage and *should* ever, / And marriage also may exist without, / But love sans banns is both a sin and shame / And ought to go by quite another name »¹⁴.

¹² *Byron's Letters and Journals*, VI, 106.

¹³ Da W. W. Robson, nel saggio *Byron as Poet* (nei suoi *Critical Essays*, 1966), citato in *Byron*, a cura di Jump, p. 143.

¹⁴ III, 5, 1-3; XII, 15, 5-8.

Poiché, sempre a monte di *Don Juan*, è altresì la vita stessa di Byron, la sua multiforme esperienza, negli alti strati della società britannica, prima e dopo il suo disastroso matrimonio, nelle varie nazioni in cui si sposta, come « pellegrino » romantico dapprima, come « esule » non grato in patria poi, la sua formazione calvinistica, la sua capacità di penetrare l'animo umano, specie la psiche femminile, la sua prepotente ambizione, la sua sete di libertà: « Almost all *Don Juan* is real life — either my own — or from people I knew »¹⁵.

Ma l'« eroe » del poema è pur sempre « our ancient friend Don Juan »¹⁶, il famoso sivigliano finito anzi tempo all'inferno, e il filo conduttore che permette all'opera di non sfaldarsi è costituito dalla *vie amoureuse* del personaggio. Di lui sono raccontate una serie di avventure: a Siviglia, la sua iniziazione all'amore, a sedici anni, da parte di « Donna Julia » (riproduco l'ortografia byroniana), sposa giovane e bella di un uomo troppo anziano (canto I); il suo allontanamento dalla Spagna via mare, dopo che l'*affair* è stato scoperto, e, in seguito a una tremenda tempesta, il suo naufragio e approdo su un'isola delle Cicladi, dove è soccorso e amato dalla giovane Haidée (canti II e III); la tragica interruzione dell'idillio ad opera del padre della fanciulla, dal quale Don Juan è fatto imbarcare su una galera diretta a Costantinopoli, dove, al mercato degli schiavi, viene acquistato per la sultana Gulbeyaz, che si è invaghita di lui (canti IV e V); la fortuita relazione con Dudù, una delle duemila concubine del sultano, nel serraglio del medesimo (canto VI); la fuga dalla Turchia, per scampare all'ira di Gulbeyaz, e il casuale arruolamento nell'armata russa impegnata nell'assedio di Izmail (canti VII e VIII); l'insediamento alla corte dell'imperatrice Caterina II come suo favorito (canti IX e X); il suo invio in Gran Bretagna quale diplomatico imperiale e il suo successo con le dame e damigelle dell'aristocrazia britannica, nelle braccia di una delle

¹⁵ *Byron's Letters and Journals*, VIII, 186. La dichiarazione riflette la poetica byroniana, avversa al culto « romantico » dell'immaginazione (si pensi a Coleridge o a Keats), come sovente è precisato anche all'interno di *Don Juan*: ad esempio in I, 202, 1-8, VI, 8, 3-4, VIII, 86, 1-8, XIV, 13, 1-4 (« my Muse by no means deals in fiction. / She gathers a repertory of facts, / Of course with some reserve and slight restriction, / But mostly sings of human things and acts »), XVI, 2, 5-8.

¹⁶ *Don Juan*, I, 1, 1 (« I want a hero »), 6. Nei versi iniziali del poema è stata avvertita un'eco delle *Novelle amoroze* del Casti (*La Diavolessa*): « Ma voi più volte, o Donne mie, vedeste / sovra le scene, pubbliche e private, / di don Giovan le scandalose geste » (cfr. J. Churton Collins, *Studies in Poetry and Criticism*, Londra 1905, p. 97).

quali, l'intraprendente duchessa di Fitz-Fulke, è appena rimasto avvinto quando il poema si interrompe (canti XI-XVII).

Caratteristica costante del Don Giovanni byroniano, che lo differenzia dai suoi predecessori, è la passività: la voce passiva dei verbi è quella che meglio gli si conviene (è amato, è imbarcato, è venduto, ecc.); non è mai lui che cerca l'avventura: la subisce, remissivo. Si era abituati a vedere Don Giovanni architettare le sue « donnesche imprese »¹⁷, ma a questo « nuovo » Don Giovanni nemmeno è lasciata occasione di industriarsi, le donne tenendolo impegnato, « usandolo » in continuità¹⁸. Si era anche avvezzi a un Don Giovanni inseguito dalle fanciulle da lui sedotte e abbandonate, oppure, in versioni d'oltre Manica, da un'unica virtuosa cacciatrice decisa a sposarlo, ma questo Don Giovanni, che non abbandona le donne se non per forza maggiore, è nel mirino di più femmine e di norma non a scopo matrimoniale. Byron insomma ribalta compiutamente il rapporto tra i sessi, assegnando alla donna un ruolo attivo in amore che non conosce nelle versioni dongiovannesche di autori « latini », e portando ai suoi limiti estremi un processo per contro avviato dagli autori britannici (Fletcher, ripreso da Farquhar, Etherege).

Dichiaratamente, Byron si propone, come precedenti creatori di Don Giovanni, un fine didattico. A Murray, scrive: « *Don Juan* will be known by and bye for what it is intended, a *satire on abuses of the present states of Society* — and not an eulogy of vice »; « it is the most moral of poems; but if people won't discover the moral, that is their fault, not mine »¹⁹. In *Don Juan*, sia pure nella « half-serious rhyme » imparata ad usare traducendo l'ammirato Pulci²⁰, afferma: « 'Tis always with a moral end / That I dissert [...]. / My Muse by exhortation means to mend / All people at all times and in most places », « my object is morality / (Whatever people say) »²¹. Il motivo dei viaggi, tradizionale nella letteratura dongiovannesca, viene utilizzato da Byron, come precisa in una lettera di intenti del febbraio 1821 al suo editore, a scopo in definitiva istruttivo:

¹⁷ Da Ponte, *Don Giovanni*, I, v.

¹⁸ Cfr. Robson, *Byron as Poet*, citato in *Byron*, a cura di Jump, p. 149: « He [Don Juan] seems in his love-affairs to represent that willingness of Byron to be used by women, which is so curious a quality of Byron's own *vie amoureuse* ».

¹⁹ *Byron's Letters and Journals*, X, 68; *The Making of a Masterpiece*, p. 21.

²⁰ *Don Juan*, IV, 6, 3. Intorno al 1819-20 Byron tradusse il I canto del *Morgante Maggiore*.

²¹ XII, 39, 2-3 e 6-7; XII, 86, 3-4.

I meant to take him [Don Juan] the tour of Europe — with a proper mixture of siege — battle — and adventure — and to make him finish as *Anacharsis Cloots* — in the French revolution. [...] I meant to have made him a Cavalier Servente in Italy and a cause for a divorce in England — and a Sentimental « Werther-faced man » in Germany — so as to show the different ridicules of the society in each of those countries — and to have displayed him gradually gâté and blasé as he grew older — as is natural. — But I had not quite fixed whether to make him end in Hell — or in an unhappy marriage, — not knowing which would be the severest. — The Spanish tradition says Hell — but it is probably only an Allegory of the other state²².

Questo programma non fu realizzato che in parte: fino al punto in cui il poema fu scritto, Don Juan non è « portato » in Italia a condurre una « Cicisbean existence »²³, né in Francia a rischiare la ghi-gliottina; attraversa la Germania per raggiungere dalla Russia la Gran Bretagna, ma senza alcuno sviluppo *à la* Werther; e in Inghilterra non causa un divorzio anche se non mancano le premesse per una tale evoluzione. In quanto alla conclusione, la vicenda si interrompe quando « il precipizio matrimoniale », per usare l'espressione di Lovelace, non parrebbe lontano: sarei incline a pensare che Byron si avviava ad evitare l'allegoria della « tradizione spagnola » gettando senza veli il suo protagonista nello stato coniugale (è questa la normale opzione degli scrittori britannici, da Fletcher a Shaw). Il I canto, tuttavia, quando Byron pareva progettare un poema in dodici canti, secondo le convenzioni dell'epica, termina alludendo ad una presentazione finale dell'inferno (« in canto twelfth I mean to show / The very place where wicked people go »)²⁴, in armonia quindi alla lettera con il modello spagnolo.

Byron conosceva la Spagna, com'è noto, aveva visitato Siviglia e non è da escludere che avesse assistito ad una rappresentazione di *El Burlador* (« myself and several now in Seville / Saw Juan's last

²² *Byron's Letters and Journals*, VIII, 78.

²³ *Ibid.*, VI, 214.

²⁴ I, 207, 7-8. Al piano dell'opera, vari sono i riferimenti al suo interno. Giunto a quel dodicesimo canto che nel primo era stato previsto come l'ultimo, Byron informa che solo con il tredicesimo avrà effettivamente inizio il poema, i primi dodici essendo meri « *Preludios* » a un'opera che ne conterà cento (XII, 54, 6 e cfr. XII, 55, 8)! Tono eroicomico a parte, il poeta non aveva un piano preciso, come egli stesso afferma, oltre che in *Don Juan* (« the fact is that I have nothing planned », IV, 5, 6; « I feel the *improvvisatore* », XV, 20, 8), nelle lettere (« You ask me for the plan of Donny Johnny — I have no plan — I had no plan — but I had or have materials », *Byron's Letters and Journals*, VI, 207).

elopement with the devil »); a Londra, avrebbe potuto vedere la « vecchia » pantomima *Don Juan, or The Libertine Destroyed* (« We all have seen him in the pantomime / Sent to the devil somewhat ere his time ») ed anche assistere ad una delle rappresentazioni del *Don Giovanni* di Mozart²⁵. « Donny Johnny » nasce tuttavia come « eroe » da poema « epico » — « My poem's epic » — e come tale è posto al centro delle tematiche proprie di quel genere di poesia, « love, tempest, travel, war »²⁶, tutte peraltro presenti, con maggiore o minore enfasi, nella storia tradizionale del famoso libertino. Le considero nell'ordine contrario a quello indicato nel verso byroniano, per rispettare il crescendo di enfattizzazione, nel poema, dalla guerra, attraverso i viaggi e la tempesta, fino all'amore.

Il coraggio è una delle caratteristiche di Don Giovanni Tenorio, regolarmente richiamata dagli autori che ne hanno presentato la storia²⁷: coraggio che egli dimostra con l'uso (e abuso) della spada, con l'intrepidezza di fronte al sovrannaturale, e che solitamente è posto in risalto dal pavor del suo valletto. Di una sua esperienza di guerra parla esplicitamente Dorimond, che gli fa dire, per l'appunto a Brighella, « je ne crains rien, / J'ay veu ce qu'on peut voir Briguelle, sur la terre, / Les Esprits fors, les Grands, les Sçavans, et la Guerre »; di una sua intenzione di prendere parte a guerre scrive Villiers, che gli fa pronunciare il verso « Je veux chercher la guerre aux païs étrangers »²⁸. Già con Molière, e maggiormente con Richardson e Laclòs, la guerra decade a metafora di conquiste amorose, e Dom Juan, Lovelace, Valmont si compiacciono di ragguagliarsi a grandi uomini d'armi, Alessandro, Cesare, Turenne.

Byron dilata la tematica della guerra, utilizzandola per denunciarne, come i precedenti autori di opere dongiovannesche non avevano fatto, e invero in termini straordinariamente moderni, l'assurdità oltre che la crudeltà: il suo Don Juan si trova per caso coinvolto in una guerra che non lo riguarda, tra turchi e russi, per caso si trova a combattere contro i turchi (si è infiltrato tra le linee russe per sfuggire alla vendetta della sultana), ma, poiché è Don Giovanni, è coraggioso, e, benché « No Caesar, but a fine young lad, who fought / He knew not

²⁵ *Don Juan*, I, 203, 7-8 e I, 1, 7-8. Cfr. *Notes on the Variorum Edition*, pp. 48 e 15-16.

²⁶ *Don Juan*, I, 200, 1 e VIII, 138, 3.

²⁷ Un'eccezione è la versione del Goldoni, come si è accennato.

²⁸ *Le Festin de Pierre*, p. 92; *Le Festin de Pierre*, p. 140.

why », per caso si copre di gloria (saranno i suoi *exploits* bellici a condurlo al cospetto dell'imperatrice Caterina)²⁹.

Ai viaggi la letteratura dongiovannesca dà vario rilievo. Tirso presenta un Don Juan che, prima ancora dell'inizio dell'azione scenica, ha dovuto spostarsi dalla Spagna in Italia, a Napoli, per la « gran traición » nei confronti di una « noble mujer »³⁰, e che, dopo una simile impresa a Napoli, torna in Spagna, dove, via via che miete vittime, fugge a cavallo di luogo in luogo, da Tarragona a Siviglia, da Siviglia a Dos Hermanas, da Dos Hermanas di nuovo a Siviglia. Fletcher fa del francese Mirabel un « travelled monsieur »³¹ che predilige le donne italiane, in particolare le veneziane, e Farquhar arricchisce le esperienze extranazionali di Mirabel facendone un *connaisseur*, anche, di donne olandesi ed inglesi. Dorimond mette sulle labbra di Dom Jouan, rivolto a Briguelle che non vuole allontanarsi dalla famiglia, una straordinaria esaltazione del viaggio (« Je vay te faire voir cent climats differans. / [...] / Ah! grossier, tes parens sont par toute la terre, / En Allemagne, en Flandre, en France, en Angleterre, / Mesme dans la Turquie, et dedans le Japon »), e Villiers fa dire al suo protagonista, « Je veux voir, si je puis, l'un et l'autre Hémisphere »³². Da Ponte affida a Leporello l'incarico di elencare i paesi dove Don Giovanni ha seminato conquiste: « Italia », « Almagna », « Francia », « Turchia », « Ispagna »³³.

In Byron, i viaggi di Don Giovanni non sono mai una sua scelta, ma sempre gli vengono imposti dalle circostanze. Secondo il modello tirsiano Don Juan è allontanato dalla Spagna a causa di una relazione *coupable*; in seguito, è sbattuto dalla tempesta su un'isola dell'Egeo, è imbarcato a forza su una galera che lo porta a Costantinopoli, è costretto ad una fuga che finisce per condurlo a Pietroburgo, è inviato dalla zarina in Inghilterra. Al centro di ogni tappa di questo *tour sui*

²⁹ *Don Juan*, VIII, 29, 2-3. In un periodo in cui si poteva ancora romanticamente credere, con Wordsworth, al mito di « the happy warrior », straordinariamente moderna è la poesia di guerra di Byron, che anticipa di un secolo atteggiamenti e motivi di poeti della Grande Guerra (Sassoon, Owen, Sorley): su quest'ultimo assunto, v. il mio *Guerra e pace nell'opera di Isaac Rosenberg*, Padova, Liviana, 1984, *passim*.

³⁰ *El Burlador de Sevilla*, p. 96.

³¹ *The Wild-Goose Chase*, p. 13.

³² *Le Festin de Pierre*, p. 38; *Le Festin de Pierre*, p. 140.

³³ *Don Giovanni*, I, v.

generis sono delle avventure amoroze con donne di diversa nazionalità e di diversa estrazione sociale, come vuole la tradizione, da Tirso a Mozart, ma, in piú, da ogni singola avventura di Don Juan Byron trae spunto per portare avanti la sua *quarrel* con la società, per esporne « the different ridicules », impartire una lezione che gli sta a cuore: sul malcostume che si cela dietro la legalità del matrimonio (relazione con Donna Julia, episodio in cui è incorporato molto materiale autobiografico), sulla superiorità dei sentimenti naturali nei confronti delle istituzioni sociali (unione con Haidée, rousseauiana « Nature's bride »)³⁴, sulla depravazione delle classi piú alte (rapporti con la sultana Gulbeyaz, *manqués*, e con l'imperatrice Caterina, invece, a loro modo, stabili), sull'ipocrisia dell'*establishment* britannico (complesso contemporaneo coinvolgimento con tre signore).

La tempesta è motivo ricorrente nelle varianti dongiovannesche. Il modello è all'origine, in Tirso, dove Don Juan repentinamente passa dalla furia del mare alle gioie dell'amore (« veis que hay de amar a mar / una letra solamente », dice alla pescatrice Tisbea, nelle cui braccia apre gli occhi sulla spiaggia di Tarragona, e ancora, « del inferno del mar / salgo a vuestro claro cielo »)³⁵. Gli autori francesi del Seicento tendono ad utilizzare la tempesta simbolicamente, come *memento mori*, aiuto offerto dalla provvidenza per stimolare il ravvedimento del libertino: cosí Dorimond (« Profitons maintenant de nos mal-heurs passez, / Vivons plus saintement », si ripromette Dom Jouan subito dopo il naufragio), Villiers (« Sauvé de la tempeste, échappé du naufrage, / Sorty de mille écueils au plus fort de l'orage, / Je viens, l'esprit remis, en ces aimables lieux / Rendre grace humblement à la bonté des Dieux », dice Dom Juan, toccata la terraferma), obliquamente Molière (« À peine sommes-nous échappés d'un péril de mort qu'au lieu de rendre grâce au Ciel de la pitié qu'il a daigné prendre de nous, vous travaillez tout de nouveau à attirer sa colère par vos fantaisies accoutumées et vos amours cr ... », Sganarelle predica a Dom Juan che, come il *burlador*, non ha perso tempo)³⁶. Shadwell elabora il motivo enfatizzando il carattere sovranaturale della tempesta, durante la quale appaiono diavoli (« horrid sights », « fearful spirits ») che tuttavia non riescono a

³⁴ *Don Juan*, II, 202, 1: l'episodio incentrato su Haidée, « sposa della Natura », fa venire alla mente sia *La Nouvelle Héloïse* sia *Émile*.

³⁵ *El Burlador de Sevilla*, p. 114.

³⁶ *Le Festin de Pierre*, p. 55; *Le Festin de Pierre*, p. 156; *Dom Juan*, p. 46.

prevalere sul coraggio di Don John: « Let the heav'ns do their worst, 'tis but drowning at last », esclama³⁷.

Alla tempesta Byron conferisce enorme sviluppo, una dimensione epica, ma è la componente animalesca dell'uomo, non il suo coraggio, che ne emerge: se « Donny Johnny » non manca di dimostrare già qui, come piú avanti durante l'assedio di Izmail, *le courage du rôle*, esortando i compagni atterriti a morire « like men », a non annegare « Like brutes », essi finiranno invece cannibali; poiché, annota il poeta con accenti che richiamano l'analisi disincantata di Hobbes e il suo impatto sul teatro di Shadwell, « man is a carnivorous production » che « like the shark and tiger must have prey »³⁸. I colpevoli saranno tutti puniti con la morte, comunque, mentre Don Juan si salverà e analogamente al *burlador* aprirà gli occhi sotto lo sguardo ansioso di una bella fanciulla (« slowly by his swimming eyes was seen / A lovely female face of seventeen »³⁹).

La tematica dell'amore, infine. Anziché presentare, tradizionalmente, un Don Giovanni già divenuto libertino, Byron sceglie di raccontare la vita del suo protagonista sin da fanciullo, di indugiare sulla sua educazione sentimentale, di seguire le tappe della sua graduale trasformazione in *dandy* « gâté and blasé ». Assistiamo così alla crescita di « little Juan », a sei anni « a charming child », a dodici « a fine, but quiet boy », a sedici « Tall, handsome, slender », edotto in « the arts of riding, fencing, gunnery », addestrato « to scale a fortress — or a nunnery »⁴⁰. È a quest'età che Juan avverte i primi turbamenti erotici, suscitati in lui da Donna Julia, e all'inizio il suo comportamento, ancora ben poco dongiovannesco, richiama invece quello del Romeo innamorato di Rosaline:

Silent and pensive, idle, restless, slow,
His home deserted for the lonely wood,
Tormented with a wound he could not know,
His, like all deep grief, plunged in solitude⁴¹.

³⁷ *The Libertine*, p. 56.

³⁸ II, 36, 4 e 5 e II, 67, 1 e 4. L'episodio di cannibalismo offese i lettori coevi, ma Byron, con il consueto suo metodo di lavoro, non l'aveva inventato: sulla possibile sua documentazione, v. *Notes on the Variorum Edition*, pp. 61-72.

³⁹ II, 112, 7-8.

⁴⁰ I, 24, 7; I, 49, 2; I, 50, 2; I, 54, 2; I, 38, 7 e 8.

⁴¹ I, 87, 1-4.

Sedotto infine dalla bella Julia, la relazione dura finché Don Alfonso, l'anziano marito di lei, lo scopre nel letto coniugale: e ha così inizio l'esilio.

Imbarcato dalla madre a Cadice, con una patetica lettera d'addio di Julia, finita in convento, che gli predice una brillante carriera amorosa,

« You will proceed in beauty and in pride,
Beloved and loving many. All is o'er
For me on earth »,

Don Juan piange:

So Juan wept, as wept the captive Jews
By Babel's waters, still remembering Sion.
I'd weep, but mine is not a weeping Muse⁴².

Ma lo attende, dopo la tempesta, il felice incontro con Haidée. Tra « the shipwrecked boy » e « the island virgin » sboccia un idillio che nulla ha in comune con le avventure del Don Giovanni tradizionale; Haidée si concede a Don Juan con naturalezza perché l'ama, tutto ignorando del matrimonio come contratto:

Haidée spoke not of scruples, asked no vows
Nor offered any; she had never heard
Of plight and promises to be a spouse,
Or perils by a loving maid incurred.
She was all that pure ignorance allows;

Don Juan tuttavia, appena strappato dalle braccia di Julia, denuncia forse i primi segni di una conturbante incostanza...:

But Juan, had he quite forgotten Julia?
And should he have forgotten her so soon?
I can't but say it seems to me most truly a
Perplexing question, but no doubt the moon
Does these things for us⁴³.

Per il giovane sivigliano l'esperienza si conclude con la cacciata dall'isola quando vi fa ritorno il padre di Haidée. Mentre, privata del

⁴² I, 195, 1-3 (la lettera include i versi divenuti celebri, « Man's love is of his life a thing apart, / 'Tis woman's whole existence », I, 194, 1-2); II, 16, 1-3.

⁴³ II, 144, 3; II, 142, 1; II, 190, 1-5; II, 208, 1-5.

suo compagno, la fanciulla greca dal dolore impazzisce e poco dopo muore, portando con sé « A second principle of life », Don Juan, ancora sotto *shock* per il brusco cambiamento della sua fortuna, resiste alle *avances* di una compagna di galera, « a *bella donna* » romagnola, e di nuovo, dopo lo sbarco a Costantinopoli, all'imperioso invito all'amore della giovane sultana (« Christian, canst thou love? »), ma, quella notte stessa, ospitato come « seraglio guest » dell'ultima ora nel letto della georgiana Dudù (per essere introdotto nel palazzo dei sultani è stato travestito da donna!), la sua astinenza ha termine⁴⁴.

Ma non è se non quando giunge alla corte imperiale russa che egli, sin qui tutto sommato « ' a broth of a boy ' », viene corrotto e trasformato in un libertino, il dovere di *gigolo* che la sua bellezza subito gli impone — non appena le è presentato l'anziana zarina si invaghisce di lui — trovando ampio compenso in vari piaceri:

Gay

Damsels and dances, revels, ready money
Made ice seem paradise, and winter sunny.

The favour of the Empress was agreeable;
And though the duty waxed a little hard,
Young people at his time of life should be able
To come off handsomely in that regard.

.....
About this time, as might have been anticipated,
Seduced by youth and dangerous examples,
Don Juan grew, I fear, a little dissipated⁴⁵.

I rigori del clima russo non si addicono però al giovane spagnolo, e la « Queen of queans »⁴⁶ lo invia in missione diplomatica segreta nella piú mite Albione.

Accolto nel mondo dei « twice two thousand, for whom earth was made », Don Juan,

Young, handsome, and accomplished, who was said
(In whispers) to have turned his Sovereign's head,

⁴⁴ IV, 70, 2; IV, 94, 4; V, 116, 7; VI, 115, 5 (questo VI canto fu ritenuto dai contemporanei particolarmente *shocking*: cfr. i primi due paragrafi del presente capitolo).

⁴⁵ VIII, 24, 1; X, 21, 6-8; X, 22, 1-4; X, 23, 1-3.

⁴⁶ VI, 96, 4. Nella breve prefazione in prosa ai canti VI-VIII, Byron cita come sua fonte sulla storia russa *l'Essai sur l'Histoire ancienne et moderne de la Nouvelle Russie* del marchese Gabriel de Castelnau, Parigi 1820, 3 voll. Sulla vita

[...] without alloy of fop or beau
A finished gentleman from top to toe,

diviene subito un ospite *recherché*, la sua ricchezza (dovuta alla generosità della zarina), il suo bel nome (straniero), la sua condizione di celibe (« a bachelor — of arts / And parts and hearts ») attirandogli le mire sia di fanciulle da marito sia di dame sposate,

The single ladies wishing to be double,
The married ones to save the virgins trouble⁴⁷.

Conteso tra tante, Don Juan, già « A little spoilt », che già aveva goduto di « so much good love », che, apprendiamo ora, non aveva trovato di suo totale gradimento nessuna delle diverse centinaia di donne conosciute, diviene « A little blasé »: il suo cuore si indurisce, la sua sensibilità si affievolisce⁴⁸. Non tanto però da non rimanere coinvolto nelle manovre di tre signore: Lady Adeline Amundeville, casta sposa britannica che da lui si fa insegnare lo spagnolo, Aurora Raby, fanciulla con l'aria di *baby* che presumibilmente si propone sposarlo, la duchessa di Fitz-Fulke, che, insoddisfatta del gottoso duca, con uno stratagemma riesce a sedurlo.

Le tre signore contribuiscono a dare vita ad una gustosa rielaborazione del tema dongiovannesco del « catalogo ». Lady Adeline, che ha capito a che cosa mira la duchessa e intuito il pericolo che Aurora rappresenta, decide che il miglior modo per « salvare » il suo bel *protégé* (vale a dire averlo tutto per sé) è farlo sposare ad una fanciulla di sua scelta: a tal fine gli presenta un « catalogue »⁴⁹ di possibili candidate, un modesto elenco di *misses* britanniche dai nomi non promettenti, Miss Reading, Miss Raw, Miss Flaw, Miss Showman, Miss Knowman, ecc. (Aurora, naturalmente, non figura nella lista). Ma proprio Aurora, che ricorda a Juan « his lost Haidée »⁵⁰, se Byron avesse por-

intime di Caterina II, Byron certo conosceva, di William Tooke, *Life of Catherine*, 1798 (che cita in una sua nota a IX, 47, 7-8), e forse, di C. F. P. Masson, *Mémoires secrets sur la Russie*, Amsterdam 1800 (traduzione inglese dello stesso anno).

⁴⁷ XIII, 49, 2; XI, 32, 7-8; XII, 84, 7-8; XI, 47, 1-2; XII, 58, 7-8.

⁴⁸ XII, 49, 3; XII, 67, 4; XII, 81, 5: « he had not seen of several hundred / A lady altogether to his mind. / A little blasé, 'tis not to be wondered / At, that his heart had got a tougher rind. / And though not vainer from his past success, / No doubt his sensibilities were less » (XII, 81, 3-8).

⁴⁹ XV, 48, 1 (cfr. XV, 28, 8: « She 'gan to ponder how to save his soul »).

⁵⁰ XV, 58, 2 (cfr. anche XVI, 107, 5 e ss.: « And certainly Aurora had renewed / In him some feelings he had lately lost » ...).

tato a termine il poema e optato per la « riforma » finale del libertino attraverso il matrimonio, appare l'eletta.

A differenza del Don Giovanni tradizionale, il protagonista byroniano è presentato costantemente « gentle », con « An air as sentimental as Mozart's / Softest of melodies », « feminine in feature », con « his virgin face » fino all'ultima avventura con la duchessa: mai la tracotanza del *burlador*, mai in fronte « la griffe du Diable », mai i « gesti d'un dannato »⁵¹. Parodia, naturalmente, del personaggio che l'immaginazione barocca aveva grandiosamente configurato quale « nemico di Dio ». E parodia, anche, dell'amante ideale, « all manly », come Lovelace⁵².

Il Don Giovanni tradizionale ricorre spesso al travestimento. In Tirso si fa prestare dal marchese de la Mota la sua « capa de color »⁵³ per riuscire ad ingannare Doña Ana; in Dorimond e in Villiers strappa brutalmente l'abito prima al valletto e poi al pellegrino per sottrarsi alla giustizia; in Da Ponte impone a Leporello lo scambio degli abiti per corteggiare la cameriera di Donna Elvira. Il Don Juan di Byron non si traveste, ma è travestito, per giunta da donna, nonostante le sue proteste (« What, [...], shall it e'er be told / That I unsexed my dress? »)⁵⁴, affinché possa essere scambiato dal sultano per un'ancella di Gulbeyaz: parodia quindi del motivo del travestimento.

Il duello con il commendatore è uno dei momenti più drammatici nella « storia » di Don Giovanni. Nel poema di Byron è parodiato due volte. Una prima volta nella *bedroom scene*, quando Don Juan è scoperto nel letto di Donna Julia dal consorte tradito, Don Alfonso, e ne consegue non propriamente un duello (« Alfonso's sword had dropped ere he could draw it ») ma una « battaglia » « hand to hand », tra Don Alfonso « in his dressing gown » e Don Juan « naked »⁵⁵. Una seconda volta nella scena che vede Don Juan strappato alla « siesta » che stava godendo con Haidée dal pirata Lambro, il padre di lei: nella lotta che segue, Juan, « poor fellow »⁵⁶, ha la peggio, Lambro essendo spalleggiato da una ventina di corsari.

⁵¹ XII, 23, 1; XI, 47, 3-4; VIII, 52, 8; XVII, 13, 8; Villiers, *Le Festin de Pierre*, p. 172; Da Ponte, *Don Giovanni*, II. xix.

⁵² Cfr. cap. III, p. 66.

⁵³ *El Burlador de Sevilla*, p. 147.

⁵⁴ V, 75, 5-6.

⁵⁵ I, 185, 1 e 2; I, 183, 7; I, 188, 2.

⁵⁶ IV, 29, 2; IV, 54, 2.

Il confronto con la statua del commendatore, ossia con il sovranaturale, nonostante la sua centralità nella leggenda risulta imbarazzante già a Molière, che lo ridimensiona drasticamente, e ancor più nel secolo dei lumi, quando si tende a trattarlo in modo semiserio (Da Ponte/Mozart). Byron mantiene il confronto tra il suo protagonista e il sovranaturale dissolvendolo però in parodia, in una « burla » non ordita ma al solito subita da Don Juan. Sullo sfondo « gotico » della residenza estiva di Lord e Lady Amundeville, Norman Abbey, dove sono ospiti la duchessa di Fitz-Fulke e Don Juan, la duchessa si presenta a Juan di notte con l'aspetto del « monaco nero » che si vuole « visiti » ancora l'ex abbazia⁵⁷: alla seconda « visita », Don Juan, che è un « *preux chevalier* », risolve, benché « *sans-culotte and without vest* »⁵⁸, di affrontare l'incappucciato spettro ... Questo avviene alla fine del XVI canto; del XVII, Byron non lasciò che quattordici stanze, sufficienti tuttavia a chiarire inequivocabilmente la conclusione del confronto.

In definitiva, nel poema di Byron la responsabilità maggiore della trasformazione del *good-natured* Juan in « Don Giovanni » grava sulle donne. La vena di misoginia che percorre il mito fin dai suoi esordi qui è particolarmente cospicua, la scarsa fiducia nella femmina del monaco mercedario spagnolo autore del *Burlador* essendo condivisa dal lord inglese, che ama anch'egli sottolineare l'incostanza femminile: « Juan mused on mutability / Or on his mistress — terms synonymous »⁵⁹. E gli accenti misogini sfociano poi spesso, come avviene in altre opere dongiovannesche, in misantropia: « Self-love in man too beats all female art; / They lie, we lie, all lie »⁶⁰ ...

Per tutta una serie di riferimenti tematici e strutturali pare a me che al *Don Juan* di Byron spetti una collocazione nella storia dell'evoluzione del mito di Don Giovanni. Ma *Don Juan* è più che una versione, sul filo della parodia, della leggenda spagnola del Tenorio e dei suoi più macroscopici sviluppi; come ha scritto Maurice Bowra,

⁵⁷ Norman Abbey è una nostalgica rievocazione di Newstead Abbey, nel Nottinghamshire, un'abbazia normanna del XII secolo ceduta da Enrico VIII a un antenato del poeta: anche la leggenda di *the Black Monk* è parte della rievocazione personale.

⁵⁸ XV, 77, 2; XVI, 111, 3.

⁵⁹ XVI, 20, 1-2. Cfr. cap. I, p. 5.

⁶⁰ VI, 19, 5-6.

« The story is only half the poem; the other half is a racy commentary on life and manners »⁶¹.

Don Juan è ormai riconosciuto non solo come il capolavoro di Byron ma come uno dei capolavori della letteratura inglese: « after *Paradise Lost*, our second English epic », per Arthur T. Quiller-Couch, « the greatest comic poem in our language », per John Drinkwater⁶².

Al di là di imitazioni, il poema ispirò delle continuazioni a conclusione della « storia » rimasta incompiuta: per esempio, un'anonima *Continuation of Don Juan: Cantos XVII and XVIII*, del 1824 (anno della morte di Byron), un *Don Juan Married*, di Charles e Charles Stanley Hervé, del 1833, un *Don Juan Reclaimed: or, His Peregrination Continued from Lord Byron*, di William Cowley, del 1840⁶³.

Una continuazione in francese del poema byroniano apparve a Parigi, nel 1866, composta da Alcide Genty e intitolata *La Suite de Don Juan*: la menziono perché indicativa della grande fortuna di Byron in Francia, dove fu tuttavia il poeta romantico, « byroniano », che principalmente si impose⁶⁴. Dinanzi a *Don Juan* i lettori francesi furono, sulle prime, disorientati, anche se questo Byron non « byroniano » poteva loro ricordare — se non più Chateaubriand — Voltaire, Rousseau, Beaumarchais⁶⁵. A parte un successo di tipo scandalistico (signore che di nascosto si facevano inviare copia di *Don Juan* da Galignani, il famoso editore parigino)⁶⁶, negli anni venti il poema fu apertamente ammirato dal giovane Victor Hugo, che, commentando l'accostamento del Byron comico a Voltaire, osservò: « Erreur! il y a une différence profonde entre le rire de Byron et le rire de Voltaire. Voltaire n'avait

⁶¹ *The Romantic Imagination*, Oxford University Press, 1950, p. 173.

⁶² Citati in *Notes on the Variorum Edition*, pp. 320 e 321.

⁶³ Per una nutrita lista di lavori derivati dal *Don Juan* byroniano, v. Singer, *The Don Juan Theme*, pp. 61-63.

⁶⁴ Sull'argomento v. Edmond Estève, *Byron et le romantisme français*, Parigi 1907: per i francesi, Byron era il lord inglese « pâle, douloureux et mélancolique, torturé par le remords ou penché sur le mystère de la destinée » e « Byronisme » significava « la révolte de l'individu contre la société », « la révolte de l'homme contre la vie » (citato in *Notes on the Variorum Edition*, pp. 323-324).

⁶⁵ Negli « eroi » romantici di Byron, da Childe Harold a Manfred, i francesi volentieri coglievano sintomi di quel *mal du siècle* che ritenevano fosse stato loro trasmesso dall'archetipo degli *enfants du siècle*, il René di Chateaubriand.

⁶⁶ « I have just seen a young man who was Clerk to Galignani at Paris », scrive Byron nel 1823, « — he tells me that of all *my* works *Juan* is by far the most popular and sells best — especially with the women — who send by hundreds slily — for copies » (*Byron's Letters and Journals*, X, 145).

pas souffert »⁶⁷. Occorrerà in ogni modo attendere gli anni trenta, quando *Don Juan* sarà apparso nella sua completezza in traduzione francese⁶⁸, e una generazione di scrittori *blasés*, tra i quali Musset e Gautier, si avvicinerà con interesse al tema dongiovannesco, per riscontrare un piú approfondito apprezzamento del capolavoro byroniano.

Il nome di Théophile Gautier, autore di una *Imitation de Byron*, libero adattamento di alcune strofe del I canto di *Don Juan*, maestro, per il suo culto dell'arte ed il suo gusto di *épater le bourgeois*, di generazioni successive fino a quella di Oscar Wilde, ci conduce, rientrando nell'ambito della letteratura britannica, a stabilire un confronto, con un salto di parecchie decadi, tra il *dandy* della Reggenza, che fornì a Byron il modello per i canti inglesi di *Don Juan*, e il *dandy* della Decadenza, la cui immagine è fissata nelle pagine di *The Picture of Dorian Gray*.

⁶⁷ Citato da Estève, *Byron et le romantisme français*, p. 301.

⁶⁸ Sulle traduzioni francesi di *Don Juan*, v. *ibid.*, pp. 526-530.

CAPITOLO VI

UN DON GIOVANNI *FIN DE SIÈCLE*: DORIAN GRAY, OVVERO IL *DANDY* CRIMINALE

Women who had wildly adored him, and for his sake had braved all social censure and set convention at defiance, were seen to grow pallid with shame or horror if Dorian Gray entered the room.

The Picture of Dorian Gray

Se Byron, come affermato da Maurice Bowra nella sua presentazione di *Don Juan*, rivela l'influsso esercitato su di lui dalla letteratura francese (ai nomi di Rousseau e Chateaubriand fatti da Sir Maurice possono aggiungersi quelli già evocati da altri di Voltaire e Beaumarchais)¹, Oscar Wilde, che a Parigi scelse di trascorrere parte della sua vita, frequentando salotti e letterati, e la cui opera è tutta segnata da molteplici influenze francesi, con *The Picture of Dorian Gray* addirittura si inserisce, secondo Mario Praz, nella tradizione letteraria gallica².

Collegamenti ideali possono stabilirsi tra i due scrittori britannici separati dalla lunga stagione vittoriana, non però nel solco del *main stream* bensì seguendo le correnti parallele del dissenso, alimentate da un assiduo commercio con la letteratura francese. Sia Byron, *dandy* della Reggenza, sia Wilde, *dandy* della Decadenza, creano, ognuno ispirandosi al proprio ruolo, una versione del personaggio dongiovannesco (trascurata la prima, quasi ignorata la seconda, nelle storie della for-

¹ *The Romantic Imagination*, p. 159.

² *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1976³, p. 266.

tuna letteraria del mito), personaggio che passa, da Byron a Wilde, attraverso significativi sviluppi nelle interpretazioni di scrittori francesi quali Musset, Gautier, Baudelaire.

Prima di prendere in considerazione *The Picture of Dorian Gray* — pubblicato nel 1890 nelle pagine del « Lippincott's Monthly Magazine » e l'anno successivo in forma di volume — traccio pertanto tale evoluzione dando risalto al filo che collega, secondo me, il Don Juan byroniano a Dorian Gray: nel procedere dal romanticismo verso il decadentismo, Don Giovanni gradualmente si trasforma, guastandosi sempre piú, per diventare, da quel personaggio giovane, sia pure « gâté and blasé », e lontano da idee suicide che era in Byron, attraverso il libertino bruciato dal piacere che si toglie la vita (il Jacques Rolla di Musset) e il libertino canuto e spento che incute ribrezzo (uno dei Don Giovanni di Gautier), il protagonista del romanzo di Wilde, precocemente vecchio sotto la maschera della giovinezza e virtualmente suicida.

Prendo le mosse da un « ritratto » di Byron per la penna di un ammiratore francese di *Don Juan*, Maurice Barrès, che interpreta il poeta romantico in chiave decadente:

Byron, le plus grand poète et le plus grand philosophe. Son *Don Juan* est la plus haute philosophie. Il fut un scélérat et un merveilleux poète. Tous les Byrons sont des scélérats; il n'y a pas de crime que n'aient commis son père et sa mère. Quand il mourut, son cerveau, un cerveau formidable, supérieur, je crois, à celui de Cuvier, était une masse affreuse, détruite, en bouillie, par l'alcool, l'opium, tous les abus destructeurs, un cloaque. Il a fait souffrir, torturé tout autour de lui³.

Sembra proiettata, su questo « ritratto », l'ombra del « Divin Marchese », che insieme a Byron è citato diverse decadi prima (1843) da un critico incline alla sanità come Sainte-Beuve per sottolineare il grande influsso di entrambi sulla letteratura francese:

J'oserai affirmer, sans crainte d'être démenti, que Byron et de Sade (je demande pardon du rapprochement) ont peut-être été les deux plus grands inspireurs de nos modernes, l'un affiché et visible, l'autre clandestin, — pas trop clandestin⁴.

³ Citato *ibid.*, p. 61, nota 52.

⁴ Citato *ibid.*, p. 66.

« Affiché et visible » fu il successo di Byron in Francia (nazione che il poeta non visitò mai, a causa delle guerre napoleoniche prima, in seguito perché le circostanze della sua vita lo portarono altrove), come già si è accennato; all'imitazione del byroniano eroe romantico, « pellegrino » che con il suo *mal du siècle à la René* o *à la Werther*, la sua melanconia (*spleen, ennui, Sehnsucht*), aveva assunto una rappresentatività europea⁵, successe il modello dello stile antiromantico di *Don Juan*, quando anche in Francia si verificò la reazione contro gli eccessi del romanticismo, a cominciare dagli anni trenta, interpreti, tra gli altri, scrittori come Musset e Gautier, i quali, similmente a Byron, già erano stati portatori delle idee romantiche.

Sia Musset sia Gautier rivelano un interesse quasi ossessivo per Don Giovanni e la tematica dongiovannesca, inizialmente in coincidenza con la diffusione della traduzione del poema byroniano: in rapida successione tra il 1832 e il 1833, Musset dedica al personaggio di Don Giovanni il canto centrale (su complessivi tre) del poemetto *Namouna*, scrive sull'ultima notte di un libertino e a lui lo intitola un intero altro poemetto, *Rolla*, inizia su Don Giovanni « in persona » una commedia rimasta incompiuta, *La Matinée de Don Juan*; maggiormente diluita nel tempo appare l'attenzione di Gautier, che introduce Don Giovanni nei poemetti *Albertus* (1832) e *La Comédie de la mort* (1838), e a lui ritorna in alcune pagine di prosa del 1845 e di nuovo in *Émaux et camées* (1852).

In *Namouna: Conte oriental*, Musset passa in rassegna una serie di Don Giovanni prima di presentare la propria versione; la rassegna comprende, nell'ordine, Lovelace, su cui indugia a lungo,

beau comme Satan, froid comme la vipère,

 Corrompant sans plaisir, amoureux de lui même,

 C'est le roué sans coeur, le spectre à double face,
 À la patte de tigre, aux serres de vautour,
 Le roué sérieux qui n'eut jamais d'amour;
 Méprisant la douleur comme la populace;
 Disant au genre humain de lui laisser son jour —
 Et qui serait César, s'il n'était Lovelace.

⁵ Cfr. Bowra, *The Romantic Imagination*, p. 149, dove è riferito il seguente giudizio di Mazzini su Byron: « He gave a European role to English poetry. He led the genius of England on a pilgrimage through Europe ».

Voilà l'homme d'un siècle, et l'étoile polaire
 Sur qui les écoliers fixent leurs yeux ardents,
 L'homme dont Richardson fera le commentaire,
 Qui donnera sa vie à lire à nos enfants ⁶,

il Dom Juan di Molière, Valmont, il Don Giovanni di Mozart e di Hoffmann, invece appena evocati; il Don Juan di Byron non è menzionato (ma Lara, sí). Musset tuttavia allude al poema byroniano,

« Byron, me direz-vous, m'a servi de modèle. »
 Vous ne savez donc pas qu'il imitait Pulci?,

di cui però non adotta né la rima né lo stile, il suo essendo un Don Giovanni iper-romantico, discendente di quello « que Mozart a rêvé, / Qu'Hoffmann a vu passer, au son de la musique »⁷. Con l'aggiunta qualificante di un'ambigua dimensione da fiaba. È giovane (ha vent'anni), bello (« ses cheveux plus doux et plus blonds que le miel »), ricco (« Ce palais, c'est le sien; — le cerf et la campagne / Sont à lui »), ricolmo d'amore e amato da tutti (« Quatre filles de prince ont demandé sa main », « s'il voulait la reine pour maîtresse, / Et trois palais de plus, il les aurait demain »)⁸. Ma, questo Principe Azzurro, lo si incontra nei bassifondi, vive nelle taverne, dorme sotto i lampioni, sporco, malconcio; lo si trova nel *boudoir* di una prostituta, mentre Elvira in lacrime invano l'attende al balcone; lo si vede degradato, addirittura parricida. *In nuce*, sembra già un abbozzo della storia di Dorian Gray, anch'egli « Prince Charming »⁹, frequentatore di luoghi malfamati, omicida. Musset tuttavia risolve in chiave idealistica il « mistero » di Don Giovanni: se egli erra attraverso la terra, consumando la giovinezza in continui diversi amori (la sua « liste homicide » ne conta già tremila), è perché la sua è la ricerca dell'amore perfetto, l'inseguimento di un sogno irrinunciabile ...

La femme de ton âme et de ton premier vœu!

 Toutes lui ressembaient, — ce n'était jamais elle,
 Toutes lui ressembaient, don Juan, et tu marchais! ¹⁰

⁶ Strofe XIV, XV, XX, XXII.

⁷ Strofe VIII e XXIV.

⁸ Strofe XXIX, XXX, XXXI.

⁹ Cfr. p. 119 e nota 49.

¹⁰ Strofe XL, XLIV, XLVII (e cfr. strofa XXXVIII: « Oui, don Juan. Le voilà, ce nom que tout répète, / Ce nom mystérieux »).

Ripresa del concetto medievale di *quête* — che tanto affascina la sensibilità romantica nelle sue varie espressioni, letterarie, artistiche, musicali — con il dovuto omaggio al sacro in cui però già si avverte il greve profumo dei fiori del male: Don Juan è chiamato « Prêtre », ma è un sacerdote « désespéré », che cerca Dio « fouillant dans le coeur d'une hécatombe humaine »¹¹.

In *Rolla* l'idealizzazione romantica del libertino tende ormai a sfaldarsi: privato del suo nome leggendario, Jacques Rolla, sia pure con una bontà di fondo e nobiltà d'animo, non è che « le plus grand débauché » di Parigi, la città « la plus vieille en vice »¹², e in tre anni dissipa la fortuna ereditata diciannovenne. Al poemetto si addirrebbe il titolo di Edmond Rostand, *La Dernière nuit de Don Juan*, poiché si incentra sull'ultima notte che Rolla può pagarsi nell'alcova di una prostituta, al termine della quale egli si avvelena. Vicenda dai contorni squallidi, che, se richiama la storia esemplare narrata dal pennello di Hogarth (un giovane libertino eredita una grossa fortuna, la sperpera e finisce prima in prigione e poi in manicomio), risolve però con il suicidio la « carriera » del *noceur*, anticipando il *dénouement fin de siècle* per cui opererà, a suo modo, il creatore di Dorian Gray. Anche l'accostamento di motivi faustiani a quelli dongiovanneschi in Rolla e nella sua vicenda — la fanciulla quindicenne con cui il libertino vive la sua ultima notte è espressamente paragonata alla Margherita goethiana — sembra preludere al romanzo di Wilde¹³.

Nel brillante frammento *La Matinée de Don Juan* viene presentata la *levée* di un Don Giovanni piú « tradizionale », di cui sono richiamati illustri antenati secenteschi e settecenteschi: al suo servizio è Leporello, che, al suo risveglio, mentre tre discendenti di Monsieur Dimanche attendono di essere ricevuti, per distrarlo gli legge la « liste », in cui figurano nomi come « La baronne de Valmont » e « Henriette de Merteuil » ... A lui Don Juan affida la scelta della *maîtresse* del giorno, ordinandogli di calare dalla finestra un *billet doux* « sur le plus petit pied » che vedrà: il frammento si interrompe qui, non senza

¹¹ Strofa XLIV.

¹² Sezione II.

¹³ D'altro canto a Byron rimandano, in *Rolla*, certi atteggiamenti disincantati (come, nella sezione I, « Je ne crois pas, ô Christ! à ta parole sainte: / Je suis venu trop tard dans un monde trop vieux » ecc.), specificamente la variazione dell'*ubi sunt motif* (si confronti il reiterato « Où donc », sempre nella sezione I, con le *Where stanzas* di *Don Juan*, XI, 76-80), soprattutto lo stile digressivo.

tuttavia una rapida contrapposizione di Don Giovanni a Werther che sottolinea il carattere antiromantico di questa terza variazione mussetiana.

Anche Gautier contamina il mito di Don Giovanni con quello di Faust¹⁴. *Albertus*, poemetto burlesco, presenta un Don Giovanni servitore compito di una strega, parodia del Mefistofele goethiano: se quello entra in scena come un barboncino, questo appare inizialmente come il gatto della strega. *La Comédie de la mort*, poemetto che indolge invece al macabro, presenta un Don Giovanni deluso dall'amore a confronto con un Faust deluso dalla scienza; un Don Giovanni decrepito, cadaverico, che invano, sotto uno splendido costume — è un cavaliere « raffiné du temps de Louis Treize » — e un pesante trucco, tenta di mascherare le offese del tempo:

Tout ce luxe, ce fard sur cette face creuse,
Formaient une alliance étrange et monstrueuse¹⁵.

Dalle sue labbra avvizzite coperte di « carmin » esce una canzone sulla « débauche immonde » della sua vita che è già *faisandée*, ha già quell'acredine della decomposizione che il romanticismo agonizzante tenderà a privilegiare:

courisanes rusées,
J'ai pressé, sous le fard, vos lèvres plus usées
Que le grès des chemins.
Égouts impurs où vont tous les ruisseaux du monde,
.....
J'ai brûlé plus d'un coeur dont j'ai foulé la cendre,
Mais je restais toujours, comme la salamandre,
Froid au milieu du feu¹⁶.

Questo personaggio aveva, comunque, « un idéal », non diversamente dal Don Juan di *Namouna* (tra le variazioni dongiovannesche di Musset e Gautier è tutta una rete di analogie, a cominciare dal comune accoglimento della lettura hoffmanniana), ed è un Don Giovanni *chercheur d'idéal*, impegnato nella più nobile delle attività umane, la ricerca a qualsiasi costo del vero amore e della bellezza assoluta, che

¹⁴ Sulla *contaminatio* dei due miti in Musset e Gautier, v. Enea Balmas, *L'immagine di Faust nel romanticismo francese*, Milano 1982, parte II, cap. II.

¹⁵ Le citazioni sono dalla sezione VI.

¹⁶ Le citazioni sono dalle sezioni VI e VII, quest'ultima intitolata « Don Juan ».

Gautier tratteggia nell'articolo *Italiens*: « *Don Giovanni* », addirittura strappando il libertino all'inferno per aprirgli la via del cielo¹⁷.

Una quarta immagine di Don Giovanni, questa volta vittima di una *femme fatale*, è quella che balena nell'« étude de mains » delineante la cortigiana Imperia in *Émaux et camées*: « A-t-elle joué dans les boucles / Des cheveux lustrés de don Juan » ...

A parte il Gautier « traduttore » di alcune stanze del *Don Juan* di Byron¹⁸, deve ancora ricordarsi il Gautier autore di *Mademoiselle de Maupin* (1836), una delle Bibbie del romanticismo secondo Sainte-Beuve, la Bibbia del decadentismo secondo Praz¹⁹: se non il « poisonous book » di *The Picture of Dorian Gray*, certo uno dei libri « velenosi » da cui Wilde fu influenzato.

Chiudendo il capitolo precedente, accennavo a Gautier come *point de raccord* tra il romanticismo di Byron e l'estetismo di Wilde. Gautier è menzionato in *The Picture of Dorian Gray* — « Was it not Gautier who used to write about *la consolation des arts*? » — ed è pure menzionata un'edizione *de luxe* di *Émaux et camées*, da cui sono citate alcune parole dello « studio » della mano di Lacenaire e tre strofe « exquisite » dedicate a Venezia, città che forse piú di ogni altra è stata celebrata in chiave decadente²⁰. A monte dell'estetismo perorato fin dalla prefazione di *The Picture of Dorian Gray*,

There is no such thing as a moral or an immoral book. Books are well written, or badly written. That is all,

sono i principi di d'Albert, il protagonista maschile di *Mademoiselle de Maupin*, che ad esempio dichiara:

J'ai perdu complètement la science du bien et du mal. [...] Voilà où se réduisent toutes mes notions morales. Ce qui est beau physiquement est bien, tout ce qui est laid est mal²¹.

¹⁷ La citazione è dalla sezione VII. L'articolo menzionato, datato 27 gennaio 1845, fu stimolato da una rappresentazione del *Don Giovanni* di Mozart; fu incluso in seguito nella *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Parigi 1858-59, IV, 35-38.

¹⁸ Si tratta della *Imitation de Byron* ricordata alla fine del capitolo precedente, rifacimento di *Don Juan*, I, 122-127.

¹⁹ Cfr. *La carne, la morte e il diavolo*, p. 244.

²⁰ V. *The Picture of Dorian Gray*, pp. 124 e 181-182 dell'edizione tra i Penguin Books (1984) cui faccio anche in seguito riferimento.

²¹ Nell'edizione Charpentier, pp. 197 e 221.

È anche, com'è noto, *À rebours*, il romanzo pubblicato da J.-K. Huysmans nel 1884, l'originale su cui appare modellato il « poisonous book » che tanta rilevanza assume nel romanzo di Wilde²².

The Picture of Dorian Gray è ambientato nella Londra *fin de siècle*, « *Fin de siècle* » e « *Fin du globe* », vi si legge²³, all'interno di un microcosmo ben noto all'autore, che vi aveva acquisito una notevole reputazione per il suo modo eccentrico di divulgare l'estetismo e per l'indubbio *wit* che lo faceva brillare nei salotti. È un'opera in larga misura autobiografica (come il *Don Juan* di Byron): Wilde stesso, nella lettera scritta dal carcere e pubblicata postuma con il titolo di *De Profundis*, afferma che « a great deal » della sua vita « is hidden away in the note of doom that like a purple thread runs through the texture of *Dorian Gray* »²⁴.

È infatti dalla qualità di « esteta » che Dorian Gray è essenzialmente caratterizzato: un Don Giovanni (si noti la coincidenza delle iniziali) inserito dunque in un contesto culturale di grande attualità anche se risultanza di un processo ormai secolare, che può farsi risalire, attraverso Huysmans, Moore, Pater, Swinburne, Baudelaire, Gautier, De Quincey, Poe, Coleridge, Kant e Blake, al *Vathek* di Beckford (1786). È stato osservato, a proposito dei nomi agli estremi di tale lungo elenco, che se Byron parlò di *Vathek* come della propria Bibbia, lo stesso avrebbe potuto dire Wilde di *À rebours*²⁵.

²² Se ne comincia a parlare nel cap. X; nel cap. XI, p. 163, si legge: « Dorian Gray had been poisoned by a book ».

²³ *Ibid.*, p. 198.

²⁴ Nell'edizione tra i Penguin Books (1954), p. 164.

²⁵ Da Mario Praz, nel suo saggio introduttivo a *Three Gothic Novels: The Castle of Otranto, Vathek, Frankenstein*, Penguin Books, 1968, p. 23. L'elenco di nomi non è tanto erratico quanto può apparire. Da *À rebours* e *Mademoiselle de Maupin* trasse ispirazione George Moore per le sue *Confessions of a Young Man* (1888), che, tradotte da lui stesso in francese, furono pubblicate a Parigi nel 1889 con il titolo di *Confessions d'un jeune anglais*. Walter Pater, il maestro per eccellenza del decadentismo inglese, autore degli influenti *Studies in the History of the Renaissance* (1873) e del romanzo *Marius the Epicurean* (1885), ebbe tra i suoi discepoli oxoniensi lo stesso Oscar Wilde. Swinburne, influenzato da Baudelaire e da Gautier, influenzò a sua volta i decadenti inglesi dopo che la prima serie dei suoi *Poems and Ballads* (1866) aveva creato scandalo. L'ascendente di Gautier e di Poe su Baudelaire è ben noto; piuttosto, ricordo che le teorie dell'arte per l'arte si trovano enunciate in articoli di Poe, *The Philosophy of Composition*, del 1846, *The Poetic Principle*, uscito postumo nel 1850, il quale le fonda su Coleridge (*Biographia Literaria*, 1817); a sua volta Coleridge si basa sull'estetica kantiana (auto-sufficienza dell'opera d'arte). De Quincey pubblicò nel 1821, e ampliò nel 1856,

Dorian Gray è presentato con alcuni dati che sono quelli del Don Giovanni tradizionale; verso di lui « the gods have been good »²⁶: ha bellezza, rango e ricchezza.

Però, quando ha inizio la narrazione, Dorian Gray non è ancora un libertino; al contrario, è « unspotted from the world », con intatto « the candour of youth » e, della giovinezza, la « passionate purity »²⁷. Come nel caso del Don Juan byroniano, sarà la società a corromperlo. Ancora similmente a Byron, Wilde fornisce informazioni sui genitori e sull'infanzia del protagonista, pur privilegiando il registro tragico anziché quello comico e facendone un figlio di « Love and Death »²⁸.

È questo « Adone » incontaminato dal mondo, su cui grava un'eredità di amore e di morte, che d'un canto ispira al pittore Basil Hallward il ritratto che dà il titolo al romanzo, e dall'altro instilla in Lord Henry Wotton, apostolo del « new Hedonism »²⁹, il desiderio di farne un adepto. Se nel pittore possono configurarsi l'angelo tutelare di Dorian Gray, l'attrazione verso il bene che è in lui, la censura della coscienza, il suo *superego*, in Lord Henry antitetivamente possono vedersi il suo demone tentatore, l'attrazione verso il male che è in lui, il richiamo dei sensi, il suo *id*. Una psicomachia da *morality play* in definitiva, in cui Lord Henry ha la meglio. Dopo un *début* non don-giovanesco — Dorian Gray si innamora di Sibyl Vane, una giovane attrice in un piccolo teatro della East End e impulsivamente decide di sposarla, incurante dell'umile ceto sociale cui ella appartiene —, il libertino latente in lui prende il sopravvento ed egli d'improvviso l'abbandona, causandone il suicidio. Subito dopo si lascia tentare dal nuovo vangelo predicato da Lord Henry, che gli fornisce il « libro velenoso »

The Confessions of an English Opium-Eater, nonché in altra chiave, nel 1827, il saggio *Murder Considered as One of the Fine Arts*. Blake, autore di scritti osés come *The Marriage of Heaven and Hell* (1790) e incisore di rara potenza e originalità, esercitò il suo influsso lungo tutto il secolo successivo. Su *Vatbek*, che Beckford scrisse in francese (la prima edizione, del 1786, è tuttavia della traduzione inglese) e che contiene molti germi della Decadenza, rimando al mio *Di qua e di là della Manica: "Vatbek", favole e fantasmi*, « Studi di letteratura francese », XIV (in corso di stampa).

²⁶ *The Picture of Dorian Gray*, p. 29.

²⁷ *Ibid.*, p. 23 (« unspotted from the world » è una citazione da Giacomo 1: 27).

²⁸ *Ibid.*, p. 45.

²⁹ *Ibid.*, pp. 9 e 30. È una lezione di *carpe diem* riveduta alla luce dell'estetismo che Lord Henry dà a Dorian Gray. Per una lezione sul *carpe diem* impartita al Don Juan byroniano dal suo autore, cfr. *Don Juan*, XI, 86.

dal quale sarà compiutamente convertito: si consacrerà così alla ricerca del piacere, perennemente inseguendo nuove sensazioni, al di là di quelle che Don Giovanni aveva sperimentato sin qui.

Certamente anche quelle: « You will always be loved, and you will always be in love with love », predice Lord Henry a Dorian Gray all'inizio della « carriera », quando si dichiara innamorato di Sibyl (echeggiando le previsioni di Julia a Don Juan, parimenti alla sua prima esperienza amorosa, nella lettera di addio che si è sopra ricordata); in seguito apprendiamo di donne che lo hanno « wildly adored »³⁰; sul finire della narrazione lo sappiamo coinvolto contemporaneamente con una duchessa e una villanella, degno emulo di illustri antenati. A lato di questa *vie amoureuse* Dorian Gray ne vive però un'altra, più degradante e degradata, frequentando, sotto mentite spoglie (tema dongiovannesco della maschera), i bassifondi londinesi (trasposizione moderna dell'inferno tradizionale), falsari, ladri, oppiomani, omosessuali, succube di « the fascination of sin »³¹.

Più in basso dunque di quanto Musset e Gautier avessero condotto i loro Don Giovanni sulla china del vizio: ma su quella china essi li avevano posti e il Don Giovanni di Oscar Wilde tocca il fondo. Anche la confluenza nel tema dongiovannesco di quello faustiano, cospicua nel romanzo di Wilde, ha dei precedenti, come accennato, in quei due scrittori.

In *The Picture of Dorian Gray* la componente faustiana emerge sia nella caratterizzazione dei personaggi sia nella strutturazione della trama. Accanto a un Dorian Gray che richiama Faust per la sua *curiositas* (« The more he knew, the more he desired to know. He had mad hungers that grew more ravenous as he fed them »), una sete invero di esperienze sensoriali piuttosto che di conoscenza, in ottemperanza all'imperativo del « nuovo edonismo », « Be always searching for new sensations »³², è un Lord Henry che ricalca Mefistofele, soprattutto quello di Goethe, per il suo cinismo, la sua freddezza, la sua raffinatezza, ma anche quello di Marlowe, per la melanconia che talora insorge in lui, ed è una Sibyl Vane che discende da Margherita, inesperta, innamorata come si può esserlo un'unica volta, anch'essa con una madre

³⁰ *The Picture of Dorian Gray*, pp. 58 (cfr. cap. V, p. 98) e 158.

³¹ *Ibid.*, p. 156.

³² *Ibid.*, pp. 144 e 30.

un poco sbiadita e un fratello affezionato ed impetuoso, che, come Valentino, muore per lei.

All'inizio della sua « carriera », Dorian Gray, conteso tra Lord Henry e Sibyl — « Your voice and the voice of Sibyl Vane », dice al primo, « I don't know which to follow »³³ —, è accostabile sia al Faust goethiano, combattuto tra l'attrazione verso Mefistofele e quella verso Margherita, sia al Faust marloviano, soggetto agli opposti richiami — alle voci — dell'Angelo Cattivo e dell'Angelo Buono.

Circa la trama, quanto principalmente è mutuato dalla leggenda di Faust è la cessione dell'anima stipulata con un patto. Non però, nel romanzo, un patto « primitivo », vergato con il sangue, ma un più sottile rapporto con il mondo invisibile. È sufficiente che a Dorian Gray, rapito dalla bellezza della sua immagine dipinta, sfuggano queste esclamazioni,

« How sad it is! I shall grow old, and horrible, and dreadful. But this picture will remain always young. [...] If it were only the other way! If it were I who was to be always young, and the picture that was to grow old! For that — for that — I would give everything! Yes, there is nothing in the whole world I would not give! I would give my soul for that! »³⁴,

perché intervengano prontamente quelle forze contro cui metteva in guardia il primo estensore della storia di Faust citando la Scrittura:

Seyt nüchtern und wachet, dann ewer Widersacher der Teuffel geht umbher wie ein brüllender Löwe, und suchet welchen er verschlinge, dem widerstehet fest im Glauben³⁵.

Anche il motivo della camera segreta, in origine lo studio di Faust, in successive variazioni il luogo « chiuso » dove il Faust di turno compie i suoi esperimenti proibiti, riappare nel romanzo di Wilde: sotto forma della « old schoolroom » nel palazzo di Dorian Gray, « the lonely locked room » « right at the top of the house », in cui Dorian occulta il ritratto non appena si rende conto, dopo il suicidio di Sibyl, che porta « the burden of his shame », in cui anni più tardi uccide il pittore amico che ne era stato l'autore, e in cui egli stesso trova la morte (anche il Faust di Marlowe muore nel pro-

³³ *Ibid.*, p. 60.

³⁴ *Ibid.*, p. 33.

³⁵ Johann Spies, lo stampatore della *Historia von D. Johann Fausten* (1587). La citazione, posta alla fine della narrazione, è da I Pietro 5: 8-9 (traduzione di Lutero).

prio studio, e analogamente Faust « minori » quali ad esempio il Manfred di Byron o il Melmoth di Maturin si rinchiodano nelle rispettive « camere di Barbablù » per morirvi)³⁶.

In *The Picture of Dorian Gray* la componente faustiana è comunque di relativa rilevanza, il protagonista essendo mosso non tanto da *libido sciendi* quanto da *libido sentiendi* ed avendo abbracciato « il culto dei sensi » con piena contentezza. Tale « worship of the senses », oltre che ricondurre nel *main stream* del mito dongiovannesco, appoggiandosi su di una « philosophy of pleasure »³⁷ che chiama in causa la natura e pretende decolpevolizzare l'individuo, si riallaccia specificamente alla prima elaborazione della leggenda del Tenorio in Inghilterra, *The Libertine* di Shadwell.

Con il teatro della Restaurazione, il romanzo di Wilde — che tra il 1892 e il 1895 si segnalerà per una serie di brillanti commedie nel solco di quella tradizione — rivela invero un rapporto di parentela riprendendone alcune tematiche: Dorian Gray, *dandy fin de siècle*, appare così non solo l'erede del *dandy* romantico, ma altresì, insieme a quello, dei *gallants* che dominano le *pièces* del dopo 1660.

Per l'appunto per il suo dandismo, anzitutto. Similmente a Beau Brummell, *le roi de la mode* nel periodo della Reggenza, cui Byron in *Don Juan* non manca di alludere, e similmente ai *men of mode* cui è fatto riferimento nella commedia « restaurata » (e già prima: si pensi a un Novall, ad esempio), Dorian Gray è un « *arbiter elegantiarum*, to be consulted on the wearing of a jewel, or the knotting of a necktie, or the conduct of a cane »³⁸. Inoltre, il mondo in cui si muove, similmente a quello in cui è accolto il Don Juan byroniano quando giunge in Inghilterra, e a quello in cui Etherege, Wycherley, Congreve calano i loro personaggi, è un mondo dove si pratica « the great aristocratic art of doing absolutely nothing », dove si privilegiano l'intrigo amoroso, l'infedeltà coniugale, il libertinaggio: « the one charm of marriage is that it makes a life of deception absolutely necessary for both parties », sentenza Lord Henry, per il quale la fedeltà in amore non è che « lethargy of custom », « lack of imagination », « passion for

³⁶ *The Picture of Dorian Gray*, pp. 132, 156, 135, 119. Cfr. il mio *La camera di Barbablù, passim*.

³⁷ *The Picture of Dorian Gray*, pp. 145 e 52.

³⁸ *Ibid.*, p. 145. Cfr. *De Profundis*, p. 151: « I amused myself with being a *flâneur*, a dandy, a man of fashion ».

property »³⁹. Infine, come anche queste ultime citazioni dimostrano, *le goût du paradoxe*, della *boutade*, del *bon mot*, cui Wilde, similmente a Byron e ai commediografi della Restaurazione, ama indulgere.

Come pressoché in tutto il filone di opere dongiovannesche, anche in *The Picture of Dorian Gray* la denigrazione dello stato matrimoniale si accompagna ad accenti misogini; sciocche, sleali, esigenti, le donne vi sono configurate come esseri nettamente inferiori agli uomini:

« Women are a decorative sex. [...] Women represent the triumph of matter over mind [...]. They have wonderfully primitive instincts. We have emancipated them, but they remain slaves looking for their masters, all the same. They love being dominated. [...] Women treat us just as humanity treats its gods. They worship us, and are always bothering us to do something for them »⁴⁰.

Sembra di sentire, attraverso Lord Henry, Lovelace, Lothario, Mirabel ...

E, come in quel filone, anche nel romanzo affiorano, parallelamente alle note di censura nei confronti delle donne, note di condanna nei confronti della società tutta, della propria epoca segnatamente: « an age », vi si legge a proposito della tarda età vittoriana nella quale è ambientato, « at once sordid and sensual », in cui « Tartuffe has emigrated to England »⁴¹.

Il richiamo al *Tartuffe* — e al *Dom Juan* — di Molière coinvolge in generale l'Inghilterra e in particolare il protagonista del romanzo. Sul finire della sua « carriera », Dorian Gray si invaghisce di una villanella, anche perché gli ricorda Sibyl (nel poema di Byron, analogamente, Don Juan è attratto da Aurora perché gli rammenta Haidée); ma all'ultimo momento rinuncia a fuggire con lei (l'episodio ricorda una simile rinuncia di Lovelace⁴²) e decide di non tentare mai più l'innocenza; salito nella camera dove tiene celato sotto chiave il « fatale ritratto » sperando di trovarvi « the signs of evil [...] gone away » (dopo vent'anni di dissipazioni, il volto si è disfatto, ed è ormai disgustoso — « loathsome » — a vedersi), l'unico mutamento che vi scorge è « in the eyes [...] a look of cunning, and in the mouth the curved wrinkle of the hypocrite »⁴³.

« In hypocrisy he had worn the mask of goodness »: originale ripresa di un altro motivo ricorrente nella letteratura dongiovannesca,

³⁹ *The Picture of Dorian Gray*, pp. 39, 10, 58.

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 56, 116, 90.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 143 e 216.

⁴² V. *Clarissa*, I, 170-173.

⁴³ *The Picture of Dorian Gray*, pp. 136, 245, 248.

quello della maschera, poiché tutta la « carriera » di Dorian Gray, dal momento in cui ha ceduto l'anima in cambio della giovinezza, è stata vissuta « in disguise », non soltanto le sue incursioni negli angoli più bui dei bassifondi londinesi, dove circola necessariamente in incognito, travestito, ma anche la sua brillante esistenza salottiera, sempre protetta dalla seducente « mask of youth »⁴⁴.

Un ultimo motivo dongiovannesco che si può segnalare è il viaggio-fuga, via mare, dai luoghi delle delittuose imprese: minacciato dalla comparsa del fratello di Sibyl Vane, Dorian decide di allontanarsi dall'Inghilterra a bordo del suo *yacht* e si propone di dare istruzioni ad un equivalente del tradizionale valletto perché lo tenga pronto a salpare, ma, come non avviene a precedenti Don Giovanni, la morte lo coglierà senza concedergli prima quell'esperienza.

Tutto sommato, nonostante la prefazione, una sorta di manifesto dell'estetismo, che sanziona il divorzio tra arte e morale, sostituendo al concetto classico dell'arte *ancilla e magistra vitae* quello dell'arte per l'arte, dell'arte al di là del bene e del male (« The artist is the creator of beautiful things », « No artist desires to prove anything », « All art is quite useless »), *The Picture of Dorian Gray* trasmette un messaggio morale, offrendo al lettore « the history of the damnable life and deserved death » del protagonista⁴⁵. Lo stesso Dorian pensa a « the ruin he had brought upon his soul », dalla Bibbia gli è citato « ' what does it profit a man if he gain the whole world and lose [...] his own soul? ' », e l'autore commenta, « It was the living death of his own soul that troubled him »⁴⁶. Se, seguendo la lezione di des Esseintes, Dorian Gray è vissuto circondandosi degli oggetti più belli (vesti, gioielli, arazzi), inebriandosi dei piaceri più raffinati (profumi, musiche, spettacoli), da perfetto esteta, pure il suo creatore precisa che tutti i « tesori » da lui accumulati non erano che « means of forgetfulness, modes by which he could escape, for a season, from the fear that seemed to him at times to be almost too great to be borne »⁴⁷.

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 246, 143, 221.

⁴⁵ *The History of the Damnable Life and Deserved Death of Doctor John Faustus* è, come è noto, il titolo della traduzione della *Historia* dello Spies (cfr. nota 35).

⁴⁶ *The Picture of Dorian Gray*, pp. 143, 237 (cfr. Matteo 16: 26 e Marco 8: 36), 245.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 156. Cfr. Huysmans, *À rebours*, *passim*.

Nell'idea portante del ritratto, inoltre, in cui sono stati visti afflussi di *The Oval Portrait* di Poe e *La Peau de chagrin* di Balzac, possono anche individuarsi corrispondenze con la funzione della statua soprattutto nelle versioni secentesche del mito di Don Giovanni. Parimenti alla statua, il ritratto è un elemento sovranaturale: se la statua del commendatore si muove e parla, il ritratto di Dorian Gray muta continuamente aspetto, invecchia; come la statua è un potenziale *instrumentum salvationis*, con le sue esortazioni a Don Giovanni a ravvedersi in tempo, a pentirsi, così il ritratto, « most magical of mirrors », inizialmente appare a Dorian Gray un mezzo salvifico, « a guide » che, censurandolo, lo condurrà « through life »; quando per la prima volta egli nota la trasformazione subita dalla tela pensa, come Don Giovanni quando per la prima volta vede la statua accennare un movimento, che si tratti di un'allucinazione, « an illusion wrought on the troubled senses »⁴⁸.

In ultima analisi, Dorian Gray non è solo un Don Giovanni smitizzato (già Byron aveva provveduto alla smitizzazione del personaggio), bensì un Don Giovanni degradato al limite della disintegrazione del tipo: criminale, forse omosessuale, certo oppiomane, perverso, pervertito e pervertitore, capace di suscitare amore nelle donne ormai solo in virtù di una maschera da « Prince Charming »⁴⁹. Per strappare l'arcilibertino alla stagnazione in cui l'Ottocento l'aveva gradualmente condotto occorrerà tutta l'energia shaviana.

⁴⁸ *The Picture of Dorian Gray*, pp. 120, 109, 104.

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 77-78: così Sibil Vane chiama Dorian Gray, di cui peraltro ignora il nome.

CAPITOLO VII

DA SEDUTTORE A FILOSOFO:
L'ANTIDONGIOVANNI DI SHAW

DON JUAN Ah, here you are, my friend. Why dont you learn to sing the splendid music Mozart has written for you?

THE STATUE Unluckily he has written it for a bass voice. Mine is a counter tenor. Well: have you repented yet?

DON JUAN I have too much consideration for you to repent, Don Gonzalo. If I did, you would have no excuse for coming from Heaven to argue with me.

THE STATUE True. Remain obdurate, my boy. I wish I had killed you, as I should have done but for an accident. Then I should have come here; and you would have had a statue and a reputation for piety to live up to.

Man and Superman

Come nel caso del *Don Juan* di Byron, con riluttanza la critica include *Man and Superman* in una discussione sul tema di Don Giovanni. Si è già ricordato il giudizio di Shaw sul personaggio byroniano, « not a true Don Juan at all » ma soltanto « a vagabond libertine »; del proprio, egli ammette che si tratta di un personaggio « adattato » al suo modo di fare teatro, per il quale ha creato, all'interno di una « perfectly modern three-act play », un ulteriore atto, inserito come penultimo, in cui John Tanner, il suo protagonista « moderno », si addormenta e « has a dream in which his Mozartian ancestor appears and philosophizes at great length in a Shavio-Socratic dialogue with the

lady, the statue, and the devil »¹. Questo si legge nella epistola dedicatoria che funge da introduzione a *Man and Superman*, datata 1903. Una ventina di anni dopo, concludendo la lunga prefazione a *Back to Methuselah: A Metabiological Pentateuch* (1921), Shaw scriveva: « [...] in 1901, I took the legend of Don Juan in its Mozartian form and made it a dramatic parable of Creative Evolution. But being then at the height of my invention and comedic talent, I decorated it too brilliantly and lavishly. [...] I now find myself inspired to make a second legend of Creative Evolution without distractions and embellishments. [...] I abandon the legend of Don Juan with its erotic associations, and go back to the legend of the Garden of Eden ».

Non diversamente da Byron, Shaw utilizza il tema di Don Giovanni come veicolo di idee, veicolo di « criticism of life »²: ma il tema, in lui come in Byron, permane, fondamentale. Manifestamente egli si riallaccia soprattutto a Mozart, il suo compositore prediletto (« the greatest master of them all »), il cui *Don Giovanni* è per lui « the greatest opera in the world »³, ma anche a *El Burlador de Sevilla*, da cui mutua il nome del suo protagonista (John Tanner è forma « anglicizzata » di Juan Tenorio), che invia a sognare in terra spagnola, tra i monti della Sierra Nevada non lontano da Siviglia. « If you dont know Mozart you will never understand my technique », Shaw scriveva a una sua corrispondente; ed ebbe la soddisfazione di essere paragonato a Mozart da Albert Einstein e di vedere ribattezzato da uno dei suoi biografi « Shavio-Mozartian quartet » quello che egli aveva chiamato « a Shavio-Socratic dialogue »⁴.

¹ *Man and Superman*, pp. 12 e 15 dell'edizione tra i Penguin Books (1946) cui faccio anche in seguito riferimento. Cfr. cap. V, p. 89.

² Cfr. Austen, *The Story of Don Juan*, p. 191, dove l'espressione di Matthew Arnold è usata a proposito del *Don Juan* di Byron.

³ G. B. Shaw, *Music in London*, Londra 1949, I, 186, e *How to Become a Musical Critic*, New York 1961, p. 330. A proposito dell'arrivo del Commendatore a cena, Shaw scrive ancora che la realizzazione mozartiana è « beyond all comparison the most wonderful of the wonders of dramatic music » (*Music in London*, I, 189). Si aggiunga che fin da ragazzo Shaw aveva sentito la madre, una cantante lirica, studiare la parte di Donna Anna, in cui si era esibita, e che aveva cominciato a suonare il pianoforte « not with Czerny's five-finger exercises, but with the overture to *Don Giovanni* », come egli stesso ricorda (v. *London Music in 1888-89 as Heard by Corno di Bassetto*, Londra 1950, p. 26).

⁴ *To a Young Actress: The Letters of Bernard Shaw to Molly Tompkins*, a cura di Peter Tompkins, New York 1960, p. 12; cfr. Archibald Henderson, *George Bernard Shaw: Man of the Century*, New York 1956, p. 173 (dove è riferito che Einstein disse che « Shaw's words » sono come « Mozart's notes », ognuna « exactly

Tale quartetto, costituito da Don Juan Tenorio, Doña Ana de Ulloa, la statua di Don Gonzalo de Ulloa e il Diavolo, che entra in scena quando John Tanner si addormenta, è quanto qui soprattutto interessa. È una sorta di *play within the play*, strutturato in modo da potersi rappresentare anche isolato dal contesto in cui è inserito, gli altri tre atti a loro volta potendo essere messi in scena senza di esso: la rappresentazione dei quattro atti risulta infatti eccessivamente lunga (la sola sequenza del sogno richiede un'ora e mezza circa)⁵. I quattro personaggi « sognati » richiamano personaggi « reali » che compaiono negli altri atti: Don Juan Tenorio, John Tanner; Doña Ana de Ulloa, Ann Whitefield; la statua di Don Gonzalo de Ulloa, Roebuck Ramsden (tutore di Ann); il Diavolo, Mendoza (*leader* di un gruppo di eccentrici ribelli).

Alle due componenti di *Man and Superman* è fatta allusione già nel suo sottotitolo, *A Comedy and a Philosophy*. L'opera fu pubblicata nel 1903, preceduta da una « Epistle Dedicatory » di Shaw all'amico e critico teatrale Arthur Bingham Walkley e seguita da « The Revolutionist's Handbook », presunto scritto del « rivoluzionario » John Tanner. La prima rappresentazione della sola « commedia », senza cioè la sezione onirica, ebbe luogo a Londra, al Royal Court Theatre, nel 1905, e nel 1907, sempre nello stesso teatro, ebbe luogo la prima rappresentazione della sola « filosofia », cioè la sequenza del sogno, intitolata *Don Juan in Hell*; la prima rappresentazione dell'intera opera ebbe luogo a Edimburgo nel 1915.

È stato scritto che il quartetto è soltanto portavoce di idee shawiane « masquerading as Don Juan, Doña Ana, the statue and the Devil »⁶, ma quanto meno esso esprime il pensiero di Shaw sulla tematica dongiovannesca: certo, il suo Don Giovanni è agli antipodi del *caballero* tirsiano (quello tutto istinto, moderatamente loquace; questo tutto cerebralità, oratore indefesso), ma già nel Seicento la scuola francese aveva avviato il processo di intellettualizzazione del personaggio, che in Molière ha ormai una sua « filosofia ». Pare a me più esatto

in its proper place »), e Eric Bentley, *George Bernard Shaw*, New York 1947, p. 51 (dove il quartetto è ribattezzato « Shavio - Mozartian »).

⁵ Shaw spiegò la lunghezza del sogno in una nota destinata ad una compagnia teatrale osservando che « the parties, with eternity before them, are in no hurry » (citato in Barrett H. Clark, *A Study of the Modern Drama*, New York e Londra 1928, p. 260). Ma la battuta è già in *Don Giovanni Explains* (p. 120: v. nota 9).

⁶ Da Austen, *The Story of Don Juan*, p. 199.

ritenere che Shaw porti alle conseguenze estreme, sia pure permeandolo di idee proprie, uno sviluppo già in atto e che il suo seduttore trasformato in filosofo non rappresenti nella storia del mito dongiovannesco « a dead end », come è stato detto⁷, bensì una delle più compiute metamorfosi del proteico personaggio, punto di arrivo dopo un lungo itinerario, ma anche di partenza per nuove esplorazioni, tra cui quelle di J. E. Flecker e di Max Frisch.

Nella lettera dedicatoria a Walkley, Shaw gli ricorda che era stato lui tempo addietro a suggerirgli di scrivere una « Don Juan play » e presenta l'opera quale esecuzione, sia pure ritardata da molte titubanze, poiché dopo Molière e Mozart « no human hand can improve », di una « commission »⁸. Ma il tema di Don Giovanni era da più lustri nella mente di Shaw. È datato 1 agosto 1887 un suo racconto intitolato *Don Giovanni Explains* che già include parecchie idee sviluppate in *Man and Superman*, mentre del 1893 è la sua commedia *The Philanderer* (pubblicata nel 1898, nel volume *Plays Unpleasant*, e rappresentata per la prima volta nel 1905, lo stesso anno della *première* di *Man and Superman*).

Don Giovanni Explains, raccontato da una giovane donna, una emancipata « provincial beauty » che da sola si reca una sera, in treno, nella « provincial capital »⁹ per assistere ad una rappresentazione del *Don Giovanni* di Mozart, consiste in massima parte nella « spiegazione » che lo spettro dell'autentico Don Juan Tenorio le dà, di se stesso e della formazione della sua leggenda, nello scompartimento ferroviario in cui, nel viaggio di ritorno, lo ha come unico compagno. Attraverso il lungo discorso del fantasma, sul filo della parodia, Shaw ricostruisce la carriera di Don Giovanni, contaminando la versione di Da Ponte/Mozart con quelle di Tirso, di Molière e di Byron: ne esce un ritratto inedito, e nell'insieme plausibile, di un gentiluomo niente affatto libertino trasformato suo malgrado, da una serie di circostanze più o meno fortuite, e con il concorso dell'immaginazione popolare, nell'archetipo del grande amante.

Sulla traccia del dramma di Tirso, Don Giovanni si presenta come

⁷ Da Weinstein, *The Metamorphoses of Don Juan*, p. 154.

⁸ *Man and Superman*, pp. 7, 13, 15.

⁹ Il racconto è incluso in G. B. Shaw, *Short Stories, Scraps and Shavings*, 1932. I miei riferimenti sono all'edizione nell'antologia da me curata, *Minor Don Juans in British Literature*. Le citazioni sono dalle pp. 115 e 116.

« a Spanish nobleman » con denaro e salute, ma — e qui è già introdotto un elemento innovatore di grande portata — menziona al primo posto tra le sue « favorite pursuits » la lettura: « Reading, travelling, and adventure »¹⁰ (nessun accenno specifico alle donne). Pensano tuttavia le donne stesse a traviare lo « studioso » giovane: il suo primo « consummated love affair » è con una vedova che gli dichiara la sua passione e che egli è « incapable of the brutality of repulsing »¹¹ (la situazione ricorda quella byroniana tra Julia e il sedicenne Don Juan). Dopo di che Don Giovanni si rende conto, con sgomento, di attrarre le donne « irresistibly » (memoria della lettura romantica, da Hoffmann in poi, del personaggio?), diviene causa involontaria di gelosie che continuamente lo portano sull'orlo di duelli, acquisisce fama di « incorrigible rake »¹² e la vita si fa per lui difficile. Presentandosi una sera nella casa della fidanzata dell'amico Ottavio, una « severely pious young lady, daughter of the Commandant at Seville », è sulle prime scambiato da lei, nella penombra, per Ottavio e accolto con un abbraccio: alle sue « remonstrances », la fanciulla inspiegabilmente invoca aiuto ed egli si trova a doverne uccidere, « in self-defence », il genitore¹³. Diventa così oggetto della persecuzione dell'orfana, « even for a female Spanish Catholic, extraordinarily virtuous and vindictive », al punto che risolve di lasciare Siviglia e l'Andalusia e di andare a cercar moglie nella Vecchia Castiglia, a Burgos, sperando di mettere a tacere i pettegolezzi sul suo conto; lì sposa una giovane che « was finishing her education at a convent » (in Molière, Elvira è stata rapita dal convento) e si rivela una moglie insopportabilmente gelosa senza che egli le faccia alcun torto, specie dopo che il suo servo Leporello, per malizia, le mostra una lista di sua « fabbricazione », con l'assurdo numero di 1003 conquiste del padrone nella sola Spagna¹⁴. Per godere di un po' di pace, Don Giovanni si rifugia in una sua casa di campagna, dove, in occasione delle nozze di due suoi fittavoli, invita la gente del paese ad un ballo, al quale si presentano, mascherati, sua moglie, Ottavio (che gli resta amico sino alla fine, anche se a Donna Anna, la fidanzata, giura di volerlo uccidere: « he followed her about like a dog —

¹⁰ *Ibid.*, p. 121.

¹¹ *Ibid.*, p. 122.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, pp. 122 e 123.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 123 e 124.

for he was deeply in love »¹⁵) ed Anna: e ne deriva un pasticcio simile a quello nell'opera mozartiana, sebbene totalmente diverso sia il comportamento di Don Giovanni nei confronti della sposa (Zerlina), che egli anzi cerca di evitare per il fascino da lui esercitato, come su ogni altra donna, anche su di lei. Infine, Don Giovanni ricorda « the curious incident »¹⁶ della propria morte: il modello mozartiano è seguito da vicino (invito alla statua nel cimitero, cena con Leporello durante la quale irrompe Elvira, con il suo estremo appello allo « sposo » a cambiar vita, suo allontanarsi e sopraggiungere della statua, pesantissima), fino alla conclusione, invece diversa, appunto un « curioso incidente ». La statua sfonda, con il suo peso, il pavimento, e Don Giovanni precipita e muore. E finisce all'inferno.

Una vita certo non « damnable », come quella del Don Giovanni autentico (e di suo cugino Faust), e un inferno quindi non « deserved ». Dell'errore, dovuto alla reputazione del personaggio, si accorge presto « il Principe delle Tenebre », che suggerisce al nuovo ospite di trasferirsi in cielo: è già qui accennato il motivo, che sarà ampiamente sviluppato in *Man and Superman*, del *continuum* tra inferno e paradiso; a Don Giovanni, sorpreso, se l'inferno è simile a « Liberty Hall », del mancato esodo della sua popolazione verso il cielo, il Diavolo fornisce la seguente spiegazione: « the devils do not go [to heaven] for exactly the same reason that your English betting men do not frequent the Monday Popular Concerts »¹⁷.

Don Giovanni Explains è insomma un racconto divertito e divertente, sul quale ho indugiato soprattutto per sottolineare la natura non occasionale dell'interesse di Shaw per la leggenda del grande libertino, la lunga gestazione del tema nella sua mente, le molte anticipazioni, nel racconto, di motivi ripresi nella commedia una quindicina di anni più tardi.

Qualche parola merita, nella cornice del nostro assunto, anche *The Philanderer*. Il Don Giovanni cui il titolo della commedia allude è il quasi quarantenne Leonard Charteris, « famous Ibsenist philosopher » (la *pièce* è calata nella temperie di fervida ammirazione per Ibsen che caratterizzò il mondo teatrale inglese negli anni novanta), il quale, dopo « some tremendous philanderings », vorrebbe approdare

¹⁵ *Ibid.*, p. 123.

¹⁶ *Ibid.*, p. 127.

¹⁷ *Ibid.*, p. 129.

al matrimonio sposando Grace, una « New Woman », emanazione della Nora ibseniana; ma il « philanderer »/« philosopher » (si noti l'abbinamento) deve ancora regolare i conti con Julia, una « Womanly Woman », che non intende rinunciare a far di lui suo marito: si assiste così alla « chase » di Julia, « the huntress », « in pursuit » di Charteris, « her prey »¹⁸ (si noti il vocabolario venatorio). Le cose prendono poi una piega diversa, ma quanto qui importa rilevare è il capovolgimento della classica *pursuit*, cui invero abbiamo già più volte assistito sul versante comico della produzione britannica, da *The Wild-Goose Chase* al *Don Juan* byroniano, dove risulta che è la femmina a dare la caccia al maschio e non viceversa, come di regola invece avviene nelle versioni « continentali »¹⁹.

Don Juan in Hell può considerarsi la « continuazione » del *Don Giovanni* di Mozart (e in genere delle opere su Don Giovanni con il finale tradizionale) in quanto presenta il grande libertino *post mortem*, ormai all'inferno. Prima che a Shaw, l'idea era già venuta ad altri: in Inghilterra, nata come parodia dell'opera mozartiana, nel 1817 era stata rappresentata una « Operatic Extravaganza » di William Thomas Moncrieff che, sebbene intitolata *Giovanni in London*, inizia nelle regioni infernali, dalle quali il libertino — o piuttosto il suo spettro — è espulso per avere sedotto Proserpina²⁰; in Francia, Baudelaire aveva composto nel 1843 il suo *Don Juan aux Enfers*, inserito in seguito tra « les fleurs du mal »²¹.

Per sottolineare la continuità tra il *Don Giovanni* e il sogno di Tanner, Shaw introduce alcune battute dell'opera come accompagnamento al suo quartetto di voci²². L'utilizzo della musica, unito a quello

¹⁸ Già nel 1891 Shaw pubblica *The Quintessence of Ibsenism*. Le citazioni da *The Philanderer* sono dalle pp. 113, 101, 138, 131 del volume *Plays Unpleasant* tra i Penguin Books (1946).

¹⁹ Sul versante tragico, invece, il maschio mantiene il suo ruolo di « cacciatore » (si pensi a Novall, Lothario, Lovelace).

²⁰ Cfr. cap. IV, p. 79.

²¹ V. cap. VIII, p. 145.

²² V. *Man and Superman*, pp. 123-124. Solo per il Diavolo, che non è personaggio mozartiano, Shaw suggerisce (*ibid.*, p. 133) di « adulterare grottescamente » la musica di Mozart con quella di Gounod (del *Faust*). Su Shaw e Mozart, v. E. J. West, *Disciple and Master: Shaw and Mozart*, « The Shavian », II, 3 (febbraio 1961), pp. 16-23 e Charles Loyd Holt, *Mozart, Shaw and "Man and Superman"*, « The Shaw Review », IX (1966), pp. 102-116.

del colore — ogni membro del quartetto è distinto da un colore diverso: dal viola Don Giovanni, dal giallo Donna Anna, dal bianco la statua del Commendatore, dal rosso il Diavolo — nonché, sul finire della sequenza, il ricorso a « the old trap » per la discesa del Diavolo e della Statua nel cuore dell'inferno, fanno pensare alle pantomime, che, come si è accennato, della storia di Don Giovanni avevano fatto uno spettacolo prediletto.

Shaw segue Mozart anche nel destinare al cielo il Commendatore (materia controversa, soprattutto perché ambiguo è l'archetipo tirsiano)²³, sebbene questi scelga poi liberamente di trasferirsi all'inferno. In quanto a Don Juan, Shaw lo destina, secondo la tradizione, all'inferno, ma poi lo lascia libero di optare per il cielo. Questo duplice cambio di residenza si ricollega al concetto shaviano di inferno e cielo già abbozzato in *Don Giovanni Explains*.

In *Don Juan in Hell* il concetto è ampliato ed elaborato con il massimo del gusto del paradosso. Il lettore del libro di Giobbe sa che non esiste una « barriera » tra cielo e inferno; come spiega il Diavolo, « The gulf is the difference between the angelic and the diabolic temperament »²⁴: il cielo è la dimora di coloro che si dedicano alla ricerca della verità, che godono delle gioie dell'intelletto, mentre l'inferno è la dimora di coloro che si pascono di bugie, di illusioni come l'amore, la felicità, la bellezza, che cercano i piaceri dei sensi. L'esistenza nelle « icy mansions of the sky » annoia il Commendatore, che in vita è stato un *bon vivant*, e inversamente l'esistenza tra le calde mura degli immaginari piaceri infernali annoia Don Juan « beyond description, beyond belief »²⁵.

Questo Don Juan, infatti, non è piú il Don Giovanni che da vivo cantava « Vivan le femmine! / Viva il buon vino! » (sono il Diavolo e la statua del Commendatore che riprendono il motivo, mentre Don Juan sentenzia che la musica è « the brandy of the damned »)²⁶, bensì un Don Giovanni che si è « evoluto », un personaggio che, da libertino, è diventato filosofo, che, da uomo, avverte in sé l'ansia di dive-

²³ In *Don Giovanni*, II. xix, il Commendatore dice, « Non si pasce di cibo mortale / chi si pasce di cibo celeste »: cfr. *El Burlador*, p. 193, dove Don Gonzalo afferma di essere « en gracia », e p. 204, dove invece chiama « nuestros manjares » cibi decisamente infernali come scorpioni e vipere. V. cap. I, pp. 5-6.

²⁴ *Man and Superman*, p. 137.

²⁵ *Ibid.*, pp. 134 e 126.

²⁶ *Ibid.*, p. 135. Cfr. *Don Giovanni*, II. xviii.

nire superuomo. È un Don Giovanni *enfant* del suo tempo (e del suo autore), che crede nell'evoluzione, in forme di vita sempre piú alte, piú intellettualizzate, piú vicine, idealmente, a Dio, un fratello spirituale di Faust, che, come Faust, ha fiducia nell'azione e che, come Faust, epoche illuminate non possono permettere di lasciare poltrire nell'inferno:

I sing, not arms and the hero, but the philosophic man: he who seeks in contemplation to discover the inner will of the world, in invention to discover the means of fulfilling that will, and in action to do that will by the so-discovered means. [...]

I tell you that as long as I can conceive something better than myself I cannot be easy unless I am striving to bring it into existence or clearing the way for it. That is the law of my life. [...]

Does a ship sail to its destination no better than a log drifts nowhither? The philosopher is Nature's pilot. And there you have our difference: to be in Hell is to drift: to be in Heaven is to steer. [...]

Thither I shall go presently, because there I hope to escape at last from lies and from the tedious, vulgar pursuit of happiness, to spend my eons in contemplation²⁷.

Sul finire della sezione onirica Don Juan prende pertanto la via del cielo: alla sua richiesta alla Statua di insegnargli la strada (il Commendatore è venuto spesso a distrarsi all'inferno), quella replica, « Oh, the frontier is only the difference between two ways of looking at things. Any road will take you across it if you really want to get there »²⁸.

Se Don Juan è la voce principale del quartetto (a lui Shaw presta la sua eloquenza oltre che molte sue idee), delle altre tre quella che ha il ruolo maggiore è la voce del Diavolo, l'antagonista, nel sogno, di Don Juan. È un personaggio aggiunto da Shaw al *cast* di Da Ponte, tramite il quale egli esprime idee antitetiche a quelle del protagonista, che in parte tuttavia sono ancora le sue; all'essenziale ottimismo di Don Juan, alla sua fede nel progresso, è contrapposto il pessimismo assoluto del Diavolo, la sua sfiducia nell'uomo, ed è così avanzata la critica alla società, ne sono denunciate le ipocrisie (tematiche ricorrenti, come si è ripetutamente notato, nelle opere dongiovannesche):

Did I not say, when I was arranging that affair of Faust's, that all Man's reason has done for him is to make him beastlier than any beast. [...]

²⁷ *Man and Superman*, pp. 151, 165, 169, 140.

²⁸ *Ibid.*, p. 171.

Have you walked up and down upon the earth lately? I have; and I have examined Man's wonderful inventions. And I tell you that in the arts of life man invents nothing; but in the arts of death he outdoes Nature herself [...]. Man measures his strength by his destructiveness. [...] Man, the inventor of the rack, the stake, the gallows, the electric chair; of sword and gun and poison gas [...], [...] the power that governs the earth is not the power of Life but of Death²⁹.

Minore importanza nell'economia del quartetto hanno le voci del Commendatore e di sua figlia, Donna Anna. Pur mantenendo alla statua di Don Gonzalo la tradizionale funzione di « minister » del divino « terrible judgment », Shaw priva di serietà il personaggio: ex *philanderer* egli stesso, nell'aldilà è divenuto « eccellente amico » del suo uccisore³⁰. Alla sdrammatizzazione della figura, in origine rappresentativa del principio di autorità, concorre la sostituzione della voce di basso profondo a lui assegnata da Mozart con quella di tenore leggero: in un cordiale scambio di battute tra i due ex antagonisti, alla reminiscenza di Don Juan, « Audacious ribald: your laughter will finish in hideous boredom before morning » — è il mozartiano, bassissimo, « Ribaldo! audace! [...] Di rider finirai pria dell'aurora » nella scena del sepolcreto che è rievocato —, replica ridendo la Statua, con la sua voce tenorile, « Ha ha! Do you remember how I frightened you when I said something like that to you from my pedestal in Seville? »³¹.

La sola voce femminile del quartetto è quella di Donna Anna, o, come Shaw preferisce chiamarla, ripristinando l'originale spagnolo, Doña Ana. Carica di anni (settantasette), dopo avere seppellito il consorte (Ottavio) e avere compiuto il suo dovere di figlia della chiesa « riempiendo la terra » (è divenuta madre dodici volte)³², Ana approda, con suo stupore e risentimento, all'inferno, dove incontra il libertino che aveva tentato di sedurla. Il confronto tra i due offre a Shaw l'occasione di esporre le sue idee sul rapporto tra i sessi, segnatamente, idee già espresse in precedenti opere ma che trovano portavoce ideali in Ana de Ulloa, « antenata » di Ann Whitefield, ovvero « Everywoman »³³,

²⁹ *Ibid.*, pp. 142 (cfr. Giobbe 2: 2 e *passim*), 143, 144. Come Byron in *Don Juan*, anche Shaw in *Man and Superman* prende specificamente di mira l'Inghilterra, dove, scrive, Satana ha « the largest following » (*ibid.*, p. 137).

³⁰ *Ibid.*, pp. 131 e 130. Le battute riportate come epigrafe di questo capitolo (dalle pp. 131-132) illustrano il ribaltamento operato da Shaw.

³¹ *Man and Superman*, p. 141. Cfr. *Don Giovanni*, II. xv.

³² *Man and Superman*, p. 155.

³³ Cfr. *ibid.*, p. 28 (dalla lettera liminare): « Ann was suggested to me by

e Don Juan Tenorio, « antenato » di John Tanner, ovvero « Everyman ». Si tratta di idee in parte ereditate (emergono lungo il corso della letteratura britannica: aggressività della femmina, subordinazione del maschio), in parte acquisite (sono diffuse nel pensiero contemporaneo: il femminismo di Ibsen, l'*élan vital* di Bergson, il concetto dell'*Übermensch* di Nietzsche, la ginocrazia di Lester Ward), tutte comunque personalmente rielaborate³⁴.

Tra le prime battute di Ana e Don Juan non appena si riconoscono all'inferno sono, da parte di lei, a torto, « even here you pursue me », da parte di lui, a ragione, « I protest I do not pursue you. Allow me to withdraw »³⁵, ma al suo allontanamento ella, con successo, si oppone: *in nuce*, in questo rapido scambio di parole, nel tentativo dell'uomo di ritirarsi, nel gesto della donna per trattenerlo, è distillato il senso di quanto in seguito sarà esposto con dovizia di argomentazioni.

Intenerita dalla presenza di Don Juan, Ana non tarda a chiedergli (forse un'eco dell'interpretazione di Hoffmann?), « Juan: did you really love me when you behaved so disgracefully to me? », al che egli con impazienza esplode, « Oh, I beg you not to begin talking about love »³⁶. Ma di amore, di sesso, di matrimonio, parleranno, parlerà soprattutto, stimolato da Doña Ana, Don Juan. Il quale rievocherà il suo iniziale culto « romantico » *ante litteram*, à la Werther, della donna³⁷, la sua « illuminazione » circa la reale natura della femmina, la sua incapacità, tuttavia, a dispetto di ogni sforzo, a resistere: « When the lady's instinct was set on me [...], Life seized me and threw me into her arms as a sailor throws a scrap of fish into the mouth of a seabird », « It was not love for Woman that delivered me into her hands: it was fatigue, exhaustion »³⁸. Né possono, la donna o l'uomo, essere colpe-

the fifteenth century Dutch morality called Everyman [...]. As I sat watching Everyman at the Charterhouse, I said to myself Why not Everywoman? Ann was the result: every woman is not Ann; but Ann is Everywoman ».

³⁴ V. sui vari argomenti: Daniel Charles Gerould, *George Bernard Shaw's Criticism of Ibsen*, « Comparative Literature », XV, 2 (primavera 1963), pp. 130-145; Arthur H. Nethercot, *Bernard Shaw, Philosopher*, « PMLA », LXIX (1954), pp. 57-75; Carl Henry Mills, *Shaw's Debt to Lester Ward in "Man and Superman"*, « The Shaw Review », XV (1971), pp. 2-13.

³⁵ *Man and Superman*, p. 129.

³⁶ *Ibid.*, p. 130.

³⁷ V. *ibid.*, pp. 151-152: benché Shaw non nomini Werther, il passo fa pensare al cap. LIX di *De l'amour* (1822), intitolato « Werther et Don Juan », dove Stendhal mette a confronto i due modi di amare le donne.

³⁸ *Man and Superman*, pp. 154, 164, 155, 165.

volizzati, poiché entrambi « the helpless agents » della « universal creative energy », della « Life Force » che porta avanti il mondo, che crea, di generazione in generazione, forme sempre superiori, il maschio fungendo da strumento affinché la femmina possa assolvere alla sua funzione procreatrice: « Sexually, Woman is Nature's contrivance for perpetuating its highest achievement. Sexually, Man is Woman's contrivance for fulfilling Nature's behest in the most economical way »³⁹. È perché mossa da tale forza che la femmina è continuamente « intriguing, conspiring, pursuing, watching, waiting, bent wholly on making sure of her prey », mentre al maschio non resta che « lifelong servitude or flight »⁴⁰, la capitolazione o la fuga.

Prima di lasciare l'inferno per il cielo, Don Juan, memore della sua « servitú » terrena, dell'attrattiva che la bellezza femminile aveva costituito per lui, chiede a Don Gonzalo, « Commander: are there any beautiful women in Heaven? », e alla risposta rassicurante che ottiene, « None. Absolutely none. All dowdies », si dichiara « impatient to get there »⁴¹. Doña Ana, naturalmente, si dispone a seguirlo, ma Don Juan cortesemente rifiuta la sua compagnia e si dilegua da solo (ultimo dei suoi movimenti di fuga). Restata con il padre e il Diavolo, che sono ormai su « the old trap » — l'ascensore — che li porterà nelle profondità abissali in cui è il palazzo di Satana, Ana chiede loro dove può trovare il Superuomo: « He is not yet created, Señora », l'informa il Diavolo; « Not yet created! », ella gli fa eco, e poiché è la donna per eccellenza, la donna-madre, istantaneamente risolve di dedicarsi alla ricerca di un padre per la sua nuova creatura, gridando « A father! a father for the Superman! » e svanendo nel vuoto⁴². Con il grido di

³⁹ *Ibid.*, pp. 161 e 147.

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 153 e 164.

⁴¹ *Ibid.*, p. 167.

⁴² *Ibid.*, pp. 172 e 173. Già in *The Sanity of Art* (1895) Shaw scriveva, a proposito della venuta del superuomo: « The superman will certainly come like a thief in the night, and be shot accordingly » (v. Bernard Shaw, *Major Critical Essays*, New York 1931, p. 300). Per la prima rappresentazione di *Don Juan in Hell* Shaw stese alcune note sulla destinazione di Doña Ana lasciata indefinita nel testo: « Doña Ana, being a woman, is incapable both of the devil's utter damnation and of Don Juan's complete supersensuality. As the mother of many children she has shared in the divine travail, and with care and labor and suffering renewed the harvest of eternal life. [...] She cannot, like the male devil, use love as mere sentiment and pleasure; nor can she, like the male saint, put love aside when it has once done its work as a developing and enlightening experience. Love is neither her pleasure nor her study: it is her business. So she, in the end,

Ana termina il sogno di John Tanner, la « filosofia » di *Man and Superman*, e riprende la « commedia ». Collocato al suo posto, il sogno ha fornito la proiezione simbolica, a livello universale, della vicenda particolare che in essa si svolge.

John Tanner, il moderno Don Juan, è, come il suo leggendario antenato, un ribelle; come quello appartiene alle classi privilegiate (si definisce un « M.I.R.C. », « Member of the Idle Rich Class ») e ne provoca la reazione scandalizzata con la sua « impudenza », rifiutando l'autorità dei « vecchi »: ha pubblicato un volumetto intitolato *The Revolutionist's Handbook and Pocket Companion*, sta per dare alle stampe un saggio con un titolo parimenti iconoclastico, *Down with the Government by the Greyhaired*; in materia di sesso e matrimonio ha idee molto avanzate, nettamente antisentimentali (quelle espresse da Don Juan nel sogno), che lo portano a definire la donna « a boa constrictor » e l'uomo « the pursued, the marked down quarry, the destined prey »; è dunque considerato, dall'*establishment*, « a libertine »⁴³.

Ann Whitefield, la moderna Doña Ana, diversamente dalla sua leggendaria antenata è l'unica antagonista femminile del giovane « libertino ». Ancora diversamente da quella, sposa promessa di Ottavio in Mozart, sposa e vedova del medesimo, che dodici volte ha reso padre, nella elaborazione shaviana, Ann si fida con John, a dispetto delle sue resistenze e della sua fuga, da Londra, dove ha inizio l'azione, al di là della Manica, attraverso la Spagna, fino alla Sierra Nevada, dove, mentre lui « sogna », lei lo insegue in automobile, lo raggiunge e lo « cattura »⁴⁴: una *wild-goose chase* motorizzata, con esito analogo a quello della commedia fletcheriana.

La scena della capitolazione finale di John Tanner al matrimonio merita di essere citata per il suo richiamo del finale del *Don Giovanni*:

neither goes with Don Juan to heaven nor with the devil and her father to the palace of pleasure, but declares that her work is not yet finished. For though by her death she is done with the bearing of men to mortal fathers, she may yet, as Woman Immortal, bear the Superman to the Eternal Father » (citato in Raymond Mander e Joe Mitchenson, *Theatrical Companion to Shaw*, Londra, Rockliff, 1954, p. 90).

⁴³ *Man and Superman*, pp. 45, 53, 49, 91, 65. L'immagine della donna come « serpente » (*boa* o *boa constrictor*) ricorre nella commedia, rafforzata dalla omonimia con la « stola » (*boa*) che Ann porta al collo, nel cui laccio ella avvolge John sulla scena in un gesto simbolico dell'assunto dell'opera (cfr. *ibid.*, p. 77).

⁴⁴ « Caught! » è la prima parola che Tanner esclama quando è raggiunto da Ann nella Sierra (v. *ibid.*, p. 175). Non si può non ricordare la conclusione di *The Wild-Goose Chase* (cfr. cap. II, nota 40).

nell'opera il confronto è tra la statua del Commendatore e il libertino, il primo che insiste affinché il secondo si pente in tempo,

COMMENDATORE Pentiti, cangia vita:
è l'ultimo momento.
DON GIOVANNI No, no, ch'io non mi pento;
vanne lontan da me.
COMMENDATORE Pentiti, o scellerato.
DON GIOVANNI No, vecchio infatuato.
COMMENDATORE Pentiti.
DON GIOVANNI No.
COMMENDATORE
e LEPORELLO Sí.
DON GIOVANNI No.
COMMENDATORE Ah! tempo piú non v'è;

nella commedia il confronto è tra Ann Whitefield e John Tanner, la prima che insiste affinché il secondo si pente in tempo, ossia accetti di divenire suo marito,

TANNER I will not marry you. I will not marry you.
ANN Oh, you will, you will.
TANNER I tell you, no, no, no.
ANN I tell you, yes, yes, yes.
TANNER No.
ANN Yes. Before it is too late for repentance. Yes⁴⁵.

Nell'opera mozartiana, Don Giovanni non si pente, e subito dopo è inghiottito nella voragine dell'inferno; nella commedia shaviana, John Tanner si pente, e subito dopo è deciso il suo matrimonio. Non so se Shaw avesse contezza della lettera di Byron, citata nel cap. V, in cui il poeta si dichiara indeciso se concludere la vicenda del suo Don Juan con il matrimonio o, piú tradizionalmente, l'inferno, forse solo un'« allegoria » dell'altra soluzione: nella commedia, in ogni caso, il matrimonio non manca di evocare, come in altre opere dongiovannesche, l'immagine del « precipizio »⁴⁶.

Non che in *Man and Superman* non figuri un Ottavio: tutt'altro. Se non è una delle voci del quartetto (da cui comunque apprendiamo che dopo essere stato per lunghi anni marito di Ana è finito all'inferno ed è divenuto amico di Don Juan), è « the jeune premier » della « com-

⁴⁵ *Don Giovanni*, II. xix; *Man and Superman*, p. 205.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 206. Cfr. cap. III, p. 70 e nota 32, e cap. V, p. 93.

media », innamorato di Ann come esige il suo ruolo, con un temperamento « romantico » antitetico a quello di John: Octavius idealizza l'amore (« Ah, if we were only good enough for Love! There is nothing like Love: there is nothing else but Love ») e, come il suo antenato mozartiano chiama Donn'Anna « idol mio », così egli « idolizes women » (ossia Ann)⁴⁷. Poeta qual è, Octavius è destinato da Shaw ad essere risparmiato: non diverrà marito, non diverrà padre, non rimarrà cioè, come John malgrado le sue aspirazioni, « uomo », ma potrà avviarsi a divenire, analogamente ad altri personaggi shaviani non ingombrati da moglie e famiglia, un « superuomo »⁴⁸. Il nomignolo che Ann gli appioppa, « Ricky-ticky-tavy », potrebbe adombrare tale suo destino, « Rikki-tikki-tavvi » in un racconto di Kipling designando una mangusta, animale contro cui nulla può il serpente (vale a dire la donna, Ann, paragonata da John a un « boa constrictor » nella commedia)⁴⁹. Dunque, in Shaw, il tradizionale melanconico destino di chi porta il nome di Ottavio (in Tirso, Don Juan gli seduce Isabela; in Cicognini, Don Giovanni gli seduce prima Isabella e poi Anna; in Shadwell, Don John lo uccide e subito dopo seduce la donna che era stata sua; in Mozart, Anna gli impone un anno di attesa prima del matrimonio, che secondo Hoffmann non avverrà mai) è mantenuto — Ann convolerà a nozze con John — ma solo a breve termine.

Ancora un personaggio di chiara ascendenza mozartiana nella « commedia » è il tutore di Ann, Roebuck Ramsden, che, come la statua del Commendatore, rappresenta la generazione dei padri, alla quale i Don Giovanni di tutti i tempi regolarmente si oppongono⁵⁰.

Infine, Henry Straker, l'autista di John Tanner, che nel sogno

⁴⁷ *Man and Superman*, pp. 42, 92, 204; *Don Giovanni*, II. xvi.

⁴⁸ Al *love triangle* costituito da John / Ann / Octavius in *Man and Superman*, corrispondono il triangolo Morell / Candida / Marchbanks in *Candida* e il triangolo Anderson / Judith / Richard in *The Devil's Disciple*, con *dénouements* analoghi. Ai tre candidati superuomini citati (Octavius, Marchbanks, Richard), possono aggiungersi il Napoleone di *The Man of Destiny* e il Cesare di *Caesar and Cleopatra*. Sulla civiltà, creata dall'uomo, e non dalla donna, esaurita dalla fatica della gestazione, v. *Man and Superman*, pp. 147-148.

⁴⁹ V. Brian Foster, *A Shavian Allusion*, « Notes and Queries », VIII, 3 (marzo 1961), pp. 106-107. Cfr. *Man and Superman*, pp. 77, 97, 204.

⁵⁰ In un'occasione Tanner si rivolge a Ramsden chiamandolo « Polonius », e Ramsden ribatte, « So you are Hamlet, I suppose »; nella commedia l'accostamento non è sviluppato, ma nell'epistola liminare Shaw definisce Amleto « a developed Don Juan » con una « instinctive attitude towards women » che « much resembles that to which Don Juan is now driven » (*Man and Superman*, pp. 53, 15).

invece non compare, è Leporello, un Leporello « metamorfosato », spiega Shaw, « in a servant who knows more than his masters »: non solo a John Tanner non passa neppure per la mente di trattarlo come precedenti Don Giovanni trattavano i rispettivi servi, ma, non possedendo quel giovin signore le competenze tecniche che il suo *chauffeur* ha, è da lui che egli dipende, soprattutto dovendo fuggire in automobile a tutta velocità, al di là dell'Inghilterra, attraverso le montagne iberiche, per raggiungere « a Mahometan country where men are protected from women » ...⁵¹.

Pur tenendo largamente presente il *Don Giovanni* di Mozart, Shaw attua dunque, in *Man and Superman*, una radicale trasformazione della vecchia leggenda, per lui « a full century out of date » e con parti « dilapidated past use » quando si accinge a rielaborarla; così afferma nell'epistola liminare, dove ne traccia l'evoluzione e fornisce le motivazioni del proprio operato:

The prototypic Don Juan, invented early in the XVI [*sic*] century by a Spanish monk, was presented, according to the ideas of that time, as the enemy of God, the approach of whose vengeance is felt throughout the drama, growing in menace from minute to minute. [...] The moral is a monkish one: repent and reform now; for tomorrow it may be too late. [...]

What attracts and impresses us in *El Burlador de Sevilla* is not the immediate urgency of repentance, but the heroism of daring to be the enemy of God. From Prometheus to my own Devil's Disciple, such enemies have always been popular. Don Juan became such a pet that the world could not bear his damnation. It reconciled him sentimentally to God in a second version, and clamored for his canonization for a whole century [...]. Molière's Don Juan casts back to the original in point of impenitence; but in piety he falls off greatly. True, he also proposes to repent; but in what terms! [...] After Molière comes the artist-enchanter, the master beloved by masters, Mozart, revealing the hero's spirit in magical harmonies, elfin tones, and elate darting rhythms [...].

After these completed works Byron's fragment does not count for much philosophically. [...] Let us, then, leave Byron's Don Juan out of account. Mozart's is the last of the true Don Juans; for by the time he was of age, his cousin Faust had, in the hands of Goethe, taken his place and carried both his warfare and his reconciliation with the gods far beyond mere love-making into politics, high art, schemes for reclaiming new continents from the ocean, and recognition of an eternal womanly principle in the universe⁵².

⁵¹ *Ibid.*, pp. 28 e 107. Vien fatto di pensare ancora a *The Wild-Goose Chase*, alla fuga accarezzata con l'immaginazione da Mirabel e compagni verso « A happy kingdom, where there are no women » (cfr. cap. II, p. 43).

⁵² *Man and Superman*, pp. 13 e 10-12. I « terms » del Don Juan molieriano

Di particolare interesse sono l'accostamento di Don Giovanni, « nemico di Dio », a Prometeo (che già comunque era stato fatto da Coleridge), l'allusione alla « seconda versione » della leggenda, ossia quella, a lieto fine, che tratta di Don Juan de Mañara (ad essa dedico il cap. IX), il convincimento che, dopo il secondo Faust, non sia piú possibile presentare Don Giovanni come un mero Casanova. Su quest'ultimo punto, alla base della propria metamorfosi del personaggio, Shaw insiste:

Today [...] Don Juanism is no longer misunderstood as mere Casanovism. Don Juan himself is almost ascetic in his desire to avoid that misunderstanding; and so my attempt to bring him up to date by launching him as a modern Englishman into a modern English environment has produced a figure superficially quite unlike the hero of Mozart⁵³.

Per il Don Giovanni « moderno », pensa Shaw, le donne non costituiscono piú, come per quello classico, *la raison d'être*, non sono, come al « dissoluto » mozartiano, « necessarie piú del pan che mangi[a], / piú dell'aria che spir[a] »⁵⁴, ma rappresentano soltanto uno stadio nella sua « evoluzione », un'evoluzione che procede verso una sua sempre maggiore intellettualizzazione destinata a sfociare (ma non è ancora il caso di John Tanner) nel superuomo, quando infine Don Giovanni, desessualizzato, non si sentirà piú attratto dalla donna, sarà un essere esclusivamente pensante, un filosofo, di fatto un antidongiovanni.

Shaw è parso a molti, nel suo tentativo di infondere nuova vita al vecchio personaggio, di averne invece decretata la morte⁵⁵. Certo, gli sviluppi impressi all'arcilibertino tra la fine dell'Ottocento e il primo Novecento sono piuttosto melanconici: d'un canto, con Oscar Wilde, predicatore del vangelo dell'estetismo, Don Giovanni finisce per provare « les nausées de l'amour », il *taedium vitae* da cui è reso omicida e suicida; dall'altro, con Bernard Shaw, predicatore del vangelo della « Life Force », Don Giovanni aspirante superuomo finisce per

sono citati al cap. II, nota 13; il giudizio sul « frammento » (!) byroniano al cap. V, p. 89.

⁵³ *Man and Superman*, p. 15.

⁵⁴ *Don Giovanni*, II. i.

⁵⁵ V. Weinstein, *The Metamorphoses of Don Juan*, pp. 153-154: « With Shaw the extreme reversal of Tirso's Burlador was accomplished. It is not unreasonable to depict Don Juan as being chased by women, possibly after promises of marriage. But when he runs away from a woman he has not possessed, he has lost his *raison d'être* — he has become the anti-Don Juan ».

assumere i connotati del riformatore: « moral passion is the only real passion », afferma ⁵⁶.

Contemporanei, con varie analogie nelle rispettive carriere (entrambi approdano, dalla natia Dublino, a Londra, e nello stesso periodo, la prima metà degli anni novanta, si impongono come drammaturghi; entrambi hanno *le goût du paradoxe* e sono maestri nell'arte di *épater le bourgeois* con la loro prosa scintillante di *wit*), Wilde e Shaw creano tipi dongiovanneschi antitetici perché antitetico è il loro concetto dell'arte: per Wilde l'arte è fine a se stessa (« No artist desires to prove anything », scrive nella prefazione a *The Picture of Dorian Gray*); per Shaw l'arte è servizio sociale (« 'for art's sake' alone I would not face the toil of writing a single sentence », precisa concludendo l'epistola introduttiva di *Man and Superman*, con chiara allusione al principio di cui Wilde era stato il *practitioner* più vistoso).

Rispetto a Dorian Gray, con cui Don Giovanni aveva toccato il fondo dell'abisso della depravazione, senza possibilità di recupero, John Tanner rappresenta il ritorno di Don Giovanni alla « sanità » ⁵⁷: che questa sanità conduca all'astrazione e comporti una perdita dei requisiti dongiovanneschi da sempre qualificanti è scontato. Non si può in ogni modo non rilevare che il modello shaviano di un Don Giovanni diverso da Casanova ispirerà altri lavori dedicati al leggendario personaggio, come il dramma *Don Juan* del britannico J. E. Flecker, scritto una decina di anni dopo *Man and Superman*, oggetto del prossimo capitolo, o la commedia dello svizzero Max Frisch, *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie* (prima rappresentazione, 1953; versione riveduta, 1962), il cui protagonista trova nell'astratta purezza delle linee, nell'immersione totale nello studio appunto della geometria, l'antidoto necessario per sopportare il disgusto che le relazioni umane, principalmente la disonestà della femmina, ingenerano ⁵⁸.

In definitiva, mi sembra che la nota giusta su *Man and Superman* e la sua relazione con la leggenda dongiovannesca sia quella toccata da Carl Henry Mills, il quale mette in evidenza l'audacia dell'operazione shaviana,

⁵⁶ Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, lettera 115; *Man and Superman*, p. 73.

⁵⁷ A « the sanity of art » Shaw aveva in precedenza dedicato un saggio (cfr. nota 42).

⁵⁸ Anche la conclusione della commedia di Frisch, con l'annuncio a Don Juan, il quale alla fine è stato costretto a sposarsi, che diverrà padre, fa pensare al fidanzamento con cui si conclude la fuga del protagonista shaviano.

To have Don Juan, the arch-sinner of European literature, speak for morality and creative evolution and against romanticism and amorism was a brilliant and dramatic reversal of theatrical convention,

ma la vede come completamento di un processo che gradualmente altri prima di lui avevano portato avanti:

Gradually, from Molière through Mozart, Byron, and Goethe, the legendary Don Juan figure progresses from the seducer-libertine to the satirist-philosopher. Shaw completed the process⁵⁹.

⁵⁹ "Man and Superman" and the Don Juan Legend, «Comparative Literature», XIX, 3 (estate 1967), p. 223.

CAPITOLO VIII
TRA ESTETISMO E IMPEGNO:
L'ASSURDO DON GIOVANNI DI FLECKER

I am Don Juan, curst from age to age
By priestly tract and sentimental stage.
Branded a villain or believed a fool,
Battered by hatred, seared by ridicule.
A lord on earth, all but a king in hell:
I am Don Juan with a tale to tell.

Don Juan

James Elroy Flecker scrisse il suo primo dramma, *Don Juan*, con entusiasmo ed euforia tra gli ultimi mesi del 1910 e i primi mesi del 1911, alla vigilia del suo matrimonio con Hellé Skiadaressi, nel maggio 1911, all'età di ventisei anni. Non appena lo ebbe ultimato lo sottopose al giudizio di Shaw, allora il drammaturgo britannico per eccellenza, e da lui ricevette una lettera lusinghiera,

There is no doubt in my mind that you have high qualifications for dramatic work — some of the highest, in fact. [...] The last act contains one of the best scenes I have ever read — that with Tisbea. It is a stroke of genius,

anche se il dramma non veniva giudicato rappresentabile se non in qualche « piccolo teatro »:

It is too fantastic and in bits too lacking in trade finish and conventional presentability for a regular commercial production; and yet it is too good to be shelved. Some of the little clubs of playgoers and playgivers should tackle it.¹

¹ La lettera di Shaw è riportata da Hellé Flecker nella sua prefazione a *Don Juan*, Londra, Heinemann, 1925. Trattandosi di un testo non facilmente reperibile.

Con una lettera di presentazione di Shaw, Flecker tentò comunque ancora il teatro « commerciale », sottoponendo *Don Juan* a Herbert Trench, « Artistic Director » dello Haymarket Theatre: di nuovo, ottenne un parere « very flattering and hopeful », come egli riferì ad un amico, ma non un impegno a rappresentare il dramma, di cui era elogiata la componente poetica ma criticata la coerenza strutturale; « Don't give up writing for the stage », lo esortava Trench, « I will read carefully everything you submit. I can't commission the play from you, but if you revise it — at present it is too *décousu* — I will read it again carefully. It contains most beautiful poetry »².

Se Flecker non volle tentare la via del « Little Theatre » suggerita da Shaw³, egli non mancò di accogliere l'invito di Trench a rivedere il dramma. Riscrisse alcune parti e « polished the whole » durante l'estate del 1911 e copie della versione riveduta furono inviate a « different managers », ma « nothing came out of these endeavours to find a producer »: le informazioni sono fornite da Hellé Flecker nella prefazione da lei stesa per l'edizione di *Don Juan*, pubblicato solo nel 1925, dieci anni dopo la morte dell'autore⁴. La signora Flecker informa ancora che il marito accantonò in seguito *Don Juan* perché assorbito dalla composizione del suo secondo dramma, *Hassan*, ma che dopo averlo terminato⁵ tornò ad esso (si è ormai nei primi mesi del 1914) senza riuscire però a rivederlo ulteriormente a causa dei progressi del male — la tubercolosi — che lo minava. In una lettera del marzo 1914, a meno di un anno dalla morte, Flecker scriveva:

[...] as I feel a bit alive again I've begun seriously revising Don Juan. [...] The last act wants re-writing absolutely. But I am quite surprised at the excellency of some passages — almost disappointed indeed to find that after three years I cannot better them at all⁶.

bile (non è più stato ristampato), rinvio all'edizione inclusa nell'antologia da me curata, *Minor Don Juans in British Literature*. Per la lettera shaviana, v. p. 137.

² Cfr. *ibid.*, p. 136.

³ « [...] just what I *won't* do », precisava all'amico nella lettera citata sopra: *ibid.*

⁴ Cfr. *ibid.*, p. 137, e v. nota 1.

⁵ Il titolo completo è: *The Story of Hassan of Bagdad and how he came to make the Golden Journey to Samarkand*. Il dramma fu pubblicato a Londra da Heinemann nel 1922. La prima rappresentazione ebbe luogo a Londra, « at His Majesty's Theatre », il 20 settembre 1923. Tra le personalità della cultura presenti era Arnold Bennett.

⁶ Lettera citata nella prefazione a *Don Juan*, p. 138.

La versione finale di « that impossibile Don Juan », come l'autore era solito chiamarlo⁷, restò quindi quella dell'estate del 1911.

Il progetto di scrivere un dramma su Don Giovanni era maturato in Flecker nell'autunno del 1910, durante un periodo di convalescenza trascorso in un sanatorio nella regione collinare dei Cotswolds, nei pressi di Gloucester, dopo i primi attacchi del male che lo avrebbe stroncato. Il poeta era già sentimentalmente legato alla giovane greca che sarebbe divenuta sua moglie ed è dalle lettere di lei che si ricavano le prime interessanti notizie circa la genesi del dramma. Scrive dunque Hellé Skiadaressi a Flecker non appena informata della sua intenzione di dedicarsi a un lavoro su Don Giovanni, verso la fine di novembre:

I'm impatient to know your Don Juan. Is he to be the modern unsatiated « *chercheur d'idéal* » or the healthy brute with a long feather in his hat, which he probably was, or a young poet, with blue eyes and Assyrian hair, unknown to you and me? Don't be too uncivil with the old stone gentleman. I don't like the idea of him⁸.

E poiché Flecker confessa di ignorare gli sviluppi letterari della leggenda, ella si documenta e gli invia lunghe relazioni sulle versioni di Molière, Mozart, Byron⁹. In data 28 novembre, evidentemente in risposta al giovane poeta che aveva chiamato se stesso Don Giovanni e lei Elvira, scrive,

I am so glad to have good news of you dear boy that I not only forgive your entitling yourself Don Juan, but even your calling me Elvira! « *Frisonnant sous son deuil, la chaste et maigre Elvire...* »!! That's bad enough, but really the dishevelled dramatic lady of Molière is too much; a good thing you say you haven't read him or I don't know if I could have forgiven you. I'm sorry ~~dating~~ but I'm afraid I couldn't play the part dramatically enough, and I'm sorry because you can't feel a proper Don Juan when you haven't an Elvira at your heels, can you?

e ancora, accennando al « nuovo » Don Giovanni che egli « concepirà »,

⁷ Cfr. *ibid.*

⁸ Lettera citata in John Sherwood, *No Golden Journey: A Biography of James Elroy Flecker*, Londra, Heinemann, 1973, p. 116. È questa la migliore biografia del poeta.

⁹ Cfr. *ibid.* Hellé era una donna colta. Il greco era la sua lingua madre, ma conosceva molto bene anche il francese e l'inglese.

I think you could write a fine drama with a D. J. standing up against all the conventional morality and hypocrisy. I suppose that's your conception; I should perhaps prefer the old type — the careless sinner who sins for the pleasure of sinning and dies for the pleasure of braving death and not for the gallery. But yours is the new one to be worked out and I'm certain you can do something splendid¹⁰.

Quale fosse la « concezione » di Flecker è rapidamente accennato in una lettera, forse a Hellé, del 24 novembre,

My Don Juan is the modern idealist. It was obvious to treat him so — but can you tell me who has done it?,

ed illustrato con maggiore ampiezza e precisione in un'altra ad un amico, sempre del novembre,

Of course my conception will be modern. I shall portray D. J. utterly disappointed in his grande passion seeking refuge from sickly and decadent despair first in the world and in the passion for humanity and justice, then questioning religion, then ordinary morality until finally he becomes an utter sadist. Then comes the statue, which is the miracle, to make him doubt reason itself, and he dies bravely¹¹.

In quest'ultima lettera, Flecker confida: « I am corresponding with three women at once. It's the old game [...]. The one I love likes me, I like the one who loves me, and the other fascinates and repels me alternate days ». Una ragione di piú per immedesimarsi con il suo personaggio (in cui doveva vedere proiettato il desiderio di vivere con la massima intensità proprio quando il male che gli era stato diagnosticato drammaticamente gli prospettava la precarietà umana), che nel dramma porrà infatti a confronto con tre donne. « Three excited women », gli scriverà Hellé (ma solo a proposito della finzione letteraria, naturalmente), « a mad overman » (forse un'allusione al « superuomo » shaviano) « and a man of stone fighting in your little head. I shudder at the thought »¹².

I documenti sui quali Flecker costruisce la sua conoscenza degli esiti letterari della leggenda dongioviannica sembrano soltanto essere: anzitutto *Don Juan aux Enfers*, « Baudelaire's fine sonnet », come non nell'accezione comune egli definisce quel componimento, quindi il

¹⁰ Citazioni da *No Golden Journey*, pp. 116-117. Il verso che Hellé cita è da Baudelaire, *Don Juan aux Enfers* (v. *infra*, p. 145).

¹¹ Lettere citate nella prefazione a *Don Juan*, pp. 135-136.

¹² Citato in *No Golden Journey*, p. 124.

Dom Juan di Molière, da cui quei versi baudelairiani traggono spunto, che giudica una « *marvellous play* », infine *La Légende de Don Juan* di Georges Gendarme de Bévotte, un testo che il suo libraio gli procura ed egli trova « splendid »¹³. Fin dall'inizio, quando su Don Giovanni non conosce che Baudelaire e una colonna nella sua « little encyclopedia », Flecker si propone di scrivere « a gorgeous play on him »; in seguito, quando può leggere « all about the legend in a French monograph of enormous length » (il lavoro del Bévotte), il suo entusiasmo è all'apice: « my life's work is decided on — a play on Don Juan rivalling in aim Faust and Peer Gynt »¹⁴.

Così Flecker si esprimeva nel novembre del 1910. Dopo tre/quattro mesi di intensa anche se non ininterrotta dedizione, il 25 febbraio 1911 lo sappiamo ancora « working passionately at the play »: il 28 febbraio *Don Juan* è ultimato¹⁵. Un lavoro condotto con ansia febbrile e che l'autore tentò quasi freneticamente di « piazzare » prima di lasciare l'Inghilterra per riprendere, finita la convalescenza, la sua attività di funzionario del Foreign Office nel Medio Oriente; l'11 marzo, ormai da Parigi, scriveva:

I finished my play Don Juan on Tuesday, revised it Wednesday, gave it to Bernard Shaw to read Friday, got it back with a letter and got a letter to Trench, lessee of the Haymarket Theatre, Monday; sent it to Trench Tuesday, got an appointment with Trench Thursday and found he had read it and went off to Paris the same night¹⁶.

L'ultima citazione ci riconduce al punto da cui il presente capitolo ha preso le mosse ricordando il rapporto intercorso tra il neodrammaturgo autore di una nuova « Don Juan play »¹⁷ e l'ormai celebre drammaturgo autore di *Man and Superman*. Flecker non riconosce espressamente il debito nei confronti della concezione shaviana di Don Giovanni, ma tale debito emerge dal suo lavoro.

Al *Don Juan* di Flecker la critica ha dedicato pochissimo o nessuno spazio: Summers liquida il dramma dichiarandolo « a sadly disappointing piece »; Austen si limita ad offrirne un riassunto, sia pure circostanziato; Weinstein lo confina in una nota a piè di pagina

¹³ Cfr. prefazione a *Don Juan*, p. 135.

¹⁴ Cfr. *ibid.*

¹⁵ Cfr. *ibid.*, p. 136 e *No Golden Journey*, p. 125.

¹⁶ Lettera citata nella prefazione a *Don Juan*, p. 136.

¹⁷ Cfr. *Man and Superman*, p. 7.

di tre righe sufficienti a distoglierne l'interesse del lettore¹⁸. Nell'ambito degli studi consacrati non al mito di Don Giovanni ma all'opera di Flecker, d'altro canto, è del 1977 un saggio che tenta una rivalutazione del suo *Don Juan*¹⁹.

Nel mio approccio alla rielaborazione fleckeriana della leggenda di Don Giovanni distinguerò i tre successivi momenti in cui si articolò: il primo, quando Flecker compose il monologo drammatico *Don Juan from the Shadows*, il secondo, quando tradusse in inglese il *Don Juan aux Enfers* di Baudelaire, il terzo, quando scrisse *Don Juan*. Tuttavia, poiché la traduzione costituisce un esperimento a sé, « a separate but related exercise » come scrive il biografo (il nipote John Sherwood), discorrendo della composizione del dramma²⁰, la considererò per prima.

Sull'influsso di Baudelaire su Flecker non è il caso di soffermarsi essendo ben noto. Agli inizi del nuovo secolo, la generazione del poeta era ancora dominata da Baudelaire e dall'estetismo: la vedova, a proposito della poesia giovanile del marito, menziona « the influence of Aubrey Beardsley, Baudelaire and the decadent pose of the then young generation all over Europe »²¹; l'amico Douglas Goldring, che l'aveva seguito durante « the greater part of his literary life », rievoca il « tremendous cult of the eighteen-nineties, of Wilde, of Beardsley, of Verlaine, of Baudelaire » nella Oxford dove Flecker aveva studiato prima di passare a Cambridge²². Del *poète maudit* dei « fiori del male » il nostro poeta tradusse anche *Les Litanies de Satan*.

Don Juan aux Enfers è per Flecker la prima rivelazione di come il mito dongiovannesco possa essere rivisitato ed è il solo documento letterario su Don Giovanni che egli dichiara di conoscere quando compone *Don Juan from the Shadows*:

I've read nothing on him except a column in my little encyclopædia. I haven't seen Mozart, I haven't read Molière. I must get hold of the literature, all I know is Baudelaire's fine sonnet²³.

¹⁸ Cfr. Summers, introduzione a *The Complete Works of Thomas Shadwell*, I, CXL; Austen, *The Story of Don Juan*, pp. 200-203; Weinstein, *The Metamorphoses of Don Juan*, p. 154, nota 13.

¹⁹ M. B. Davis, *James Elroy Flecker's "Don Juan"*, « Durham University Journal » (1977), pp. 271-277.

²⁰ *No Golden Journey*, p. 122.

²¹ Citato *ibid.*, p. 147.

²² Nel suo *James Elroy Flecker: An Appreciation with Some Biographical Notes*, Londra, Chapman & Hall, 1922, pp. vi e 8.

²³ Lettera citata nella prefazione a *Don Juan*, p. 135.

In un secondo tempo Flecker decide di tradurre i versi baudelairiani e riesce splendidamente, mi sembra, nel difficile compito di rimanere fedele all'originale e nel contempo di ricrearlo come opera d'arte. Ripropongo per agevolare il confronto i due testi.

Don Juan aux Enfers

Quand Don Juan descendit vers l'onde souterraine
Et lorsqu'il eut donné son obole à Charon,
Un sombre mendiant, l'oeil fier comme Antisthène,
D'un bras vengeur et fort saisit chaque aviron.

Montrant leurs seins pendants et leurs robes ouvertes,
Des femmes se tordaient sous le noir firmament,
Et, comme un grand troupeau de victimes offertes,
Derrière lui traînaient un long mugissement.

Sganarelle en riant lui réclamait ses gages,
Tandis que Don Luis avec un doigt tremblant
Montrait à tous les morts errant sur les rivages
Le fils audacieux qui raila son front blanc.

Frisonnant sous son deuil, la chaste et maigre Elvire,
Près de l'époux perfide et qui fut son amant,
Semblait lui réclamer un suprême sourire
Où brillât la douceur de son premier serment.

Tout droit dans son armure, un grand homme de pierre
Se tenait à la barre et coupait le flot noir;
Mais le calme héros, courbé sur sa rapière,
Regardait le sillage et ne daignait rien voir.

Don Juan in Hell

The night Don Juan came to pay his fees
To Charon, by the caverned water's shore,
A beggar, proud-eyed as Antisthenes,
Stretched out his knotted fingers on the oar.

Mournful, with drooping breasts and robes unsewn
The shapes of women swayed in ebon skies,
Trailing behind him with a restless moan
Like cattle herded for a sacrifice.

Here, grinning for his wage, stood Sganarelle,
And here Don Luis pointed, bent and dim,
To show the dead who lined the holes of Hell,
This was that impious son who mocked at him.

The hollow-eyed, the chaste Elvira came,
Trembling and veiled, to view her traitor spouse.
Was it one last bright smile she thought to claim,
Such as made sweet the morning of his vows?

A great stone man rose like a tower on board,
Stood at the helm and cleft the flood profound:
But the calm hero, leaning on his sword,
Gazed back, and would not offer one look round.

Flecker mantiene rigorosamente, quartina per quartina, rispettandone la rima alternata, l'attenta disposizione baudelairiana della materia. Nella traduzione come nell'originale, ogni strofa ha il suo centro di convergenza in Don Giovanni, nominato un'unica volta nel primo verso, mentre si accinge a passare il fiume infernale, e scolpito in un estremo atteggiamento di superiorità e di indifferenza assoluta negli ultimi due; indifferenza verso tutti i testimoni della sua carriera di libertino: il « povero » ai remi della barca (I strofa), le donne gementi che si trascinano dietro di lui (II strofa), Sganarello che reclama la sua paga e Don Luigi che addita alle altre ombre il figlio irrispettoso dell'autorità paterna (III strofa), Elvira, la moglie tradita ma sempre innamorata (IV strofa), il grande uomo di pietra al timone della barca (V strofa). Un particolare mi pare riveli che Flecker ha ormai preso conoscenza del *Dom Juan*, quando inserisce nella quartina dedicata a Elvira un « veiled » assente nell'originale (in Molière, invece, ella appare « voilée »)²⁴. In qualche altro punto in cui il testo inglese si discosta dall'originale forse lo migliora: come quando Flecker rende « noir firmament » con « ebon skies » o sostituisce il « bras vengeur et fort » del povero al remo della barca con « his knotted fingers ». In ogni modo, un traduttore che si dimostra artista esigente, degno discepolo, oltre che di Baudelaire, di Gautier e dei Parnassiani²⁵.

Prima di cimentarsi nella stesura di un dramma su Don Giovanni, e ancor prima di tradurre *Don Juan aux Enfers*, come si è accennato, Flecker compone il monologo drammatico *Don Juan from the Shadows*, che in un secondo tempo, « after some polishing and compressing »²⁶,

²⁴ Cfr. *Dom Juan*, IV. vi e V. v.

²⁵ V. in proposito l'interessante studio di Geraldine Hodgson, "The Development of Flecker's Art" inserito come epilogo a *The Life of James Elroy Flecker*, Oxford, Blackwell, 1925, pp. 235-283. V. anche l'importante prefazione stesa da Flecker per la sua raccolta di poesie *The Golden Journey to Samarkand*.

²⁶ Prefazione a *Don Juan*, p. 135. Dei tagli operati da Flecker dovettero fare le spese Elvira ed altre « women » (v. *No Golden Journey*, p. 118).

riintitola *Don Juan Declaims* e infine, senza titolo alcuno, inserisce in *Don Juan* (come conclusione del II atto). Falliti i tentativi di far rappresentare il dramma, l'autore recupera il monologo e lo include, di nuovo con il titolo di *Don Juan Declaims*, nella raccolta di poesie che pubblica nel 1913, *The Golden Journey to Samarkand*.

Abbandonando il primo titolo, Flecker non solo evita di echeggiare Baudelaire (*Don Juan aux Enfers*) o Shaw (*Don Juan in Hell*), ma soprattutto elimina un titolo che molto non si addice al testo che ci è pervenuto, ossia quello di *Don Juan Declaims*. Se è pur sempre dall'inferno che Don Giovanni « declama », il monologo è però tutta una rievocazione nostalgica della sua carriera terrena, un indugiare con la memoria sulla « Good human music », su « The shapes and sounds and colours » della sua Siviglia, su « Aragon lips and Andalusian eyes »²⁷. Composto in decasillabi a rima baciata, esso consta di sei sezioni, attraverso le quali Don Juan si presenta (prima sezione),

I am Don Juan, curst from age to age
By priestly tract and sentimental stage.
Branded a villain or believed a fool,
Battered by hatred, seared by ridicule.
A lord on earth, all but a king in hell:
I am Don Juan with a tale to tell,

rievoca la bella Siviglia da « the twinkling spires » in una luminosa mattina di mercato (seconda sezione),

« And I have lapis for your love to wear,
Pearls for her neck and amber for her hair »,

ricorda, a Siviglia e altrove, la sua avventurosa esistenza di irresistibile amante (terza sezione),

For there I learnt to love the plot, the fight,
The masker's cloak, the ladder set for flight,
The stern pursuit, the rapier's glint of death,
The scent of starlit roses, beauty's breath,
The music and the passion and the prize,
Aragon lips and Andalusian eyes.
This day a democrat I scoured the town;
Courting the next, I brought a princess down;
Now in some lady's panelled chamber hid
Achieved what love approves and laws forbid;

²⁷ *Don Juan*, pp. 180-181. Rinvio unicamente alla versione inclusa nel dramma.

Now walked and whistled round the sleepy farms
And clasped a Dulcinea in my arms,

sottolinea il suo « idealismo », la sua capacità di conquista e di dono di essere superiore (quarta sezione),

I was the true, the grand idealist,
I loved as small men do ten thousand times:
Rose to the blue triumphant, curved my bow,
Set high the mark and brought an angel low,

riassume la genesi della sua « leggenda » (quinta sezione),

My legend tells that once by passion moved
I slew the father of a girl I loved:
Then summoned — like an old and hardened sinner —
The brand new statue of the dead to dinner.
My ribald guests with Spanish wine aflame
Were most delighted when the statue came,
Bowed to the party, made a little speech
And bore me off beyond their human reach.
Well, priests must flourish and the truth must pale:
A very pious entertaining tale,

conclude enfatizzando il suo carattere di ribelle, il suo amore per la vita, il suo coraggio (sesta sezione),

But this believe. I struck a ringing blow
At sour authority's ancestral show,
And stirred the sawdust understuffing all
The sceptred or the surpliced ritual.
I willed my happiness, kept bright and brave
My thoughts and deeds this side the accursed grave.
Life was a ten-course banquet after all,
And neatly finished by my funeral.
« Pale guest, why strip the roses from your brow?
We hope to feast till morning. » Who knocks now?
« Twelve of the clock, Don Juan. » In came he,
That shining tall and cold authority
Whose marble lips smile down on lips that pray,
And took my hand, and I was led away²⁸.

Un Don Giovanni fleckeriano, diverso da tutti i Don Giovanni che lo hanno preceduto, ma in cui nel contempo molti di essi sembrano

²⁸ *Ibid.*, pp. 180-182.

per un istante rivivere: il Don John di Shadwell con i suoi compagni di libertinaggio, quando si legge di « ribald guests with Spanish wine aflame », o il Don Juan de Marana di Dumas, causa della « chute d'un ange », quando si legge di « an angel [...] brought [...] low » (ma anche il dettaglio della fine del festino a mezzanotte ricorre nel dramma dumasiano). In una lettera piú di una volta citata, Flecker afferma di avere composto *Don Juan from the Shadows* « knowing nothing » sul leggendario personaggio: è possibile che tra quella prima versione e *Don Juan Declaims* sia intervenuto l'arricchimento culturale che il poeta si riprometteva²⁹. In ogni caso, il monologo rivela il potere sintetico della sua immaginazione proiettando in un numero limitato di versi (in tutto settanta) l'intera storia di Don Giovanni, la sua vita e la sua morte, la genesi della sua leggenda (« priests must flourish and the truth must pale »)³⁰, le sue metamorfosi di età in età: quando l'autore scriveva che era il suo « capolavoro »³¹, non era forse lontano dal vero.

Don Juan, composto parte in versi di varia misura e parte in prosa, è un dramma in tre atti, la cui azione si svolge, successivamente, al largo della costa gallese, nel Galles, a Gloucester³², nel centro di Londra; lo sfondo temporale è quello della Gran Bretagna di Flecker, tra decennio edoardiano e periodo giorgiano, anche se gli agganci « storici » sono volutamente sfumati. I personaggi includono, oltre a Don Juan, « a young nobleman »³³, suo padre Don Pedro, il suo « valletto » Owen Jones (un gallese, come vuole il nome), la giovane pescatrice Tisbea (pure gallese!), Lady Isabel e Lady Anna, figlie del primo

²⁹ Lettera citata nella prefazione a *Don Juan*, p.135. Cfr. la lettera citata *supra*, p.144: « I must get hold of the literature ».

³⁰ Presumo che Flecker alluda alla teoria secondo la quale la leggenda di Don Giovanni a convito con la statua della sua vittima da cui è alla fine trascinato all'inferno sarebbe stata inventata e diffusa dalla chiesa. Don Juan Tenorio, cioè, avendo dopo una serie di eccessi ucciso il padre di una fanciulla rapita, sarebbe stato attirato dai monaci nel convento dove il personaggio aveva avuto sepoltura e lì sarebbe stato eliminato: i monaci avrebbero poi divulgato il racconto « edificante » del suo insulto al morto e del castigo ricevuto (« A very pious entertaining tale »).

³¹ « ' Don Juan from the Shadows ' [...] you will see at once is my masterpiece »: lettera citata nella prefazione a *Don Juan*, p.135.

³² Il soggiorno nei Cotswolds cui si è accennato evidentemente influenzò le scelte dell'autore.

³³ *Don Juan*, p.139.

ministro, il primo ministro stesso, il conservatore Lord Framlingham (e, dopo che è stato ucciso, la sua statua), un *leader* radical-socialista.

Già da tale mero elenco di personaggi emergono elementi tradizionali o innovativi. Tradizionale è il mantenimento del padre e del valletto a fianco di Don Giovanni; tradizionali, e specificamente tirsiani, sono i nomi delle donne con cui Don Juan si troverà coinvolto (tre, tuttavia, non quattro: Aminta è lasciata cadere); tradizionale è l'impiego della statua. Innovativo, invece, è l'inserimento nella vicenda di un *leader* radical-socialista, e innovativa è la peculiare coloritura gallese conferita al dramma.

Don Juan domina i tre atti, figura intenzionalmente ricca di ambiguità, in cui si coagulano passato e presente: è di Siviglia, come il *burlador*, ma risiede a Londra e si considera inglese (e ha gli occhi blu di Flecker!)³⁴. In ognuno degli atti, una diversa relazione dominante, gradualmente di maggiore respiro, lo assorbe: nel primo quella dongiovannesca classica, l'amore per la femmina (idillio con Tisbea), nel secondo quella con la società (« passione per l'umanità »³⁵), nel terzo quella con le forze sovranaturali (confronto con la statua, strumento di una giustizia trascendente). Flecker rispetta dunque il piano che aveva inizialmente ideato ed esposto in una lettera che già è stata citata³⁶.

Il dramma ha inizio, come *La tempesta* shakespeariana, con la scena di un naufragio. In una didascalia l'autore chiede che la scena sia introdotta da « a suitable overture » le cui note dovranno fondersi con quelle del violino di Owen Jones³⁷, che si sentono, arcane e struggenti, sin dall'inizio dell'azione e ne costituiscono una sorta di sottofondo. Lungo tutto il dramma la musica è una componente importante: i marinai vanno a picco cantando un melanconico motivo, Tisbea entra in scena con un canto d'amore sulle labbra, una festa da ballo apre il secondo atto, mentre Owen Jones, gallese e in quanto tale amante della

³⁴ Owen Jones dice di lui, « talks English well, but comes from Seville »; egli stesso dice, « we English »; ma si reca in Spagna (il naufragio accade sulla via del ritorno) alla ricerca della sua identità: « I wanted to be Don Juan » (*ibid.*, pp. 145, 170, 158). Sugli occhi di Flecker, cfr. la lettera di Hellé citata *supra*, p. 141.

³⁵ Cfr. la lettera di Flecker citata *supra*, p. 142.

³⁶ V. *ibid.*

³⁷ *Don Juan*, p. 141.

musica, come si accennava accompagna l'azione suonando sul suo violino antichi e tristi motivi celtici³⁸.

Unici superstiti del naufragio sono Don Juan e Owen Jones, che si salvano grazie al freddo coraggio del primo gettandosi in acqua e raggiungendo a nuoto la costa: anche se non è la spiaggia di Tarragona, bensì un roccioso tratto del litorale gallese, la fanciulla nelle cui braccia lo sfinite Don Juan apre gli occhi è una pescatrice di nome Tisbea (il che fa presagire il suo melanconico destino). Se sin qui Flecker si è palesemente riallacciato a Tirso, nell'idillio che segue tra Don Juan e Tisbea il modello ispiratore è il Byron di Don Juan e Haidée, anche perché i colli del Galles come l'isola dell'Egeo hanno un'analoga funzione di simbolo (la vita vi si svolge secondo leggi di natura e non dell'uomo).

L'estasi della giovane coppia ha bruscamente fine quando Don Pedro, uomo di mondo, giunge da Londra, in automobile (memoria di *Man and Superman?*), per riprendere il figlio e reinserirlo nella vita della *high society* cui appartiene. Come esige il suo ruolo, Don Juan abbandona Tisbea, ma lo fa con una crudeltà che il *burlador* non ha e che ricorda piuttosto quella di Dorian Gray quando abbandona Sibyl Vane³⁹, combinata con la dottrina shaviana del Don Giovanni moderno non più un mero Casanova. A una Tisbea attonita, incapace di capire perché Don Juan repentinamente l'abbandoni, questi recita un'apologia della sua incostanza, non priva di sadismo (ma poeticamente molto bella),

I found a jewel sparkling by the sea
 And wore it for an hour. O my sweet mistress,
 I am still passionate, but I was made
 Inconstant as a bee in summer time.
 There's honey here and secret honey there;
 Dark is the violet and dear the rose,
 And lilies have such comfortable bells,
 And honey's good, but tiresome all day long,
 And I'm a man and like most other men
 I'm ready for all beautiful brave girls,
 Deep-breasted with black eyes and a stream of hair,
 Who'd speak me soft and pass the night with me.
 But love, what's that?

³⁸ Al dramma di Flecker è ispirata un'opera del compositore britannico Dennis Arundell, *Don Juan* (1926).

³⁹ Un accostamento tra questo Don Juan e Dorian Gray è suggerito anche nel saggio citato alla nota 19.

e spiega come l'amore per le donne, comunque, non rappresenti per lui che un primo momento di piani immensamente piú ambiziosi:

How could I spend my whole life dancing in villages or trudging up mountains, my Tisbea? I have other things to do in the world than that — other things even beside love fair women. I am of those who would shape their lives into music, and force their solo through the dominants of life. And so, I am relentless: I must have my freedom and freedom is as great a thing as love⁴⁰.

Tisbea non si suicida, come Sibyl Vane, ma muore la Tisbea amata da Don Juan: quella che le sopravvive è un essere spento, irriconoscibile, piú avanti, allo stesso Don Juan (nella scena definita da Shaw « a stroke of genius »), una Tisbea dimessa che ha accettato di sposare il valletto Jones.

Pur discendendo da Catalinón-Sganarelle-Leporello, Owen Jones ha una sua identità: gallese e suonatore di violino, come si è detto, egli è il servitore straordinariamente brutto di un padrone straordinariamente bello, oltre che *the man of feeling* contrapposto a « the man of reason », quale Don Juan si ritiene⁴¹.

Un altro *man of feeling* nel dramma, e quindi anch'egli contrapposto a Don Juan, è il *leader* radical-socialista, con il quale, a Gloucester, prima di essere prelevato dal padre, il « gentiluomo » Don Juan ha uno scambio di battute su problemi sociali: parrebbe una concessione al dramma di idee shaviano (proprio in *Man and Superman* figura il dibattito tra un Don Juan tutto raziocinio e un Diavolo tutto sentimento), ma la scena non convinse lo stesso Shaw, che nella lettera in cui esaltava quella tra Don Juan e Tisbea dichiarava questa la « peggiore » del dramma.

È nelle piú alte sfere della vita politica che troviamo inserito Don Juan all'inizio del secondo atto: nel suo elegante appartamento londinese, dove ha offerto un ballo (forse un'elaborazione della festa da ballo nel *Don Giovanni*), è ospite il primo ministro, con la cui figlia Lady Isabel, « a beauty »⁴², Don Juan si è fidanzato. Potrebbe apparire una mesta conclusione della sua carriera di libertino se non si sentisse dire, durante il ricevimento, che « plays the deuce with the women »⁴³. Ma è « the passion for humanity », come sappiamo, che

⁴⁰ *Don Juan*, pp. 161 e 160.

⁴¹ *Ibid.*, p. 153.

⁴² *Ibid.*, p. 139.

⁴³ *Ibid.*, p. 163.

in questo atto lo occupa principalmente, passione che lo induce, per scongiurare una guerra che l'indomani il primo ministro intende dichiarare, ad ucciderlo con un colpo di rivoltella, dopo la fine del ballo, lontano da occhi indiscreti. Flecker mantiene così il motivo tradizionale dell'uccisione del « commendatore » da parte di Don Giovanni, eliminando tuttavia la « vecchia » questione d'onore (Don Juan non mira a violentare la figlia del primo ministro ma a sposarla) e sostituendola con un conflitto generazionale di natura ideologica. Lord Framlingham è un imperialista, Don Juan, che si oppone sia alle idee conservatrici del primo ministro sia a quelle riformiste dei radical-socialisti, è un « individualista », come si autodefinisce: al « vecchio » Framlingham che gli ricorda, « It was individualism that destroyed Athens and Florence », il giovane Juan replica, « It was individualism that made a year of Athens or Florence worth four centuries of the Roman Empire »⁴⁴. In questa parte del dramma, Flecker ha presente la situazione della Gran Bretagna edoardiana, tra una guerra senza gloria combattuta nel Sud Africa e lo spettro di un'altra, che la « grande Germania unita » già faceva paventare⁴⁵; e su di lui agisce l'educazione elitaria ricevuta, il culto del bello di cui si era saturato negli anni trascorsi a Oxford, l'università dove aveva insegnato Pater e si era formato Wilde⁴⁶.

Il secondo atto è concluso, come si è detto, dai versi di *Don Juan Declaims*, inseriti dopo l'assassinio politico e presentati come risposta di Don Juan a Owen Jones, che, intuendo la verità, gli ha chiesto: « who are you? »⁴⁷. Accorgimento tuttavia insufficiente, pare a me, ad integrare il monologo nel resto del dramma.

Il terzo atto si apre in Trafalgar Square, dove è stata eretta una statua a Lord Framlingham, talmente rassomigliante all'originale che Don Juan, scherzosamente, l'invita a cena dalla fidanzata, ossia nella casa che era stata la propria, dove è atteso quella sera: e la statua, come vuole la tradizione, « nods its head »⁴⁸. Don Juan, che ha fede solo nella ragione umana, è turbato ma si rifiuta di credere nel miracolo

⁴⁴ *Ibid.*, p. 171.

⁴⁵ Cfr. *ibid.*

⁴⁶ Dopo che ha ucciso Framlingham, di cui era amico, con la riflessione « we must kill the thing we love », *ibid.*, p. 175, Don Juan sembra echeggiare le parole di Wilde, « each man kills the thing he loves », in *The Ballad of Reading Gaol*.

⁴⁷ *Don Juan*, p. 180.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 184.

(sotto questo profilo sembra proprio discendere dal modello molieriano). Più tardi, mentre in casa Framlingham attende la fidanzata in compagnia della brutta sorella di lei, « in deep mourning » per la morte del genitore (reminiscenza del libretto di Da Ponte?), si accorge della passione che la fanciulla nutre per lui e la bacia lungamente (« You shall drink deep of all your heart's desire »)⁴⁹ ma senza la minima intenzione di lasciare per lei la sua bella fidanzata. Quando questa sopraggiunge, Anna, che in precedenza ha scoperto da chi il padre è stato ucciso, glielo rivela, ed è freddamente colpita a morte da un colpo di rivoltella di Don Juan. In un primo momento Isabel inorridisce davanti all'assassino del padre e della sorella, ma l'amore per lui la travolge e i due si avvierebbero ad una felice vita in comune — « It remains for us to live and love through the long ecstatic years as no two lovers ever did since the world began », le dice il fidanzato — se non intervenisse il convitato di pietra « to punish »⁵⁰, come egli stesso annuncia. Don Juan spara anche contro di lui, ma il colpo uccide Isabel. Restato solo con la statua, Don Juan non può che accettare il suo destino: lo fa « bravely »⁵¹, come è richiesto al personaggio, avviandosi verso l'uscita, al di là della quale si intravede una pioggia di fuoco. Non senza però avere prima espresso la sua protesta di essere razionale:

DON JUAN This is beyond reason.
 STATUE Does logic fail you now?
 DON JUAN I trusted in reason.
 STATUE You trusted in human reason.
 DON JUAN It was all I had.
 STATUE It was so very little⁵².

Chi è questo Don Juan? La risposta da lui fornita a Owen Jones non è soddisfacente: compendia in modo mirabile la storia degli altri Don Giovanni, ma non la sua. Che è quella di una tarda variante dell'*homme fatal*, portatore di morte alle donne che l'amano (Tisbea è da lui spiritualmente distrutta, Anna e Isabella sono da lui fisicamente uccise)⁵³, e, ancora, quella di un edoardiano colto, condizionato dalle

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 188 e 190.

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 196 e 197.

⁵¹ *Ibid.*, p. 198. Cfr. lettera citata *supra*, p. 142.

⁵² *Don Juan*, p. 197.

⁵³ Anna deliberatamente tiene gli occhi aperti quando Don Juan le spara, per

lezioni di segno opposto di esteti e fabiani, similmente a Dorian Gray apostolo del bello (« My way's among the roses ») e similmente a John Tanner apostolo dell'equo (« I [...] believe in Justice »)⁵⁴. Com-mistione moderna innestata su componenti tradizionali, quali l'irrive-renza verso il padre (« I'm not filial »), la violenza verso il valletto (arriva a batterlo « with his stick »), la miscredenza cui la sua *hybris* lo conduce (« What is God? / Great, but as great as I who picture him [...]? »)⁵⁵. Essenzialmente un individuo solo, che dall'inizio alla fine del dramma non si separa dalla sua rivoltella, « the individualist's weapon », come la chiama: la prende con sé, assurdamente, quando si getta in mare nella scena d'apertura (« to shoot the fishes with », dice con ironia)⁵⁶, se ne serve per tenere a bada una folla di scioperanti (quando si confronta con il *leader* radical-socialista), la usa per uccidere Lord Framlingham prima e Anna poi, ma gli si rivela inutile, anzi nemica, quando la usa contro la statua, colpendo Isabel invece di quella.

In definitiva, un personaggio assurdo. « Oh, you're always laughing at everything », gli è detto, quando, in Trafalgar Square, davanti alla statua di Lord Framlingham esce in battute spiritose sull'uomo di pietra, assumendo un atteggiamento analogo a quello del *burlador* quando legge l'iscrizione scolpita sulla statua di Don Gonzalo: « Del mote reirme quiero. / ¿ Y habéis vos de vengar, / buen viejo, barbas de piedra? »⁵⁷. Questo « ridere » di Don Giovanni, un tratto che lo caratterizza lungo il corso della sua storia, è un segno del suo essere assurdo, è, secondo Camus, « ce rire insensé de l'homme sain provoquant un dieu qui n'existe pas »: « Don Juan ignore la tristesse », commenta ancora lo scrittore a proposito dell'« uomo assurdo », « son rire éclate et fait tout pardonner »⁵⁸. L'interpretazione camusiana del « don juanisme » può tuttavia essere discutibile, non concedendo spazio alcuno alla trascendenza, al « miracolo »⁵⁹, con cui invece il *Don Juan*

portare con sé, gli dice, « the glory of your face down to the grave »; Isabella gli dichiara sul cadavere della sorella, « I love you beyond hell and heaven » (*ibid.*, pp. 195-196). L'infusso della Decadenza è evidente.

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 158 e 152.

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 158, 186, 190.

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 172 e 143.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 183; *El Burlador de Sevilla*, p. 183.

⁵⁸ *Le Mythe de Sisyphe*, « L'homme absurde » (sezione intitolata « Le don juanisme »).

⁵⁹ È Flecker stesso che parla di « miracolo »: cfr. *supra*, p. 142 la lettera più volte citata.

di Flecker viene concluso, con *un coup de théâtre* esso stesso in apparenza assurdo per un pubblico moderno.

Proprio nella direzione del miracolo, in ogni modo, è orientata un'altra *pièce* inglese su Don Giovanni contemporanea a quella di Flecker, il *Don Juan de Marana* di Arnold Bennett, oggetto del prossimo capitolo.

CAPITOLO IX

L' "ALTRO" DON GIOVANNI DI BENNETT: DON JUAN DE MAÑARA

The perfect woman is all I ask -
nothing more.

Don Juan de Marana

Séville seule a possédé plusieurs don Juans; mainte autre ville cite le sien. Chacun avait autrefois sa légende séparée. Avec le temps, toutes se sont fondues en une seule.

Pourtant, en y regardant de près, il est facile de faire la part de chacun, ou du moins de distinguer deux de ces héros, savoir: don Juan Tenorio, qui, comme chacun sait, a été emporté par une statue de pierre; et don Juan de Maraña, dont la fin a été toute différente:

queste parole si leggono nell'introduzione a *Les Âmes du purgatoire*, racconto che Prosper Mérimée pubblica nel numero del 15 agosto 1834 della « Revue des Deux Mondes » e che ha come protagonista il meno noto dei due Don Giovanni, Don Juan de Maraña, personaggio realmente vissuto nella Spagna del Seicento¹.

In verità, il personaggio non si chiamava né « Juan » né « de Maraña », bensì Miguel de Mañara: nato a Siviglia nel 1627, aveva condotto una turbolenta esistenza da libertino fino al momento in cui un'esperienza epifanica lo aveva bruscamente indotto al pentimento e alla conversione, trasformandolo in un monaco modello; morì nel 1679, e volle che sulla sua tomba, nella Iglesia de la Caridad, figurasse l'iscri-

¹ Cito dall'edizione in *Romans et nouvelles de Mérimée*, a cura di Henri Martineau, Parigi, Gallimard, 1951, pp. 351-408.

zione « Aquí yacen los huesos y cenizas del peor hombre que ha habido en el mundo »².

Della figura del libertino convertito si impadronì presto la leggenda, e poiché molti elementi accomunavano la prima parte della sua vita a quella del già leggendario Tenorio, i due filoni tesero a intersecarsi e confondersi, facendo confluire nel *dossier* Tenorio segmenti della vicenda Mañara (come si verifica nel *Don Juan Tenorio* di Zorrilla) oppure assimilando al piú famoso primo nome del Tenorio, « Juan », quello meno evocativo del Mañara, « Miguel »: è con il nome acquisito di Don Juan de Mañara, per metatesi Don Juan de Maraña, con caduta della tilde Don Juan de Marana, che il personaggio passa dalla realtà storica alla finzione letteraria, non senza eccezioni (si pensi al dramma *Miguel Mañara*, del 1912, scritto in francese dal lituano Oscar Vladislav de Lubicz-Milosz).

Le due « storie » differiscono, essenzialmente, nella conclusione, il Tenorio morendo impenitente, destinato alla dannazione, il Mañara spegnendosi macerato dalla penitenza, addirittura in odore di santità³. La soluzione « felice » è certo una soluzione non « drammatica », che viola le leggi fondamentali della tragedia, eludendo quella nemesis senza la quale la catarsi è vanificata. Essa ha tuttavia le sue attrattive, ed è risultata particolarmente congeniale a scrittori di matrice cattolica, soprattutto in paesi totalmente o largamente di osservanza « romana » (Spagna, Francia): il caso Bennett, scrittore britannico e protestante, è un'eccezione.

A salvare Don Giovanni, fin nella versione Tenorio, in realtà si era già pensato, in paesi neolatini appunto. In Spagna, Zamora aveva concluso la sua rielaborazione del *Burlador, No hay deuda que no se pague y Convidado de piedra* (1714), modificando il finale presumibilmente giudicato troppo severo del monaco mercedario, lasciando cioè socchiuse le porte del cielo a un Don Giovanni che *in extremis* si pente e invoca la pietà divina: « ¡ Dios mío, haced, pues la vida / perdí, que el alma se salve! / [...] ¡ Piedad, Señor! Si hasta ahora / huyendo de tus piedades, / mi malicia me ha perdido, tu clemencia me res-

² Sul personaggio storico, v. Esther Van Loo, *Le vrai Don Juan: Don Miguel de Mañara*, Parigi, SFELT, 1950, e Michel Lorenzi de Bradi, *Don Juan, la légende et l'histoire*, Parigi, Librairie de France, 1930.

³ È stato dichiarato « venerabile » dal Vaticano: v. Van Loo, *Le vrai Don Juan, passim*.

taure »⁴. In Francia, Blaze de Bury, nel dramma *Le Souper chez le commandeur*, pubblicato nel numero del I giugno 1834 della « *Revue des Deux Mondes* », aveva presentato una *family reunion* presso la tomba del commendatore, dove si incontrano la neodefunta Anna, condannata a diecimila anni di purgatorio a meno che un vivente non affretti i tempi della sua espiazione riempiendone di lacrime l'urna funeraria, e Don Giovanni, che risolvendosi a tale impresa salverà se stesso e collaborerà alla salvezza di lei.

Se nella versione Tenorio il lieto fine è comunque un'opzione inconsueta, nella versione Mañara esso è invece di norma un obbligo: in un caso come nell'altro risulta specialmente gradito al grosso pubblico, all'*homme sensuel moyen* piacendo immaginare di poter consumare, dopo « his cake of vice », anche « his cake of salvation »⁵. Sovrappo- nendo le due versioni, Shaw, nell'epistola liminare di *Man and Superman*, indica sommariamente l'evoluzione in tale direzione della leggenda di Don Giovanni *tout court*: « Don Juan became such a pet that the world could not bear his damnation. It reconciled him sentimentally to God in a second version, and clamored for his canonization for a whole century »⁶. Quando poi sia l'amore di una donna a rendere possibile la salvezza di Don Giovanni, egli « piace » ancora di più, conquistandosi le simpatie femminili. Questo ruolo salvifico della donna non è esclusivo della versione Mañara anche se è ad essa che naturalmente inerisce: potenzialmente già la Elvira di Molière è una donna salvifica, e così le figure che da lei discendono (la Leonora di Shadwell, la Beatriz di Zamora), mentre anche al di fuori dei precisi confini della versione Tenorio una fanciulla che si propone quel ruolo è la Clarissa di Richardson, esempi tutti anteriori alla Margherita goethiana, dopo la quale il genere prolifera, all'interno e all'esterno del filone faustiano; quando, intorno alla metà dell'Ottocento, Zorrilla scriverà il suo *Don Juan Tenorio*, adotterà per il protagonista una formula di salvezza imperniata sull'amore di una donna.

Arnold Bennett attese alla stesura del dramma *Don Juan de Marana* tra il dicembre del 1913 e il gennaio del 1914, quando era ormai un autore affermato. Lo concepì, come informa nella prefazione scritta

⁴ Citato da p. 356 dell'edizione inclusa nel volume *Don Juan: Evolución dramática del mito* (v. cap. I, nota 8).

⁵ Austen, *The Story of Don Juan*, p. 296.

⁶ P. 11.

dieci anni dopo, in occasione della sua pubblicazione, « in the hope of immediate public performance »⁷, ma il dramma non fu rappresentato né allora né in seguito. Trascorsi diversi anni ancora, Bennett ritornò a quel suo non fortunato lavoro per ricavarne un libretto per l'opera di Eugene Goossens, *Don Juan de Mañara*, che fu, quella sí, rappresentata (a Londra, nel 1937)⁸.

Ricorda dunque Bennett nella prefazione del 1923 la sua ricerca, anni addietro, di « a great theme » per un dramma (aveva l'ambizione, dopo il successo conseguito come romanziere, di imporsi come drammaturgo), poiché era convinto che il tema fosse, « in drama », « the most important thing »: anche se i grandi temi « are probably all old », scrive, « a great established story will stand being retold »⁹. Si era orientato verso tre « storie », quelle di Tannhäuser, dell'Ebreo Errante e di Don Giovanni, l'ultima delle quali gli appariva preferibile anche per la sua perenne attualità: « it is impossible not to be interested in the theme of Don Juan, and one can scarcely conceive the day when it will appear antiquated »¹⁰. Sussisteva in lui la titubanza, che era stata anche di Shaw, di fronte alla qualità superlativa delle versioni che di quella storia già erano state date, la consapevolezza che « to meddle with it again » fosse un atto di « surpassing audacity »¹¹. La sua scelta fu decisa quando fu informato dell'esistenza di una vicenda diversa da quella « established », che un Molière o un Mozart non avevano trattato, la versione appunto « de Marana », la quale presentava per di più un Don Giovanni a lui maggiormente congeniale (« more sympathetic ») del Tenorio¹². A questo punto della prefazione, Bennett accenna al dramma *Don Juan de Marana ou la chute d'un ange* di Alexandre Dumas père quale unica sua fonte, « As I hate research and am incapable of it, and as no convenient English or French monograph dealing with the Don Juan legend was available »¹³ (dettaglio

⁷ Il dramma uscì a Londra nel 1923; il frontespizio informa che fu « Privately Printed for Subscribers only by T. Werner Laurie Ltd. ». Non mi risulta che esistano altre edizioni, eccetto quella inclusa nell'antologia da me curata, *Minor Don Juans in British Literature*, alla quale faccio riferimento. La citazione è dalla p. 207.

⁸ Lo spartito fu pubblicato a Londra da J. & W. Chester nel 1935.

⁹ *Don Juan de Marana*, p. 205.

¹⁰ *Ibid.*, p. 206.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*, pp. 206-207.

¹³ *Ibid.*, p. 206.

inesatto, quest'ultimo, poiché esisteva la vasta monografia di Bévotte, che Flecker con tanto interesse aveva letto, come si è ricordato).

Comunque, poiché il dramma di Dumas, la cui prima edizione è del 1836, elabora molto materiale mutuato da *Les Âmes du purgatoire*, e poiché in un'edizione più tarda, del 1864, presenta un finale che sembra suggerito dal *Don Juan Tenorio* di Zorrilla, è opportuno dedicare qualche spazio a quei tre lavori prima di prendere in considerazione il contributo di Bennett.

All'autore di *Carmen* si deve, anzitutto, il merito di avere elevato a dignità letteraria, conferendole risonanza europea, una storia sin lì essenzialmente trattata a fini edificanti¹⁴.

Il titolo del racconto di Mérimée, *Les Âmes du purgatoire*, deriva da un quadro con funzione di simbolo da cui Juan è colpito già da bambino e da cui, divenuto adulto e peccatore, scaturisce la scintilla che lo « illuminerà ». Similmente a Byron, infatti (sul cui *Don Juan* aveva scritto per « Le National » del 7 marzo 1830 un articolo molto positivo)¹⁵, Mérimée narra l'infanzia e l'educazione, controllata da una madre rigorosamente religiosa, del suo protagonista. Inviato da Siviglia a completare la sua istruzione nella famosa università di Salamanca¹⁶, Don Juan vi incontra il dissoluto Don Garcia e ne diventa il compagno inseparabile. Come non avviene nella versione Tenorio, un libertino in funzione di maestro è dunque affiancato a Don Giovanni: in seguito, il personaggio si trasforma in antagonista di Don Juan, con il nome di Don Luis de Sandoval in Dumas e in Bennett e di Don Luis Mejía in Zorrilla. Libertinaggio in coppia, allora, e doppia seduzione, delle sorelle Fausta e Teresa de Ojeda, figlie di Don Alonso, la prima sedotta da Don Garcia, la seconda sedotta da Don Juan. Poiché quest'ultimo presto si stanca di Doña Teresa, Don Garcia gli propone di giocare alle carte lo scambio con Doña Fausta: la perde e la devolve, con una breve lettera a lei indirizzata, al compagno. L'idea

¹⁴ Cfr. Van Loo, *Le vrai Don Juan*, *passim*. Weinstein osserva che « most of what is known about Mañara is derived from testimony by witnesses who wished to effect his canonization » (*The Metamorphoses of Don Juan*, p. 104).

¹⁵ Dal titolo *Mémoires de Lord Byron*.

¹⁶ Quella famosa università è richiamata nel poemetto drammatico di José de Espronceda *El estudiante de Salamanca* (1840), dove confluiscono elementi sia della leggenda Mañara (il protagonista dongiovannesco assiste al proprio funerale) sia della leggenda Tenorio (il protagonista è inseguito da una donna « velata », che si rivela essere lo spettro della Elvira da lui sedotta).

è ripresa da Dumas e da Bennett, nei cui drammi però i giocatori, anziché compagni di *débauche*, si contendono il primato del libertinaggio. Le previsioni di Don Garcia sull'acquiescenza della propria amante a cambiare « proprietario » (pensa che una donna non possa esitare tra « un amant de six mois et un amant d'un jour »)¹⁷ si dimostrano tuttavia errate, e dalla resistenza opposta da Fausta a Don Juan quando egli tenta di farle violenza discende la tragedia: Don Alonso, accorso alle grida della figlia, la colpisce a morte per sbaglio ed è ucciso da Don Juan. Salamanca divenuta residenza insicura per i due libertini, essi partono alla volta delle Fiandre, dove si arruolano tra le truppe impegnate nella « meritoria » guerra contro « gli eretici »¹⁸.

Provvisi di « bonne mine », « bonnes épées », e « coeurs impitoyables », i due proseguono con successo la loro carriera di dissoluti, finché Don Garcia muore colpito da un misterioso tiratore e Don Juan, che nel frattempo ha ottenuto la grazia per l'uccisione di Don Alonso e ha ereditato le sostanze avite, i genitori essendo deceduti, ritorna a Siviglia e fa della dimora paterna un sontuoso centro di libertinaggio:

Tous les jours il donnait des fêtes nouvelles où il invitait les plus belles dames de l'Andalousie. Tous les jours nouveaux plaisirs, nouvelles orgies dans son magnifique palais. Il était devenu le roi d'une foule de libertins¹⁹.

Al culmine di tale carriera, viene a Don Juan l'idea di redigere una « lista » delle proprie conquiste, in cui precisa, a fianco del nome della donna posseduta, quello dell'uomo a cui è stata tolta (variazione e amplificazione della lista nella versione Tenorio, dove chi la redige, su un'unica colonna, è il *servus*). Un amico fa però notare a Don Juan che la lista è incompleta, non figurandovi il nome di Dio: da qui l'impegno del libertino a perfezionarla provvedendo senza indugi alla seduzione di una religiosa. Il motivo ritorna in Dumas, in Zorrilla, in Bennett, con varianti ma invariabilmente (non tenendo conto della prima versione di Dumas) per operare la conversione di Don Juan, come in Mérimée non avviene²⁰.

¹⁷ *Les Âmes du purgatoire*, p. 377.

¹⁸ *Ibid.*, p. 381: « Allons tuer des hérétiques, rien n'est plus propre à racheter nos peccadilles en ce monde ».

¹⁹ *Ibid.*, pp. 382, 383, 390.

²⁰ La conversione del « vero » Don Giovanni, d'altro canto, si vuole sia scaturita dall'amore per la sposa (Doña Jeronima Carrillo de Mendoza) immaturamente scomparsa: « Immaturo mors Uxoris causa fuit miserabilis Servi Dei conversionis » (citato in Van Loo, *Le vrai Don Juan*, p. 117).

Poiché nel racconto la suora scelta da Don Juan, che il caso vuole sia quella « Teresita » da lui sedotta a Salamanca, non trova la forza di resistere alle pressioni dell'uomo che ha amato e, pur sapendolo uccisore del padre e causa della morte della sorella, acconsente a fuggire con lui²¹. Mentre si reca al convento per « rapirla », Don Juan ha però la visione del proprio funerale (il motivo è ripreso da Dumas e da Zorrilla, ma non da Bennett) e rinuncia all'impresa sacrilega e al mondo. Teresa si disperava (« Il ne m'a jamais aimée »)²² e muore di dolore; Don Juan, nel monastero dove si è rinchiuso, acquisisce la reputazione di un santo.

Ma lì lo scova Don Pedro de Ojeda, che vuole vendicare la morte del padre e delle sorelle (è lui che nelle Fiandre ha ucciso per errore Don Garcia invece di Don Juan): l'ex libertino tenta di evitare il duello, ma alla fine impugna la spada che Don Pedro gli offre e l'uccide. Farà comunque la debita penitenza ...

Confrontato con *Les Âmes du purgatoire*, scritto da un narratore raffinato, attento alla forma, profondo nelle sue intuizioni (come studio dell'animo femminile, la sua Teresa è di gran lunga superiore alla Marta di Dumas e a quella di Bennett o alla Inés di Zorrilla, che in parte ne discendono), il dramma di Alexandre Dumas, *Don Juan de Marana ou la chute d'un ange*, è lavoro trascurabile. Lo stesso Bennett, che l'utilizza come fonte, rileva che è « sprawling in construction, loose in texture, and hastily and carelessly written »²³.

Senz'altro « sprawling »: la versione originale, chiamata « mystère », messa in scena a Parigi il 30 aprile 1836, con musiche di Louis Alexandre Piccini, nipote del famoso Niccolò, consiste di cinque atti e due intermezzi, per un totale di quarantanove scene; la versione « definitiva », pubblicata nel 1864, in cui il *dénouement* è capovolto (Don Juan si salva, mentre in precedenza moriva dannato), conta cinquan-

²¹ A proposito della facilità con cui Don Juan riconquista Teresa, Mérimée scrive: « Le libertin, surpris de réussir plus vite qu'il ne s'y était attendu, éprouva une espèce de regret de ne pas rencontrer plus d'obstacle. Tel est à peu près le regret d'un chasseur qui poursuit un cerf, comptant sur une longue et pénible course: tout à coup l'animal tombe, à peine lancé, enlevant ainsi au chasseur le plaisir et le mérite qu'il s'était promis de la poursuite » (*Les Âmes du purgatoire*, p. 393). Cfr. cap. III, pp. 69-70 e 75-76, per un simile linguaggio in Lovelace e Valmont.

²² *Les Âmes du purgatoire*, p. 403.

²³ Prefazione a *Don Juan de Marana*, pp. 206-207.

tadue scene²⁴. È la versione dal finale riveduto che Bennett dovette avere sotto gli occhi²⁵.

Dumas, se sfrutta *Les Âmes du purgatoire* come fonte principale, attinge disparati elementi da una pluralità di testi extradongiovanneschi, quali l'*Amleto* (la follia di Ofelia), il *Faust* di Goethe, *L'Elixir de longue vie* di Balzac, *Les Marrons du feu* di Musset; ne consegue, ha scritto Bévotte,

l'oeuvre la plus extravagante qu'aient inspirée les aventures de Don Juan. Féerie, mystère, mélodrame, mélange disparate d'événements humains et de fantasmagorie, d'apparitions, de changements à vue, de scènes terribles et ridicules, avec des prétensions symboliques, elle constitue un des amalgames les plus bizarres et les plus déconcertants qu'ait jamais conçus l'art romantique²⁶.

La componente sovranaturale, di cui Mérimée fa uso discreto, è vistosamente amplificata da Dumas, che a una folla di personaggi umani aggiunge l'Angelo Buono e l'Angelo Cattivo dei Marana, e in più la Vergine, e che nell'aldilà — nei cieli e sottoterra — ambienta scene varie, mentre anche in quelle terrene le tombe si scoperchiano e i morti si muovono e parlano.

Se Dumas deriva da Mérimée sia il motivo di giocarsi la propria donna sia quello della duplice lista imperfetta, egli però li collega e inserisce in una trama in parte nuova: Don Juan vince al gioco non l'amante di un libertino amico ma quella di un pericoloso rivale, Don Luis de Sandoval, che subito dopo uccide in duello per soddisfare il bisogno di vendetta della donna « giocata e persa », la contessa Inès²⁷, la quale nel frattempo avvelena due coppe, per il vincitore e per se stessa; troppo scaltrito dall'esperienza Don Juan non la porta alle labbra, ma Inès muore, chiedendogli l'estremo favore di recarsi al convento dove la sua giovane sorella è monaca per domandarle di pregare per lei e fornendogli così l'occasione di colmare la lacuna della propria

²⁴ A parte il finale, riveduto, non si tratta tuttavia di aggiunte ma di suddivisione di scene. È a questa versione, nell'edizione del *Théâtre complet* di Alexandre Dumas, pubblicata a Parigi da Michel Lévy Frères (vol. V, 1874), che farò riferimento.

²⁵ Nella prefazione Bennett parla della *pièce* di Dumas come di una « immense machine in six acts », ma penso che si tratti di un errore: cfr. *Don Juan de Marana*, p. 206.

²⁶ *La Légende de Don Juan*, II, 34.

²⁷ Cfr. *Don Juan de Marana*, p. 62: « Madame, je vous ai jouée et je vous ai perdue ».

lista, che Don Sandoval stesso gli aveva fatto notare. La suora ha qui nome Marthe, e risulta essere l'Angelo Buono che per amore di Don Juan si è fatto donna!

Un'altra variante rispetto al testo di Mérimée è il personaggio del fratellastro maggiore e bastardo di Don Juan, Don José. Per impedire che il padre morente firmi la sua legittimazione, Don Juan pugnala un sacerdote, Dom Mortès, e, non pago di avere privato il fratello del titolo di conte e dell'eredità, ne violenta la fidanzata Teresina, dopo averne corrotto l'ancella, mentre è in deliquio (memoria di Lovelace e Clarissa?): la fanciulla poi si suicida gettandosi nelle acque del Manzanares (l'azione, insolitamente, è ambientata in Castiglia)²⁸.

Questo accumulo di crimini si risolve, come vuole la leggenda Mañara, con un brusco *retour* del peccatore. Nella chiesa dove mette a punto con Hussein, il suo servitore (che non ha la funzione di « predicador » di Catalinón), gli ultimi particolari per la fuga con Soeur Marthe, pronta a fuggire con lui, Don Juan ha la visione della propria bara, e, tutt'attorno, dei fantasmi delle sue vittime: Dom Mortès, Teresina, Don Sandoval, Inès e altre ... Lo si ritrova pertanto trappista, « Frère Juan », dedito alla salvezza della propria anima, ma non al punto di resistere alla provocazione del fratello offeso, che, analogamente al Don Pedro de Ojeda di Mérimée, lo raggiunge nel monastero per vendicarsi ed è ucciso da lui.

Dumas tuttavia, nel suo bisogno di amplificare e esasperare le situazioni, presenta, dopo un Don Juan *reclaimed*, un Don Juan *relapsed*, che infine attua la fuga con Marthe, resa folle dal suo amore frustrato per lui. Tale alternanza tra pentimento e ricaduta nel peccato si riflette negli opposti *dénouements*, della versione originale del dramma, in cui Don Juan muore maledicente, attorniato da tutte le sue vittime che chiedono vendetta, Marta esclusa, e della versione riveduta del 1864, in cui Don Juan torna a pentirsi e si assicura l'eternità in cielo, come la leggenda del Mañara esige, naturalmente grazie a Marta, donna e angelo insieme.

Anche il *Don Juan Tenorio: Drama religioso fantástico* di José Zorrilla ha un valore letterario limitato (ma certo superiore a quello del drammone di Dumas), nonostante la grandissima fortuna che gli è

²⁸ Ma già il Goldoni l'aveva lì ambientata: v. cap. III, p. 64.

arrisa, in Spagna ed altri paesi di lingua spagnola, dove è regolarmente messo in scena *el día de los difuntos*.

Rappresentato per la prima volta nel 1844, segue di dieci anni *Les Âmes du purgatoire* e di otto la *première* di *Don Juan de Marana ou la chute d'un ange*, ma precede di vent'anni la versione riveduta di quel dramma. Benché il suo protagonista sia il Tenorio, Zorrilla non manca di accogliere elementi della leggenda del Mañara, ed è difficile non scorgere nel suo lavoro l'influenza degli autori francesi, segnatamente del « *mystère* » di Dumas; d'altro canto, si può pensare che Zorrilla, il cui Don Giovanni conclude la sua peccaminosa esistenza con l'apoteosi, *à la Mañara* e non *à la Tenorio*, abbia suggerito a Dumas il « lieto fine » che caratterizza la versione riveduta del 1864²⁹.

Il dramma di Zorrilla consta di due parti, rispettivamente di quattro e tre atti, ognuno con un titolo (l'idea era già stata di Dumas): « Libertinaje y escándalo », « Destreza », « Profanación », « El diablo a las puertas del cielo », « La sombra de Doña Inés », « La estatua de Don Gonzalo », « Misericordia de Dios, y apoteosis del amor ».

Della tragicommedia barocca di Tirso quanto soprattutto resta in questo melodramma romantico è il tema del doppio convito. Il Tenorio tirsiano è essenzialmente un *burlador*; questo è molto piú truce: « hijo de Satanás », « mozo sangriento y cruel », lo definiscono gli altri, ed egli stesso cosí si presenta,

Por donde quiera que fui,
la razón atropellé,
la virtud escarnecí,
a la justicia burlé,
y a las mujeres vendí.
Yo a las cabañas bajé,
yo a los palacios subí,
yo los claustros escalé,
y en todas partes dejé
memoria amarga de mí³⁰.

Né, a dispetto di tale carriera, ha l'eccezionalità del *burlador*, poichè non è *il* libertino di Siviglia. La palma gli è contesa da Don Luis Mejía, con il quale si incontra, dopo un anno di canagliesche imprese, per

²⁹ V. in proposito J. K. Leslie, *Towards the Vindication of Zorrilla: the Dumas-Zorrilla Question again*, « *Hispanic Review* », XIII (1945), pp. 288-293.

³⁰ *Don Juan Tenorio*, pp. 455, 493, 392 dell'edizione nel volume citato alla nota 4.

confrontare le rispettive liste, entrambe « en dos líneas separadas »³¹, una con « los muertos en desafío », l'altra con « las mujeres burladas »: Don Juan, con trentadue morti e settantadue conquiste, batte Don Luis, con ventitre morti e cinquantasei conquiste (cifre che polverizzano le imprese del *burlador*). Zorrilla adotta dunque la versione Mañara della lista su due colonne, che incupisce (la colonna maschile è un elenco di morti, non solo di « maris trompés »³²) e — come farà (imitandolo?) Bennett — raddoppia (ognuno dei due libertini ha la propria lista).

Poiché Don Luis fa notare a Don Juan la mancanza di una « novicia » tra le sue conquiste, costui decide di sedurre quella sera stessa la figlia di Don Gonzalo de Ulloa, Doña Inés, educata in convento e destinata a divenire monaca, e, per mortificare maggiormente il rivale, di violentare, sempre quella sera, la fanciulla che all'indomani egli dovrebbe sposare, Doña Ana de Pantoja: « a las nueves en el convento; / a las diez, en esta calle », ordina a Ciutti (l'equivalente del dumasiano Hussein)³³.

Con la complicità di Brígida, la *dueña* di Inés, Don Juan rapisce la fanciulla, che fa portare in una sua dimora sul Guadalquivir intanto che si occupa della deflorazione della fidanzata di Don Luis; sedotta Ana, raggiunge Inés, che a prima vista si è innamorata di lui, ma è a sua volta raggiunto dai vendicatori delle due donne, Don Luis e Don Gonzalo: colpito dall'innocenza di Inés, Don Juan ne chiede la mano al padre, ma, non ottenendo che un rifiuto, lo uccide con un « pistoletazo », con una « estocada » stende morto Don Luis e fugge declamando la responsabilità celeste di questi e futuri suoi misfatti,

Llamé al cielo y no me oyó,
y pues sus puertas me cierra,
de mis pasos en la tierra
responda el cielo, y no yo³⁴.

Si conclude così la prima parte del dramma; quando si apre la seconda sono trascorsi cinque anni, consumati da Don Juan in vaga-

³¹ *Ibid.*, p. 396.

³² Dumas, *Don Juan de Marana*, p. 58.

³³ *Don Juan Tenorio*, pp. 397 e 436. Sul valore del tempo nel dramma, v. Mariateresa Cattaneo, *Don Giovanni nel teatro spagnolo*, « Studi di letteratura francese », VI (1980), pp. 99-100.

³⁴ *Don Juan Tenorio*, pp. 486-487.

bondo libertinaggio. Tornando a Siviglia, egli trova, dov'era la dimora paterna, un panteon, in cui per volontà di Don Diego Tenorio sono state radunate le tombe delle vittime del figlio, ognuna sovrastata da una statua che la raffigura. Tra i morti — lo stesso Don Diego, Don Gonzalo, Don Luis — è anche Doña Inés, che si è spenta « de sentimiento / cuando de nuevo al convento / abandonada volvió »³⁵.

Ha qui inizio la sezione « fantástica » del dramma, che si protrae fino alla sua conclusione, con statue che si muovono e parlano, l'ombra di Doña Inés che spiega a Don Juan il patto che ha concluso con Dio (ha offerto la sua anima « en precio » di quella impura di lui, ottenendo di salvarsi o perdersi con lui alla sua morte, che avverrà quella sera stessa: Don Juan assisterà anche al suo funerale), l'invito a cena di Don Juan alla statua di Don Gonzalo, per sapere « si hay más mundo que el de aquí, / y otra vida, en que jamás, / a decir verdad, creí », l'arrivo della statua mentre Don Juan sta banchettando con degli amici, l'invito da essa ricambiato a Don Juan sulla propria tomba, dove gli serve « culebras, huesos y fuego », il gran finale, con le vittime del protagonista che escono dalle tombe avvolte nei loro sudari, pronte a gettarsi su di lui, Don Gonzalo che già lo tiene per una mano pronto a sprofondarlo nell'inferno, ed egli, Don Juan, fino al penultimo momento incredulo che « un punto de contrición » possa fruttare a « un alma la salvación » e cancellare « años malditos / de crímenes y delitos »³⁶, che all'ultimo momento afferma invece di credere e, preso per l'altra mano da Inés, è da lei sollevato verso il cielo, un gran finale che non può non far pensare per la teatralità di quadri quali il congresso delle ombre accusatrici attorno al peccatore e la psicomachia ingaggiata per lui a scene analoghe nel dramma di Dumas.

Il *Don Juan de Marana* di Arnold Bennett, fondato come appare sulla versione riveduta dell'omonimo dramma dumasiano, accoglie quanto meno indirettamente l'eredità Mérimée e forse anche direttamente quella Zorrilla, da cui sembra discendere l'idea delle due liste rivali.

Bennett riduce l'altissimo numero di scene del lavoro di Dumas a quattro atti di una scena ciascuno, il cui contenuto corrisponde, grosso modo, ai primi quattro atti del testo francese, del quale sono elimi-

³⁵ *Ibid.*, p. 499.

³⁶ *Ibid.*, pp. 504, 512, 534, 537. Sull'« immoralità », l'« absurdità » e l'« empietà » del patto tra Dio e Inés ha scritto Manuel de la Revilla: v. J.-G. Magnabal, *Don Juan et la critique espagnole*, Parigi, Leroux, 1893, p. 30.

nate le sezioni sovranaturali (oltre agli intermezzi, le scene con gli angeli) ad eccezione del raduno delle ombre. In parte, il testo di Bennett non è che una riduzione e/o traduzione di quello di Dumas, ma in parte, oltre ad essere una *pièce mieux faite* di quella francese, è un lavoro originale.

La principale innovazione di Bennett consiste nella caratterizzazione del protagonista. In una lettera, chiarisce egli stesso la sua interpretazione del personaggio:

Don Juan is an extremely aristocratic man. In fact he is so aristocratic and so instinctively convinced of the social superiority of the rank to which he belongs, that in a sense he scarcely shows it. He is extremely polite to his inferiors until he loses control of himself. He is a rather melancholy man, having been long occupied, without success, in the search for ideal love. He is not a sensualist as the word is usually applied to Don Juan. On the contrary he is extremely refined and rather spiritual. His attitude towards women is tender, with a touch of the cynic. His age is between thirty and thirty-five. He is a profound conservative, and is convinced that Spain is in a decline, and that the decline is entirely due to the unjust treatment given to the Order of Hidalgos³⁷.

I Marana sono elevati da Bennett al rango di duchi (in Dumas, come in Mérimée, erano conti) e il momento storico è fissato nell'ultimo periodo del regno di Filippo II, dopo il disastro della Armada (1588), inizio della decadenza spagnola. È sullo sfondo della disintegrazione del vecchio ordine rigidamente assolutistico che il Don Juan bennettiano si muove, affermando di voler trovare « amid the ruin of Spain » una ragione di vita nell'amore, in un amore perfetto che lasci dietro di sé « a solitary legend of beauty »³⁸. Nella ricerca della donna perfetta (« The perfect woman is all I ask »), nell'ansia della perfezione della *solitude à deux*, egli ha consumato i suoi anni migliori (non è più giovanissimo, come precisato dall'autore), passando di fallimento in fallimento, « restlessly searching for that which perhaps is undiscoverable », vagamente triste, intimamente infelice, il volto segnato da un'espressione tragica che non sfugge ad una delle « eroine »:

The expression on that man's face was heart-rending. The face of a searcher who had been searching for years and years, and always been disappointed, been disappointed times without number; but he still hoped [...] ³⁹.

³⁷ *Letters of Arnold Bennett*, a cura di James Hepburn, Londra, Oxford University Press, 1970, 4 voll., II, 339-340 (lettera del 28 novembre 1913).

³⁸ *Don Juan de Marana*, p. 240.

³⁹ *Ibid.*, pp. 211, 223, 238.

Riesumazione insomma di quel Don Giovanni « *chercheur d'idéal* » di cui Hellé Skiadaressi scriveva a Flecker, del Don Giovanni immaginato da Hoffmann e da Musset, che però Bennett, da scrittore naturalista qual era, colloca nel preciso e « determinante » *environment* storico cui si è accennato. È per inseguire il suo ideale, che nella sua visione di aristocratico è collegato a ricchezza e potenza (« All the Indies are put to the sack so that a lover may clasp a string of jewels on a girl's arm »), che questo Don Giovanni non indietreggia dinanzi a nessun crimine e pur dichiarandosi religioso — « tolerably devout », « a [...] loving son of our Holy Church » — uccide, porta via le donne altrui, spinge il prossimo all'omicidio e al suicidio: « with him the end justifies the means », spiega Bennett nella prefazione⁴⁰.

Da questa interpretazione romantico-deterministica di Don Giovanni discendono le modifiche apportate all'intreccio e l'approfondimento psicologico di tutti i personaggi, spesso mediante aggiustamenti solo di dettagli che però nel loro insieme conferiscono coerenza e « *dramatic probability* » (riprendendo l'espressione di Coleridge a suo tempo citata) a una vicenda cui erano state tolte da Dumas e Zorrilla.

Il primo atto del dramma di Bennett si svolge in uno sfarzoso salone del castello dei Marana in Castiglia (è mantenuta questa peculiarità dumasiana) dove, mentre dietro le quinte il duca padre di Don Juan sta morendo, il figlio intrattiene *grandes* di Spagna e cortigiane tra musiche e balli. Don Juan ha appena abbandonato Vittoria, nel cui amore non ha trovato la perfezione che va cercando, e attirato a sé, togliendola a Don Luis de Sandoval, Carolina, che subito tuttavia gli si dimostra lontana dall'ideale inseguito. Quando gli invitati fanno dell'agonia del duca, a disagio si congedano dal loro anfitrione. Sopraggiunge Dom Mortès, il sacerdote cui il duca ha chiesto di raccogliere la sua firma con la quale *in extremis* ha deciso di legittimizzare Don José, il figlio primogenito nato da una relazione prematrimoniale, ed è ucciso a sangue freddo da Don Juan, che non intende rinunciare a titolo e ricchezze. Con l'arrivo di Don José ha luogo il primo confronto tra i due fratelli: molto diverso da Don Juan, Don José vive una vita politicamente impegnata ed è legato sentimentalmente ad una nobildonna, Doña Inez, della quale ha l'ingenuità di decantare la bellezza a Don Juan, informandolo anche di averla installata a Villa Mayor,

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 215, 264, 212, 207.

uno dei castelli paterni. L'atto si chiude con la decisione immediata di Don Juan di recarsi a Villa Mayor.

Il secondo atto ha luogo nello splendido *boudoir* di Inez a Villa Mayor. Tramite i buoni uffici di Hussein, il suo Leporello⁴¹, e di Caterina, la *camerista* di Doña Inez⁴², Don Juan, preceduto da un cofanetto di gioielli di goethiana memoria, si introduce nel *boudoir* mentre la dama sta contemplando nello specchio la sua immagine adorna dei meravigliosi rubini ricevuti. Oltre che bella, Inez è raffinata e brillante, emancipata e sofisticata, e tiene testa senza scomporsi al notturno visitatore, il quale si illude che la sua *quest*, finalmente, sia terminata. Ma sopraggiunge Don José, con notizie di morti (del duca, di Carolina, pugnalata da Vittoria, di Vittoria, suicida), a reclamare la sua « beloved »⁴³: Don Juan, ormai duca di Marana, ordina ai suoi lacché di toglierli gli abiti di *caballero* e di fustigarlo come un servo; Inez, la quale ha già annunciato a Don Juan che per quanto attratta da lui non può tradire Don José, a tale notizia sviene. L'atto si conclude con l'allontanamento dal castello di Don Juan, che porta con sé al galoppo verso la sua dimora madrilenà l'inconscia Inez.

Il terzo atto si svolge sei mesi più tardi in un'elegante *posada* di Madrid: qui si apprende del suicidio di Don José e di quello di Doña Inez, che ha preferito gettarsi nel Manzanares che darsi a Don Juan, e si assiste all'incontro tra quest'ultimo, divenuto dopo la morte di Inez « another Juan and a worse »⁴⁴, e Don Luis de Sandoval, accompagnato dalla sua amante Doña Paquita, al loro confronto delle rispettive « liste » (battuto con una differenza di diciassette « punti », Don Luis fa osservare a Don Juan la mancanza di una novizia nella sua), ai loro giochi d'azzardo, ai dadi e alle carte, in cui Don Luis perde la borsa, un maniero, Paquita. La donna si rifiuta a Don Juan con il pretesto di aver giurato « never to smile on another man while Don Luis is alive »⁴⁵: Don Juan esce allora a battersi con Don Luis, e mentre ha luogo il duello Paquita prepara, per sé e per il vincitore, due coppe avvelenate. Don Luis viene ucciso, Don Juan non

⁴¹ Fanno pensare al personaggio di Da Ponte il suo sbuffare per il ritmo di vita impostogli dal padrone, il suo emularlo, la sua non giovanissima età.

⁴² Un analogo ruolo di *camerista* facilmente corruttibile hanno l'ancella di Teresina nel dramma di Dumas e quella di Inés nel dramma di Zorrilla.

⁴³ *Don Juan de Marana*, p. 241.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 249.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 256.

beve, Paquita spira chiedendogli di recarsi nel convento dove sua sorella Marta ha preso i voti per domandarle di pregare per lei.

Il quarto atto ha luogo tre mesi dopo nella chiesa del convento del Sacro Rosario (lo stesso menzionato da Mérimée e da Dumas), dove Don Juan, che ha trascorso quei mesi in solitudine, in preda ad arcani timori, si risolve infine a portare a Marta il messaggio della sorella. Suor Marta ha l'innocenza della giovinezza, non ha mai conosciuto l'amore, la sua passione è la musica. Don Juan è turbato dalla sua purezza, ma anche attratto dalla sua bellezza, e ancora una volta si accende in lui l'illusione di avere incontrato la donna perfetta. Sta per convincerla a seguirlo, fuori della chiesa, nel mondo, quando avviene un miracolo. Appaiono, nel tempio dove è calata un'oscurità sovranaturale e l'organo suona senza nessuno ai tasti, l'ombra di Don José, che invano esorta il fratello al pentimento, e, una dopo l'altra, le ombre delle altre vittime del libertino: Dom Mortès, Carolina, Vittoria, Inez, Don Luis, Paquita. Don Juan è pronto a perire impenitente, quando Don José annunzia, « If there lives on earth one pure woman ready to redeem his life with hers, he is spared »; Marta offre la propria, e Don Juan, illuminato dalla grazia, cade in ginocchio dinanzi a lei esclamando, « She is holy »: esce quindi dalla chiesa indossando un abito monacale providenzialmente fornito, mentre all'interno, scomparsi i fantasmi, tornata la luce, cessato il suono dell'organo, Marta pensa di avere avuto una visione e avverte, dentro di sé, « the peace of God »⁴⁶.

Un finale in buona parte nuovo, dunque, che corona le altre novità introdotte da Bennett nel corso del dramma: la conversione del protagonista non giunge inaspettata, poiché su questo Don Juan bennettiano il suicidio di Inez (essa stessa un personaggio del tutto rinnovato), nove mesi addietro, ha avuto un effetto traumatico ed ulteriori intime lacerazioni ha provocato quello di Paquita, tre mesi addietro (nulla di simile si verifica nell'opera di Dumas, dove gli eventi si susseguono precipitosamente).

Nel suo insieme tuttavia il *Don Juan de Marana* di Bennett, nonostante rappresenti un innegabile contributo, e l'autore stesso ne fosse soddisfatto (« It is the best play I ever wrote, and will certainly one day be produced », pensava nel 1922, quasi un decennio dopo la sua

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 270 e 271. Al di là dei finali spettacolari di Zorrilla e di Dumas, si deve ricordare quello di Shadwell (v. cap. I, pp. 22-23 e nota 86).

composizione), è un lavoro opaco e si comprende perché nessun impresario, invece, abbia avuto « enough dash to carry it off »⁴⁷. La critica vi ha riservato scarsissimo spazio, con la sola eccezione di Austen, che lo ritiene « a really interesting and brilliant attempt to recreate for an English audience the story of Don Juan »; Weinstein vi dedica poche righe in una nota a piè di pagina (a Mérimée dedica due pagine, a Dumas una, a Zorrilla undici), Mandel si limita a dire, anch'egli in una nota, che Bennett « took the life out of Dumas' play »⁴⁸.

Ennesima lettura di un mito ormai abusato, non rischiarata da *vis comica* (Molière, Mozart, Byron), non sostenuta da afflato poetico (Tirso, Musset, Zorrilla), il *Don Juan de Marana* di Bennett denuncia lo stato di avanzata stanchezza in cui quel mito augusto si dibatte dagli inizi del Novecento, in un'Europa su cui si addensano le nubi che condurranno alla Grande Guerra. Già Shaw, inaugurando il secolo con *Man and Superman*, aveva sottolineato nell'epistola liminare l'inadeguatezza di una nuova « Don Juan play » che si limitasse a presentare, in Don Giovanni, un Casanova, « mere Casanovism » essendo ormai da tempo « out of date », e non dissimilmente Flecker, scrivendo il proprio *Don Juan* appena prima di Bennett, aveva fatto dire al protagonista che aveva « other things to do in the world » oltre che pensare alle donne: ma Bennett, ignorando tali avvisaglie, presenta un Don Giovanni che sentenzia, « My altar is the alcove »⁴⁹.

Un certo fastidio procura anche il finale dell'opera per la coloritura marcatamente cattolicizzante e spagnolescante che lo scrittore vi conferisce, enfatizzando il « miracolo », esaltando il ruolo mariano della donna, escogitando una condizione imposta dal cielo per la salvezza di Don Giovanni altrettanto *disturbing* di quella che prelude alla conclusione *felix* del dramma « religioso » di Zorrilla. Anche Flecker, lo si è visto, utilizza il miracolo nel finale di *Don Juan*, non tuttavia per salvare immeritatamente il libertino, come avviene nella « Spanish play » bennettiana⁵⁰, bensì per recuperare la componente trascendente e ripristinare, con la condanna del peccatore, un equilibrio turbato.

⁴⁷ *Letters of Arnold Bennett*, I, 319 e II, 253, nota.

⁴⁸ *The Story of Don Juan*, p. 297; *The Metamorphoses of Don Juan*, p. 111, nota 5; *The Theatre of Don Juan*, p. 454, nota 2.

⁴⁹ *Man and Superman*, pp. 7, 15, 13; *Don Juan*, p. 160; *Don Juan de Marana*, p. 215.

⁵⁰ *Letters of Arnold Bennett*, II, 341 (lettera del 27 dicembre 1913).

Il sovrapporsi delle due leggende, Tenorio e Mañara, fu fenomeno coevo al « vero » Don Giovanni, Miguel de Mañara, di cui è stata tramandata l'ambizione di emulare il leggendario predecessore, come anche Bennett, dopo Dumas, non manca di ricordare facendo dire al suo protagonista:

You have heard of that other Don Juan who went down into hell and supped with the Commander whom he had killed after dishonouring his daughter. I will be as great as he — greater! He was a voluptuary. I am more ⁵¹.

Se a Don Juan Tenorio era arrisa la fortuna di ispirare il *Don Giovanni* di Mozart, a Don Juan de Mañara toccò la distinzione di suscitare l'interesse del compositore Eugene Goossens, la cui opera lirica, *Don Juan de Mañara*, su libretto di Arnold Bennett, fu rappresentata al Covent Garden di Londra nel 1937 (la prima ebbe luogo il 24 giugno, con il baritono Lawrence Tibbett nel ruolo del protagonista).

Bennett approntò il libretto piuttosto frettolosamente nel settembre del 1930, limitandosi per lo più ad operare tagli al dramma; poche sono le aggiunte: una serenata di Don Juan a Doña Inés nel secondo atto (un testo tradotto dal *Romancero general*), cori di suore all'inizio e alla fine del quarto atto, su testi tradizionali (un « Ave, Regina » e un « Miserere »). Se Goossens aveva suggerito a Bennett più sostanziali modifiche, in particolare la morte del protagonista, come avviene in Dumas e Zorrilla, esse non furono apportate anche se in un primo momento il « librettista » pareva propenso a provvedervi, come si desume da questa sua lettera al compositore, del 24 dicembre 1929:

You have made yourself perfectly clear, and I agree with what you say. I fully understand that the convention of an opera is very different from the convention of a play. I can adopt all the suggestions which you make. There is no reason why the opera should not end with Juan's death if you prefer this. Personally I am not sure that this would be a good thing, but you know better than I do. There is no reason why the nun should be an organist. But there is a reason why she should have the character which I have given her. She must be more smoothly lyrical than the other heroines. It is she who by her humility really defeats Juan ⁵².

Del dramma, l'opera mantiene, oltre che la divisione in quattro atti con gli stessi *settings* (salone nel castello del duca di Mañara,

⁵¹ *Don Juan de Marana*, p. 220. I particolari sono inesatti, naturalmente.

⁵² *Letters of Arnold Bennett*, III, 331.

boulevard di Inés, *posada* madrilenà, chiesa del Sacro Rosario), anche l'alto numero dei personaggi (dei cui nomi è finalmente data la corretta forma spagnola!): sono previste, senza contare il duca morente, che ha una parte parlata, ben diciotto voci (sei tenori, tre soprani, tre mezzi soprani, due baritoni, due bassi, un contralto, un basso baritono). I primi tre atti hanno una breve introduzione musicale; un intermezzo prelude al quarto.

In una nota prefatoria all'edizione dello spartito, datata settembre 1935, Goossens riepiloga la fortuna letteraria di Don Juan de Mañara, personaggio che « must in no way be confused », scrive, con il Don Juan Tenorio di Tirso e della « immortal opera » di Mozart (questo, dannato; quello, salvato), e accenna al proprio finale, con un Don Giovanni non solo destinato alla salvezza ma anche lasciato in vita, definendo la situazione « more enigmatic » di quella dumasiana, con un Don Giovanni « penitent but dying »: il musicista dovette quindi convincersi della bontà dell'opinione in proposito del suo « eminent collaborator »⁵³.

L'opera di Goossens ebbe un'accoglienza mista e scarsa fortuna. Occorrerà attendere la musica di un maestro quale Stravinskij e il libretto di un poeta quale Auden perché « la carriera del libertino » possa ancora imporsi in un teatro d'opera.

⁵³ Cfr. nota 8. Anche Goossens, come Bennett, non dovette conoscere che la versione riveduta (del 1864) del testo di Dumas, poiché non sembra avere dubbi circa l'esito positivo della vicenda.

CAPITOLO X

LA MORTE DEL LIBERTINO: AUDEN RIVISITA HOGARTH

A love that is sworn before Thee can plunder Hell of its prey.
The Rake's Progress

« Wozu übermenschlich / Wenn du ein Mensch bleibst? », chiede Don Juan a Faust in *Don Juan und Faust* (1829), tragedia di Christian Dietrich Grabbe in cui i due leggendari personaggi sono contrapposti, e Faust risponde a Don Juan con la domanda, « Wozu Mensch / Wenn du nach übermenschlichem nicht strebst? »¹. Più volte nel corso di questo lavoro è avvenuto di evocare accanto all'immagine di Don Giovanni quella di Faust. Se, l'arcilibertino e l'arciscenziato, sono personaggi nettamente distinti, essi sono però anche complementari, e sovente vengono associati, contrapposti, sovrapposti, vicendevolmente integrati l'uno di tratti qualificanti dell'altro.

In entrambi i casi, la « storia » nasce in ambiente religioso, anche se di segno opposto (luterano, quella del Doktor Faustus, controriformato, quella di Don Juan Tenorio), come *exemplum* con un preciso intento ammonitore. La vicenda « germanica » di Faust ha miglior fortuna nell'Europa protestante, quella « latina » di Don Giovanni prospera maggiormente nell'Europa cattolica. I due personaggi sono accomunati da un'analogia tensione verso l'assoluto, dalla tentazione di varcare i confini della condizione umana, e, sia che ricerchino il sapere o il piacere, finiscono, per avere troppo osato, all'inferno: « l'uno come l'altro », ha scritto Enea Balmas, « simboleggiando separatamente un

¹ IV. iii.

aspetto del fondamentale dualismo dell'essere umano, e congiuntamente l'inevitabile fallimento della vita »².

Piú di un autore si è occupato di Faust e di Don Giovanni in opere separate: cosí Byron, che, dopo *Manfred* (1817), il suo personalissimo *Faust*, compose *Don Juan* (1819-1824); cosí Nikolaus Lenau, che, similmente, passò da un *Faust* (1836) a un *Don Juan* (1844).

Piú desueta è la trattazione dei due personaggi all'interno della stessa opera. Come coprotagonisti il libertino spagnolo e lo scienziato tedesco figurano per l'appunto nel *Don Juan und Faust* di Grabbe, inseriti in un'unica vicenda, ambientata a Roma e sul Monte Bianco: *trait d'union* tra loro è Anna, figlia del commendatore e sposa di Ottavio, intensamente desiderata da entrambi; Don Giovanni, facendo uso della spada, le uccide lo sposo e il padre; Faust, ricorrendo alla magia, la rapisce e la trasporta nel suo castello alpino, per poi farla morire quando la sa innamorata suo malgrado del rivale. Un certo spazio riserva ai due personaggi un poemetto che già si è avuta occasione di menzionare, *La Comédie de la mort* (1838), in cui Gautier li presenta entrambi delusi al termine di una *quête* fallimentare: né Faust ha avuto quanto si attendeva dalla scienza (« La science est la mort », dice), né Don Juan quanto si aspettava dall'amore (« N'écoutez pas l'Amour », ammonisce)³.

Le opere dedicate al dottore di Wittenberg non mancano di dare risalto anche al suo libertinaggio: si pensi alla *Historia von D. Johann Fausten* (1587) dello Spies, alla libera traduzione della medesima di P. F., *The History of the Damnable Life and Deserved Death of Doctor John Faustus* (1592), al *Doctor Faustus* di Marlowe, al *Faust* di Goethe, al *Doktor Faustus* di Thomas Mann.

D'altro canto, gli scrittori di opere incentrate su Don Giovanni hanno la tendenza ad affinare il personaggio, inizialmente (in Tirso) piuttosto rozzo, ad intellettualizzarlo: si è visto come già nel Seicento Don Giovanni sia stato fornito di idee (dalla scuola francese), come nel Settecento sia divenuto un epistografo (in Richardson e Laclos), nell'Ottocento sia emerso quale *chercheur d'idéal* (in Hoffmann e Musset), nel Novecento si dimostri cultore di scienze astratte (in Shaw e Frisch).

Oltre che per la caratterizzazione di Don Giovanni, componenti

² *L'immagine di Faust nel romanticismo francese*, p. 271.

³ Sezioni V e VII. Cfr. cap. VI, p. 110.

faustiane, soprattutto goethiane, sono utilizzate anche negli intrecci, dove, affiancata al libertino, può trovarsi una figura mefistofelica (come in *The Picture of Dorian Gray*), o una donna salvifica (come la Inés di Zorrilla o la Marta di Dumas e Bennett). L'eternità all'inferno appare infatti (sempre generalizzando e schematizzando) una punizione eccessiva per le trasgressioni di Don Giovanni — e di Faust — già nel Settecento, quando si tende ad uscire dall'*impasse* adottando il registro semiserio (Mozart) o buffo (Moncrieff); l'Ottocento trova poi il modo di aprire a Don Giovanni — e a Faust — la via del cielo, sia senza l'intervento di una donna (Mérimée), sia, piú spesso, grazie all'intercessione di una creatura angelicata (Zorrilla, Dumas)⁴.

L'ultimo lavoro dongiovannesco che ho scelto di considerare in queste pagine è il libretto scritto da Wystan Hugh Auden (con la collaborazione di Chester Kallman) per *The Rake's Progress* di Igor Stravinskij (1951)⁵, dove la storia del libertino, apertamente mutuata dalla omonima *suite* del pittore settecentesco inglese William Hogarth, è contaminata con elementi del *Faust* goethiano, gli autori avendo provveduto all'aggiunta di un personaggio mefistofelico a quelli di Hogarth e all'aggiustamento della sua « eroina » al modello di Margherita.

Hogarth dipinse e incise la serie di otto tavole che costituiscono *A Rake's Progress* tra il dicembre del 1733 e il giugno del 1735 (la serie è conservata al Soane Museum di Londra); è una delle sue storie di vita contemporanea narrate con il pennello a fini moralizzatori: un ciclo precedente porta il titolo di *A Harlot's Progress*, uno successivo di *Marriage à la Mode*.

A Rake's Progress illustra la parabola della vita di un libertino, dal momento in cui, morto l'avarò genitore, eredita una cospicua fortuna (tavola I, dove lo vediamo farsi prendere le misure per abiti nuovi), sino alla squallida fine, molto giovane ancora, in manicomio (tavola VIII, dove lo scorgiamo steso seminudo e in catene). Tra questi due estremi sono fissati sei momenti della sua ascesa e del suo declino: la *levée* di giovin signore in una nuova sontuosa dimora con saloni in fuga (tavola II), le ore piccole in un bordello (tavola III), l'arresto per insolvenza (tavola IV), il matrimonio di interesse con una vecchia gercia

⁴ Nella versione Mañara gli echi dal *Faust* di Goethe sono particolarmente insistenti: si è segnalato il cofanetto di gioielli al cap. IX, p. 171; ma lo sono anche altrove, per esempio in *Rolla* (v. cap. VI, p. 109).

⁵ Prima rappresentazione: Venezia, Teatro della Fenice, 11 settembre 1951.

(tavola V), la rovina al tavolo da gioco (tavola VI), la detenzione in carcere (tavola VII).

Al *rake*, che chiama con il nome trasparente di Tom Rakewell, personaggio che di precedenti Don Giovanni non ha né la nobiltà, né la grandezza, né il coraggio, Hogarth affianca una figura femminile, Sarah Young, che compare in cinque tavole: nella I, la vediamo in lacrime, il ventre arrotondato, sfilarsi un anello, mentre il suo seduttore, che ha ormai altre ambizioni, le porge qualche moneta come liquidazione; nella IV, scorgiamo lei offrire del denaro, faticosamente guadagnato con il suo lavoro di modista, per scongiurare l'arresto del dissipato ex corteggiatore; nella V, ormai madre, con una creatura in braccio, è raffigurata nel tentativo di interrompere la celebrazione delle squallide nozze di Tom; nella VII, con la sua bambina cresciuta, la incontriamo nella cella del recluso, dove certo è venuta per portargli qualche conforto; nella VIII, infine, la ritroviamo come nella I in lacrime, vicino al padre ormai demente della sua figlioletta, con del cibo per lui⁶.

Stravinskij ebbe l'occasione di vedere la *suite* di Hogarth nel 1947, a Chicago, in una mostra allestita dall'Art Institute di quella città, e subito il tema gli parve adatto per un'opera che aveva in animo di comporre su un testo in lingua inglese sin da quando era giunto negli Stati Uniti. Su suggerimento di Aldous Huxley affidò la stesura del libretto a Auden nel novembre di quell'anno, prendendo parte attiva alla sua elaborazione; nel febbraio del 1948 il testo di *The Rake's Progress* era pronto; a lui la composizione dell'opera richiese tre anni circa⁷. Stravinskij giudicò il libretto eccellente, addirittura superiore al dapontiano *Don Giovanni*.

Della *suite* di Hogarth è mantenuta nell'opera la struttura portante: attraverso i suoi tre atti, di tre scene ognuno, sono riproposti sia l'inizio, con l'eredità, sia la fine, in manicomio, della « carriera » del libertino, nonché, lungo l'arco di tale carriera, l'abbandono della giovane che teneramente l'ama, la frequentazione di prostitute, il matrimonio per lucro, e, parallelamente, lo sperpero della fortuna, la rovina finanziaria. È mantenuto anche il nome del protagonista, Tom Rakewell,

⁶ Su Hogarth, v. F. Antal, *Hogarth and His Place in European Art*, Londra 1962. È possibile che il pittore abbia tratto ispirazione, per il suo ciclo sul libertino, dalla commedia di Henry Fielding, *The Temple Beau* (1730).

⁷ In proposito v. Igor Stravinskij - Robert Craft, *Memories and Commentaries*, Londra, Faber & Faber, 1960, e *Dialogues and A Diary*, Londra, Faber & Faber, 1968.

ma non quello di Sarah Young, sostituito dal nome maggiormente evocativo di Anne Trulove (*sic*).

La vicenda volutamente squallida e impietosamente realistica « raccontata » dalla serie pittorica, dove solo Sarah Young emerge come personaggio degno di simpatia, nell'opera è ingentilita dalla dimensione fiabesca che tutta la pervade (*The Rake's Progress* è presentata come « A Fable ») e che sfuma i contorni duri anche delle figure più negative. Se Tom Rakewell resta un mediocre e un debole, con una buona dose di sentimentalismo (« but a shuttle-headed lad » è definito da Baba la Turca, la sposa dalla nera barba fluente, sviluppo audeniano della monocola hogarthiana), egli tuttavia richiama sin dall'inizio il leggendario Don Giovanni, pensando, come il *burlador* e i suoi discendenti più illustri, di avere la vita dinanzi a sé (« My life lies before me ») e contemplando la possibilità, come quelli, di morire « fulminato »; nella successiva scena del bordello londinese, dove è iniziato ai riti della *débauche*, egli si esprime come un discepolo dei Don Giovanni di Rosimond e di Shadwell, recitandosi seguace della « Natura » (« And follow Nature as my teacher »); mentre ancora oltre, alla vigilia del suo grottesco matrimonio, sembra echeggiare la delusione dei Don Giovanni romantici: « Always the quarry that I stalk / Fades or evades me, and I walk / An endless chain of chandeliers / In light that blinds, in light that sears »⁸.

Don Giovanni, ma anche Faust. Tom sogna infatti di divenire « Omnipotent »⁹ grazie a una meravigliosa macchina capace di trasformare i sassi in pane, è « servito » dal suo Mefistofele, che risponde al nome non certo ambiguo di Nick Shadow, è « salvato » dalla sua Margherita, la fedelissima Anna.

Con la sua funzione faustiana e il suo nome dongiovannesco, Anne è l'eroina della vicenda: trova il coraggio di avventurarsi da sola, forte del suo amore e della sua fede (« A love that is sworn before Thee can plunder Hell of its prey »¹⁰), dalla sicurezza del tetto paterno e dalla quiete della campagna nel mondo disumano e disumanizzante di Londra, dove sente che Tom ha bisogno di lei; lo trova infatti, prima sposato alla donna barbata, poi finanziariamente rovinato, infine pazzo,

⁸ Pp. 44, 7, 14, 21 dell'edizione del libretto di *The Rake's Progress* pubblicata da Boosey & Hawkes, Londra, 1951.

⁹ *Ibid.*, p. 35.

¹⁰ *Ibid.*, p. 25.

e sempre è ugualmente costante nella sua sollecitudine. È lei che lo strappa a Shadow nella scena del cimitero, anche se non può salvarlo, oltre che dalla dannazione, dalla pazzia; e quando egli, folle, si crede Adone e la chiama Venere, con tenerezza lo indulge e lo consola. Una fiaba, certo, ma una fiaba triste, che si conclude non con il lieto fine che il genere richiederebbe, ma con il pianto per la morte di Adone, e con la morale, quella sí, secondo la tradizione, che Anne così formula:

Not every rake is rescued
 At the last by Love and Beauty;
 Not every man
 Is given an Anne
 To take the place of Duty ¹¹.

Mentre Anne può essere chiamata un'eroina, Tom non può essere chiamato un eroe. Il mito di Don Giovanni, con questa patetica figura di libertino, « Not quite a gentleman, nor quite / Completely vanquished by the bad », che non sa quello che vuole, se non una vita di agi senza durar fatiche (è tale suo desiderio che provoca l'apparizione di Nick Shadow), che non rinuncia ai piaceri del postribolo o della « rovina » di qualche « silly girl », che si illude di suggellare la sua « libertà » e di poter essere quindi « felice » con l'atto gratuito del matrimonio con Baba ¹², ma nel contempo invoca in ogni frangente l'aiuto dell'abbandonata Anne, raggiunge decisamente *a dead end*. Un *rake* che, fin dal suo canto di iniziazione tra le prostitute di Mother Goose (come Baba uno specifico contributo di Auden) eleva una preghiera ad Anne,

Love, my sorrow and my shame,
 Though thou daily be forgot,
 Goddess, o forget me not.
 Lest I perish, O be nigh
 In my darkest hour that I,
 Dying, dying,
 May call, upon thy sacred name,

che in seguito, dopo le nozze con Baba, pentito, spera di meritare Anne grazie agli effetti meravigliosi della sua macchina per fare il pane,

O miracle!
 O may I not, forgiven all my past
 For one good deed, deserve dear Anne at last?,

¹¹ *Ibid.*, p. 59.

¹² *Ibid.*, pp. 44, 39, 22.

che infine, sfiorato dalla morte quando si gioca l'anima alle carte nel cimitero, al suono della voce di Anne si dichiara pronto ad esserle fedele per sempre,

I wish for nothing else.
Love, first and last, assume eternal reign;
Renew my life, O Queen of Hearts, again¹³,

lungo tutta la sua « carriera » si rivela, in quanto libertino, un fallito. Non stupisce che alla melanconica conclusione della medesima, nel manicomio, canti questa abiura del dongiovannismo:

O merciful goddess, hear the confession of my sins.
In a foolish dream, in a gloomy labyrinth
I hunted shadows, disdain thy true love;
Forgive thy servant, who repents his madness,
Forgive Adonis and he shall faithful prove¹⁴.

Con la dichiarazione di pentimento di Tom Rakewell si avvia a conclusione non solo il presente capitolo, che in piú di un senso ho intitolato « la morte del libertino », ma anche l'intero mio lavoro, che ha inteso ripercorrere le tappe piú significative della sua « carriera » nella letteratura britannica.

In *A Rake's Progress* Hogarth non contempla la morte fisica del protagonista ma conclude con la sua raffigurazione in manicomio, come si sa. In *The Rake's Progress* si assiste invece anche alla morte fisica di Tom Rakewell, Stravinskij e Auden rispettando quella convenzione operistica che invano Eugene Goossens aveva fatto presente ad Arnold Bennett a proposito del finale di *Don Juan de Mañara*¹⁵. Ma non è solo la morte di quel libertino che può avvertirsi simboleggiata nel testo di Auden (e nella musica di Stravinskij), bensí, in filigrana, anche la morte del tipo dongiovannesco.

Tom Rakewell come Don Giovanni, si diceva, ma un Don Giovanni decaduto, immiserito: il Don Giovanni privilegiato dall'immaginazione moderna. Penso che il libertino di *The Rake's Progress* possa essere assunto ad emblema dell'ultima metamorfosi dell'augusto per-

¹³ *Ibid.*, pp. 16, 34, 52.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 55-56.

¹⁵ Scriveva Auden a Stravinskij, il 12 ottobre 1947, appena ricevuta dal grande compositore la proposta di collaborare con lui: « it is the librettist's job to satisfy the composer, not the other way round ». Cfr. cap. IX, p. 174.

sonaggio. Messo a confronto con il sovrannaturale, in una scena debitamente ambientata in un cimitero, come avviene all'archetipo secentesco e a vari suoi discendenti, Tom Rakewell, come a quelli non avviene, ha paura: lo dice egli stesso (« My heart is wild with fear, my throat is dry »), lo sottolineano iteratamente le didascalie (« looks nervously about him », « frightened », « agonized »)¹⁶; né si rincuora se non quando ode la voce di Anne. Un capitombolo, per un Don Giovanni, la cui lunga agonia era comunque iniziata, sulla scena europea, alla vigilia della prima guerra mondiale: tra il Don Juan de Marana bennettiano, oggetto del precedente capitolo, e Tom Rakewell intercorrono gli anni traumatici che conducono dal primo al secondo conflitto mondiale, anni tra le cui tante vittime può contarsi Don Giovanni.

Nel lavoro di Edmond Rostand, *La Dernière nuit de Don Juan*, apparso postumo, nel 1921, ma composto prima della Grande Guerra, si può forse individuare il momento di rottura tra la concezione essenzialmente postottocentesca di Don Giovanni che informa le versioni del primo Novecento, quando si è ancora inclini a elaborare seriamente il personaggio, a evolverne la mitizzazione sulla via aperta dall'immaginazione romantica (*chercheurs d'idéal* sono sia il protagonista di Flecker, « the modern idealist », sia quello di Bennett, « not a sensualist » ma « an idealist »¹⁷), e la concezione moderno-contemporanea, uno dei cui esiti, all'indomani della seconda guerra mondiale, è Tom Rakewell.

Rostand smitizza Don Giovanni, gli toglie la maschera di amante irresistibile (non lui le donne amano, bensì Tristano e Romeo), polverizza ogni sua illusione (« C'est quand je t'eus choisi que tu m'as regardée », « Tu n'as eu que toutes les femmes — mais pas une! », gli dicono le ombre delle donne che presumeva aver conquistato¹⁸), lo degrada a marionetta, *status* che invero già aveva conosciuto, nel Seicento con i comici dell'arte, nel Settecento con i *baladins* delle fiere.

Peggio che da Rostand, dal quale, benché ridotto a mascherina, non è privato del suo aspetto gradevole, Don Giovanni è trattato da Michel de Ghelderode, che in *Don Juan, dramafarce pour le music-hall*, opera datata 1926 e apparsa nel 1928, lo porta alla ribalta piccoletto, gracile, smunto, trasandato ed anche un po' sudicio ...

¹⁶ *The Rake's Progress*, pp. 50 e 52.

¹⁷ Prefazione a *Don Juan*, p. 135; prefazione a *Don Juan de Marana*, p. 207.

¹⁸ *La Dernière nuit de Don Juan*, parte II.

Né le cose vanno meglio che in Francia o in Belgio nella natia Spagna, per il rampollo dei *conquistadores*: Miguel de Unamuno, nel dramma *El hermano Juan* (1934), fa di lui addirittura un impotente (dice a Inés, « no puedo quererte ..., no sé querer ..., no quiero querer ..., no quiero a nadie »), che finisce per provocare nella donna sentimenti di commiserazione, di pietà, una carità « fraterna » come il titolo annuncia¹⁹.

Altro colpo inferto all'immagine di Don Giovanni è, di nuovo in Francia, per la penna di Claude-André Puget, *Échec à Don Juan* (1941), in cui un quarantenne Don Giovanni è mortalmente ferito in duello da una donna (Fabia) travestita da uomo (Fabio): in passato era lui che ricorreva ai travestimenti per condurre a termine le sue « donnesche imprese », ma qui siamo di fronte a un *burlador burlado*, messo « in scacco » da una donna. Una registrazione, anche, dell'emancipazione femminile, sia pure con tutto lo *humour* che la situazione comporta: si ricordi tuttavia che, senza *humour*, proprio nelle pagine scritte da una donna oltre un secolo prima (il capitolo « Don Juan », in *Lélia*, di George Sand, del 1833) in Francia aveva avuto inizio la destabilizzazione del grande libertino.

Se il ritratto impietoso di Don Giovanni abbozzato dalla Sand (Don Giovanni è un vile, che approfitta delle donne, esseri deboli e indifesi) attrasse al tempo suo l'attenzione di pochi (erano gli anni in cui si affermava la versione romantica, idealizzata, del personaggio), diversa è la sorte di Don Giovanni nel Novecento. A partire dagli anni venti, alle opere letterarie che ridicolizzano, immeschiniscono, umiliano l'arcilibertino, si affiancano contributi extraletterari, che ne studiano il « caso » alla luce di scienze come la biologia o la psicanalisi. A Gregorio Marañón è dovuta la tesi del genere epiceno di Don Giovanni, a suo avviso confortata dai ritratti che ci sono pervenuti di Don Miguel de Mañara (un dipinto del Murillo in cui il libertino ha l'aria di una graziosa fanciulla) e del Casanova (di cui sono similmente evidenziati i delicati tratti femminili): alle *Notas para la biología de Don Juan*, pubblicate nel 1924, Marañón fece seguire una serie di altri lavori dedicati al personaggio²⁰. A Otto Rank si devono le interpretazioni in chiave freudiana di Don Giovanni: Don Giovanni sarebbe stato afflitto da

¹⁹ Citato da p. 567 dell'edizione inclusa nel volume *Don Juan: Evolución dramática del mito* (v. cap. I, nota 8).

²⁰ V. Singer, *The Don Juan Theme*, p. 334. L'articolo citato apparve nella « Revista de Occidente », III (1924), pp. 15-53.

un complesso di Edipo (negli uomini che uccide è rappresentato il padre, come già avevano intuito i drammaturghi francesi del Seicento chiamandolo « fils criminel »; nelle donne che possiede è rappresentata la madre, la quale, non potendo essere trovata, è sostituita da donne sempre diverse); e, ancora, Don Giovanni sarebbe un personaggio sdoppiato, il suo *Doppelgänger* essendo costituito dal servo nella versione Tenorio (per esempio Leporello) e dal deuteragonista nella versione Mañara (per esempio Don Sandoval). *Die Don Juan Gestalt*, dove Rank sviluppa queste teorie, apparve nel 1924; nel 1932 ne usciva una traduzione francese, intitolata *Don Juan: une étude sur le double*²¹.

Uomini di lettere e uomini di scienza hanno dunque concorso nel nostro secolo a sminuire l'immagine tradizionale di Don Giovanni: né sono giovate a mantenere il prestigio di quell'immagine l'emancipazione della donna, la liberalizzazione dei costumi. Sullo sfondo deprimente, per Don Giovanni, che ho delineato, *The Rake's Progress*, con il suo protagonista mediocre sí, fallito come libertino sí, ma con Anne Trulove al suo fianco, pur terminando con la sua morte gli concede, tutto sommato, una morte felice: Tom Rakewell muore pazzo, ma credendosi Adone, ma assistito da Venere (Anne), che lo ama, e gli sono risparmiate la stanchezza, la sazietà, la noia, la vecchiaia. Con la « favola » di Stravinskij e Auden, se il libertino conclude mestamente, a metà del secolo, la carriera che in lingua inglese aveva iniziato con truculenza quasi trecento anni prima nei panni del Don John di Shadwell, egli muore almeno come Don Giovanni deve morire: giovane. E la sua morte commuove, e promuove quella catarsi che suggella l'opera d'arte.

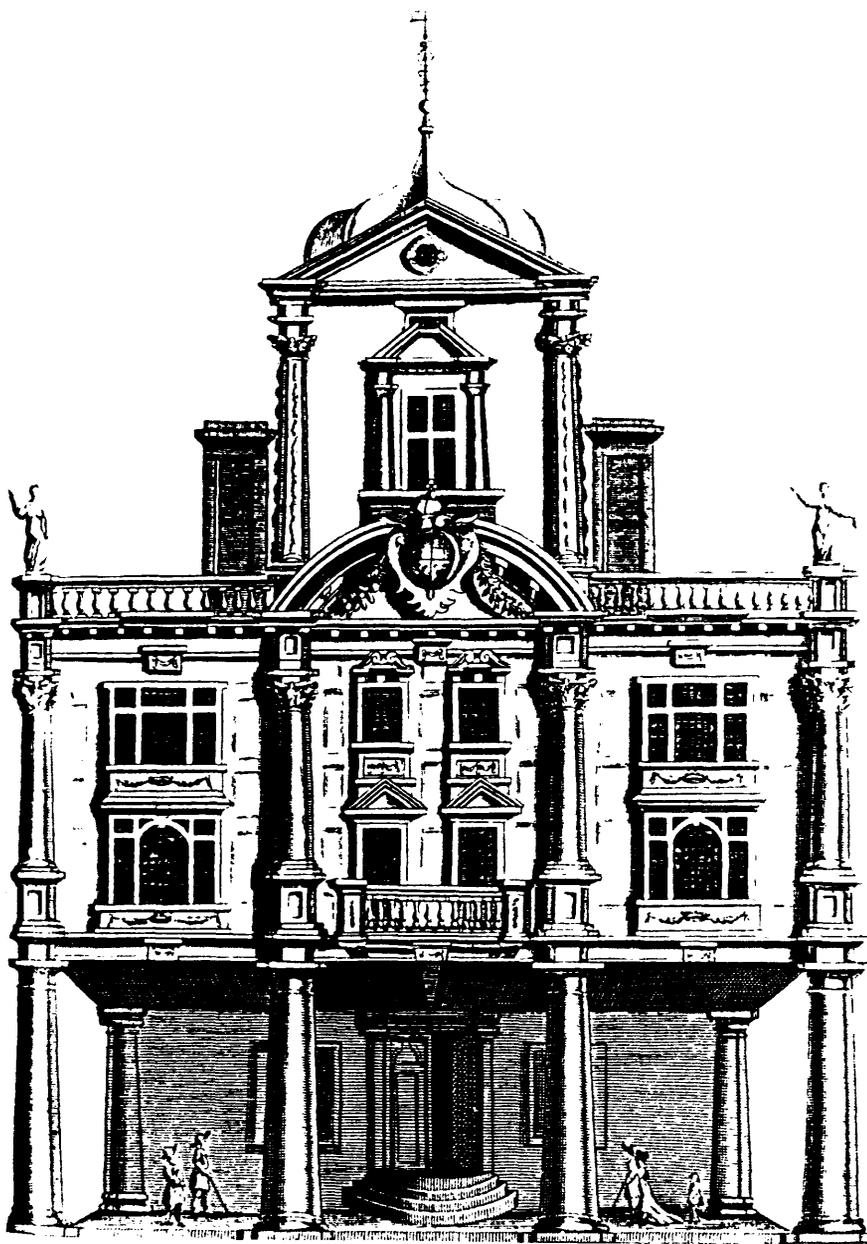
Non muore come, qualche anno piú tardi, a sud della Manica, morrà il protagonista della *pièce* di Henry de Montherlant (*Don Juan*, 1956), non solo senza provocare catarsi ma nemmeno alcun disappunto: un Don Giovanni sessantaseienne, che si dà da fare con Linda e con Ana de Ulloa, rispettivamente di quindici e di diciassette anni, e che nell'ultima scena, per correre dietro alle fanciulle di Siviglia senza essere riconosciuto, indossa una maschera che non potrà piú togliersi perché è la maschera della morte²².

²¹ L'edizione originale in tedesco apparve a Vienna; la traduzione francese, di S. Lautman, a Parigi, presso Denoël & Steele.

²² Sulla vecchiaia di Don Giovanni è stato scritto molto: già Stendhal, nel cap. LIX di *De l'amour* (1822), parla dei vecchi libertini *blasés*, numerosissimi a Parigi; Gautier, nella *Comédie de la mort* (1838), evoca un grottesco, penoso per-

sonaggio (che si è avuto occasione di ricordare nel cap. VI); Robert Browning, in *Fifine at the Fair* (1872), fornisce l'immagine di un attempato e represso ex seduttore vittoriano (v. in proposito, Barbara Melchiori, *Browning's Don Juan*, « *Essays in Criticism* », XVI, 4 (ottobre 1966), pp. 416-440); e il portoghese Guerra Junqueiro, in *A Morte de D. João* (1874), descrive il disfaccimento del vecchio donnaiolo in termini nauseabondi.

ILLUSTRAZIONI FUORI TESTO



ILL. 1

Dorset Garden Theatre, in un'incisione di W. Dolle.



ILL. 2

Thomas Betterton nel ruolo del Don Giovanni di Shadwell,
in un disegno di Paul Rotha.

THE
F A T A L L
D O V V R Y:
A
T R A G E D Y:

*As it hath beene often Acted at the Pri-
uate House in Blackefryers, by his
Majesties Servants.*

Written by P. M. and N. F.

LONDON,
Printed by JOHN NORTON, for FRANCIS
CONSTABLE, and are to be sold at his
shop at the Crane, in Pauls Church-
yard. 1632.

THE
Wild-Goose Chase.
A
COMEDIE.

As it hath been Acted with singular
Applause at the *Black-Friers* :

Being the Noble, Last, and Onely *Remaines*
of those Incomparable *Drammatists*,

{ FRANCIS BEAUMONT, }
AND
{ JOHN FLETCHER, } Gent.

Retriv'd for the publick delight of all the Ingenious ;

And private Benefit

Of { JOHN LOWIN, }
And { } Servants to His late
{ JOSEPH TAYLOR, } MAJESTIE.

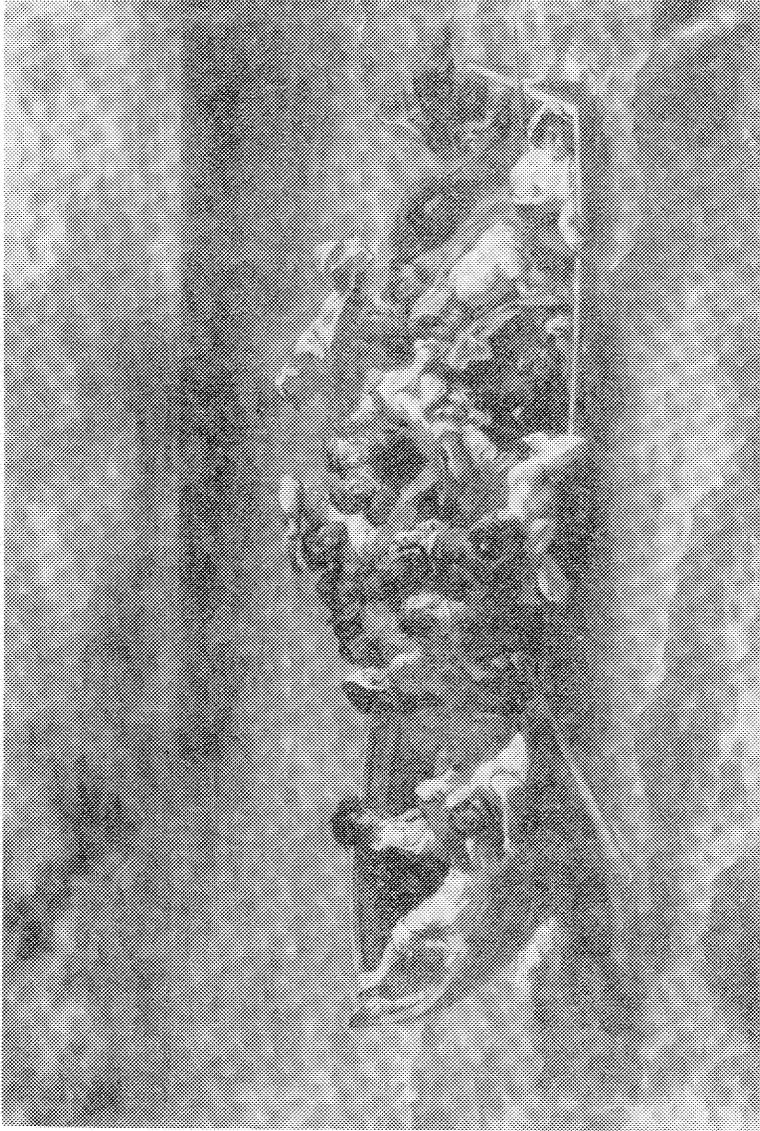
By a Person of Honour.

Ite bonis avibus —

LONDON,
Printed for *Humpherey Moseley*, and are to be
sold at the *Princes Armes* in *St. Pauls*
Church-yard. 1652.

ILL. 4

Frontespizio della prima edizione di *The Wild-Goose Chase*.



ILL. 5

Eugène Delacroix, *Le Naufrage de Don Juan*
(Museo del Louvre, Parigi).



ILL. 6

Ford Madox Brown, *The Finding of Don Juan by Haidéc*
(National Gallery of Victoria, Melbourne).



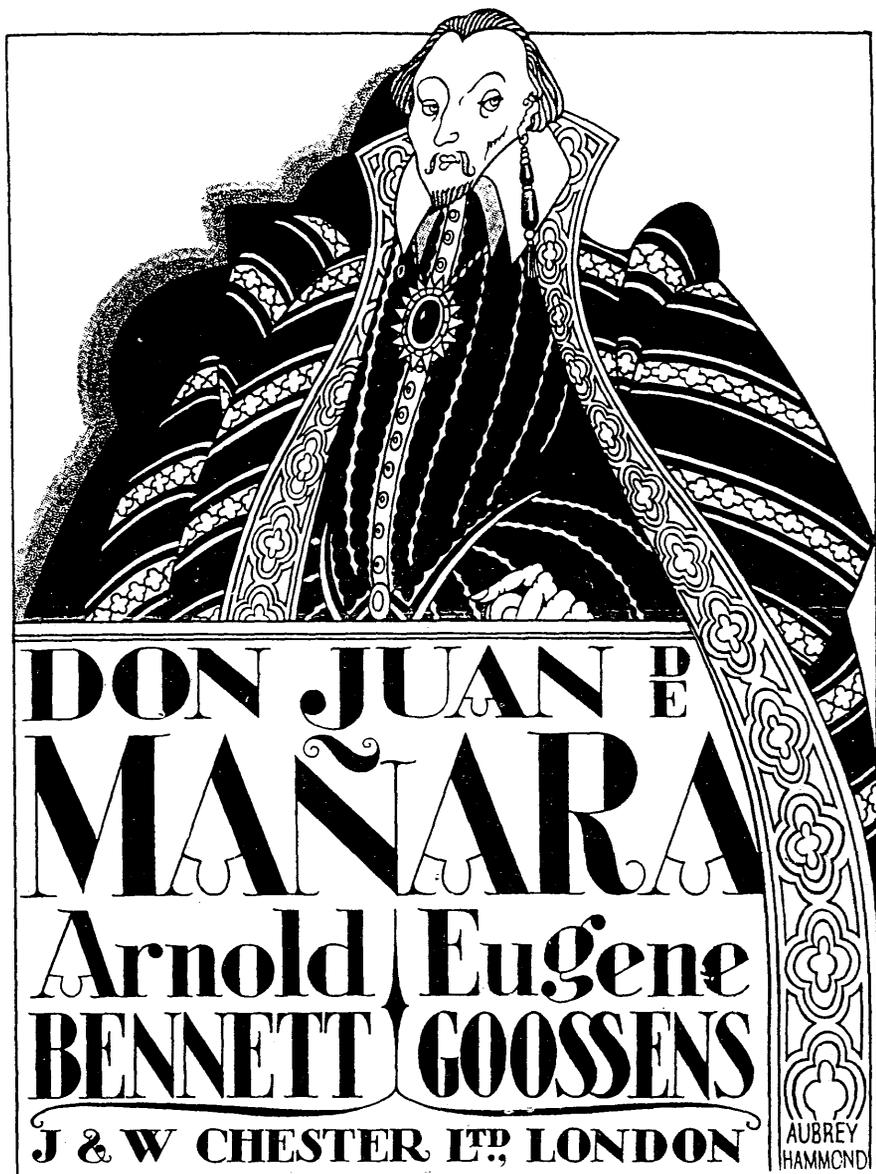
ILL. 7

Incisione di John Farleigh per il racconto di Shaw *Don Giovanni Explains*.



ILL. 8

Vignetta di Al Hirschfeld illustrante una scena di *Man and Superman*.



ILL. 9

Don Juan de Mañara, nella raffigurazione di Aubrey Hammond
per lo spartito dell'opera di Eugene Goossens.

DON JUAN (*standing in her path, in an attitude of deep respect*)

mp

Sis - ter, may I speak with you?

meno f *dim.*

(*Marta stops, with eyes downcast. There ensues an awkward pause.*)

I have a mes - sage. (*d = d*)

quasi organo *p un poco string.* *cresc.*

Ped. *Ped.*

Tempo I (*tranquillo*)

MARTA (*still with eyes downcast*)

Please tell the one who sent it that I may not

poco a poco *sub pp* *senza cresc.*

R.H.

Ped. *Ped.* *Ped.*

DON JUAN MARTA DON JUAN

lis - ten. She is dead. A wo - man? Your sis - ter, Pa - qui - ta.

R.H.

Ped. *Ped.* *Ped.*

J. W. C. 9733

William Hogarth, *A Rake's Progress* (Soane Museum, Londra).



I - L'eredità.



II - La levée.

William Hogarth, *A Rake's Progress* (Soane Museum, Londra).



III - Il bonello.



IV - L'arresto.

ILL. 13

William Hogarth, *A Rake's Progress* (Soane Museum, Londra).



V - Il matrimonio.



VI - La bisca.

William Hogarth, *A Rake's Progress* (Soane Museum, Londra).



VII - La prigione.



VIII - Il manicomio.

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

- ILL. 1 - Dorset Garden Theatre, in un'incisione di W. Dolle. Costruito su progetto del prestigioso Sir Christopher Wren, sulle rive del Tamigi, fu inaugurato nel 1671. Poiché era stato eretto per The Duke's Men, la compagnia che godeva della protezione del duca di York (fratello di Carlo II, il futuro Giacomo II), il teatro era noto anche come The Duke's Theatre.
- » 2 - Thomas Betterton (1635? - 1710), nel ruolo del Don John di Shadwell in un disegno (a colori) di Paul Rotha per l'edizione di *The Complete Works of Thomas Shadwell* a cura di Montague Summers (1927). Prima di presentare, al Dorset Garden Theatre, il Don Giovanni shadwelliano nel 1675, giovanissimo Betterton aveva interpretato il ruolo di Mirabel in un *revival* di *The Wild-Goose Chase* di Fletcher del 1659 al Cockpit Theatre; in seguito il grande attore fu applaudito, di nuovo a Dorset Garden, nel ruolo di Dorimant (in *The Man of Mode* di Etherege, 1676), e, anni dopo, nel teatro in Little Lincoln's Inn Fields, in quello di Horatio (in *The Fair Penitent* di Rowe, 1703).
- » 3 - Frontespizio della prima edizione di *The Fatal Dowry*, del 1632 (in quarto). Le iniziali P. M. e N. F. stanno per Philip Massinger e Nathan Field. Presentata sulle scene in epoca giacomiana, la tragedia continuò ad essere opera di repertorio sotto Carlo I: oltre che nel teatro « privato » di Blackfriars, fu rappresentata a corte durante la stagione 1630-31.
- » 4 - Frontespizio della prima edizione di *The Wild-Goose Chase*, del 1652 (in folio). L'attribuzione della commedia congiuntamente a Beaumont e Fletcher è inesatta, come del resto testimoniano sia l'epistola introduttiva di John Lowin e Joseph Taylor sia i versi liminari di Richard Lovelace ed altri. Ma la doppia attribuzione evidentemente si ricollega all'edizione in folio del 1647 delle opere di Beaumont e Fletcher, nella quale *The Wild-Goose Chase* non aveva potuto essere inclusa in quanto allora dispersa; si spiega così anche la definizione della commedia di Fletcher come « l'ultima » ad essere stata recuperata. Le rappresenta-

zioni cui il frontespizio allude, a Blackfriars, devono intendersi ad una ripresa della commedia nel 1632.

- ILL. 5 - Eugène Delacroix 1798-1863), *Le Naufrage de Don Juan* (Museo del Louvre, Parigi). Dipinto esposto al Salone di Parigi del 1841, presumibilmente ispirato dal *Don Juan* di Byron (canto II, stanze 87-90). È stata tuttavia avanzata l'ipotesi che esso raffiguri l'affondamento di una imbarcazione chiamata *Don Juan* di cui la stampa dell'epoca aveva dato notizia: ma in tal caso il dipinto dovrebbe intitolarsi *Le Naufrage du Don Juan*.
- » 6 - Ford Madox Brown (1821-1893), *The Finding of Don Juan by Haidée* (National Gallery of Victoria, Melbourne, Australia). Acquerello del 1869, che prende le mosse dal *Don Juan* byroniano, canto II, stanze 107-129. Unico superstite del naufragio, Don Juan ha raggiunto con un remo la costa (siamo nelle Cicladi) e perso i sensi. Così lo trovano Haidée e la sua ancella Zoe.
- » 7 - Incisione di John Farleigh che illustra il racconto di Shaw *Don Giovanni Explains*, e precisamente il momento cruciale in cui Don Giovanni, preso per mano dalla statua da lui convitata, è colpito da violenti dolori.
- » 8 - Vignetta di Al Hirschfeld che illustra la scena di *Man and Superman* (sul finire del I atto) in cui Ann Whitefield, paragonata da John Tanner ad un serpente (« boa constrictor »), sta per gettargli al collo la sua stola serpentina (« boa »).
- » 9 - Don Juan de Mañara, nella raffigurazione di Aubrey Hammond per l'edizione dello spartito dell'omonima opera di Eugene Goossens, su libretto di Arnold Bennett, uscita a Londra nel 1935. L'opera fu messa in scena al Covent Garden nel 1937, con il famoso baritono Lawrence Tibbett nel ruolo del protagonista.
- » 10 - Una pagina del *Don Juan de Mañara* di Goossens: primo scambio di battute, poco dopo l'inizio del IV (e ultimo) atto, tra Don Juan e Marta, la fanciulla pura di cuore grazie alla quale si attuerà il « miracolo » della conversione del libertino.
- » 11 - William Hogarth (1697-1764), *A Rake's Progress*, 1735 (Soane Museum, Londra): serie di otto tavole illustranti « la carriera di un libertino ».
- I L'eredità. Tom Rakewell, che ha appena ereditato l'ingente fortuna dell'avarò genitore, si appresta a mutare vita: mentre il sarto gli prende le misure per rivestirlo a nuovo, licenzia con una manciata di monete Sarah Young, la giovane che ha sedotto ma non intende ormai piú sposare (in lacrime, ella si è sfilata l'anello).
- II La levée. Mattinata del giovin signore — con ancora in capo il berretto da notte — nella sua ricca nuova dimora: alle sue spalle un grande quadro raffigurante « Il giudizio di Paride », al pianoforte un maestro suona « Il ratto delle Sabine ». Attorno a lui maestri di danza (con la *pochette*) e di scherma, un fantino, un « bravo », mentre altri al di là dell'arco pazientemente fanno anticamera.

ILL. 12 - III Il bordello. Una notte del libertino. In una casa di piacere in Bridge Street, il nuovo ricco, imparruccato (non ha piú la chioma naturale della tavola I), ubriaco, scomposto, è accarezzato e derubato dell'orologio — che segna le tre — da due prostitute, mentre una terza ha iniziato a spogliarsi per ballare nuda su un gran piatto di peltro al lume di una candela (sia il piatto sia la candela sono visibili dietro di lei).

IV L'arresto. È il I marzo, festa nazionale gallese, come si deduce dall'emblema del porro, e giorno in cui la regina Carolina (consorte di Giorgio II) concedeva udienza nel palazzo di San Giacomo (visibile sullo sfondo). Tom Rakewell, che stava recandosi a corte in portantina, forse nella speranza di ottenere qualche favore per rimediare al rapido scialacquo delle sue sostanze, è arrestato per strada. Interviene Sarah Young, che offre del denaro — guadagnato con il suo lavoro di modista (lo scatolone le è caduto di mano) — per scongiurare l'arresto.

» 13 - V Il matrimonio. Per rifornirsi di denaro, il libertino ha deciso di sposare una vecchia guercia e storpia. Le squallide nozze sono celebrate nella fatiscante e tetra chiesa di Marylebone (dove anche due cani, di cui uno monocolo come la sposa, stanno per accoppiarsi). Mentre sta per infilare l'anello al dito della vecchia, Tom guarda di soppiatto la giovane cameriera di lei. Sullo sfondo Sarah Young, ormai madre, inutilmente cerca di interrompere la cerimonia.

VI La bisca. Ma il denaro della vecchia moglie non è sufficiente al libertino, che tenta allora la sua sorte al tavolo da gioco. Con esiti disastrosi, a giudicare dai suoi gesti disperati, tra l'indifferenza generale: sbattuta in terra la parrucca, impreca con un pugno alzato contro il cielo.

» 14 - VII La prigione. Finito in una prigione per debitori (« the Fleet »), Tom Rakewell è assillato da piccoli creditori — il carceriere che reclama il dovuto per l'alloggio, un garzone che esige di essere pagato prima di dargli qualcosa da bere — e dal grande problema di come far soldi. Accanto a lui nella cella è la vecchia moglie che lo rimbrotta e di fronte Sarah Young che, venuta a trovarlo con la sua bambina, ha perso i sensi.

VIII Il manicomio. Tom Rakewell è impazzito, ed è stato internato nel manicomio di Bedlam. Seminudo, senza piú né capelli né parrucca, incatenato — deve essere in preda a una crisi —, il giovane libertino è giunto al termine della sua « carriera », in mezzo ad altri infelici, isolato ognuno nella propria follia (e offerti come spettacolo a due curiose visitatrici). Lo assiste la fedelissima Sarah Young, ritratta, in quest'ultima come nella I tavola, nell'atto di tersersi il pianto.

INDICE DEI NOMI

- Albertus*, 107, 110.
Âmes du purgatoire (Les), 157, 161, 162 n., 163 e n., 164, 166.
An Allusion to Horace's 10th Satire, 28 n.
A Rake's Progress, 62, 178, 182.
À rebours, 112 e n., 118 n.
 ARUNDELL, D., 151 n.
Ateista (Atbeista, Atheisto) Fulminato (L'), 6 e n., 7 n., 12 n., 81.
 AUBREY, J., 18, 19 e n.
 AUDEN, W. H., 175, 176, 178, 179, 181, 182 e n., 185.
 AUSTEN, J., 2, 38 n., 78 e n., 121 n., 122 n., 143, 144 n., 159 n., 173.

Back to Methuselah, 121.
 BALMAS, E., 8 n., 10 n., 11 n., 17 n., 110 n., 176.
 BALZAC, H. DE, 119, 164.
 BARRÈS, M., 106.
 BARRY, E., 53.
 BAUDELAIRE, C., 8 n., 106, 112 e n., 126, 142 e n., 143, 144, 146, 147.
 BECKFORD, W., 112, 113 n.
 BENNETT, A., 23, 50 n., 64 n., 72, 80, 140 n., 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164 e n., 167, 168, 169 e n., 170, 172, 173 e n., 174 e n., 175 n., 178, 182, 183.
 BERNI, F., 90.

Ertram, 79.
 BETTERTON, T., 15, 30.
 BÉVOTTE, G. GENDARME DE, 28, 64 n., 65 n., 75 n., 86, 89 e n., 90, 143, 161, 164.
 DIANCOLELLI, D., 7, 8 n.
 BIÈVRE, marchese I. DE, 65.
Biographia Literaria, 23 n., 78, 79, 81 n., 83 n., 112 n.
 BLAZE DE BURY, 159.
 BOUTET, J.-M., 65.
 BOWRA, M., 102, 105, 107 n.
 BROWNING, R., 186 n.
Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra (El), 2 e n., 3, 5 e n., 6 e n., 7 n., 23 n., 33 n., 34, 51, 52, 63, 80 n., 93, 95 n., 96 n., 101 n., 102, 121, 127 n., 135, 136 n., 155 n., 158.
 BURNET, G., 30 n.
Bury Fair, 2 n., 19 e n.
 BYRON, G. G., 23 n., 58, 83 n., 86, 87 e n., 88 e n., 89 e n., 90 e n., 91 e n., 92 e n., 93 e n., 94, 95 e n., 96, 97 e n., 99 n., 100 e n., 101, 102, 103 e n., 104 e n., 105, 106, 107 e n., 108, 109 n., 111 e n., 112, 113, 116, 117, 119, 120, 121 e n., 123, 129 n., 133, 135, 141, 151, 161 e n., 173, 177.

Caliste, ou la Belle pénitente, 53.

- Camera di Barbablù (La)*, 83 n., 116 n.
 CAMUS, A., 155.
 CARLO II, 15, 29, 32, 36, 46 n.
 CASANOVA, G. G., 89, 136, 137, 151, 173, 184.
 CASTI, G. B., 90, 91 n.
Cenci (Les), 6 n., 8 n.
 CERVANTES, M. DE, 37 e n., 38.
 CIBBER, C., 65.
 CICOGNINI, G. A., 6 e n., 7, 8, 11 n., 22 n., 24, 38, 40, 134.
Clarissa, 37, 48, 55, 59, 60 e n., 62, 63, 64, 65 e n., 66 n., 67 n., 69 n., 71 n., 72 n., 73, 74 e n., 75 n., 76, 77 e n., 117 n.
Clarisse Harlowe, 65, 73, 76 e n.
 COCKAIN, A., 38 e n.
 COLERIDGE, S. T., 2, 23 n., 78, 79, 80, 81 e n., 82 e n., 83 e n., 84, 85, 91 n., 112 e n., 136, 170.
 COLLIER, J., 34 n., 35, 44 e n.
Comédie de la mort (La), 107, 110, 177, 185 n.
 CONGREVE, W., 31 n., 36 e n., 46, 116.
Conscious Lovers (The), 65.
Continuation of Don Juan, 103.
Convitato di pietra (Il), 6 n., 7 e n., 8 e n., 11 n.
 CORNEILLE, T., 2 n., 9 e n., 37 n.
Country Wife (The), 35, 51.
 CRÉBILLON, C.-P. JOLYOT DE, 64.
 CROCE, B., 6 n.
 CUMBERLAND, R., 57 n.
 DA PONTE, L., 22 n., 26, 56, 63, 79, 80, 92 n., 95, 101 e n., 102, 123, 128, 154, 171 n.
De l'amour, 130 n., 185 n.
 DELPINI, C. A., 82 n.
 DENNIS, J., 29 e n.
De Profundis, 112, 116 n.
Dernière nuit de Don Juan (La), 109, 183 e n.
 DE SIMONE BROUWER, F., 7 n.
 DIBDIN, T. J., 79.
 DIDEROT, D., 65.
Doctor Faustus, 5 n., 177.
Doktor Faustus, 177.
Don Juan ou le Festin de Pierre, 2 e n., 8, 9 e n., 12 e n., 13 n., 33 n., 34, 67 n., 68 n., 72 n., 87, 96 n., 117, 143, 146 e n.
Don Giovanni (di Da Ponte/Mozart), 5 n., 79, 80 e n., 84, 92 n., 94, 95 n., 101 n., 111 n., 121 e n., 123, 126, 127 n., 129 n., 132, 133 n., 134 n., 135, 136 n., 152, 174, 179.
Don Giovanni (di Farinelli), 6 n.
Don Giovanni Explains, 122 n., 123, 125, 127.
Don Giovanni, or, A Spectre on Horseback, 79.
Don Giovanni Tenorio o sia Il Dissoluto, 6, 8 n., 9 n., 63.
Don Juan (di Arundell), 151 n.
Don Juan (di Byron), 23 n., 86, 87 e n., 90, 91 e n., 92 e n., 93 n., 94 n., 95 n., 96 n., 102, 103 e n., 104 e n., 105, 106, 107, 109 n., 111 e n., 112, 113 n., 116, 120, 121 n., 126, 129 n., 161, 177.
Don Juan (di Flecker), 137, 139 e n., 140 e n., 142 n., 143 e n., 144 e n., 146 n., 147 e n., 149 e n., 152 n., 153 n., 154 n., 155 e n., 173 e n., 183 n.
Don Juan (di Hoffmann), 80.
Don Juan (di Lenau), 177.
Don Juan (di Montherlant), 185.
Don Juan aux Enfers, 126, 142 e n., 144, 145, 146, 147.
Don Juan Declaims, 147, 149, 153.
Don Juan de Mañara, 160, 174, 182.
Don Juan de Marana (di Bennett), 156, 157, 159, 160 n., 163 n., 164 n., 168, 169 n., 171 n., 172, 173 e n., 174 n., 183 n.
Don Juan de Marana (di Dumas), 160, 163, 164 n., 166, 167 n.
Don Juan, dramafarce pour le music-hall, 183.
Don Juan: Evolución dramática del mito, 3 n., 159 n., 184 n.

- Don Juan from the Shadows*, 144, 146, 149.
- Don Juan Gestalt (Die)*, 185.
- Don Juan in Hell* (di Flecker), 145.
- Don Juan in Hell* (di Shaw), 122, 126, 127, 131 n., 147.
- Don Juan Married*, 103.
- Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie*, 137.
- Don Juan, or The Libertine Destroyed*, 79, 82 n., 94.
- Don Juan Reclaimed*, 103.
- Don Juan Tenorio*, 158, 159, 161, 165, 166 n., 167 n.
- Don Juan Theme, Versions and Criticism: A Bibliography (The)*, 65 n., 79 n., 103 n., 184 n.
- Don Juan und Faust*, 176, 177.
- DORIMOND (NICOLAS DROUIN detto), 2 e n., 5, 7 n., 10 e n., 11, 12, 13, 14, 22 n., 23, 24 e n., 26, 94, 95, 96, 101.
- DOWNES, J., 15.
- DRYDEN, J., 19, 27, 31, 35 n., 37 n., 46, 71.
- DUMAS, A. (*père*), 23, 26, 50 n., 64 n., 72, 149, 160, 161, 162, 163, 164 e n., 165, 166 e n., 167 n., 168, 169, 170, 171 n., 172 e n., 173, 174, 175 n., 178.
- DUVAL, A., 65.
- Échec à Don Juan*, 184.
- Égarements du coeur et de l'esprit (Les)*, 64.
- Éloge de Richardson*, 65.
- Émaux et camées*, 107, 111.
- ESPRONCEDA, J. DE, 89, 161 n.
- Estudiante de Salamanca (El)*, 161 n.
- ETHEREGE, G., 29, 30 n., 31 e n., 32, 33, 34 n., 35 n., 48, 92, 116.
- Fair Penitent (The)*, 36, 37, 44, 48, 49 e n., 53, 54 n., 55 n., 56 n., 57 n., 58 n., 59, 60, 61 e n., 63.
- FARINELLI, A., 6 e n.
- FARQUHAR, G., 36, 37, 43 e n., 44 e n., 45, 46, 47 e n., 48, 53, 54 e n., 57 n., 59, 70 e n., 92, 95.
- Fatal Doury (The)*, 36, 37, 38, 48, 49 e n., 50 n., 51 n., 52, 53, 54, 56 n., 58 n., 59.
- Faust*, 177, 178 e n.
- Feast of the Statue; or, Harlequin Libertine (The)*, 23 n., 79.
- Festin de Pierre ou le Fils criminel (Le)* (di Dorimond), 2 e n., 8, 10 e n., 23 n., 94 n., 95 n., 96 n.
- Festin de Pierre ou le Fils criminel (Le)* (di Villiers), 2 n., 8 e n., 10 n., 11 e n., 22 n., 23 n., 94 n., 95 n., 96 n., 101 n.
- FIELD, N., 36, 48, 49 n.
- FIELDING, H., 90, 179 n.
- Fifine at the Fair*, 186 n.
- FLECKER, H., 139 e n., 140, 141 e n., 142 e n., 170.
- FLECKER, J. E., 85, 123, 137, 139, 140, 141 e n., 142, 143, 144 e n., 145, 146 e n., 147, 149 e n., 150 e n., 151 e n., 153, 155 e n., 156, 161, 170, 173, 183.
- FLETCHER, J., 36, 37, 38 e n., 39 e n., 40, 41, 44 e n., 45, 47, 48, 92, 93, 95.
- FRISCH, M., 123, 137 e n., 177.
- GARRICK, D., 53, 82 n.
- GAUTIER, T., 104, 106, 107, 110 e n., 111, 112 e n., 114, 146, 177, 185 n.
- GAY, J., 34 n.
- GHELDERODE, M. DE, 183.
- GILIBERTO, O., 6 e n.
- Giovanni in London, or the Libertine Reclaimed*, 8 n., 26, 79, 126.
- GLUCK, C. W., 82 n.
- GOETHE, J. W. VON, 66 n., 71, 83 n., 87 e n., 114, 135, 138, 164, 177, 178 n.
- GOLDONI, C., 6, 7, 8, 9 n., 63, 94 n., 165 n.
- GOLDSMITH, O., 44 e n., 65 n.
- GOOSSENS, E., 160, 174, 175 e n., 182.
- GRABBE, C. D., 176, 177.

- GUERRA JUNQUEIRO, A., 186 n.
 GUEULETTE, T. S., 7 n.
- HAZLITT, W., 36 e n., 87.
Hermano Juan (El), 184.
Historia von D. Johann Fausten, 115 n., 118 n., 177.
History of the Damnable Life and Deserved Death of Doctor John Faustus (The), 118 n., 177.
- HOBBS, T., 18 e n., 19 e n., 20, 34, 97.
- HOFFMANN, E. T. A., 58, 78, 80, 82 n., 84, 108, 124, 130, 134, 170, 177.
- HOGARTH, W., 62, 109, 176, 178, 179 e n., 182.
- HUGO, V., 103.
- HUNT, J., 86.
- HUYSMANS, J.-K., 112, 118 n.
- IBSEN, H., 125, 130 e n.
Imitation de Byron, 104, 111 n.
Immagine di Faust nel romanticismo francese (L'), 110 n., 177 n.
Inconstant; or, The Way to Win Him (The), 36, 37, 43 e n., 44 e n., 45 n., 46 n., 47 n., 52 n., 53, 54 n., 55 n., 57 n., 59.
- ISASI ANGULO, A. C., 3 n., 6 n.
- Jeunesse du duc de Richelieu ou le Lovelace français (La)*, 65.
- JOHNSON, S., 30, 53, 54 e n., 61, 62.
- KALLMAN, C., 178.
- KEATS, J., 91 n.
- KEMBLE, C., 53.
- KIERKEGAARD, S., 78.
- KIPLING, R., 134.
- LACLOS, P. CHODERLOS DE, 64, 65, 73, 74, 89, 94, 137 n., 177.
Lady Lovelace, 65.
- LAMB, C., 27, 31, 36 e n.
Légende de Don Juan (La), 28 n., 64 n., 65 n., 75 n., 86 n., 89 n., 143, 164 n.
- Lélia*, 184.
- LENAU, N., 58, 177.
Leviathan, 18, 19 e n., 20 e n., 21.
Liaisons dangereuses (Les), 64, 65, 73, 74 e n., 75 n., 76 e n., 77 e n., 79, 137 n.
Libertine (The), 1 e n., 3, 6, 15 e n., 16 e n., 17 e n., 18 e n., 20 e n., 21 e n., 23 n., 25 n., 27 e n., 28, 29, 38 n., 43, 78, 79, 80, 81, 97 n., 116.
Libertine destroy'd (The), 16.
Lives of the English Poets, 30 e n., 53 n.
Love's Last Shift, 65.
- LOWIN, J., 39 n.
- LUBICZ-MIŁOSZ, v. MIŁOSZ.
- MACCHIA, G., 7 n., 89.
Mac Flecknoe, 27.
- MACREADY, W. C., 49 n.
Madame Lovelace, 65.
- MADARIAGA, S. DE, 3 n.
Mademoiselle de Maupin, 111, 112 n.
Man and Superman, 46, 89 n., 120, 121 e n., 122, 123 e n., 125, 126 n., 127 n., 128 n., 129 n., 130 n., 132 e n., 133 e n., 134 n., 135 e n., 136 n., 137 e n., 138 n., 143 e n., 151, 152, 159, 173 e n.
- MANDEL, O., 3, 17 n., 78, 79 n., 173.
- MANN, T., 177.
Man of Mode, or, Sir Fopling Flutter (The), 29 e n., 31 e n., 32 n., 33 n., 34 e n., 35, 37, 43, 51, 56 n., 90.
- MARAÑON, G., 184.
- MARLOWE, C., 5 n., 114, 115, 177.
- MASSINGER P., 36, 37, 38 e n., 48, 49 n., 50, 52, 53, 54, 56 e n., 57 n.
Matinée de Don Juan (La), 25, 107, 109.
- MATURIN, C. R., 23 n., 71, 79 e n., 116.
- MAUPRIÉ, marchese DE, 53.
Melmoth the Wanderer, 23 n., 79 n.
- MÉRIMÉE, P., 157 e n., 161, 162, 163 n., 164, 165, 168, 169, 172, 173, 178.
Metamorphoses of Don Juan (The), 3

- n., 64 n., 123 n., 136 n., 144 n., 161 n., 173 n.
- Miguel Mañara*, 158.
- MILTON, J., 78, 81 n.
- Minor Don Juans in British Literature*, 1 n., 81 n., 123 n., 140 n., 160 n.
- Mito di Don Giovanni nel Seicento francese (II)*, 8 n., 11 n., 17 n.
- Mito di Don Giovanni nel Seicento francese: Testi (II)*, 10 n.
- MOLIÈRE, 2 e n., 7 n., 9 e n., 11, 12 e n., 13, 16, 21, 22 e n., 24 e n., 26, 31 e n., 32, 41, 48, 55, 66, 68, 71, 87, 88, 94, 96, 102, 108, 117, 122, 123, 124, 135, 138, 141, 143, 144, 146, 159, 160, 173.
- MONCRIEFF, W. T., 8 n., 26, 79 e n., 126, 178.
- MONTHERLANT, H. DE, 185.
- Morte de D. João (A)*, 186 n.
- MOZART, W. A., 22 n., 26, 45, 56, 79, 80, 81 n., 84, 88, 94, 96, 101, 102, 108, 111 n., 120, 121 e n., 123, 126 e n., 127, 129, 132, 134, 135, 136, 138, 141, 144, 160, 173, 174, 175, 178.
- Much Ado About Nothing*, 42, 46.
- MURILLO, B. E., 184.
- MURRAY, J., 86, 87 e n., 92.
- MUSSET, A. DE, 25, 58, 80, 89, 104, 106, 107, 108, 110 e n., 114, 164, 170, 173, 177.
- Mythe de Sisyphe (Le)*, 155 n.
- Namouna*, 107, 110.
- No hay deuda que no se pague y Convidado de piedra*, 63, 158.
- No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague, y Convidado de piedra*, v. *No hay deuda que no se pague y Convidado de piedra*.
- Notas para la biologia de Don Juan*, 184.
- Nouveau Festin de Pierre ou l'Athée foudroyé (Le)*, 2 e n., 7 n., 8, 10 n., 14 e n., 16, 18, 21 n.
- Nouvelle Héloïse (La)*, 66 n., 74 n., 96 n.
- « Observer (The) », 57 n.
- On the Artificial Comedy of the Last Century*, 27 n., 36 n.
- Oval Portrait (The)*, 119.
- Peau de chagrin (La)*, 119.
- PEPYS, S., 15 n., 19, 39.
- Petits-fils de Lovelace (Les)*, 65.
- Philanderer (The)*, 123, 125, 126 n.
- PICCINNI, L. A., 163.
- Picture of Dorian Gray (The)*, 104, 105, 106, 111 e n., 112, 113 n., 114 e n., 116 e n., 117 e n., 118 e n., 119 n., 137, 178.
- Plain Dealer (The)*, 15.
- POE, E. A., 112 e n., 119.
- POPE, A., 44, 90.
- PRATT, W. W., 87 n., 89.
- PRAZ, M., 105, 111, 112 n.
- PRÉVOST, A. F., 65.
- PUGET, C.-A., 184.
- PULCI, L., 90, 92, 108.
- PURCELL, H., 16 e n., 23.
- Rake's Progress (The)*, 176, 178, 179, 180, 182, 183 n., 185.
- RANK, O., 184, 185.
- RICHARDSON, S., 48, 57 n., 58, 59, 60, 61, 62, 64, 65, 66 e n., 67, 70, 72, 74, 87, 89, 94, 108, 159, 177.
- ROCHESTER, v. WILMOT, J.
- Rolla*, 107, 109 e n., 178 n.
- ROSIMOND (CLAUDE LA ROSE detto), 2 e n., 5, 7 n., 10 n., 12 e n., 13, 14, 16, 17, 21, 22 e n., 24 e n., 26, 33, 39, 40, 41, 55, 67, 180.
- ROSTAND, E., 109, 183.
- ROUSSEAU, J.-J., 66 n., 71, 103, 105.
- ROWE, N., 36, 37, 44, 48, 49 n., 53, 54 n., 56, 57 e n., 60, 61, 62 n.
- SADÉ, D. A. F., marchese DE, 106.
- SAINTE-BEUVE. C.-A., 106, 111.
- SAND, G., 184.

- SEDLEY, C., 31.
Séducteur (Le), 65.
 SENECA IL VECCHIO, 49, 50.
 SHADWELL, T., 1, 2 e n., 3, 6, 7 n.,
 12 e n., 13, 14, 15 n., 16, 18, 19,
 20, 21, 22, 23 e n., 24 e n., 25, 26,
 27, 28, 29, 31, 33, 34, 39, 41, 55,
 57, 67, 78, 79, 81, 82, 84, 85, 96,
 97, 116, 134, 144 n., 149, 159, 172
 n., 180, 185.
 SHAKESPEARE, W., 32, 46.
 SHAW, G. B., 46, 85, 89, 93, 120, 121
 e n., 122 e n., 123 e n., 125, 126 e
 n., 127, 128, 129 e n., 130 n., 131 n.,
 132 n., 133, 134 e n., 135, 136 e n.,
 137 e n., 138, 139 e n., 140, 143,
 147, 152, 159, 160, 173, 177.
 SHELLEY, P. B., 87 e n.
 SIDDONS, S., 53.
 SINGER, A. E., 65 n., 79 n., 103 n.,
 184 n.
 SKIADARESSI, H., v. FLECKER, H.
Souper chez le commandeur (Le), 159.
 SOUTHEY, R., 87.
 «Spectator (The)», 16, 35.
 SPIES, J., 115 n., 118 n., 177.
 STEELE, R., 35, 65.
 STENDHAL, 6, 8 n., 78, 130 n., 185 n.
Story of Don Juan (The), 2 n., 38 n.,
 78 n., 121 n., 122 n., 144 n., 159 n.,
 173 n.
 STRAVINSKIJ, I., 175, 178, 179 e n., 182
 e n., 185.
Suite de Don Juan (La), 103.
 SUMMERS, M., 15 n., 17 n., 38 n., 143,
 144 n.
 SWIFT, J., 34 n., 90.
 SWINBURNE, A. C., 88, 89, 112 e n.
 SYMONDS, J. A., 88.
 TAYLOR, J., 39 n.
 TÉLLEZ, G., v. TIRSO DE MOLINA.
Temple Beau (The), 179 n.
Theatre of Don Juan (The), 3 e n., 17
 n., 173 n.
 TIBBETT, L., 174.
 TIRSO DE MOLINA (GABRIEL TÉLLEZ), 2,
 3 e n., 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11 n., 12,
 22 n., 23, 24, 26, 32, 37, 38, 40, 52,
 57, 63, 80, 89, 95, 96, 101, 123, 134,
 136 n., 151, 166, 173, 175, 177.
Tragedy of Ovid (The), 38 e n.
 UNAMUNO, M. DE, 3 n., 184.
 VAN LOO, E., 158 n., 161 n., 162 n.
Vatbek, 112 e n., 113.
 VIAU, T. DE, 13 n.
 VILLIERS (CLAUDE DESCHAMPS detto),
 2 e n., 7 n., 8 n., 10 n., 11, 12, 13,
 14, 22 n., 23, 24 e n., 25, 26, 94, 95,
 96, 101 e n.
*Vita, avventure e morte di Don Gio-
 vanni*, 7 n.
Vrai Don Juan (Le), 158 n., 161 n.,
 162 n.
 WALLER, E., 71 e n.
 WARD, L., 130 e n.
Way of the World (The), 36 e n., 46.
 WEINSTEIN, L., 2, 64 n., 78, 123 n.,
 136 n., 143, 144 n., 161 n., 173.
Wild Gallant (The), 35 n., 46.
 WILDE, O., 104, 105, 106, 109, 111,
 112 e n., 113, 114, 115, 116, 117,
 136, 137, 144, 153 e n.
Wild-Goose Chase (The), 36, 37, 38,
 39 e n., 40 n., 41 e n., 42, 43, 44 e
 n., 45 n., 53, 59, 95 n., 126, 132 n.,
 135 n.
 WILKES, R., 44 n.
 WILMOT, J., conte di ROCHESTER, 28,
 29, 30 e n., 31 e n., 36, 71 n., 90.
 WOOD, A. à, 19 e n.
 WORDSWORTH, W., 87, 95 n.
 WREN, C., 15.
 WYCHERLEY, W., 15, 28, 31 n., 35, 37
 n., 51 n., 71, 116.
 ZAMORA, A. DE, 3 n., 63, 158, 159.
 ZORRILLA, J., 3 n., 23, 26, 50 n., 158,
 159, 161, 162, 163, 165, 166 e n.,
 167, 168, 170, 171 n., 172 n., 173,
 174, 178.

Stampato presso la Tipografia
Edit. Gualandi S.n.c. di Vicenza