Éric-Emmanuel Schmitt e il paradosso di Don Giovanni

Laura Brignoli

Edizione digitale

URL: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/5835>

DOI: 10.4000/studifrancesi.5835

ISSN: 2421-5856

Editore

Rosenberg & Sellier

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 1 mai 2011

Paginazione: 108-117

ISSN: 0039-2944

Notizia bibliografica digitale

Laura Brignoli, «Éric-Emmanuel Schmitt e il paradosso di Don Giovanni», *Studi Francesi* [Online], 163 (LV | I) | 2011, online dal 30 novembre 2015, consultato il 08 janvier 2021. URL: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/5835> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.5835>

Questo documento è stato generato automaticamente il 8 janvier 2021.

Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

Éric-Emmanuel Schmitt e il paradosso di Don Giovanni

Laura Brignoli

- ¹ La figura di Don Giovanni entra nella letteratura europea nel 1630 attraverso un dramma spagnolo. Destinato a diventare uno dei più celebri miti “borghesi”, e quindi diverso per natura e origine dai miti popolari come dai miti dotti, ha con essi un tratto comune, per quanto vago: il fatto di essere specchio della società nella quale si esprime¹. Riconoscerne il punto di partenza in un’opera letteraria precisa non ha impedito di ritrovarne le origini in una serie di leggende profondamente ancorate nel territorio non solo spagnolo, ma europeo, come ha ben messo in evidenza Jean Rousset².
- ² È opinione di questo critico, condivisa da molti altri, che non si possa parlare del mito di Don Giovanni laddove non siano presenti le sue tre componenti essenziali: l’incostante, il gruppo di donne, la sfida al morto. Ogni opera che escluda uno di questi tre elementi non può, secondo Rousset, essere annoverata fra le rivisitazioni del mito. Certo non basta la conquista (con il relativo gruppo di donne, che non esiste senza chi le accomuni a un unico destino), poiché la letteratura classica abbonda di figure di seduttori, si potrebbe dire persino a partire da Zeus stesso. Questi irretisce con estrema facilità ricorrendo, guarda caso, a innumerevoli trasformazioni: in cigno, in toro, in pioggia dorata, in satiro, in aquila e, non ultimo, in Anfitrione, per sedurre la moglie. La storia mitica di Zeus è costellata da figure femminili, divine o umane. Viene dunque da chiedersi perché gli autori secenteschi non abbiano fatto ricorso a questo mito classico, come in molti altri casi; la figura di Zeus infatti precede di molti secoli la nascita del Don Giovanni e appartiene al repertorio mitico classico da cui gli scrittori attingevano a piene mani in epoca barocca³. Ma se avessero voluto qualcosa di meno trito e insieme di meno distante, gli scrittori francesi avrebbero potuto mutuare anche la figura del volubile Hylas, comparso per la prima volta nell’*Astrée* di Honoré d’Urfé che ne fa un paladino dell’amore incostante. André Mareschal⁴ e l’abate d’Aubignac⁵ gli diedero voce, ma il personaggio non ebbe lo stesso seguito.

- 3 Cosa mancò a Zeus (o a Hylas) per diventare il simbolo stesso dell'incostanza in amore? Forse il genio di Molière, o l'interesse dei commedianti dell'arte; forse entrambi erano troppo distanti dalla vita vera, l'uno confinato nell'Olimpo, l'altro in un aristocratico passato bucolico. Più probabilmente mancò loro proprio il terzo, essenziale elemento: la sfida al morto, che è anche la paura del vivere quotidiano, confrontata a forze incomprensibili. La critica tutta è abbastanza concorde nell'affermare che il tratto distintivo del Don Giovanni sia la sfida al commendatore, quel confronto con l'aldilà nel quale si cristallizza una paura pervasiva⁶.
- 4 Ora, questa posizione critica, in sé condivisibile, sembra tuttavia non tenere conto di una componente fondamentale, la sola capace di trasformare un mito letterario come quello di Don Giovanni in un mito *tout court*, cioè nella narrazione simbolica di un tratto della natura umana, o per dirla con Ian Watt: «una storia tradizionale con una straordinaria e vastissima diffusione culturale, cui si attribuisce una verità quasi storica e che incarna o simbolizza alcuni dei valori fondamentali della società»⁷: l'opinione comune.
- 5 Chiedersi quale ne sia la pertinenza è domanda giustificata, se è vero, come sostiene Mario Trevi, che il mito

è espressione profonda e insostituibile di quel *Weltbild*, di quella immagine del mondo che regge – quale struttura interiore – una intera cultura nel suo divenire storico. [...] Il mito è la forma originaria con cui lo spirito di una cultura definisce sé stesso, è l'espressione diretta anche se non unica di quella visione del mondo e dell'esistenza che caratterizza unitariamente e inconfondibilmente una cultura. Ciò non pertanto i miti, per la loro stessa natura esprimendo visioni del mondo e aspetti fondamentali dell'esistere, possono varcare gli stretti confini di una cultura storicamente definita e ritrovarsi o in aree vastissime caratterizzate dal medesimo rapporto tra l'uomo e il mondo naturale o addirittura nell'intero dominio dell'umano, quali espressioni di situazioni intemporalmente ed universalmente comuni⁸.
- 6 Ora, se da un lato non v'è dubbio che una certa lettura del mito ne fa qualcosa di estraneo al tempo, per altri versi è stato giustamente osservato che «il suo legame con la storia lo rende mobile, instabile, modificabile, mortale: il mito resta legato alla visione del mondo che l'uomo ha ad una certa epoca»⁹. E tuttavia è proprio recidendo i suoi legami dalla storia che una leggenda diventa mito. Se un personaggio ritorna con insistenza da un'epoca all'altra e si trasforma con il cambiare delle stesse, ciò di cui bisogna tenere conto è l'opinione comune che tende ad astrarre da un personaggio complesso un solo tratto che lo riassume e lo identifica, rendendolo capace, proprio perché privo di complessità, di reincarnarsi da un'epoca all'altra cristallizzando nelle sue avventure via via i tratti più caratteristici di ciascuna. Essi si perderanno con il mutare della sensibilità per acquisirne altri nelle epoche successive, ma mantenendo immutato il dato di fondo scarno, essenziale.
- 7 Alla luce di queste considerazioni bisogna dunque chiedersi chi sia oggi Don Giovanni. È forse colui che combatte con il morto?
- 8 Secondo Balmas¹⁰, già alla fine del XVII secolo il legame con l'implicazione religiosa è reciso ed è la versione di Rosimond a sancire la presa di distanza; Don Giovanni incomincia già da allora a ridursi ai tratti di quello che sarà in modo praticamente esclusivo nei secoli a venire, quello che diventerà così distintivo da lessicalizzare il nome stesso: il seduttore insaziabile. Questo è il dato essenziale che si mantiene invariato nelle varie trasformazioni che autori di differenti epoche storico-culturali hanno fatto subire al personaggio.

- 9 Ciò tuttavia non significa che il rapporto con il morto sia scomparso insieme alle implicazioni religiose. Secondo Alenka Zupancic¹¹ anzi, è proprio il rapporto con la morte che conferisce profondità drammatica al personaggio mitico. Vale la pena spendere qualche parola in più su questa analisi del mito che lo illumina di una luce nuova. In disaccordo con l'interpretazione di Kierkegaard, la Zupancic ritiene che l'aspetto più scandaloso del Don Giovanni risieda precisamente nella possibilità di vedere in questo personaggio non il principio stesso della sensualità come afferma il pensatore danese, ma piuttosto un individuo concreto. È laddove il principio universale prende la forma del singolo individuo che il personaggio assume tutta sua forza dirompente e appare più scandaloso. Ma continua chiedendosi cosa di fatto accomuni la profanazione del morto e la seduzione seriale: solo se vediamo la seduzione seriale come la soluzione a una *impasse* possiamo rispondere a questa domanda. L'*impasse* è rappresentata dall'inesistenza delle donne a livello simbolico. In questo sta il vero scandalo del Don Juan: nel fatto che esso permette di mettere in luce che una buona metà dell'umanità non ha alcuna esistenza simbolica. Per spiegare questo concetto la Zupancic cita l'affermazione di Lacan secondo il quale «la femme n'existe pas», e il patriarcato sarebbe nato proprio per conferire esistenza simbolica alle donne facendole diventare madri, mogli, sorelle, figlie...¹². Operazione che funziona alla perfezione fino a quando non appare Don Juan, il quale non cerca mogli, sorelle, figlie, ma la donna in sé. Disonorandole, egli le pone nella situazione di morte-viventi: l'infamia fa perdere loro la legittimità del legame che ne garantiva l'esistenza, e ciascuna di esse è una donna perduta, una creatura metaforicamente morta, cioè priva di qualsiasi legame simbolico che la definisca; così la donna disonorata, priva di vincoli sociali che possano giustificare a livello simbolico la sua esistenza, diventa l'emblema terreno dello spettro. Ecco come si salda la sfida al morto con la seduzione. Egli passa da una donna all'altra non per cercarvi ciò che non ha trovato, ma per l'esatto contrario: cercando nella successiva ciò che ha già trovato nella precedente. Don Juan sarebbe inattivo se ci fosse un significato che le rappresenti tutte, se la donna esistesse in sé. Ma non c'è, ogni donna è un singolo definito dai legami che intesse con altri membri della società. Questo motiva la serialità di Don Juan: «C'est donc ainsi que Molière articule le lien entre les deux composantes du mythe, entre la profanation des morts et la séduction des femmes»¹³. Fin qui la Zupancic.
- 10 Ma c'è qualcosa in più da mettere in evidenza, alla luce delle considerazioni della critica slava. Spingendosi un poco più oltre la sua interessante interpretazione ci si rende conto che il rapporto con la morte non cristallizza tanto – o meglio non cristallizza più – una problematica della morale, quanto un tema legato all'individualismo e all'identità. Sostanzialmente la presenza dello spettro come emblema della non-vita simbolica consente di articolare queste due tematiche essenziali del mito.
- 11 Il tema dell'individualismo è stato magistralmente trattato da Ian Watt, nel già citato *Miti dell'individualismo moderno*, saggio nel quale vengono sostanzialmente accomunate le origini di quattro personaggi mitici: Faust, Don Chisciotte, Don Giovanni e Robinson Crusoe¹⁴. Non ci dilungheremo su questo saggio di fondamentale importanza, ma citeremo un passaggio che a nostro avviso ne riassume il senso profondo:
- i nostri miti moderni non trattano di “origini o trasformazioni”. Questo risulta evidente dal semplice fatto di essere stati creati come realizzazioni individuali e non sociali. Non si occupano in particolare della vita collettiva dei gruppi. Tutti e quattro, senza essere direttamente autobiografici, sono rappresentazioni di esperienze di vita individuale. Esperienze dirette dei loro eroi, e più indirettamente,

dei loro autori. In questo senso possiamo, anzi dobbiamo, interpretarli come rappresentazioni delle “origini” e delle “trasformazioni” dell’atteggiamento individualista. Ciascuno di questi miti all’origine presentava una visione negativa dell’individualismo, ma l’aspetto punitivo è andato ammorbidendosi nel periodo romantico; tutti sono stati trasformati in modelli positivi di individui, e in questo modo sono stati letti nella nostra odierna cultura individualista¹⁵.

- 12 I fondamenti ideologici che portarono all’individualismo sono lungamente e convincentemente esaminati da Watt: egli si avvale fra gli altri del pensiero di Louis Dumont, il quale «ritiene che l’istituzionalizzazione dell’individualismo si fondi sul cristianesimo», ma arriva a Rousseau passando attraverso il cogito cartesiano¹⁶. Don Giovanni, secondo Ian Watt, aveva le caratteristiche adatte per durare a lungo proprio in quanto mito che contiene in sé l’affermazione dell’individuo, destinata ad avere un’eco sempre più ampia da Cartesio in poi.
- 13 Si è sostenuto, a giusta ragione, che il mito di Don Giovanni non avrebbe potuto nascere al di fuori del Cristianesimo cattolico. A ciò va aggiunto che la nascita del mito non è estranea agli eventi che hanno condotto alla manifestazione del dubbio cartesiano e alla centralità dell’individuo indipendente dalla collettività che questa filosofia ha inaugurato¹⁷.
- 14 In effetti all’epoca della nascita di Don Giovanni l’individuo traeva la sua esistenza dai legami familiari, sociali e religiosi; non esisteva se non come membro di una stirpe o di una casata, di un gruppo sociale o di una consorte religiosa. Non ultimo, il legame con la Chiesa e quindi con il Padre celeste nella forma di una fede acritica. Chiunque reclamasse la sua estraneità a questi legami, asserendo la propria indipendenza, poteva anche mettere in serio pericolo la sua persona, come accadeva ai libertini¹⁸. È questa la portata scandalosa della risposta del Don Giovanni di Tirso alla domanda di Donna Isabella, che credeva di aver trascorso la notte con il suo fidanzato Ottavio: «¿Quien soy? Un hombre sin nombre», «Chi sono? Un uomo senza nome»¹⁹. Nel XVII secolo a nessuno basta essere un uomo per affermare la sua individualità. A nessuno tranne che a Don Giovanni. L’elemento dell’individualismo avanti lettera è la componente del mito che possiede lo stesso peso della sfida al divino, ma che, a differenza di quest’ultima, sarà destinata ad amplificarsi nel corso del tempo, a partire da Molière, appunto. E con Macchia pensiamo che «l’ateismo è soltanto la strada o il presupposto del dongiovannismo, il saldo blocco dove egli poggia la sua pervicace libertà d’esistere, l’affilata spada con cui egli taglia i nodi che lo legano alla religione e alla morale»²⁰.

*

- 15 Lo scandalo di Don Giovanni è dunque quello di chi afferma la sua assoluta individualità puntando il dito contro l’assenza radicale di esistenza individuale dell’altra metà dell’umanità. Proprio questa articolazione esprime il mito.
- 16 Questi temi essenziali al Don Juan vengono declinati con grande originalità in una pièce in tre atti pubblicata nel 1997 da Éric-Emmanuel Schmitt: *La nuit de Valognes*²¹. L’azione si svolge in un tetro castello della Normandia, in pieno XVIII secolo. La duchessa di Vaubricourt ha convocato in questo luogo lontano dalla mondanità quattro donne: la nobile contessa della Roche-Piquet, la borghese Madame Cassin, la religiosa Hortense de Hauteclair e una scrittrice di romanzi alla moda, Mademoiselle de la Tringle. Grazie al catalogo di Sganarello, il servitore di Don Giovanni che ha sempre annotato

coscienziosamente le conquiste del suo padrone, la duchessa sa che anch'esse sono state vittime del fascino di Don Giovanni e, insieme a loro, intende processarlo, per condannarlo al matrimonio con la sua ultima conquista – la piccola Angélique, nipote della duchessa – sedotta e poi abbandonata come di consueto. Quando Don Giovanni accetta la pena senza battere ciglio, prima ancora dell'inizio del processo, le cinque donne sono sbalordite. Come è possibile che colui che ha sempre sfuggito i legami stabili accetti il matrimonio senza neppure cercare di difendersi? Che cosa è mai accaduto nella sua vita che l'ha cambiato fino a questo punto? E quest'uomo, è ancora Don Giovanni?

- 17 La risposta negativa che è necessario dare a quest'ultima domanda non scoraggia le cinque donne che decidono di condannarlo comunque con un diverso capo d'imputazione: l'accusa di aver tradito il tradimento, di non essere più lui, il seduttore impenitente che passa da una donna all'altra, perso com'è in un ricordo che ha cambiato tutta la sua vita. In un *flash back* viene chiarita la natura di questo ricordo. Don Giovanni ha conosciuto l'amore grazie al giovane cavaliere di Chiffreville, fratello di Angélique, ma l'ha ucciso in un duello provocato dallo stesso giovane per suicidarsi, non credendo che il più celebre seduttore della terra avrebbe mai potuto innamorarsi di un uomo. Il finale della pièce consente al pubblico di intenerirsi sul libertino che, senza essere più tale, entra nel mondo reale, quello in cui si va «à l'encontre des autres» e, «au même moment, on a peur d'être broyé par la lumière, trahi par toutes les mains, ballotté par les souffles du monde» (p. 113). La pièce si chiude con il pianto di Sganarelle che si lamenta proprio per aver ricevuto la sua famosa paga: «Mes gages, Madame, mes gages... il me les a donnés!».

Eredità

- 18 La replica finale di Sganarelle è solo l'ultima di una lunga serie di riprese intertestuali che spaziano da Molière a Da Ponte, da Casanova a Laclos, da Barbey d'Aurevilly a Rostand, Giraudoux e altri²². Gli intertesti sono tali e di tale portata che la pièce, a prima vista, assume la forma di un puzzle; non a caso è stata definita «un interessante esercizio di *variatio*»²³. Su Molière Schmitt ha forgiato il rapporto servo-padrone, riprendendo schemi e moduli dialogici (come le esitazioni di Sganarelle in II, 2) ma riservandosi anche il diritto, non privo di implicazioni semantiche, di attribuire all'uno le repliche dell'altro, come avviene nella seconda scena del secondo atto:

DON JUAN – Alors, Sganarelle, je ne comprends pas. Pourquoi attaches-tu tes pas à un maître aussi mauvais, le plus grand scélérat que la terre ait porté, un enragé, un chien, un diable, un Turc, un hérétique?

- 19 Mozart ha fornito a Schmitt la melodia di sottofondo, le variazioni ritmiche rispondenti a strutture musicali²⁴, e Da Ponte alcune parole della famosissima scena del catalogo (atto I scena 5). In una pièce ambientata nel XVIII secolo non potevano mancare i riferimenti a Casanova e a Laclos, che gli ha fornito il modello dei due libertini, complici nel male; così la contessa de la Roche-Piquet lo saluta, alla fine:

LA COMTESSE – Laisse-les, aucune ne te comprend. Elles se prennent toutes pour tes victimes, moi seule ai reconnu le maître. Lorsque tu es parti, je ne me suis pas mouchée, non, j'ai réfléchi, puis j'ai appris, règle par règle, ton catéchisme. J'ai appris qu'en amour il n'y avait pas d'amour, mais des vainqueurs et des vaincus... J'ai appris que la victoire n'avait d'autre but que la victoire, et qu'il n'y avait pas

d'après... J'ai appris que le plaisir est fade s'il n'a pas le goût du mal, que la caresse toujours préfigure la gifle et le baiser ébauche la morsure... (III,15)

- 20 Non è difficile scorgere in queste parole il percorso di apprendimento del male di Madame de Merteuil, la sola, nelle *Liaisons dangereuses*, a essere rimasta fedele al presupposto di base della relazione fra i due libertini: non innamorarsi mai²⁵.
- 21 Presente anche uno dei grandi romanzi del Settecento: la *Clarissa* di Richardson (introdotta in Francia nella traduzione di Prévost), nella ripresa di un simbolo. Il ragno contro cui combatte la Duchessa (II, 4) ricorda, anche nella sua duplice valenza, un lungo passaggio della lettera 103 in cui lo stesso insetto rinvia dapprima alla pusillanimità degli Harlowe e poi alla meticolosa pazienza dei libertini²⁶.
- 22 Da Rostand Schmitt ha tratto lo schema del processo che le antiche vittime intentano a Don Giovanni, mentre dall'*Electre* di Giraudoux ha mutuato il dialogo finale fra Don Juan e la duchessa (III, 16)²⁷.
- 23 Da Barbey, infine, Schmitt ha tratto tutti i nomi dei personaggi – Chiffrevas (*Le plus bel amour de Don Juan*), Hauteclair Stassin (*Le bonheur dans le crime*), Tremblay de Stasseville (*Le dessous de cartes d'une partie de whist*) – che ricordano con poche varianti le stesse sonorità dei nomi della *Nuit de Valognes*: Chiffreville, Hauteclair, Cassin, Tringle. Ma soprattutto il titolo – come si sa Valognes è la città natale dell'autore delle *Diaboliques* – indubbiamente fa appello alla cultura dello spettatore, ma al contempo ha la funzione classica di designare il momento più significativo della pièce, quello in cui è avvenuta la trasformazione di Don Giovanni.

Vice versa

- 24 Abbiamo voluto riferirci sommariamente al tessuto intertestuale presente nella commedia perché non è secondario al significato profondo del protagonista: da una certa prospettiva, ciò che Schmitt ha fatto del suo personaggio è un perfetto rovesciamento dei dati della tradizione; evocarne gli elementi essenziali facendo ricorso alle sue realizzazioni più riuscite serve a farne emergere le differenze. E la prima, più evidente, è che questo Don Giovanni, a differenza del *Burlador* di Tirso e di tanti suoi successori, non mente più. O meglio, cerca goffamente di mentire solo all'unico personaggio che non può essere ingannato: Sganarelle, il suo confidente, colui che l'ha seguito passo passo fin dall'inizio, che lo conosce meglio di quanto lui conosca se stesso, che giustifica e persino prevede le sue mosse.
- 25 Fin dal suo ingresso in scena, il passaggio dal cimitero è molto di più della ripresa di una delle componenti tradizionali del mito: il cimitero diventa qui luogo di passaggio, dell'indecisione dei confini, un luogo in cui si dubita della morte e della vita. Don Giovanni vi ritrova la statua del commendatore, ormai vuota del suo significato originario. Il commendatore, in molte versioni più antiche del mito, serviva a smascherare definitivamente gli inganni del rubacuori, ma esiste ancora questa necessità per un personaggio che dichiara immediatamente di essere "truccato" da "vile seduttore"²⁸? La sua identità mitica viene qui a coincidere con il suo ultimo travestimento rendendo palese, fin dalla sua apparizione in scena, che è sull'identità del mito che si sposta la riflessione, un mito che si è stancato di essere tale.
- 26 Il lungo dialogo fra Don Juan e Sganarelle della scena 2 del secondo atto ruota intorno al tema dell'*identità*: «Ne te demandes-tu jamais qui tu es, Sganarelle?». La domanda

offre al valletto l'occasione di sfoggiare le proprie qualità, dimostrando che la felicità – «*idéal d'arrière-boutique*» (p. 86) secondo la Contessa²⁹ – consiste nel saper accettare la propria condizione, nel vedere i vantaggi che essa possiede, anche se questi vantaggi sono riservati soprattutto a Don Juan stesso. Lo Sganarelle di Schmitt è insomma il valletto ideale: colui che esiste solo in funzione del suo padrone, ma che, a differenza dei precedenti, ne ha piena coscienza e non ne soffre. È perfettamente consapevole che la sua identità dipende da quella del suo padrone e agisce di conseguenza, ostinandosi a dimostrare che egli non è cambiato, che resta «*aussi mauvais qu'avant*» (p. 89). Cosa diventerebbe Sganarelle se Don Giovanni non fosse più lui, se smettesse di aver bisogno di una coscienza esterna a lui perché ha finalmente interiorizzato la norma, se non dovesse più tenere il conto delle sue conquiste? È ovvio che, alla fine, ricevere la paga lo getti nella disperazione³⁰.

- 27 Quanto a Don Juan, il suo interrogarsi sulla propria identità consiste nel porsi domande senza trovare risposte. Il suo passaggio sulla scena realizza la parabola dal mito all'uomo. Se in passato ha sedotto fingendosi il fidanzato dell'una³¹, o il perfetto amante dell'altra³², ora ha abbandonato tutte le imposture e quello del vile seduttore diventa un semplice travestimento. Più oltre, con Sganarelle che lo accusa di aver perso ogni velleità di conquista, lui fingerà di aver sedotto «*la petite Guérin, la Dumeslé, la Champétrie, et cette petite servante de l'auberge des Trois Renards qui...*» (II, 2, p. 61). Ma si tratta di illusioni che l'attento servo smaschera subito.
- 28 Dunque da una parte, Sganarelle difende il permanere del mito, dall'altra anche lui si rende conto che molto è cambiato, che non sempre ciò che sembra è davvero ciò che è. Molte scene sono costruite su un tessuto di ambiguità, a partire dal titolo: a quale notte si riferisce? All'inizio potrebbe sembrare la notte in cui si svolge il processo, poi un riferimento esplicito a Valognes sembra chiarire; ma in effetti, quella famigerata è la notte in cui Don Giovanni ha incontrato il cavaliere o quella in cui l'ha ucciso? Spesso il testo stesso si preoccupa di sciogliere gli equivoci che si generano. Ciò accade per esempio quando la duchessa esce dal suo nascondiglio dal quale ha ascoltato la conversazione fra don Giovanni e Angélique; l'esclamazione ambigua: «*Ça y est, je la tiens! Marion, je la tiens!*» (II, 4), potrebbe lasciar intendere si tratti di Angélique, come in effetti accade alla cameriera, quando invece si tratta di un ragno che l'ha tormentata. Ma la scena che dà maggiore spazio all'ambiguità è quella che apre il terzo atto, quando sembra che sia stato Don Juan, questo personaggio così diverso dall'immagine che ne ha ciascuna delle donne, a suicidarsi lanciandosi dalla finestra. Per dieci repliche l'autore mantiene abilmente il dubbio nello spettatore, ed è con qualche sollievo che si scopre che si tratta del pavone della duchessa³³. Questi fraintendimenti possibili insistono sull'illusorietà delle apparenze³⁴, suggeriscono che nulla è come sembra, rivitalizzando l'atmosfera barocca originale. Lo stesso pavone, se da una parte condensa la civetteria della duchessa che l'età le ha irrimediabilmente tolto, e insieme il personaggio di Don Giovanni che fa la ruota ma non sa volare, dall'altra è uno dei simboli privilegiati del barocco, scelto anche da Rousset³⁵ quale immagine dell'ostentazione. Ora, nella commedia, il pavone muore nel tentativo maldestro di provare a fare ciò per cui non è nato: volare. Come a dire che il mito di Don Giovanni muore nel tentativo malriuscito di amare?
- 29 Più volte è stata data una risposta affermativa a questa domanda, ma va ricordato che Don Giovanni è un mito che vive delle sue morti: dal XIX secolo in poi non si è fatto che designare la sua fine, un'opera dopo l'altra, appunto...

- 30 Questa pièce celebra lo stravolgimento dei dati essenziali del mito; in apertura ne abbiamo evocati due, essenziali: l'individualismo e la sfida al morto. Ne aggiungeremo un terzo, prima di esaminare il modo in cui Schmitt ha affrontato questi due. Il terzo elemento, che non sempre viene associato al mito, ma che ci sembra indispensabile per la sua definizione, è la *punizione*. Da un secolo all'altro, Don Giovanni ha subito i castighi più vari: dalla morte per mano soprannaturale, alla vecchiaia, alla passività³⁶, all'impotenza³⁷, alla riduzione al ruolo di perseguitato³⁸... Nella sua pièce Schmitt gli riserva una punizione forse ancora peggiore: l'amore per un uomo. «Voici la vraie punition de Don Juan: éprouver de l'amour pour un homme, lui qui le cherchait – si mal – sous le jupon des femmes»³⁹. Ma sarebbe certo un errore limitare il Don Giovanni di Schmitt a questo aspetto che, lungi dall'essere essenziale, è poco più di un dettaglio:

Est-ce que cet amour surprenant révèle une homosexualité inavouée ?

Certains psychologues ont avancé cette thèse que le donjuanisme, la multiplication des femmes toujours désirée et toujours insatisfaisante, pouvait cacher virilement une homosexualité, révélant un culte ambigu de l'homme. Je leur laisse la responsabilité de cette explication car ce n'est pas, ultimement, ce qui m'intéresse ici. Pour moi, il s'agit surtout de distinguer le sexe de l'amour.

*L'amour n'a pas de sexe; il peut se découvrir ou s'épanouir dans la sexualité mais il peut aussi bien s'en passer*⁴⁰.

- 31 L'aspetto saliente di questo Don Giovanni è la sua scoperta dell'amore. Certo non è l'unico, ma di sicuro è il testo che glielo fa scoprire nel modo più radicale, più definitivo. Le sue riflessioni sull'identità sono di fatto la dimostrazione che ha acquisito la capacità di creare e riconoscere dei legami. In questo il mito dell'individualismo non esiste più: Don Giovanni per la prima volta scopre l'altro, la sua sofferenza. Il soggettivismo l'aveva protetto fino ad ora, chiudendolo in un egoismo «ignoble» (I, 6, p. 46), ma ora questa accusa di ignobiltà è accettata con gratitudine perché funzionale al mantenimento dell'integrità del mito di cui questo personaggio sa di essere espressione contraddittoria.
- 32 È ancora presente la *sfida al morto*? Si è visto in apertura che la scomparsa, a partire da un certo periodo, della figura del Commendatore non ha eliminato la sfida al morto: essa ha coinciso sempre di più con lo smascheramento dell'inesistenza simbolica delle donne. Oggi non è più questa categoria sociale a rappresentare più radicalmente l'inesistenza simbolica: la seduzione involontaria del cavaliere da parte di Don Giovanni ha la funzione di mettere in luce una categoria di persone ben più delle donne prive di statuto sociale e di una simbologia autonoma. Il cavaliere di Chiffreville è un omosessuale e proprio in quanto tale si ritiene incapace di ottenere l'amore del più grande seduttore della terra. È lui che rappresenta la categoria dei “morti-viventi”, come li chiama Alenka Zupancic. Ma contemporaneamente, ed è qui l'originalità della pièce, nella figura del cavaliere si cristallizza anche l'immagine del Commendatore. Basti ricordare la scena del loro incontro, raccontata con un flash back da Sganarello: il cavaliere, ubriaco, si finge una statua scatenando nel valletto la leggendaria paura che l'ha contraddistinto da sempre. Dunque Schmitt, attraverso il suo Don Giovanni, da un lato punta il dito contro l'inesistenza di una parte dell'umanità, dall'altro suggerisce che essa coincide con quell'alterità radicale che un tempo era rappresentata dal morto da cui sorge la punizione. L'altro, il radicalmente altro che Don Giovanni affronta fin dagli esordi, è qui l'omosessuale. È lui che gli insegna l'amore, e un momento dopo glielo sottrae, facendosi uccidere. La punizione è la discesa agli inferi della mancanza d'amore, dopo averlo finalmente conosciuto. Ma è una punizione che trasgredisce il

mito, proprio perché non è inappellabile e spinge Don Giovanni verso le incognite della vita piuttosto che verso gli abissi dell'inferno. Non a caso il percorso di Don Juan verso la vita coincide simbolicamente con l'avanzare della luce: l'atmosfera di cupa desolazione che aveva aperto la pièce⁴¹ evolve lentamente verso il chiarore di un'alba che è promessa di vita: «*Don Juan s'éloigne vers la lumière qui croît*», recita una delle didascalie finali.

*

- 33 E per finire è lecita la domanda che già altri si sono posti: questo Don Giovanni è ancora Don Giovanni? Certo resta scandaloso: si è innamorato di un uomo. Ma non è più la celebrazione dell'individualismo: la sua soggettività si è mutata in apertura verso l'altro. Ciò che Schmitt ha voluto fare con la sua pièce è togliere a Don Giovanni la sua aura mitica per portarlo dentro la vita, con il suo futuro pieno di incognite. Più che un mito che non ha retto al confronto con la realtà, ci sembra un mito che ha scelto la realtà: egli rinuncia alla sua portata leggendaria per acquisire spessore umano. E con questo ritorniamo all'inizio del nostro ragionamento. Una delle ragioni del successo di Don Juan sta proprio nel suo essere individuo prima che esempio, persona e non astrazione: per questa incapacità a calarsi nel reale Zeus e Hylas erano insufficienti. Ma un mito che scende nel reale smette di essere mito? Su questo è lecito avere qualche dubbio: Don Giovanni vive delle sue trasgressioni alla leggenda originaria, dal confronto con la quale esce ogni volta, paradossalmente, rinnovato. Il valore della pièce di Schmitt sta proprio nell'assunzione di questo paradosso, che trasforma il mito leggionario in un anti-mito, un essere calato nel reale, tanto più capace, quindi, di rispecchiare le sofferenze e le incertezze umane. Questa ultima trasgressione ne celebra una volta di più la riviviscenza.

NOTE

1. La suddivisione qui proposta in miti dotti, borghesi e popolari, per quanto arbitraria, è funzionale e come tale condivisa da Barthes. GIOVANNI DOTOLI la riprende nell'articolo: *Miti popolari e barocco nel Seicento francese*, in *Studi di cultura francese ed europea in onore di Lorenza Maranini*, Fasano, Schena, 1983, pp. 201-216. La definizione di mito come "specchio della società" è invece di NORTHROP FRYE, *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi, 1969.
2. *Le mythe de Don Juan*, Paris, Armand Colin, 1978. Si veda anche, dello stesso autore, *L'intérieur et l'extérieur, essais sur la poésie et le théâtre au XVII^e siècle*, Paris, Corti, 1968. L'abbondanza della critica su questo mito impone di citare solo gli studi ine-renti al nostro proposito.
3. Si veda lo studio classico di PIERRE ALBOUY, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Colin, 1969.
4. Con la commedia pastorale *L'inconstance d'Hylas*, Paris, François Targa, 1635.
5. FRANÇOIS HÉDELIN D'AUBIGNAC, *Histoire du temps, ou Relation du Royaume de Coquetterie. Extraitte du dernier voyage des Holandois aux Indes du Levant*, 1654. Una nuova edizione riveduta venne pubblicata nel 1655 con il titolo di *Nouvelle histoire du temps, ou La relation véritable du Royaume de la*

Coquetterie (Paris, M. Le Ché). È lui che riporta il motto distintivo dei «coeurs volages»: «qui plus en aime, plus aime», p. 317.

6. Anche su questo aspetto la critica è abbondante. Si veda, fra gli altri, UMBERTO CURI, *Filosofia del Don Giovanni, alle origini di un mito moderno*, Milano, Mondadori, 2002.

7. IAN WATT, *Miti dell'individualismo moderno*, Roma, Donzelli, 1998, p. XVI.

8. Mario TREVI, prefazione a CARL JUNG e KAROLY KERENYI, *Prolegomeni allo studio della mitologia*, Torino, Boringhieri, (1972), 1983, pp. 3-4.

9. GIOVANNI DOTOLI, *Miti popolari e Barocco nel Seicento francese*, cit., p. 204 e, dello stesso autore, *Le jeu de Don Juan*, Fasano, Schena, 2004. Si veda anche ROMOLO RUNCINI, *La maschera di Don Giovanni*, in *Il vampiro, Don Giovanni e altri seduttori*, a cura di Ada NEIGER, Bari, Dedalo, 1998, p. 250.

10. ENEA BALMAS, *Il mito di don Giovanni nel Seicento francese*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1983. Si veda anche E. BALMAS, «Gli altri don Giovanni: lo scenario del Biancolelli» in AA. VV., *Studi in onore di Lorenza Maranini*, Fasano, Schena, 1983.

11. ALENKA ZUPANCIC, *Kant with Don Juan and Sade*, in Joan COPJE (ed.), *Radical Evil*, Verso, 1993, pp. 105-125, in particolare si vedano le pp. 107-116.

12. Si veda anche lo studio socio-linguistico di MARINA YAGUELLO, *Les Mots et Les Femmes*, Nadir Payot-Lausanne, S.A., 2002, in particolare il terzo capito della seconda parte, dove, fra l'altro, l'autrice osserva esplicitamente: «les hommes n'ont pas à définir leur place; ce sont eux qui définissent celle des femmes» (p. 143). Per uno studio sociologico sulla questione cfr.: PIERRE BOURDIEU, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.

13. ALENKA ZUPANCIC, *Esthétique du désir, éthique de la jouissance*, Théétète Editions, 2002.

14. Mentre quando si parla di Don Chisciotte è automatico collegarlo a Cervantes, così come il Faust rimanda a Goethe e Robinson Crusoe a Defoe, per Don Giovanni (come per Dracula) ciò non avviene. A differenza degli altri personaggi esaminati da Watt, per Don Giovanni si è perso, proprio in virtù delle innumerevoli opere di cui è stato oggetto, il legame con il primo o con un singolo autore.

15. IAN WATT, *op. cit.*, p. 205.

16. *Ibid.*, p. 207. Qualcuno si è spinto anche oltre, giungendo ad affermare: «Che ciascuno di noi abbia un Io è cosa che sappiamo da solo tre secoli, da quando Cartesio prese a dire *Cogito*, inaugurando una soggettività che le epoche successive hanno irrobustito e la psicoanalisi consacrato». UMBERTO GALIMBERTI, *Idee: il catalogo è questo*, Feltrinelli, Milano, 1992, pp. 117-118. Sulla svolta impressa da Descartes al pensiero filosofico si veda soprattutto: FERDINAND ALQUIÉ, *La découverte métaphysique de l'homme chez Descartes*, Paris, PUF, 1950.

17. È largamente diffusa in ambito filosofico l'opinione che considera la riflessione cartesiana sull'io un momento di svolta. Se dunque sarebbe azzardato affermare che l'io non esista prima di Cartesio, è indiscutibile che considerare l'io come solo fondamento del sapere e della conoscenza sconvolgerà tutta la filosofia, anche al di là delle intenzioni di Cartesio stesso, i cui fondamenti dogmatici non avrebbero certo ammesso questa evoluzione.

Si vedano in proposito seguenti articoli: FRANCO BOSIO, *L'inizio cartesiano della filosofia in Husserl e Heidegger*: http://www.filosofia.it/pagine/pdf/BosioInizio_cartesiano_HusserlHeidegger.pdf e NICOLA ZIPPEL, *E.Husserl - Cartesianische Meditationen (Meditazioni cartesiane)* in: http://www.filosofia.it/pagine/filosofi/bibliografia_primaria/Husserl_MeditazioniCartesiane.html.

18. RENÉ PINTARD, *Le Libertinage érudit dans la première moitié du XVII^e siècle*, Paris, Boivin, 1943, (Slatkine reprints, 1983). Risvolti libertini sono presenti nel *Don Juan* di Molière, come ha dimostrato Umberto CURI, *op. cit.*

19. TIRSO DE MOLINA, *Don Juan, el burlador de Sevilla*, atto I, scena I.

20. GIOVANNI MACCHIA, *Vita, avventure e morte di Don Giovanni*, Milano, Adelphi, 2007, p. 16.

21. ÉRIC-EMMANUEL SCHMITT, *La nuit de Valognes*, Paris, Magnard, 2006. Le pagine indicate fra parentesi dopo ogni citazione rinviano a questa edizione.

22. Alcuni di questi sono stati presi in considerazione da DARIO CECCHETTI, *L'ossessione dell'intertestualità nella "Nuit de Valognes" di Éric-Emmanuel Schmitt*, relazione presentata al convegno *Don Giovanni nelle riscritture francesi e francofone del Novecento* (Vercelli, 16 - 17 ottobre 2008). Si veda anche CLAUDIA JULLIEN, *Éric-Emmanuel Schmitt, "Nuit de Valognes"*, in Pierre BRUNEL (dir.), *Don Juans insolites*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008, pp. 185-194.
23. D. CECCHETTI, *op. cit.*
24. SOPHIE LAMAISON, *Étude sur La Nuit de Valognes*, Paris, Ellipses, 2006, pp. 32-41.
25. Incidentalmente notiamo che Valognes è anche l'anagramma di Volanges, senza tuttavia che ci appaia convincente l'ipotesi di un collegamento fra il personaggio di Cécile de Volanges delle *Liaisons dangereuses* e qualche elemento di questa pièce.
26. «Tu sais que les esprits de la trempe des Harloves, qui sont délicats sur la réputation, et qui se contiennent par politique dans les bornes des lois, peuvent être comparés aux araignées, qu'on voit fuir dans leur trou lorsqu'ils sentent remuer un de leurs filets par un doigt puissant, et qui abandonnent toutes leurs toiles à des ennemis qu'elles redoutent; au lieu que, s'il y tombe une sottie mouche qui n'a ni la force ni le courage de se défendre, elles accourent audacieusement, elles tournent autour du pauvre insecte, elles l'engagent dans leurs liens; et lorsqu'il n'est plus en état de remuer les jambes ni les ailes, elles triomphent de leur avantage; et tantôt s'avancant sur lui, tantôt se retirant, elles le dévorent à loisir. Que dis-tu de cette comparaison? Mais, attends, Belford; il me semble qu'elle ne conviendrait pas mal, non plus, aux filles qui se laissent prendre dans nos pièges. Mieux encore, sur ma foi. L'araignée représente fort bien les héros tels que nous. Commence par l'araignée ou par la mouche, tu trouveras l'idée assez juste. Mais, pour revenir à mon sujet, tu n'auras pas manqué d'observer, comme moi, que les esprits dont je parle jouent un pauvre rôle dans une guerre offensive, avec des extravagants de notre espèce, qui se mettent au-dessus des lois, et qui dédaignent de se couvrir du masque de la réputation» (Lettre 103).
27. «Comment cela s'appelle-t-il, quand le jour se lève, comme aujourd'hui, et que tout est gâché, et que l'air pourtant se respire, et qu'on a tout perdu, que la ville brûle, que les innocents s'entretuent, mais que les coupables agonisent, dans un coin de jour qui se lève? ELECTRE – Demande au mendiant, il le sait. LE MENDIANT – Cela a un très beau nom, Femme Narsès. Cela s'appelle l'aurore» (JEAN GIRAUDOUX, *Electre*, Paris, Le Livre de poche, pp. 255-256).
28. «LA DUCHESSE – Eh bien, Don Juan, en quoi êtes-vous grisé? DON JUAN – En vil séducteur».
29. Alla quale l'autore attribuisce un'idea (la felicità come ideale borghese) che gli proviene da una delle analisi più intelligenti dei meccanismi sociali del Settecento: ROBERT MAUZI, *L'idée de bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII^e siècle*, Paris, A. Colin, 1960.
30. Come afferma PIERRE GUICHARNAUD, (*Molière une aventure théâtrale*, Paris, Gallimard, 1963, p. 191): «sans Don Juan, Sganarelle n'est plus rien». È lui quello che ha più da perdere dalla scelta di Don Giovanni, perché è da sempre solo una sua funzione.
31. Atto I, scena 6, p. 42. Va detto comunque che le sue vittime erano consapevoli dell'inganno e consenzienti.
32. «Je me couvrais de toutes les mines de l'amant parfait», p. 45.
33. Un simile fraintendimento era stato generato all'inizio quando la duchessa, alle cinque donne che le chiedono il motivo per cui sono state convocate, parla del suo pavone morente.
34. «Don Juan est passé maître dans l'art des métamorphoses», conclut P. WEIGEL la voix «Éric-Emmanuel Schmitt» dans le *Dictionnaire de Don Juan* (PIERRE BRUNEL dir., Paris, Laffont 1999).
35. JEAN ROUSSET, *La littérature de l'âge baroque en France: Circé et le paon*, Paris, J. Corti, 1953.
36. Così il libretto di José Saramago: *Don Giovanni o il dissoluto assolto*. L'assoluzione del titolo è offerta alla fine dal personaggio di Zerlina, che per amore gli perdona tutto.
37. Come il *Don Giovanni in Sicilia* di Vitaliano Brancati.

38. Cfr. LOREDANA LIPPERINI, *Don Giovanni, Il potere della seduzione, la musica, il mito*, Roma, Castelvechi, 1978 (2006), p. 94.

39. Si veda il suo «Commentaire» alla *Nuit de Valognes* sul sito ufficiale dell'autore: <http://www.eric-emmanuel-schmitt.com>.

40. *Ibid.* Il corsivo è nostro.

41. «*C'est la nuit au dehors. On doit sentir alentour la froide obscurité de la plaine normande, le ciel noir et bas, et les clochers sans lune*».