

Gioachino Chiarini

Don Giovanni, *Faust*, *Maometto*. *Variazioni*

Abstract

In addition to the modern and well investigated sources of the *libretto* of the *Don Giovanni* Da Ponte wrote for Mozart, there are the ancient ones, such as the stories of the three Plautine seducers: *Anphitryon* (Iupiter), *Miles* (Pyrgopolinices) and *Casina* (the old *anonymus paterfamilias*). This essay shows their multiple connections with the character of doctor Faustus. Since the first published version (Spiess, Franckfurt am Main 1587) he plays, in the second part of his life, (after the pact with Mephysto) the role of the seducer, a feature plausibly derived from the anonymous *Book of the Ladder of Mahomet*, which Bonaventura da Siena translated from Arabic into Latin and French at Toledo in the XIII century. Dom Juan/Don Giovanni seems to be a Faust devoid of the original thirst of knowledge, and totally devoted to erotic life.

Alcune riflessioni sulle fonti del libretto di Da Ponte per il *Don Giovanni* musicato da Mozart. Alle fonti moderne, ormai ben note, si devono aggiungere quelle antiche, in particolare quelle incentrate su tre seduttori plautini: *Anfitrione* (Giove), *Miles* (Pirgopolinice), soprattutto la *Casina* (il vecchio anonimo *paterfamilias*). Ma attenzione merita anche la figura di Faust, che già nella prima edizione a stampa (Spiess, Francoforte sul Meno 1587) sostiene nella seconda parte della sua vita, dopo il patto col diavolo, il ruolo di dongiovanni, un tratto che Faust può aver desunto da una rivisitazione parodica del *Libro della Scala di Maometto*, opera anonima tradotta a Toledo dall'arabo in latino e francese nel XIII secolo da Bonaventura da Siena: Dom Juan/Don Giovanni sembra un Faust totalmente erotico, liberato dall'originaria aspirazione al sapere.

La prima del recente *Don Giovanni* scaligero, preceduta da un grande *battage*, è stata trasmessa in mondovisione (7 dicembre 2011): a mio avviso, senza troppo meritargli. Musicalmente, si è rivelata un'esecuzione nel complesso assai modesta. Il direttore Daniel Barenboim si è tenuto ad un buon livello, non al massimo, guidando un corpo di canto abbastanza diseguale: Anna Prohaska-Zerlina ce la fa dignitosamente col sussidio del microfono; accanto a lei una pulita, attendibile Barbara Frittoli-Donna Elvira, mentre Anna Netrebko come Donna Anna esibisce una voce carica di promesse ma incapace di arrivare allo spettatore in forma di parole comprensibili, Peter Mattei-Don Giovanni è miglior attore che cantante, Bryn Terfel-Leporello non è al suo meglio, Kwanochul Youn-Commendatore è troppo basso perché la sua statua vivente riesca ad incutere il benché minimo timore a chicchessia, la voce di Stefan Kocan-Masetto è tutta

di gola, infine Giuseppe Filianoti-Don Ottavio «sembra passare per caso», come ha felicemente commentato il critico Michelangelo Zurletti¹.

Quanto alla regia, di Robert Carsen, definirla inquietante è ancora poco: inquietante e resa a tratti incomprensibile dal recentissimo (a quella data) avvento di Mario Monti a capo del governo. L'allestimento era stato infatti pensato e calibrato, in modo evidente, sulla figura del predecessore, Berlusconi. Ciò spiega la tendenza d'ogni personaggio femminile a velare il proprio corpo al più con una sottoveste, oltreché la tendenza generale di ciascun personaggio, maschile o femminile non importa, a rinunciare quanto prima, in scena, alla posizione verticale (ritenuta in genere più atta al canto) in favore di quella orizzontale accompagnata da gesti e procedure apertamente erotiche, spesso contraddicenti l'*ethos*, le parole, il senso stesso di quello che si veniva recitando o cantando: com'è toccato, ad esempio, a donna Anna sin dalla scena iniziale, ambientata non in un'ingannevole semioscurità, bensì in un'alcova illuminata a giorno; com'è toccato a donna Elvira anche nell'ultimo, drammatico, anzi tragico incontro con Don Giovanni: ogni finezza del testo, ogni sfumatura della musica se ne sono andate a farsi benedire.

Ciò spiega, anche, un Leporello costretto, non sempre controvolgia, nei panni dei procacciatori di femmine Emilio Fede-Lele Mora. Ciò spiega infine l'apparizione, a fari puntati, della statuina-fantasma del Commendatore nel Palco Reale (scena cosiddetta 'del camposanto'): prevista tra il Presidente della Repubblica e Berlusconi, tale apparizione avrebbe trasformato Napolitano nel doppio del Commendatore stesso, ed esplicitato l'adiacente Berlusconi come libertino-Don Giovanni. Solo che al posto di Berlusconi c'era un impietrito Mario Monti, la cui rigidità ha ottenuto l'effetto di trasformare l'assente ma continuamente evocato (dall'azione e dalla scenografia) Berlusconi da condannato in giudice minaccioso: un procedimento confermato, forse involontariamente, dal ritorno conclusivo sulla scena del medesimo Don Giovanni che, risorto dall'inghiottimento infernale, se la ride bellamente di tutto e di tutti – una strigliata, certo, per i bacchettoni di turno seduti nelle poltrone o nei palchi della Scala (sin dal principio coinvolti dall'efficace tema registico del rispecchiamento, allorquando, cioè, compare sulla scena come in un enorme specchio l'interno del teatro stesso), ma anche, ahimè, una minaccia: tornerò. Indubbiamente il pericolo sussiste, ma non è questo che qui interessa.

Prendendo spunto dall'evento milanese, ritengo infatti possa valer comunque la pena di tornare, con qualche nuova proposta, sulla dibattutissima *querelle* intorno alle cosiddette 'fonti' del mito dongiovannesco. È quanto conto di fare qui per sommi capi, tenendomi alla sostanza del discorso e riservando approfondimenti e bibliografia ad altra occasione.

¹ M. Zurletti, «La Repubblica», 8 dicembre 2011, p. 25.

Com'è ben noto, il *Don Giovanni* (Praga, 28 ottobre 1787) è la seconda opera della trilogia teatrale musicata da Mozart su libretto dell'abate Da Ponte, trilogia interamente dedicata al motivo dell'adulterio (cade infatti tra *Le Nozze di Figaro*, 1786, e *Così fan tutte*, 1790), mentre in precedenza il *Ratto dal serraglio* (Vienna, 1782) e in seguito *Il flauto magico* (Vienna, 1791) celebrano, all'opposto, il trionfo ultimo e definitivo dell'amore fedele (tra gli innamorati Belmonte e Konstanze nel *Ratto*, Tamino e Pamina nel *Flauto magico*).

Il titolo completo dell'opera di cui parliamo è: *Il dissoluto punito o sia Il Don Giovanni* (K 527), "dramma giocoso in due atti". Da quasi un secolo e mezzo, cioè dalla pubblicazione del dramma *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra* di un allievo di Lope de Vega, frequentatore di corti e teatri ma anche frate e missionario in America, Gabriel Tellez dell'Ordine di Nostra Signora della Mercede, nome d'arte Tirso da Molina (il testo uscì a Barcellona nel 1630, ma era già stato messo in scena a Madrid nel 1624), il tema dell'instancabile seduttore e ingannatore di donne, capace occasionalmente di spingersi fino ad uccidere in diseguale duello il vecchio padre di una di esse, e che alla fine invita a cena la statua funeraria dell'assassinato, al suo arrivo nega ogni pentimento ed osa stringere la mano provocatoriamente portagli dal funereo ospite venendone trascinato nei fuochi infernali tra un codazzo di diavoli, questo tema – ripeto: da quasi un secolo e mezzo – era, in assoluto, il più rappresentato sulle scene, in ispecie nell'Europa cattolica: in prosa, come *vaudeville*, da scenario della commedia dell'arte, come balletto-pantomima, come opera in musica, per marionette (e forse l'elenco non è completo) – con una capacità insuperata di reggere per settimane, per mesi.

Mentre in quegli anni Vienna continuava ad essere una piazza difficile per Mozart, il successo delle *Nozze di Figaro* messe in scena a Praga nell'inverno del 1786 dalla compagnia di Pasquale Bondini, rimpinguandone oltre ogni attesa le casse, avevano indotto quest'ultimo a commissionargli un'opera anche per l'anno seguente. Mozart accettò, rinnovando il sodalizio con Da Ponte. Nonostante questi fosse allora impegnato a fornire un libretto a Vicente Martín y Soler per *L'arbore di Diana* (andato in scena a Vienna il 1 ottobre 1787) e un libretto anche a Salieri per quello che sarà considerato il suo capolavoro, l'*Axur Re di Ormuz* (andato in scena a Vienna l'8 gennaio 1788: tutti ne conoscono il finale grazie al film *Amadeus* di Miloš Forman), riuscì ad accontentare anche Mozart, pur limitandosi, nei tempi ristretti, a rielaborare, ampliandolo e fluidificandone da par suo la scrittura, il libretto che Giovanni Bertati (futuro librettista anche del *Matrimonio segreto* di Cimarosa, Vienna 7 febbraio 1792) aveva approntato per un *Don Giovanni Tenorio o sia Il convitato di pietra* (riduzione dal *Burlador* di Tirso) andato in scena a Venezia, al Teatro di San Moisè, il 5 febbraio di quel medesimo 1787 per la musica di Giuseppe Cazzaniga.

È assodato che, nell'attuare il riadattamento del libretto di Bertati, del quale una copia era stata prontamente depositata nell'archivio del Burgtheater di Vienna, Da Ponte aveva ben presenti anche altre versioni, dal *Burlador* dello stesso Tirso al *Dom Juan, ou le festin de pierre* di Molière (1665), dall'*Empio punito*, dramma per musica di Filippo Acciaiuoli (musicato da Alessandro Melani, Roma 1669) a *Don Giovanni Tenorio o sia Il dissoluto* di Goldoni (1736), e forse altri testi ancora individuati, messi a fuoco e pubblicati da Giovanni Macchia in appendice a *Vita avventure e morte di Don Giovanni*².

Come tutti sanno, la qualità eccelsa dei risultati artistici del *Don Giovanni* di Mozart-Da Ponte ne fece un punto fermo, un passaggio obbligato, promosse, provocò, alimentò più o meno direttamente una ulteriore fioritura di *Don Giovanni*, o di riflessioni, analisi, commenti, supposizioni su *Don Giovanni*: da E.T.A. Hoffmann (il racconto breve *Don Giovanni. Favolosa avventura accaduta a un viaggiatore entusiasta*, 1813) a Kierkegaard (tre lavori: *Diario di un seduttore*, *Don Giovanni. La musica di Mozart e l'eros*, e *In vino veritas*; Kirkegaard fu tra l'altro il primo ad accostare le figure di Faust e Don Giovanni, seduzione intellettuale ed erotismo, diabolica sovversione dello spirito e diabolica sovversione dei sensi), da Christian Grabbe (*Don Giovanni e Faust*, 1829) a Puskin (il microdramma in versi *Il convitato di pietra*, 1830), da Byron (*Dom Juan*, satira epica alla Pulci, XVII canto incompiuto alla morte, 1824) ad Aleksej Tolstoj (il poema drammatico *Don Giovanni*, 1862), da Lenau (*Don Giovanni*, 1844) a molti altri ancora, fino al recentissimo *Don Giovanni* 'rovesciato' – fragile, nevrotico, velleitario e ridotto quasi all'impotenza – di José Saramago (il suo *Il dissoluto assolto*, libretto scritto a quattro mani con Azio Corghi, autore della musica, è del 2005)³.

Ma torniamo al capolavoro di Mozart e Da Ponte: cercherò di mostrare, per ora, come dicevo, solo a grandi linee, ma forse un po' meglio di quanto non si sia soliti fare, in quale portentosa tradizione teatrale plurimillenaria l'opera si inserisca (le analisi, numerosissime, di regola non retrocedono concretamente oltre Tirso da Molina e il XVII secolo)⁴, e infine mi ingegnerò d'approfondire il tema, intuito da Kirkegaard, delle profonde radici comuni di Faust e Don Giovanni, forse addirittura della generazione del secondo dal primo.

² Macchia (1991 = 2007).

³ Andò in scena proprio alla Scala, con direzione di Riccardo Muti e regia di Giancarlo Cobelli, il 23 marzo 2005.

⁴ Così anche Jean Rousset, che parla di 'storia' del mito-Don Giovanni, collocando nella 'preistoria' tutti gli elementi folklorici e letterari che è possibile documentare sin dal Medioevo e persino dall'antichità (ROUSSET 1978): in particolare evidenza egli pone, nell'ambito della 'vendetta del morto (assassinato)', l'antica tradizione, attestata da Aristotele, *Poetica* 1542a, della statua di Mitys ad Argo che uccide l'uomo colpevole della sua morte. Allargando ulteriormente l'orizzonte si è poi validamente occupato da vari punti di vista del motivo del 'convitato di pietra' RAFFAELLI (1990).

Una breve premessa sui personaggi, per inquadrare meglio l'argomento. Nel *Burlador* di Tirso Don Giovanni è innanzitutto proprio un *burlador*, totalmente asservito alla voluttà della beffa: «Siviglia mi chiama ad alta voce il Beffatore e in realtà il mio più grande piacere è quello di beffare una donna lasciandola senza onore»: insomma, ogni nuova donna disonorata è una nuova tacca sul fucile, una nuova preda da aggiungere al carnet: di qui il famoso 'catalogo'.

Molière (*Dom Juan*) toglie la scena del catalogo, ma ribalta la prospettiva: «Davvero una bella pretesa quella di incaponirsi in un'unica passione ed essere morti sin dalla gioventù per tutte le altre bellezze che ci possono capitare sotto gli occhi. No no: la costanza è buona solo per chi non val nulla, tutte le belle donne han diritto di affascinarci... L'amore che io provo per una non impegna affatto il mio animo a far torto alle altre... Io mi sento un cuore capace d'amare il mondo intero, e come Alessandro (Magno) mi piacerebbe che vi fossero altri mondi per potervi estendere le mie conquiste amorose».

Il Don Giovanni di Da Ponte/Mozart è più vicino a questo di Molière che non al prototipo di Tirso, ma al tempo stesso il librettista e il musicista di cui parliamo, ben dotati entrambi di "sensibilità istrionica", come direbbe Peter Szondi, e senso del palcoscenico, non si lasciano sfuggire l'irrinunciabile occasione comica del catalogo, esemplarmente affidata al servo Leporello, che di fatto assume su di sé pressoché per intero (se si eccettuano alcune risibili ingenuità del "villano d'onore" Masetto) la comicità del "dramma giocoso", tutto condito, come di fatto il *Don Giovanni* è, da un susseguirsi di mascheramenti e smascheramenti, sostituzioni di persona, fraintendimenti, fughe, inseguimenti, origliamenti e perfino una bastonatura. Leporello, insomma, è qui l'erede di Arlecchino e dei servi plautini, mentre tutti gli altri personaggi, in particolare le tre primedonne della trama, la combattiva e infelice Donna Anna, figlia del Commendatore e fidanzata di Don Ottavio, che Don Giovanni tenta con poca fortuna di sedurre col favore della notte; Donna Elvira, da poco sedotta con successo ma subito abbandonata da Don Giovanni; e infine la contadinella Zerlina, circuita da Don Giovanni il giorno stesso delle sue nozze ma senza ch'egli possa coronare la seduzione a più riprese tentata, tutti gli altri personaggi, dicevo, a prescindere dalla natura delle situazioni (ora gravi, ora ambigue, ora imbarazzanti, ora rese dalla presenza di Leporello francamente comiche), portano in scena una verità psicologica più che verisimile, a volte tragica, a volte liricamente illusa, a volte pateticamente o irosamente disillusa, ma sempre di profonda umanità.

È venuto però il momento di precisare che il *Don Giovanni* di Da Ponte/Mozart fluisce e si realizza non solo entro l'alveo tracciato nei secoli da Tirso, da Molière, fino al coevo Bertati, ma anche, già molto prima, da Plauto. Sullo sfondo ci sono soprattutto tre dongiovanni plautini, più o meno fortunati.

Intanto, il Giove dell'*Anfitrione*, il sommo dio pagano che per sedurre la bellissima Alcmena moglie di Anfitrione si traveste, burlando, da Anfitrione (proprio come Don Giovanni per sedurre Donna Anna cerca di farsi scambiare da lei nel buio dell'alcova per il fidanzato Don Ottavio); inoltre Giove è l'inventore e regista dell'intera trama, un po' come Don Giovanni lo è fino all'ultimo: fino a quando cioè la statua del Commendatore ne tronca avventure ed esistenza trascinandolo all'Inferno (Don Giovanni non è Giove, non gode di alcun statuto d'immunità sovrumana e alla fine, sia pure con tratti d'innegabile fierezza, deve comunque capitolare).

Il secondo dongiovanni plautino è il Pirgopolinice del *Miles*, che, già nella prima celeberrima scena della commedia, assistito e ipocritamente incensato dal parassita Artotrogo, mostra di credersi soldato sommo (il *catalogo* virtuale dei nemici da lui uccisi in battaglia assommerebbe, secondo Artotrogo, a «settemila», v. 46) e sommo *tombour de flammes* (vv. 57ss.): da qui la fortunata idea di un 'catalogo', non più dei nemici abbattuti, bensì delle conquiste femminili.

Il terzo dongiovanni plautino è il vecchio innamorato della *Casina*. Qui le anticipazioni sono veramente numerose e non meno significative delle precedenti. Ricordo solo le più vistose. Intanto, vi si celebra l'apoteosi dell'*adulterio mancato*, nonostante i sotterfugi da lui escogitati, del protagonista con la servetta di casa che dà il titolo alla commedia (di cui Zerlina sarebbe dunque l'erede). In secondo luogo, il protagonista dal principio alla fine dell'azione fa un uso intenzionalmente ambiguo del termine "nozze" (*nuptiae*) e "sposare" (*nubere*), proprio allo stesso modo di Don Giovanni che dice "sposare" nel senso ufficiale di "sposare", o meglio, etimologicamente, d'"unirsi in fidanzamento (scopo matrimonio)", ma pensa in realtà solo all'unione carnale, al possesso immediato: come ben sanno o imparano nel corso dell'azione Donna Elvira da una parte, Donna Anna e Zerlina dall'altra. Infine, tutta la *Casina* è caratterizzata, sul piano metaforico, dalla sinergia tra i termini indicanti sesso, profumo e cibo⁵: un tratto che una lettura attenta del libretto di Da Ponte è in grado di ritrovare abbondantemente esemplato (nel linguaggio della seduzione, nei festini galanti, nella cena finale ed ultima del grande seduttore). E poiché si tratta nell'insieme di spunti che in Da Ponte rivelano caratteri molto più marcati che in tutte le versioni moderne precedenti di *Don Giovanni*, verrebbe da pensare che il colto abate fosse non poco influenzato anche proprio dalla conoscenza diretta della commedia plautina, che del resto già prima era servita da modello principale per *Le mariage de Figaro* di Beaumarchais (e perciò alle stesse *Nozze di Figaro* del duo Da Ponte/Mozart), e ancor prima per le *Allegre comari di Windsor* di Shakespeare.

Questo per le fonti antiche. Ma non meno interessante è la moderna relazione d'affinità e specularità 'demoniaca' con Faust per la prima volta intuita, come

⁵ Su questo si veda, più diffusamente, la mia introduzione a Plauto (CHIARINI 1998).

accennavo, da Kirkegaard e alla quale Grabbe ha dedicato la tragedia esplicitamente intitolata *Don Giovanni e Faust*, in cui Donna Anna, non Donna Elvira, sta al centro, divisa tra i due personaggi del titolo, entrambi innamorati della donna, e in cui Don Giovanni l'istintivo uccide il padre di lei e in aggiunta Don Ottavio, mentre Faust il riflessivo, addirittura, la stessa Donna Anna.

Di solito per Faust si parte da personaggi storici per poi esaltarne la trasfigurazione poetica fattane da Goethe, o da Lenau (autore a sua volta, oltre che di un più noto *Faust*, anche di un *Don Giovanni*, come avevo accennato). Per Don Giovanni si è fortunatamente smesso di frugare nella storia reale della Spagna secentesca e si preferisce asserire che il suo fantasma sbuca fuori dalle nebbie di un passato indefinito evocato dalla sessuofobia del cristianesimo. Così già Kirkegaard: «Quando sia nata l'idea del Don Giovanni non si sa: solo questo è sicuro: che essa appartiene al Cristianesimo e, attraverso il Cristianesimo, al Medioevo». Altri pensa però all'*ars amandi* di Ovidio, bel esempio di seduttore seriale anche nella realtà, o ad altri esempi più o meno letterari già nel mondo antico. Altri ancora pensa ad un Don Giovanni «calato, pieno di fuoco e di brio, dalle nebbie del Nord»⁶.

Io penso che tutte queste supposizioni o convinzioni celino una parte di verità. Credo infatti che, tradizione teatrale a parte, non sia inutile, per capire, aver presente il mito classico, per il quale le imprese dongiovannesche *sono tutte attribuite a dèi*, seduttori, oltre che di dee, di donne mortali: nella celebre gara di tessitura con Minerva, narrata nel VI libro delle *Metamorfosi* ovidiane, Aracne raffigura ventuno esempi di violenza esercitata con l'inganno da degli dèi immortali su donne mortali, attribuendone nove a Giove (a cominciare dal ratto d'Europa), sei a Nettuno, quattro ad Apollo, uno ciascuno a Saturno e Dioniso.

Ma certamente anche il Medioevo, anche il Cristianesimo e anche il Nord hanno parecchio a che fare con la nascita di Don Giovanni. Egli infatti, a mio avviso, nasce da una costola di un mito nordico e ancora profondamente medievale e cristiano: quello di Faust. E la storia di Faust, colui che voleva sapere troppo, spingendo le sue letture e i suoi pensieri sempre più nell'ambito di pensieri e letture folli, stolte, empie, demoniache, porta sin dall'inizio della sua avventura a stampa (*Storia del Dottor Faust, ben noto mago e negromante*, a cura di Johann Spiess, Francoforte sul Meno 1587 – dunque, una quarantina d'anni *prima* di Tirso) le stigmate di una irreligiosità cieca e pagana, che già da lungo tempo aveva trovato nella prevenuta Europa il proprio pieno rispecchiamento nella figura e negli insegnamenti di Maometto.

Avidamente innamorato e bramoso di sapere nella prima parte della sua vita, nella seconda, che ha inizio già in Spiess con l'evocazione del diavolo, il patto di dannazione, accanto all'insaziata voluttà di sapere, che solo in parte Mefistofele riesce ad appagare,

⁶ Come riferisce MACCHIA (1991, 36 = 2007).

insorge una seconda voluttà, tipica dell'empio, dell'ateo, dell'epicureo senza più freni: la voluttà dei sensi, la lussuria. Faust ne sente l'insorgere con una certa inquietudine e per porvi rimedio pensa di sposarsi. Ovviamente Mefistofele lo dissuade («noi diavoli siamo semmai favorevoli all'adulterio»), promettendogli in cambio che «gli porterà nel suo letto ogni notte una donna, qualsivoglia egli desideri, per averla vista a Wittenberg o in altra città, ed essa soddisferà le sue brame come lui vorrà» (cap. X). E così è. Faust, avvertendo con angoscia il passare del tempo, si tuffa in un regime di vita epicureo: «Evocò e volle presso di sé sette schiave e concubine, con le quali egli si giacque... Poi il Dottor Faust viaggiò col suo spirito [Mefistofele, che gli serve da cavalcatura volante «con volto di dromedario»] per molte terre per poter vedere tutte le donne, fra cui ne scelse sette: due olandesi, una ungherese, una inglese, due sveve, una francese, che rappresentavano il meglio dei loro paesi d'origine» – sembra di ascoltare il catalogo leporellesco di un don Giovanni dai gusti nordici (mancano sia spagnole che italiane), ma con aspirazioni da sultano.

E infatti, nel bel mezzo delle scorrerie turistiche compiute in groppa a Mefistofele, Faust atterra a Costantinopoli, la “Seconda Roma” (in prospettiva luterana, sede non meno malefica e corrotta della Prima, la Roma papalina). Ed è qui, nell'*harem* del Sultano, che Faust coglie i massimi allori in ambito amoroso (cap. XXVI). «Una sera, mentre l'Imperatore turco sedeva a tavola e banchettava, il dottor Faust inscenò un sortilegio» con «fiumi di fuoco», «lampi e tuoni», e gli apparve «sotto le sembianze del Papa di cui portava gli abiti, le insegne e i gioielli, rivolgendosi a lui con queste parole: "Salute a te, Imperatore, che ti sei degnato di far comparire alla tua presenza il tuo Maometto!"».

«Al mattino del giorno successivo», continua la *Storia*, «il dottor Faust si recò al castello imperiale, dove l'Imperatore tiene le mogli e le concubine; nessuno ha il permesso di passeggiare all'interno del castello, nessun altro se non gli eunuchi che sorvegliano le donne. Egli [Faust], in virtù della sua magia, immerse il castello in una nebbia talmente fitta che non si poté vedere più nulla. Poi il dottor Faust prese le stesse sembianze e gli abiti prima assunti grazie al suo spirito e si spacciò per Maometto; visse quindi sei giorni in questo castello circondato dalla nebbia per tutto il tempo che egli ebbe qui la sua dimora [...]. Il dottor Faust mangiò, bevve, fu di buon umore e soddisfece i piaceri dei sensi, dopo di che partì volando verso le alte sfere celesti coperto dalle insegne e dai gioielli papali e molti poterono vederlo».

«Quando il dottor Faust fu di nuovo in cammino e la nebbia si diradò, il turco si recò al castello, fece chiamare e interrogò le sue donne chiedendo loro chi fosse stato in quel luogo, dato che il castello era stato per lungo tempo circondato dalla nebbia. Esse lo informarono che era stato il dio Maometto, che durante la notte aveva voluto accanto a sé ognuna di loro; le aveva possedute e aveva predetto che dal suo seme sarebbe nato un grande popolo di eroici guerrieri. Il turco gioì, come di un gran dono, del fatto che

egli avesse dormito con le sue donne [...]. Ma i sacerdoti dissero all'Imperatore che non doveva credere nell'apparizione di Maometto, bensì in un fantasma, ma le donne dissero che sia che fosse stato un fantasma o no egli si era intrattenuto con loro amichevolmente e di notte aveva dato magistralmente prova della sua virilità una o anche sei volte, anzi di più. Tali fatti impensierirono talmente l'Imperatore turco da lasciarlo sconvolto». Una reazione, mi pare, del tutto condivisibile.

L'esotico Maometto, forzatamente ma non casualmente promosso "dio", funge da modello esemplare delle imprese erotiche di Faust. E poiché Mefistofele-cavallo alato «con volto di dromedario» fa pensare proprio a Maometto che, a dorso della cavalcatura inviatagli da Allah, Burack, viene trasportato di notte a Gerusalemme, da dove inizia la sua ascesa iniziatica lungo la scala dei sette cieli fino al cospetto di Allah stesso sotto la guida dell'arcangelo Gabriele, ma tramite un percorso che include una visita ai sette gironi infernali e ai sette giardini sovrapposti del Paradiso maomettano, rallegrato, come si sa, da un vasto numero di urì, le celesti donne-premio del musulmano meritevole (un particolare che ancor oggi colpisce l'immaginazione e la coscienza dell'uomo occidentale), non pare azzardato ipotizzare che la storia di Faust sia maturata sulla falsariga di storie come quella narrata nel *Libro della scala di Maometto*, tradotto a Toledo nel XIII secolo in latino e in francese da Bonaventura da Siena⁷.

L'empio Faust, naturalmente, viene accompagnato più volentieri a visitare l'Inferno dal diavolo Mefistofele, che sulle faccende celesti si mostra al contrario parecchio restio a sbottonarsi, e l'immenso ed esclusivo potere su legioni di donne del gran 'turco' serve da sfondo alla condanna di un disordine sessuale mortalmente peccaminoso. Da questa costola 'turca' del luteranamente empio Faust nasce il cattolicamente empio don Giovanni che, data la presenza dell'Inquisizione, non ha alcun interesse né teologico, né scientifico, né latamente culturale, ma si concentra e realizza per intero nell'arte pura della seduzione.

Ma, sebbene se ne distacchi così notevolmente, talora qualcosa del Faust lussurioso 'alla turca' gli rimane attaccato. Cito in proposito, per chiudere questo mio abbozzo interpretativo, un passo delle confidenze che nel *Dom Juan* di Molière Sganarello (antenato di Leporello) fa a Gusmano, scudiero di Donna Elvira, per fargli capire chi veramente sia il suo padrone Dom Juan: «Ti prevengo, *inter nos*, che dom Juan, il mio padrone, è il più grande scellerato che mai abbia calcato la terra, un infatuato, un cane, un diavolo, un turco, un eretico, che non crede né nel Cielo né nell'Inferno, che trascorre la sua vita da autentica bestia bruta, un maiale d'Epicuro, un vero Sardanapalo...»: diavolo, turco, epicuro, sardanapalo: mi pare che basti per garantire anche a lui il fulmine divino o le fiamme infernali.

⁷ Cf. il mio *Faust e Maometto* (CHIARINI 2010).

referimenti bibliografici

CHIARINI 1998

G. Chiarini (a cura di), *Tito Maccio Plauto. Casina*, Roma.

CHIARINI 2010

G. Chiarini, *Faust e Maometto. Un'indagine sulle due figure a partire dalla prima edizione del Faust di Johann Spies (1587)*, «Engramma» LXXXVI (dicembre).

MACCHIA 1991

G. Macchia, *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, Milano (= 2007).

RAFFAELLI 1990

R. Raffaelli, *Variazioni sul Don Giovanni*, Urbino.

ROUSSET 1978

J. Rousset, *Il mito di Don Giovanni*, trad. it. Parma.

SACCONE-ROSSI TESTA 1997

C. Saccone-R. Rossi Testa (a cura di), *Anonimo. Il Libro della Scala di Maometto*, Milano.