



GAIA  
GRASSI

*Don Giovanni*  
IL GIGANTE MUTILATO



Edizioni Psychodream

© 2012 by Edizioni Psychodream  
Via di Varlungo, 8 – 50136 Firenze  
Edizionipsychodream@gmail.com  
www.psychodreamtheater.org

In copertina: Francesco Luigi Panizzo - *Castrazioni di Don Giovanni*

GAIA GRASSI

DON GIOVANNI  
IL GIGANTE MUTILATO



馬

Edizioni Psychodream



– Indice –

Premessa	
Introduzione	I
I - IL MOSTRUOSO EROE DI GIOVANNI BATTISTA ANDREINI	
1. Il gigante mutilato	1
II - DON GIOVANNI E LE DONNE	
2. Don Giovanni e le donne	27
2.1. Le aristocratiche	29
2.2. Le ragazze del popolo	35
2.3. La madre di Don Giovanni e altre ombre femminili	41
III - DON GIOVANNI E LA LEGGE	
3. Don Giovanni e la legge	51
3.1. Il commendatore e il convitato di pietra	53
3.2. I re	65
3.3. Il padre e gli zii	75
<i>Bibliografia</i>	85



## Premessa

Il *Nuovo risarcito convitato di pietra* di Giovan Battista Andreini tratteggia Don Giovanni come una creatura terribile, malvagia, capace di commettere qualsiasi crimine: un essere protervo le cui azioni si spingono oltre confini che nessun'altro libertino aveva mai osato valicare.

Pur tuttavia, l'analisi di questo immenso, titanico testo (quanto a forma e contenuti) del 1651 lascia trasparire relazioni insospettabili con il più "conciso" dramma da cui prende origine.

Un'opera che ha dato i natali letterari al celebre seduttore ispirando illustri autori come Tirso de Molina, esaltando quel suo *El burlador de Sevilla*, scritto nel 1630. Il piacevole sforzo con cui mi sono infiltrata con stima e impegno in un percorso autonomo di ricerca del mondo di Andreini, ha lo scopo di colmare alcune distanze che apparentemente separano le due famose *pièce*; cerco dunque di evidenziare il lavoro letterario operato da Andreini sul testo spagnolo permettendogli di creare questo perso-naggio «gigante». L'analisi prende in considerazione anche l'esempio eloquente di un'ulteriore opera dedicata a Don Giovanni, *Il convitato di pietra, opera regia et esemplare*, del 1650, scritta da Giacinto Andrea Cicognini, opera che, sebbene rivolta a un pubblico diverso rispetto a quello pensato per lo spettacolo di Andreini,

si presta a un confronto con il *Nuovo risarcito convitato di pietra* in virtù del titolo, della sua vicinanza temporale e dell'utilizzo di codici teatrali comuni, quello della Commedia dell'arte soprattutto, portati, però, a esiti molto differenti. I testi metodologici e critici a cui ho fatto testo per inoltrarmi in questo studio sono: *Palinsesti*, di Gerard Genette, che ho consultato per tutte quelle questioni legate alla «riscrittura»; *Il mito di Don Giovanni*, di Jean Rousset, importante per quanto concerne la determinazione degli elementi ricorrenti, costitutivi di questo «mito» libertino; *Vita, avventura e morte di Don Giovanni*, di Giovanni Macchia, per le interpretazioni del protagonista in varie epoche; *Attori, mercanti, corsari: la commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, di Siro Ferrone per le informazioni relative al contesto culturale entro cui si è formato Giovan Battista Andreini; l'introduzione al *Nuovo risarcito convitato di pietra in Don Giovanni o l'estrema avventura del teatro* di Silvia Carandini, per lo studio dettagliato del testo fiorentino. In questo lavoro ho inserito alcuni momenti di riflessione psicoanalitica e di psicologia del profondo mutuati da Sigmund Freud, da Jacques Lacan e da Carl Gustav Jung, per mettere in luce, nell'opera andreiniana, quei momenti del testo che avvicinano il capolavoro di Andreini alle logiche e alle dialettiche novecentesche.

La mia ricerca si articola e illustra la “preistoria” di Don Giovanni, considerata nella fattispecie come somma di leggende popolari e di spettacoli teatrali come sostrato della versione letteraria; una “preistoria” di cui



riprendiamo succintamente il racconto per poter evidenziare in seguito gli *écart* che caratterizzano la versione andreiniana del *mito* dongiovannesco di Tirso.

Seguono tre capitoli in cui si evidenziano i meccanismi messi in opera da Giovan Battista Andreini a partire dalle *invarianti* roussettiane che permettono di parlare del Don Giovanni come di un *mito*: (I) l'aspetto dell'eroe; (II) un'analisi critica del gruppo delle donne sedotte; (III) le tematiche psicologiche del rapporto tra il protagonista e le figure che rappresentano la legge sociale e morale.

Come accennato, i risultati spettacolari e il ritratto del personaggio che ne conseguono sono confrontati con *El burlador de Sevilla* di Tirso e il *Convitato di pietra* di Giacinto Andrea Cicognini.



## – Introduzione –

La figura del Don Giovanni, come la conosciamo attualmente, si è definita a partire dal 1630, grazie alla penna di Tirso de Molina<sup>1</sup> ma la sua cronistoria comincia nella tradizione orale e nel teatro a partire dalla fine del XVI secolo.

Se con Jean Rousset consideriamo necessarie alcune componenti che ci permettono di considerare questo “sulfureo” personaggio come *mito*<sup>2</sup>, dovremmo d’altro canto dare rilievo a quelle fiabe popolari che raccontano di conviti funebri e di punizioni divine, particolarmente suggestive e pregnanti nell’epoca che le ha ispirate –

---

<sup>1</sup> Tirso de Molina, *Il seduttore di Siviglia e Convitato di pietra*, in *Don Giovanni, Variazioni sul mito*, a cura di U. Curi, Venezia, Marsilio, 2005, p. 51-126.

<sup>2</sup> J. Rousset nel suo testo *Il mito di Don Giovanni* si chiede se il personaggio eponimo può essere definito un mito (nel significato classico di «risalente alle origini di una popolazione»). Tra le ragioni del no emerge la questione della sua data di nascita e la sua paternità: l’opera *El burlador de Sevilla* compare nel 1630, scritto da Tirso de Molina; il mito è anonimo e atemporale. Ma, come vedremo in questa prima parte della tesi, il protagonista non appartiene al drammaturgo spagnolo più di quanto non appartenga a una coscienza collettiva precedente e successiva all’anno della pubblicazione a stampa della pièce. Tra le ragioni del sì, emerge soprattutto la sua interdipendenza con la morte, simbolicamente rappresentata dalla statua del convitato di pietra che lo lega automaticamente con il sacro e con ataviche leggende e credenze popolari dell’occidente cristiano. Si veda Jean Rousset, *Introduzione al Mito di Don Giovanni*, Parma, Pratiche, 1980 (ed. francese: *Le mythe de Don Juan*, Paris, Colin, 1978).

solo le versioni orali raccolte sono circa duecentocinquanta, senza contare quelle scritte, narrate dai predicatori del XVI e XVII secolo<sup>3</sup> –, considerate premessa necessaria alla definizione del Don Giovanni stesso. La leggenda più remota e più proficua per questo nostro *excursus*, quella che ricorre con maggior puntualità nelle versioni posteriori, racconta di un giovane contadino che aveva passato il pomeriggio a invitare uno a uno gli amici al suo banchetto di nozze ed essi gli avevano offerto del vino. Tornando a casa, ormai ubriaco, aveva preso come scorciatoia una strada che attraversava un cimitero e, visto un teschio, lo aveva colpito con un calcio invitandolo poi alla cerimonia. Il teschio non aveva risposto ma si era presentato alla festa di matrimonio dove aveva rifiutato le vivande che gli erano state offerte e aveva invitato a sua volta il novello sposo alla sua tavola nel camposanto. Il giovane impaurito si era rivolto al parroco per farsi accompagnare ma questi gli aveva intimato di andare da solo. Così il ragazzo era andato e aveva trovato lo scheletro che lo aveva convocato in compagnia di un secondo scheletro, entrambi seduti a una mensa senza cibo perché «quelli sono i pasti dell'altro mondo».

Il morto aveva condotto poi il giovane su una montagna da dove si vedeva una moltitudine di fiaccole, consumate a metà o quasi spente. Il contadino aveva appreso allora che la sua fiaccola era una di quelle che si

---

<sup>3</sup> J. Rousset, *Il mito di Don Giovanni*, cit., p. 89.

stava per spegnere; dopo due giorni infatti morì<sup>4</sup>.

Già in questa narrazione si individuano alcuni elementi fondanti del mito: c'è un protagonista che incontra la morte e che si beffa di lei; c'è il morto che con le sue apparizioni (tre) cadenza la storia; c'è la punizione del sacrilego.

Sono assenti però altri tratti costitutivi del dissacrante Don Giovanni. Innanzi tutto il protagonista di questo racconto orale non è né un conte né un principe bensì un contadino; la sua mancanza di rispetto nei confronti del teschio (la morte) non appare come una presa di posizione o una sfida, ma piuttosto un incidente di percorso dovuto ai fumi dell'alcol; ancora, altra vistosa assenza è quella del gruppo femminile qui si accenna solo alla sposa del ragazzo.

È sul palcoscenico che si compie un ulteriore passo verso la definizione del modello creato da Tirso: il *Promontorium Malae Spei Impiis Periculose navigantibus Propositum*<sup>5</sup> scritto nel 1643 da Paolo Zehentner, teologo e membro della Compagnia di Gesù, riporta la rappresentazione del dramma del Conte Leonzio, in scena a Ingolstadt nel 1615. La *pièce* presenta come protagonista, un membro dell'aristocrazia, un personaggio altolocato, allievo dell'illustre Niccolò Machiavelli, nonché erede della sua spregiudicata filosofia.

---

<sup>4</sup> *Ivi*, pp. 86-87.

<sup>5</sup> P. Zehentner, *Promontorium Malae Spei Impiis Periculose navigantibus Propositum*, in G. Macchia, *Vita avventura e morte di Don Giovanni*, Milano, Adelphi, 1991, pp. 177-189.

Nella vicenda si racconta che il giovane rampollo dopo aver ordinato di preparare un ricco banchetto, aveva fatto una passeggiata per stuzzicare l'appetito e, inoltratosi in un cimitero, aveva trovato un teschio che inizialmente aveva spostato con un piede e a cui poi si era rivolto interrogandolo con insolenza a proposito di questioni metafisiche, quali Dio e l'aldilà e, prima di tornare a casa, lo aveva invitato a presentarsi alla sua tavola. Così il cranio, bussò un giorno alla porta del giovane, spaventandolo assieme a tutti gli altri invitati che di soppiatto lasciarono il banchetto. Rimasero il maestro Machiavelli, il Conte Leonzio e il teschio che in quella macabra circostanza si era presentato con tutto il resto del corpo scheletrito.

Quando anche Machiavelli se ne fu andato, il morto confessò al miscredente di essere suo nonno e di essere venuto per accompagnarlo all'inferno, dove lo attendeva la punizione per essere scivolato nel precipizio di tutti i peccati, agendo senza ragione, senza legge, senza coscienza e senza Dio. Leonzio venne allora scagliato dallo scheletro contro il muro, facendo «spettacolo tremendo» del cervello (sede della sua malsana ragione) sanguinante, rimasto appiccicato alla parete. Nei primi decenni del Seicento, la riflessione sulla precarietà della vita, sul rapido fuggire del tempo, è costante ed è in questa chiave che si deve leggere la vicenda del Conte Leonzio. Questo personaggio superbo che in quanto tale ha creduto di poter giungere a una verità intellettuale capace di spiegare ogni fenomeno visibile viene punito a causa del suo atto di ribellione rivolto alla sola imma-

nenza in cui si può credere: la morte, di fronte alla quale tutto è vanità e illusione.

Con la rappresentazione di Ingolstadt, la morte, protagonista delle angosce collettive di un'epoca, si trova di fronte un degno rivale, consapevole e sfrontato, un conte che con la ragione vuole conquistare l'unica cosa che non può avere con il denaro: la certezza di un significato insito nella vita e la conseguente gioia nel viverla. Rimane da stabilire la provenienza del gruppo femminile che tanta parte ha avuto nel caratterizzare la figura del Don Giovanni sino ai giorni nostri. In proposito ci sono ancora una volta preziose le parole di Jean Rousset, secondo cui un *tema* precipuo dell'immaginazione barocca, cioè l'incostanza, l'instabilità innata del mondo e della mente, si associa al *ruolo* dell'attor giovane<sup>6</sup>: in questo modo si rintraccia la derivazione antropologica del secondo aspetto distintivo del *Burlador*, «ingannatore» che attraverso il travestimento cambia aspetto nonché obiettivi e percorsi, muta l'oggetto dei suoi desideri con rinnovata vitalità e per questo è sempre a caccia di donne diverse da conquistare, dalle quali trae il godimento erotico, antidoto al senso di vacuità propria del *memento mori*.

Il Conte Leonzio aveva scandalizzato il suo “buon” pubblico profilandosi ateo e demistificatore e quest'impudenza aveva talmente colpito nel segno dell'epoca da fare proprio dell'ateismo il tratto costitutivo dei successivi personaggi che preparano l'apparizione del Don

---

<sup>6</sup> J. Rousset, *Il mito di Don Giovanni*, cit., p. 86.

Giovanni come soprattutto oggi lo conosciamo; tra questi si annovera Aurelio, protagonista dell'*Ateista fulminato*<sup>7</sup> rappresentato in Italia presumibilmente all'inizio del XVII secolo, principe del sangue che per aver rapito una vestale dal serraglio (Leonora) viene ricercato dalla giustizia; la abbandona in seguito per amore di un'altra donna (Angela). Compagno sulla scena anche due statue funerarie, quelle dei genitori di Leonora. Aurelio le beffeggia per poi bistrattare un eremita – che prega per lui e per il suo servo – sottraendogli l'abito con cui si traveste per cogliere di sorpresa e assalire il Conte al quale ha rapito la vestale (e sorella). La *pièce* termina con la punizione di Aurelio – inflittagli dalle statue – il quale sprofonda all'inferno cadendo in una buca aperta ai suoi piedi da un fulmine.

In un arco di tempo difficile da definire con esattezza, ma che tuttavia può essere individuato nei decenni a cavallo tra il Cinquecento e il Seicento, il paradigma barocco della morte come elevazione e sublimazione della vita del santo, definisce per contrasto il suo peggior nemico: l'ateo come il seduttore o entrambi. Un individuo minaccioso, incurante delle leggi che tutelano l'onore e il vivere civile, con un gesto imprevedibile e indimostrabile “si consegna” alla creatività di Tirso de Molina che finalmente organizza un *corpus* di situazioni così significative e organiche da fare del suo Don Giovanni un'intramontabile eroe della trasgressione.

---

<sup>7</sup> Anonimo, *Ateista fulminato*, in G. Macchia, *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, cit., pp. 191-211.



La morte, immancabile in molte logiche seicentesche come la marcescenza della frutta di Caravaggio<sup>8</sup>, punisce il *Burlador* per i suoi eccessi ma al contempo lo salva, lo perpetua come *exemplum*.

Il testo spagnolo, tuttavia, illustra le avventure di un truffatore, di un bel marchese, talmente gaudente e pratico nel suo dinamismo da essere refrattario anche all'intellettualismo del Conte Leonzio o all'ateismo di Aurelio. Grazie alle risorse inesauribili insite nel personaggio, Don Giovanni potrà confermare la sua vitalità per certi versi cupa e barocca, divenendo di volta in volta la musa di autori differenti che lo porteranno nei teatri delle marionette o della Commedia dell'arte, nella letteratura o sulle scene di corte.

Nei primi decenni di questo viaggio senza sosta, iniziato ufficialmente con Tirso nel 1630, il seduttore "incontra" vent'anni dopo Giovan Battista Andreini che gli fa assumere le sembianze di un personaggio protervo e inarrestabile come mai era apparso prima<sup>9</sup>. Lo spessore letterario, la spontanea creatività del *Nuovo riscarcito convitato di pietra* scritto dall'autore fiorentino, mettono in luce i tratti più perversi di questo malfattore dando una versione poliedrica e sublime del suo terribile titanismo<sup>10</sup> che staglia il personaggio, come un'icona

---

<sup>8</sup> Si veda l'opera *Canestra di Frutta Ambrosiana*.

<sup>9</sup> G.B. Andreini, *Il nuovo riscarcito convitato di pietra*, in S. Carandini, L. Mariti, *Don Giovanni o l'estrema avventura del teatro*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 393-682.

<sup>10</sup> Si rispecchia nel titanismo della pièce andreiniana la grandiosità del personaggio: l'azione di Don Giovanni è colta in *medias res* in I, 1; a partire da

---

quel momento si contano tre notti e tre giorni prima della conclusione dell'opera, alternati dal ritmo delle sue conquiste amorose e sospesi dagli squarci atemporali che aprono a mondi ultraterreni. Il prologo, con cui Andreini dà voce ai Titani, è ambientato in Sicilia ma l'avventura dell'ingannatore comincia a Napoli, nella reggia del Re Celindo, da dove fugge per raggiungere la Castiglia. Naufraga su una spiaggia spagnola - non lontano dal lido in cui intanto appaiono Nettuno e Dori -, per poi riprendere il viaggio verso il palazzo del Re Aurante; da qui si allontana e ritrova la costa dove già si erano presentati il Dio del mare e la sua sposa. Compare il Cielo che ospita le allegorie di Notte, Silenzio, Sonno e Aurora. Si assiste in seguito al corteo infernale di cui fa parte la madre di Don Giovanni; si entra infine nel cimitero in cui è sepolto il Commendatore. Il protagonista attende la visita del Convitato in un apparato boschereccio; la scena poi si sposta nella dimora del Re Aurante per tornare all'incontro mortale tra *l'uomo di sasso* e Don Giovanni che sprofonda all'Inferno. Viene ristabilito l'ordine terreno - sancito dal Re alla corte spagnola - e l'ordine divino in un confronto tra Cielo e Inferno che lascia poi spazio alla terribile scena dell'oltretomba interamente dedicata al seduttore. La pièce si conclude con l'apparizione dell'armonioso paesaggio dei Campi Elisi. Rispetto ai "modelli", pur barocchi, di Tirso e Cicognini, il tempo e lo spazio si dilatano smisuratamente come in un poema epico cristiano o in una gigantomachia pagana, per seguire il ritmo delle avventure del libertino, nuovo Lucifero, nuovo Titano, in conflitto con Giove-Dio, mentre l'azione comprende vicende di cui il protagonista è allo scuro ma che ne preparano la sua punizione ultima. Come è evidente, il teatro di Andreini si distanzia vistosamente dalle regole classiche che a quell'altezza cronologica cercavano sempre più di imporsi sulla scena europea. La drammaturgia classica, prevedeva, infatti, che un'opera rispettasse tre norme fondamentali, riprese e rivisitate a partire dalla *Poetica* di Aristotele: l'unità di luogo (i personaggi dovevano agire in un unico luogo, una città, per esempio; Molière "chiuderà" l'azione del suo *Dom Juan* nell'isola di Sicilia); intorno al 1645 questa regola ha ristretto il campo dell'azione a un solo ambiente che avrebbe dovuto corrispondere alla scena stessa; l'unità di tempo (l'intreccio doveva svolgersi tra l'alba e il tramonto secondo Aristotele, ma i "classicisti" più severi preferivano far corrispondere il tempo della storia al tempo della rappresentazione); e, infine, l'unità di azione (la fabula principale doveva svolgersi coerentemente dall'inizio alla fine dell'opera mentre gli eventuali episodi secondari dovevano contribuire all'azione principale e non essere a se stanti).

malvagia, in ognuno dei piani teatrali che costituisce questo *monstrum* drammaturgico.

L'opera è formata da cinque atti più un prologo mitologico che introduce immediatamente lo spettatore nell'atmosfera ultraterrena di cui è rivestito l'intreccio principale. Già da questi elementi si deduce la distanza che separa *El Burlador* dalla *pièce* andreiniana; Tirso, infatti, suddivide l'avventura di Don Giovanni in tre giornate. Sono confinati alle parole i ricorrenti riferimenti ai demoni e agli dèi.

Nel testo fiorentino questi personaggi sono, invece, fisicamente presenti e agiscono all'interno dei molteplici panorami che Andreini sapientemente aggiunge a quelli tradizionali<sup>11</sup>, stabiliti dal testo spagnolo. Con la

---

Per un approfondimento sul barocco cfr. J. Rousset, *La letteratura dell'età barocca. Circe e il pavone*, Bologna, Il Mulino, 1985 (ed. francese: *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris, Corti, 1954); per la drammaturgia classica si veda J. Scherer, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1968.

<sup>11</sup> Nel testo di Tirso, Don Giovanni comincia la sua avventura nella Reggia di Napoli, naufraga su una spiaggia della costa spagnola durante il viaggio che lo porta alla Reggia di Castiglia; qui, dopo aver ucciso il Commendatore, fugge in una campagna nei pressi di Madrid da dove riprende la strada per Siviglia, incontrando il sepolcro di Don Gonzalo dal quale, infine, sprofonda nell'oltretomba. Questo itinerario è ripreso anche nella commedia in tre atti, *Il convitato di Pietra*, del 1650 di G.A. Cicognini (G.A. Cicognini, *Il convitato di pietra, opera regia ed esemplare*, in G. Macchia, *Vita, avventure e morte di Don Giovanni*, cit., pp. 255-303.), con una prima variante nella tappa della campagna di Madrid che nel testo del drammaturgo fiorentino è sostituita con una scena marittima, e, una seconda variante prevede l'aggiunta di un finale che si svolge nell'inferno, in cui Don Giovanni sconta la sua condanna. Andreini, invece, come accennato, parte da questi confini spaziali che apre poi a mondi sovranaturali mettendo in relazione la Sicilia dei titani con la reggia

gigantomachia iniziale, un gruppo di titani dichiara guerra all'Olimpo, dando il via alla prima suggestiva *amplificazione*<sup>12</sup> che l'autore elabora sulla trama spagnola e che si riverbera in episodi successivi: più avanti compaiono Nettuno e Dori che, trasportati da una conchiglia, si spostano sulla superficie del mare per farsi omaggiare dalle offerte dei pescatori, creando così un'armoniosa cornice che controbilancia il caos auspicato nel prologo. Un altro «spettacolo tremendo» è quello offerto dalla scena della punizione definitiva di Don Giovanni, ormai preda dei personaggi maligni che popolano l'inferno, tetro momento posto in rapporto simbiotico con la serenità dei Campi Elisi, da dove Punizione canta la morale conclusiva dell'opera apren-

---

di Napoli; l'abisso dell'oltretomba con la terra; il mare di Nettuno con il cielo di Astrea. Il tema del libertino che diventa Titano in lotta con Giove (figura del padre e del monarca nella realtà contemporanea) viene amplificato in senso mitologico richiamando il teatro delle macchine in cui si aprono i cieli, la terra e gli abissi (si veda la voce *Pièce à machines* dell'*Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le maschere, 1954).

<sup>12</sup> G. Genette illustra le nozioni di *estensione* (quando a un'opera si aggiunge un blocco testuale associando agli eventi già presenti delle emozioni che li preparino al fine di accrescerne la durata), di *espansione* (anche in questo caso si prevede un aumento testuale a partire da elementi accennati in un'opera ed elaborati -descritti o animati- in un'altra) e *amplificazione* (somma dell'*estensione* e dell'*espansione* che ha il fine di evidenziare una caratteristica o un tema di un racconto o del suo protagonista: nel caso del Don Giovanni di Andreini, l'autore amplifica la sua perversione erotica) come pratiche letterarie in uso a partire dal teatro classico, in particolare nella tragedia, applicate con lo scopo di ottenere da succinti episodi epici o mitici il materiale scenico sufficiente per una rappresentazione teatrale. Cfr. G. Genette, *Palimpsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 307-323 (ed francese: *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982).

dola all'universo musicale<sup>13</sup>. Gli «strumenti» e lo «stile musicale recitativo»<sup>14</sup> completano la scena altamente spettacolarizzata a cui fa riferimento l'autore, rimandando le suggestioni visive a quelle sonore. Così i «sibili di vento», gli «strepiti», i «terremoti allo scoppio di mortari» accompagnano la scena boschereccia in cui appaiono i giganti nel prologo; i pescatori, invece, si apprestano a ricevere il Re del mare e la sua sposa «fra musicisti instrumenti» e «[...] suonato una sola volta quell che cantar e danzare si dovrà, danzerassi e canterassi, al metro de' seguenti versi» (I,10). G.B. Andreini, aveva, del resto una grande esperienza musicale che aveva maturato molto presto a contatto con la madre Isabella cantante "monteverdiana" di straordinario talento, grazie alla quale aveva probabilmente sviluppato una particolare sensibilità verso la ricerca e la pratica strumentistica e vocale coeva<sup>15</sup>. L'autore, la cui attività come drammaturgo era fortemente caratterizzata da una tensione sperimentale, a lungo aveva lavorato sulla

---

<sup>13</sup> Anche nelle opere di Monteverdi comparivano personaggi mitologici, a esempio, nel *Ritorno di Ulisse in patria*, rappresentato nel 1640, entrava in scena Minerva per guidare Ulisse da un pastore rimastogli fedele durante la sua assenza. Ancora, Andreini parodizza il celebre *Ballo delle Ingrate* monteverdiano, un misto di danza e canto rappresentato nel 1608, in cui compariva un inferno popolato da donne ingrato verso chi le amò. Per queste opere si veda la voce *Monteverdi Claudio* nel *Dizionario della musica e dei musicisti*, Torino, UTET, 1988.

<sup>14</sup> *Ivi*, alla voce *Recitativo*.

<sup>15</sup> È all'anno 1600 che si fa ufficialmente risalire l'invenzione del melodramma, elaborato dalla nota Camerata de' Bardi di Firenze.

commistione tra musica e parola<sup>16</sup> esportando i suoi drammi “farciti” di musiche e danze anche nelle *tournèe* alla corte francese, lasciando un segno sui palcoscenici di Luigi XIII<sup>17</sup>. Nel *Nuovo risarcito convitato di pietra* queste scene offrono un grande spettacolo che si aggiunge alla nota trama delle vicende del Tenorio, cadenzandone il ritmo e offrendo momenti di distensione ma, al contempo, inserendosi nel vivo dell'avventura, giustificate dal procedere dell'azione.

La personalità del protagonista si arricchisce di caratteristiche divine proprio in virtù di questi inserti mitologici e spettacolari. L'incarico di vendicare i titani, di cui è investito nel prologo, da una parte, e il confronto con *l'uomo di sasso*, dall'altra, fanno del Don Giovanni una creatura semidivina, proterva, luciferina, sicura di sé nello sfidare gli dèi. Il drammaturgo rinnova il personaggio utilizzando elementi che derivano dalla sua lunga esperienza teatrale. Nel protagonista si può dunque rilevare un registro tragico, in cui l'eco di una “parentela” con Lucifero lo rende un fiero ribelle del cielo, ma anche un libertino desideroso di affrancarsi da ogni

---

<sup>16</sup> Alcune opere di G.B. Andreini si avvicinano molto alle composizioni scritte per il teatro musicale. *La Maddalena*, del 1617, per esempio, conteneva musiche originali appositamente commissionate a Monteverdi per il prologo e l'intonazione di un recitativo. Sull'utilizzo della musica nelle scene del teatro andreiniano si veda *Il circuito della musica fra commedia dell'arte e opera*, in S. Carandini, *Teatro e spettacolo del Seicento*, Roma-Bari, Laterza 1990, pp. 148-163.

<sup>17</sup> L'eredità delle «commediette musicali» lasciata in Francia da G.B. Andreini confluisce, in parte, nelle successive *comédies ballets* allestite da Molière e Lully, durante il regno di Luigi XIV.

legge. Coesiste, in lui, anche un registro comico, mutuato dalla Commedia dell'Arte; il ruolo di primo Innamorato, si caratterizza con l'atteggiamento "spaccone" che ricava dal personaggio inventato da Francesco Andreini padre di Giovan Battista: Capitan Spavento da Vallinferno. Il superbo protagonista del manoscritto fiorentino sembra delinearci anche a partire da questo ruolo, accostando a un insolente vanaglorioso, un servo provocatore, una spalla che non perde l'occasione di commentare gli aspetti ridicoli del padrone.

Le caratteristiche racchiuse in questo Don Giovanni si proiettano nel testo creando situazioni molto diverse fra loro, agite da una quantità di personaggi non di poco superiore al *Burlador* di Tirso e all'altro coevo *Convitato di Pietra* di G.A. Cicognini: l'opera spagnola conta dieci ruoli, quella di Cicognini diciassette, mentre Andreini ha bisogno di una sessantina di attori per mettere in scena la sua caleidoscopica rappresentazione.

Ne risulta un «bel composto» di arti, di tecniche e di forme di grande impatto culturale ed emotivo, come richiesto dal pubblico del Seicento, che usa il teatro per dilettersi e per istruirsi, preoccupato di allontanare il *tedio*, grande nemico del secolo.