

UN DON GIOVANNI RUSSO DI FINE OTTOCENTO:  
*L'INGANNATORE DI SIVIGLIA* DI ALEKSEJ BEŽECKIJ

*Paola Ferretti*

**S**ul finire degli anni '80 del XIX secolo un oscuro letterato russo riprese in mano una leggenda di origine spagnola che aveva visto tempi migliori, e le restituì nuova vita nei teatri delle due capitali. In Russia il mito di Don Giovanni come quintessenza dell'animo ispanico si era guadagnato un posto stabile nella mente di ogni lettore grazie al *Convitato di pietra* di Aleksandr Puškin, scritto nel 1830, e al *Don Giovanni* di Aleksej Tolstoj, del 1859. Bežeckij aveva forse in mente, con un ritardo di svariati decenni, di eguagliare in leggerezza poetica l'impareggiabile Puškin? O di rivaleggiare in profondità filosofica col conte Tolstoj? Intendeva consegnare una nuova versione, finalmente russa, e dunque originale, di quell'eroe libertino dai tratti mediterranei, acclimatandolo appieno in Russia?

Niente di tutto ciò. Una lettura del testo<sup>1</sup> fa emergere semmai l'intento di riproporre il più possibile invariato quel mito universale che sfidava i secoli e le latitudini. Ristabilendo, finché i tempi lo permettevano, un canone fin troppo strapazzato, altrove, e incorporando quasi automaticamente ciò che in tema di Don Giovanni si era fatto esso stesso leggenda da cui era impossibile prescindere, in Russia, il *Convitato di pietra*, per l'appunto, senza riuscire ad ignorare neppure alcune delle caratteristiche fissate dal "poema drammatico" di Aleksej

---

<sup>1</sup> A. N. Bežeckij, *Sevil'skij obol'stitel'*, Tipografija A. S. Suvorina, SPb. 1896. Il testo è stato recentemente ripubblicato in *Don Žuan ruskij. Antologija*, a cura di A. V. Parin, Moskva 2000 (tradotta in italiano a cura di P. Ferretti, l'opera è apparsa in "Slavia" 2001, n. 1).

Tolstoj. Se l'intento era anche quello di rivolgersi a un vasto pubblico, producendo una commedia appetibile, briosa là dove doveva esserlo e cupa se il caso lo richiedeva, l'opera può dirsi certamente riuscita: il testo teatrale è ben costruito e attentamente calibrato, e presenta alcuni motivi di interesse.

Una russificazione vera del tema del Don Giovanni richiederà ben altre penne, e corrisponderà anche ad un deciso progresso in termini di originalità. Aleksandr Blok con *I passi del Commendatore* e Marina Cvetaeva col suo *Don Giovanni* compiranno la trasformazione, appropriandosi dell'eroe libertino per conferirgli una spiccata fisionomia pietroburchese, che si tradurrà al tempo stesso in un marcato allontanamento dalla tradizione. Dopo di loro Don Giovanni potrà ben essere, in Russia, aspirante suicida salvato da un affascinoso giovane nel poema di Vera Gedroic, effigie impressa nel vetro della cappella funebre del Commendatore nella commedia di Korvin-Piotrovskij e, perché no, donna nel testo teatrale di Samuil Alësin.

La comparsa dell'*Ingannatore di Siviglia* di Aleksej Bežeckij (1852-1922), alla vigilia del XX secolo, corrisponde a un ritorno d'interesse per il mito di Don Giovanni in Russia,<sup>2</sup> interesse che risaliva al primo Settecento, quando avevano fatto la loro comparsa le prime rielaborazioni autoctone di quella leggenda, per quanto fortemente segnate dagli originali europei cui si rifacevano.<sup>3</sup> Dopo le due grandi opere ottocentesche menzionate, quell'interesse aveva registrato un inesorabile declino. Nel seguire nascita, apoteosi e decadenza della favola dongiovannesca, la patria di Bežeckij non si era discostata troppo dal resto dell'Europa: un po' ovunque, le sorti letterarie del

---

<sup>2</sup> È significativo che nel 1836, lo stesso anno in cui viene pubblicato *L'ingannatore di Siviglia*, veda la luce, a Mosca, anche il *Don Žuan* di A.O. Mordvin-Ščodro.

<sup>3</sup> Abbiamo notizia di una prima variante russa di questa leggenda messa in scena nel primo decennio del secolo dagli attori del teatro di Johann Kunst col titolo *Komedija o Don Jane i Don Pedre*. Rappresentata nel teatro fondato a Pietroburgo da Pietro I, era costituita da un testo molto breve che ci è pervenuto solo in maniera frammentaria. Per quanto possiamo ipotizzare, il rapporto tra la commedia russa e i modelli europei (in particolare un rifacimento tedesco del testo di Villiers dal titolo *Festin de pierre*) doveva essere molto stretto, ma ciò non aveva impedito che si fosse ritenuto necessario operare un "adattamento" al pubblico russo.

personaggio si erano irrimediabilmente immiserite, nella seconda metà dell'Ottocento,<sup>4</sup> anche se il grande seduttore aveva guadagnato in spessore spirituale quanto era andato perdendo in spavalderia e grandezza.

Lo stato degli studi sulla fortuna di Don Giovanni in Russia non è dei più floridi,<sup>5</sup> né per quanto riguarda l'analisi dei singoli testi, né ancor meno per quanto attiene agli approcci generali. Se l'opera più nota, quello puškiniana, vanta numerose e ponderate analisi,<sup>6</sup> non si

---

<sup>4</sup> "By mid-century, everything that the epoch had to say about Don Juan was said". O. Mandel (a cura di), *The Theatre of Don Juan. A Collection of Plays and Views. 1630 – 1963*, Lincoln 1963, p. 541. Nel Novecento il mito toccherà nuove altezze, ma questa epoca ne vede il declino. Gli studi sulla storia del mito di Don Giovanni sono innumerevoli. Segnaliamo, tra i più importanti, A. Farinelli, *Don Giovanni*, Milano 1946; G. Macchia, *Vita, avventure e morte di Don Giovanni*, 1966; L. Weinstein, *The Metamorphoses of Don Juan*, Stanford, California, 1959. Cf. inoltre *Dictionnaire de Don Juan*, a cura di P. Brunel, Paris 1999.

<sup>5</sup> La bibliografia degli studi su questo tema non è propriamente sterminata. Per parte russa include K. Zvancov, *Bibliografija Don-Žuana*, "Teatral'nyj i muzykal'nyj Vestnik" 1859, nn. 6-9; A. Veselovskij, *Legenda o Don-Žuane*, in *Etjudy i charakteristiki*, Moskva 1894 (1<sup>a</sup> ed.: "Severnyj vestnik" 1887); E. G. Braun, *Literaturnaja istorija tipa Don Žuana: Istoriko-literaturnyj etjud*, SPb. 1889; K. Bal'mont, *Tip Don-Žuana v mirovoj literature*, "Mir Iskusstva" 1903, nn. 5-6; I. M. Nusinov, *Istorija obraza Don Žuana*, in *Istorija literaturnogo geroja*, Moskva 1958. Negli ultimi mesi hanno fatto la loro comparsa, quasi contemporaneamente, due raccolte di testi incentrati su questo tema: oltre al succitato *Don Žuan russkij. Antologija*, dedicato esclusivamente alla letteratura russa, alcuni testi russi sul Don Giovanni sono stati inclusi in V. Bagno (a cura di), *Mif o Don Žuane*, SPb. 2000. In Italia lo studio pionieristico di E. Bazzarelli, *Don Giovanni in Russia*, in *Studi di letteratura francese*, VI, 1980, è stato seguito da quello di G. Strano, *I volti del Don Giovanni tra Otto e Novecento*, in "Le ragioni critiche", XVIII, 1989, nn. 67-70; ricordiamo inoltre C. A. Manning, *Russian versions of Don Juan*, PMLA, 1923, XXXVIII; R. Karpiak, *The Crisis of Idealism: E. T. A. Hoffmann and the Russian Tradition of Don Juan*, in J. Whiton, H. Loewen, eds., *Crisis and Commitment: Studies in German and Russian Literatures in Honour of J. W. Dyck*, University of Waterloo Press, 1983.

<sup>6</sup> Tra gli studi più interessanti ricordiamo A. Achmatova, *Kamennyj gost' Puškina*, in *O Puškin*, Leningrad 1977; B. Tomaševskij, *Kommentarii*, in A. S. Puškin, *Polnoe sobranie sočinenij*, VII vol., M.-L. 1935; R. Jakobson, *La statua nella simbologia di Puškin*, in *Poetica e poesia*, Torino 1985; L. S. Ospovat, "Kamennyj gost'" kak opyt dialogizacii tvorčeskogo soznanija, in *Puškin. Issledovanija i materialy* 1995, XV.

può dire altrettanto per quella di Tolstoj,<sup>7</sup> mentre attendono di essere presi in esame, se non il testo di Blok,<sup>8</sup> certo quelli di Bal'mont, Brjusov, Gumilev, Zajcev.

Uno studio su questo tema, qualora venisse intrapreso, dovrebbe affrontare una serie di quesiti. Innanzitutto quello riguardante l'identificazione dei testi: quanti sono i Don Giovanni russi? Molti di essi sono infatti tuttora semisconosciuti, altri giacciono negli archivi, di altri ancora non è rimasto che il titolo.<sup>9</sup> In quali generi, poi, i motivi dongiovanneschi hanno trovato in Russia la loro forma letteraria ideale? Perché, a fronte di una evidente esiguità di narrazioni in prosa sul mito,<sup>10</sup> i russi hanno riversato la loro produzione nel teatro e nella lirica, spesso, sulle orme di Puškin, muovendosi a metà tra questi due generi? L'idea di un forte legame genetico tra *Il Convitato di pietra* e la successiva produzione russa su questo tema appare particolarmente convincente: il soggetto prescelto da Puškin per la microtragedie viene infatti ripreso tante volte, soprattutto nell'età d'argento, ma anche in epoca sovietica, e posto al centro di una "drammaturgia del verso"

---

<sup>7</sup> Segnaliamo M. Salomon, *'Don Žuan' grafa Alekseja Tolstogo. Istoriko-literaturnyj etjud*, "Vestnik Evropy" 1907, n. 10, e l'analisi del Don Giovanni di Tolstoj contenuta nel IV capitolo della monografia di A. Lirondelle, *Le poète Alexis Tolstoj. L'homme et l'oeuvre*, Paris 1912.

<sup>8</sup> E. Etkind, "Šagi komandora". *Opyt kompozicionnoj interpretacii*, in *Tam, vnutri. O ruskoj poezii XX veka*, SPb. 1996; G. N. Gorčakov, *Po povodu stichotvorenija A. Bloka 'Šagi Komandora'*, "Russian Literature" 1996, XXXIX.

<sup>9</sup> E. Rostopčina, *Doč' Don Žuana*. In L. Weinstein (*The Metamorphoses of Don Juan*, p. 206), troviamo menzione, col titolo *Don Juans Dressur zur Ehe* (Valeska von Stradwitz, Bratislava 1906) di un racconto sul Don Giovanni il cui testo originale, non identificato, era in russo.

<sup>10</sup> Non sarà superfluo ricordare che il tema del seduttore di stampo dongiovannesco, inteso in senso lato, si afferma ampiamente nella letteratura russa dell'Ottocento (soprattutto nelle opere di Puškin e Lermontov) e in quella del primo Novecento (un caso emblematico è rappresentato dal racconto *Aymée Leboeuf* di Michail Kuzmin). Sulla stessa falsariga, seppure con accenti diversi, si muove il protagonista di *Sanin*, ideato da Michail Arcybašev nel 1907. Il tema specificamente dongiovannesco, invece, si presenta con assai minore frequenza. In alcuni casi viene ripreso in maniera indiretta. Interessante al riguardo è il breve studio di A. Žolkovskij, *Eccola. (K donžuanskoj teme u Zoščenko)*, in *Invencii*, SPb. 1995, in cui viene analizzata la "miniatura" di Zoščenko intitolata *El'vira* riportandola al suo prototipo mozartiano, e si ipotizza che col racconto intitolato *Di Grasso* (pubblicato su "Ogonek" nel 1937), Babel' abbia voluto fornire una "trascrizione cifrata" del Don Giovanni.

che nonostante le infinite variazioni vive secondo leggi proprie, improntate alle scelte del grande poeta. È così per il *Don Giovanni in Egitto* di Nikolaj Gumilev, per *La morte di Don Giovanni* di Korvin-Piotrovskij, per il *Don Giovanni* di Vera Gedrojc, tutte miniature "lirico-drammatiche" che in modi diversi fanno i conti col loro celebre antecedente.<sup>11</sup> Certo una storia del mito di Don Giovanni in Russia non dovrebbe ignorare anche i frutti meno appariscenti di questa infatuazione, rendendo così più completa l'analisi finora limitata alle opere più importanti.

*Sevil'skij obol'stitel'*, scritto nel 1888, riuscì a vedere le scene nel 1890 al Malyj Teatr di Mosca, prima ancora di essere pubblicato a stampa a Pietroburgo nel 1896, ma non gli arrise mai il successo facile in cui l'autore forse confidava. Lo stesso autore, del resto, non ha attratto particolarmente l'attenzione degli studiosi di letteratura. Il dizionario biografico russo più recente gli dedica un paio di colonne,<sup>12</sup> ma si dimentica della commedia su Don Giovanni e di alcune sue traduzioni. A ricordare quel testo è invece Aleksandr Veselovskij nel compendio sulla leggenda di Don Giovanni pubblicato quasi contemporaneamente all'*Ingannatore di Siviglia*;<sup>13</sup> in anni più recenti, ben pochi sono stati i critici che si sono soffermati a considerare la sua opera nell'ambito degli studi sul Don Giovanni.<sup>14</sup>

Aleksej Nikolaevič Bežeckij (ma il vero cognome era Maslov) era nato nel 1852 da una famiglia di nobili originaria della regione di Tver'. Aveva ricevuto un'educazione militare a Pietroburgo, e aveva

<sup>11</sup> Cf. Ju. Babičeva, *Variacii na temy Puškina (Iz istorii poetičeskogo teatra Serebrjanogo veka)*, in *Russkaja stichotvornaja drama XVIII - načala XX vekov*, Samara 1996.

<sup>12</sup> *Russkie pisateli 1800-1917. Biografičeskij slovar'*, Moskva 1989.

<sup>13</sup> In una nota aggiunta evidentemente all'edizione del 1894, Veselovskij rileva che "negli ultimi anni la discendenza letteraria di Don Giovanni cresce e si moltiplica", e menziona il testo di Bežeckij accanto al poema di Mario Faccio *La morte di Don Giovanni* e alle opere di Jean Aicard e Proelss (A. Veselovskij, *Legenda o Don-Žuane*, p. 49).

<sup>14</sup> Cf. R. Karpiak, *The Crisis of Idealism: E. T. A. Hoffmann and the Russian Tradition of Don Juan*, cit. e *Dictionnaire de Don Juan*, a cura di P. Brunel, cit. In *Don Žuan na russkich dorogach*, breve introduzione a *Don Žuan russkij. Antologija*, il curatore A. Parin dedica alcune righe al testo di Bežeckij, indicandolo peraltro erroneamente come *Sevil'skij soblaznitet'* (p. 10).

preso parte al conflitto russo-turco nel 1877-78, raggiungendo in seguito i gradi più alti della carriera militare. Come letterato si era distinto in gioventù per alcune novelle umoristiche, poi per racconti di guerra e brani di letteratura di viaggio; in particolare i suoi *Putevye nabroski. V strane mantil'i i kastan'et* (Abbozzi di viaggio. Nel paese delle mantiglie e delle nacchere) avevano documentato il sorgere di una spiccata predilezione per la Spagna. Una passione che aveva avuto seguito con la traduzione di due opere di Lope de Vega: *El perro del hortelano*, e *El anzuelo de Fenisa*. Le due opere erano state messe in scena, nella traduzione di Bežeckij, all'inizio degli anni '90 coi titoli di *Sobaka sadovnika* e *Seti Fenizy*. Bežeckij aveva condotto inoltre una traduzione "libera" di un'altra commedia dello stesso autore, *La boba para los otros y discreta para sí*, che col titolo di *Pastuška-gercoginja* aveva visto le scene nel 1909.<sup>15</sup>

In questi anni Bežeckij collabora anche al periodico "Novoe vremja" e diventa uno dei membri della direzione del Teatr literaturno-artističeskogo kružka di Pietroburgo. Proprio in quel teatro, fondato per iniziativa di Aleksej Suvorin, riesce a vedere rappresentate le opere originali da lui scritte in quel periodo: nel 1896 viene messa in scena la "commedia-monologo" in un atto *V otdel'nom kabinetě*, nel 1905 la commedia *Domovoj*, nel 1908 la "soldatskaja skazka" *Soldat i čerti*, nel 1914 la "zverinaja komedija" *Kotofej Ivanyč*.

Diverse sono anche le rappresentazioni di *Sevil'skij obol'stitel'*: dopo la prima del 1890 al Malyj teatr, seguita da alcune repliche, l'opera viene portata sulle scene dell'Aleksandrijskij teatr di Pietroburgo nel 1895, e infine al Teatr literaturno-artističeskogo kružka l'anno successivo. Al 1904 risale la pubblicazione di un'altra *pièce* originale di Bežeckij, intitolata *Ol'gin den'*, accolta positivamente dai critici teatrali e rappresentata nello stesso anno al Malyj teatr.

*L'ingannatore di Siviglia* viene strutturato da Bežeckij in quattro atti, nel corso dei quali l'azione, pur dipanandosi sulla falsariga delle note vicende dongiovannesche, presenta alcune variazioni significative. Nel primo atto apprendiamo per bocca di alcuni monaci del convento di San Francesco del ritorno di Don Giovanni a Siviglia dall'esilio di

<sup>15</sup> Cf. *Istorija russkogo dramatičeskogo teatra*, Moskva 1982, t. VI.

Toledo. La fama leggendaria e sinistra di cui il personaggio è avvolto si alimenta ogni giorno di nuovi episodi: all'indomani del suo ritorno, riferiscono i monaci, il seduttore ha già ingaggiato tre duelli a sfondo amoroso. Per i religiosi Don Giovanni si profila immediatamente come una presenza minacciosa, come un elemento fortemente perturbatore dell'ordine morale e sociale della città, che in quanto tale deve essere eliminato. Prende corpo dunque già dall'inizio della *pièce* la rivalità tra Don Giovanni e i religiosi, e il loro proposito di un assassinio da consumarsi entro le mura del monastero.

Il servitore di Don Giovanni, Pedro, mette a parte il proprietario della locanda alle porte della città, in cui si svolgerà tutto il II atto, delle imprese amorose del suo padrone, fornendone un ritratto ammirato e partecipe, da cui emergono le sue grandezze e il suo indecifrabile smarrimento spirituale. Anche la bella Laura, giovane vedova fidanzata con Don Alvaro, viene raggiunta dalla fama di Don Giovanni Tenorio. A lei Pedro rivela di essere al servizio di un grande di Spagna, ricco e largo di manica, vero cavaliere e grande ammaliatore di femmine, "bello, sveglio, audace". Il resoconto di Pedro guadagna al suo padrone un convegno amoroso in casa di Laura, sulla cui decisione nulla può l'apprendere che Don Giovanni è sposato.

Anche la moglie del seduttore fornisce la sua versione su Don Giovanni. Ines infatti cela il suo volto dietro ad una maschera per essere corteggiata da lui, e provare così l'emozione di un'avventura col suo legittimo consorte. Nell'incontro con lui, gli confida di essere sposata a un uomo giovane e affascinante; ma l'inganno è presto svelato, e Ines viene nuovamente ripudiata da Don Giovanni. Il primo atto si conclude con un monologo del protagonista, che dopo tanti ritratti altrui svela finalmente se stesso in prima persona come rapito da un sogno: egli rincorre il fantasma di una bellissima sconosciuta incontrata una sera tra la folla.<sup>16</sup> L'incorporea fanciulla gli compare ora dinanzi per pronunciare solo una parola di addio.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> La sconosciuta che balena in fondo al primo atto sembra spartire qualche tratto con la *Neznakomka* di Aleksandr Blok. Sul tema delle radici ottocentesche del celebre personaggio blokiano, cf. S. Garzonio, *Gli orizzonti della creazione. Studi e schede di letteratura russa*, Bologna 1992.

<sup>17</sup> Questa evanescente presenza è apparsa a qualche critico come un primo sentore della fascinazione simbolista per il doppio: "Bejetski (...) est original dans la mesure où il montre que, dans la quête sanglante que mène Don Juan, ce dernier reste pri-

Nel secondo atto il patio di Donna Laura diventa crocevia di diversi incontri: quello "amichevole" tra Ines, in cerca di compassionevoli alleate, e Laura, compiaciuta della sua bellezza e solo apparentemente solidale con la rivale; quello amoroso tra Laura e Don Giovanni, che intorno ad un banchetto dispiega le sue lusinghe di consumato seduttore, e quello in chiave scherzosa tra i servi, che gongolano per aver gabbato padre Antonio, infatuato di Laura e messo in allarme dalla vicinanza del libertino. Sempre a casa di Laura, in luogo di Don Giovanni, con cui aveva fissato un nuovo convegno per la mezzanotte, sopraggiunge irato Alvaro, il capitano cui Laura è promessa.

Col terzo atto la *pièce* si arricchisce di una affollata scena di gruppo. L'azione si svolge in una locanda fuori Siviglia, regno della musica e del gioco ai dadi e alle carte, in cui si muove una colorata babele di personaggi, "miscuglio di pece, lardo e zucchero".<sup>18</sup>

La seduzione di Don Giovanni si rivolge qui in due direzioni: la cantante Pachita e Rosa, la figlia del padrone. Tanto focosa, zingaresca e linguacciuta è la prima, la bruna Pachita, nelle cui vene scorre sangue moro (quasi una Carmen, insomma), altrettanto vulnerabile e ingenua è la seconda, l'impacciata Rosa. Nei loro confronti Don Giovanni mette in campo strategie amorose diverse: con Pachita gioca sulla rivalità con l'altra, mentre con Rosa fa balenare una prospettiva di nozze. I risultati che consegue sono anch'essi diversi: un invito a casa da parte di Pachita e un appuntamento in chiesa da parte di Rosa.

Campeggia in questo atto anche la scena del duello tra Don Giovanni e il capitano Alvaro. La sfida parte da quest'ultimo, che nel volgere di pochi istanti si vede passare dal ruolo di aspirante amico di Don Giovanni, che ignaro della sua identità gli aveva prestato del denaro, a quello di suo irriducibile rivale. Don Giovanni ingaggia quasi contro voglia questo duello, come involontario epilogo di una scher-

---

sonnier de l'aliénation par le double: Don Juan aspire à une femme qui soit pleinement digne de lui par le fait d'être semblable à lui-même", *Dictionnaire de Don Juan*, p. 80.

<sup>18</sup> Questo terzo atto è anche quello che più si impone al lettore come caratterizzato da una ostentata ricerca di "ispanità", di pennellate folcloristiche sulla terra degli amori appassionati, dei suoni di chitarra e mandolino, di balconi, serenate, duelli e sangue che ribolle, di religiosità esteriore ed esasperata. Tutto ciò insomma che già Tolstoj, e con grande misura anche Puškin, avevano associato al tema di Don Giovanni. A questo proposito Bunin parla, nel 1949, di "ispanskij kompleks" connesso alla trattazione del tema di Don Giovanni in Russia (I. A. Bunin, *Russkij Don Žuan*, "Russkaja literatura" 1991, n. 4).

maglia verbale in cui ha facilmente la meglio sul credulone Alvaro, e in cui si profila come un essere sprezzante e freddo, guidato solo dal principio del piacere, che ha in spregio la religione e i vincoli di ogni genere, non tiene in nessun conto l'amicizia, ama tutte le donne senza distinzione e soprattutto ama la propria libertà.

Anche quando il duello ha ormai sortito il suo effetto mortale, Don Giovanni sembra stupito e amareggiato, invoca l'intervento dell'amore a salvarlo dalla maledizione che lo costringe a spargere sangue, ma il fantasma della sconosciuta compare solo per invitarlo a raggiungerla al cimitero. Questa eterea apparizione si fa strumento del fatale epilogo delle vicende dongiovannesche che si compie nel IV atto. I monaci hanno infatti assoldato dei sicari per eliminare Don Giovanni. Ignara, Ines si presta al proposito delittuoso scrivendo un biglietto per Don Giovanni, in cui una misteriosa sconosciuta lo invita a un convegno amoroso nel cimitero. È pronta a perdonarlo, ma le sue esortazioni ad abbandonare la vita dissoluta che ha condotto fino ad allora non sortiscono alcun effetto su Don Giovanni. Di fronte alla statua del Commendatore, anche i monaci gli ingiungono invano di pentirsi, e allora l'esecuzione di Don Giovanni si compie. La *pièce* si chiude con le parole del monaco che proclama la sua versione della leggenda: "Si è compiuto un terribile prodigio! La statua del Commendatore si è animata ed ha abbattuto Don Giovanni al suolo... Il cielo l'ha punito per la sua empia esistenza!".

Per quali vie Bežeckij è pervenuto al tema del Don Giovanni? Se non è strettamente necessario affannarsi nella ricerca di spiegazioni per l'incontro tra l'eroe immortale e l'ispirazione dei tanti, geni o imbrattacarte, che si sono cimentati nella rievocazione delle sue gesta, nel caso di Bežeckij vale la pena ricordare che oltre alle forti suggestioni letterarie esercitate dalle opere di Puškin e Tolstoj uno stimolo immediato deve aver costituito proprio quel viaggio in terra spagnola, di cui ci resta il resoconto menzionato.

Come nel caso di altri autori non spagnoli, l'interesse per il mito letterario del Don Giovanni è corollario dell'infatuazione per il paese cui il personaggio deve le sue origini, preferibilmente percorso in lungo e in largo di persona.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Accadde a Washington Irving, per il quale un viaggio in Spagna divenne occasione per la stesura delle *Legends of Alhambra* e del racconto *Don Juan. A Spectral*

L'ottima padronanza dello spagnolo attestata dalle traduzioni di Lope de Vega doveva assicurare inoltre a Bežeckij una conoscenza di prima mano delle opere di Tirso de Molina e Zorrilla, nonché, probabilmente, di altri autori spagnoli minori che avevano affrontato quel tema. Nell'accostarsi alla leggenda dongiovannese, Bežeckij tenta di realizzare un ritorno alle origini letterarie del mito, e cioè al testo di Tirso de Molina. Già il titolo prescelto basterebbe da solo a confortare l'idea di questa intenzione, da parte dell'autore: *L'ingannatore di Siviglia* rappresenta, per quanto sappiamo, l'unico esempio russo di adesione alla prima parte del titolo di Tirso, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, di cui Puškin aveva così felicemente ripreso la seconda metà.<sup>20</sup>

Il dramma di Tirso, ben costruito e letterariamente pregevole, conteneva virtualmente in sé ogni possibile sviluppo futuro.<sup>21</sup> Di quel testo Bežeckij mantiene inalterate innanzitutto le caratteristiche fondamentali attribuite al protagonista. Nella sua rilettura Don Giovanni torna ad essere "signore allegro" che aborre lacrime e tristezza, seduttore inarrestabile e dinamicissimo, sempre con la spada al fianco, posto invano al bando della società, amante delle donne e dei piaceri terreni, il buon vino sopra ogni altro, ma soprattutto ridiventa un beffatore. Nel presentare il suo padrone Pedro fa notare che "per stargli dietro occorrerebbe avere quattro gambe".<sup>22</sup> La velocità fulminea e la

---

*Research*, pubblicato nel 1835. Incidentalmente va rilevato che il testo di Washington Irving era ben noto ad Aleksej Tolstoj, il quale lo cita in una delle sue lettere a B. M. Markevič (A. K. Tolstoj, *Dramatičeskie proizvedenija*, Moskva 1980, IV, p. 350).

<sup>20</sup> Scorrendo le bibliografie su Don Giovanni, colpisce l'esiguo numero di opere, dovute ad autori minori, che riprendono in tutto o in parte il titolo di Tirso. Tra queste segnaliamo Belisario Roldán, *El burlador de mujeres*, 1922; Francisco Villaespesa, *El Burlador de Sevilla*, 1927; Jacinto Grau, *El burlador que no se burla*, 1930; André Obey, *Le Trompeur de Seville*, 1935; Susanne Lilar, *Le Burlador*, 1945.

<sup>21</sup> "We can find in Tirso's *Burlador* practically all the future interpretations of Don Juan, either directly or *in spe* (...) The *Burlador* can be turned into a French nobleman by adding refinement to his methods, wit to his expressions, and skepticism to his religious attitude. He can be transformed into a romantic hero by explaining his inconstancy as being caused by the noble search for the ideal woman. By changing the second part of Tirso's play, the *Burlador* can be converted as a result of miraculous events and end his life as a saintly monk; or else he can be saved (even after his death) by an ideal woman" (L. Weinstein, *The Metamorphoses of Don Juan*, cit., pp. 23-24).

<sup>22</sup> Curiosamente, più di un secolo dopo Leporello si trasformerà in un vero servi-

mobilità nello spazio sono caratteristiche costanti di ogni Don Giovanni, delle quali il personaggio è sicuramente debitore a Tirso. Rispetto ai vorticosi spostamenti sul territorio del Don Giovanni di Tirso, nel testo di Bežeckij sopravvive la triangolazione tra Valencia, Siviglia e Toledo. Fedele alle sue origini, anche questo Don Giovanni è inoltre inseparabile dalla sua spada, e nel corso dell'azione fa notare di avere "un'arma alla cintura, non rosari".

Il tema dell'esilio, che in Puškin aveva assunto una forte valenza autobiografica,<sup>23</sup> costituiva uno dei motivi portanti della tradizione: nell'allontanamento forzato di Don Giovanni dalla sua terra natale erano racchiusi i presupposti per la sua sfida all'autorità e alla società; ogni terra d'esilio si trasformava in realtà in luogo di piacere per il *burlador*, vanificando così la proscrizione, di provenienza reale o paterna che fosse.<sup>24</sup> Anche nell'opera di Bežeckij si fa menzione, nelle battute introduttive, della circostanza secondo la quale Don Giovanni ricompare a Siviglia per nulla corretto dall'esilio che gli era stato inflitto dal re. La scena della cena di Don Giovanni e Laura concretizza l'idea della seduzione che si realizza intorno alla tavola e al buon vino. Questo Don Giovanni russo leva ripetutamente il calice, nel corso della *pièce*.

Nel terzo atto, ambientato nella locanda, si celebra una scherzosa apoteosi del vino: ad attingerne diversi boccali non è solo Don Giovanni, ma tutti gli avventori; sulla qualità del vino offerto nella locanda scherza il protagonista per prendersi gioco di Rosa; vino Don Giovanni raccomanda a Pedro di far bere al padre della fanciulla, così da avere buon gioco di lei; vino invoca Alvaro per lenire il dolore dell'offesa all'onore, e vino a volontà ha trangugiato un soldato ubriaco; proprio su di un Alvaro alticcio contano i briganti per alleggerirlo della borsa, nel caso i giocatori non l'avessero già spennato a dovere nella bisca. La ripresa del motivo del vino<sup>25</sup> è però totalmente slegata, nel testo di Bežeckij, dalla dimensione dell'invito del com-

---

tore a quattro zampe, nel *Leporello* di Pavel Muratov, un racconto scritto intorno al 1920 (in *Egerija*, Moskva 1997).

<sup>23</sup> Cf. A. Achmatova, *Kamennyj gost' Puškina*, cit.

<sup>24</sup> Cf. *Dictionnaire de Don Juan*, a cura di P. Brunel, alla voce "exile".

<sup>25</sup> Ricordiamo che tradizionalmente al motivo del vino era anche associata l'idea degli eccessi orgiastici, della scelleratezza e dell'Anticristo.

mensale morto presente nella tradizione dongiovannesca: nella scena alla locanda, così come nella breve scena del banchetto con Laura, quel motivo assume una valenza del tutto terrena.

Il verbo spagnolo *burlar*, proprio come *obol'stit'* in russo,<sup>26</sup> contiene entrambi i significati di “sedurre” e “ingannare” una donna. E come *burlador* torna ad agire questo Don Giovanni di fine secolo: tutta la *pièce* è impostata su di un registro comico, ilare. Conformemente alla tradizione, al servitore è affidato un ruolo di buffone che Pedro ricopre egregiamente; nel suo caso l'effetto comico deriva dall'identificazione totale col suo padrone, quando afferma soddisfatto: “oggi seduciamo la moglie di un nobilissimo funzionario; domani la figlia di un qualche giudeo, custodita con dieci lucchetti. Posdomani ci infiliamo attraverso la cancellata di un monastero”, “noi non ci fermiamo dinanzi a nulla, nemmeno di fronte all'ingenuità! Non abbiamo nessuna coscienza, noi! E quante ne abbiamo sedotte, di queste deboli creature, non ce la fai a tenerne il conto!”.

Anche i personaggi di contorno non mancano di suscitare il riso, come la serva Serafina, avida e pettegola, che punzecchia malignamente non solo i monaci, Don Giovanni e Pedro, ma anche la sua padrona, Donna Laura. La stessa Laura, primo oggetto della seduzione di Don Giovanni, è personaggio tutt'altro che tragico: civetta compiaciuta, mente allegramente e indulge volentieri ai piaceri della tavola. Ugualmente i religiosi presenti nella *pièce* (che hanno perso del tutto i connotati sinistri degli inquisitori del poema drammatico di Aleksej Tolstoj) si fanno prendere poco sul serio: Padre Antonio, invaghito della sua figliocchia spirituale Laura, si rende particolarmente ridicolo per il contrasto tra le sue dichiarazioni spirituali e i languori tutti prosaici causati dal profumo d'arrosto.

È nel secondo atto, nella scena alla locanda, che Don Giovanni mostra al meglio le sue caratteristiche di seduttore, fino ad allora limitate alla sola Laura e a Ines, e soprattutto di *burlador* scanzonato e senza scrupoli, alieno da ogni preoccupazione morale o religiosa. In questo il Don Giovanni di Bežeckij si riallaccia direttamente al protagonista di Tirso: come lui rivolge le sue attenzioni a due graziose po-

---

<sup>26</sup> Cf. Tirso de Molina, *L'ingannatore di Siviglia*, a cura di L. Dolfi, Torino 1998. Per *obol'stit'* troviamo i seguenti significati: *obleščat'*, *obmanyvat' lest'ju*; *manit'*, *zamanivat'*, *soblaznjat'* (V. Dal', *Tolkovyj slovar' živogo velikoruskogo jazyka*, SPb.-M. 1881).

polane, e come lui se ne prende gioco.<sup>27</sup> Ride a squarciagola e non risparmi motti faceti né per l'infelice moglie,<sup>28</sup> né per il capitano Alvaro, che, sopraggiunto inopportuno a interrompere il corteggiamento di Pachita, viene da lui con militaresca metafora<sup>29</sup> indotto a riprendere il gioco e a togliersi di mezzo.

Il tributo alle origini spagnole del mito non impedisce tuttavia a Bežeckij di onorarne la variante domestica. Molteplici elementi fanno pensare al *Convitato di pietra* come ad un testo che, pur nelle evidenti differenze, agisce sotterraneamente nella riscrittura della leggenda dongiovannesca. Quest'opera di fine Ottocento appare anzi come una sorta di gioco con il canone puškiniano, di cui l'autore sviluppa, spesso in chiave ironica, gli spunti appena accennati o i momenti oscuri.

Il capolavoro di Puškin interferisce sistematicamente con questo testo non solo nell'impostazione generale, ma anche in numerose scelte particolari: i quattro lunghi atti di Bežeckij ricalcano, nella struttura se non nell'estensione, le quattro serrate scene di Puškin, pur non soggiacendo alla stessa ossessiva ricerca di simmetrie. L'ambientazione delle scene in Bežeckij (I - Uscita della chiesa, II - Patio di Laura, III - Locanda, IV - Cimitero) ripete infatti sostanzialmente l'alternanza luogo sacro/luogo profano ricercata da Puškin (I - Porte del monastero, II - Stanza di Laura, III - Monumento del Commendatore, IV - Stanza di Anna), con l'unica eccezione dell'inversione tra la III e la IV scena.

---

<sup>27</sup> La promessa di nozze come tecnica dell'inganno ad uso delle popolane, riproposta così felicemente in Mozart, era già presente nel testo di Tirso, in cui Don Giovanni seduceva grazie ad essa la pescatrice Tisbea.

<sup>28</sup> Ammirando le fanciulle della locanda Don Giovanni esclama: "veramente qui si può formare un bouquet di fiori vivi e portarlo alla mia consorte" (III, 3).

<sup>29</sup> "Comprendo il vostro sentimento. Non è piacevole lasciare il campo di battaglia quando ci si sente ancora addosso tutto l'ardimento per continuare a combattere (*porgendo ad Alvaro il borsellino*) Ma eccovi una riserva inaspettata. Qui ci sono cinquanta buoni guerrieri d'oro. Spero che non rifiuterete di accettare questo modesto favore!" (III, 3). Il gesto di Don Giovanni non va interpretato come generoso: anche se non sa chi ha di fronte (glielo rivelerà di lì a poco la stessa Pachita), Don Giovanni non esita a mettere mano al portafoglio solo perché è in gioco l'incremento del catalogo. E non certo come profferta di amicizia, come erroneamente intende Alvaro, per la quale non c'è posto nella vita del seduttore.

Vi è coincidenza anche nella scelta dei nomi e dei ruoli: in tutti e due i testi ritroviamo una Laura<sup>30</sup> e una Ines, e un Don Alvaro nel ruolo di antagonista, anche se in Puškin era il Commendatore a portare quel nome, mentre in Bežeckij a chiamarsi Don Alvaro è il cavaliere che aspira alla mano della giovane vedova Laura, che Don Giovanni vuole sedurre. Se in Puškin il nome di Ines era associato allo stringato, dolente ritratto di una malinconica bellezza dagli occhi neri amata da Don Giovanni e poi defunta, in Bežeckij Ines diventa la legittima consorte di Don Giovanni, ma non è per questo meno malinconica.

In Puškin l'uccisione del Commendatore costituiva l'antefatto della tragedia, che, seguendo la lezione di Molière, non veniva messo in scena, proprio come accade in Bežeckij. Scelta comune per tutti e due gli autori è di mostrare solo il secondo duello, nel corso del quale il protagonista elimina l'ostacolo che si frappone alla propria opera di seduzione (Don Carlos in Puškin, Don Alvaro in Bežeckij).

Nell'*Ingannatore di Siviglia* la donna oggetto della seduzione di Don Giovanni ha un padre spirituale. Anche nel *Convitato di pietra* la donna da conquistare era affiancata da un religioso che la confortava. E se lì il libertino aveva vestito gli abiti del monaco per esercitare la sua seduzione, nel testo più tardo il monaco confessore è effettivamente innamorato di Laura, seppure in segreto.

Tutto il terzo atto della *pièce* di Bežeckij si svolge in una locanda alle porte di Siviglia che sembra sviluppare l'accenno alla "dannata locanda" di campagna (*prokljataja venta*), in cui il Don Giovanni puškiniano affermava di aver preso dimora. In questa locanda si muove il personaggio di Pachita, che rappresenta un ampliamento, in chiave popolana, della Laura puškiniana, attrice e cantante dalla voce sublime: esibendosi, come lei, dinanzi a un pubblico maschile, Pachita canta due romanze passionante. La prima suscita l'entusiasmo degli avventori, che gridano al suo indirizzo "Brava, brava!" esattamente come in Puškin; la seconda romanza, che sembra rivolta unicamente a Don Giovanni, e le guadagna la corte di questi, riecheggia perfino alcune parole di Laura: "Come è quieto il cielo... La notte odora di lauro e di limone" - sospirava la cortigiana puškiniana (*Kak nebo ticho... noč' limonom i lavrom pachnet*); "Il lauro sonnolento bisbiglia ap-

---

<sup>30</sup> Mentre il nome di Ines si incontra svariate volte nei testi sul Don Giovanni, la scelta di quello di Laura costituisce un tratto di originalità dell'opera puškiniana.

pena, effondendo il suo aroma. Tutto si tace” - canta Pachita (*Lavry sonnye čut' šepčut, razlivaja aromat. Vse zatichlo*).

Anche per quanto riguarda la scelta delle caratteristiche di Don Giovanni e degli epiteti a lui attribuiti, Bežeckij non riesce a distanziarsi troppo da Puškin. In entrambi i casi ai servitori è riservato il compito di sottolineare esplicitamente lo status di Grande di Spagna del loro padrone,<sup>31</sup> mentre le donne e i religiosi si riferiscono a lui con epiteti che si rifanno costantemente alla sua fama sinistra di “senzadio”, “sfrontato” ed “empio”.

Bežeckij ricalca piuttosto da vicino il *Convitato di pietra* anche nel presentare il suo protagonista come dotato di un innegabile talento poetico.<sup>32</sup> E proprio come per il Don Giovanni puškiniano, anche per l'eroe di questa *pièce* un ruolo cruciale nelle sue sorti di seduttore è rivestito dalla fervida immaginazione da cui è posseduto. “La vostra immaginazione in un istante completerà il ritratto” diceva nel *Convitato di pietra* Leporello a Don Giovanni, che di Donna Anna aveva intravisto appena la caviglia. L'ingannatore di Siviglia si perde per colpa della sua ipertrofica immaginazione: rincorrendo il fantasma della bella sconosciuta,<sup>33</sup> finisce nelle grinfie dei religiosi, i quali ne decretano la fine, dopo aver sentenziato che “la sua immaginazione depravata fa di lui quello che vuole”.

Concepito nell'ultimo scorcio di secolo, questo Don Giovanni russo non può tuttavia non risentire della sensibilità tardoromantica. E allora Bežeckij lo mostra incrinato da un vago anelito ideale, straziato dal tedio esistenziale, posseduto dal sogno dell'ideale femminile intravisto nella fascinosa sconosciuta. È il servitore a registrare per primo il crescente disagio del suo padrone, una sofferenza a lui ignota prima, che ne incrina la sicurezza e la gioia di sperimentare sempre

---

<sup>31</sup> Dice Fabio a Pedro, che invoca l'incognito per Don Giovanni all'ingresso della locanda: “Tutti i grandi vengono da me a questa condizione” (“Vse grandy ko mne ez-djat pod takim usloviem” - III, 3). Nel testo di Puškin, in circostanze simili (poco prima dell'ingresso di Don Giovanni nella casa di Laura) Leporello commenta: “Un Grande di Spagna aspetta la notte come un ladro” (“Ispanskij grand kak vor ždet noči”).

<sup>32</sup> Nel primo incontro con Laura Don Giovanni veste, senza parere, l'abito del poeta, non solo quando è chiamato a discettare sul tempo, ma soprattutto quando deve decantare la bellezza della donna a cui sta facendo la corte.

<sup>33</sup> È Pedro a rivelare chiaramente che si tratta solo del frutto della sua immaginazione, quando dice: “Penso che ve la siate solo immaginata, señor”.

nuovi amori: “in lui è scomparsa la spensieratezza di un tempo”, “è diventato insofferente e volubile”. Il seduttore si profila anche come divorato da un’ansia indecifrabile, e stanco di seminare morte.

Dell’introduzione di una dimensione spirituale del tutto ignota a Tirso e appena accennata in Puškin (ma come riflesso hoffmanniano) Bežeckij deve essere considerato debitore ad Aleksej Tolstoj. Se per il resto poco o nulla la sua *pièce* spartisce con la cupa saga di Tolstoj, protesa tra cielo e terra, questo elemento costituisce il *trait-d’union* tra il protagonista del “poema drammatico” e tutti i Don Giovanni che tra la fine dell’Ottocento e il primo Novecento cantano in Russia l’inanità della loro ricerca di un ideale femminile assoluto.

Un altro tratto distintivo dell’*Ingannatore di Siviglia* è la sua insi-stita parentela col demonio. Il motivo satanico intratteneva saldi legami col tema del Don Giovanni, all’epoca in cui Bežeckij scriveva. E anche in Russia aveva fatto da tempo la sua comparsa. Appena accennato in Puškin (“nasilu-to pomog Lukavyj”, suggeriva Leporello), e sviluppato ambiziosamente in Tolstoj, viene sfruttato senza lesinare da Bežeckij. Già nel primo atto Don Giovanni è letteralmente apparen-tato col Demonio dai monaci, che lo definiscono “satanica progenie” (*isčad’ie satany*) e rilevano che proprio come il diavolo ha sedotto Eva, così questo seduttore corrompe la gioventù di Siviglia col suo peccaminoso esempio.

Un’altra espressione che ricorre più volte, nel corso della *pièce*, per bocca di diversi personaggi, è “d’javol’skoe navoždenie”: l’eroe appare segnato da una “istigazione diabolica”, che lo rende diverso da tutti gli altri. Ancor prima di riceverlo, Laura decide di soggiacere al fascino del seduttore, e come giustificazione alla propria condotta chiama in causa proprio l’effetto di “d’javol’skoe navoždenie”, l’im-possibilità di resistere al richiamo del Demonio. Avvalendosi del per-sonaggio di Pedro, l’autore ricorre infinite volte al tema del demonio, soprattutto nella scena finale che ha luogo al cimitero, in cui utilizza i registri più disparati, da quello comico a quello tragico.

Questa insistenza sulla parentela col demonio, che si fa sempre più ossessiva man mano che la vicenda dongiovannesca volge alla fine, ha una sua precisa ragione di essere nella costruzione della *pièce*. Il drammaturgo immerge il suo protagonista in un’aura demoniaca molto più ostentata di ogni altro suo predecessore, perché essa è strumentale alla sua reinterpretazione della leggenda e si rivelerà puro pretesto per la sanguinosa vendetta dei monaci su Don Giovanni.

Vi è una differenza vistosa tra la storia narrata in quest’opera e le

sorti della maggior parte dei Don Giovanni della tradizione: il protagonista non viene ucciso per mano della statua animata e vendicatrice, ma dai monaci francescani insofferenti delle gesta dell'empio libertino. Nell'adottare questa particolare variante della leggenda, Bežeckij non si rifà né a Tirso de Molina né a Puškin, e neppure a Tolstoj.<sup>34</sup> Questa interpretazione si impone con una certa consistenza teorica nel momento in cui ci si interroga sulle fonti dell'opera di Tirso, anche se ciò non dà vita a rielaborazioni letterarie di qualche peso.

In un scritto del 1835 dal titolo *Etudes sur l'histoire des institutions, de la littérature, du théâtre et des beaux-arts en Espagne*, uno studioso di Don Giovanni, Louis Viardot, ossessionato dalla ricerca delle fonti del mito, aveva creduto di individuarne le origini nelle vicende storiche di un nobile che rispondeva al nome di Don Juan Tenorio, realmente esistito nella Siviglia del XV secolo. Costui aveva sedotto la figlia del Commendatore d'Ulloa e ne aveva ucciso il padre, il quale era stato poi sepolto nella cappella di famiglia presso il convento di San Francesco. Per mettere fine agli eccessi di Don Giovanni, che rimanevano impuniti per i privilegi concessigli dal suo rango, i monaci di quel convento lo avevano attirato in un tranello, lo avevano ucciso e poi diffuso la voce che Don Giovanni aveva insultato la statua del Commendatore ed era stato da essa sprofondato all'inferno. A questa leggenda, riportata secondo Viardot nelle cronache di Siviglia del tempo, aveva attinto Tirso de Molina per la sua opera.<sup>35</sup>

Proprio l'anno precedente alla stesura dell'*Ingannatore di Siviglia* la "tesi storica" sulla genesi dell'opera di Tirso aveva ricevuto nuova vitalità da un articolo di Koch, comparso in "Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte".<sup>36</sup> Questa tesi era certo in voga in Russia,

---

<sup>34</sup> In Tolstoj compare la statua del Commendatore che colpisce Don Giovanni, ma non lo uccide. Poi gli spiriti e Satana se lo contendono, solo la consapevolezza di amare guadagna a Don Giovanni il diritto alla salvezza. In Bežeckij i monaci hanno perso ogni valenza spirituale, hanno solo a cuore la buona decenza e soprattutto la prosperità del monastero.

<sup>35</sup> Questa idea è stata ripresa nel 1852 da Castil-Blaze nel *Molière musicien*, e da A. de Latour in *Etudes sur l'Espagne* (cf. G. Gendarme de Bévoite, *La légende de Don Juan. Son évolution dans la littérature des origines au Romantisme*, Paris 1906, Slatkine Reprints, Genève 1993, pp. 20-22).

<sup>36</sup> La rivista ospiterà un altro articolo sullo stesso tema nel 1896 (cf. G. Gendarme de Bévoite, *op. cit.*, p. 22).

se menzionando il *Burlador* di Tirso viene ripresa in quell'ultimo scorcio di secolo da svariati studiosi del mito di Don Giovanni.<sup>37</sup>

Assistiamo dunque con Bežeckij allo svolgersi di un processo circolare, non raro nel caso del Don Giovanni e di altri miti: una ipotesi storiografica (peraltro assai controversa) diventa fonte ispiratrice di una nuova variante del mito stesso. Nell'optare per questa versione della leggenda, l'autore decide coerentemente di salvare tutte le caratteristiche del suo eroe sopravvissute intatte al travagliato percorso tra i secoli e i generi letterari (spregiudicatezza amorosa, gusto della vita, anelito alla libertà) e di buttare a mare il motivo della sfida all'oltretomba, e con esso tutta la simbologia della statua. Di riproporre statue semoventi non era più tempo, ormai, anche se l'indimenticabile Puškin ne aveva fatto uno degli elementi portanti della sua tragedia, e ancora Tolstoj aveva permesso che "l'uom di pietra" infliggesse un colpo formidabile, per quanto non mortale, al suo Don Giovanni.

Gli aspetti soprannaturali espunti dalla favola dongiovannesca con l'estromissione della statua vengono rimpiazzati da un solo elemento, quello rappresentato dall'incorporea sivigliana. Tratteggiando un personaggio alieno da ogni pentimento, Bežeckij prende inoltre le distanze anche da tutto il filone romantico intorno al "Don Giovanni pentito" che si era venuto consolidando nella tradizione grazie ai testi di Zorrilla, Mérimée e di altri autori minori. Con il suo *Ingannatore di Siviglia* riconduce alle origini del mito, torna per molti aspetti a Tirso, "correggendolo" alla luce dell'interpretazione storiografica in voga in quegli anni e contaminandolo di reminescenze puškiniane. Il suo testo prelude così alle variazioni puškiniane del '900, eludendo la zavorra filosofica di cui il conte Tolstoj aveva ammantato la figura del seduttore e ricollegandosi agli inizi giocosi e dissacranti del mito.

---

<sup>37</sup> E. G. Braun, *Literaturnaja istorija tipa Don Žuana: Istoriko-literaturnyj etjud*, cit., p. 9.

## BIBLIOGRAFIA DELLE OPERE RUSSE SU DON GIOVANNI

(Autore ignoto)

1702-06 Komedija o Don Jane i Don Pedre.

Puškin A. S.

1830 Kamennyj gost'. In: Polnoe sobranie sočinenij v 10-ti tomach, Leningrad 1978.

Ščerbina N. F.

1842 Don Chuan i Mesjac. In: Izbrannye proizvedenija, Leningrad 1970.

Tolstoj A. K.

1859 Don Žuan. In: Dramatičeskie proizvedenija, Moskva 1980.

Bežeckij A. N.

1890 Sevil'skij obol'stitel'. SPb. 1896.

Mordvin-Ščodro A. O.

1896 Don Žuan. Moskva 1896.

Buturlin P. D.

1897 Don Žuan. In: Stichotvorenija Grafa Petra Dmitrieviča Buturlina sobrannaja i izdannaja posle ego smerti Grafineju Ja. A. Buturlinoj, Kiev 1897.

Bal'mont K.

1897 Don Žuan. In: Tišina, SPb. 1898.

Brjusov V.

1900 Don Žuan. In: Tertia Vigilia, Moskva 1900.

Gumilev N.

1910 Don Žuan. In: Zemčuga, Moskva 1910.

Gumilev N.

1912 Don Žuan v Egipte. In: Cužoe nebo, SPb. 1912.

Blok A.

1912 Šagi komandora. "Russkaja mysl" 1912, n. 11.

Amfiteatrov A.V.

1912 Don Žuan v Neapole. In: Sobranie sočinenij, t. 9, SPb. 1912.

Gedrojc S.

1916 Don Žuan. Poema v trech dejstvijach. "Al'manach Muz" 1916.

Cvetaeva M.

1917 Don Žuan. In: Sočinenija, Moskva 1980.

Maslov G. V.

1919 Don Žuan. In: Elan', 1, Tomsk 1919.

- Zajcev B.  
1919 Don Žuan. In: Rafael', Berlin 1924.
- Muratov P. P.  
1920 Leporello. In: Egerija, Moskva 1997.
- Adamovič G.V.  
1926 "Don Žuan, patron i pokrovitel'...". "Novyj dom" 1926, n. 1.
- Gippius Z. N.  
1926 Otvjet Don Žuana. "Novyj dom" 1926, n. 1.
- Korvin-Piotrovskij V.  
1930 Smert' Don Žuana. "Sovremennaja dramaturgija" 1990, 2.
- Alësin S. I.  
1947 Togda v Seville. In: P'esy, Moskva 1962.
- Kazakov V. V.  
1983 Don Žuan. In: Sobranie sočinenij, t. 2. Moskva 1995.
- Korsunskij L. A.  
1995 Ženit'ba Don Žuana. In: Don Žuan ruskij. Antologija, a cura di A. V. Parin, Moskva 2000.
- Sosnora V. A.  
1998 Don Žuan. In: Verhovnyj čas, SPb. 1998.