



Ferruccio TAMMARO

# IO, DON GIOVANNI

MOZART IN MASCHERA



GRUPPO  
EDITORIALE



**il capitelto**







«Più fertile talento  
del mio, no, non si dà»  
(II,2)

Il gioco di finzioni e di travestimenti che sostanzia l'opera buffa settecentesca trova nel *Don Giovanni* mozartiano un valore particolare, più avvincente di quello percepibile non solo nei lavori teatrali dei Paisiello e dei Cimarosa coevi, ma anche negli altri due pannelli che completano il grande trittico su testi dapontiani. Perché in tale opera il rapporto fra «musica e maschera», per riprendere la feliceendiadi di Paolo Gallarati<sup>1</sup>, fa sì che le apparenze non si limitino a coinvolgere tutti nel vortice di quel «gioco di tormenti, di capricci e di follia» che è la vita umana delle *Nozze di Figaro* né a dissolvere le illusioni di Guglielmo e Ferrando del *Così fan tutte*. Nel *Don Giovanni*, in virtù dell'ambiguità del protagonista, esse coinvolgono anche e soprattutto lo spettatore, la cui empatia, come cercheremo di dimostrare, si trova rivolta verso sentimenti esattamente opposti a quelli che Mozart ha effettivamente voluto suscitare. Da qui l'efficace ossimoro di Giovanni Macchia: «questo capolavoro ha un sua trasparenza enigmatica»<sup>2</sup> in quanto «prima che ognuno può guardare da dove vuole»<sup>3</sup>. E anche Andrea Zanzotto ha giustamente ribadito che *Don Giovanni* è un «enigma psicologico, uno dei tanti enigmi che attraversano la grandiosa felicità mozartiana». Perché nella musica di Mozart «c'è anche la maschera, qualcosa che scintilla in sotterranei inganni, quella fluida imprevedibilità che si trova sotto la sua limpidezza»<sup>4</sup>. Del resto già Alfred Einstein aveva definito il *Don Giovanni* «incomparabile ed enigmatico la sera della prima e rimasto tale sino ad oggi»<sup>5</sup>.

## 1.

### *Testo e sottotesto*

Il *Don Giovanni* di Mozart è una delle prime grandi opere teatrali della nostra storia a non potersi circoscrivere alla semplice vicenda esteriore: la musica sua, come del resto quella presente nelle *Nozze* e in *Così fan tutte*, è di un'intensità tale da rendere poco accettabile supporre che essa sia stata intesa dal suo autore solo nei

<sup>1</sup> Paolo Gallarati, *Musica e maschera*, Edt, Torino 1984

<sup>2</sup> Giovanni Macchia, *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, Laterza, Bari 1966, p. 111

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 111

<sup>4</sup> Sandro Cappelletto - Alberto Sinigaglia (a cura di), *Il mio Mozart*, La Stampa, Torino 2005, pp. 112-13

<sup>5</sup> Alfred Einstein, *Mozart. Il carattere e l'opera*, trad. it. di Raffaele Lotteri, Ricordi, Milano 1951, p. 445



suoi aspetti più immediati ed evidenti, alla stregua di tante altre opere buffe coeve. La mozartiana fusione di eleganza e di spontaneità, di facilità comunicativa e di rigore costruttivo, di esteriorità mondana e di profondità di pensiero ci induce, anche e soprattutto nel *Don Giovanni*, ad andare al di là del mero fatto sonoro e a cercare, anche senza volerlo, di rispondere alla domanda «Che cosa ha voluto dirci?». Nulla, risponderebbero tutti quegli studiosi attenti a non aggravare la musica di Mozart di chissà quali «significati» reconditi dei quali - oltretutto - la maggior parte dei musicisti di allora non sentiva alcuna esigenza.

Eppure Il *Don Giovanni* già appartiene ad un'epoca e ad un genere in cui la musica, almeno quella non di genere sacro, stava divenendo qualcosa di più di un semplice diversivo per un pubblico unicamente desideroso di trascorrere una piacevole serata. Ma chi cercherebbe metafore nascoste in altri pur pregevoli lavori buffi di marca italiana di quella stessa epoca, tipo *Il re Teodoro in Venezia* di Paisiello o *Il matrimonio segreto* di Cimarosa, tutti scaturiti vuoi dal realismo con i piedi in terra della tradizione goldoniana quanto dall'aprobematica schiettezza della scuola napoletana? *Dal Mondo alla roversa* degli anni Cinquanta alla *Grotta di Trofonio* degli anni Ottanta si hanno sciami di opere buffe percorse da succose inversioni e confusioni di caratteri e di ruoli che potrebbero offrire spunti drammaturgici con valenza simbolica. Travestimenti, scambi di persona e voci camuffate erano certo vietati espedienti discesi dalla Commedia dell'Arte: basti pensare alla *Finta Parigina* di Cimarosa, che vede la protagonista assumere addirittura due nuove identità, o a quella *Cosa rara o vero bellezza e onestà* di Martín y Soler, che costituì fra l'altro un esplicito punto di riferimento proprio per il *Don Giovanni* e che vede il Principe e Corrado spacciarsi per Lubino e Tita «alterando la voce e nascondendosi col mantello». Anche le intromissioni di fantastico non erano estranee all'opera comica italiana, ma erano gratuite e semplicemente giocose, certo prive di qualunque apertura al soprannaturale. Proprio per questo Goldoni, giudicando una «buffoneria» l'apparizione nel suo *Don Giovanni Tenorio* della Statua, aveva preferito far annientare il protagonista da un più verosimile fulmine. L'ultraterreno nel *Don Giovanni* è ben altra cosa ad esempio dello «spirtillo» che nell'*Osteria di Marechiaro* di Paisiello si diverte a comparire anche nelle vesti di un defunto.

Tutta la musica del *Don Giovanni*, plasmata non più su sagome fisse, ma su figure psicologicamente vive, rende ben poco sostenibile l'idea di Edward Dent<sup>6</sup> e di Andrea Della Corte<sup>7</sup>, per i quali il nostro «dramma giocoso» non sarebbe niente di più che un'opera comica, certo scritta meglio, ma della stessa tempra di quelle create dai colleghi italiani. Perché è proprio il pensiero presente nella musica, oltre che nel libretto, a consigliarci di scavare sotto la sua superficie e a rendere in tal modo impossibile la sua sbrigativa inclusione nella galleria delle opere buffe di tradizione. In altre parole sembra davvero che Mozart non si accontenti di divertire in modo grossolano e che utilizzi tutti gli abusati artifici dell'opera buffa di

<sup>6</sup> Edward Joseph Dent, *Mozart's operas: a critical study*, Chatto & Windus, London 1913; pp. 218 e 277); ed. mod. Oxford University Press, London 1973; ed. it. *Il teatro di Mozart*, a cura di Paolo Isotta, trad. it. di Luigi Ferrari, Rusconi, Milano 1979, rist. 1981

<sup>7</sup> Andrea Della Corte, *Tutto il teatro di Mozart*, RAI, 1957, pp. 137-49

tradizione per sollevare un velo di soprasensi. Ecco perché, come dice Massimo Mila, «non esiste forse altra opera così soggetta alla facoltà trasformatrice delle diverse interpretazioni»<sup>8</sup>.

Interpretazioni che tuttavia hanno per lo più riguardato la collocazione storica del lavoro, in altre parole il che cosa esso, senza l'esplicito e consapevole intervento di Mozart, sia venuto a significare all'interno della nostra storia musicale. Ma in questa sede interessa assai più cercare di scoprire quali furono le vere intenzioni dello stesso compositore, nella piena convinzione che egli abbia scritto questo lavoro, e insieme ad esso tanti altri, con un preciso proposito esplicativo. Dunque con un soprasenso in grado di dargli un senso e di offrirci una chiave ermeneutica in grado di andare al di là della semplice vicenda esteriore. Non si dimentichi a tal proposito la lettera in cui Mozart, dopo aver detto al padre di non essere né un poeta né un pittore, precisava: «Non sono neppure in grado di esprimere le mie intenzioni e i miei pensieri [*meine Gesinnungen und meine Gedancken*] attraverso i gesti e la pantomima, non sono un ballerino. Sono però in grado di farlo attraverso i suoni: sono un musicista»<sup>9</sup>. Da quando un artista-artigiano del Settecento si preoccupava di esprimere nell'opera d'arte «le proprie intenzioni e i propri pensieri»? Presupporre uno stretto coinvolgimento personale e non meramente oggettivo all'interno dell'opera d'arte era un modo di intendere sostanzialmente nuovo e tale da poter essere postulato anche nei riguardi di un lavoro così di svolta come il *Don Giovanni*.

È certo poco convincente interpretare Mozart come un genio inconsapevole, un Re Mida che, in modo affatto involontario, trasformava in oro tutto quello che toccava. Alcuni suppongono che con il *Don Giovanni* il nostro compositore avesse semplicemente deciso di approfittare delle capacità sceniche e vocali di una 'star' come il giovane cantante Luigi Bassi affidandogli un soggetto alla moda, da poco gratificato da un largo successo col lavoro di Gazzaniga e che si fosse quindi limitato, sfruttando pedissequamente l'onda del buon esito raggiunto dal collega, a costruire intorno a questo interprete un'aprobatica vicenda edificante. In altre parole il *Don Giovanni* nel corso della stesura sarebbe quasi esploso nelle mani del suo ignaro creatore e si sarebbe così caricato di soprasensi quasi suo malgrado. Ma presumere ciò significa depauperare le capacità di uno dei più grandi musicisti della nostra civiltà in un gioco di convenienze e casualità pratiche che certo avevano - anche per lui - il loro peso non indifferente, ma che non per questo si esaurivano in sé stesse. Di fronte a tale musica sembra impossibile pensare che egli abbia creato quasi per caso quella che è «una delle parole più misteriose e profonde che lo spirito umano abbia mai pronunciato»<sup>10</sup>. Il *Don Giovanni* è in effetti così ricco di pensiero da poter tranquillamente sopportare il peso di interpretazioni molteplici e differenti.

Ma se anche volessimo escludere qualunque precisa intenzione da parte dell'autore di offrirci del «Dissoluto punito» una particolare interpretazione, l'opera che scaturì ci appare comunque così intrigante da risultare una delle più decisive

<sup>8</sup> Massimo Mila, *Lettura del Don Giovanni di Mozart*, Einaudi, Torino 1988, p. 41

<sup>9</sup> In data 8. 11. 1777, in W. A. Bauer - O. E. Deutsch (a cura di), *Briefe und Aufzeichnungen*, Erweiterte Ausgabe, Bärenreiter, pp. 110-11; ed. it. a cura di Marco Murara, *Tutte le lettere di Mozart*, Zecchini, Varese 2011, I, p. 634

<sup>10</sup> M. Mila, cit., p. 42

per comprendere appieno la musica mozartiana. Come del resto ci dimostra la vastissima letteratura critica al riguardo: ogni generazione prima o poi ha affrontato il «problema Don Giovanni», come se avvertisse che proprio dietro a questa figura, più che dietro a Figaro o a Tamino, a Belmonte o a Don Alfonso, stesse celata la chiave per cogliere il vero Mozart. Esistono, in letteratura come in musica innumerevoli sequele di «Don Giovanni», ma quello di Mozart è unico, al punto da rendere sterile e inutile il confronto con tutti quelli nati prima o dopo di lui.

## 2.

*Mozart librettista*

La precisa volontà di offrire del libertino un profilo tutto personale scaturisce anche dalla particolare confezione del libretto, dal quale è impossibile escludere sostanziali interventi da parte di Mozart. In due celebri lettere al padre, risalenti rispettivamente all'epoca della gestazione del *Ratto dal serraglio* e delle *Nozze*, egli comunicava nell'una di aver imposto al librettista Stephanie i cambiamenti che voleva nella vicenda del *Singspiel* prescelto<sup>11</sup> e nell'altra, desiderando dar mano a una nuova opera, di aver scorso una grande quantità di libretti senza averne trovato uno di suo gusto<sup>12</sup>. E così, sempre ai tempi del *Ratto*, ribadiva: «La cosa migliore è quando si incontrano un buon compositore, che conosce il teatro ed è in grado di fare egli stesso delle proposte, e un poeta intelligente, una vera fenice»<sup>13</sup>. Parimenti da altre lettere sappiamo che l'*Idomeneo* nacque sotto la stretta sorveglianza librettistica proprio di Mozart, il quale anche per la successiva *Oca del Cairo* avrebbe imposto a Varesco non poche soluzioni sceniche («Deve modificare e fondere di nuovo le cose quanto e quando lo voglio io»<sup>14</sup>), senza per altro riuscire a ottenere quello che desiderava, visto l'abbandono in cui alla fine lasciò l'operina. Del resto anche il padre Leopold conferma un tale atteggiamento in una lettera scritta a Nannerl quando il figlio era alle prese con le *Nozze di Figaro*: nell'augurarsi che l'azione della vicenda incontrasse i favori del pubblico, diceva che essa sarebbe comunque costata a Wolfgang «molte corse e molte discussioni, prima che egli ottenga il libretto così come desidera averlo secondo il suo gusto»<sup>15</sup>.

Da tutto ciò si può facilmente intuire che nei confronti dei libretti Mozart, con la piena convinzione che «in un'opera la poesia dev'essere assolutamente figlia ubbidiente della musica»<sup>16</sup>, non era un compositore facilmente accontentabile; è

<sup>11</sup> «Mi sistema il libretto – proprio come voglio io – fino alla virgola - e, per Dio, non gli chiedo altro», in data 26. 9. 1781, in W. A. Bauer – O. E. Deutsch (a cura di), cit., III, p. 164; ed. it., cit., II, p. 1212. «Sono io che ho dato l'aria [di Osmino] al signor Stephanie; e la maggior parte della musica era già pronta prima che Stephanie ne conoscesse la minima parola». Ivi, III, p. 162; ed. it., ivi, p. 1211

<sup>12</sup> «Ho esaminato almeno 100 libretti, anzi anche di più, ma praticamente non ne ho trovato uno del quale possa essere soddisfatto; per lo meno, dovrebbero essere fatte molte modifiche qui e là», in data 7. 5. 1783. Ivi, III, p. 268; ed. it., II, p. 1312

<sup>13</sup> In data 13.10.1781. Ivi, III, p. 167; ed. it., II, p. 1216

<sup>14</sup> In data 21. 6. 1783. Ivi, III, p. 275; ed. it., II, p. 1324

<sup>15</sup> In data 11.11.1785. Ivi, III, p. 444; ed. it., III, p. 1498

<sup>16</sup> In data 13.10.1781. Ivi, III, p. 167; ed. it., II, p. 1216

dunque quanto mai verosimile che anche a proposito del *Don Giovanni*, pur avendo a che fare con un librettista di ben maggiore calibro rispetto ai Petrosellini e ai Varesco di precedenti lavori, egli abbia continuato a comportarsi con la stessa sottile meticolosità e indipendenza. Del resto per un musicista che stava imprimendo all'opera buffa il radicale e definitivo abbandono dei tipi fissi della commedia tradizionale, è quasi ovvio pensare a sue interferenze pure in quell'ambito librettistico che a rigore non dipendeva da lui. Il fatto poi che con il *Don Giovanni* egli avesse a che fare con un soggetto da poco frequentato da Gazzaniga e Bertati (il loro lavoro, a detta almeno della maggior parte delle fonti, era andato in scena a Venezia il 5 febbraio di quello stesso 1787) non poteva non indurlo a cercare di trasfondere la sua ben più alta personalità anche nel campo del libretto<sup>17</sup>. Pure Hermann Abert del resto ipotizza interventi mozartiani in tal senso, in opposizione alle idee di Arthur Schurig<sup>18</sup>; così Francesco Degrada, quando nota che il silenzio di Da Ponte sull'effettiva collaborazione del musicista «non può che confermare un ruolo dei più attivi proprio da parte di Mozart»<sup>19</sup>. Parimenti Gallarati: «I libretti delle *Nozze* e del *Don Giovanni*, paragonati a quelli scritti [da Da Ponte] negli stessi anni vienesi per altri compositori, rivelano un'originalità di impianto letterario, retorico e teatrale spiegabile solo con un intervento diretto del compositore»<sup>20</sup>. Oltretutto Da Ponte fu uno dei primi librettisti a notare, grazie appunto alla collaborazione con Mozart, che il privilegio (vanamente) preteso, tempo prima, dagli Zeno e dai Metastasio circa il predominio della poesia sulla musica era ormai del tutto decaduto; quando scriveva ad esempio che il Concertato era così importante da obbligare il librettista ad inserirlo comunque, anche «se l'intreccio del dramma nol permette», dimostrava proprio quanto egli avesse intelligentemente capito che il ruolo del musicista non poteva rimanere del tutto subordinato e che a fianco dell'orditura meramente librettistica doveva trovar spazio e autorità anche un'orditura più squisitamente musicale. Del resto sappiamo che alcuni interventi effettivamente ci furono (come stanno fra l'altro a dimostrare le varianti che si riscontrano fra libretto e partitura autografa): fu Mozart ad esempio a chiedere espressamente, per l'inizio del II atto, di anteporre il Duetto al Recitativo, proprio perché voleva iniziare l'atto entrando *in medias res* con la musica. E parimenti fu sempre Mozart a ideare l'inserzione, nel corso del Finale II, dei riferimenti musicali a lavori di Martín y Soler e di Sarti, essendo ben poco probabile un'iniziativa in tal senso da parte di Da Ponte.

È stato tuttavia varie volte notato che il libretto, a causa dell'allargamento della vicenda rispetto all'impianto in un atto solo di Gazzaniga e Bertati, può apparire difettoso; Mila ad esempio parla esplicitamente di «rabberciamento»<sup>21</sup>. Pensare

<sup>17</sup> Da Ponte aveva scritto per Gazzaniga il libretto de *Il finto cieco*, andato in scena al Burgtheater di Vienna nel 1786.

<sup>18</sup> Hermann Abert, *W. A. Mozart*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1975, II, p. 375; ed. it. a cura di Paolo Gallarati, trad. di Boris Porena e di Ida Cappelli, Il Saggiatore, Milano 1985, II, p. 394

<sup>19</sup> Francesco Degrada, *Riflessioni sul Don Giovanni di Mozart*, in Talia Pecker Berio (a cura di), «Intorno a Massimo Mila. Convegno di Studi sul teatro e sul Novecento musicale, Empoli 1991», Olschki, Firenze 1994, p.70

<sup>20</sup> P. Gallarati, *L'enigma di 'Così fan tutte'*, in *L'Europa del melodramma. Da Calzabigi a Rossini*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1999, p. 235

<sup>21</sup> M. Mila, cit., p. 179



tuttavia che Mozart non si fosse accorto dei difetti o che, pur avendoli riconosciuti, si fosse rassegnato a procedere ugualmente, è far torto alla sua intelligenza e alla sua severa scrupolosità drammaturgica. Proprio lui, che non aveva la fortuna dei Paisiello e dei Cimarosa di dover musicare o allestire anche più opere all'anno! Se i colleghi italiani potevano anche accontentarsi di un libretto raffazzonato alla buona, talmente rapido era il consumo operistico in tante città, per un Mozart invece, che faticava non poco a trovare commissioni nel campo che più amava e che nello stesso tempo era perfettamente consapevole del nuovo tipo di opera buffa che egli stava plasmando, le pretese dovevano essere altissime. Anche Paolo Emilio Carapezza del resto nota che proprio i nuovi passi introdotti nel libretto rispetto a Bertati «costituiscono la parte dell'opera più funzionale riguardo la musica di Mozart», per cui «non c'è alcun dubbio che Mozart sia intervenuto almeno in questa sezione [creata *ex novo* da Da Ponte] dell'opera direttamente già nella redazione del testo, intenzionandolo immediatamente verso la musica che già andava progettando»<sup>22</sup>. Per cui, se possiamo credere a Da Ponte quando si attribuisce, a differenza di quanto era avvenuto per le *Nozze*, la proposta dell'argomento, ciò tuttavia non ci autorizza ad escludere, anzi rafforza l'idea che Mozart, pur adeguandosi ad un soggetto poco originale, frequentato ormai da vari anni<sup>23</sup>, lo abbia accettato proprio perché intenzionato a proporre del «dissoluto» un'interpretazione altamente originale<sup>24</sup>. Allo stesso modo si sarebbe in seguito comportato Rossini ponendo mano a quel *Barbiere di Siviglia* che sembrava essere monopolio esclusivo di Paisiello. E forse Mozart aveva ancora in mente l'altro confronto in cui si era cimentato nel 1774-75, ai tempi della *Finta giardiniera*, allorquando aveva dovuto accorgersi che quella sua operina aveva ottenuto un risalto ben più modesto (tre rappresentazioni!) del lavoro di Anfossi, che avrebbe invece continuato a riscuotere imperterrita un successo in tutta Europa. E sempre una sfida Mozart avrebbe lanciato anche a Salieri, il primo destinatario di quella *Scola degli amanti* che, abbandonata dal collega, sarebbe poi divenuta il *Così fan tutte*.

Se ammettiamo pertanto la presenza, all'interno del libretto, di «difetti», essi si spiegano e si giustificano solo se si interpreta la vicenda come intenzionalmente simbolica. Un'intenzione in nome della quale anche le varianti cui Mozart fu costretto, per venire incontro alle pretese dei cantanti della «prima» viennese, avrebbero contribuito non a cancellare, ma a focalizzare ancora meglio. Solo il duetto comico fra Leporello e Zerlina («Per queste tue manine») aggiunto tra l'11a e 12a scena del II atto, sarebbe apparso sostanzialmente inutile, in quanto ci presenta i due personaggi al di fuori della loro parte: Zerlina, non potendosi vendicare di

<sup>22</sup> Paolo Emilio Carapezza, *Figaro e Don Giovanni: due folli giornate*, Flaccovio, Palermo 1974, p. 71

<sup>23</sup> Ricordiamo *Il Convitato di Pietra* di Giuseppe Calegari (Venezia, 1777; G. B. Lorenzi); *Il Convitato di Pietra o sia Il Dissoluto* di Vincenzo Righini (Praga 1776 e 1777; Vienna, 1777; Nunziato Porta); *Il Don Giovanni* di Gioacchino Albertini (Varsavia, 1783; Venezia 1784; anonimo); *Il Convitato di Pietra* di Giacomo Tritto (Napoli, 1783; Palermo 1785; G. B. Lorenzi). Proprio in quello stesso 1787 lo stavano musicando non solo Gazzaniga, ma anche Francesco Gardi (*Il Nuovo Convitato di Pietra*, su libretto di Foppa, allestito per Venezia) e Vincenzo Fabrizi (*Il Convitato di Pietra*, su libretto ancora di Lorenzi, per Roma).

<sup>24</sup> È poco probabile, ma anche irrilevante, sapere se Mozart conoscesse o meno la musica del *Don Giovanni Tenorio* o sia *Il convitato di pietra* del collega. Il fatto che sia stato Da Ponte a proporre a Mozart il soggetto del *Don Giovanni* può essere parimenti interpretato come frutto del desiderio dello stesso Da Ponte di dimostrare anch'egli la propria superiorità in campo librettistico a quanto prodotto da Bertati (e dal rivale Casti).



Don Giovanni, se la prende col di lui servo e assume un atteggiamento inviperito e isterico che non è nel suo carattere; Leporello dal canto suo non è il Leporello che conosciamo, soprattutto a causa del suo modo di cantare, ben più modellato di quanto egli sia in grado altrove di intonare. Invece le altre due nuove arie di don Ottavio («Dalla sua pace», I,14<sup>25</sup>) e di Donna Elvira («Mi tradì quell'alma ingrata» compreso il precedente, intenso recitativo «In quali eccessi, o Numi», II,11) sono in realtà così essenziali da essere tranquillamente entrate nella prassi esecutiva.

Se dunque il libretto del *Don Giovanni* può apparire in alcuni punti claudicante, ciò è dovuto al desiderio da parte di Mozart di piegare la vicenda in base ad una sua precisa idea paradigmatica. Secondo la quale tutto il libretto, e non solo l'ampliamento della parte di Donna Anna (come aveva già supposto Crysander<sup>26</sup>) sarebbe stato plasmato da Da Ponte seguendo una precisa volontà di Mozart. In altre parole il significato metaforico da immettere nella figura del protagonista fu così forte da sacrificare ad esso l'equilibrio strutturale. Vero è che nel libretto si trovano, come dice Mila, «zone confuse e labirintiche»<sup>27</sup>; ma esse sono state create apposta – complice l'esplicita intenzione di Mozart - in base all'idea base che sta sotto alla vicenda. Proprio da queste dipende «l'enigmatica poliedricità»<sup>28</sup> del *Don Giovanni*; una poliedricità da attribuire sostanzialmente a Mozart, anche perché, se fosse stata frutto solo di Da Ponte, questi, con la soddisfatta vanità che lascia trasparire più volte dalle sue *Memorie*, non avrebbe certo mancato di sottolinearlo<sup>29</sup>.

## 3.

*Colpa e punizione?*

Sappiamo bene che, dal punto di vista librettistico, il protagonista è un personaggio tutt'altro che positivo: Nino Pirrotta aggiunge alle sue colpe di empietà e di incontinenza sessuale quella dell'orgoglio<sup>30</sup>; dal canto suo Luigi Dallapiccola<sup>31</sup> lo paragona proprio per questo al dantesco Capaneo, fulminato da Zeus sulle mura di Tebe. La lussuria dunque non è il suo unico vizio capitale, e in effetti si trova congiunta anche a quelli della gola e della superbia. Tutto insomma congiura a fare di lui una figura così negativa da risultare indifendibile. Don Giovanni trasgredisce sistematicamente le tradizionali leggi di onestà e di sincerità, di temperanza e di rispetto, per cui la punizione che subisce non può non sembrare legittima e adeguata.

<sup>25</sup> In realtà il cantante, Francesco Morella, aveva preteso non un'aggiunta, ma la sostituzione dell'unica aria a lui destinata «Il mio tesoro intanto» in II,10. Tuttavia la pratica esecutiva ha accolto entrambe le arie, e non solo per lasciare all'interprete un'aria per atto, ma anche perché entrambe servono a mettere meglio a fuoco il suo profilo.

<sup>26</sup> F. Crysander, 'Die Oper Don Giovanni von Gazzaniga und von Mozart', in «Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft», Leipzig 1884-1894, V, pp. 351 e segg.

<sup>27</sup> M. Mila, cit., p. 255

<sup>28</sup> Ivi, p. 33

<sup>29</sup> Basti confrontare questo silenzio con il compiacimento col quale descrive invece la sua ideazione dell'*Arbore di Diana*, il libretto scritto in quella stessa epoca assieme al *Don Giovanni*.

<sup>30</sup> Nino Pirrotta, *Don Giovanni in musica, Dall'«Empio punito» a Mozart*, Marsilio, Venezia 1991, p. 192

<sup>31</sup> Luigi Dallapiccola, 'Considerazioni in margine alla scena della statua del «Don Giovanni»', in *Appunti, Incontri, Meditazioni*, Suvini Zerboni, Milano 1970, p. 55

Eppure la musica di Mozart induce facilmente a chiedersi se sia davvero questa la visione estetica e morale posta alla sua base. Il *Don Giovanni* invero è l'unica delle tre opere dapontiane in cui non si assiste ad un «perdono» risolutore né ad una riconciliazione dei personaggi, così come era invece più prevedibile nell'opera seria, ove, per rimanere a Mozart, figure come Lucio Silla, Mitridate, Idomeneo e Tito rinunciano alla vendetta in virtù della loro nobiltà d'animo. Nelle *Nozze di Figaro* l'agnizione della Contessa che si rivela non essere Susanna si compie proprio attraverso il riconoscimento finale («Almeno io per loro / perdono otterrò»); in *Così fan tutte* le due coppie si riappacificano sotto il paternalistico invito di Don Alfonso («Abbracciatevi e tacete»). Nel *Don Giovanni* invece le «vittime», per quanto tutte investite dall'urto con il protagonista, alla fine se ne vanno desolatamente per la loro strada.

Ma non solo: il *Don Giovanni* è anche la prima grande opera lirica della nostra tradizione in cui il protagonista eponimo è un eroe negativo che fino all'ultimo non si pente e non rinnega sé stesso; non ha quegli estremi ravvedimenti che poco prima della morte portano ad esempio Marin Faliero a chiedere perdono («Dal tuo soglio i falli miei / tu perdona in questo dì»), Macbeth a tracciare un triste bilancio della propria vita («Sol la bestemmia, ah! lasso, / la nenia tua sarà!»), un Boris Godunov a rassegnarsi («Dio! Che sofferenza! Il mio peccato non potrà essere assolto? / Oh, morte malvagia, come mi tormenti crudelmente!») e un Otello addirittura a uccidersi («Ecco la fine del mio cammin... O gloria! Otello fu»).

Se non ci fosse la musica di Mozart, Don Giovanni potrebbe essere tranquillamente inserito nella galleria dei tanti personaggi negativi legittimamente puniti; dai capostipiti Leonzio di Zehenter e il *Burlador de Sevilla* di Tirso de Molina sino a quei personaggi che nel successivo Ottocento, sostituendo alla brama di appagamento erotico quella per il potere, saranno incarnati proprio dai Macbeth e dai Boris Godunov. Eppure, grazie a Mozart, Don Giovanni non ci appare il tipico *villain* come Jago. La morte sua non viene salutata dallo spettatore con la stessa plausibilità con cui vive quella di Scarpia. Con Mozart si finisce per dubitare dell'interpretazione più facile e convenzionale, perché la sua musica rende impossibile sottoporre la vicenda al semplice vaglio del senso comune e liquidare il protagonista come un vizioso che merita quello che gli viene comminato; difficile in altre parole schierarsi a favore del Commendatore. Per cui anche un fine studioso come Pierre Jean Jouve, che definisce Don Giovanni il «miscredente» simbolo del «Peccato trionfante» e il Commendatore inevitabile «strumento della Punizione»<sup>32</sup>, finisce per essere il primo a cadere in quello che, come vedremo, può essere chiaramente inteso come un geniale gioco di apparenze. Sempre Mila<sup>33</sup> contrappone le avventure di Don Giovanni a quelle di un altro libertino come Falstaff; ma il fatto che le vicende del nostro gaudente lascino il segno e obblighino a chiamare in causa valori assoluti dipende proprio dal diverso, opposto carattere della musica impiegata: Verdi avrebbe creato un'opera mercuriale e baluginante, volutamente restia a raggrumarsi attorno ad una densa tematica proprio perché l'amore di Falstaff ha quell'inconsistenza che è esattamente all'opposto del vigore di Don Giovanni, il

<sup>32</sup> Pierre Jean Jouve, *Le «Don Juan» de Mozart*, Plon, Paris 4/1968, passim (pp. 127, 145, 175).

<sup>33</sup> M. Mila, cit., p. 35

cui profilo è sempre fortemente inciso nel tessuto drammaturgico del discorso, quello dell'eroe verdiano mai.

Invero anche il *Don Giovanni* ha una sua elusività; soprattutto a causa del protagonista, che, se non ha la vacuità di Falstaff, ha pur sempre una sua cangiante sfaccettatura, tale, fra l'altro, da creare una mobilissima sequela di cambi di scena. In base alla quale Don Giovanni potrebbe anche venire inteso come un precursore di tanti eroi verdiani, così impastati di bene e di male, alla stregua di Azucena, di Don Alvaro, di Otello, di Filippo II. Eppure il suo muoversi sempre rettilineo, così impenetrabile a dubbi o a esitazioni anche di fronte ai suoi fallimenti (e alla morte), continua a suggerirci un'altra interpretazione.

Che Mozart del resto non avesse alcuna intenzione di scrivere un'opera edificante e moralistica, tale cioè da mostrare la giusta punizione che spetta agli empi e ai libertini, è cosa ovvia. La «morale» che egli fece all'amico Jacquin in una lettera di poco successiva al buon esito praghese proprio del *Don Giovanni* («Il piacere di un amore volubile e capriccioso non è forse infinitamente diverso dalla beatitudine che procura un amore vero e ragionevole?»<sup>34</sup>) deve essere recepita come una semplice esternazione di un amico ad un amico che in quell'epoca si era fidanzato; e non è certo da intendere alle radici della sua opera. Secondo quella filantropia che si è soliti vedere in controluce nella sua musica, il bene si raggiunge non mostrando il castigo, ma, se mai, come starà a confermare il *Flauto magico*, con l'esempio e la messa alla prova (anche lì tramite apparenze ingannevoli da eludere) in grado di stornare l'azione della Regina della Notte. Per cui è vero che Mozart, come sottolinea Ellen Rosand, con tale opera si rivela perfettamente «capace di accendere le fiamme dell'inferno nell'età dell'Illuminismo»<sup>35</sup>, ma questo tuttavia non ci convince a pensare che Mozart abbia voluto schierarsi apertamente e in modo manicheo da una parte o dall'altra.

Certo anche in quest'opera si assiste ad un trionfo del bene e della giustizia a scapito dell'immorale protagonista; eppure la punizione del libertino a tutta prima lascia interdetti anche i suoi avversari («Stelle, che sento!»), tanto forte era la carica vitale del loro nemico. In effetti la fine di Don Giovanni non ci fa tirare alcun sospiro di sollievo e non ci giunge così scontata come quella che nel *Flauto magico* tocca alla Regina della Notte, alle sue Dame e a Monostato (né come quella che nel *Thamos re d'Egitto* riguarda Mirza e Pheron).

Se risulta pertanto arduo liquidare il nostro lavoro come un modo per mostrarci che «questo è il fin di chi fa mal» secondo quella tradizione cattolica da cui il mito di Don Giovanni effettivamente scaturì, sembra parimenti difficile intendere il nostro personaggio come un semplice malvagio. Del resto anche Hocquard, quando ci dice che «la Statua non è il Vendicatore né il Giustiziere», ma che è piuttosto simbolo della morte, «davanti alla quale dobbiamo tirare le somme»<sup>36</sup>, in realtà non si allontana molto dall'interpretazione moralistica di Jouve, visto che anche per lui il Commendatore finisce per rappresentare un principio etico che obbliga Don Giovanni ad affrontare sacrificio ed espiazione. E così legare il *Don Giovanni* ai vari lutti con i quali Mozart in quel periodo creativo si era dovuto confron-

<sup>34</sup> In data 4. 11. 1787. In W. A. Bauer – O. E. Deutsch (a cura di), cit., IV, p. 59; ed. it., cit., III, p. 1761

<sup>35</sup> Recensione al libro di Pirrotta (cit.), in «Rivista Italiana di Musicologia», XXVI, 1991 n. 2, p. 394

<sup>36</sup> Jean –Victor Hocquard, *Le Don Giovanni de Mozart*, Aubier Montaigne, Paris 1978, p. 194

tare, così come propongono vari studiosi fra cui lo stesso Hocquard<sup>37</sup>, non ci aiuta a spiegare davvero quella figura. Che Mozart in quel frangente non potesse non pensare alla morte e si trovasse quindi indotto a svolgere una specie di riflessione sulla propria esistenza spiega perché Abert osservi che «in questo dramma non si tratta di colpa e di espiazione, ma solo di essere e non essere»<sup>38</sup>. Tuttavia non spiega compiutamente il *Don Giovanni*, soprattutto perché in quella celebre lettera al padre citata da tanti studiosi (scritta pochi mesi prima dell'allestimento proprio del *Don Giovanni*) la morte è vista da Mozart non certo con gli occhi del Commendatore, ma come «il vero scopo ultimo», come qualcosa di «tranquillizzante e consolante» che fornisce «la chiave per la nostra vera felicità»<sup>39</sup> e che proprio per questo ci permette di essere sempre immersi in una «serena gioia». Parole che Maynard Solomon<sup>40</sup> suppone essere state espresse da Mozart per placare le proprie paure, ma che in realtà dobbiamo interpretare come un modo, neanche troppo sottinteso, per avvicinare psicologicamente il padre gravemente malato a quell'evento che sembrava ormai prossimo. Del resto, quando lo stesso Leopold, in una delle innumerevoli raccomandazioni che faceva al figlio, lo aveva un giorno esortato ad adempiere «i compiti di un vero cristiano cattolico»<sup>41</sup>, Mozart gli aveva risposto non certo adeguandosi al Commendatore: «Ho sempre Dio davanti agli occhi. Riconosco la Sua potenza, temo la Sua ira, ma conosco anche il Suo amore, la Sua compassione e la Sua misericordia verso le creature. Egli non abbandonerà mai i suoi servitori. Se le cose vanno secondo la Sua volontà, allora vanno anche secondo la mia»<sup>42</sup>. Parimenti nell'annotare sul diario di famiglia la morte di Siegmund von Barisani, dopo averlo definito «il mio carissimo e ottimo amico, il salvatore della mia vita», aveva aggiunto: «Riposi in pace! Ma io - noi - e tutti coloro che lo conoscevano bene - non troveremo mai la pace - prima di avere la gioia di rivederlo in un mondo migliore - per non separarci mai più»<sup>43</sup>. Per cui interpretare il *Don Giovanni* in senso psicoanalitico, come fa ad esempio Otto Rank<sup>44</sup>, e vedere nel Commendatore la materializzazione dei sensi di colpa di Mozart e delle sue inibizioni (o delle sue scappatelle amorose) significa circoscrivere nella banalità del contingente la vita di un uomo che con la sua musica sapeva sempre uscire dall'orizzonte delle vicende personali ed elevarsi al di fuori proprio della mediocrità comune. Del resto, anche ammettendo che questi elementi psichici siano stati reali, ma inconsci, essi tuttavia non ci spiegano certo quali furono le reali intenzioni, per noi ben più interessanti, di Mozart in persona. Con la sua produzione fuori del co-

<sup>37</sup> Ivi, p. 10. In effetti la drammatica serie di lutti era iniziata il 15 novembre 1786 con la morte del terzogenito, Johann Thomas Leopold. Il 30 gennaio 1787 era scomparso il conte August Hatzfeld, che amava suonare il violino nei quartetti di Mozart, il 28 maggio il padre e il 3 settembre l'amico Siegmund von Barisani.

<sup>38</sup> H. Abert, cit., II, p. 383. Ed it., II, cit., p. 402

<sup>39</sup> In data 4. 4. 1787. In W. A. Bauer - O. E. Deutsch (a cura di), cit., IV, p. 41; ed. it., cit., III, p. 1749

<sup>40</sup> Maynard Solomon, *Mozart. A Life*, 1995; ed. it. *Mozart*, trad. di Andrea Buzzi, Mondadori, Milano 1996, rist. 1999, p. 456

<sup>41</sup> In data 23. 10. 1777. In W. A. Bauer - O. E. Deutsch (a cura di), cit., II, p. 79; ed. it., cit., I, p. 602

<sup>42</sup> In data 23.- 25. 10. 1777. Ivi, II, p. 85; ed. it., ivi, I, p. 607

<sup>43</sup> In data 3. 9. 1787. Ivi, IV, pp. 53-54; ed. it., ivi, III, p. 1758

<sup>44</sup> Otto Rank, 'Die Don Juan-Gestalt. Ein Beitrag zur Verständnis der sozialen Funktion der Dichtkunst', in *Imago*, VIII, 1922, pp. 142-96; 2/ riv. Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Leipzig 1924; trad. it. di F. Marchioro, *La figura del Don Giovanni. La funzione sociale dell'arte poetica*, SugarCo, Milano 1987. Rank parla ad esempio di « narcisismo infantile » di Mozart

mune, anche i comportamenti consueti alla gente comune devono essere visti sotto a una luce diversa.

## 4.

### *Gioco e serietà*

La nomina a *Kammermusik* di Corte ricevuta da Mozart il 7 dicembre di quel 1787 fu certo favorita, se non determinata, dal buon successo praghese del *Don Giovanni*. Accettandola Mozart rinunciò all'unanime considerazione che la città boema gli garantiva e fece ritorno a casa, in quello che era ormai divenuto il suo quartier generale. E là, mentre la ripresa del nuovo lavoro operistico raccoglieva consensi ben più tiepidi, si trovò chiamato a scrivere inezie per i balli di Corte. E quasi ad antidoto di tali poco impegnative mansioni, nell'estate dello stesso 1788 stese fra l'altro le sue tre ultime sinfonie, tre lavori che, come sappiamo, nacquero senza la certezza di una loro immediata esecuzione e per di più sotto l'assillo di una situazione economica quanto mai precaria.

Questa capacità di muoversi con lo stesso impegno fra leggerezza e profondità, cioè di uscire ed entrare con somma disinvoltura dalla sua anima, fu senza dubbio una prerogativa mozartiana, che proprio le vicende di questo periodo attorno al *Don Giovanni* ci pongono in primo piano. Saper scrivere in stretta sovrapposizione temporale una giocosa contraddanza *La Bataille* (K 535) e la Sinfonia K. 550, lo scurrile canone *Lieber Freistädttler* (K 232) e la Sinfonia K. 543 ci fa capire che con Mozart non abbiamo più a che fare con il semplice distacco oggettivo del buon artigiano settecentesco, sempre in grado di adattarsi a scrivere, in ossequio alle diverse committenze, le cose più disparate e antitetiche. Con Mozart la densità di pensiero è tale da indurci a pensare che questo altalenante oscillare tra generi opposti era cercato di proposito. Come ci dimostra ad esempio la decisione di inserire nel discorso sublime della *Jupiter* il temino buffo tratto dall'aria *Un bacio di mano* (K 451) «Voi siete un po' tondo, / mio caro Pompeo, le usanze del mondo andate a studiar» e e successivamente di coinvolgerlo, nel corso dello «sviluppo», in un turbinoso intreccio modulante e contrappuntistico. Tale sintesi di comico e di serio non ci avrebbe sorpreso in una bonaria sinfonia di Haydn, ma la vertigine della *Jupiter* ci fa avvertire quell'inclusione come qualcosa di più, proprio perché poco usuale in un compositore che nelle sinfonie centellinava le arguzie musicali fini a sé stesse. Invero anche il padre Leopold, uomo assennato e contegnoso, si era abbandonato a scrivere umoristici lavori del tipo *Un viaggio musicale in slitta* e *Una festa di contadini*. Eppure in una lettera non perdeva occasione di ammonire il figlio a lasciar da parte i suoi «sogni spassosi», costringendo così Mozart a rispondergli piccato: «Sogni spassosi? Sul sognare non discuto, perché non c'è sulla faccia della terra nessun mortale che talvolta non sogni! Ma sogni spassosi! Sogni calmi, confortanti, dolci sogni. Ecco cosa sono. Sogni che, se si realizzassero, renderebbero sopportabile la mia vita più triste che felice»<sup>45</sup> e in un'altra, di fronte alle solite ammonizioni del genitore, doveva tornare ancora una volta a giustificarsi: «Mi piace

<sup>45</sup> In data 31. 12. 1778. In W. A. Bauer – O. E. Deutsch (a cura di), cit., II, p. 534; ed. it., cit. II, pp. 1039-40



essere allegro, ma state certo che, malgrado tutto, sono capace di essere serio [...] Vi prego di avere una migliore considerazione di me»<sup>46</sup>.

Il *Don Giovanni* dunque ci aiuta a comprendere meglio proprio questa sfaccettatura di piani che ci rende Mozart un autore tutt'altro che prevedibile e conciliante. Ad esempio la diversità proprio delle tre ultime sinfonie può indurre a chiedersi quale rispecchi più da vicino il temperamento suo. Sono così diverse solo perché rappresentano tre diversi stati d'animo, tre semplici emozioni cui Mozart soggiacque in quei mesi estivi del 1788? O non sono piuttosto tre precise foggie di uno stesso mondo interiore, scaturite a stretto ridosso una dall'altra proprio perché inscindibili? Dunque non tre momenti frutto di casuali circostanze contingenti, ma tre realtà complementari, tre facce di uno stesso prisma così diverse da risultare addirittura enigmatiche. E allo stesso modo qual è la vera religiosità di Mozart? Viene da chiederselo, se si pensa alla stessa intensa partecipazione con cui egli si accostò, proprio in quegli ultimi anni, a due mondi religiosi a dir poco antitetici. Il vero Mozart è quello della *Maurerische Trauermusik* K. 477 o quello del *Requiem*, è quello delle Cantate massoniche K. 619 e K. 623 o quello dell'*Ave Verum*? E lo stesso ci potremmo chiedere ponendoci di fronte a lavori addirittura opposti come genere, un *Singspiel* (*Il flauto magico*) e un'opera seria di stampo metastasiano (*La clemenza di Tito*). Ci penserà poi il *Requiem*, con tutte le controverse postume sulla maggiore o minore completezza della sua autenticità, ad accrescere ulteriormente l'elusività di un artista solo apparentemente accessibile e circoscrivibile.

Sappiamo del resto che le opere di Mozart non sono tutte facilmente inquadrabili in un genere fisso di tradizione, ma si trovano spesso vicendevolmente interrelate in stili vocali, foggie musicali, articolazioni dei libretti diverse e mescolate. E poi lo stesso Da Ponte non aveva avuto esitazioni a definire le *Nozze*, nella prefazione al libretto, «un quasi nuovo genere di spettacolo». Il sottotitolo di «dramma giocoso» attribuito al *Don Giovanni* non era certo una novità, essendo tranquillamente diffuso in tanti e ben più inoffensivi lavori coevi<sup>47</sup>, poiché «dramma» era inteso come semplice sinonimo di «azione». Ma con il *Don Giovanni* viene certo naturale unire «dramma» a «drammatico», perché in esso non solo trovano posto almeno cinque arie da opera seria, ma perché tutto in esso è δράμα in continua espansione (così è il nostro protagonista). Da qui il continuo, sfuggente equilibrio fra dimensioni opposte e complementari che ha portato giustamente a vedere nel lavoro una «miracolosa coesistenza di buffo e tragico»<sup>48</sup>. Il termine «dramma giocoso» pertanto sarebbe stato impiegato proprio perché «gli autori si rendevano conto di aver fatto qualcosa di diverso dal solito»<sup>49</sup> e volevano in tal modo «sottrarsi alla forza gravitazionale della farsa e del buffonesco»<sup>50</sup> tipica di tante opere

<sup>46</sup> In data 20. 12. 1777. Ivi, II, p. 199; ed. it., I, p. 720

<sup>47</sup> Per rimanere a Da Ponte e a quel 1787, anche *Il Bertoldo e L'arbore di Diana* possedevano la stessa denominazione. Come anche lo stesso *Don Giovanni Tenorio* di Gazzaniga. Si vedano Frits Noske, *The Signifier and the Signified. Studies in the Operas of Mozart and Verdi*, Martinus Nijhoff, The Hague 1977; ed. it. *Dentro l'opera: struttura e figura nei drammi musicali di Mozart e Verdi*, trad. di Luigia Minardi, Marsilio, Venezia 1993, pp. 96-98 e Egon Wellesz, 'Don Giovanni and the «dramma giocoso»', in *The Music Review*, 4, 1943, pp. 121-26

<sup>48</sup> M. Mila, cit., p. 241

<sup>49</sup> Ivi, p. 22

<sup>50</sup> P. E. Carapezza, cit., p. 78

comiche italiane. Di quelle opere che anche nella Vienna di quel periodo erano fittamente allestite e che costituivano per Mozart una feroce concorrenza: di fronte alla quale il *Don Giovanni* fu davvero un sasso gettato a smuovere le acque di uno stagno. Chiamare in causa il termine affine «tragicomico», adottato ad esempio dal *Convitato di pietra* tanto di Righini (1776-77) quanto di Gardi (1787), non avrebbe probabilmente soddisfatto la stessa necessità espressiva. Se era diffusa l'abitudine di deridere il serio nel buffo, era assai meno usuale, una volta affermatasi la «riforma» attribuita a Zeno, inserire il buffo nel serio.

Proprio questo nuovo tipo di ambivalenza avrebbe indotto i commentatori a privilegiare del *Don Giovanni* ora l'aspetto comico (il citato Dent ad esempio), altri quello serio (basti pensare ai Romantici). Soprattutto il Sestetto del II atto sembra la *summa* di questa capacità mozartiana di fondere in tutt'uno il mondo di Paisiello e di Cimarosa con quello di Gluck; e un'uguale commistione la troviamo subito dopo nella scena del cimitero, un'ambientazione reale e certamente insolita nel teatro buffo italiano, ove scene spettrali di tal fatta (ad esempio il finto Averno nello *Sposo burlato* di Paisiello) erano sempre posticce e avevano solo finalità canzonatorie.

Il *Don Giovanni* appartiene dunque ad un genere buffo tutto *sui generis*, non solo perché costellato da due morti (già presenti del resto in Gazzaniga), ma soprattutto perché è privo di quella propensione alla parodia che sostanzialmente invece le vicende degli italiani. Il *Don Giovanni* non prende in giro quei peccati veniali dei nuovi borghesi come l'avarizia, l'avidità di denaro, l'ambizione ai titoli nobiliari, la vanità, quei vizi che erano il bersaglio preferito di tanti innocui libretti degli Anfossi, dei Paisiello, dei Cimarosa. Nessun personaggio in esso viene grossolanamente deriso sino alla fine, neanche Donna Elvira, malgrado la sua soffocante tenacia amorosa. Da qui pertanto le squisite distinzioni avanzate da molti fra «dramma giocoso» e «opera buffa» relative al *Don Giovanni*. Qualcosa di simile avverrà cent'anni più tardi a proposito di un opéra-comique anch'esso tutto particolare come la *Carmen* di Bizet.

Solo con il *Don Giovanni* dunque la diffusa accezione di «dramma giocoso» colpisce con una sua rilevanza; proprio la sua pluralità di movenze fu quanto dovette attrarre l'attenzione anche di un superficiale ascoltatore come il Conte Karl von Zinzendorf, che, per quanto essenzialmente interessato alle trame, ai cantanti e alle persone presenti assieme a lui nel palco, alla prima viennese del lavoro si sarebbe eccezionalmente abbandonato a commentare la musica, definendola «molto piacevole e varia»<sup>51</sup>. E così in una recensione del *Don Giovanni* sui «Dramaturgische Blätter» di Francoforte il critico di turno, certo a causa della scena del cimitero, scriveva addirittura che Mozart «sembra aver imparato il linguaggio degli spiriti da Shakespeare»<sup>52</sup>. Poco più tardi Franz Horn in uno dei suoi *Musikalische Fragmente* apparsi sulla «Allgemeine Musikalische Zeitung» fra il 1801 e il 1802, avvicinava anch'egli Mozart allo stesso drammaturgo, perché in entrambi, secondo lui, si aveva la compresenza di reale e di ideale; tutti e due avevano saputo accostare

<sup>51</sup> Dorothea Link, *The National Court Theatre in Mozart's Vienna, Sources and Documents 1783-1792*, Clarendon Press, Oxford 1998, p. 315

<sup>52</sup> In data 3. 5. 1789, in O. E. Deutsch, cit., p. 299



«il romantico e la sua parodia»; tutti e due pertanto avevano preparato il terreno, così come avrebbe ribadito Hoffmann<sup>53</sup>, al dramma ottocentesco. Il «giocos» nel *Don Giovanni* in effetti non sottintende tanto la presenza dei lazzi di Leporello, quanto il gioco in senso schilleriano, vale a dire lo *Spieltrieb*, il libero gioco dell'immaginazione che dà vita al «regno delle belle apparenze».

In fondo, proprio questo amalgama di serio e di faceto è uno degli aspetti più caratteristici ed emblematici non solo del *Don Giovanni*, ma di tutto Mozart. Viene in mente l'aneddoto narrato (e probabilmente inventato, ma non per questo meno significativo) da Johann Friedrich Rochlitz<sup>54</sup>, secondo il quale Mozart avrebbe un giorno composto, nel congedarsi da alcuni amici di Lipsia, due canoni a tre voci, uno di carattere malinconico e a valori lunghi con testo «Lebet wohl, wir sehen uns wieder!» («Addio, ci rivedremo!»), l'altro di carattere scherzoso a valori brevi col testo «Heult noch gar wie alte Weiber!» («Piangete ancora proprio come vecchie donne!»). Due canoni che sembravano indipendenti e che invece all'esecuzione si rivelarono magistralmente complementari. Così come magistralmente complementari sono i sentimenti espressi ad esempio nel Quintetto «Di scrivermi ogni giorno» del *Così fan tutte*, ove il dolore (vero) delle due donne si trova sovrapposto sia a quello (falso) dei due uomini sia al commento disincantato di Don Alfonso «Io crepo, se non rido».

Don Giovanni invero con le donne vuole solo dilettere e dilettersi: «Non vedete che voglio divertirmi?» dice a Donna Elvira che si è precipitata a stornare la seduzione su Zerlina. E proprio questo suo «divertimento» è quanto fa infuriare la sua fiamma («Io so, crudele, / come tu ti diverti»). Ad apportare quel «piacere» del quale andava alla ricerca gli spettatori come Zinzendorf erano soprattutto gli aproblematici italiani. Se il Conte Eugenio de *L'amante di tutte* (1760) di Galuppi era un uomo che, come un Cherubino «ante litteram», di fronte alle donne ammetteva: «Non v'è caso, non posso più star; / sento un fuoco, una smania, un furore, / che pian piano crescendomi al core, / mi fa tutto di dentro avvampar», il Don Fabrizio della *Frascatana* di Paisiello è un innamorato del bel sesso che, almeno in alcune versioni librettistiche<sup>55</sup>, si esprime con quella polita gentilezza ben diversa da quell'«odor di femmina» che piace invece a Don Giovanni:

Tutto, mie care donne,  
tutto mi piace in voi;  
mi piacciono le gonne,  
che non abbiamo noi,  
le chiome bionde e nere,  
i nastri e pennacchiere,  
il delicato viso,  
gli atti, le grazie, il riso,

<sup>53</sup> «Solo in una trama veramente romantica l'elemento comico si sposa così bene con quello tragico da costituire un tutto omogeneo e l'efficacia che prenda l'animo dello spettatore in modo così singolare, così prodigioso». In Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, «I confratelli di San Serapione - Il poeta e il compositore», in *Romanzi e racconti*, trad. di Carlo Pinelli e Giorgio Vigolo, Einaudi, Torino 1969, II, p. 81

<sup>54</sup> In «Allgemeine Musikalische Zeitung», III, p. 450 e segg. Il canone è catalogato fra le opere perdute con la sigla K. Suppl. 4.

<sup>55</sup> Ad esempio nel libretto della rappresentazione alla Scala di Milano del 1795 (I,11)

e tutto finalmente  
dal capo fino ai pie'.  
Ma quel che più mi piace  
son certe bagatelle,  
che nelle luci belle  
mie care donne avete.  
Ond'ognor alto e basso  
potete far di me.

Dal canto suo Don Giovanni, prima di intonare la sua filosofia del «Fin ch'han dal vino», conclude il recitativo spiegando «Troppo mi premono queste contadinotte. / Le voglio divertir finché vien notte». E alla fine, nel corso del suo solitario banchetto, ripete ancora «Vivan le femmine!» e poco dopo «Giacché spendo i miei danari, / io mi voglio divertir». Esattamente come la musica di Mozart, che con i suoi «danari», cioè con le sue eccelse capacità, sembra voler soltanto allietare e, per di più, senza (apparentemente) superare i limiti, in base ad un ideale di *aurea mediocritas* che era l'unico modo grazie al quale poter raggiungere tutti, così come Mozart ebbe una volta a ribadire a proposito di alcuni suoi concerti per pianoforte<sup>56</sup>.

Ma col *Don Giovanni* ci troviamo proprio in un decisivo momento di transizione. La musica deve continuare ad arrecare piacere, così come sono le donne per il nostro libertino. Ma nello stesso può nascondere nelle sue pieghe un mondo nuovo, una realtà sconosciuta e smarrente, così come avviene per la fragile Zerlina e l'inscalfibile Donna Anna toccate entrambi dal fuoco del seduttore. Poi verrà il *Flauto magico*, nel quale la musica di Mozart dimostrerà di essere in grado sia di incantare - col Glockenspiel - anche esseri bruti come Monostato e i suoi scherani sia di guidare - col flauto - Tamino e Pamina nel loro percorso iniziatico. In Mozart pertanto sotto a quel divertimento si avverte che sta arrivando il mondo di Beethoven, per il quale la musica non vorrà limitarsi ad allietare un pubblico superficiale come Zinzendorf, ma diventerà «difficile» e incomincerà a rivestirsi di scopi morali, di significati edificanti, di messaggi autorevoli da meditare. E *Don Giovanni* con la sua forza luciferina già ce lo fa capire.

Mozart pertanto, proprio come il suo libertino gioca con i sentimenti, non perché si trova indotto a irridere la vita, ma perché consapevole che c'è altro al di là di quei sentimenti. La tendenza a vedere Mozart solo come un genio rimasto bambino, incapace di liberarsi da quell'involucro di innocenza inconsapevole dal quale sbocciò, ha in effetti sedotto non pochi commentatori. Già fomentata dallo stesso padre Leopold, tale inclinazione è stata poi amplificata da vari biografi, a incominciare da Otto Jahn per arrivare ai nostri giorni a Wolfgang Hildesheimer<sup>57</sup>

<sup>56</sup> «Sono un giusto mezzo fra il troppo facile ed il troppo difficile; sono assai brillanti, piacevoli a udirsi e naturali, senza essere banali. Qua e là vi sono punti apprezzabili soltanto dai conoscitori, ma questi passaggi sono scritti in modo che anche i meno colti non possono fare a meno di essere soddisfatti, senza saperne il perché [...] Ormai non c'è più nessuno che nelle cose conosca e apprezzi il giusto mezzo. Per essere applauditi bisogna scrivere cose così facili che le possa ricantare anche un vetturino oppure così incomprensibili che piacciono perché nessuna persona ragionevole può capirle ». In data 28. 12. 82, in W. A. Bauer - O. E. Deutsch (a cura di), cit., III, pp. 245-46; ed. it., cit., II, p. 1295

<sup>57</sup> Wolfgang Hildesheimer, *Mozart*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977; trad. it. Sansoni, Firenze 1979

e, complice il lavoro di Puškin, alla pièce teatrale *Amadeus* di Peter Shaffer (1979) e all'omonimo film di Miloš Forman (1984). Ove risalta fra l'altro la significativa battuta «Perché Dio avrebbe scelto un fanciullo osceno quale suo strumento?». Ma Mozart in realtà è un adulto che fa tutto seriamente, anche quando scrive un canone sul testo non proprio edificante *Leck mich im Arsch* (K. 231-233) o un Sestetto di sgangherati musicanti (K. 522; coevo proprio al *Don Giovanni* e posteriore di soli quindici giorni alla morte del padre); agisce sempre con un impegno all'interno del quale non è facile penetrare. Stendhal diceva giustamente che «Mozart n'amuse jamais», ma non perché lo riteneva uno scettico pessimista, quanto artista conscio dell'importanza riposta nel nostro Reale interiore di fronte al quale la vita di tutti i giorni evapora. Ecco perché non è verosimile pensare ad un Mozart innocente e superficiale che viene quasi irretito dal gusto del peccato e dalle trasgressioni di Don Giovanni: ciò fa appunto parte di quell'ormai rafferma tradizione tutta protesa a vedere in Mozart solo il candore fanciullesco e inconsapevole di un'anima bella. Si può ammettere che egli fosse «totalmente a filosofico» come ci dice Abert, ma non per ingenua incapacità ad interrogarsi e a guardare dentro di sé, ma semplicemente perché consapevole che al di là della riflessione teoretica c'era un altro tipo di riflessione, irrazionale perché spirituale, in grado di garantire assai meglio la vera comprensione della vita. Ecco perché Mozart poteva e può ancora sembrare pervaso per alcuni da purezza raffaellesca, per altri da febbricitante demonismo. Egli non è né l'uno né l'altro, o meglio è l'uno e l'altro. Da un lato è un bambino perché guarda il mondo esterno come un gioco, un gioco di apparenze delle quali nessuna è più importante. Dall'altro è un demone che si sente guidato da una forza interiore cogente e inappellabile. Mozart pertanto gioca con il gioco, gioca seriamente con i balocchi della vita che sa di non dover prendere sul serio.

Don Giovanni dunque sembra trastullarsi con l'amore solo perché non si preoccupa se la sua seduzione avrà successo o no, ben sapendo che, in caso di fallimento, avrà subito un'altra occasione per rifarsi. Ha sì un moto di disappunto dopo che Donna Elvira ha salvato Zerlina («Mi par ch'oggi il demonio si diverta / d'opporsi a' miei piacevoli progressi»), ma certo non si dispera e non si arrende. Tanto è vero che nel Finale II lo troveremo a banchettare, sempre appagato di sé anche se nessuno dei suoi ultimi adescamenti ha avuto successo e nessuna nuova conquista è al suo fianco. Gli altri invece non scherzano mai; così come farebbe qualunque ascoltatore fermo all'evidenza più immediata e come fanno il Conte e la Contessa, Figaro e Susanna. Don Giovanni invece è colui che, pur nella sua completa adesione alla terrestrità, si rivela in fondo il più distaccato proprio perché sa giocare. Egli gioca nel dramma e fa sul serio nel gioco. Si gode la sua parte e si diverte a interpretarla fino in fondo, del tutto fedele ad un ideale *ride, si sapis*, in virtù del quale egli non può non estrinsecare la sua forza pure nei confronti dei morti. E l'unico momento in cui non potrà più giocare avrà luogo proprio al «Che gelo è questo mai», dunque poco prima di morire.

5.

*Stabile instabilità*

Invero lo sfogo contro l'infedeltà in amore tanto degli uomini quanto delle donne era uno dei tanti *topoi* dell'opera buffa settecentesca. «Aprite un po' quegli occhi» di Figaro e «In uomini, in soldati / sperare fedeltà» di Despina ne sono due modelli, così come quello che incontriamo ad esempio nella *Frascatana* di Paisiello:

*Violante:* Care donne sventurate,  
che a quest'uomini credete,  
lusingar non vi lasciate,  
ché da rider non v'è.

*Nardone:* Sventurati amici miei,  
voi che a donne date fede,  
sempre infin come babbei  
resterete al par di me.

Nel *Don Giovanni* l'infedeltà del protagonista non è tuttavia un semplice capriccio, assimilabile a quello che solletica il Conte delle *Nozze*, ma è frutto della sua necessità di vitalismo. Lo sguardo di umana partecipazione rivolto da Mozart ai suoi personaggi si rispecchia anche nella stabile fede che Don Giovanni nutre proprio nell'instabilità dell'amore; egli ama sul serio anche se sa che amerà per poco; anzi proprio per questo egli fa sul serio. Anche Carapezza precisa: «Egli seduce ogni volta con integro entusiasmo e pienezza di vita»<sup>58</sup>. Gli basta incendiare di passione la donna di quel momento, sapendo che, se ci riesce, costei, a differenza sua, rimarrà a lui fedele per tutta la vita come Elvira. Egli intende l'amore come frammentazione di un sentimento «esteso» che altri vorrebbero circoscritto, univoco e stabile, insegue ogni donna non perché una vale l'altra, ma perché ognuna ha qualche cosa che l'altra non ha («vo bene a tutte quante») e di ognuna quindi sa apprezzare un particolare aspetto («nella bionda... la gentilezza, nella bruna la costanza, nella bianca la dolcezza...»).

Sappiamo che Don Giovanni è un corso d'acqua in piena incapace di fermarsi e di contenersi: seduce e va oltre. È questo l'unico aspetto che lo avvicina ad un libertino come Casanova, anch'egli pronto a percorrere tutta Europa sull'onda della sua inarrestabile pulsione esistenziale. Don Giovanni, come è stato detto da tanti commentatori, non è pertanto un carattere ben individuato, non è un personaggio con le sue peculiarità; è un'entità astratta, non una forza specifica e particolare. E di questo Donna Elvira non vuole convincersi. Perché una volta che ha sedotto una donna, Don Giovanni diviene per così dire immune all'amore per quella e si rivolge ad un'altra ben sapendo che un corso d'acqua, per essere tale, deve sempre scorrere. Pertanto egli ai piedi della finestra della sua vecchia fiamma finge di volersi addirittura suicidare e pentire proprio per farsi beffe dell'amore univoco; del

<sup>58</sup> P. E. Carapezza, cit., p. 93

resto Leporello a quelle parole commenta «Se seguitate io rido» perché sa bene che il suo padrone, a differenza di quello che dice («Ah, credimi, o m'uccido!»), neanche si sogna di togliersi la vita. E lo stesso minacceranno, sempre per finta, i due uomini del *Così fan tutte*. Ma in quell'opera Don Alfonso, nell'affermare da buon realista che «così fan tutte», come del resto aveva già sostenuto il velenoso Basilio delle *Nozze* («Così fan tutte le belle! / Non c'è alcuna novità»), ammette implicitamente che tale fedeltà dovrebbe in realtà esistere; Don Giovanni invece non si preoccupa che la costanza in amore sia un'araba fenice, non pensa che «Così fan tutti» come ritiene invece Despina («Di pasta simile son tutti quanti»), ma sa che «Così fa Don Giovanni», non riflette e non filosofeggia. Agisce, e basta, senza preoccuparsi delle conseguenze. Sempre nel *Così fan tutte* tanto Don Alfonso quanto Despina sono ormai disillusi dall'amore e lo guardano con cinico distacco. Anche per loro, come per Don Giovanni, l'amore è sinonimo di volubilità: per Don Alfonso le donne sono infedeli «per necessità del core» e per Despina tutti gli uomini mutano sentimenti al punto da avere meno saldezza delle «fronde mobili» e delle «aure incostanti». Anche Don Giovanni, che alla pari di Don Alfonso non è un ingenuo come Ferrando e Guglielmo, dà già per scontata l'incostanza dell'amore, e segnatamente del suo amore; ma, a differenza di Don Alfonso, egli non è uno scettico pronto a far scommesse, trova anzi proprio in questa incostanza la verità e il fascino di tale sentimento, al punto da giungere a fare la corte anche alle donne anziane solo «pel piacer di porle in lista».

Da qui la sua differenza con Despina, che, ancor prima di essere istruita da Don Alfonso, già ritiene per conto suo che gli uomini «in noi non amano / che 'l lor diletto» e che quindi è giusto ripagarli con «ugual moneta» sostituendo l'amore con il falso amore; e così poco oltre, una volta allettata dai venti scudi di Don Alfonso, ella non ha problemi a sostenere che la «donna dee in un momento / dar retta a cento» e «finger riso, finger pianti / inventar i bei perché».

Sovente Don Giovanni sembra agire con la stessa disinibita sfacciataggine del Duca del *Rigoletto*; anche per questi infatti «non v'ha amor se non v'è libertà» e se Don Giovanni ha come motto «Chi ad una fedele verso l'altre è crudele», quello gli farà eco affermando: «La costanza, tiranna del core, detestiamo qual morbo crudele». Ma per il personaggio verdiano «questa o quella per me pari sono», Don Giovanni invece vuole «questa e quella» («con questa e quella / vo' amoreggiar») perché innamorato della «donna in sé»; del resto il Duca, un «Don Giovanni senza demoniaco»<sup>59</sup>, non ha certo la forza trascinante del nostro libertino e non è il punto focale dell'opera.

Inoltre Don Giovanni, a differenza del Cherubino di Søren Kierkegaard (il «primo stadio erotico»<sup>60</sup>), ha un'esperienza, ha cioè piena coscienza della sua forza, così come Mozart ha piena consapevolezza delle sue capacità musicali. Fa intravedere a Donna Anna un tipo d'amore ben diverso da quello ingessato che le offre quell'«insulso vagheggino»<sup>61</sup> di Don Ottavio, così come Mozart ci mostra una musica ben diversa da quella dei tanti Don Ottavio suoi contemporanei; e pari-

<sup>59</sup> M. Mila, *L'arte di Verdi*, Einaudi, Torino 1980, p. 34

<sup>60</sup> S. Kierkegaard, cit., pp. 81-84

<sup>61</sup> M. Mila, *Lettura del Don Giovanni di Mozart*, cit., p. 68



menti fa scoprire a Zerlina la sua femminilità, sostanzialmente ignota al rozzo Masetto, così come la musica di Mozart sa risvegliare energie latenti in un mondo compositivo popolato da onesti, ma convenzionali *routiniers*. In Mozart infatti ogni personaggio ha una sua musica, ma nello stesso tempo ha una musica ogni volta diversa a seconda della situazione in cui quel personaggio si trova; in sostanza ci troviamo dinanzi ad una policroma sfaccettatura di registri espressivi sconosciuta ai pur bravi Paisiello e Cimarosa coevi.

Il *fil rouge* che lega strettamente le tre opere dapontiane è proprio il risalto che Mozart conferisce alla congenita e naturale instabilità dei sentimenti e dei modi di pensare, al continuo altalenare nella nostra vita degli entusiasmi e dei turbamenti, delle gioie e dei dolori, dai dubbi alle certezze. E proprio per questo motivo, come precisa Solomon, «il loro lieto fine lascia comunque un senso di insoddisfazione e di disagio»<sup>62</sup>.

Nelle *Nozze* Mozart mescola i caratteri dei vari personaggi in un gioco di sfaccettature smarrenti; in essi c'è l'intera vita nelle sue contraddittorie manifestazioni. I personaggi prima piangono e poi ridono, prima si adirano, poi si rasserenano, prima cercano d'ingannare e poi vengono ingannati. Essi dunque rappresentano il riverberare delle emotività umane che trascolorano le une sulle altre: nessuna è stabile, nessuna è certa, nessuna è vera. Le *Nozze* pertanto ci mostrano gli uomini prigionieri dei loro naturali, umanissimi sentimenti d'amore, di gelosia, di invidia, di odio, di vendetta, di perdono che si contraddicono e si soverchiano a vicenda. Per volare più in alto e per superarli ci vuole proprio uno fuori dalle regole come Don Giovanni.

*Così fan tutte* dal canto suo, nel farci capire quanto la stabilità in amore sia una chimera, ci mostra anche lì gli uomini alle prese con le loro insopprimibili e ondivaghe emotività. Ci mostra il vano tentativo di serrare l'amore nelle maglie della ragione; si vorrebbe dominare questo sentimento, e invece esso, proprio in quanto sentimento, scombina le simmetrie (come avverrà di lì a poco nelle *Affinità elettive* di Goethe) e sfugge continuamente dalle mani; da qui la bellissima e malinconica constatazione di Fiordiligi che, ancora incerta se cedere al nuovo corteggiatore, commenta «Ma non so come mai / si può cangiar in un sol giorno il core». Il tradimento della persona amata per Guglielmo è solo un «viziutto seccator», ma sino al momento in cui il giovanotto non si trova ancora direttamente coinvolto. Dopo aver accertato l'infedeltà anche della sua Fiordiligi, la sua ragazza diventa un «Fior di diavolo» e tale «viziutto» si trasforma in un dramma anche per lui. Come Ferrando, egli era convinto dell'inalterabilità dei sentimenti, mentre la ragione di Don Alfonso gli dimostra proprio il contrario. Per cui la morale conclusiva dell'opera, volta a celebrare colui che «da ragion guidar si fa», ci fa capire che per ottenere la «bella calma» del saggio razionale occorrerebbe rinunciare - assurdamente - alla propria umanità, dunque anche alla volubilità dell'amore. Per cui, se si vuole uscire realmente da questo dedalo, non serve lo scetticismo di Don Alfonso, serve anche qui Don Giovanni.

<sup>62</sup> M. Solomon, cit., p. 476. La Allanbrook ha dedicato a questo problema un saggio: W. J. Allanbrook, 'Mozart's Happy Endings: A New Look at the «Convention» of the «lieto fine»', in «Mozart-Jahrbuch», 1984-85, pp. 1-5

Per il nostro libertino infatti è proprio la voglia di eccesso, di infinito a imporre questa rinuncia alla inamovibilità dell'amore. Anche Don Giovanni invero celebra questa medesima transitorietà dei sentimenti, buoni o cattivi che siano, ma è l'unico che, pur risultando addirittura l'emblema di tale precarietà, non rimane a lei sottomesso. Egli promette amore alle sue conquiste, ma non amore eterno; eterno, se mai, sarà l'attaccamento che le sue conquiste continueranno a nutrire. Fa complimenti alle donne, e loro, come Donna Elvira, interpretano questi elogi come promesse d'univoca fedeltà. Don Giovanni invece si limita al momento, come se sapesse che i pregi da lui messi in risalto nelle donne corteggiate non sono affatto esclusivi; così la musica di Mozart, anch'essa così esclusiva da trovare sempre ascoltatori che la fraintendono. E questo serve per farci capire che l'« esteso sentimento » della musica sua non poteva non trovare il più delle volte ostacoli insormontabili alla sua comprensione: tutti vorrebbero stabilità e sicurezza, Don Giovanni offre invece una vita (e una musica) in continuo movimento, sfuggente e fluida.

La musica di Mozart pertanto, se da un lato ci mostra un mondo ordinato e perfetto, nel quale non può trovare posto alcuna nota «più del necessario»<sup>63</sup>, dall'altro sa anche farci vedere la nostra realtà quotidiana, contraddittoria e ingannevole. Proprio da questa sublime complementarità deriva la distanza di Mozart dal suo amico Haydn, autore altrettanto geniale, ma di una musica solo ordinata, simile ad una medaglia sì pregevole, ma priva del suo rovescio, quindi incapace di farci vedere ad un tempo la fissità del trascendente e la mobilità del transeunte.

Mozart poteva sì sembrare volubile e fatuo come la sua creatura; anch'egli era così esuberante da sentirsi portato a inseguire un turbinio di progetti che si accavallavano uno sull'altro. Come si comprende ad esempio dalla famosa, infiammata lettera che il padre gli scrisse quando, nel corso del viaggio a Mannheim e Parigi del figlio, apprese dei suoi programmi con la Aloysia Weber:

Allora [a Monaco] eri tutto preso dalla piccola cantante [Margarethe Kaiser]... Ad Augusta hai avuto la tua piccola avventura, ti sei ben divertito con la figlia di mio fratello [Maria Anna Thekla Mozart] ... A Wallerstein hai fatto mille scherzi, hai preso il violino, hai ballato qua e là e giocato, per cui sei stato descritto agli assenti come un allegro mattacchione [...] A Mannheim [...] la signorina figlia del signor Cannabich è stata coperta di lodi [...] insomma, ora era lei la favorita. Poi hai fatto la conoscenza del signor Wendling. Adesso era lui il tuo migliore amico [...] Improvvisamente fai la nuova conoscenza del signor Weber: tutto il resto è dimenticato...<sup>64</sup>.

Ma tutto questo era solo un'apparenza esteriore, una maschera, perché in realtà Mozart, come ci dimostra proprio la sua musica, aveva dentro di sé idee ben chiare e sapeva sempre, malgrado i timori del padre, seguire una sua precisa strada interiore.

<sup>63</sup> Così si espresse Mozart dinanzi alla critica di Giuseppe II in base alla quale c'erano «troppe note».

<sup>64</sup> In data 12. 2. 1778. In W. A. Bauer – O. E. Deutsch (a cura di), cit., II, pp. 274-75; ed. it. cit., II, p. 796



## 6.

*La maschera*

Il comportamento di Don Giovanni, tutto proteso a sedurre e a soverchiare, si esplica non solo a viso aperto, ma anche occultando la propria individualità, in un continuo interscambio fra realtà e apparenze. La maschera era certo un « gioco » che doveva piacere non poco allo stesso Mozart, se pensiamo a come egli amasse frequentare le feste di Carnevale, partecipando ad esempio nel 1783 a quella pantomima che egli stesso narrò di aver recitato (e musicato) nelle vesti di Arlecchino, con Aloysia Lange in quelle di Colombina e il marito di lei come Pierrot. Carnevale significava infatti perdita della propria identità e metteva bene in risalto, anzi esasperava la difficoltà di scoprire il vero volto di una persona al di là di quelle apparenze che invece a tanti altri, come ad esempio a Donna Anna e compagni, sembravano così essenziali e incontrovertibili. Il Carnevale era in pratica un sovvertimento delle regole sociali comuni, significava dunque la smentita delle stesse in quanto semplicemente convenzionali e commutabili. Proprio per questo possiamo supporre che a Mozart non dovette sembrare del tutto sgradito il pur modesto incarico di *Kammermusik* affidatogli negli ultimi anni della vita. Tale incombenza infatti gli imponeva la composizione di danze proprio per quella festa che era il trionfo del travestimento. Del resto pure nella vita di relazione Mozart sovente si celava dietro una maschera, al punto da canzonare crudelmente proprio le persone che in realtà stimava e dalle quali era stimato, come ad esempio il cornista Leutgeb o l'amico Jacquin; e anche come il *famulus* Süßmayr, che talvolta chiamava scherzosamente «Sauermayr» (*sauer* = acido, aspro) e che paragonava ad un bue<sup>65</sup>, ma che avrebbe comunque chiamato al suo capezzale per completare il *Requiem*.

Da qui pertanto un ulteriore elemento di associazione fra Mozart e il suo Don Giovanni. Il quale del resto anche quando agisce a viso scoperto, come ha pure precisato Degrada, «sembra sempre occultare la propria personalità dietro a una maschera»<sup>66</sup>; egli in effetti dà sovente l'idea di recitare una parte, anche quando dichiara con trasporto tutta la sua passione.

All'inizio dell'opera si avvicina a Donna Anna mascherato; è così spavaldo che non ci stupirebbe affatto se facesse apertamente la corte anche a quella donna, che ha oltretutto un fidanzato facilmente sormontabile. Preferisce invece presentarsi mascherato perché sa già che Donna Anna è impermeabile alla sua seduzione e che gli è ostile ancor prima che le uccida il padre. Da qui l'uso della violenza, un «metodo» che non è nelle sue abitudini (come ci chiarisce Leporello nell'aria del catalogo) e che gli impone l'uso anche del silenzio («Tacito a me s'appressa»), dunque la rinuncia a tutte quelle blandizie verbali (e quindi musicali) che egli aveva già usato con Donna Elvira (era sì entrato da lei «furtivamente», ma poi l'aveva sedotta «a forza d'arte, / di giuramenti e di lusinghe») e che sarebbe tornato a impiegare con Zerlina («Là ci darem la mano»), di nuovo con Donna Elvira («Discendi, o gioia bella») e infine con la cameriera («Deh! Vieni alla finestra!»). Quando

<sup>65</sup> V. lettere del 5. e 7. 7. 1791. Ivi, IV, pp. 147 e 150; ed. it., pp. 1830 e 1832

<sup>66</sup> F. Degrada, cit., p. 736 Già in I.D., "Mozart, la maschera, la musica", in *Mozart Studien*, VI, Schneider, Tutzing 1996, p.49

adotterà di nuovo la brutalità, con Zerlina nel Finale I, fallirà di nuovo. La reazione di Donna Anna lo costringe tuttavia a parlare («Donna folle! Indarno gridi: / chi son io tu non saprai... Taci, e trema al mio furore»); e sarà proprio la voce, pur appiattita in un semplice Recitativo, che lo tradirà quando nel I atto porgerà l'invito a palazzo.

In seguito a fungere da maschera entra in gioco Leporello: nel I atto il servo viene usato come un vero e proprio scudo con cui Don Giovanni può schivare prima l'offensiva di Donna Elvira, poi la resistenza del diffidente Masetto e alla fine, nel corso della festa a palazzo, l'accerchiamento di tutti i suoi «nemici». È significativo che in quest'ultima occasione, nel momento in cui Don Giovanni cerca di incolpare e punire il servo («Mori, iniquo!»), la didascalia ci dice che la spada sua «non esce dal fodero». Una circostanza non tanto fortunata, ma – possiamo immaginare - intenzionale, tale da convincerci che anche in quel drammatico frangente Don Giovanni stia recitando, così come del resto confermerà successivamente, quando tranquillizzerà l'innocente dicendogli che la scena fu solo «per burlar».

Nel II atto da semplice schermo protettivo la maschera di Leporello viene ad essere un vero e proprio sostituto del protagonista. Il quale, accortosi che la superiorità di ceto non gli è servita con una contadinella come Zerlina, decide di essere lui a scendere al livello delle sue future conquiste («Han poco credito / con gente di tal rango / gli abiti signorili»).

Nel Terzetto dunque Don Giovanni si fa imitare da Leporello, successivamente con «Metà di voi qua vadano» è invece lui che imita il servo. Pure la maschera dunque serve al nostro libertino per muovere all'attacco, anche quando sembra in realtà mettersi sulla difensiva; usa uno specchio, e uno specchio deformante. Da qui il particolare rapporto che egli instaura con il suo servo: scambia gli abiti con lui proprio per poter continuare a essere sé stesso; scende al livello della sua ombra innanzitutto per potersi disfare ancora una volta di Donna Elvira così da aver campo libero per irretire una ragazza dello stesso ceto della sua ombra, quindi per poter sviare l'inseguimento di un altro zotico come Masetto, infine per tentare di sedurre un'amica proprio di Leporello. Don Giovanni dunque si cela dietro le fattezze del servo perché mosso non dal «gusto di degradarsi», come pensa Jouve<sup>67</sup>, quanto dal desiderio, tutto mozartiano, di esasperare lo scambio fra realtà e apparenze, fra esteriorità e interiorità.

Con Leporello pertanto Don Giovanni si comporta in modo prepotente e crudele, in quanto sa che la sua apparenza non può spingersi al punto da divenire uguale a lui: lo sgrida quando questi vuole imitarlo 'esibendo la sua protezione' («Cosa fai lì, birbone?») e nel secondo atto prima gli impone di far la corte a Donna Elvira («Veggiamo che farà») salvo poi interrompere sul più bello l'incontro dei due: un modo per dire, anche qui, che Leporello può giungere solo al limitare di Don Giovanni, non andare oltre. In altre parole si comporta così non perché vuole gelosamente preservare quel privilegio di casta che porta invece il Conte delle Nozze a cantare «Vedrò, mentr'io sospiro, / felice un servo mio?», ma perché il servo è solo un paravento, e tale deve continuare a essere.

Il Terzetto all'inizio del II atto è dunque un vero e proprio trionfo del camuffa-

<sup>67</sup> P. J. Jouve, cit., p. 107

mento; il brano in pratica si trasforma quasi in un Duetto, essendo un personaggio presente solo con la voce, l'altro (che canta sempre «fra sé») solo con il corpo. È dunque come se Don Giovanni in quel punto si sdoppiasse: esternamente è uno sgraziato Leporello, musicalmente è l'autentico Mozart. Egli dunque torna a dichiarare il suo (falso) amore a Donna Elvira indossando gli abiti del servo come per dire che la doppiezza della dichiarazione è della maschera, non sua. Sappiamo che egli non ha più alcun interesse nei confronti della sua ex; tuttavia è così «crudele» da divertirsi a illuderla e a smarrirla in un gioco di apparenze, così da poter muovere libermente all'attacco della sua cameriera. In tal modo fa capire che Donna Elvira si fa ingannare da un posticcio Don Giovanni perché a lei basta la voce (la musica) di quell'uomo per capitolare di nuovo. Don Giovanni sfrutta dunque la sua maschera per dire che, se si vuole sfuggire all'inesausta passione di quella donna, occorre diventare Leporello, occorre nascondersi dietro una giocosa (ma vuota) maschera di parvenze. Allo stesso modo la musica di Mozart si nasconde dietro alla piacevolezza esteriore pur essendo in realtà ben di più. Quasi tutti ne sono sedotti, ma non tutti la capiscono davvero per quello che è e si limitano a crederla un semplice frutto di Leporello.

A sua volta l'episodio della serenata alla cameriera sembra stare tutto a sé, essendo sostanzialmente inutile all'intreccio della vicenda: serve solo a mostrarci ancora una volta un insuccesso del protagonista, visto l'inaspettato sopraggiungere di Masetto e compagni. I quali appaiono come rozzi elementi di disturbo in un momento in cui Don Giovanni sta di nuovo facendo ricorso alla sua gentilezza seduttiva nei confronti di un'altra Zerlina. Per cui tale canzonetta non ci dice nulla, su Don Giovanni, che già non sappiamo. Tuttavia tale serenata è ugualmente significativa in quanto rivolta a una donna che non solo rimane sempre celata («Lasciati almen veder, / mio bell'amore!»), ma che per di più non è una domestica qualunque, è la cameriera della donna che poco prima Don Giovanni ha di nuovo conquistato e subito abbandonato; egli dunque, nei panni della sua ombra, si interessa anche all'ombra della donna che ormai non gli interessa più. E c'è ovviamente da presumere che, alla pari di Zerlina, anche questa cameriera, se Don Giovanni avesse potuto proseguire nella sua opera di seduzione, avrebbe fatto la stessa fine della padrona.

Pure nella scena del cimitero Don Giovanni continua a servirsi della maschera, cioè di Leporello; è questi infatti che deve promuovere l'invito alla statua del Commendatore. Una soluzione che egli adotta non certo perché teme di farlo direttamente, ma perché vuole usare solo le sue apparenze per sfidare il Commendatore e togliere così a quel decisivo momento ogni seria solennità; del resto anche nel I atto era stato Leporello a dover porgere l'invito alla festa («Al ballo, se vi piace, / v'invita il mio signor»). In quel Finale I erano i suoi tre nemici a mascherarsi, per buona parte del II atto è lui che si è mascherato. Solo con la discesa agli inferi nella scena del cimitero Don Giovanni torna ad assumere le sue fattezze reali e ad agire in prima persona; e, come ha notato Françoise Chenet, «La statua si manifesta nel momento preciso in cui Don Giovanni ride per l'efficacia del suo camuffamento»<sup>68</sup>. Con il Commendatore non potrà più mascherarsi e servirsi del

<sup>68</sup> Françoise Chenet, 'Mozart et ses doubles: le *Don Giovanni* de Losey, mise en abîme de l'adaptation', in Jean-Louis Jam (a cura di), *Mozart. Origines et transformations d'un mythe*, Peter Lang, Berne 1993, p. 260

servo: lo dovrà affrontare a viso aperto, perderà ancora una volta e in modo definitivo.

## 7.

*La sincerità*

Malgrado la maschera Don Giovanni è sempre sé stesso; la concentrazione della musica di tutta l'opera fa sì che l'azione sua appaia come il trionfo non dell'ipocrisia o del cinismo, ma della semplice esuberanza vitale, sempre immediata e sempre «vera», sia quando si estrinseca a viso aperto sia quando si maschera o finge. Ogni volta che circuisce Don Giovanni è sempre autentico. In altre parole non solo quando canta «La ci darem la mano» a Zerlina, ma anche quando invoca «Discendi, o gioia bella» sotto il balcone di Donna Elvira. Solo la sua rozza controfigura ritiene che tale «esteso sentimento» sia semplicemente riprovevole doppiamente. Anche in quel momento di finzione così smaccata da indurre lo stesso Don Giovanni a compiacersi per il «colpetto» ben riuscito, il nostro uomo riesce ad essere non solo convincente, ma addirittura schietto: il «Discendi, o gioia bella» è in effetti, come dice Gallarati, «una delle melodie più seducenti dell'opera» al punto da farci capire che anche in tale punto «l'enfasi è sincera e perde qualsiasi tratto ironico-caricaturale»<sup>69</sup>. In sostanza ci dimostra che Don Giovanni riesce a non perdere le sue capacità seduttive anche quando finge. Dalla sua musica non traspare la falsità, è sincero anche se è consapevole che ben presto lascerà quella donna per un'altra. Nei momenti di seduzione egli crede sempre in quello che fa e coinvolge tutto sé stesso, senza riserve mentali.

Invero anche il *Così fan tutte* è un trionfo della falsità; in esso il discrimine fra sincerità, burla e finzione è davvero labile; ce lo dimostrano soprattutto i due episodi in cui prima Guglielmo, poi Ferrando si trovano, travestiti da albanesi, a dichiarare la loro passione a Dorabella e Fiordiligi. Pure lì l'umanità di Mozart è tale da saper conferire sincerità anche all'amore simulato. Il Duetto «Il core vi dono» esalta con piena partecipazione il momento in cui Dorabella si è arresa alle lusinghe di Guglielmo: la musica non ci sottolinea la falsità del giovane, anzi, col suo estatico abbandono rende quella scena d'amore, per quanto fondata sull'ormai vecchiotto gioco dei battiti del cuore, del tutto credibile. Come Don Giovanni nei confronti di Donna Elvira (e anche di Zerlina), pure Guglielmo «vuole» essere sincero, recita una parte, e la recita con tutto sé stesso per rispettare i patti della scommessa. Eppure mentre canta convinto il suo «falso» amore, deve accorgersi che Dorabella, alla pari di Donna Elvira, cede. L'unica differenza delle due situazioni sta nel fatto che, se Don Giovanni si compiace del suo «talento», Guglielmo invece si rammarica per l'amico e ci conferma, ma solo a parole, di aver agito suo malgrado. In realtà la musica del duetto è anche lì così vera da indurci a ritenere che egli si sia completamente immedesimato nella parte di un «vero» innamorato.

A sua volta anche Ferrando riesce, poco più tardi, a far breccia nel cuore di Fiordiligi; il suo Duetto («Tra gli amplessi in pochi istanti») diviene alla fine («Vol-

<sup>69</sup> Paolo Gallarati, *Lezioni sul «Don Giovanni» di Mozart*, Il Segnalibro, Torino, 1994, p. 153

gi a me pietoso il ciglio») una sublime estrinsecazione di amore di fronte alla quale la donna, che all'inizio di quel brano voleva addirittura fuggire e raggiungere travestita da militare il suo fidanzato, alla fine si arrende. Anche il *bluff* di Ferrando è così convincente che la donna, di fronte all'accusa di schernire le *avances* del suo corteggiatore, reagisce stizzita («Io burlo? Io burlo?»): per lei il nuovo amore a cui sta per soccombere è serio e convinto tanto quanto lo era prima per il «vero» fidanzato. Insomma, è come se Donna Elvira, Dorabella e Fiordiligi si arrendessero proprio perché poste di fronte ad una dichiarazione d'amore solo apparentemente apparente, in realtà reale e assoluta; potremmo dire, tutte e tre si arrendono di fronte ad una dichiarazione d'amore pienamente «mozartiana». Del resto se Don Giovanni, per piegare la sua ex, sfrutta con successo la (falsa) minaccia di uccidersi, lo stesso faranno, e con pari successo, anche Guglielmo e Ferrando bevendo il (falso) arsenico; Ferrando poi nel suo duetto con Fiordiligi si servirà un'altra volta di questo ricatto, tornando a far paventare la propria morte («Con quel ferro di tua mano, questo cor tu ferirai...»).

Tuttavia nel *Don Giovanni* il momento della finzione si trova ristretto alla scena sotto il balcone di Donna Elvira; per il resto il vecchio «Burlador de Sevilla» di Tirso de Molina non la pensa come Despina, che insegna alle due donne la falsità in amore. Don Giovanni finge amore, perché quello che gli interessa è il fugace rapporto sessuale; per lui l'amore eterno non esiste, così come non esiste per Don Alfonso; ma per questi tale assenza dimostra semplicemente l'incostanza delle donne, per Don Giovanni invece è la condizione che gli consente di poter rendere comunque «vera» e «sincera» qualunque attrazione amorosa.

## 8.

*Solo contro tutti*

Com'è noto, nelle *Nozze* e in *Così fan tutte*, i personaggi si trovano vicendevolmente legati da chiasmi e da reciprocità, nel *Don Giovanni* invece il protagonista svetta nella sua unicità. Si ramifica in mille rivoli, assume atteggiamenti diversi, ma è sempre uguale a sé stesso. Egli non ha al suo fianco, come tradizione voleva, una donna in grado di stargli sullo stesso piano, al punto che la palma della 'prima donna' può essere attribuita ora a Donna Anna ora a Donna Elvira.<sup>70</sup> Egli è solo, così come è sola, perché unica, la musica di Mozart; «tutti gli sono attorno per ostacolarlo» dice Macchia<sup>71</sup>, perché appunto non possono, o non sanno, stare al gioco» di Don Giovanni, così come nessun collega e rivale dell'epoca sapeva stare al passo della musica di Mozart. Proprio per questo tutte e tre le donne della vicenda provano nei confronti del protagonista un misto di attrazione e di repulsione; e gli uomini dal canto loro semplicemente non capiscono né tanto meno pos-

<sup>70</sup> In base alle mere leggi del teatro l'effettiva 'prima donna' era Donna Anna, visto che venne interpretata da quella Teresa Saporiti che nelle precedenti *Nozze di Figaro* aveva impersonato la Contessa. Donna Elvira era stata Caterina Micelli, che nelle *Nozze* aveva invece rivestito i panni ben più collaterali di Marcellina. Ma Donna Anna è unita a Don Ottavio, per cui la vera compagna di Don Giovanni dovrebbe essere Donna Elvira, la quale tuttavia sta al suo fianco in qualità non di alleata, ma, come dice Noske (cit., p. 108), di antagonista.

<sup>71</sup> G. Macchia, cit., p. 108



sono apprezzare la forza seduttiva del loro rivale. Se dunque nelle *Nozze* i vari personaggi si trovano, prima o poi, «tutti contro tutti» (anche fra Susanna e la Contessa, così vicine come amiche maliziose quando cantano la loro «Canzonetta sull'aria», rimane pur sempre la differenza di ceto, quella differenza che porta Rosina a lamentare amaramente il fatto di dover cercare aiuto da una sua serva), nel *Don Giovanni* il protagonista si trova invece solo contro tutti.

Provare pertanto un'ovvia e comprensibile compassione per i vari personaggi maltrattati da Don Giovanni è come dispiacersi che l'acqua per sgorgare debba spezzare la roccia. Poco importa se il nostro risulta un animale insensibile, così come si mostra dopo l'uccisione del Commendatore, quando si pone subito alla ricerca di una nuova «bella dama». «La sua mancanza di pietà è quella del cacciatore per la selvaggina»<sup>72</sup> dice Guido Piovene. E appena sente «Qualche bella / dal vago abbandonata» Don Giovanni vorrebbe subito farla sua, ma quando s'accorge che si tratta di una vecchia fiamma come Donna Elvira, fugge: l'ha già conquistata una volta e non ritorna sui suoi passi (salvo poi divertirsi a ingannarla ancora una volta dando i suoi abiti e la sua musica a Leporello). È dunque sordo ai sentimenti altrui («Guardate / con qual indifferenza se ne viene») e poco dopo, al racconto della fallita conquista della ragazza che a tutta prima ha scambiato il padrone per il servo, questi gli ribatte «E mi dite la cosa / con tale indifferenza?». Parimenti nel Finale II Don Giovanni non porge ascolto a Donna Elvira desiderosa ancora una volta di «redimerlo»: se vuole, la donna può solo prender parte alla sua musica e al suo festino senza pretendere di averne l'esclusiva; il suo «E se ti piace, / mangia con me» è un modo per dire «Lasciami nel mio mondo e se vuoi entra anche tu, se ne sei capace». È "empio" proprio in quanto "senza pietà". È sprezzante, perché si sente superiore agli altri; su Donna Elvira egli ha già agito una volta e ora, nella scena del banchetto finale, non muove più un ciglio per convincerla, perché è la donna, se mai, che deve adeguarsi a lui e alla sua indipendenza; si limita a inginocchiarsi dinanzi alla donna che ha fatto altrettanto («Se non sorgete, / non resto in pie'»), ma lo fa «con affettazione», dunque con un misto di galanteria e di diletteggio.

Il *Don Giovanni* vuole pertanto abbracciare i vari aspetti della vita e farli ruotare tutti attorno ad una specie di Primo Mobile; dunque ci rappresenta anche le forze umane, e umanamente degne di compatimento, che si oppongono a questo irraggiarsi. Sono forze che a noi sembrano ragionevoli e giustificabili, ma che a ben vedere ci appaiono solo come impedimenti; sono appunto come ciottoli di un ruscello, che increspano e fanno deviare il suo corso, ma che non lo fermano. Sino almeno al punto in cui a tale flusso si frapperà una forza totalmente estranea, non più umana, ma disumana, in grado di arrestarlo. Tutti dunque risultano ostili a Don Giovanni, ma la loro musica è ugualmente sublime come quella, ad esempio, dei soldati e della turba nelle *Passioni* di Bach o dei Filistei nel *Sansone* di Händel. Perché proprio qui sta, come sappiamo, la grandezza dell'artista supremo: saper rappresentare con la stessa forza e la stessa chiarezza tutti gli aspetti della vita, po-

<sup>72</sup> Guido Piovene, *Don Giovanni*, «La Stampa», Anno 100, Numero 83 (Recensione a G. Macchia, *Vita, avventure e morte di Don Giovanni*, Laterza, Bari, 1966)

sitivi e negativi. Mozart, come si sa, era un artista insuperabile nei Concertati e nei pezzi d'assieme: questi erano davvero il suo mondo, perché gli permettevano di fondere in un tutt'uno i diversi personaggi in una visione onnicomprensiva. Basti pensare al Concertato finale del II atto delle *Nozze*, ma anche a pezzi più semplici, come ad esempio al Terzettino «Soave sia il vento» del *Così fan tutte*. Pure lì si ha una prova della capacità tutta mozartiana di conglobare in un solo crogiolo le diverse aspirazioni alla felicità degli uomini. I suoi personaggi mantengono una loro reciproca individualità dialettica e nello stesso tempo, anche se mossi da fini diametralmente opposti, una loro fratellanza. La musica di Mozart in altre parole guarda a quegli opposti desideri e li amalgama gli uni con gli altri perché in fondo gli uni valgono gli altri. Ecco perché Ernesto Napolitano può scrivere: «La drammaturgia mozartiana non è grande soltanto quando interpreta nel modo più vero ciò che mette in scena, ma perché si mostra capace di trascendere il suo contenuto. Quella sostanza simile a un destino che tiene uniti i personaggi, è piuttosto l'espressione di un punto di vista al quale non si saprebbe dare altro nome se non di coscienza morale. Essa non ha il compito di sciogliere contraddizioni, di separare il bene dal male o esprimere giudizi»<sup>73</sup>.

## 9.

*Ingannevole facilità*

Nel corso della sua vita Mozart raccolse recensioni e critiche sostanzialmente ripartite fra condanne e plausi; se lavori come *Il ratto dal serraglio* ricevettero quasi unanimi consensi, altre composizioni radicalmente più nuove, come ad esempio i quartetti dedicati a Haydn, suscitarono più pronunciate riserve. Sistemandosi nel 'gran mondo' di Vienna in effetti Mozart impresso alla sua musica un giro di boa tale da imporre una fruizione ben più impegnativa. Le critiche infatti riguardarono essenzialmente la difficoltà che tale musica evidenziava e quindi l'inusitata fatica a cui essa obbligava tanto gli ascoltatori quanto gli esecutori<sup>74</sup>: «Bisogna essere dei veri intenditori per poterlo giudicare» dichiarava ad esempio la «Cronaca di Berlino» del 2 ottobre 1790 a proposito delle *Nozze di Figaro*<sup>75</sup>. E anche il *Don Giovanni*, se venne accolto con entusiasmo alla «prima» praghese, altrove invece ottenne più blandi consensi proprio perché appariva musica effettivamente ardua, sotto l'aspetto non solo vocale, ma anche strumentale, vista la parte più che attiva riservata all'orchestra. Non solo nella replica a Vienna, ove - come sappiamo - risalta il famoso giudizio emesso da Giuseppe II (l'opera non era «cibo pei denti de'

<sup>73</sup> Ernesto Napolitano, *Mozart. Verso il Requiem, Frammenti di felicità e di morte*, Einaudi, Torino 2004, p. 129

<sup>74</sup> Nel commentare i Quartetti dedicati a Haydn un anonimo recensore sul «Magazin der Musik» di Cramer in data 23 aprile 1787 lamentava: «Peccato che Mozart in questo artificioso e veramente bel lavoro, per diventare un innovatore si sia spinto troppo in alto, là dove certo sentimento e cuore hanno poco da guadagnare». E così sulla stessa rivista del luglio 1789, a proposito degli stessi lavori un altro recensore, nel confrontarli ai successi raccolti da Leopold Koželuh, ammetteva sì che Mozart aveva «pensieri grandi ed elevati, che tradiscono uno spirito audace», ma nello stesso tempo sentenziava: «Egli ha una decisa inclinazione per il difficile e l'inusitato». In Otto Erich Deutsch (a cura di), *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*, Bärenreiter, Kassel 1961, pp. 255 e 306

<sup>75</sup> O. E. Deutsch, cit., p. 328



miei viennesi», al che Mozart avrebbe risposto: «Lasciam loro tempo da masticarlo»<sup>76</sup>), ma anche in altre città<sup>77</sup>. Musica «difficile» e «senza cuore» furono i più frequenti difetti evidenziati. Ad esempio, dopo una rappresentazione a Francoforte sui «Dramaturgische Blätter» si poteva leggere: «La musica, pur essendo ricca e armoniosa, è più difficile e artificiosa che piacevole e accessibile»<sup>78</sup> e così di nuovo a Berlino nel 1791, malgrado il successo di pubblico, si decretava: «Mozart ha voluto scrivere qualcosa di fuori del comune, di inimitabilmente grande, e certo il fuori del comune qui è di casa, ma non la grandezza inimitabile. Il capriccio, la stravaganza, l'orgoglio hanno creato *Don Giovanni*, non il cuore»<sup>79</sup>. Johann Friedrich Schink a sua volta commentava: «La bellezza, la grandezza e la nobiltà della musica del *Don Juan* non toccherà mai altro che una manciata di eletti. Non è musica per i gusti di chiunque, essa si limita a solleticare le orecchie e lascia il cuore a digiuno»<sup>80</sup>. Si continuava in sostanza a voler confrontare la nuova densità di pensiero di Mozart con un'epidermica *sensiblerie*; il «sentimento» doveva essere al massimo titillato e non doveva provocare inquietudine.

Per un artista che aveva sempre posto la naturalezza alla base della sua poetica, le accuse di difficoltà, di esagerazione, di artificio, di «mancanza di cuore» oggi possono certo stupire, eppure la novità del *Don Giovanni* era tale da giustificare queste perplessità. Perché l'energia di tale lavoro, la sua forza comunicativa semplice e schietta si trovano controbilanciate dalle non poche novità morfologiche, espressive e drammaturgiche che la sua musica parimenti manifesta: da qui la sostanziale inafferrabilità di giudizi e di sensazioni che il *Don Giovanni*, unitamente certo a tanti altri lavori mozartiani, denunciano. Perché la sua naturalezza non è la naturalezza della vita quotidiana, è la naturalezza di un altro mondo, quello sì naturale in quanto perfetto. Proprio per questo Mozart non ci pone davanti ai successi amorosi di Don Giovanni, ma, se mai, davanti ai suoi smacchi; essi ci dimostrano non tanto che egli era un impotente o un millantatore, come piace ad esempio a Umberto Curi<sup>81</sup>; piuttosto vogliono far intuire quanto questa naturalezza non fosse affatto naturale da conquistare e da apprezzare.

All'idea pertanto di «natura» come sinonimo di razionalistica regolarità, di ordine illuministico, di simmetria, Mozart sostituisce un altro tipo di natura; non certo quella posticcia dell'Arcadia, ma neanche quella polita e neoclassica di Winckelmann; la naturalezza che egli ci mostra è la naturalezza eterna dell'uomo libero non solo da vincoli morali, ma da ogni condizionamento, che guarda dunque dal di fuori gli aspetti contingenti, mutevoli, palpitanti, asimmetrici della nostra realtà terrena. Egli si serve proprio di questa natura quotidiana, di questo rifiuto di ogni forzatura e di ogni artificiosità non per lasciarci rimanere piacevolmente adagiati nel nostro mondo, ma per indurre a cercare un altro mondo.

<sup>76</sup> Lorenzo Da Ponte, *Memorie. I libretti mozartiani*, Garzanti, Milano 2003, p. 129.

<sup>77</sup> In Italia ad esempio il *Don Giovanni* venne ancora a lungo posposto a quello di Gazzaniga e dovette attendere il 1811 per avere la sua prima rappresentazione (Roma, Teatro Valle Capranica). V. Pierluigi Petrobelli, *'Don Giovanni in Italia. La fortuna dell'opera e il suo influsso'*, in «Analecta Musicologica» XVIII (1978), pp. 30-51.

<sup>78</sup> In data 13. 3. 1789. In O. E. Deutsch, cit., p. 294

<sup>79</sup> In data 5. 2. 1791. Ivi, p. 334

<sup>80</sup> In data 27. 10. 1789. Ivi, p. 312

<sup>81</sup> Umberto Curi, *Filosofia del Don Giovanni: alle origini di un mito moderno*, B. Mondadori, Milano 2002, p. 219

Con Mozart dunque si può parlare di elusività (e ovviamente non di superficialità) perché la sua musica, a ben ascoltare, colpisce con l'immediatezza dei suoi sentimenti più elementari, ma nello stesso tempo fa capire che non basta fermarsi ad essi. In altre parole essa ci mostra che realtà e apparenze sono due aspetti indissolubilmente intrecciati e complementari della sua musica e della sua vita. Se pertanto a molti contemporanei Mozart poteva mostrarsi troppo complesso, a molti posteri come noi al contrario può apparire solare e semplice. Ma solo in apparenza. La sua musica può ingannare perché può indurre a credere che il suo significato sia tutto circoscritto nella sua smaltata perfezione esteriore. Può dunque essere di una facilità illusoria. In realtà essa è sostanzialmente inscalfibile e ci fa capire che ogni sforzo per comprenderla è uno sforzo per scoprire noi stessi. Con il *Don Giovanni* Mozart ha scelto un personaggio ben poco irreprensibile non solo per evitare di appiattire il suo profilo in un facile perbenismo alla Tamino, ma per invitare a porgere attenzione alla sua musica al di là di quella immediatezza superficiale cui sembra così ben predisposta. In altre parole l'istintiva e criticabile disinvoltura del protagonista ci dice che solo apparentemente la musica di Mozart non richiede alcuna fatica: lo sforzo che compiamo per superare le apparenze e per non prendere le difese, così come umanamente sembrerebbe giusto, di Donna Anna e compagni, è lo stesso sforzo che dobbiamo compiere per comprendere la musica di Mozart nei confronti dei tanti onesti artigiani di note che lavoravano al suo fianco.

Da qui il teorema: se la musica di Mozart fosse davvero ovvia e facile così come sembra a un primo ascolto, sarebbe altrettanto ovvio e facile giudicare l'immorale Don Giovanni per quello che effettivamente è. Ma poiché la musica di Mozart è solo apparentemente facile e non è così ovvia, è altrettanto poco ovvio e poco facile giudicare l'immorale Don Giovanni per quello che è.

Ciò invero appare chiaro non solo nella nostra opera, ma in gran parte della produzione teatrale di Mozart, ove finzioni e smagamenti si intessono continuamente fra di loro e non rimangono solo uno scontato espediente da farsa. Si capisce in sostanza che il teatro era il genere più amato da Mozart («Mi basta sentir parlar di un'opera, essere a teatro, sentir cantare – oh, sono completamente fuori di me!»<sup>82</sup>) proprio perché in esso lo spettatore si trova ad un tempo scisso e fuso con il palcoscenico, si trova cioè in una situazione in cui realtà e apparenze sono pirandellianamente sovrapposte. Ne sono una prova i personaggi risolutivi, indubbiamente decisivi per sciogliere l'intreccio e dargli il senso positivamente definitivo, hanno sovente un trattamento musicale tutto particolare e ben poco «definitivo».

Ad esempio il Selim del *Ratto dal serraglio* sembra l'incarnazione di quegli ideali illuministi di tolleranza e di magnanimità parimenti riscontrabili ad esempio nel Lessing di *Nathan il saggio*; eppure Mozart non ne fa il personaggio centrale e gli toglie pure la musica. Ben poca musica ha parimenti il Don Alfonso del *Così fan tutte*: è lui che muove le fila dell'inganno e che dà il «senso» alla vicenda, ma Mozart lo fa più che altro parlare in declamato e gli attribuisce solo un'aria, e assai breve; per cui

<sup>82</sup> In data 11. 10. 1777. In W. A. Bauer – O. E. Deutsch (a cura di), cit., II, p. 46; ed. it. I, p. 569

è Despina che ad un certo momento della vicenda si assume «la briga di condur tutta la faccenda», salvo poi trovarsi anch'ella di fronte ad un «disinganno», quando alla fine viene a scoprire, alla pari dunque delle beffate Fiordiligi e Dorabella, che i due corteggiatori albanesi altro non sono che Guglielmo e Ferrando travestiti.

Nelle *Nozze di Figaro* poi la Contessa appare in chiusura come la figura che, dopo il generale smarrimento nel labirinto del giardino, sa riportare alla realtà e alla chiarezza i suoi compagni; eppure anche questa «dea ex machina» si è parimenti trovata più volte implicata, alla stregua di tutti i suoi compagni, in quel gioco di fraintendimenti, di finzioni, di inganni che sostanziano la «folle journée». E anche nella fiaba del *Flauto magico*, dove sarebbe più che ovvia la netta ripartizione fra buoni e malvagi, la Regina della Notte era in origine la positiva Astrifiammante che solo all'ultimo ebbe capovolta la sua collocazione drammaturgica in diretta complementarità con quella di Sarastro. Malgrado ciò, sarebbe stata proprio lei, per quanto divenuta «nemica», a dotare dei salvifici flauto e *Glockenspiel* i due protagonisti. D'altro canto Sarastro, per quanto ammantato di positiva sacralità, si macchia pur sempre di rapimento e, sebbene nella sua aria affermi che nel proprio regno «non si conosce la vendetta» e che «si perdona sempre al nemico», procura che la Regina della Notte assieme a Monostato e alle tre Damigelle faccia la stessa fine di Don Giovanni.

E anche nel mondo dell'opera seria mozartiana ci troviamo di fronte a problematiche simili, per quanto più scontate: nella *Clemenza di Tito* la divisione manichea fra giusti e ingiusti risulta quanto mai labile, visto che né Sesto né Vitellia possono essere sbrigativamente intesi come un Macbeth e una Lady Macbeth o come un Telramund e una Ortrude; Sesto si pente del tradimento ordito e accetta il suo destino così come lo accettano dinanzi a Selim i quattro fuggitivi catturati. D'altro canto neanche i personaggi «negativi» come il Conte delle *Nozze* e il Monostato del *Flauto magico* sono negativi in senso assoluto: insomma, il caleidoscopio di parvenze e di ambiguità sembra proprio una cifra stilistica volutamente perseguita dal teatro di Mozart. Essa trova il suo trionfo proprio nel *Don Giovanni*, dove l'ingannevole facilità con cui può essere frainteso il protagonista è proprio alla base del suo profilo. In pratica Mozart ritrae il suo vero Sé dietro a Don Giovanni in modo simile a quello che ha fatto Leonardo con il suo autoritratto interiore, cioè con la *Gioconda*. L'uno si nasconde dietro ad una maschera di ambigua positività, l'altro dietro a un sorriso di altrettanto ambigua enigmaticità.

## 10.

### *Musica senza limiti*

Il vitalismo di Mozart si esplica senza limitazioni di sorta: Don Giovanni ha la necessità di amare tutte le donne perché la musica di Mozart non può fermarsi al particolare, ma deve espandersi in modo centrifugo. Non può essere sposato con Donna Elvira così come in Molière, perché ciò starebbe a significare che egli nella sua vita ha fatto una scelta restrittiva, anche se poi rinnegata, ha cioè confinato il suo raggio d'intervento. Don Giovanni è una valanga che non può fermarsi («Non soffro opposizioni!») e che tutto travolge, pronto anche a mettere mano alla spada

se Masetto non lo lascia solo con Zerlina. Il suo agire è dunque antitetico anche a quello attuato da Donna Anna, che, alla pari di Donna Elvira e con un uguale movimento centripeto, si concentra invece su un solo punto. Don Giovanni non si preoccupa come Zerlina e Masetto di «cogliere la rosa» perché la vita è breve; egli agisce come se fosse infinito. Non è certo casuale, a tal proposito, una variante apportata nell'aria del catalogo rispetto alla versione di Bertati: i versi «Delle vecchie solamente non si sente ad infiammar» vennero soppressi proprio perché tale affermazione avrebbe reso implicito un condizionamento della sua azione. Leporello se mai ci fa capire che il padrone sa adattarsi, nella sua opera di seduzione, al carattere e alla personalità delle donne che circuisce lodando di ognuna una particolare prerogativa. Così come Mozart stesso sapeva plasmare la sua musica al carattere e alle qualità del particolare interprete al quale quella musica era destinata («Mi piace che ad un cantante l'aria si adatti in modo così accurato come un abito ben fatto» è una sua famosa affermazione<sup>83</sup>), riuscendo però nello stesso tempo a rendere questa musica adatta a tutti. Proprio per questo a Kierkegaard Don Giovanni sembra «un individuo costantemente in divenire»<sup>84</sup>, che assume vari atteggiamenti, a seconda della persona da avvicinare. Da qui ad esempio il differente tipo di canto e quindi di seduzione che egli mette in atto prima con Zerlina, poi con la cameriera di Donna Elvira: con un duetto per l'una, con una serenata strofica accompagnata da un tipico strumento popolare come il mandolino per l'altra<sup>85</sup>. Un'idea ripresa fra i tanti da Noske, per il quale Don Giovanni, pur essendo personaggio che travolge, sa sempre adattarsi alle varie situazioni e piegarsi al carattere dei vari personaggi: «la sua arma più forte è la duttilità»<sup>86</sup>. E Mozart, allo stesso modo e in nome della fascinazione posseduta dalla sua creatura, sapeva assorbire e rielaborare qualunque musica dei suoi tempi («Sono in grado di accogliere e di rifare abbastanza bene tutti i tipi e stili musicali»<sup>87</sup>) senza per questo ammalarsi di psittacismo e spersonalizzarsi in un semplice gioco di scopiazzature. Che il «motto» della *Jupiter* sia già presente, fra l'altro, nel finale della Sinfonia n. 13 di Haydn o che l'inizio del «Confutatis» nel *Requiem* sia di Anfossi non ci dimostra certo che Mozart in quei frangenti fosse a corto d'idee. Se mai con quegli innesti (e con molti altri, non importa se voluti o casuali) Mozart ci dimostra ancora meglio che gli spunti musicali non sono di per sé sufficienti se non sono sorretti alle loro spalle da una forza luciferina, ben diversa da quella di Papà Haydn o del volenteroso Anfossi. Del resto non è mancato chi, dando per scontato che Mozart conoscesse il *Convitato di pietra* di Gazzaniga, ha supposto che nel *Don Giovanni* siano presenti pur involontarie tracce di quel lavoro. Mozart sembra imitare gli altri, ma in realtà, proprio come Don Giovanni, non guarda in faccia nessuno.

Il tanto diffuso problema dei «plagi di Mozart», discusso fra l'altro da Wyzewa

<sup>83</sup> In data 28. 2.1778 a proposito di un'aria per il tenore Anton Raaff (K. 295). In W. A. Bauer – O. E. Deutsch (a cura di), cit., II, p. 304; ed. it., cit., II, pp. 822-23

<sup>84</sup> S. Kierkegaard, cit., p. 102

<sup>85</sup> Mozart usò lo stesso strumento nei due Lieder K. 349 («Komm, liebe Zither») e K. 351 («Die Zufriedenheit»); e nei confronti del primo di questi Abert non ha mancato di ravvisare «quel tratto sensuale e seduttore che sarà poi tipico della serenata del *Don Giovanni*» (cit., I, p. 672; ed. it., cit., I, p. 741)

<sup>86</sup> F. Noske, cit., p. 105

<sup>87</sup> In data 7. 2. 1778. In W. A. Bauer e O. E. Deutsch (a cura di), cit., II, p. 265; ed. it., cit., II, p. 786

e Saint Foix, da Leonard Ratner e dall'Allanbrook<sup>88</sup>, è chiaramente un falso problema, perché in musica, e in quella di allora in particolare, non si aveva a che fare con brevetti di primato inventivo. Se Bach si era posto a rifare e studiare Vivaldi e altri italiani, Mozart dal canto suo, pur nella sua pari grandezza, aveva compiuto lo stesso fin da quando a soli undici anni, nel 1767, si era messo a riutilizzare Sonate di Raupach, Schobert e altri per dar vita ai suoi primi concerti per pianoforte. È sufficiente del resto sfogliare il catalogo delle composizioni mozartiane per accorgersi del numero davvero considerevole di sue opere dubbie o spurie, attribuite o attribuibili ad altri. Se è ovviamente giusto andare alla ricerca delle parentele e degli influssi, ciò tuttavia non autorizza a far dipendere la grandezza di Mozart solo da questa sua capacità di ghermire come Don Giovanni la musica altrui; perché queste pur innegabili parentele dimostrano in realtà che egli sapeva e voleva creare musica «nuova» investendola di un respiro sconosciuto agli altri, ma continuando ugualmente a servirsi delle convenzioni in uso presso gli altri. Del resto sappiamo tutti che specie in epoca 'classica' si privilegiava non tanto l'invenzione originale, quanto l'elaborazione. Per cui, a parità di testo di partenza, quello che faceva la vera differenza era il contesto, cioè la sua successiva manipolazione. Solo ad ascoltatori frettolosi come Zinzendorf ad esempio un lavoro come il *Ratto dal serraglio* poteva sembrare fatto di musica «saccheggata da più parti altrui»<sup>89</sup>. Mozart dimostra che, pur usando lo stesso linguaggio degli altri, lo sa usare molto meglio; dimostra cioè che l'importante non è il mero fatto sonoro, ma quello che sta dietro ad esso, il pensiero interiore che guida quanto si crea. Ecco perché egli non temette ad esempio di appropriarsi, per l'ouverture del *Flauto magico*, del tema d'apertura della Sonata op. 24 n. 2 di Clementi (proprio la Sonata che il collega aveva eseguito nel corso del confronto avuto con lui il 24 dicembre 1781) appunto per dimostrare che, a parità di materiale di partenza, a far la differenza con il *mechanicus* e «ciarlatano»<sup>90</sup> Clementi era la forza interiore dell'artista, in altre parole l'azione di Don Giovanni. Proprio in questo senso dobbiamo interpretare ad esempio quello che lo stesso Mozart scrisse al padre quando era alle prese non ancora con le vette delle *Nozze di Figaro* o del *Don Giovanni*, ma con l'abortita (e modesta) *Oca del Cairo*: «Fra tutte le opere che possono essere rappresentate prima che la mia sia pronta, non una sola idea assomiglierà ad una delle mie, lo garantisco!»<sup>91</sup>. In altre parole, per quanto ancora nascosti sotto terra, stavano già iniziando a germogliare i semi della futura trilogia dapontiana.

Invero anche quanto scrisse Mozart ragazzo nel corso del suo secondo soggiorno a Milano non deve ingannarci: «Sopra di noi c'è un violinista, sotto ce n'è un altro, a fianco un professore di canto che dà lezioni; e nell'ultima stanza di fronte alla

<sup>88</sup> Teodor de Wyzewa – Georges de Saint Foix, *Mozart. Sa vie musicale et son oeuvre*, Desclée De Brouwer, Paris - Bruges 1936; Leonard Gilbert Ratner, 'Topical Content in Mozart's Keyboard Sonatas', in «Early Music», 19, 1991, pp. 615-19; Wye Jamison Allanbrook, *Rhythmic Gesture in Mozart: 'Le Nozze di Figaro' and 'Don Giovanni'*, Chicago University Press, Chicago-Londra, 1983. Il 'caso Luchesi' sollevato da Giorgio Taboga è certo l'esempio più esasperato di questa ricerca di parentele, di filiazioni, se non addirittura di vere e proprie contraffazioni.

<sup>89</sup> In data 30. 7. 1782. In Joseph Heinz Eibl, *Mozart. Die Dokumente seines Lebens. Addenda und Corrigenda*, Bärenreiter, Kassel-Basel-Tours-London 1978, p. 39

<sup>90</sup> Così lo definì lo stesso Mozart in due lettere al padre rispettivamente del 12. 1. 1782 e del 7. 6.1783. In W. A. Bauer – O. E. Deutsch (a cura di), cit., III, p. 191 e p. 272; ed. it., cit., II, p. 1240 e p. 1321

<sup>91</sup> In data 10. 2. 1784. In W. A. Bauer – O. E. Deutsch (a cura di), cit., III, p. 300; ed. it., cit., III, p. 1342



nostra un oboista. È divertente per comporre! Ti vengono un sacco di idee»<sup>92</sup>. Che Mozart, per quanto ancora ragazzo, avesse bisogno della musica altrui per scrivere la propria, in particolare quel gioiello che sarebbe risultato *l'Ascanio in Alba*, è semplicemente risibile. Perché in realtà non era tanto Mozart a sfruttare pedissequamente e abilmente le idee degli altri, ma erano piuttosto gli altri ad essere inglobati da lui: «Il grande genio di Mozart abbraccia per così dire tutta l'estensione della musica; è ricco di idee; i suoi lavori sono un fiume impetuoso che porta via con sé tutte le correnti che gli si avvicinano. Nessuno prima di lui lo ha superato e i posteri non potranno mai negare a questo grand'uomo profonda venerazione e ammirazione», leggiamo ad esempio nella già citata recensione berlinese alle *Nozze di Figaro* del 1790<sup>93</sup>. E opportunamente Schmid<sup>94</sup> mette in relazione proprio quella lettera giovanile con il momento in cui nel corso del Finale I proprio del *Don Giovanni* le tre orchestre sono chiamate a suonare sovrapposte melodie e ritmi diversi; perché in quella lettera Mozart in realtà già faceva capire che, pur nella confusione musicale contingente, egli, esattamente come Don Giovanni alla sua festa, sapeva non perdere mai di vista sé stesso, riuscendo anzi a dominare gli altri.

Del resto a spazzar via questa tendenza a interpretare Mozart solo come un maestro dell'imitazione ci avrebbe già pensato, com'è noto, Goethe, facendo entrare in gioco, proprio in riferimento al *Don Giovanni*, la funzione del «demonico»: «Come si può dire che il Mozart abbia 'composto' il *Don Juan* – Composizione! – Come se si trattasse di un pezzo di torta o di un biscotto, di una torta per la quale si mescolano insieme uova, farina e zucchero! È una creazione dello spirito, l'unica nella quale il creatore non procedette tastonando, non mise insieme dei pezzi o agì a casaccio, ma un tutto, unico e pervaso da un unico spirito e di un sol getto, penetrato da un soffio di vita, non solo, ma una creazione nella quale il demonico spirito del suo genio lo aveva in suo potere così che egli doveva creare come quello imponeva»<sup>95</sup>.

## 11.

### *L'azione di Eros*

Se dunque per Kierkegaard questo demone discendeva dalla *libido* erotica del protagonista e in tal modo bene rappresentava la forza sensuale della musica («L'essenza di Don Giovanni è musicale. Egli si scioglie in musica davanti a noi, si espande in un mondo di suoni»<sup>96</sup>), per Goethe era la voce dello spirito tutta racchiusa in Mozart. Ma a ben vedere il demone di Goethe aveva un illustre precedente: non certo l'eros concupiscente, ma, come intuito anche da Richard Strauss<sup>97</sup>, l'Eros di Platone, l'Eros cioè inteso come forza cogente che spinge l'anima alla contemplazione della Bellezza. In altre parole il demone intravisto da Goethe aveva e

<sup>92</sup> In data 24. 8. 1771. In W. A. Bauer – O. E. Deutsch (a cura di), cit., I, p. 432; ed. it. I, cit., p. 413

<sup>93</sup> «Chronik von Berlin» 2 ottobre 1790, in O. E. Deutsch, cit., p. 328

<sup>94</sup> Manfred Hermann Schmid, *Le opere teatrali di Mozart*, Bollati Boringhieri, Torino 2010, p. 87

<sup>95</sup> In data 20. 6. 1831, Johann Peter Eckermann, *Colloqui con il Goethe*, a cura di Giovanni Antonio Amoretti, Utet, Torino 1957, II, p. 825

<sup>96</sup> S. Kierkegaard, cit., p. 146

ha il suo corrispondente nella « mania » (μανία, delirio) di cui il filosofo greco ci parla nel *Fedro*.

Quel delirio per cui quando uno, alla vista della bellezza terrena, riandando col ricordo alla bellezza vera, metta le ali, e di nuovo pennuto e agognante di volare, ma impotente a farlo, come un uccello fissi l'altezza e trascuri le cose terrene, offre motivo d'essere ritenuto uscito di senno. Quel delirio, dico, che è la più nobile forma di tutti i deliri divini e procede da ciò che è più nobile, tanto per chi ne è preso quanto per chi ne partecipa; e chi conosce questo rapimento divino, ed ami la bellezza, è detto amatore. Perché [...] ogni anima umana per sua natura ha contemplato il vero essere, altrimenti non sarebbe penetrata in questa creatura che è l'uomo<sup>98</sup>.

L'eros sensuale avvertito da Kierkegaard e seguaci è in realtà solo un mezzo del quale Mozart si serve per dire altro: in realtà la musica del *Don Giovanni* non è sensuale di per sé, ma è posta al servizio di un soggetto sensuale per esaltarlo. Ovviamente, come si sa, non mancano passi in cui Mozart ci fa quasi toccare con mano la fisicità di questo sensualismo, ma egli assume tale fisicità solo come un abito. La sensualità non è nel pensiero che ha dato vita alla musica di Mozart, perché la vicenda erotica di Don Giovanni è solo un involucro, un pretesto e si sente la necessità di sottrarla a quello che Mila chiama il «piccolo cabotaggio della sessualità e dell'erotismo» per porla se mai in relazione, così come sarebbe piaciuto ai Romantici, con il problema assai più vasto del rapporto con l'Assoluto<sup>99</sup>. Inutile insistere e indagare sulla sessualità di Mozart, analizzare i suoi eventuali complessi, come fanno i commentatori-psicologi, e andare a rovistare nelle sue avventure extraconiugali con le varie Josepha Duschek, Magdalena Hofdemel e Josepha Auernhammer. A Mozart la spinta meramente fisiologica del suo libertino (e anche sua) viene utile solo per rappresentare un'altra forza, la forza attiva della musica sua. Una forza in realtà non più fisica, ma metafisica, che egli lega alla capacità seduttiva di Don Giovanni per rispecchiare la capacità altrettanto seduttiva dei suoi lavori. Affermare che Don Giovanni è la musica di Mozart non significa pertanto sostenere che Mozart trovasse nelle tendenze empie e libertine di quel personaggio molto di sé. Né che fosse il primo, a causa della sua connaturata «ingenuità», ad avvertirne il pur perverso fascino in quanto uomo sessualmente represso e complessato dall'educazione del padre, così come suggerisce Solomon<sup>100</sup>. Mozart non era certo insensibile ai piaceri materiali della vita, eppure sembra quanto mai riduttivo pensare che la sua filosofia esistenziale si trovasse completamente circoscritta nella soddisfatta concupiscenza della sua creatura. Per cui far entrare in gioco il «demone» serve a farci capire la differenza fra il Mozart di superficie, amante della coprolalia e del biliardo, e il Mozart di profondità, guidato invece da una forza interiore ad altri ignota.

<sup>97</sup> Richard Strauss, *Brief über das humanistische Gymnasium. An Prof. Reisinger*, in « Festschrift zur Jubiläumsfeier des Ludwigs-Gymnasiums München (1824-1949) », München 1949; ed. it. in *Note di passaggio*, a cura di Sergio Sablich, trad. di Laura Dallapiccola, Edt, Torino 1991, p. 160

<sup>98</sup> Platone, *Fedro*, 249d-e, in *Opere*, trad. di Piero Pucci, Laterza, Bari 1967, I, p. 758

<sup>99</sup> M. Mila, cit., p. 37

<sup>100</sup> M. Solomon, cit., p. 166



Mozart dunque sfrutta il vitalismo effimero e robustamente terreno di un uomo senza ideali per rappresentare un'energia al di fuori del tempo che deve fare i conti col tempo, un'energia tipica dunque di un artista assoluto che si trova di fronte alla (non facile) affermazione sua nella vita relativa.

Certamente il libretto insiste sulla carnalità di Don Giovanni al punto da rendere inevitabile recludere tale personaggio in un mondo fatto solo di crassa corporeità. Ma tutto il suo cieco sensismo è da Mozart assunto non per celebrare o per condannare Condillac e il materialismo, ma per rappresentare appunto una vitalità tutt'altro che lussuriosa, ma tale da poter dominare la vera essenza dell'uomo; una forza che è dentro la sua musica e che solo apparentemente ci sembra edonistica e superficiale, perché in realtà ci fa intuire un iperuranico mondo delle idee. Mozart sceglie pertanto l'erotismo, poiché la pulsione sessuale è la forza più elementare e più istintiva della vita, è quella più immediata che la natura ha instillato nell'uomo per garantirsi la prosecuzione della specie. Ma la chiama in causa come semplice traslato della capacità della musica sua di coinvolgere e risvegliare la nostra coscienza; dunque un'azione fecondatrice, da recepire non solo in senso dinamico, visto che si estrinseca anche in momenti tutt'altro che rapinosi, ma soprattutto come sinonimo di concentrazione di pensiero, di pienezza di coscienza, di nitida trasparenza di costruito. Tutte caratteristiche che, esattamente come fa Don Giovanni, forzano la quotidianità del vivere comune. Ecco perché non sembra necessario mettersi a indagare, come fa Kierkegaard, sui tre stadi di erotismo che sarebbero presenti nella musica di Mozart e distinguere di conseguenza fra una seduzione di tipo psichico e un'altra di tipo sensuale. Kierkegaard avverte compiutamente tutto il fascino conquistatore del *Don Giovanni*, ma si ferma alla dimensione esterna della vicenda; dimentica cioè che Mozart con la *libido* impersonata dal suo personaggio ha voluto semplicemente mostrare la sua capacità di agire non solo sui sensi, ma su tutto il nostro essere. Vero è che il *Don Giovanni* esprime, come dice Kierkegaard, «una gaiezza rigogliosa di vita»<sup>101</sup>: il problema è intendersi a quale tipo di vita ci si vuole riferire.

Certamente in «Fin ch'han del vino» Don Giovanni esprime il lato più «delirante» del suo carattere: ma è un'aria che turba non tanto perché ci fa intravedere il ghigno satanico di Mefistofele, quanto perché ci spalanca un abisso di azione pura. Da qui la profonda impressione che la musica di Mozart poteva fare su un tranquillo ma sensibile collega dell'epoca come Dittersdorf: «Mozart è senza dubbio uno dei più grandi genî originali e non ho conosciuto sino ad ora nessun altro compositore che possieda una così stupefacente ricchezza di idee. Vorrei soltanto che fosse un po' meno prodigo in questo senso. Non dà respiro all'ascoltatore; non appena assaporata una bella idea, ne segue un'altra ancora più stupenda che distoglie la mente dalla prima; e così via, finché di queste bellezze non te ne rimane in testa neppure una»<sup>102</sup>. Del resto, se la musica del *Don Giovanni* scatena un labirintico ventaglio di interpretazioni, quella di tutto Mozart proprio per la sua inesausta inafferrabilità, suscita un'impressionante quantità di profili e di agganci: come stanno ad esempio a dimostrare ai nostri giorni tanti studi, vuoi biografici

<sup>101</sup> S. Kierkegaard, cit., p. 111

<sup>102</sup> Carl Ditters von Dittersdorf, *Lebensbeschreibung* [Leipzig 1801], ed. mod. Kösel, München 1967, p. 227

vuoi specifici. La sua musica infatti è così caleidoscopica da sollecitare sovente un tale flusso di pensieri e di agganci culturali che finiscono addirittura per smarrire tanto l'autore quanto il lettore<sup>103</sup>.

Il parallelismo e la contrapposizione con Faust, così come aveva già proposto lo stesso Goethe ("La musica dovrebbe essere nello stile del *Don Giovanni*"<sup>104</sup>) e come poi suggerirono i Romantici (si pensi a Grabbe e a Lenau<sup>105</sup>), è da cogliersi pertanto in senso complementare. Don Giovanni è simile a Faust perché anch'egli estrinseca il suo *streben* tramite l'eterno femminile; con la differenza che l'*ewig Weibliches* di quello è per Don Giovanni un più tangibile «odor di femmina»; e con la differenza che Don Giovanni ama ogni donna, Faust una sola. La creatura di Goethe ha cercato invano in tutti campi del finito («Habe nun Philosophie...»), Don Giovanni vuole da subito l'infinito. Per cui entrambi alla fine si trovano accomunati dalla ricerca dell'assoluto, della piena realizzazione di sé.

Anche Faust «scommette», cioè sfida Mefistofele, esattamente come fa Don Giovanni, il cui invito al Commendatore è un azzardo con la morte, è cercare di poter estrinsecare la propria azione all'infinito; invece esiste il finito, il limite terreno. In entrambe i capolavori si mette a repentaglio l'anima in nome della vita. Anche Faust intuisce nella scena dello «Studio» che «In principio era l'atto», solo che Don Giovanni non avverte nessuna sofferenza, non riflette su di sé, ma si limita ad erompere; non soffre per la vanità della ricerca della Donna Ideale, come avrebbe invece più tardi inteso sempre Hoffmann. Faust parte dal basso e procede con fatica, Don Giovanni si precipita dall'alto sempre con sicura padronanza. Nel *Faust I* il protagonista è trascinato via da Mefistofele («Her zu mir!») come Don Giovanni dal Commendatore: ma Goethe concede alla sua creatura una possibilità di riscatto e di salvezza con il *Faust II*. Mozart no.

Anche Don Giovanni dunque perde, come Faust, la sua scommessa, ma se questi lo fa invocando «Fermati dunque, sei così bello!», il nostro libertino invece lascia che «l'attimo» fugga via senza alcun rimpianto; non guarda mai dietro, ma sempre dinanzi a sé: perché sa che qualunque tipo di musica sua (qualunque donna conquistata) possiede sempre la stessa scintilla e non può essere circoscritta in un mero intreccio di relazioni storiche ed estetiche contingenti. Ecco perché il nostro eroe non vuole accanto nessuna Margherita che lo salvi; potrebbe avere Donna Elvira, ma dimostra di non averne più bisogno proprio perché ella appartiene ormai al passato, a un tempo «finito».

<sup>103</sup> Citiamo ad esempio la biografia di M. Solomon (cit.) e lo studio di E. Napolitano (cit.)

<sup>104</sup> In data 12. 2. 1829. J. P. Eckermann, *Colloqui con il Goethe*, cit., II p. 584

<sup>105</sup> Christian Dietrich Grabbe scrisse il suo *Don Juan und Faust* nel 1829. Nikolaus Lenau, oltre al suo *Faust* (1836), ci ha lasciato anche un frammento dedicato a Don Giovanni (1844). Significativo lo scambio di battute fra i due in Grabbe: «*Don Juan*: Wo zu übermenschlich, / wenn du ein Mensch bleibst? *Faust*: Wozu Mensch / wenn du nach übermenschlichem nicht strebst?» («*Don Juan*: A che scopo il sovrumano, / se tu rimani uomo? *Faust*: A che scopo uomo, se non tendi al sovrumano?»). Si veda Ernst Osterkamp, 'Don Juan and Faust. On the Interaction between two Literary Myths', in Lydia Goehr – Daniel Herwitz (a cura di), *The Don Giovanni Moment*, Columbia Univ. Press, New York 2006, pp. 19-32

## 12.

*La musica-comando*

«Fiamma di vitalità trasgressiva che incendia e piega tutto ciò che incontra sulla propria strada»<sup>106</sup>, Don Giovanni è dunque azione pura, tipica di colui che vuole « fare ». E così era anche Mozart: tutta la sua produzione nacque con una facilità e con una intensità che hanno del miracoloso. Ancora nell'ultima lettera giunta sino a noi prima del tracollo finale, il musicista fra l'altro si lamentava con la moglie per aver dovuto in un'occasione trascorrere la notte a casa dei cognati Hofer: «La qual cosa mi ha seccato molto, perché dormono troppo a lungo per i miei gusti; preferisco essere a casa, dato che sono abituato al mio ritmo e quell'unica volta mi ha messo assai di malumore»<sup>107</sup>. Ora, questa sua energia creativa si trova perfettamente rispecchiata proprio in Don Giovanni; i cui interventi, com'è stato notato da tanti, sono sempre costellati di imperativi e di inviti ad agire, espressi ora in forma tranquilla e sicura («Là ci darem la mano»), ora bacchica («Fin ch'han dal vino») ora imperiosa ed esuberante («Su, svegliatevi da bravi»), ora accattivante («Discendi, o gioia bella») ora languida («Deh vieni alla finestra»), ora elusiva («Metà di voi qua vadano»); in altre parole Don Giovanni non è succube dell'amore come Don Ottavio. Il suo amore non è dedizione, è comando.

Il nostro libertino invero non canta in modo «difficile»; da uomo elementare qual è, si esprime anzi con accenti lineari, tali da soddisfare anche i «meno esperti». Si estrinseca pertanto con tratti melodici essenziali che rispecchiano il suo spirito essenziale; e conserva tutta questa sua energia anche nei recitativi. Si esprime pertanto in modo franco e rettilineo, adotta cioè uno stile di canto esattamente opposto a quello greve e adiposo del suo principale nemico. Come se Mozart volesse dirci che anche con un canto fatto di semplice immediatezza si può essere veri e grandi. Gli interventi di Don Giovanni non vogliono coinvolgere i nostri sentimenti come quelli di Donna Elvira, di Donna Anna e di Don Ottavio, ma vogliono solo sottomettere. Anche Don Alfonso dirige tutta la trama del *Così fan tutte*; egli è tutto proteso a dimostrare razionalmente con i fatti la sua tesi; Don Giovanni invece, se impone anch'egli l'azione della sua opera, non vuole dimostrare alcunché, ma solo dare libero corso al suo temperamento; ecco perché Don Alfonso, a differenza proprio di Don Giovanni, non ha quasi bisogno della musica; a lui basta ragionare. Don Giovanni, e con lui tutto il *Don Giovanni*, invece non può non esprimersi in musica, è innanzitutto musica.

Invero nessuna delle sue arie è una vera grande aria in grado di porlo al centro del palcoscenico: esteriormente Don Giovanni occupa uno spazio musicale non certo invadente come la sua persona e non sembra possedere quella forza accentratrice che la trama invece gli attribuisce. Eppure con l'essenzialità del suo profilo vocale egli riesce lo stesso a dominare. Fin dall'inizio spartisce il suo spazio musicale in due successivi episodi di movimento, coinvolgendo il suo servo negli scontri prima con Donna Anna, poi con il Commendatore. Quindi, per corteggiare Zerlina, non

<sup>106</sup> Giovanni Carli Ballola - Roberto Parenti, *Mozart*, Rusconi, Milano 1990, p. 687

<sup>107</sup> In data 14. 10. 1791 W. A. Bauer e O. E. Deutsch (a cura di), cit., IV, pp. 162-63; ed. it., cit., III, p. 1841

le canta un'aria di seduzione, ma si unisce a lei in un Duetto nel quale si può muovere prima su un franco ritmo binario di marcia, poi su uno più circuyente di danza in 6/8. In altre parole Don Giovanni si presenta subito come uomo d'azione, contrario a soffermarsi in momenti musicali statici. Per cui anche il primo episodio in cui ha modo di cantare da solo, in «Fin ch'han dal vino», cerca di evitare anche lì ogni immobilità intonando un brano di slancio rapinoso che si risolve nello spazio di poco superiore al minuto. In effetti gli basta poco per aizzare l'orchestra, che, spronata dal suo «delirio ripetitivo»<sup>108</sup>, continua a ribattere «devi aumentar» anche quando egli se ne è andato assieme al suo remissivo servitore. Parimenti «Sù, svegliatevi da bravi» occupa uno spazio brevissimo di trenta secondi.

E anche nel successivo II atto Don Giovanni continua a imporre azione; proprio per questo Mozart richiese a Da Ponte di non esordire con un inerte Recitativo, ma subito con un Duetto. La successiva, suadente invocazione a Donna Elvira «Discendi, o gioia bella» è una semplice frase messa all'interno di un Terzetto (sempre in 6/8), ma pur sempre sufficiente per Don Giovanni a sopraffare di nuovo la sua ex. E con la successiva serenata alla cameriera, ancora una volta in 6/8, egli riesce a mostrare da solo la sottile sensualità del suo essere anche accompagnandosi con l'asfittica voce di un mandolino. È in sostanza una canzonetta di disarmante semplicità, adatta dunque ad una persona di ceto umile e di carattere poco smalzato. Non c'è in essa alcuna suggestiva (e facile) atmosfera folcloristica da *Osteria di Marechiaro* (dove il mandolino è suonato da Chiarella in un contesto prettamente napoletano)<sup>109</sup>, è anzi dimessa, utile a far capire che, per essere grandi e autentici come Mozart, non è necessario ergersi a radicali innovatori; si può sedurre anche imbracciando un semplice strumento popolare e con una linea melodica più che accessibile.

Nessun suo momento è dunque aperto da un eloquente recitativo accompagnato come hanno invece Donna Anna e Donna Elvira; anche Don Ottavio si trova affidate arie che sembrano più modellate delle sue. Il momento musicale più esteso rimane così per Don Giovanni «Metà di voi qua vadano», vale a dire proprio l'aria che egli canta sotto mentite spoglie, e per questo dotata di un profilo ambiguo e tutto particolare. Giustamente Degrada la definisce «un'aria di azione più degna di un personaggio comico»<sup>110</sup>. Ha infatti una forza meno imperativa degli altri interventi, ma pur sempre bastevole ad allontanare i contadini. In essa Don Giovanni non solo finge di essere Leporello, ma un Leporello che comanda (inconcepibile nel vero Leporello), ben contento se i contadini riescono a punire il suo padrone («Ferite, pur ferite!»). Come ha pure notato Sergio Durante<sup>111</sup>, con le sue sequenze di note ribattute il nostro libertino si diverte a imitare il suo imitatore e proprio per questo riesce a rendere quel tono meno franco e aperto.

Il canto di Don Giovanni è in sostanza sempre così chiaro e sicuro, da far per converso risaltare tutti quegli altri momenti in cui nel discorso dell'opera si infiltrano passaggi cromatici. Uno, discendente, viene impiegato dallo stesso Don Giovanni come tipico emblema di dolore, per accentuare, grazie anche al singhiozzo del ritmo puntato, il

<sup>108</sup> E. Napolitano, cit., p. 214

<sup>109</sup> A Mozart lo spunto dovette certamente provenire da *Una cosa rara* di Martin y Soler, che ne fa uso (come del resto il solito Paisiello nel suo *Barbiere di Siviglia*).

<sup>110</sup> F. Degrada, «Mozart, la maschera, la musica», cit., p. 53.

<sup>111</sup> Sergio Durante, *Ragionamenti sul canto. Sette saggi per il Teatro Regio di Torino*, Torino 1999, p. 27

suo (falso) dispiacere per la (falsa) insania di Donna Elvira («La povera ragazza / è pazza, amici miei»). Del resto, poco dopo, volendo farla tacere («Zitto, zitto»), sbriciola il suo canto in piccoli passi veloci e agitati. Si esprime pertanto in un modo musicalmente ben diverso da quello che gli è più consentaneo ed emblematico. Oppure è l'orchestra che ci fa capire con acciaccature simili a strizzatine d'occhi il suo imbarazzo e la speciosità delle sue scuse, quando viene sorpreso da Masetto a insidiare per la seconda volta la sua sposa («La bella tua Zerlina, / non può, la poverina, / più star senza di te»).

I cromatismi dunque sono presenti in Don Giovanni solo quando egli mente e non è sé stesso. Negli altri personaggi invece essi fanno parte del loro naturale bagaglio espressivo. Ad esempio nel Quartetto n. 9, subito dopo il tentativo tranquillizzante del nostro seduttore, è Donna Anna che riprende quella stessa discesa cromatica di Don Giovanni, e con gli stessi singulti puntati, per sottolineare la sua (reale) partecipazione alla sofferenza dell'amica («...che mi dice per quell'infelice...»). Sempre discendenti sono poi i cromatismi usati da altri nel Sestetto del II atto; essi accompagnano in orchestra il muoversi nell'oscurità di Donna Elvira alla ricerca del suo «sposo» e nello stesso tempo il procedere a tentoni di questi alla ricerca di una via di fuga. Si tratta dunque di cromatismi che, com'è frequente, hanno lo scopo di sottolineare lo smarrimento, tanto concreto quanto emotivo, dei due. Ricompaiono quindi poco dopo, nel momento in cui Donna Elvira cerca di proteggere suo «marito» dall'ira degli inseguitori e quando Leporello invoca piagnucolando pietà. E in questo caso essi rispecchiano il tipico emblema del «lamento».

Malgrado la loro brevità gli interventi di Don Giovanni posseggono pertanto una pluralità di movenze utili a confermarci che l'anima sua percorre tutti i suoi personaggi e non solo quello che canta di persona. Per quanto si preoccupi solo di soddisfare il suo piacere sessuale, nella sua azione Don Giovanni non guarda a sé: «egli non canta mai su sé stesso», dice Williams<sup>112</sup>, allo stesso modo in cui Mozart, da buon musicista del Settecento, non spiega mai la sua musica. Proprio per questo egli non ha un suo tema caratteristico, neanche una figurazione, un ritmo, un timbro; perché è la musica in sé, cioè tutta la musica dell'opera, che si deve rifrangere su quella degli altri personaggi e avvolgerli.

Lo si comprende fin dall'Ouverture, che ci presenta una contrapposizione fra introduzione lenta e successivo tempo veloce, invero assai abituale nelle sinfonie, ma in questo caso clamorosamente figlia di quella tutta corrusca che apre la Sinfonia «Praga», scaturita pochi mesi prima dell'avvio proprio del *Don Giovanni*. I due accordi di tonica e di dominante che aprono il discorso poggiano su note di basso che, molto significativamente, durano più a lungo degli altri strumenti e danno così il senso di un loro affondo nell'abisso, di un loro tragico riverberarsi nell'oscurità di una caverna. In seguito fanno il loro ingresso «temi» palesemente attribuibili al Commendatore: lenti passi marmorei in ritmo giambico, una melodia-lamento ai violini straziata dal salto di seconda eccedente del Re minore armonico (Mi-Fa-Sol#-La)<sup>113</sup> e infine varie folate di scale ascendenti e discendenti. Tutti

<sup>112</sup> Bernard Williams, 'Don Giovanni as an idea', in Julian Rushton, *W. A. Mozart, Don Giovanni*, Cambridge Opera Handbooks, Cambridge University Press, Cambridge 1981, p. 81

<sup>113</sup> Si tratta invero di un intervallo che, almeno nel Settecento, aveva appunto una valenza eminentemente armonica e, se si eccettua qualche «turcheria», mai melodica. Qui ha una pregnanza tale da poter essere inteso quasi come una specie di motto.



elementi che ritroveremo nella scena del banchetto finale.

Se dunque il Commendatore si presenta con una «sua» tematica (nessuna Ouverture, specialmente di opera comica, si era mai aperta con un «Andante» così severo e tragicamente premonitore), Don Giovanni volutamente non ha una qualche particolarità musicale che lo identifichi, proprio perché egli non è solo un episodio della musica di Mozart. Il successivo «Allegro molto» in forma-sonata ci propone infatti materiale che non sarà più riutilizzato, ma che rimane comunque ascrivibile a Don Giovanni. Vi incontriamo in sostanza quattro figurazioni che fungono da espressioni di astratto vitalismo, in chiara contrapposizione al soffocante incedere dell'«Andante» d'apertura. Con le loro battute in sincope, le loro fanfarette e le loro rapide scale discendenti sono fiotti di quell'acqua che, zampillando dall'inerzia minerale della roccia collocata all'inizio, travolgerà in seguito tutti i personaggi della vicenda. Ci presentano in sostanza un percorso «dalla morte alla vita» esattamente speculare a quanto avverrà in chiusura dell'opera, una discesa «dalla vita alla morte». Soprattutto la quarta figurazione, che funge da 'secondo tema' ufficiale, che sostanzia da sola tutto lo 'sviluppo' e che è costituita da una vigorosa perorazione discendente seguita da una risposta di delicate e pulsanti note ribattute, ci offre due aspetti complementari dell'azione del *Don Giovanni*: vigore imperativo e galante delicatezza, due qualità tipiche di un uomo che da un lato non si ferma dinanzi a nessun ostacolo, ma che nello stesso tempo sa sedurre anche titillando e supplicando.

La musica di Mozart non è dunque confinata in quanto Don Giovanni canta di persona, come se il compositore avesse condensato il meglio di sé nel suo personaggio. Gli altri personaggi hanno anch'essi una musica, è banale ricordarlo, non solo di pregio altissimo, ma così umana e seducente da indurci a propendere per loro, per la naturalezza di Zerlina, per la passionalità di Donna Anna, per la dedizione di Donna Elvira, anche per la bonaria grossolanità di Leporello, per l'aprobatica fedeltà di Don Ottavio, per il rustico attaccamento di Masetto. Per non parlare ovviamente del Commendatore, la cui impressionante ieraticità può addirittura condizionarci e sottometterci. «Se è giusto affermare – diceva al proposito Richard Strauss – che in lui [Mozart] tutti i problemi sono risolti ancor prima che si presentino e che la passione è spogliata di ogni carattere terreno e pare vista per così dire dall'alto, è anche vero che il suo *opus* contiene, seppure trasfigurate, spiritualizzate e affrancate da ogni realtà, tutte le fasi della vita e dei sentimenti umani»<sup>114</sup>; per cui «le figure caratteristiche che riempiono i suoi lavori teatrali non ci devono impedire di affermare che è merito esclusivo della melodia mozartiana averli fatti diventare *tipi eterni*»<sup>115</sup>.

Don Giovanni è dunque un'estrinsecazione di musica attiva che desta in chi non lo sa comprendere ora goffaggine (Leporello), ora rabbia (Donna Anna), ora timore (Zerlina), ora egoistico desiderio di possesso (Donna Elvira). In altre parole con la sua azione egli non fatica a soverchiare coloro che in qualche modo si oppongono al suo sicuro procedere proprio perché essi non sono attivi, ma passivi. «La vita di Don Giovanni è il loro principio di vita. La sua passione mette in moto

<sup>114</sup> Richard Strauss, *Über Mozart*, in « Schweizerische Musikzeitung », LXXXIV, 6 (1944), trad. it. in *Note di passaggio, Riflessioni e Ricordi*, cit., p. 150

<sup>115</sup> R. Strauss, *Zum Kapitel Mozart*, in « Das Antiquariat », IX, 5/18 (1953), in *Note di passaggio*, cit., p. 154

la passione degli altri, la sua passione echeggia ovunque risuona e sostiene la serietà del Commendatore, l'ira di Elvira, l'odio di Anna, la superbia di Ottavio, il terrore di Zerlina, l'amarezza di Masetto, l'imbarazzo di Leporello» diceva Kierkegaard<sup>116</sup>. Occorre un nuovo duello col Commendatore, ricomparso però come essere soprannaturale (leggi: innaturale), per vederlo sconfitto. «Come nell'antica tragedia, occorre un *deus ex machina* per annientarlo, poiché i rappresentanti della collettività non sono capaci di opporsi all'impeto di questo dispotico libertino» spiega Aloys Greither<sup>117</sup>. Ma anche dinanzi a lui Don Giovanni non avrà esitazioni, non si farà prendere dal terrore come capiterà invece nel Macbeth di Verdi quando, anche lì nel corso di un banchetto, il protagonista si troverà dinanzi all'ombra di Banquo («Favella! Il sepolcro può render gli uccisi?»).

## 13.

*Le sfide*

L'azione e la musica di Don Giovanni si estrinsecano dunque con una risolutezza tale da portarlo ad una continua sfida con gli «avversari»: a Donna Anna, che invoca aiuto, impone «Taci e trema al mio furore», a Zerlina dice che la promessa d'amore da lei fatta a Masetto «non vale un zero», a Leporello ribadisce che egli «non sa di giuramento», in altre parole egli la pensa in modo radicalmente discorde da coloro che, dopo la morte del Commendatore, hanno invece solennemente giurato di unirsi nella vendetta. Don Giovanni non vuole vincoli morali di sorta, non solo con le sue donne, ma neanche con il suo servo: quando questi lo accusa di menare una vita «da briccone», si adira e lancia minacce anche se poco prima ha proprio assicurato di non farlo. La sua voglia di provocazione è tale da indurlo ad invitare nel suo palazzo anche forze ostili come Donna Anna e Don Ottavio. In effetti, c'è da chiedersi perché egli si decida a porgere questo invito del tutto gratuito, visto che ha già avuto la prova dell'insensibilità di Donna Anna al suo potere di seduzione e non ha più alcuna mira verso di lei. Si trova sì costretto ad affrontare Donna Elvira perché «Se men vado, si potria / qualche cosa sospettar», ma subito dopo potrebbe benissimo congedarsi da tutti, con la scusa speciosa di seguire quella donna onde evitare che faccia «un precipizio», senza offrire ulteriore ospitalità agli altri. All'inizio dell'incontro aveva avuto addirittura un gesto di disappunto («Mancava questo, inver!»), come se Donna Anna e Don Ottavio fossero semplici seccatori; alla fine addirittura li vuole a casa sua. Lo fa per distrarli dal sospetto che essi potrebbero nutrire sulla sua vera natura di seduttore, ma è anche vero che, nei confronti di Donna Anna, Don Giovanni, come ha notato Peter Brook, fin dall'inizio si sente spinto «in due direzioni opposte»<sup>118</sup>: da un lato

<sup>116</sup> S. Kierkegaard, cit., p. 130

<sup>117</sup> Aloys Greither, *Wolfgang Amadé Mozart*, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg 1962; trad. it. di Paola Tonini, Einaudi, Torino 1968, p. 135

<sup>118</sup> Laurent Feneyrou, 'Entretien avec Peter Brook – Conversation with Peter Brook', in *Don Giovanni. Programme*, Aix-en-Provence, Festival International d'Art Lyrique, 1998, cit. in P. Gallarati, *Mozart e Shakespeare nel teatro di Peter Brook*, «Il Saggiatore Musicale», VIII, 2001, n. 2, p. 275

avrebbe voluto far sua anche quella donna, tuttavia non per questo si è arreso del tutto, anzi vuole difendersi attaccando, vuole cioè stravincere e sconfiggere definitivamente quella che ormai divenuta una nemica, addirittura aprendo a lei e al suo stolido fidanzato le porte di casa. Don Giovanni cioè non rinuncia mai alla seduzione e in quell'invito rivolto a Donna Anna cerca almeno, come dice Jouve, di «toccarla con la voce»<sup>119</sup>. In fondo al nostro libertino in tale frangente interessa unicamente Zerlina e potrebbe invitare a palazzo solo quella ragazza, ma il suo incoercibile istinto dinamico lo porta, in base al principio del «Viva la libertà!», ad accogliere chiunque nel suo impero, consapevole di lanciare comunque una sfida vincente. Anche Masetto, che per Don Giovanni è solo un incomodo tanto quanto Donna Elvira, per essere allontanato da Zerlina viene condotto da Leporello proprio nel palazzo del padrone («Fa' che contento resti il mio Masetto»), come se Don Giovanni fosse irresistibilmente mosso dal desiderio di mostrare a tutti le attrattive del suo regno musicale e di continuare a provocare gli avversari per avvincherli nel proprio palazzo.

Il suo «Viva la libertà» è dunque anche un modo per dire che egli è così sicuro della sua azione da dare il benvenuto a chiunque, anche a delle maschere, cioè a delle apparenze che potrebbero per lui rivelarsi, così come effettivamente sarà, perturbatrici e pericolose. Dunque la «libertà» di Don Giovanni scaturisce dalla sua istintiva voglia di azione fomentatrice, è un guanto di sfida che egli non teme di gettare in faccia anche a degli sconosciuti mascherati; e costoro, riprendendo lo stesso invito, dichiarano di accettare e di raccogliere la provocazione. Le maschere in realtà concepiscono tale «libertà» in tutto un altro modo, visto che sono giunte alla festa solo per togliere quella libertà. Soprattutto Donna Elvira sembra esaltare un'indipendenza diametralmente opposta alle sue mire, ben lontana ad esempio da quella che, nel suo «Viva la libertà» (in recitativo), elogia la Violante della *Frascatana* (I,3), assillata com'è da due pretendenti e presto vicina a cedere all'amore di un terzo.

Mozart usa dunque il *topos* settecentesco del libertinismo per rappresentare la giocosa libertà della sua musica, la sua capacità di travalicare i confini della nostra anima qualunque; Don Giovanni è un «dissoluto» in quanto «sciolto» da ogni legame non morale ma materiale, così come la musica di Mozart è sciolta da quelle consuetudini scontate e impersonali cui sembra invece adeguarsi. In altre parole Mozart usa l'immagine dell'uomo indipendente da regole e da costumi per parlare di un'altra indipendenza, la sovrana indipendenza della sua musica che sa sempre andare dove vuole; ad esempio lontano da Salisburgo.

La libertà di cui parla Don Giovanni non è dunque quella politica, di mero carattere barricadiero e ideologico (così come piace ad esempio a Jouve<sup>120</sup>, a Noske<sup>121</sup> e a Steinberg<sup>122</sup>). Era questo un problema che non interessava Mozart, lontano le mille miglia da qualunque desiderio di polemica sociale contro o a favore del sen-

<sup>119</sup> P. J. Jouve, cit., p. 71

<sup>120</sup> Ivi, cit., pp. 64-65

<sup>121</sup> F. Noske, cit., pp. 99-112.

<sup>122</sup> Michael P. Steinberg, 'Don Giovanni against the baroque or, The culture punished', in James M. Morris (a cura di), *On Mozart*, Cambridge University Press - Woobrow Wilson Center Press, 1994, pp. 189-90

sualismo o del libertinismo o delle rivalse di quel terzo stato che stavano in effetti per deflagrare. Quel 1787 era l'anno della Costituzione degli Stati Uniti d'America; ma a Mozart tanto i problemi politici quanto quelli di ceto interessavano ben poco; lo toccavano materialmente da vicino, al punto da convincerlo al non certo consensuale divorzio dall'Arcivescovo, ma non coinvolgevano esplicitamente la sua musica. All'attenuazione dei contenuti ideologici operata da Da Ponte nelle *Nozze di Figaro* rispetto all'originale di Beaumarchais, Mozart si era adattato senza sforzo proprio perché questi contenuti non erano per lui il problema centrale. Anzi possiamo pensare che egli avesse salutato con favore la necessità di adeguarsi alle imposizioni della censura proprio perché in tal modo egli poteva avvolgere la vicenda delle *Nozze* in una dimensione realmente universale, in altre parole nel suo vero mondo. La sua musica infatti ci risulta totalmente avulsa dalle coordinate culturali dei tempi da rendere inutile qualunque collegamento con i maggiori pensatori ed esteti dell'epoca, da Kant a Lessing, da Diderot a Voltaire. Difficile in sostanza concordare con Noske, per il quale il *Don Giovanni* sarebbe un «dramma realistico» che «riflette fedelmente le condizioni e le tensioni sociali della fine del Settecento»<sup>123</sup>. Se anche così fosse, non erano queste le intenzioni del suo autore (e forse neanche del suo librettista): il *Don Giovanni* in realtà mette in luce un problema più profondo e vitale. Il problema dell'uomo posto di fronte alla forza del suo Reale. Ben più dunque di quella semplice dimensione di razionalità e di indipendenza illuministica in opposizione al principio d'autorità che potrebbe essere rappresentato dal Commendatore; insomma Don Giovanni non è un uomo mosso solo dalla brama di dominio politico e disposto per questa a sovvertire le leggi della società<sup>124</sup>.

E sempre in nome della sua libertà Mozart-Don Giovanni in seguito si traveste da Leporello sia per sfuggire ai suoi inseguitori sia per poter continuare a sedurre e a provocare. Ma anche dopo aver ripreso i suoi abiti non cambia atteggiamento; entra nel cimitero continuando a parlare di donne e a pensare di andare alla loro caccia. È così pronto a competere con chiunque osi frapporsi al suo slancio, da snudare di nuovo la spada, così come aveva fatto all'inizio dell'opera, nel momento in cui sente l'ammonizione profetica del Commendatore. Accortosi di essere vicino al monumento funebre di quello e appreso dal servo il contenuto dell'epitaffio, esterna la sua sfida ai morti. Del resto, se in Gazzaniga Don Giovanni si è recato espressamente nel cimitero per vedere il «mausoleo» di colui che ha ucciso («Che male c'è se vengo / a veder per diporto / come sta ben di casa / ora ch'è morto?»), in Mozart il nostro libertino si trova colà non certo per continuare a nascondersi, ma quasi per caso, essendo da poco reduce di un'ennesima avventura amorosa. Ma imbatutosi nel monumento funebre di quello non rinuncia all'occasione di sfidarlo. Ha disprezzato il Commendatore da vivo («Non mi degno pagnar teco») e ora lo deride da morto, chiamandolo «vecchio buffonissimo». È come se si sentisse non solo più aitante, ma anche più nobile di quello. Lo spregia perché è talmente lontano dal credere che un defunto immobilizzato in una statua possa giungere effettivamente nel suo palazzo di vita, da permettersi non solo di «duellare» un'altra volta, ma anche di continuare a giocare con il suo servo, obbligandolo a porgere la sua offerta

<sup>123</sup> F. Noske, cit., p. 105

<sup>124</sup> Ivi, p. 86

di ospitalità («Che gusto! Che spassetto! / Lo voglio far tremar!»). Rimane in sostanza fedele al principio in base al quale il suo palazzo «è aperto a tutti quanti», convinto com'è che le forze negative, di qualunque tipo siano, non possano frenare né il suo vitalismo né la sua musica, così come ha cantato assieme a Leporello in chiusura del I atto: «Se cadesse ancora il mondo / nulla mai temer mi fa!».

E alla fine, dinanzi ai moniti del nemico, Don Giovanni continua a non avere esitazioni: non può ubbidire all'intimazione di «pentirsi» proprio perché ciò equivarrebbe a rinnegare la sua libertà, per Mozart a rinnegare la sua musica. I fallimenti delle sue ultime imprese non gli hanno inculcato il sospetto di essere ormai giunto ad un momento in cui è necessario “cangiar vita”. Come dice il Prometeo di Eschilo a Hermes che lo invita, anche lì, a pentirsi: «Tu m'infastidisci come se volessi placare un'onda» (v. 1001). L'onda è il mare della vita di Mozart, il Commendatore vuole invece un immobile acquitrino. Gli uomini hanno tutti dimostrato di essere degli inabili che non combinano alcunché, Don Giovanni invece nel finale II cerca di opporsi anche ad un «vecchio infatuato» che non è più di questo mondo. E, nell'accorgersi che è impossibile portare la vita anche nel regno della morte, ovviamente della morte della coscienza, finisce per acquisire una luce che pure Mila definisce «rischiosamente positiva ed eroica»<sup>125</sup>. Ben differente dunque da quella che investe ad esempio il Faustus di Marlowe, disposto all'ultimo a invocare addirittura pietà.

Nel corso dell'opera il nostro eroe smuove dunque la tranquillità casalinga degli altri personaggi, che invece aspirano solo a stare in pace, come Leporello, più volte costretto dal padrone a fare quello che non vorrebbe. Tanto Donna Anna quanto Zerlina erano beatamente felici con i loro rispettivi uomini prima che si abbattesse sulla loro vita l'azione di Don Giovanni; ed entrambe alla fine ci fanno capire che vorrebbero solo tornare a quella pace, cioè a quell'inerzia quotidiana che proprio l'irruzione del libertino ha loro sconvolto. Dal canto suo anche Donna Elvira vorrebbe pace, che lei naturalmente intende come semplice serenità domestica accanto al suo uomo. E infine anche il Commendatore chiederà di lasciare ai morti la pace, istigando in tal modo Don Giovanni a cercare di portare la vita anche nel loro regno.

Zerlina di fronte all'azione di Don Giovanni aspira anch'ella alla pace: si dichiara disposta a sottomettersi al suo uomo («Fa' tutto / di me quel che ti piace: / ma poi; Masetto mio, ma poi fa' pace»), perché sa che Don Giovanni non può non continuare a turbarla. Come si comprende subito dopo la riconciliazione dei due contadini, quando la ragazza torna ad inquietarsi sentendo di nuovo nelle vicinanze l'instancabile seduttore («Ah! Se vi fosse un buco da fuggir!»). Ma anche Donna Elvira vorrebbe pace, una pace tuttavia che per lei è l'opposto di quella cui aspirano Donna Anna e Zerlina; lei vorrebbe trovar serenità domestica stando finalmente accanto al suo unico uomo ed essere da lui corrisposta. Don Giovanni-Mozart invece cerca un ben altro tipo di pace, l'inesausto soddisfacimento approntato dalla sua creatività.

<sup>125</sup> M. Mila, cit., p. 59



14.

### *La dialettica dei contrari*

Intendere la musica di Mozart-Don Giovanni come azione positiva in quanto vitale porta pertanto a ribaltare completamente tutto quanto nella trama e nei personaggi sembra ovvio e immediato. Perché con il *Don Giovanni* Mozart per la prima e unica volta parla indirettamente di sé e della sua musica: e lo fa servendosi delle qualità più basse dell'uomo per farne un simbolo delle qualità più alte. Usa il negativo per rappresentare il positivo: si serve di un uomo sostanzialmente frivolo e superficiale per rappresentare la serietà e la profondità della sua musica; chiama in causa un emblema di cieca vita carnale, per rappresentare l'opposto, la sua disincarnata chiarezza interiore; usa la forza ottusa dell'istinto per evocare l'acutezza della sua coscienza. Per cui, indugiare a emettere censure su Don Giovanni vuol dire fermarsi alla crosta della musica mozartiana.

Da un mero punto di vista esteriore il nostro libertino è in effetti l'emblema dell'amore inteso come soddisfacimento passeggero tipico del Settecento più epidermico, ancora estraneo ai tormenti di un Werther. Un secolo che nell'opera buffa si divertiva a deridere l'amore inteso come passione travolgente («Amor cos'è? / Piacer, comodo, gusto, / gioia, divertimento, / passatempo, allegria; non è più amore, se incomodo diventa, / se invece di piacer nuoce e tormenta» dice Despina). In realtà Mozart assume la convinta volubilità di Don Giovanni per affermare la convinta stabilità della sua musica, sempre animata da un pensiero indefettibile e saldo. L'incostanza di Don Giovanni diventa simbolo di coerente costanza. Egli usa l'amore terreno, che per sua natura è selettivo e univoco, per rappresentare l'opposto, lo slancio universale che non può fermarsi al particolare. Per rappresentare la forza della sua musica, Mozart pertanto chiama in causa l'amore più moralmente riprovevole, non quello umano, quotidiano e domestico delle *Nozze*, e neanche quello nobile e d'etichetta del *Flauto magico*. La musica del *Don Giovanni*, proprio per la facilità a fraintendere Mozart come semplice apportatore di piacere, obbliga pertanto a capovolgere gli aspetti negativi del nostro libertino; perché la sua musica non ci dice esattamente quello che la vicenda invece ci esprime, non ci disegna il male né l'errore invece così lampanti nella trama. Don Giovanni ad un tempo repelle e affascina, ma non tanto per quella carica intrigante che gli si attribuisce. Affascina perché con il suo ardore sfrontato opposto ai suoi compagni sa dar vita ad un caleidoscopio di apparenze tali da indurci a sospettare che non bisogna giudicare la sua creatura in base alle convenzioni morali di tradizione, così come non bisogna fondarsi sulle convenzioni di *routine* per giudicare la musica di Mozart. Don Giovanni è sempre al di fuori delle righe perché è la musica di Mozart ad essere sempre al di fuori delle righe. Dinanzi a quest'opera crollano tutte le nostre certezze; di fronte alla sicurezza di Mozart comprendiamo tutta la modestia della nostra sicurezza, dei nostri giudizi, delle nostre convinzioni.

Mozart pertanto nasconde la forza e la bellezza della sua musica nella squalida figura di un libertino per dire che l'incomprensione a cui la sua musica (e la sua persona) potevano andare sovente incontro era da lui accettata proprio con la sicura fierezza di Don Giovanni. L'importante infatti non è tanto quello che tale

personaggio compie o pensa, ma solo l'inarrivabile azione musicale che anima questo personaggio e, di riflesso, anche i suoi compagni di strada. Mozart si identifica con Don Giovanni non perché si compiace di essere un trasgressore in musica così come la sua creatura lo è in ambito etico, ma perché sa di essere un artista sempre attivo, spiritualmente impetuoso, non certo capace di sottostare a tutti quegli impegni, anche materiali e prosaici (cura di un archivio, rapporti con gli orchestrali, *savoir faire* diplomatico, ecc.), che una carica a corte, a cui tanto aspirava, comunque imponeva. Proprio per questo ai datori di lavori cui egli invano offrì i suoi servizi egli doveva apparire – lo si può facilmente sospettare – un artista inaffidabile, tale da instillare una certa qual diffidenza in persone che volevano invece al loro servizio artisti corretti, ma soprattutto tranquilli e servizievoli, ordinati e puntuali, come gli Haydn e i Salieri.

Pertanto le leggi del normale vivere civile che rendono equa e auspicabile la condanna del nostro eroe devono essere anch'esse stravolte e superate allo stesso modo delle leggi che governano la normale fruizione della musica, soprattutto della musica d'allora. Don Giovanni, seguendo il suo «buon natural», è un personaggio che - nel libretto - ci appare del tutto negativo perché - nella musica - ci fa capire che il positivo è altrove, ma non certo nelle mani del Commendatore.

In base a questa interpretazione Mozart usa l'ultraterreno incarnato dal Convitato di pietra e musicalmente disceso dall'*Alceste* di Gluck per esprimere in realtà il mondo più avverso alla vita di Don Giovanni. Mette in scena la «giusta» fine che tocca al libertino per mostrare l'«ingiusto» destino a cui può andare incontro la sua musica. Nessuna ovvia condanna estetica, ma un viluppo più sottile di miraggi e di incomprensioni. Per affermare la sua musica Mozart pertanto non usa un soggetto in grado di celebrare il trionfo del bene su un dissoluto, ma si serve esattamente del contrario, cioè di un personaggio più che discutibile, ma animato pur sempre da un'energia suprema.

Mozart pertanto si identifica con Don Giovanni perché sa comunque di essere il più grande, ma per dirlo e per farlo capire si serve volutamente di una figura tutt'altro che «grande». Don Giovanni è sicuro della sua forza seduttrice così come Mozart è sicuro della forza della sua musica; per cui l'ascoltatore deve « amare » la sua musica senza per questo pretendere, come Donna Elvira, di averne il monopolio né emozionale né razionale. Con la figura sfuggente, ma imperativa di questo suo personaggio e con la suprema musica attribuita a tutti i personaggi Mozart insomma risponde ai vari arcivescovi Colloredo che non lo sapevano apprezzare; dice a tutti «Io sono il più grande», ma lo fa dire, genialmente, a Don Giovanni, celandosi cioè sotto i panni di un eroe negativo, col rischio dunque di essere ancora più incompreso. Perché chi non lo comprende è schiavo della superficialità, di quella stessa superficialità che induce a intendere Don Giovanni non in base alla musica che anima tutta la sua opera, ma solo per quello che è nel libretto, un indegno donnaiolo. A chi non lo comprende, qualunque spiegazione rimane comunque inutile.

15.

### *La felicità mozartiana*

Mila intravede nelle *Nozze di Figaro* un anelito alla felicità come «antico diritto da rivendicare»<sup>126</sup>, ma non per questo, e giustamente, lo mette in relazione con quella nuova esigenza sociale che i tempi d'allora stavano reclamando né lo identifica con la semplice adesione a quel piacere che per il borghese del Settecento era un'esplicita presa di possesso della realtà. Mila tuttavia trascura il fatto che questo senso di anelito è strettamente connotato nei personaggi di quell'opera e non è di Mozart. In lui non c'è l'aspirazione a una realtà che non si sente ancora conquistata, in lui piuttosto c'è un pieno, totale possesso di questa realtà, vale a dire di una felicità integralmente raggiunta e vissuta. Per cui questo desiderio, se proprio si vuole, è solo di chi, come noi, si trova posto dinanzi alla musica mozartiana. Questa felicità in effetti sta prima e dopo la vita contingente dell'uomo; l'Albero della Conoscenza del Bene e del Male da cui l'uomo ha tratto il frutto proibito ha comportato e comporta questa necessità di riconquista per poter ritornare cosciente a quel Paradiso Terrestre ricevuto quando era incosciente. Per cui la musica di Mozart è appunto non voglia di felicità, ma è felicità: felicità da intendersi ovviamente non come semplice estrinsecazione di più o meno infantile allegria, di personale soddisfazione e di buon umore, ma come lucidità spirituale, come perfetta «libertà» da ogni remora, in grado quindi di trasparire anche da lavori tutt'altro che giocosi. Perché, quando voleva, Mozart sapeva raccogliersi in sé stesso, come ci testimonia ad esempio la cognata Sophie: «Era sempre di buon umore, ma anche nei suoi momenti più allegri era sempre pensoso, ti fissava dritto negli occhi, soppesava la risposta a ogni domanda, seria o scherzosa che fosse, e sembrava continuamente immerso in pensieri di tutt'altro genere»<sup>127</sup>.

Da questa capacità di saper vivere dentro di sé scaturisce appunto una musica di quel Paradiso Terrestre dal quale siamo stati scacciati, una musica che sembra per questo voler dire «Io l'ho visto, ed è bellissimo» così da ricordarci che, se si vuole arrivare in alto, in quell'alto bisogna esserci già stati, perché solo così si può poi discendere in basso. Come ci spiega sempre Platone nel parlarci di Eros:

La bellezza brillava allora in tutta luce, quando nella beata schiera ne godevamo la beatifica visione, noi al seguito di Giove, altri di un altro dio, ed eravamo iniziati a quella iniziazione che si può ben dire la più beatifica di tutte; e la celebravamo integri ed inesperti dei mali che in seguito ci avrebbero atteso, in misterica contemplazione di integre e semplici, immobili e venerabili forme, immersi in una luce pura, noi stessi puri e privi di questa tomba che ora ci portiamo in giro col nome di corpo, imprigionati in esso come un'ostrica.<sup>128</sup>

Mozart pertanto ci appare un «ingenuo» in quanto artista che con la sua mu-

<sup>126</sup> M. Mila, cit., p. 111

<sup>127</sup> Georg Nikolaus von Nissen, *Biographie W. A. Mozart's nach Original-Briefen*, a cura di Constanze Nissen, Leipzig 1828, ed. mod. Hildesheim 1984, pp. 627-28

<sup>128</sup> Platone, *Fedro* (250 b-c), cit., pp. 758-59

sica sa spogliarsi, quando vuole, di ogni accidentalità per attingere all'essenza dell'uomo. Anche Abert intuisce la capacità mozartiana di questa specie di sdoppiamento: «Mozart, come nessun altro nella storia dell'opera, sapeva vivere con l'uomo del momento e con l'idealista, continuamente rapportando l'uno all'altro»<sup>129</sup>. Dunque nessuna nostalgia di un Assoluto che si avverte romanticamente irraggiungibile, ma semplice, « perfetta letizia » di chi ha già abitato in quell'Assoluto e che con la sua musica senza peccato originale ce ne offre una parvenza: «Nessuno fra tutti quelli che mi conoscono può dire che io sia un tipo scontroso o triste. Per questa felicità ringrazio tutti i giorni il mio creatore e la auguro di cuore a tutti i miei simili»<sup>130</sup>.

Musica dunque che «si suona in paradiso» non perché sempre inconsapevolmente felice, beata e innocente, ma perché fa sentire con la sua mondanità di essere di un altro mondo. Da qui la sua capacità di risultare incontaminata anche quando umanamente si contamina, come Don Giovanni, con le passioni dei suoi personaggi. Essa li sa contemplare sempre dal di fuori e proprio per questo riesce a delinearli con così intima partecipazione; sa unirsi pienamente a loro proprio perché sa staccarsi da loro. Ecco il motivo per cui Einstein parla di una «grazia quasi sonnambulistica»<sup>131</sup> della musica di Mozart: una definizione ove quel «quasi» dovrebbe stare a confermarci che si tratta pur sempre di uno stato pienamente cosciente, non certo catalettico od onirico. Anche Mozart certo aveva i suoi vizi (quello del gioco fu probabilmente la causa principale della povertà che assediò i suoi ultimi anni), ma l'artista non era quell'uomo, era un altro, era Don Giovanni. Mozart era sé stesso solo quando componeva, per cui con lui più che mai risulta ingannevole andare a sondare le pieghe della sua vita contingente e voler trovare in esse la «spiegazione» della sua musica. Mozart-Don Giovanni è sempre felice, per cui è, se mai, in noi che egli inocula questa aspirazione a ritornare appunto a quell'innocenza edenica in cui vivevamo prima di cogliere il fatidico pomo grazie appunto a Eros, che «gli dèi chiamano l'Alato, perché fa crescere l'ali»<sup>132</sup>.

Proprio in base a quest'ottica la nostra opera fa entrare in gioco non la punizione, non l'inferno, ma appunto l'azione che ci consente questo ritorno all'Eden semplicemente mostrandoci l'Eden. La sua pertanto è un'azione vitalistica di natura prettamente trascendente tale da risvegliare la nostra coscienza e da metterci dinanzi ad un archetipico Reale che deve essere intuito senza un apparente ed esplicito aiuto. Per cui, quella «specie di nichilismo» intravisto da Frederic Breydert<sup>133</sup> nell'azione di Don Giovanni deriva proprio dalla volontà del nostro personaggio di sconvolgere ogni limite terreno in nome di una Realtà nella quale Nulla e Tutto si equivalgono perché entrambi al di là del contingente.

<sup>129</sup> H. Abert, cit., II, p. 9; ed. it. II, p. 18

<sup>130</sup> In data 4. 4. 1787. W. A. Bauer – O. E. Deutsch (a cura di), IV, p. 41; ed. it., cit., II, p. 1749

<sup>131</sup> A. Einstein, cit., p. 107

<sup>132</sup> Platone, *Fedro* (252b), cit., p. 761

<sup>133</sup> Frédéric M. Breydert, *Le génie créateur de Mozart: essai sur l'instauration musicale des personnages dans Les noces de Figaro, Don Juan et La flûte enchantée*, Alsatia, Paris 1956, p. 83

16.

### *La musica che non si spiega*

La musica di Mozart-Don Giovanni è pertanto in grado di «cangiare la sorte» solo di coloro che sanno andare al di là delle apparenze; perché essa ci viene incontro solo in apparenza; in realtà nella sua azione è impassibile forse ancora più di quella bachiana. Anch'essa ti mette dinanzi un mondo compiuto, ma non te lo spiega. Mozart infatti non si limita ad un lucido e distaccato oggettivismo, a quello che allora dominava nell'espressione e nella comunicazione estetica, ma utilizza la politezza formale e la tendenza all'ordine e alla naturalezza tipici di quel frangente storico (ad esempio dell'amico Haydn) per rispecchiare con la mutabilità dei sentimenti l'immutabilità del Reale. Crea pertanto una musica da «cielo delle stelle fisse», sempre ancorata ad un onnipresente ideale di saldezza e di inalterabilità spirituale, insensibile proprio a quelle influenze esterne che sembravano invece essere alimento essenziale della sua inventiva. Tuttavia ti rappresenta queste «stelle fisse», cioè questo mondo noumenico, in una dimensione mobilissima, continuamente sfuggente, tale quindi da produrre una musica percorsa da un'agilissima duttilità e capace per questo, soprattutto nel mondo teatrale, di seguire le più sottili increspature dell'animo umano. È significativo a questo proposito il fatto ad esempio che, nel corso del suo soggiorno a Parigi nel 1778, Mozart abbia un giorno scritto al padre di aver voluto assecondare il gusto del pubblico inserendo nella Sinfonia K. 297 alcuni passaggi di sicura presa, tali da garantirgli una buona accoglienza. Il fatto stesso che egli abbia sentito la necessità di comunicare una simile disponibilità ci fa capire che era questa una chiara eccezione al suo *modus operandi*; come del resto ci conferma il fatto che in quella stessa lettera egli chiami sdegnosamente i Parigini «buoi»<sup>134</sup>, non essendo egli abituato, a differenza del serafico amico Haydn, ad accattivarsi il gusto del pubblico con trovate singolari e originali, ma facili. Egli infatti sapeva bene quali erano «le usanze del mondo», tuttavia non fu mai un uomo di mondo come Haydn, né ebbe la cordiale disponibilità dell'amico, vero emblema dell'artista delle certezze illuministe, in grado di non instillare mai dubbi, al punto da riuscire con la sua musica a rinfrancare l'alta società viennese anche nei drammatici anni della Rivoluzione e dell'invasione napoleonica. Mozart, altero perché sicuro del suo valore, non avrebbe mai adottato espedienti come l'introduzione nella Sinfonia 85 dell'amico di un tema popolare che sarebbe piaciuto anche a Maria Antonietta. E lo pagò caro: se il sempre accessibile collega venne compensato profumatamente per le sue sei sinfonie «Parigine», egli invece dovette addirittura sottostare ai gusti puramente commerciali dell'editore e riscrivere il tempo lento della sua (unica) «Parigina».

Anche Don Giovanni dunque ci fa capire che la sua musica conquista in quanto ci dischiude un mondo reale, che siamo però noi a dover cogliere; si mostra così amabile e socievole, ma in realtà non fa nulla per venirti incontro: «Messo t'ho innanzi. Omai per te ti ciba» sembra dire, in quanto dipende da chi ascolta riuscire ad avere le orecchie giuste e riuscire a superare il velo di Maya, il gioco delle apparenze.

<sup>134</sup>In data 12. 6. 1778. In W. A. Bauer – O. E. Deutsch (a cura di), cit., II, p. 379; ed. it., cit., II, p. 897



Pertanto, se Beethoven, per giungere a questo mondo trascendente non rinuncerà a farci avvertire lo sforzo necessario per accedervi, Mozart invece ti presenta semplicemente questo mondo e lascia a ciascuno di noi l'iniziativa per ritornarvi. Se ti dice: «Ho visto il Paradiso, ed è bellissimo», non ti insegna il modo per arrivarvi. Da qui la diversità con la musica del grande collega, sempre animata da un impulso comunicativo aperto e diretto, incapace di fraintendimenti e di finzioni. Proprio per questo Beethoven disapprovava la trama (non la musica) del *Don Giovanni*; ma non tanto per bigotto perbenismo (come fece credere conversando con Ignaz von Seyfried<sup>135</sup>), quanto perché ben consapevole della difficoltà di cogliere il vero senso del lavoro. Se era animato da moralistica pruderie, avrebbe dovuto apprezzare proprio quest'opera, visto che il «dissoluto» alla fine riceve, esattamente come il suo Don Pizarro, quello che si merita. Ma per Beethoven la « follia di un soggetto tanto scandaloso » era tale perché egli sapeva quanto tale lavoro fosse sottile e quindi facile al travisamento. Proteso a parlare sempre in modo univoco, senza equivocità («Gerecht, o Gott, ist dein Gericht» si canta in chiusura del *Fidelio*, «Giusta. o Dio, è la Tua giustizia»), Beethoven non amava insistere su quel baluginare delle apparenze invece così caro a Mozart. Questi piuttosto avrebbe avuto come erede ideale Rossini, che non a caso ammirava incondizionatamente il *Don Giovanni*. Anche Rossini infatti si occulta sovente dietro all'ambiguità, solo apparentemente contraddittoria, fra la comicità disincantata e la seriosità dell'«atmosfera morale» che la musica doveva, secondo lui, ricreare, fra l'amore classicista per la simmetria e un'opposta ricerca di sorpresa e di rottura dei canoni. Per non parlare ovviamente della maschera di faceto gourmet che egli volutamente indossò per nascondere la sua nevrosi.

Ecco perché si può parlare di un Mozart «impassibile», basilaramente distaccato, come Don Giovanni, dagli eventi che egli stesso provoca. Nel suo agire il nostro libertino non possiede profondità psicologica: è pertanto ben lontano dagli omonimi che l'avevano preceduto e che invece «ragionavano troppo»<sup>136</sup>. Quanto lo spinge è una forza irrazionale, istintiva, tale da travalicare qualunque logica. Don Giovanni non discute mai (come fa invece in Molière), perché il suo amore è una pulsione vitale che non lo porta ad avvertire la necessità di giustificarsi proprio perché è inspiegabile e ingiustificabile. Ecco perché il nostro libertino, quando Donna Elvira gli chiede il motivo della sua fuga da Burgos, si limita a rispondere «Ebbi le mie ragioni», e così alla fine, quando sempre Donna Elvira lo esorta a cambiare vita, si limita a zittirla con un ironico «Brava!». È il momento in cui, come dice Mila, il nostro personaggio appare più «odioso»<sup>137</sup>, ma è anche il momento in cui egli appare più sé stesso; egli non può spiegare sé stesso, non può chiarire la sua musica, ci può solo mostrare il diamante, ma non darci gli occhi per vederlo. Questo dipende da Donna Elvira, da Donna Anna, da Zerlina, insomma da noi.

Per cui, quando Leporello gli fa la morale chiedendogli che cosa mai abbia

<sup>135</sup> Ignaz von Seyfried, *Ludwig van Beethoven's Studien im Generalbasse, Contrapuncte und in der Compositionslehre*, Haslinger, Wien 1832, Anhang, p. 22. Beethoven del resto era (ovviamente) un grande estimatore del *Don Giovanni*, come dimostra ad esempio la sua lettera del 23. 8. 1811, in cui esprime la sua soddisfazione per aver appreso che quell'opera aveva avuto una buona accoglienza anche in Italia.

<sup>136</sup> G. Macchia, cit., p. 36

<sup>137</sup> M. Mila, cit., p. 240

«voluto» da lui Donna Anna, Don Giovanni gli toglie la parola con uno sbrigativo «non mi seccar», proprio perché razionalmente non ha argomenti da controbattere. Sa che in fondo nessuno può spiegare il suo «buon natural», meno di tutti Leporello: e infatti egli non si sofferma a replicare ad uno che, se solo ne fosse capace, si comporterebbe allo stesso modo. L'unica volta in cui, all'inizio del II atto, espone al servo le sue «teorie», lo fa con animalesca superficialità dicendogli che le donne a lui sono più necessarie del pane e dell'aria. In musica non si discute, e soprattutto con la musica di Mozart. Ma per dire questo Mozart si serve di una figura detestabile, che non ascolta ragioni e che non mantiene la parola.

## 17.

*Due atti sinottici*

Il taglio in due atti di un'opera buffa non era invero una rarità<sup>138</sup>: Mozart richiese, o almeno accolse con favore, l'articolazione bipartita per creare in tal modo uno stretto parallelismo: chiuso il primo atto con la chiara dimostrazione dell'inafferrabilità del protagonista, il secondo diviene un modo per riprendere da capo la vicenda e per condurla ad un nuovo, più decisivo epilogo. La struttura è cioè studiata con attenzione speculare; del resto non sono mancati studiosi, come ad esempio la Henze-Döhrring<sup>139</sup>, che hanno cercato di tracciare nello svolgimento della trama una precisa bipartizione fra una «azione interna» e una «azione esterna»; e anche Dallapiccola non rinuncia a voler scoprire nell'impianto musicale e drammaturgico del lavoro un gioco di richiami<sup>140</sup>. Mila dal canto suo ammette che «il secondo atto sembra quasi ricalcare, sulle prime, le vie del primo»<sup>141</sup>.

Il II atto è infatti organizzato in modo da farci ripercorrere imprese simili, cioè l'incontro-scontro fra Don Giovanni e gli altri; questa volta però nessuno, se non Donna Elvira, potrà entrare in contatto con lui, ma solo con la sua apparenza, con il suo servo. Parimenti il continuo andirivieni dei personaggi cui si assiste in questo II atto, andirivieni che per Mila sarebbe solo una «maldestra invenzione teatrale di Da Ponte»<sup>142</sup> tale da determinare un sostanziale «andazzo dispersivo»<sup>143</sup>, serve in realtà a farci meglio capire che Don Giovanni in tale II atto è davvero divenuto un'ombra e che tutti i suoi nemici, e non solo i contadini amici di Masetto, non possono far altro che aggirarsi ormai vanamente senza meta. Essi danno vita a vari spezzoni drammaturgici perché ormai manca loro la forza unificante del nostro eroe. In effetti quel senso di vuoto che si avvertirà così palese nella chiusa finale, con Don Giovanni ormai morto, si incomincia a produrre già molto prima, appunto a partire dall'inizio stesso del II atto.

<sup>138</sup> Ad esempio anche le altre due opere scritte da Da Ponte in quella stessa epoca e per quello stesso ambiente, *Una cosa rara* e *L'arbore di Diana*, erano in due atti, così come, ad esempio, *La grotta di Trofonio* di Salieri-Casti (1785) e *Il matrimonio segreto* di Cimarosa-Bertati (1792).

<sup>139</sup> Sabine Henze-Döhrring, *Opera seria, Opera buffa und Mozarts Don Giovanni*, Laaber-Verlag, Laaber 1986

<sup>140</sup> L. Dallapiccola, cit., pp. 39-60

<sup>141</sup> M. Mila, cit., p. 177

<sup>142</sup> Ivi, p. 193

<sup>143</sup> Ivi, p. 196

Sempre a questo proposito risulta molto significativo il Sestetto: è il momento che vede fuse insieme tutte le forze diverse, ma uguali perché tutte in antitesi a Don Giovanni. Tutte ruotano attorno ad un'apparenza, ad un nulla (Mila paragona Don Giovanni a un mulinello d'acqua con il vuoto al centro<sup>144</sup>): i cinque credevano di aver in pugno il loro avversario e si trovano invece «tutti gabbati» con in mano un pugno di mosche. Solo Donna Elvira alla fine riuscirà ad avere un ultimo fugace incontro, proprio perché non completamente ostile, ma mossa dalla pietà: tuttavia sarà ancora una volta maltrattata e offesa.

Si osserverà pertanto che la cattura e successiva fuga del «falso Don Giovanni» nel Sestetto del II atto è veramente un «falso finale II» perché centrato su un semplice miraggio: come nel finale I, tutti si trovano di nuovo attorno a Don Giovanni, o meglio, a quello che credono Don Giovanni. Il quale invece non c'è; egli si nasconde dietro alla sua apparenza e lascia tutti ancora una volta con un palmo di naso. Se in quel Finale a svelare la loro identità e a sorprendere Don Giovanni erano state le tre maschere, in questo Sestetto a rendere manifeste le sue generalità e a sorprendere tutti è invece la maschera Leporello; in altre parole i personaggi attorno a Don Giovanni continuano a ingannarsi fra di loro. Leporello aveva rischiato il peggio in quel Finale I, ora corre lo stesso pericolo nel Sestetto. E come nel Finale I Don Giovanni, senza perdere la sua sfrontatezza, si era abilmente smarcato dall'accerchiamento in cui era stato chiuso, dopo questo Sestetto il falso Don Giovanni, pavido e umile, si dilegua con altrettante facilità («E s'io sapeva / fuggia per qua»). Non è del resto una novità che per molti commentatori questo Sestetto possa essere inteso come un Concertato finale d'atto con chiara funzione sospensiva della vicenda, così come era usuale nel mondo dell'opera buffa d'allora, che in genere lasciava al terzo atto una semplice funzione di appendice. Dopo di che l'azione potrà riprendere in un ipotetico e succinto III atto: Don Ottavio canta il suo sterile amore, Donna Elvira la sua disperazione, poco più tardi Donna Anna la sua rinuncia. E solo verso la fine il protagonista può «risorgere» nel cimitero per affrontare una nuova contesa, ma questa volta non con i suoi usuali nemici terreni, che ha già sconfitto, ma con l'ultraterreno. L'essere riuscito a sfuggire a Donna Anna e compagni, lo convince (e lo illude) di poter sfuggire anche alla morte. Ecco pertanto che il Sestetto appare, come dice la Sabine Henze-Döhring, «la disintegrazione dei conflitti drammatici»<sup>145</sup>.

A rigore la vicenda dura un solo giorno, inizia quando la notte sta per cedere all'alba con il tentativo di seduzione di Donna Anna e termina nella notte successiva, dopo che Don Giovanni è sprofondato negli «inferi»<sup>146</sup>; essa segue dunque una specie di parabola che ha il suo zenit nella festa del palazzo di Don Giovanni nel finale I. Ma si tratta ovviamente di una giornata ideale, visto che dal punto di vista pratico non mancano patenti incongruenze, messe in luce ad esempio da Hildesheimer<sup>147</sup>, la più evidente delle quali sta nella figura del Commendatore, che

<sup>144</sup> Ivi, pp. 137 e 202

<sup>145</sup> Sabine Henze-Döhring, 'Opera seria, Opera Buffa und Mozart's *Don Giovanni*. Zur Gattungskonvergenz in der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts', in « Analecta Musicologica », 24, 1986, p. 202

<sup>146</sup> Si veda ad esempio Paolo Fabbri, 'Vedere e non vedere', in «Il Saggiatore Musicale», Anno XIV, 2007 n. 2, p. 364

<sup>147</sup> W. Hildesheimer, cit.; ed. it., pp. 258-59

muore nel I atto e che nel II è già stato tumulato in un sepolcro con tanto di monumento funebre. È una giornata che condensa appunto in sé l'intero destino della musica di Mozart, per cui risultano alla fine puri e inutili esercizi accademici le disquisizioni, ad esempio di Rushton e di Pirrotta, sul definire altre estensioni temporali della vicenda (non uno, ma due o tre giorni).

Se mai il gioco di risposdenze sotteso alla trama, del resto già evidenziato da studiosi come Christof Bitter e ancora Rushton<sup>148</sup>, ci mostra che i due atti sono da intendersi palesemente sinottici, anche se successivi, come due percorsi simili e simbolici compiuti dall'azione di Don Giovanni. Se ne può avere una conferma osservando il seguente specchietto, ove il numero delle coincidenze è tale da far sembrare la simmetria tutt'altro che casuale. Si vedrà fra l'altro che i momenti decisivi del Finale I si trovano rispecchiati non solo nel Finale II, ma anche in quelli del «falso Finale II» (il Sestetto) e di un successivo e tutto apparente III atto, come se la vicenda alla fine giungesse a sdoppiarsi in due dimensioni parallele, una reale e una «falsa»:

I atto	II atto
<i>Scena I:</i> Don Giovanni maschera la sua identità per non farsi riconoscere da Donna Anna e per poterla così sedurre.	<i>Scena I:</i> Don Giovanni si maschera da Leporello per poter conquistare la cameriera di Donna Elvira.
<i>Scena I:</i> Leporello vuole abbandonare il padrone («e non voglio più servir»); idea che ribadisce nel successivo momento del duello («Potessi almeno / di qua partir»).	<i>Scena I:</i> Leporello è stufo di Don Giovanni: «ed io non burlo, ma voglio andar»
<i>Scena IV:</i> Don Giovanni si è incapricciato d'una «bella dama»: «e son certo che m'ama».	<i>Scena I:</i> Don Giovanni vuol «tentar la sorte» con la cameriera di Donna Elvira: «Non hai veduto qualche cosa di bello!»
<i>Scena IV:</i> Leporello fa la morale al padrone: «La vita che menate è da briccone».	<i>Scena II:</i> Leporello fa la morale al padrone: «Mi par che abbiate / un'anima di bronzo»
<i>Scena V:</i> Donna Elvira 'provoca' Don Giovanni facendogli le sue rimostranze. E questi sfrutta Leporello per lasciare a lui il compito di sbrigarsela: «Se non credete / al labbro mio, credete / a questo galantuomo»	<i>Scena II:</i> Don Giovanni 'provoca' Donna Elvira («Discendi, o gioia bella») e, grazie allo scambio degli abiti, sfrutta Leporello per lasciare a lui il compito di sbrigarsela («Veggiamo che farà»)
<i>Scena V:</i> Leporello dinanzi a Donna Elvira ha l'occasione di far le veci di Don Giovanni, ma con l'aria del catalogo non sa fare altro che umiliarla.	<i>Scena II:</i> Leporello dinanzi a Donna Elvira ha l'occasione di far le veci di Don Giovanni, ma deve avvalersi delle parole che il padrone gli mette in bocca. Naturalmente continua a comportarsi in modo goffo («Lo giuro a questa mano»).

<sup>148</sup> Christof Bitter, 'Wandlungen in den Inszenierungen des 'Don Giovanni' von 1787 bis 1928: zur Problematik des musikalischen Theaters in Deutschland', in « Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft », X, Regensburg 1961, pp. 17-24; J. Rushton, 'The libretto', in *W.A. Mozart, Don Giovanni*, Cambridge Opera Handbooks, cit., pp. 45-65

## IO SONO DON GIOVANNI

I atto	II atto
<i>Scena VIII:</i> Don Giovanni minaccia Masetto per poter sedurre Zerlina. Masetto ubbidisce stizzito.	<i>Scene IV e V:</i> Don Giovanni attira a sé Masetto per malmenarlo; in altre parole mette in pratica quello che aveva minacciato di volergli affibbiare nel I atto, visto che il contadino ha continuato a perseguitarlo.
<i>Scena X:</i> La seduzione di Zerlina viene interrotta da Donna Elvira; il secondo tentativo (sc. XVIII) da Masetto.	<i>Scena IV:</i> La seduzione della cameriera di Donna Elvira viene interrotta da Masetto e contadini armati.
<i>Scena XI:</i> Don Giovanni finge di allearsi con Donna Anna e Don Ottavio per aiutarli a cercare il colpevole («I congiunti, i parenti / questa man, questo ferro, i beni, il sangue / spenderò per servirvi»).	<i>Scena IV:</i> Don Giovanni, nelle vesti di Leporello, finge di voler aiutare Masetto e compagni nella ricerca del padrone («Anch'io con voi m'unisco, / per fargliela, a quel birbo di padrone»).
<i>Scena XII:</i> Don Giovanni si libera di Donna Anna congedandola e invitandola a casa sua.	<i>Scena V:</i> Don Giovanni nelle vesti di Leporello si libera dei contadini compagni di Masetto («Metà di voi qua vadano»).
<i>Scena XIII:</i> Don Giovanni, appena si è allontanato, viene riconosciuto da Donna Anna	<i>Scena VIII:</i> Il falso Don Giovanni si fa riconoscere come Leporello e si allontana fuggendo
<i>Scena XV:</i> Leporello narra il modo con cui è riuscito a distrarre Donna Elvira ed a lasciarla poi sola per strada.	<i>Scena II:</i> Leporello è invitato da Don Giovanni a distrarre Donna Elvira, che in seguito verrà lasciata di nuovo sola per strada.
<i>Scena XVI:</i> Zerlina rabbonisce Masetto («Batti, batti»)	<i>Scena VI:</i> Zerlina rabbonisce Masetto («Vedrai, carino»)
<i>Scena XIX (Finale I):</i> Don Giovanni esorta la sua maschera Leporello a invitare le «maschere galanti» ignorando il pericolo che corre.	<i>Scena XII (apparente III atto):</i> Don Giovanni ordina alla sua maschera di invitare a cena la statua del Commendatore ignorando il pericolo che corre.
<i>Scena XIX (Finale I):</i> Le tre maschere invocano la protezione e la vendetta del Cielo	<i>Scena XVII (Finale II):</i> L'arrivo della Statua esaudisce l'invocazione espressa dalle tre maschere nel Finale I
<i>Scena XX (Finale I):</i> Leporello si adegua al padrone facendo anch'egli complimenti galanti («Sei pur cara, Giannotta, Sandrina»)	<i>Scena XV (Finale II):</i> Leporello si adegua al padrone mangiando anch'egli dai piatti del banchetto
<i>Scena XXI (Finale I):</i> Il Minuetto delle tre maschere ricrea un clima spettrale gravido di avversi presagi	<i>Scena XII (apparente III atto):</i> Don Giovanni e Leporello si trovano immersi nel clima spettrale del cimitero; le parole della Statua sono un avverso presagio.
<i>Scena XXI (Finale I):</i> Si è nel palazzo di Don Giovanni, nel suo «regno». Le due orchestre sul palco, assieme a quella di base, coinvolgono con tre tipi di danze i vari personaggi. La festa è affollata di invitati.	<i>Scena XV (Finale II):</i> Si è nel palazzo di Don Giovanni, nel suo « regno ». Un'orchestra sul palco suona tre 'temi' famosi che accompagnano le portate del banchetto. Si fa musica solo per allietare il festino solitario con cui Don Giovanni celebra sé stesso.



I atto	II atto
<i>Scena XXI (Finale I):</i> La citazione mozartiana del «Non più andrai, farfallone amoroso» è riferita a Masetto	<i>Scena XV (Finale II):</i> La citazione mozartiana del «Non più andrai, farfallone amoroso» è riferita a Leporello e allo stesso Don Giovanni.
<i>Scena XXI (Finale I):</i> Il grido di Zerlina che fugge da Don Giovanni fa precipitare gli eventi.	<i>Scena XVI (Finale II):</i> Il grido di Donna Elvira che fugge alla visione della statua del Commendatore dà il via al definitivo precipitare degli eventi.
<i>Scena XXI (Finale I):</i> Sorpresa di Don Giovanni nel momento in cui le tre maschere rivelano la loro identità («È confusa la mia testa»).	<i>Scena XVII (Finale II):</i> Sorpresa di Don Giovanni dinanzi all'arrivo del Commendatore («Non l'avrei giammai creduto»)
<i>Scena XXI (Finale I):</i> Leporello rischia di venire ammazzato dal padrone, che per salvarsi tenta di sfruttare la sua apparenza: «Ecco il birbo che t'ha offesa».	<i>Scena IX (« falso » Finale II):</i> Leporello, in quanto apparenza di Don Giovanni, rischia di essere ammazzato dagli inseguitori di Don Giovanni («Ah, pietà, signori miei»).
<i>Scena XXI (Finale I):</i> Don Giovanni, assediato dalle tre maschere, non si perde d'animo: «Ma non manca in me coraggio»	<i>Scena XVII (Finale II):</i> Don Giovanni dinanzi al Commendatore non si perde d'animo: «A torto di viltate / tacciato mai sarò!»
<i>Scena XXI (Finale I):</i> Le tre maschere credono di aver messo alle strette Don Giovanni che si fa schermo di Leporello («Tutto, tutto già si sa»), ma questi si delegua.	<i>Scena VIII («falso» Finale II):</i> Tutti credono di aver messo alle strette il «falso Don Giovanni», che alla fine si delegua.

## 18.

*Il «ballo in maschera»*

Radicalmente invenzione di Da Ponte e Mozart, il Finale I vede Donna Anna, Don Ottavio e Donna Elvira giungere al palazzo di Don Giovanni mascherati: viene certo da chiedersi il perché di questa loro simulazione, visto che Donna Anna e Don Ottavio sono stati esplicitamente invitati, come del resto Zerlina e Masetto. Solo Donna Elvira, l'eterno incomodo di Don Giovanni, non essendo stata convocata, dovrebbe celare la propria identità per non essere ancora una volta respinta. Dal racconto di Leporello abbiamo del resto appreso che la donna invero era già entrata in casa di Don Giovanni assieme a Zerlina, da poco « salvata » dalla seduzione, ma che il servitore, dopo averla lasciata sfogare, l'aveva chiusa fuori dalla porta. Per cui solo il suo rientro in maschera risulta più che comprensibile.

Donna Elvira conosce già la falsità del suo amato e non ha bisogno di alcuna prova al riguardo; pure Donna Anna sa già che l'attentatore alla sua virtù è stato Don Giovanni; per lei tuttavia la « prova della voce » che l'ha poco prima convinta dell'identità dell'uccisore non è ancora sufficiente, né sarebbe sufficiente in qualunque tribunale. La maschera quindi le serve per fare in modo che il libertino si tradisca da solo e riveli così, e di fronte a tutti, la sua vera natura. Donna Anna dunque si maschera assieme a Don Ottavio e Donna Elvira per dar modo all'ignaro anfitriente di mettere definitivamente in luce la sua personalità («L'iniquo da sé

stesso / nel laccio se ne va»). Essi dunque già intuiscono che il padrone di casa prima o dopo insidierà Zerlina e in pratica usano l'indifesa contadinella come esca. Per cui solo dopo l'urlo dell'assalita essi si toglieranno la maschera obbligando così anche Don Giovanni a levarsi la propria e a mostrare la sua vera faccia («Tutto, tutto già si sa»).

In realtà l'intero piano («Il passo è periglioso») ha chiaramente una funzione simbolica; al punto che anche uno studioso come Mila, sempre diffidente nei confronti delle interpretazioni protese a scoprire nel *Don Giovanni* significati reconditi, non può non ammettere la presenza in questo finale di «una ricchezza quasi sgomentevole di soprasensi»<sup>149</sup>. I tre dunque si mascherano perché solo con l'apparente rinuncia alla loro vera identità, possono entrare nel regno di Don Giovanni. Ma non andare oltre. Come nel mito di Amore e Psiche essi si illudono di far luce su una realtà che non è la loro.

Prima che le tre maschere invocchino l'aiuto del Cielo, si delinea in orchestra una scala discendente assai simile a quella che appare in due punti decisivi delle *Nozze*: quando nel II atto il Conte sta per forzare la porta del *boudoir* nel quale troverà Susanna (e non Cherubino) e nel finale IV, poco prima del gioioso sfogo conclusivo col palesamento delle identità. E in tutti questi casi essa sembra avere uno stesso compito: non solo creare un clima d'attesa, ma preparare o sancire un'agnizione e sollevare un velo su una realtà insospettata. Ma nel *Don Giovanni* questa realtà sarà ancora una volta un inganno, poiché il tentativo di immobilizzare il protagonista non avrà l'esito sperato.

Un'ulteriore funzione simbolica ha poi l'enigmatico Minuetto che aleggia nel palazzo di Don Giovanni poco prima dell'ingresso delle tre maschere e che quindi ritorna («Ricominciate il suono») quando gli ospiti vengono esortati a ballare. Da molti definito un *Todesmenuett* («Minuetto di morte»), questo brano invero è all'opposto dell'esuberante slancio con cui in genere procede Don Giovanni («Sù, svegliatevi da bravi!»). Esprime il richiamo invitante del palazzo di Don Giovanni, che è appunto il regno della musica di Mozart, ma nello stesso tempo suona gravido di fatali presagi. È la danza destinata ai tre ospiti nobili della festa e giustamente Jouve lo definisce come «la maschera stessa» sotto la quale si trova celata «la forza estranea all'Eros, la Morte»<sup>150</sup>. Pur essendo una danza, esso crea volutamente un senso di immobilità, di calma prima della tempesta; potrebbe quindi possedere una funzione simile a quella del Fandango ballato nelle *Nozze* nel finale III per il momento in cui il Conte («Oh, che stordito!») sta cadendo nella rete tesagli dalla moglie e da Susanna. Anche Don Giovanni infatti sta per cadere in un'insidia, e in un'insidia ben più seria. Proprio sulla melodia di questo Minuetto le tre maschere cantano «Al volto ed alla voce / si scopre il traditor», come se trovassero in esso la conferma della vera natura di Don Giovanni. Questo senso di staticità gli deriva dalla sua inesorabilità e impassibilità; per quanto suonato sempre sottovoce, lascia chiara l'idea che nulla lo può fermare; esso infatti fa pur sempre parte del regno di Don Giovanni e sembra quindi voler stendere una rete di

<sup>149</sup> M. Mila, cit., p. 160

<sup>150</sup> P. J. Jouve, cit., p. 89

seduzione nei confronti dei tre «estranei» e di Zerlina. Per questo esso viene per così dire intrecciato con le altre due danze contemporaneamente eseguite, come se Don Giovanni volesse immergere tutto e tutti in un gioco labirintico di parvenze. Il nostro seduttore in effetti, come dice Gallarati, «vive nella danza»<sup>151</sup>: «Fin ch'han dal vino» era già una rapinosa contraddanza e pure una contraddanza, per quanto più composta, è quella che il nostro libertino danzerà fra poco con Zerlina. In altre parole le tre orchestre delineano tre mondi terreni e umani (non solo aristocrazia, borghesia e quarto stato, ma ben di più) in una poliritmia e in una trivalenza armonica volte appunto a significare l'intrico d'azione e di apparenze in cui ci si è venuti a trovare. Del resto lo stesso protagonista l'aveva anticipato nella sua aria: «senza alcun ordine / la danza sia: / chi 'l minuetto, / chi la follia, / chi l'aleman-na / farai ballar». Vertiginosa pertanto è la differenza fra questo Minuetto e tutti quegli altri che Mozart proprio in quei primi mesi del 1788 stava iniziando a comporre, assieme a Contraddanze e Danze tedesche, in virtù del suo miserando incarico ricevuto a Corte.

Anche il fatto che vengano contemporaneamente eseguite tre danze in ritmo diverso ha invero una chiara funzione metaforica, in quanto nella realtà di una festa è poco immaginabile che tre orchestre suonino una sull'altra melodie diverse. E non sembra il caso di chiamare in causa l'eventualità che nei ricevimenti di corte compagini diverse si trovassero a suonare nello stesso momento pezzi diversi in stanze attigue. Comporre per più orchestre separate non era certo in quell'epoca un'assoluta novità (lo aveva fatto lo stesso Mozart con il *Notturmo* K. 286, ma solo per dar vita ad usuali giochi d'eco), tuttavia nessuno aveva sperimentato sovrapposizioni di ritmi diversi, in una specie di *Missa prolationum* alla Ockeghem. La metafora sta nel fatto che Don Giovanni sa far ballare tutti al suono della sua musica destinando a ciascuno il ritmo che gli è più adatto. Come il Minuetto, pure la Contraddanza di Don Giovanni e Zerlina e la *Teitsch* di Leporello e Masetto non hanno nulla di quella ebbrezza da «champagne» del precedente, imperioso invito; se mai fanno anch'esse aleggiare un clima sinistro, così che il tutto continua a svolgersi in un'aura quasi spettrale; esse si intersecano come tre danze al cui ritmo Don Giovanni fa muovere come fantocci i suoi invitati, i quali si trovano così coinvolti in una ragnatela di tensioni non facilmente sopportabili («Resister non pos-s'io») e devono sforzarsi di fingere, cioè di continuare a rimanere maschere. Un'altra prova dunque della capacità musicale mozartiana di creare, al di là della sua gioviale, perfetta linearità, forti e smarrenti ambiguità; di come sappia cioè nascondere, alla pari del misterioso Minuetto, abissi di mistero. La musica sua si infila tra le apparenze festose della vita e ci risulta sfuggente così come sfuggente è Don Giovanni. È dunque un modo per dire ancora una volta che la musica di Mozart è ben più profonda di quanto induca ingannevolmente a sembrare. Solo l'urlo di Zerlina provocherà il crollo del castello poliritmico innalzato da Don Giovanni dinanzi ai suoi antagonisti e renderà definitivamente vano il suo tentativo di seduzione.

<sup>151</sup> P. Gallarati, «Don Giovanni», *il demone e la danza*, in «I libretti. Don Giovanni», a cura del Teatro Regio di Torino, Torino 1998, p. 13

L'autocitazione del «Non più andrai farfallone amoroso» a «Quel Masetto mi par stralunato» fa poi capire che, come Figaro prendeva amabilmente in giro il povero Cherubino, ora è Don Giovanni<sup>152</sup> a canzonare Masetto, che sarà fra poco obbligato anch'egli ad un ben poco piacevole distacco, cioè a ballare (con un altro uomo) per lasciare la sua Zerlina in balia del padrone di casa. Il povero ragazzotto, per quanto sembri l'opposto di un «farfallone amoroso», è dunque «stralunato» tanto quanto quel paggio, costretto a lasciare le ragazze del palazzo per il servizio militare. È dunque come se la musica di Mozart si divertisse a deridere una persona lontana le mille miglia proprio da quella musica; ecco perché essa viene subito ripetuta, sempre da Don Giovanni, con le parole «Qui bisogna cervello adoprar».

Per il momento tutti i personaggi, terreni come Don Giovanni, nulla possono. Il Finale I è dunque uno scontro di apparenze che si annullano a vicenda; le tre maschere non cadono nell'inganno e riescono a scernere fra Don Giovanni e la sua apparenza (non sapranno fare altrettanto nel II atto); ma pur con ciò non riescono ad arrestare le sue fluttuazioni fra realtà e apparenza.

Hoffmann immaginava che Don Giovanni, una volta scoperto e messo alle strette, si ponesse in salvo facendosi largo a colpi di spada. Soluzione più che logica per risolvere una chiara incongruenza del libretto, visto che all'inizio del successivo II atto il nostro libertino, andatosene da casa sua, riapparirà tranquillamente per strada, sotto l'abitazione di Donna Elvira. Ma tale pur avveduto stragemma probabilmente non venne neanche preso in considerazione da Mozart: il lasciare nell'ambiguità la fuga di Don Giovanni serve proprio a confermarci, al di là di ogni ragionevolezza, la quasi soprannaturale inafferrabilità del personaggio, elusivo tanto quanto la musica del suo creatore. Il Finale I è dunque un finale «fantastico», quindi metaforico, che bene controbilancia e anticipa quello del secondo, ove sarà invece il «fantastico» Commendatore ad avere la meglio.

## 19.

### *La morte della musica*

Per Don Giovanni il primo atto si apre e si chiude con fallimenti: con la rabbiosa reazione di Donna Anna da un lato, con il grido d'aiuto di Zerlina dall'altro. Eppure Don Giovanni, per quanto sia andato incontro solo ad insuccessi, ha pur sempre vinto; è cioè pur sempre riuscito a sfuggire ai suoi avversari. Tutt'altro che frustrato, ma anzi esaltato da questi fiaschi, nel II atto egli si lancia in un'avventura ancora più ardua e ancora più impossibile.

Mila ha osservato che le seconde arie di Donna Anna, Don Ottavio e Donna Elvira sono tutte chiuse in una forma rondò che le circonda e le fissa precludendo loro qualunque ulteriore possibilità di cambiamento: «in realtà questi personaggi non esistono più»<sup>153</sup>. Per arginare definitivamente la sua forza demonica occorre chiamare in causa un'altra potenza parimenti demonica, ma di segno

<sup>152</sup> Per quanto anche Leporello e Zerlina cantino «Quel Masetto mi par stralunato», solo Don Giovanni intona la melodia del «Non più andrai»

<sup>153</sup> M. Mila, cit., p. 229

esattamente antitetico; come dice Abert: «Una realtà quale l'impulso vitale di Don Giovanni può essere superata soltanto da una realtà ancora più forte, il demone solo dal demone»<sup>154</sup>. Se pertanto nel Finale I Don Giovanni si trovava di fronte a tutti i suoi nemici e tutti li sconfiggeva, nel II si troverà di fronte ad un solo invitato, ma fatale.

Al suo nuovo banchetto tuttavia egli è ormai solo: non avendo più una Zerlina da conquistare, si limita a festeggiare sé stesso usando la metafora della sua squisita cucina («Sì eccellente è il vostro cuoco...») per rappresentare la squisitezza della sua musica; ma si troverà comunque dinanzi ad un invitato, inatteso quanto erano inattese Donna Anna, Don Ottavio e Donna Elvira sotto l'incognito delle maschere.

Se poi il Finale I oscurava la giovialità del suo inizio («Riposate, vezzose ragazze») con la successiva tensione apportata dal Minuetto, il Finale II invece non sembra preludere alla tragedia che sta per compiersi. La svolta è più improvvisa. Senza chiamare in causa i riti massonici (come fa Lidia Brumani che avvicina questo momento alla *Tafelloge*<sup>155</sup>), il festino è una vera e propria *Tafelmusik*, in un Re maggiore che verrà piegato all'omologo minore solo quando comparirà il Commendatore. Come hanno già ricordato Dallapiccola e Mila<sup>156</sup>, è dunque una specie di «Banchetto di Belshazzar», una specie di convito funebre che fa da preludio al sacrificio espiatorio.

Se Don Giovanni nel corso della vicenda non manca di duellare non solo con il Commendatore, ma anche con tutti gli altri personaggi, il suo *alter-ego* Mozart non è da meno. Ce lo provano chiaramente le tre citazioni musicali (le tre parole profetiche per Belshazzar?) eseguite durante il banchetto del II atto: esse non sono certo casuali e non hanno il mero scopo di sedurre i gusti del pubblico rimettendo in gioco temi di lavori che avevano da poco riscosso grande favore. Non sono neanche, come pensa Carapezza<sup>157</sup>, un modo da parte di Mozart per «riconoscere i suoi piccoli debiti» nei confronti dei contemporanei, perché Mozart si comportava esattamente come tutti i suoi colleghi, si abbeverava cioè – come abbiamo visto – ad uno stesso linguaggio comune, ad un patrimonio collettivo. Se mai le citazioni di Mozart sono un modo per dire che i due lavori di Martín y Soler e di Sarti da cui sono tratte hanno pur sempre il privilegio di poter sedere alla sua tavola musicale. Che poi Mozart non temesse di scendere al livello dei suoi vicini ci è ulteriormente dimostrato dal Quartetto K. 479 e dal Terzetto K. 480 forniti tempo prima alla *Villanella rapita* dell'ormai dimenticato Francesco Bianchi (su libretto del solito Bertati); un lavoro nel quale, proprio come nelle *Nozze* e nel *Don Giovanni*, tutto ruota attorno alle prevaricazioni amorose di un nobile nei confronti di una semplice «villanella», dunque di una ragazza di basso ceto come Susanna e Zerlina.

Le citazioni introdotte nel corso della cena sono piuttosto un espediente usato

<sup>154</sup> H. Abert, cit., II, ed. ted. p. 383; ed. it. p. 402

<sup>155</sup> Lidia Bramani, 'Istinto e consapevolezza di un artista', in Giuseppe Ferrari-Mario Ruffini (a cura di), *Sig.ra Amadeo Wolfgango Mozarte. Da Verona con Mozart: personaggi, luoghi, accadimenti*, Marsilio, Venezia 2007, p. 20

<sup>156</sup> L. Dallapiccola, cit., p. 55; M. Mila, cit., p. 238

<sup>157</sup> P. E. Carapezza, cit., pp. 22-23



da Mozart per confermarci che il vero mondo di Don Giovanni è la sua musica in rapporto con quella degli altri. Esse accompagnano le varie portate del banchetto (e ad ogni piatto l'organico orchestrale cambia) e potrebbero essere intese come un inconsapevole obolo a quell'ospite-Caronte che egli ha fatto invitare quando si trovava al cimitero. Il fatto che vengano identificate anche da Leporello sta poi a significare che anche una maschera superficiale come il servo è in grado almeno di riconoscerle (non certo di emularle). Quella da *Cosa rara* di Martín y Soler è stata introdotta non certo come semplice omaggio di gratitudine al collega che aveva concesso a Da Ponte di sospendere la stesura del suo libretto per dargli modo di terminare le *Nozze di Figaro*<sup>158</sup>. La citazione sembra piuttosto motivata dal fatto che la vicenda di quell'opera, allora sulla cresta dell'onda, ruotava attorno alla protagonista Lilla, che era una «cosa rara» in quanto in grado di resistere alle *avances* del Principe (un altro Conte e un altro Don Giovanni!) e di rimanere così fedele al suo Lubino; e per lei lottano idealmente i tre «litiganti» della seconda citazione, un'altra opera di successo, questa volta di Giuseppe Sarti<sup>159</sup>. Era quindi più che adatta a rientrare in gioco in un lavoro accentrato sull'attrazione sessuale e amorosa. A sua volta il testo goldoniano dell'opera di Sarti suona quasi come una presa in giro del destino sospeso su Leporello in contrapposizione a quello del padrone: «Come un agnello / che va al macello / belando andrai / per la città. / Io con la bella / mia rondinella / andrò rondando / di qua e di là»<sup>160</sup>. La terza poi è l'autocitazione già apparsa nel Finale I, che proprio per questo potrebbe sembrare superflua; ma, lungi dall'essere frutto di una semplice civetteria per ringraziare ulteriormente il pubblico praghese che proprio alle *Nozze* aveva decretato un largo consenso<sup>161</sup>, essa è stata reintrodotta per confermare la definitiva identificazione di Mozart con il suo personaggio e per creare così una voluta rispondenza con il Finale I. Come è già stato notato da vari commentatori, ora il «farfallone amoroso» non è più Masetto, ma il protagonista stesso, e la momentanea rinuncia a Zerlina a cui è stato costretto il contadino è ora per Don Giovanni la definitiva rinuncia alle donne e alla vita. La simbologia dunque non potrebbe essere più chiara: Don Giovanni-Mozart si sta praticamente mangiando in un paio di bocconi («da gigante») colleghi come Martín y Soler e Sarti. Il fatto poi che la successiva citazione delle *Nozze* venga cantata dalla sua caricatura ci fa capire ancora una volta che il servitore vorrebbe appropriarsi della musica del padrone («Sì eccellente è il vostro cuoco / che lo volli anch'io provar»), ma questi gli fa subito capire, obbligandolo

<sup>158</sup> L. Da Ponte, cit., p. 106

<sup>159</sup> *I pretendenti delusi, ovvero fra i due litiganti il terzo gode* era stato presentato a Milano nel 1782 e poi ripreso a Vienna nel 1784.

<sup>160</sup> La commedia originale di Goldoni si intitolava *Le nozze* ed era stata musicata da Galuppi nel 1755. L'aria in questione è cantata da Mingone, uno dei pretendenti. Su di essa, evidentemente in gran voga, Mozart aveva già composto nel 1784 le otto *Variazioni per pianoforte* K. 460. Se Mozart giudicava Sarti (lettera al padre del 9 giugno 1784) «un onesto brav'uomo»; questi più tardi l'avrebbe criticato (*Esame acustico fatto sopra due frammenti di Mozart*, parzialmente riportato sulla «Allgemeine Musikalische Zeitung» del 1832), in quanto nei due lavori esaminati, i quartetti K. 421 e K. 465, Mozart si era in sostanza rivelato, per la frequenza dei passaggi modulanti e cromatici applicati, un fautore dell'ormai affermato temperamento equabile, mentre egli evidentemente era rimasto ancora legato a quello inequabile.

<sup>161</sup> Il tema del «farfallone» avrebbe comunque continuato a rimanere quanto mai popolare, se più tardi venne ancora ripreso dallo stesso Mozart in una sua Contraddanza (K. 609 n. 1).

a fischiettare, che non è alimento per lui («Sta mangiando quel marrano») poiché non l'ha preparato lui. Don Giovanni dunque non vuole che il servo assaggi di nascosto i suoi piatti, perché non ne è degno, è solo una scopiazzatura; la musica non è sua, la festa non è per lui. E in quel «Giacché spendo i miei danari» sta riposta tutta la soddisfazione del grande artista che sa di poter contare solo sulle sue esclusive, altissime qualità musicali.

Quando siede a tavola Don Giovanni sembra aver ormai dimenticato l'invito fatto al Commendatore: continua cioè a non credere che la morte possa davvero entrare nel suo dominio; rimane interdetto («Non l'avrei giammai creduto»), ma fa comunque aggiungere un piatto al desco. Uno stesso invito a tavola l'aveva rivolto a Donna Elvira («e se ti piace mangia con me»), la quale tuttavia aveva sdegnosamente rifiutato. E anche il Commendatore rifiuta, ma per ragioni a detta sua più «alte» («Non si pasce di cibo mortale / chi si pasce di cibo celeste»). Allo stesso modo nel Finale I Don Giovanni si era parimenti scordato l'invito esternato a Donna Anna e Don Ottavio, al punto da rimanere anche lì sorpreso di fronte al palesamento delle loro identità.

Per legare a sé il libertino il Commendatore dunque risponde all'invito del banchetto con un controinvito («Verrai tu a cenar meco?»), perché è il banchetto musicale (la *Tafelmusik*) il regno in cui si estrinseca la vitalità di Don Giovanni, il quale accetta soprattutto perché crede di poter avere di nuovo la meglio su colui che ha già sconfitto una volta. Se poi nel Finale I aveva usato Leporello come schermo («Ecco il birbo che t'ha offesa»), qui rimane coerente con sé stesso perché non può rinnegare la sua musica neanche di fronte alla morte. Anche Solomon<sup>162</sup> si chiede perché mai egli in tale frangente non continui a ricorrere alle sue solite simulazioni, promettendo al Commendatore di pentirsi così come, ad esempio, ha fatto con Donna Elvira sotto il suo balcone («pentito io sono già»). Ma là Don Giovanni era sotto la maschera di Leporello, qui invece egli si trova solo di fronte a sé stesso e sente di non poter mentire. Accettare l'invito del Commendatore è per lui un obbligo («Il tuo dover or sai»), perché è stato lui con il fatale invito nel cimitero a scatenare un gioco di azione-reazione assai più esplosivo di quello esternato a Donna Anna e Don Ottavio nel corso del primo atto. A questo obbligo egli si adegua perché la sua musica deve comunque sempre espandersi e non può fermarsi mai, neanche di fronte alla fine estrema.

## 20.

*Il finale del finale*

Anche Williams<sup>163</sup> ha osservato che tutti i finali della trilogia dapontiana mantengono un che di problematico e che solo apparentemente riportano alla normalità: quello delle *Nozze* non ci assicura che la *folle journée* non possa ricominciare da capo, talmente intenso è stato nel corso dell'opera il continuo accavallarsi di svolte e di sorprese tali da farci avvertire la voluta assenza di un centro polarizzante. Del

<sup>162</sup> M. Solomon, cit., p. 463

<sup>163</sup> B. Williams, cit., p. 89

resto l'«argomento» del titolo infatti non appare come il vero punto focale dell'opera, visto che le «nozze» in pratica potrebbero già realizzarsi nel corso del III atto dopo l'agnizione tra Figaro e i suoi genitori. Tuttavia la vicenda procede oltre, ma non solo per consentire anche la riappacificazione tra il Conte e la Contessa: il caleidoscopio di situazioni emotive fa sì che alla fine, per quanto le due coppie sembrino trovare finalmente la loro stabilità, noi non avvertiamo pienamente questa stabilità: la chiusa non ci pone dinanzi ad un vero e proprio sfogo liberatorio, ma lascia che tutti corrano semplicemente a festeggiare la vita.

E la stessa incompiutezza è avvertibile nel finale del *Così fan tutte*: lavoro che invero si conclude felicemente come tante opere buffe di tradizione, a incominciare ad esempio da quel *Curioso indiscreto* di Anfossi che, a differenza dell'originale cervantino, ha il suo immancabile *happy ending*. Eppure anche questo lavoro di Mozart ci lascia un retrogusto di amaro, perché, nel mostrarci la fragilità dell'animo umano, ci offre la sensazione che le due donne continueranno a rimanere pur sempre sensibili al fascino di altri uomini diversi da Guglielmo e Ferrando.

Tuttavia tanto le *Nozze* quanto *Così fan tutte*, pur nell'ambiguità di queste loro chiuse, conservano un che di affermativo e tutti i loro personaggi si trovano, anche se provvisoriamente, affratellati. Nel *Don Giovanni* invece non si ha neanche questo, si verifica anzi un'opposta dispersione, questa sì definitiva, dei personaggi. L'ambiguità appare pertanto assai più marcata: la frattura apertasi all'inizio con l'attentato a Donna Anna e la morte del Commendatore non si è ricomposta, anzi si è aggravata; i personaggi tenuti assieme da Don Giovanni si sparpagliano, proprio perché privi della forza coesiva del protagonista.

La scomparsa di Don Giovanni fa sì che questo «dramma giocoso» sia il primo grande lavoro operistico del Settecento a non avere un lieto fine. Invero un lieto fine ci sarebbe, se consideriamo Don Giovanni una canaglia che viene giustamente punita. Ma a lasciarci nell'incertezza sta proprio quanto segue a quella morte. Dopo la fine di Don Giovanni il «tutti» conclusivo ci fa capire che ai sopravvissuti ora manca l'anima vitalizzante di colui dal quale in realtà essi dipendevano e continuano a dipendere. Il finale II del *Ratto dal serraglio* ruotava attorno al silente (e amusicale) Selim; quello del *Don Giovanni* ruota attorno ad un ormai silente (ma che è sempre stato musicalissimo) Don Giovanni. I personaggi rimasti in scena ci appaiono pertanto come poveri scampati ad un ciclone. È dunque la musica senza la musica di Mozart. Viene certo in mente un altro lavoro, pure in un Re ora minore ora maggiore, in cui la musica di Mozart si mostra anche lì sospesa fra la vita e la morte, o meglio, fra la vita e l'aldilà: il *Requiem*. Anche lì invero, dopo il «Lachrimosa», Mozart-Don Giovanni svanisce e lascia ai suoi discepoli, agli Eybler, ai Süßmayr, ai Freystädler, il compito di finire quello che egli si è portato con sé. Lo stacco fra i due mondi invero non è netto, ma si dissolve poeticamente poco per volta: dopo le otto battute del «Lachrimosa», la traccia si ferma a «Judicandus homo reus» e lascia agli altri, cioè ai Leporello come noi, il compito del completamento. Ma lì, quanto fecero i suoi discepoli non è altro che una diligente integrazione di ciò che il maestro ha loro indicato, per cui «maschera» e «realtà» si uniscono in una compiuta complementarità. Con il «Lachrimosa» Mozart si dilegua poco a poco, quasi in punta di piedi; nel *Don Giovanni* invece il protagonista scompare con stacco repentino in uno spettacolare turbinio di fuoco

e fiamme, dunque in una scena diametralmente opposta a quella iniziale in cui era morto il Commendatore.

L'essersi liberati dell'ingombrante presenza di Don Giovanni non apporta dunque un vero senso di liberazione. Quando si passa dalla sorpresa per il racconto di Leporello sulla morte del padrone al successivo «Larghetto» in cui i superstiti espongono le loro intenzioni future, non si produce un rasserenamento, ma un appiattimento. Leporello, lungi dall'essere un sollecito Süßmayr, se ne va a cercare semplicemente un principale «miglior»; e sappiamo che per lui un padrone varrà qualunque altro padrone, basta che lo lasci tranquillo e non gli faccia correre traversie simili a quelle che ha invece dovuto affrontare con Don Giovanni. Gli ingenui come Masetto e Zerlina si dichiarano pronti a continuare la loro ordinaria esistenza, proprio come Papageno, che pur non raggiungendo la «saggezza», si dichiara ugualmente felice di poter seguitare a vivere nel suo mondo terreno e a far figli con Papagena. Zerlina ha ormai dimenticato tutto, anche l'aiuto che ha ricevuto da Donna Elvira, Donna Anna e Don Ottavio nel Finale I e può tornare tranquillamente a «cenare in compagnia» assieme al suo Masetto, come se niente fosse successo. In modo diametralmente opposto Donna Elvira se ne va (se ne ritorna?) in convento dimostrando indirettamente, e dolorosamente, che nessuno potrà mai prendere il posto di Don Giovanni; ha sempre sofferto, e continuerà a soffrire, poiché il suo futuro non sembra in realtà avere un futuro. Don Ottavio a sua volta, con la musicale banalità del suo «Or che tutti siam vendicati», sembra quasi voler dimenticare al più presto quanto accaduto. Ma non per questo ottiene subito quello che sperava, visto che Donna Anna deve ancora dar « sfogo » al suo cuore e, dovendo probabilmente osservare per ragioni d'etichetta un confacente periodo di lutto, preferisce rimandare le nozze; e viene da chiedersi se mai un giorno queste nozze avranno luogo. Il loro amore è sempre stato un amore malinconico e sterile, in quanto inscindibilmente legato al rimpianto del Commendatore. E anche ora che giustizia è stata fatta, Donna Anna continua, in modo più che comprensibile, a non essere soddisfatta, visto che la morte di Don Giovanni non le ha riportato in vita il padre; in altre parole non si sente appagata dal compimento di quella punizione che ha così a lungo invocata.

Per tutti vale in sostanza quello che dice Gallarati: i suoi avversari hanno ottenuto giustizia ma non felicità<sup>164</sup>; per cui in questo finale del finale non si attua alcuna catarsi emancipatrice proprio perché l'unico in grado di produrla non c'è più. A nessuno insomma la vicenda (e la musica) di Don Giovanni-Mozart ha insegnato qualcosa e tutti non sono né meglio né peggio di prima. E anche chi, come noi, ha assistito alla vicenda dal di fuori, non torna a casa soddisfatto in quanto «giustizia è stata fatta». In questo *happy ending* tutt'altro che «happy» comprendiamo che le sventure passate non hanno unito i vari personaggi, che sono sempre stati diversi e inconciliabili fra di loro. Tutti si accontentano di tirare la morale con un «ben gli sta» in base ad una semplice logica del castigo. Per cui la vicenda si chiude con un benservito che, come dice giustamente Noske<sup>165</sup>, con i suoi assurdi riferimenti mitologici («Resti dunque quel birbon / con Proserpina e Pluton!»)

<sup>164</sup> P. Gallarati, *Lezioni sul « Don Giovanni » di Mozart*, cit., p. 244

<sup>165</sup> F. Noske, cit., p. 104

suona addirittura comico; i superstiti ripetono «allegramente» l'«antichissima canzon» secondo la quale «de' perfidi la morte alla vita è sempre ugual». Parole invero «un po' ebeti»<sup>166</sup> proprio perché frutto di una morale convenzionale e non certo adatte a un Don Giovanni, che, come sappiamo, sino al momento estremo è stato sempre felice e soddisfatto di sé. Per cui l'«antichissima canzon» non è altro che la musica convenzionale di quelli che non sono Mozart, di quelli che si fermano alle apparenze esteriori della musica elegante e ben scritta, ma inerte. Benché odiato, il protagonista ha pur sempre lasciato con la sua morte un senso di assenza, non di liberazione. E proprio in virtù di questa assenza, come dice Roberto Escobar, «è sempre lui a decidere delle loro vite»<sup>167</sup>. Tutti in fondo avevano bisogno di lui («egli rende interessanti tutti gli altri personaggi» scrisse Kierkegaard<sup>168</sup>): era il loro burattinaio e senza di lui tutti si afflosciano senza vita sul palcoscenico: «Questi pianeti che per un giorno Don Giovanni ha illuminato, tornano nell'oscurità, nella banalità routinière, e perdono per noi interesse [...] al buio si confondono, sono solo parti di coro»<sup>169</sup>.

Invero la musica di questo finale del finale non è certo scadente, ma è consapevolmente di tradizione; essa pertanto nella sua dignitosa insipidezza ci attesta che cosa sarebbe stata la storia della musica del secondo Settecento senza Mozart. Solo dunque interpretando come principi negativi tutti coloro che per l'intero corso dell'opera hanno ruotato attorno a Don Giovanni, si può giustificare e comprendere la voluta debolezza di questo finale del finale. Se si continuasse infatti a considerare Leporello e compagni così come umanamente sono, vittime innocenti di un egoista prevaricatore, diventerebbe allora inevitabile aspettarsi un finale «migliore», più affermativo e positivo. In questo invece tutti cantano allo stesso modo, ma non per simboleggiare una comunione come nel *vaudeville* conclusivo del *Ratto dal serraglio*, quanto per far capire che senza Don Giovanni ciascuno ha perso significato. Nel Sestetto del II atto tutti convergevano su quello che credevano essere Don Giovanni in un grande episodio sospensivo, alla fine invece, esplosa la «supernova», ognuno si trova senza un punto di riferimento. Come è stato sovente notato, per l'intero corso dell'opera Don Giovanni è sempre presente anche quando non lo era in carne e ossa: tutti parlavano sempre di lui, anche quando, come appunto nel Sestetto, si trovavano raccolti attorno ad un fantasma. Li ritroviamo ancora una volta a fine opera, ma questa volta svuotati dalla mancanza del protagonista. In pratica sono morti anch'essi.

## 21.

*L'ombra e la luce*

Tutto il *Don Giovanni* è basato, così come sarà poi il *Rigoletto* verdiano, su una sapiente alternanza di luci e di ombre; per cui, anche da questo non casuale gioco di chiaroscuri si ha la conferma che il nostro protagonista è vero sinonimo di vita:

<sup>166</sup> F. Degrada, cit., p. 84

<sup>167</sup> Roberto Escobar, *La fedeltà di Don Giovanni*, Il Mulino, Bologna 2014, p. 127

<sup>168</sup> S. Kierkegaard, cit., p. 130

<sup>169</sup> P. E. Carapezza, cit., p. 157-58



quella che appunto manca a tutti gli altri personaggi. Certo, se si pensa al binomio luce-tenebre viene subito in mente non tanto il *Don Giovanni* di Mozart quanto il *Fidelio* di Beethoven, un *Singspiel* palesemente costruito sulla simbologia dell'oscurità del carcere e sul ritorno alla libertà della luce («O welche Luft»). Ma in Beethoven, com'è per lui abituale, tale simbologia è palese e immediata, quasi scontata, così come sarà per Verdi. In Mozart e nel suo *Don Giovanni* invece è, ancora una volta, assai più sottile.

La presenza «prometeica» di un eroe che deve superare continui impedimenti per affermarsi trova anche nel *Don Giovanni* il suo chiaro rispecchiamento nell'impianto illuminotecnico. Don Giovanni è un sole che sorge all'alba, ha il suo culmine nella festa del I atto e poco per volta tramonta: dalla notte è fuggito fuggendo da Donna Anna e nella notte ritorna, definitivamente, raggelato dal Commendatore. Don Giovanni agisce ora a viso scoperto ora in maschera e, allo stesso modo, si muove tanto alla luce del giorno (con Zerlina) quanto nell'oscurità (con Donna Anna). Tuttavia, se la notte è luminosa grazie alla luna, anch'essa allora diventa l'ideale per le sue conquiste, così come dice entrando nel cimitero («Che bella notte! / È più chiara del giorno: sembra fatta / per gir a zonzo a caccia di ragazze»).

L'ambientazione scura e notturna dell'inizio e della fine delle avventure di Don Giovanni sembra appunto rappresentare non tanto il buio della superstizione opposto alla luce della ragione illuminista, quanto l'inizio e la fine di quella «giornata terrena» lungo la quale egli si muove. Il nostro eroe tuttavia è sempre accompagnato dalla luce e proprio per questo ci può ricordare il mitico apportatore di luce. In altre parole l'oscurità di tanti momenti scenici del *Don Giovanni* non è solo uno scontato mezzo utile a propiziare comici scambi di persona e fraintendimenti vari. Don Giovanni è un moto perpetuo che irradia scintille: la sua ambiguità di profilo dipende proprio dalla possibilità di intenderlo o come Prometeo donatore del fuoco o come Lucifero (il «lucente figlio del mattino» per Isaia 14) precipitato dal cielo e divenuto demone/demonio. La piena luminosità è presente quando il nostro libertino è nel suo palazzo, è dentro di lui, come se fosse quella la meta a cui sono invitati gli altri personaggi; prima e dopo quella scena tutto si trova immerso nelle mezze luci, nella penombra o addirittura nell'oscurità, solo rischiarata qua e là da alcune fiaccole o dalla luna. Lo sostiene bene anche Kierkegaard: «Come nel sistema solare, i corpi oscuri, che ricevono la loro luce dal sole centrale, sono sempre illuminati solo a metà, illuminati solo dalla parte che è rivolta verso il sole, così avviene anche per i personaggi dell'opera; solo quel momento della vita, quella parte che è rivolta verso Don Giovanni è illuminata, per il resto sono opachi e scuri»<sup>170</sup>. Da qui la difficoltà di concordare con la scelta registica ad esempio di Joseph Losey, che nel suo film del 1979 ha ribaltato questo gioco chiaroscurale attribuendo il nero proprio al protagonista, rivestendolo di bianco solo nel momento finale in cui esso viene a trovarsi marmorizzato alla stregua del Commendatore.

Dopo l'iniziale incontro-scontro con le forze notturne di Donna Anna e del padre suo, si entra nella luce. Mentre sta sorgendo il giorno («Essendo l'alba chiara» ci dice Leporello) Don Giovanni ha già dimenticato il suo fallimento e si sente

<sup>170</sup> S. Kierkegaard, cit., p. 135

pronto per nuove avventure. Annuncia al servo di essere innamorato di una «bella dama» che «questa notte verrà»; ma la notte successiva gli riserverà altro. La luce ha quindi il suo trionfo nel palazzo di Don Giovanni del Finale I<sup>171</sup>, ma quando prende il via il II atto, con lo scambio degli abiti e con il Terzetto «si fa notte a poco a poco». Dopo l'acme, la traiettoria si fa ora discendente e si sprofonda di nuovo nella bruma delle apparenze e dei travisamenti; e in tale oscurità Don Giovanni scompare per lasciare posto solo alla sua goffa ombra. Da lì in poi i personaggi si muoveranno sempre con lumi: Zerlina soccorre Masetto malmenato dal falso Leporello recando una lanterna, visto che l'innamorato si trova nella piena oscurità della propria coscienza, in quell'oscurità che non gli ha permesso di distinguere Don Giovanni dalla sua veste. Subito dopo Donna Elvira e Leporello si trovano assieme in casa di Donna Anna, in un «atrio terreno oscuro»: Leporello vorrebbe togliersi di mezzo perché «di molte faci il lume s'avvicina»: quel «lume» che potrebbe far capire alla compagna la sua vera identità. Ma anche Donna Elvira in quelle tenebre ha paura («Sola, sola in buio loco / palpitar il cor mi sento / e m'assale un tal spavento / che mi sembra di morir»), proprio perché, pur trovandosi a fianco di colui che crede essere il «suo» Don Giovanni, ella, così protesa ad una sua lucidità razionale, si trova invece condotta in una situazione di disagio, cioè di opaco smarrimento, al punto da voler fuggire anche quando sta per incontrare i suoi compagni («Cheta, cheta, io vo' partir»). Il luogo in cui si trovano è dunque il regno della morte, il luogo in cui abitava il Commendatore; in effetti poco dopo entrano Don Ottavio e Donna Anna «vestiti a lutto» [nei libretti] accompagnati da «servi che portano fiaccole» [nella partitura], vero quanto vano tentativo di far luce, se pur artificiale. Invero il passaggio a Re maggiore e l'intervento scintillante delle trombe che segna la loro comparsa è un effettivo «occhio di bue» che getta sulla coppia un improvviso quanto effimero fascio luminoso. Don Ottavio con tipici intervalli meloarmonici di tromba invita Donna Anna a calmare il suo dolore, ma ella subito ribatte al più scuro omologo minore per esprimere il suo inconsolabile sconforto e nel modo minore (segnatamente Do minore) rimane quando giunge a dire che ora l'unica consolazione è per lei la morte. Col Sestetto siamo dunque nel momento di massimo disorientamento; di Don Giovanni c'è solo la maschera e tutti si aggirano fra le tenebre attorno ad un'illusione.

Nella scena notturna del cimitero poi è addirittura assente qualunque luce artificiale, c'è solo il livido chiaro di luna, perché siamo vicini al mondo degli inferi e la scena è una reale catabasi. Il fatto tuttavia che tale notte sembri a Don Giovanni «più chiara del giorno» ci fa capire che il nostro uomo si sente, sempre e comunque, luce e la minaccia della statua «Di rider finirai pria dell'aurora» sta appunto a significare che Don Giovanni non riuscirà a portare la luce anche in quel mondo, ma sarà da quello inghiottito. Il pallore mortale che avvolge questa scena cimite-

<sup>171</sup> Il fatto poi che, per il momento in cui nel palazzo entrano le tre maschere, lo spartito per canto e pianoforte rechi già la precisazione «Si va facendo notte», serve proprio a ribadire la contrapposizione fra il mondo caliginoso che accompagna Donna Anna, Don Ottavio e Donna Elvira e la vita sfavillante che splende invece nel regno di Don Giovanni, quasi che le tre maschere provassero avversione per la luce. Tuttavia solo lo spartito per canto e pianoforte di Ricordi (a cura di Maffeo Zanon, 1959) reca tale didascalia, ad esempio non lo fanno né lo spartito per canto e pianoforte curato da Émile Bourgeois con traduzioni in francese di L. V. Durdilly (Choudens, Paris 1896) né la partiture per orchestra sulla *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Bärenreiter, Kassel 1991.

riale, anche se alleggerita dalla presenza buffonesca di Leporello, permane poi nel successivo incontro di Donna Anna e Don Ottavio, che si sviluppa, stando ai libretti di Praga 1787 e di Vienna 1788, in una «camera tetra». In tal modo tutto può così bene contrapporsi alla successiva scena nel palazzo del protagonista, che ha sì luogo di sera, ma di nuovo in una «sala illuminata». E con un lume Don Giovanni va ad aprire al Commendatore.

È poi significativo il fatto che nel *Festin de pierre* di Molière «la Statua», che nel V atto diventerà «lo Spettro», rifiuti l'invito di Don Giovanni di portare per lui una fiaccola con le parole «Non si ha bisogno di luce, quando si è condotti dal cielo». In Mozart il diniego del Commendatore si basa invece sul cibo, cioè sulla vita che Don Giovanni golosamente assorbe al suo banchetto e che invece l'avversario, ormai raggelato nel marmo, non può fare; il Commendatore di Mozart non è luce e non può quindi parlare di luce.

L'appendice finale è, appunto, un'appendice e potrebbe aver luogo nella notte stessa del banchetto o il giorno dopo. Chiudere la rappresentazione nell'ombra o nella luce non è tuttavia una scelta registica di poco conto. Lo stesso del resto vale per la chiusa delle *Nozze di Figaro*, visto che tutto il quarto atto di quell'opera, aperti con Barbarina munita di lanterna, si svolge in quell'oscurità propizia agli scambi di persona, cioè agli smarrimenti. Anche in quell'opera dunque la scelta di chiudere la vicenda lasciando dominare quell'oscurità nella quale si sono tutti mossi sino all'agnizione finale oppure facendo improvvisamente trionfare la luce per il «Corriam tutti» conclusivo è importante per definire la decodificazione registica prescelta. E così nel *Don Giovanni*, se si è deciso di oscurare improvvisamente la sala nel momento in cui appare la Statua, il successivo ritorno o meno della luce dipende anche qui dal significato che questo finale vuole secondo noi possedere.

## 22.

### *L'insidia delle tonalità*

La ricerca di segrete rispondenze strutturali all'interno di qualunque capolavoro è sempre un tentativo, sovente inconscio, di scoprire dove risieda mai quella vita che tiene in piedi quel capolavoro. Si seziona quel corpo alla ricerca della vita, dimenticando così che, per fare ciò, si deve togliere la vita a quel corpo. Il *Don Giovanni* è uno di quei tanti capolavori che ce lo dimostrano. Cerchiamo di spiegarci perché esso è grande magari con calcoli e formule, come se quel capolavoro fosse un'automobile sulla quale si viaggia così bene solo grazie alla sua cilindrata e ai suoi ritrovati tecnici. Dimenticando in tal modo che in quell'automobile c'è anche chi guida quell'automobile, c'è una persona senza la quale quel veicolo non si muoverebbe neanche di un metro (così come capita a molti lavori che capolavori non sono). In altre parole la presenza di pur indubitabili pregi strutturali non è tanto la causa che fa di quel capolavoro un capolavoro, ma è una conseguenza. La sua vita risiede altrove, risiede in una dimensione irrazionale, e quindi inspiegabile, che sta a monte dei suoi pregi costruttivi.

Pertanto l'analisi, pur necessaria e doverosa, delle impalcature interne di un

capolavoro non ci deve illudere di aver completamente scoperto perché quel capolavoro è tale. Ne è un esempio, fra i tanti, la «scoperta» delle correlazioni fra le tonalità che vari studiosi del *Don Giovanni* si impegnano a delucidare. È certamente indubbio anche in tale opera il ruolo giocato dal contrasto fra i due modi di Re maggiore e di Re minore, visto che il Re minore in Mozart, alla pari del Sol minore, non è una tonalità qualunque, trovandosi alla base anche di altri importanti lavori di intensa espressività come l'eccezionale Concerto per pianoforte K. 466 (dirompente per la sua novità tanto quanto il *Don Giovanni*), il *Kyrie* K. 341 e poi il *Requiem*. Lo si comprende fin dall'Ouverture, tutta fondata su questa contrapposizione. L'antitesi fra l'iniziale «Andante» in Re minore e il successivo «Allegro molto» all'omologo maggiore (certo un'antitesi di modi assai frequente) dà vita ad un più che esplicito conflitto chiaroscurale. Ma tale conflitto si fa ancora più manifesto nel corso dell'opera. Il Re minore sembra in effetti il mondo dei «nemici» del protagonista: in Re minore sono le poche battute del duello iniziale, il duetto fra Donna e Don Ottavio «Deh, crudele, fuggi!» e l'entrata delle maschere alla festa («Bisogna aver coraggio») e, soprattutto, la scena decisiva al banchetto con la statua del Commendatore. Al punto che si potrebbe postulare, come starebbe a confermare il *Requiem*, l'associazione fra tale tonalità e la morte.

Più difficile sembra invece attribuire il Re maggiore a Don Giovanni; Mozart infatti anche in questo aspetto dell'opera si comporta in modo quanto mai indefinibile e ci convince a non tracciare automatiche e troppo facili corrispondenze fra tonalità e personaggi. Pur volendo aderire all'idea di Knepler, secondo cui questa tonalità esprime «la gioia vitale dell'eroe del titolo»<sup>172</sup>, bisogna tuttavia tenere presente che Don Giovanni canta in Re maggiore solo la sua «Canzonetta» alla cameriera; vero è che sempre in un giocoso Re maggiore si apre il suo banchetto finale, ma sempre in Re maggiore sono pure le arie di Donna Elvira «Ah, fuggi il traditor» e di Donna Anna «Or sai chi l'onore», due «inviti all'azione» di personaggi diametralmente opposti proprio a Don Giovanni. Non solo: pure in Re maggiore è l'aria del catalogo, dunque l'aria di un sempliciotto per il quale l'azione non ha invece significato alcuno; e nella stessa tonalità sono tanto l'entrata di Donna Anna e Don Ottavio nel corso del Sestetto quanto il successivo invito consolatorio dell'uno nei confronti dell'altra («Tergi il ciglio»). Invero la scena della morte di Don Giovanni non potrebbe non essere in Re minore, ma essa si conclude con l'urlo del protagonista su una liberatoria cadenza piccarda in Re maggiore; e pure in Re maggiore sarà la scipita morale conclusiva «Questo è il fin di chi fa mal», a proposito della quale non ci può convincere l'idea del Knepler per il quale in tale momento questa tonalità «rappresenta la gioia futura di tutti gli altri». Già abbiamo visto infatti che, malgrado la morte del protagonista, solo per Zerlina e Masetto il futuro sarà presumibilmente felice. Pertanto l'intreccio delle tonalità è anch'esso labirintico e ci obbliga a diffidare di quelle corrispondenze cui sembra attenersi ad esempio anche Ratner<sup>173</sup>.

\* \* \*

<sup>172</sup> Georg Knepler, *Wolfgang Amadé Mozart. Nuovi percorsi*, Ricordi-LIM, Milano-Lucca 1995, p. 347

<sup>173</sup> Leonard Ratner, *Classic Music. Expression, Form and Style*, Schirmer-Macmillan, New York-London, pp. 398-99

In base alla soluzione interpretativa prospettata<sup>174</sup>, i profili dei vari personaggi che ruotano attorno a Don Giovanni ci appaiono interpretabili come entità coscientemente o inconsapevolmente contrapposte alla vera musica di Mozart. Corrispondono esattamente a quei tre tipi di ascoltatori cui Mozart ebbe un giorno a riferirsi quando a Parigi si trovò a suonare in casa della Contessa Chabot: «Datemi il migliore pianoforte d'Europa, ma come ascoltatori persone che non capiscono nulla, o che non vogliono capire nulla, e che non provano assieme a me ciò che suonano, e allora perderò ogni gioia»<sup>175</sup>.

Le tre donne possono venire intese come tre manifestazioni di forze vanamente investite dall'azione del protagonista; in altre parole esse sono tre modi d'approccio illusori o insufficienti, tali da non permettere una reale sintonia con la produzione mozartiana. Sono dunque tutte e tre sullo stesso piano (anche Carapezza le ritiene «elevate tutte senza differenza d'importanza a personaggi principali»<sup>176</sup>), in quanto si trovano tutte sullo stesso livello antagonistico. Don Giovanni-Mozart offre la sua musica a tutte, ma nessuna delle presenti è in grado di riceverla.

I tre uomini dal canto loro esemplificano invece aspetti compositivi solo apparentemente simili a quelli mozartiani, ma in realtà così diversi da risultare anch'essi negativi. Sono gli stadi creativi dei tanti e pur dignitosi Salieri e Sarti, Beecke e Boccherini coevi, a cui la musica di Mozart veniva contrapposta, sì vicini a lui e talvolta più stimati di lui, ma in realtà privi di quella pienezza di vita e di forza che egli invece sapeva dominare fin dall'infanzia.

## 23.

*Le tre dissonanze***a) Donna Anna**

Personaggio che in Gazzaniga appare solo all'inizio della vicenda e che in seguito lascia praticamente il posto a Donna Ximena. Donna Anna instaura con Don Giovanni un rapporto quanto mai conflittuale. Non solo resiste al suo seduttore, ma pretende di conoscerne l'identità; ella in pratica, a differenza di quello che farà Zerlina in chiusura d'atto, si difende da sola, chiede sì aiuto ma nello stesso tempo contrattacca, cercando di fermare e accertare l'identità del suo aggressore, divenendo in tal modo «assalitrice d'assalita». E lo fa con un canto in cui sono frequenti i cromatismi e le quarte eccedenti utili a sottolineare il suo squilibrio emotivo.

Quando poi interviene in sua difesa il padre, ella rientra in casa, in altre parole lascia a lui il compito di proseguire nella sua opera di disvelamento; ma invano, visto l'esito del duello. E la donna si sentirà lesa non solo per l'affronto subito e per la morte del genitore, ma anche per non essere riuscita a conoscere subito le fattezze del suo seduttore. Poco importa chiedersi, come hanno fatto i Romantici

<sup>174</sup> Sono particolarmente illuminanti le pur parziali analisi svolte a questo proposito da Roberto Brusotti, *L'eros, la morte e il demoniaco nella musica di Mozart*, il melangolo, Genova 1997, pp. 75-112

<sup>175</sup> In data 1. 5. 1778 In W. A. Bauer – O. E. Deutsch (a cura di), cit., II, p. 344; ed. it., cit., II, p. 861

<sup>176</sup> P. E. Carapezza, *Figaro e Don Giovanni: due folli giornate*, cit., p. 73



a partire da Hoffmann, se la seduzione sia avvenuta o meno: ella rimane comunque un principio ostile a Don Giovanni, al punto da enunciare la sua dichiarazione di rivalsa ben prima di subire l'affronto dell'uccisione del Commendatore: «Non sperar, se non m'uccidi, / ch'io ti lasci fuggir mai».

Nel corso della vicenda si nota sempre meglio che Donna Anna accetta la dedizione di Don Ottavio come un semplice fatto legalmente costituito, ma senza erotismo né passione, senza cioè quei pregi che invece all'inizio dell'opera le fa subito intravedere Don Giovanni e che ella istintivamente respinge. Da qui l'ambiguo legame che avvince questa donna al protagonista. Quando narra di aver scambiato l'uomo «in un mantello avvolto» proprio per il fidanzato fa appunto capire di accogliere l'unione con Don Ottavio come tranquilla e innocua unione perbenistica: se per assurdo si fosse accorta che l'assalitore era Don Ottavio, avrebbe forse accettato le sue (davvero improbabili) *avances*? L'erotismo non fa parte del suo mondo; come dice Hans Heckel, in lei «la molla è costituita dal suo orgoglio di vergine e dall'amore per il padre, mentre le è completamente estranea ogni passione sensuale»<sup>177</sup>. Ella dunque approva l'amore del suo uomo solo perché lo può dominare; accetta il suo amore solo perché è un amore sterile. Don Giovanni invece la vuol sovrastare e, come hanno notato in molti, le fa conoscere un differente approccio d'amore, impulsivo e coinvolgente; un amore che ella non sa provare e che sostituisce con un diverso tipo di passione, diametralmente opposta, la sete di vendetta. In altre parole, dopo la tentata violenza ella s'avvampa e indirettamente rinnega quella specie di inerte bonaccia a cui era abituata con Don Ottavio. È significativo a tal proposito quanto Don Giovanni le chiederà nel momento dell'incontro in I,11: «Il crudele chi fu che osò la calma / turbar del viver vostro?». Infiammata dall'incontro-scontro, diviene anch'ella passionale. Il trauma subito non la porta a rimuovere l'accaduto, ma fa della vendetta la sua ragione di vita («Come furia disperata / ti saprò perseguitar»).

In fondo la sua ricostruzione dell'omicidio, a cui non ha assistito, è tendenziosa e conferma appunto che il suo odio per Don Giovanni è ancestrale: quanto esposto a Don Ottavio può indurre a pensare che Don Giovanni, per non farsi scoprire e arrestare, abbia inferto a tradimento una stoccata mortale al genitore («Il padre / v'accorre, vuol conoscerlo; e l'indegno, / che del povero vecchio era più forte, / compie il misfatto suo col dargli morte»). In realtà il padre non voleva affatto «conoscerlo» (era lei a volerlo), si è limitato a ingiungere all'assalitore di allontanarsi dalla figlia («Lasciala indegno»; in realtà era sempre Donna Anna a trattenerlo Don Giovanni), e quindi a lanciare la sfida («Battiti meco»).

È dunque da Donna Anna che prende le mosse la vicenda: il tentativo di violenza perpetrato costringe subito Don Giovanni ad accettare la sfida e a uccidere il padre suo; in altre parole voler sedurre quell'aristocratica dama è per Don Giovanni assai più arduo che sedurre altre donne come la contadina Zerlina, la cameriera di Donna Elvira e la ragazza di Leporello. Ma non per questo la differenza di ceti è per lui un vantaggio essenziale, visto che l'unica donna che noi sappiamo da lui conquistata è proprio una nobile.

<sup>177</sup> Hans Heckel, *Das Don Juan-Problem in der neueren Dichtung*, Metzler, Stuttgart 1915, p. 24

L'anfibologia del suo rapporto con Don Giovanni appare poi emblematica nel momento in cui, dopo essere rinvenuta, ella crede di trovarsi ancora dinanzi al suo assalitore; e se prima lo voleva trattenere, ora lo supplica di andarsene («Fuggi, crudele, fuggi») e ci conferma pertanto che dentro di lei lusinga e avversione faticano ancora a scindersi. Del resto, già notammo che anche Don Giovanni ha nei confronti di lei un legame altrettanto equivoco, una specie di attrazione/repulsione che lo porta prima a volerla sedurre, poi a fuggire per non farsi riconoscere e infine a invitarla a palazzo, senza per questo provare, così come farà invece con Zerlina, di ripetere il tentativo una seconda e una terza volta. Dopo essere rinvenuta e aver compreso di avere di fronte il suo ap problematico damerino, Donna Anna riesce a far riprendere il sopravvento al suo odio e ad avvicinare il fidanzato al giuramento di vendetta. Ella dunque accetta la presenza di Don Ottavio non come amato che la può consolare, ma solo come compagno di rivalsa e di morte, dunque come l'esatto opposto di quanto persegue Don Giovanni, amore e vita. In quel duetto supplica «Lascia che mora anch'io / ora ch'è morto, oddio», così come continuerà a fare in seguito, quando nel corso del Sestetto del II atto, in risposta all'invito di Don Ottavio di «tergere il ciglio», ribadirà: «Sol la morte, o mio tesoro, il mio pianto può finir». In altre parole Donna Anna per tutto il corso della vicenda ribadisce di essere figlia di suo padre e di muoversi sempre avvolta dallo stesso velo funebre. E proprio per questa sua veste luttuosa ella non può essere affascinata dalla vitalità di Don Giovanni.

Nella sua furia ultrice da soprano drammatico non ascolta certo il consiglio del fidanzato («Lascia la rimembranza amara»), perché lei non vuole dimenticare, almeno per il momento. Nel suo impeto emozionale vuole apertamente contrapporsi a chi ha tentato di farle conoscere un diverso tipo di forze, né sentimentali né razionali, ma più profonde e in diretta opposizione alle sue.

Scopre in Don Giovanni il «carnefice» del padre suo non tanto perché messa in guardia da Donna Elvira, ma in virtù della sua sensibilità: da quel momento si convince ancora di più delle sue mire e si realizza pienamente come principio ostile. Trovando finalmente il suo bersaglio, ella ha così modo di dare completo sfogo alla sua sete di ritorsione. In fondo anche la Regina della Notte si esprimerà con una veemenza assai simile, quando, nell'affermare «Infernale vendetta ribolle nel mio petto», dimostrerà di avere non solo un nemico su cui sfogare la sua rabbia (Sarastro), ma pure una persona come Pamina, sostanzialmente debole alla pari di Don Ottavio, a cui chiedere cieca collaborazione, addirittura con le minacce.

La collera di Donna Anna non è tuttavia l'unica passione che la scuote: nel Duetto «Che giuramento, o dèi!» impone a Don Ottavio dedizione assoluta, ma appena enunciata la solenne promessa si spaventa, per cui, una volta scoperto il colpevole, nella possente aria «Or sai chi l'onore» giunge a invocare non solo vendetta, ma anche aiuto, come se avesse già capito che con le sue uniche forze non potrà farcela («Vendetta ti chiedo; la chiede il tuo cor»). Si rivolge a Don Ottavio con un impeto sì dettato dal suo odio per Don Giovanni, ma anche dalla necessità di smuovere l'imbelle suo compagno: a questo scopo sono volte ad esempio le vigorose scivolote ascendenti dei bassi che incitano il suo canto e così le linee affilate della sua melodia sembrano voler non solo straziare il suo nemico, ma anche spronare il suo uomo. Del resto Donna Anna è consapevole della possibilità che Don Ottavio non abbia forza sufficiente: «Se l'ira in te langue...».

A partire poi dal finale I questa «dura Erinni»<sup>178</sup>, a differenza dell'inetto fidanzato, muta progressivamente tono; appena entrata alla festa ha di nuovo paura («Il passo è periglioso») e giunge a sperare che a vendicarla intervenga non l'imbelle compagno, ma «il giusto Cielo». Un'idea che ribadisce nel corso del II atto con la sua seconda aria «Non mi dir, bell'idol mio», ove, dichiarando «Forse un giorno il Cielo ancora / sentirà pietà di me», dimostra di essersi ormai resa conto che Don Giovanni è imprevedibile e che i suoi piani, con accanto un Don Ottavio, sono inutili; in altre parole lascia inconsciamente il posto e il compito della vendetta al padre. E in chiusura della seconda aria dimostra di esser giunta a pensare proprio come Don Ottavio: in precedenza era sempre stato il suo uomo a chiederle di non affliggersi per non farlo ulteriormente soffrire (emblematica l'aria «Dalla sua pace»); ora invece è lei a chiedere al fidanzato di sopire il dolore: «calma il tuo tormento, se di duol non vuoi ch'io mora». Giustamente Mila<sup>179</sup> ha osservato in questa seconda aria la presenza molcente dei clarinetti; anche questi strumenti tanto cari a Mozart servono infatti ad attutire la sua precedente icasticità. Si congeda così tanto dai suoi propositi di rivincita quanto dall'inutile fidanzato: «Tu ben sai quant'io t'amai», gli dice parlando di qualche cosa che è ormai finito. Lei ora aspira solo ad avere requie, come se fosse stanca di combattere. Nel recitativo gli ha sì detto «abbastanza per te mi parla amore», visto che la loro unione è pur sempre «un ben che lungamente la nostr'alma desia»; ma con quel successivo verbo al passato remoto («suona quasi come un lapsus freudiano» dice Gallarati<sup>180</sup>) ella ci fa capire di non vedere alcun futuro nel suo legame con Don Ottavio. Invita dunque l'amato a calmare il suo «tormento», ma in realtà è lei ad essere ancora straziata, visto che l'innamorato poco prima, nell'invitarla a «chinare il ciglio» di fronte al volere del Cielo, ci è apparso tutt'altro che tormentato.

Alla fine della vicenda, quando ancora non sa della fine di Don Giovanni, Donna Anna giunge addirittura a precisare che le sarebbe ormai sufficiente vedere il suo nemico arrestato dalla polizia («Solo mirandolo / stretto in catene / alle mie pene / calma darò») e, quando apprende della morte dell'avversario, non gioisce, ma si limita a dilazionare il matrimonio, perché la sua unione con Don Ottavio aveva come collante indispensabile proprio Don Giovanni: scomparso questi, non sembra avere più molto senso stare al suo fianco. Potrebbe essere felice e appagata, potrebbe finalmente convolare a nozze, ma il libretto non lo prevede: Donna Anna deve continuare sino alla fine a non essere felice. Malgrado la vicinanza di Don Ottavio, ella è sempre rimasta sola tanto quanto Donna Elvira.

Per cui il duetto che i due cantano alla fine «Or che tutti, o mio tesoro, / vendicati siam dal Cielo») sembra sì un duetto d'amore, ma in realtà è un duetto di congedo: essi cantano le stesse linee melodiche, ma stanno quasi per lasciarsi. Per cui è assai difficile pensare che la dilazione di Donna Anna sia solo un modo di rispettare il lutto per un tempo confacente (in Gazzaniga ella decideva, subito dopo la morte del padre, di recludersi in un «ritiro» almeno sino a quando il colpevole non fosse stato scoperto e il genitore vendicato). Don Ottavio era già stato avvisato dalla precedente aria della donna: «Non mi dir, bell'idol mio, / che son io crudel

<sup>178</sup> M. Mila, cit., p. 228

<sup>179</sup> Ivi, pp. 228-229

<sup>180</sup> P. Gallarati, cit., p. 203

con te...», come se in pratica l'odiato Don Giovanni le avesse fatto pur sempre capire che Don Ottavio non fa comunque per lei.

Del resto sono sempre stati pochi i punti in cui la donna ci è apparsa, se non innamorata, almeno premurosa nei confronti del suo uomo: ad esempio nel momento del Finale I in cui ammette di temere «pel caro sposo»: come se avesse consapevolezza che Don Ottavio, dovendo probabilmente sfidare Don Giovanni, farebbe immancabilmente la stessa fine di suo padre. Capace di dominare solo Don Ottavio, ella, come fa notare Roberto Brusotti, in realtà «si mostra inabile a intraprendere qualunque azione possa mettere in atto i suoi propositi, e, quando vi partecipa, non riesce a reggerne la tensione»<sup>181</sup>: in altre parole, malgrado i suoi fieri propositi e la sua passionalità, alla fine si rivela incapace tanto quanto Don Ottavio.

Donna Anna è dunque all'opposto di Zerlina, che sa invece trattare il suo uomo con più distaccata disinvoltura: su di lei, di condizione nobile come Don Giovanni, non avrebbe efficacia quel senso di superiorità che aiuterà invece il nostro protagonista, in quanto «cavaliere», nei confronti della contadina e di Masetto. Donna Anna è in effetti agli antipodi di quella ragazza, invece assai più spontanea e istintiva: proprio per questo per tutto il corso della vicenda ella non le rivolge mai la parola. Ma non per alterigia aristocratica né perché Zerlina è una potenziale rivale, quanto perché la sua funzione è all'opposto. La contadina è una ragazza di sorridente freschezza, lei una donna tutta rancorosa amarezza.

A differenza di questa tuttavia Donna Anna non si fa abbindolare dalle apparenze di Don Giovanni, cioè da Leporello; per tutto il corso dell'opera non rivolge in pratica una parola neanche a lui, men che meno quando, dopo il Sestetto, sarebbe pure per lei naturale, come per i quattro compagni, rovesciare addosso al meschino ogni sorta d'improperi. Invece, dopo il querulo «Perdon, perdono» del servo ormai privo del camuffamento, Donna Anna se ne va («parte coi servi»), come se non avesse né tempo né voglia di ascoltare il piagnucolio di una persona che ha scoperto essere solo una posticcia maschera di colui che odia. Si comporta in tal modo non certo perché questi è di rango inferiore, ma perché, una volta ravvisato l'inganno, per lei è inutile prendersela con una simulazione inconsistente.

Donna Anna rappresenta pertanto chi vorrebbe dalla musica di Mozart sentimenti «normali», quelli che lei trova in Don Ottavio così come l'Arcivescovo Colloredo trovava in un Michael Haydn e in un Anton Adlgasser. In quanto figlia del Commendatore, rappresenta un avvicinamento alla musica di Mozart prevenuto, incapace di abbandonare le proprie remore emotive per cogliere il pensiero musicale che sta dietro di esse. È dunque un approccio tipico di chi porge orecchio alla musica di Mozart con tranquillo distacco e privo quindi di ogni reale partecipazione, disposto ad accontentarsi di una sentimentalità misurata e superficiale, appunto «alla Don Ottavio». Pronta pertanto a reagire con forza, se qualcuno come Mozart-Don Giovanni le pone dinanzi una musica più vitale.

## b) Donna Elvira

Figura che merita ogni umana compassione per essere costretta a vedere la sua

<sup>181</sup> R. Brusotti, cit., p. 93

dedizione amorosa brutalmente vilipesa dall'uomo che ama, Donna Elvira, non essendo come Dorabella e Fiordiligi, avrebbe fatto certamente perdere la scommessa a Don Alfonso; lei infatti si comporta da vero «scoglio immoto» e dimostra in sostanza la falsità dell'assunto del *Così fan tutte*. Nel primo atto viene umiliata dallo zotico Leporello con l'aria del catalogo, nel secondo si trova cinicamente ingannata dal travestimento dello stesso. In entrambi i casi ella deve subire la mortificazione di dover cedere il posto a donne di più basso cetò, prima a Zerlina e poi addirittura alla sua cameriera. E proprio per avere campo libero, in entrambi i casi Don Giovanni la disorienta mettendola in relazione solo con la sua ombra. Proprio lei, che vorrebbe sempre Don Giovanni con sé, per buona parte della vicenda si trova impaniata solo con la maschera di quello. Come fa notare Carapezza, ella è così esageratamente «tragica» da reclamare «costantemente il comico come correttivo»<sup>182</sup>.

Il fatto che compaia in scena «in abito da viaggio» ci fa capire, come è stato da molti osservato, che ella è ininterrottamente alla ricerca di un *ubi consistam*; naturalmente lo vorrebbe trovare in Don Giovanni, dunque proprio in un uomo che deve continuamente inseguire perché mosso invece da una mercuriale esuberanza. Ella pretende un amore sicuro e stabile come quello che hanno trovato Donna Anna e Don Ottavio, Zerlina e Masetto; per questo esige che Don Giovanni sia eternamente suo. Eppure lei stessa, quando appare in scena, ci dice subito che quell'uomo, dopo averla dichiarata sua sposa (anche a Zerlina Don Giovanni prometterà «e là, gioiello mio, ci sposeremo»), è stato con lei solo tre giorni.

A ben vedere questa voglia di eterna fedeltà è frutto di una spinta razionale, perché è la ragione l'unica realtà contingente che sembra imporre un freno ad un uomo animato invece da un'opposta spinta irrazionale. Elvira pertanto, se può essere il corrispettivo di quello che nell'opera seria era la «Didone abbandonata», non ha la passionalità di Donna Anna; in lei ci sono anche forti imperativi razionali che cercano invano di circoscrivere il demone di colui che ama.

Proprio per questo Don Giovanni riesce a evitarla mettendole dinanzi la maschera Leporello e smarrendola con un gioco di specchi: come per dire che la musica di Mozart-Don Giovanni non può essere arginata da semplici vincoli logici. Lei ama pervicacemente Don Giovanni perché la musica sua, cioè la musica di Mozart, avvince per la sua chiarezza logica; ma, come sappiamo, essa è ben di più.

Il freno che cerca di opporre con lo steccato della sua razionalità appare chiaro dal modo in cui canta «Ah, chi mi dice mai» dovrebbe essere un'aria d'ira, visto che la donna vuole «cavare il core» al suo Don Giovanni, eppure non è percorsa da fremiti e scosse, da tremoli e scale saettanti, così come la tradizione aveva in uso per momenti di tal fatta. Si pensi ad esempio alle «Smanie implacabili» di Dorabella del *Così fa tutte* o anche all'aria di Lisetta «Infedel! Tu pria m'inganni» nel *Re Teodoro* (II,6) di Paisiello,

Infedel! Tu pria m'inganni,  
poi m'insulti e mi deridi;  
ah, che troppo intesi e vidi,

<sup>182</sup> P. E. Carapezza, cit., p. 98



troppo vedo e intendo ancor.  
 Più non credo a un cor fallace  
 e ad un labbro mentitor.  
 (Per chi mai perdei la pace!  
 Per chi mai m'accese amor.)

Per quanto esordisca con un incedere imperativo a note puntate, anche questa non memorabile aria dà libero sfogo a prevedibili spume di rabbia. Quella di Donna Elvira è invece un'aria piuttosto statica, perché la ricerca da lei attuata non è rettilinea, è tutta spigoli e sussulti, con scarti dinamici e con frequenti salti d'ottava (addirittura di nona a «cavare») e talvolta con ritmi puntati tipici di una persona lacerata fra sdegno e mal sopito amore. È dunque un'aria mossa non solo da slancio emotivo, ma anche, se non soprattutto, da freddezza razionale con la quale tentare di reprimere l'impeto del libertino. Il fatto che la sua frase iniziale («Ah, chi mi dice mai / quel barbaro dov'è, / che per mio scorno amai, / che mi mancò di fe'?») non rinunci a muoversi secondo la regolare periodizzazione di 4+4 battute ci fa infatti capire la presenza nella donna di un buon autocontrollo; oltretutto il suo canto si muove su «sicuri» intervalli meloarmonici, così da sottolineare bene la sua inscalfibile volontà. Lei non è come Pamina, che nella sua disperazione in quanto si crede abbandonata da Tamino, giunge sull'orlo del suicidio; lei non demorde. Eppure, pur dichiarando di voler fare «orrendo scempio» del fedifrago, subito dopo si lascerà ancora una volta abbindolare, rimanendo alla mercè del rozzo servitore dell'amato.

Certo anche Donna Elvira è mossa da una brama di rivincita; lo fa capire appena ha ascoltato l'aria del catalogo: «Ah, vendicar vogl'io / l'ingannato mio cor ... io sento in petto / sol vendetta parlar, rabbia e dispetto». La sua smania vendicativa è pari, se non superiore a quella di Donna Anna; eppure l'inarrivabile sottigliezza psicologica di Mozart ci fa capire che ella è dominata, malgrado tutto, da una spinta raziocinante. In virtù della quale tenta di aprire gli occhi a Zerlina e indirettamente a Donna Anna e Don Ottavio, quando questi sono ancora ignari della colpevolezza di Don Giovanni.

La sua aria di ammonizione «Ah, fuggi il traditor» si oppone chiaramente, essendo di nuovo irta di sbalzi, alla vellutata perentorietà con la quale Don Giovanni stava per irretire Zerlina. È di nuovo un'aria tutta «frenata» da un costante ritmo puntato che contribuisce a rendere sì perentorio il suo *caveat*, ma che tuttavia alla fine sembra il meno indicato a sottolineare un invito a fuggire. Qui la donna vuole fermare Zerlina, non tanto portarla via. La sua ingiunzione a non farsi ingannare è certo imposta dalla segreta volontà di continuare ad avere Don Giovanni tutto per sé allontanando una temibile rivale, è dunque un intervento dettato non solo da un empito di gelosia, ma anche da uno studiato calcolo. Salva quindi Zerlina non tanto per solidarietà femminile, ma perché mossa da una passione esclusiva in nome della quale giunge anche a non rispettare quella differenza di ceto orgogliosamente osservata da Donna Anna. E così nel Quartetto immediatamente successivo ella riprende le sue funzioni chiarificatrici ribadendo, non a Zerlina ma a Donna Anna, «Non ti fidar, o misera» facendo di nuovo uso di ritmo puntato. Lo ha fatto notare anche Breydert, ella effettivamente «parla come un libro stampa-

to»: è razionale in quanto umanamente ha ragione; per lei la fedeltà in amore è un obbligo di kantiana moralità, così come dirà all'inizio del II atto al falso Don Giovanni apparentemente ravveduto: «Dunque pentito l'amato Don Giovanni / al suo dovere e all'amor mio ritorna?». Per lei l'amore è innanzitutto un dovere, non un piacere.

Don Giovanni cerca di stornare il suo intervento spiegando agli astanti confusi che ella è pazza; in realtà Donna Elvira è solo pazza d'amore, ma al punto da commettere un errore non di poco conto. Malgrado la sua razionalità, è proprio lei infatti che, come racconta Leporello in I, 15, dopo aver allontanato la contadinella, prima l'accompagna al palazzo di Don Giovanni, appunto là dove questi vorrebbe che la ragazza venisse, e poi finisce per rimanere chiusa fuori da Leporello («e sulla via soletta la lasciai»).

Questa commistione di furia irrazionale e di razionale chiarezza balza di nuovo evidente nel Finale I. Quando entra in casa di Don Giovanni, mentre Donna Anna e Don Ottavio si limitano a invocare «protezione» dal Cielo, lei invece continua a pretendere totale rivalsa: «Vendichi il giusto Cielo / il mio tradito amor». Ma nello stesso tempo sa conservare un certo qual sangue freddo: è lei infatti che, entrando alla festa di Don Giovanni, rincuora i compagni («Bisogna aver coraggio»), perché solo sfidando il libertino nel suo regno essi potranno scoprire «i suoi misfatti rei». A differenza di Donna Anna, che, malgrado la sua voglia di vendetta, sembra esitare, Donna Elvira non ha paura.

Nel corso del II atto ella però affianca alla sua energia delucidatrice la devozione; a causa della quale nel Terzetto iniziale finisce per essere di nuovo raggirata. In altre parole la sua perspicacia non le è sufficiente. Prosegue pertanto ad essere lucida da un lato, cieca dall'altro, è fredda nella sua fissità, ma ardente nella sua passione. E di fronte all'invito «Discendi o gioia bella» tutte le sue precedenti mire di vendetta si sciolgono come neve al sole. I suoi sentimenti sono così sensibili da poter essere appagati anche solo da un semplice gioco di miraggi; perché in fondo, a differenza di quanto avviene a Donna Anna, è quanto canta Don Giovanni che la conquista ancora una volta, in altre parole è la musica di Mozart che continua a sedurla.

Quando poi nel corso del Sestetto vede in serio pericolo colui che crede ancora essere Don Giovanni, dimentica il suo astio e ne prende subito le difese. Si trova pertanto dilaniata da una dicotomia dalla quale non riesce a uscire. Proprio per questo Jouve paragona la frase cromatica che ella intona nel Sestetto ad una «vite perpetua»<sup>183</sup>, utile a significare l'instancabile ostinazione del suo amore. Donna Anna con la sua prima aria si mostra tutta protesa in avanti alla ricerca della vendetta (e della soddisfazione) e solo con la seconda si ferma e rinuncia; Donna Elvira invece, con il suo lacerante «odi et amo», conferma di continuare a guardare sempre dietro a sé, perché vorrebbe che il passato ritornasse in quanto più felice del presente.

Proprio in virtù della sua sostanziale dedizione è lei che nel recitativo «In quali eccessi, o Numi» intuisce, meglio e prima di Donna Anna, che la «fatale saetta» della punizione giungerà a colpire l'infedele; anzi nelle sue «ambasce» già intra-

<sup>183</sup> P. J. Jouve, cit., p. 121

vede il «baratro mortal» nel quale effettivamente sprofonderà l'amato. Con la sua fusione di calda emotività e di fredda lucidità ella lo prevede senza alcun senso di soddisfatta rivalse, e dimostra, rispetto ai suoi compagni di vendetta, di essere comunque più vicina per sensibilità allo sciagurato libertino e di saper vedere più chiaramente la realtà. Nello stesso tempo compiangé sé stessa («Misera, Elvira»); capisce insomma di trovarsi in un irrisolvibile dilemma («Che contrasto d'affetti in sen ti nasce!»). Dal quale continua a essere dominata nella successiva aria «Mi tradì quell'alma ingrata», che ancora una volta non è una convenzionale aria d'ira, ma di compatimento, ove di nuovo le frequenti note puntate ci fanno capire che ella sa dopotutto conservare una sorvegliata ragionevolezza. Anche Gallarati nota al proposito la presenza in tale aria di una «dialettica di ragione e sentimento, di autocontrollo e di abbandono»<sup>184</sup>. In più punti Donna Elvira adotta un canto un'altra volta spigoloso, con ampi salti intervallari utili a ribadire il suo sorvegliato strazio, ma nello stesso tempo si fa cogliere dalla compassione («provo ancor per lui pietà») liberandosi in pochi vocalizzi su parole-chiave come «palpitando» e «pietà». Non afferma più di amare Don Giovanni, ma di provare solo commiserazione, proprio perché con la sua lucidità percepisce che il libertino ha ormai le ore contate. Mozart, maestro nel delineare la mutevolezza dei sentimenti umani, ancora una volta ci mostra compiutamente lo strazio della donna; lo amplifica ulteriormente a partire da «Quando sento il mio tormento» tramite un sottile gioco di modulazioni con passaggi dal Si bemolle maggiore d'impianto al Mi bemolle minore, al Sol minore, al La bemolle maggiore, al Do minore.

Si tratta dunque di un'aria che, per quanto aggiunta in un secondo tempo, è, a differenza di quello che ritengono molti commentatori fra cui Abert, quanto mai preziosa e opportuna in quel punto dell'opera. Infatti, come ha pure sostenuto Mila<sup>185</sup>, serve a farci capire che Donna Elvira è cambiata e che, alla pari di Donna Anna, rivela di non sapersi più vendicare, ma non perché costretta dagli eventi, quanto per innata bontà. Se la sua compagna di sventure smette di odiare, ella, malgrado tutto, continua ad amare. Carapezza ritiene addirittura che ella con tale momento abbia «trasfigurato in ascesi e carità le sue passioni»<sup>186</sup>. Se pertanto Donna Anna si trova quasi obbligata ad abbandonare il suo furore, Donna Elvira invece lascia poco per volta il posto alla pietà: «Quando sento il mio tormento / di vendetta il cor favella; / ma, se guardo il suo cimento, / palpitando il cor mi va». Una frase in cui spicca il termine «cimento»: in altre parole ella continua ad avvertire la forza attrattiva del vecchio innamorato e la sua sete di infinite conquiste, sete che intuisce impossibile da estinguere e che tuttavia ammira («palpitando il cor mi va»). Del resto Don Giovanni stesso, al primo incontro con lei aveva commentato «Mi pone / a cimento, costei». Per cui ella finisce per apprezzare proprio quei tentativi che il suo ex innamorato ha proseguito a compiere per liberarsi di lei.

A differenza dunque degli altri personaggi, che per tutto il corso del II atto hanno inseguito solo un'ombra, Donna Elvira è l'unica che accorre ancora una volta al palazzo di Don Giovanni, nel quale, a differenza degli altri, può entrare anche

<sup>184</sup> P. Gallarati, cit., p. 190

<sup>185</sup> M. Mila, cit., pp. 214-15

<sup>186</sup> P. E. Carapezza, cit., p. 133

se non invitata, in quanto si ritiene a tutti gli effetti moglie del padrone. Proprio in nome di questo attaccamento ella, dimenticando ogni rancore, irrompe per chiedergli non più amore, ma almeno pentimento. In tal modo ci fa intendere che le sue emotività sono reali nembi che con nitida razionalità presentano e annunciano la vera e propria tempesta, di fronte alla quale tuttavia anch'ella fuggirà spaventata. Nel Finale I aveva invocato la vendetta del «giusto Cielo» e, prima di trovarsi, senza saperlo, esaudita, sembra quasi proteggere e mettere inconsapevolmente in guardia Don Giovanni chiedendogli «Che vita cangi», come se avesse già intuito che poco dopo anche il Commendatore intimerà al suo uomo una stessa, ma ben più irrevocabile imposizione («Pentiti! Cangia vita!»). Dunque le sue emotività di possesso esclusivo e nello stesso tempo la sua razionalità raggelante entrano ancora una volta in scena poco prima del Commendatore, come se fossero il versante terreno di quello ultraterreno rappresentato dalla Statua. L'arrivo di questa viene da lei accolto non con favore, ma con terrore, in quanto anch'ella si trova di fronte a qualche cosa che non è umano come lei, ma disumano. Da qui la loro reciproca inconciliabilità che le impedisce di assistere al castigo finale.

Dichiarando alla fine di volersi ritirare in convento (dal quale, come leggiamo in Molière, ella era stata strappata proprio dalla seduzione di Don Giovanni), Donna Elvira continua implicitamente a rimanere fedele alla sua fiamma, facendo così capire che nessun altro potrà sostituire quello che ha già chiamato come «marito». Se pertanto la Contessa delle *Nozze*, anch'ella delusa dai falsi «giuramenti» di un «labbro menzogner», vedrà alla fine premiata la sua costanza col pentimento del marito, Donna Elvira invece non avrà la stessa fortuna e potrà al massimo continuare ad amare Don Giovanni come vedova monaca. Ma a questo distacco ella si era già decisa ben prima che Don Giovanni morisse, quando, nell'invitare l'amato al ravvedimento, si era dichiarata disposta a rinunciare a lui («Da te non chiede / quest'alma oppressa / della sua fede / qualche mercé») purché egli si redimesse.

Donna Elvira pertanto finisce per rappresentare ad un tempo le forti emotività e le rigida razionalità che non favoriscono, ma anzi frenano il libero estrinsecarsi della musica di Mozart. Proprio per questa commistione i suoi interventi non sono veramente passionali come quelli di Donna Anna, ma conservano un fondo di asciutta freddezza; le sue arie non commuovono veramente come quelle della compagna.

Da tutto ciò si comprende pertanto che Donna Elvira è per Don Giovanni un intralcio ancora più grave di quello sollevatogli da Donna Anna. Donna Elvira infatti ostacola il protagonista non perché gli vuole del male, ma perché gli vuole troppo bene, anche se in modo sbagliato. Delle tre donne è quella che riesce ad avvicinarsi di più a Don Giovanni, ma non a coglierne la natura. Impersona quindi chi sa apprezzare la musica di Mozart, ma che la ritiene così esclusiva e particolare da non comprenderne lo slancio in realtà universale che essa possiede. Ella pertanto raffigura coloro che cercano di valutare la musica di Mozart soprattutto per via razionale e che vogliono spiegarla scandagliandola solo in modo logico con analisi e decostruzioni, illudendosi in tal modo di averla 'compresa', senza in realtà accorgersi che un tal metodo in realtà non garantisce né il controllo delle emozioni che essa suscita né la percezione della sua essenza.

### c) Zerlina

Si presenta in scena giovanilmente aperta alla pienezza della vita invitando le amiche al piacere: è quindi assai esposta alla seduzione di Don Giovanni, che la pensa allo stesso modo. In quanto «giovin principiante» è in pratica la «passione predominante» del protagonista e sarebbe quindi la più adatta ad accogliere l'azione del suo corteggiatore; e infatti la sua seduzione sembra più che naturale e agevole («Vedi, non è lontano»). Secondo Napolitano «nessuno è più adatto di Zerlina per mettere alla prova l'idea della felicità come preistoria di una natura perduta»<sup>187</sup>. Tuttavia, alla pari di Don Ottavio, ella rappresenta una visione della vita e dell'amore pur sempre scontata e normale, non dirompente come quella di Don Giovanni. La sua pertanto è una visione inconsapevole, frutto di una natura vergine, ancora bisognosa di essere fecondata proprio da Don Giovanni. Appunto per questo Zerlina alla fine, per quanto giunta al punto di arrendersi («Non son più forte!»), a Don Giovanni resiste e preferisce continuare a soffocare e a sciupare la sua istintiva naturalezza stando vicina ad un onesto, ma squallido Masetto.

La natura di questa contadinella infatti non è quella di Mozart, ma è quella dei tanti piacevolissimi lavori buffi coevi, dei Paisiello e dei Cimarosa; è quella natura che scorre veloce come acqua su una superficie levigata, che non si increspa, che non lascia il segno, ma che si limita a deliziare. È ad esempio la natura proprio di quella *Cosa rara* di Martín y Soler, che fin dalla sua prima esecuzione (17 novembre 1786) aveva titillato in senso erotico il pubblico viennese, così come ci confermano tanto Da Ponte<sup>188</sup> quanto Zinzendorf. Questi si era «annoiato» alle *Nozze di Figaro*, ma era uscito da teatro addirittura turbato dall'erotismo espresso invece nel Duetto «Pace, caro mio sposo» proprio di *Una cosa rara*: «Questo Duetto è ben pericoloso per spettatori e spettatrici di giovane età, bisogna avere una certa qual esperienza per vederlo recitare mantenendo il sangue freddo»<sup>189</sup>. Evidentemente il «Deh, vieni, non tardar» di Susanna e il «Vedrai carino» di Zerlina erano di un erotismo troppo sottile per ascoltatori superficiali come lui.

LILLA	Pace, caro mio sposo.
LUBINO	Pace, mio dolce amore.
LILLA	Non sarai più geloso?
LUBINO	No, non sarò, mio core.
LILLA	Mi vorrai sempre?
LUBINO	Bene.
LILLA	Mi sarai sempre?
LUBINO	Amante.
LILLA	Son la tua sola?
LUBINO	Speme.
LILLA	Ti serberai?
LUBINO	Costante.
A DUE	Vieni, tra i bracci miei,

<sup>187</sup> E. Napolitano, cit., p. 68

<sup>188</sup> L. Da Ponte, cit., p. 123

<sup>189</sup> Rispettivamente il 1.5. 1786 (il giorno della «prima» delle *Nozze*) e il 17. 1. 1787. In D. Link, cit., p. 270 e p. 286



stringi, o mio caro ben,  
 l'anima mia tu sei,  
 ti vo' morir nel sen.  
 LUBINO Dammi quella manina.  
 LILLA Sì, sì, mio bel diletto.  
 LUBINO Toccami il cor, carina.  
 LILLA Come ti balza in petto.

Per Zerlina Don Giovanni è una tentazione, oltretutto accresciuta dalla soggezione che ella prova, con il suo rango plebeo, nel trovarsi di fronte a un nobile. Ricorda un poco la Violante della *Frascatana* quando si trova dinanzi alla corte del Cavaliere (II,8):

*Cavaliere:* Ah, se amabile tu sei,  
 se hai del volto eguale il core,  
 deh, concedi a tanto amore  
 qualche tenera pietà.  
*Violante:* Ah, rispondere dovrei  
 colla bocca e più col core,  
 ma parlar non so d'amore  
 per la mia semplicità.

All'inizio della vicenda Zerlina è solo un'ingenua indifesa; nel corso della prima seduzione, ai franchi balzi intervallari di Don Giovanni («Vieni, mio bel diletto!») risponde con un canto tutto piccoli passi («Mi fa pietà Masetto!»): si trova nelle stesse condizioni di sudditanza sociale di Susanna nei confronti del Conte. Ma se costei capisce tutto fin dall'inizio («Se udir brami il resto...»), Zerlina invece si fida (o si vuole fidare) della nobiltà di Don Giovanni; del resto ha già rassicurato Masetto proprio in tal senso («Nelle mani son io d'un cavaliere»). Ma in chiusura del Duettino, se non fosse intervenuta Donna Elvira, ella si sarebbe già decisa a «ristorar le pene d'un innocente amor» (frase invero un po' sibillina, come se un «innocente amore» apportasse comunque «pene»). È significativo il fatto che ella inizialmente esiti a cedere alle *avances* di Don Giovanni perché teme di essere «burlata» e in tal modo, per quanto non sia stata ancora messa in guardia da Donna Elvira, sembra quasi percepire che Don Giovanni possa fare anche con lei quello che effettivamente ha già fatto proprio con quella donna che deve ancora incontrare. In altre parole Zerlina intuisce che l'amore di Don Giovanni non sarà un amore eterno, ma intende questa prospettiva come una «burla», mentre in realtà Don Giovanni, come sappiamo, fa sempre tutto sul serio. Se mai il timore di essere «burlate» dovrebbe mettere in guardia donne come Dorabella e Fiordiligi, loro sì vittime della crudele scommessa concordata dai fidanzati con Don Alfonso. Del resto proprio Fiordiligi, quando si troverà dinanzi alla sempre più pressante corte di Ferrando, cederà con le stesse parole di Zerlina: «Ah non son, non son più forte» e si arrenderà allo spasimante dicendogli «Fa' di me quel che ti par». Zerlina pertanto dovrebbe in realtà temere di rimanere non «burlata», ma «delusa»; perché è appunto disillusione quella che finiscono per provare le donne che vorrebbero l'amore di Don Giovanni stabile e univoco. E solo se continuassero a pretendere

amore, verrebbero allora anche burlate: come appunto capita a Donna Elvira all'inizio del II atto.

Costei non riesce comunque a evitare che la ragazza venga sfiorata dal fuoco di Don Giovanni e che, pur aspirando alla pace, presagisca una forma d'amore ben diversa da quella che le può offrire uno «scioccone» come Masetto: al punto che, di fronte alle rimostranze di quello, si scusa dicendogli «Ma se colpa io non ho! Ma se da lui / ingannata rimasi!». In realtà Don Giovanni non ha avuto il tempo non solo di sedurla, ma neanche di ingannarla, per cui quella di Zerlina sembra quasi una *excusatio non petita* tale da rivelare che lei a Don Giovanni aveva ben deciso di arrendersi.

È dunque bastato solo un pur fugace incontro con Don Giovanni per far subito acquisire alla contadinella una malizia grazie alla quale poter manovrare il suo uomo; e in effetti, con la sua prima aria («Batti, batti») Zerlina rivela, come hanno osservato in molti, di aver pienamente capito come comportarsi con l'altro sesso. Una volta rabbonito l'amato facendo totale atto di sottomissione, passa infatti al circunte ritmo ternario («Pace, pace, mio dolce tesoro») allo stesso modo in cui, nel precedente Duetto con Don Giovanni, ella si era convinta a cedere alle lusinghe adeguandosi anche lì al ritmo ternario («Andiam, andiam, mio bene»). Una volta lambita dalla fiamma di Don Giovanni, in entrambe le sue arie Zerlina si mostra come ragazza sì innamorata, ma anche spontaneamente furba, tutt'altro che indifesa, almeno di fronte a uomini della stessa condizione sociale. Proprio per questo Ratner osserva che ella in tale aria si rivolge a Masetto servendosi di un ritmo di gavotta e di uno stile «di solito non impiegato dalle ragazze di campagna»<sup>190</sup>; in sostanza ha subito imparato i modi del «monsù cavaliere». Del resto anche Adorno vede in Zerlina una figura in evoluzione, quando dice che ella ha dentro di sé «il ritmo del rococo e della rivoluzione. Non è più una pastorella ma neanche ancora una *citoyenne*».<sup>191</sup>

Al successivo, secondo assalto di Don Giovanni, Zerlina vorrebbe nascondersi («Tra quest'arbori celata / si può dar che non mi veda») e poi supplica («Ah, lasciatemi andar via ... se pietade avete in core»), perché sa di non essere in grado di resistere da sola all'adescamento. Al suo corteggiatore non chiede amore, ma clemenza; di fronte a Don Giovanni continua a sentirsi disarmata ed ha paura perché sa che col suo ardore quello spasimante può incenerirla. In sostanza rivela che l'attrazione di Don Giovanni non le dà felicità, ma solo inquietudine; dunque un turbamento simile a quello 'larmoyant' che esprimerà fra poco la Rachelina con «Nel cor più non mi sento» della *Molinara*.

Solo al terzo tentativo in chiusura d'atto Zerlina trova il coraggio di reagire da sola, non è più una «giovin principiante», ma sa opporsi all'azione di Don Giovanni così come ha fatto Donna Anna. Un modo per dire di essere sì sensibile alle gentilezze di un uomo, ma non alla sua prepotente impetuosità.

Nel secondo atto la ragazza ha in ogni modo perso ogni attrattiva e ogni soggezione nei riguardi del nostro libertino e si trova in pratica alleata con gli altri.

<sup>190</sup> L. G. Ratner, cit., p. 406

<sup>191</sup> Theodor Wiesengrund Adorno, 'Huldigung an Zerlina', in *Gesammelte Schriften* 17, «Musikalische Schriften IV, Moments musicaux – Impromptus», Suhrkamp, Frankfurt am Main 1982, p. 34

Come gli altri tuttavia non avrà più modo d'incontrarlo, se non indirettamente, dovendo consolare il suo Masetto per le percosse ricevute dal falso Leporello. Tuttavia nella seconda aria («Vedrai, carino»), non a caso tutta in ritmo ternario, conferma ulteriormente di aver pienamente appreso quell'arte della seduzione già messa in atto con «Batti, batti».

Per quanto vergine, grazie a Don Giovanni Zerlina ha dunque preso consapevolezza dell'eros. Circuisce il suo innamorato («Guarda un po' come seppe / questa strega sedurmi») e, a differenza di come si era comportata con il suo corteggiatore, sa trattare il tiglioso compagno così come sanno fare Susanna con Figaro e Blondchen con Osmino, essendo tutte convinte, come dice la stessa Blondchen, che gli uomini si possono abbindolare «Durch Zärtlichkeit und Schmeicheln» («Con moine e adulazioni»). Ma alla fine Zerlina preferisce dare ascolto alle ammonizioni di Donna Elvira e ai rimbrotti di Masetto, sceglie in sostanza, essendo una «figlia della natura» senza alcuna consapevolezza interiore, di continuare a cullarsi nel suo mondo.

Zerlina rappresenta pertanto chi dalla musica di Mozart si aspetta solo ingenuità, naturalezza e semplicità. Ci mostra pertanto l'approccio, ugualmente insufficiente, di chi ritiene la musica di Mozart solo come frutto di infantile spontaneità, dimenticando in tal modo che tale verginità è incapace di incidere più di tanto nella coscienza, se non viene potenziata dalla profondità di un luciferino pensiero musicale. Lei è sì il «Paradiso terrestre» dal quale siamo stati cacciati, ma il suo è ancora un Paradiso terrestre istintivo, non ancora toccato da Don Giovanni. E dunque raffigura una voglia di piacere quotidiano, alla buona, che suona come un placido rifugio passivo; in sostanza il suo Mozart è il Mozart che incantava Čajkovskij, ma non è il vero Mozart, proprio perché privo della fiamma tutt'altro che tranquillizzante di Don Giovanni.

## 24.

### *I tre antagonisti*

#### a) Leporello

Pur essendo l'unico personaggio comico dell'opera, non è certo superfluo, utile solo a dare un tocco di buffoneria, alla pari di un Melitone, ad una vicenda tutt'altro che buffa. I suoi farseschi commenti espressi con il tipico stile «parlato» anche nel corso dei momenti più tragici dell'opera servono appunto ad accentuare quella commistione di serio e di buffo che è la cifra non solo del *Don Giovanni*, ma di tanta musica di Mozart. È un personaggio che non esisterebbe senza il suo padrone e che vive quindi di luce riflessa: in quanto servo è una figura passiva che non può assumere iniziative; per cui quando si trova da solo è inane come Don Ottavio.

In sostanza Leporello vorrebbe essere come Don Giovanni; si presenta dichiarando subito di voler «fare il gentiluomo», ma con «Notte e giorno faticar» egli, senza volerlo, finisce per prendere in giro sé stesso, ci fa capire che non diventerà mai «gentiluomo»; del resto dice di voler «fare» il gentiluomo, non di volerlo «essere». Insomma, il goffo traballare fra tonica e dominante del suo incipit ci disegna

la sostanziale limitatezza del suo carattere. Proprio per questo tale spunto sarà ripreso da Beethoven nella 22a delle *Variazioni Diabelli*, un lavoro creato appunto per dimostrare (esattamente come fa Mozart-Don Giovanni) che cosa un grande artista era in grado di realizzare rispetto ai 50 e più colleghi invitati da Anton Diabelli a collaborare. Poter e voler inserire il tema di Leporello in quelle eccelse variazioni stava infatti a dimostrare la banalità proprio del tema di Diabelli, così anonimo nel suo schema armonico da risultare in tutto e per tutto sovrapponibile appunto a quello fatto cantare dal servo di Don Giovanni<sup>192</sup>.

Leporello è dunque il primo ad apparire in scena e serve a creare una forte antitesi con l'energia dell'Ouverture. Se pertanto *Nozze di Figaro* e *Così fan tutte* iniziano entrambe in un clima scorrevole e sciolto, il *Don Giovanni* prende le mosse, grazie appunto all'inetta indolenza del servo, da una dimensione assai più statica e paciosa. Con il *Don Giovanni* per entrare «in azione» occorre attendere il successivo scontro del protagonista con Donna Anna.

Anche Despina invero all'inizio della vicenda lamenta il suo stato («Che vita maledetta / è il far la cameriera»), ma in seguito, sullo sprone dei «venti scudi» di Don Alfonso, ella sa mettere in mostra uno spirito d'iniziativa e un'autonomia che Leporello non ha. E anche i «servi» Figaro e Susanna dimostrano fin dall'inizio di non voler certo rimanere passivi di fronte alla prepotenza del Conte.

Il servo dunque vorrebbe essere al posto di Don Giovanni e questi invero, volendo servirsi di lui, gliene offre per almeno due volte l'occasione, nel primo atto lasciandolo solo con Donna Elvira, nel secondo scambiando addirittura le vesti con lui. Donna Elvira in effetti è una donna «dal vago abbandonata», dunque proprio quel tipo di preda che per Don Giovanni è fra le più ambite («Così ne consolò mille e ottocento» ci dice Leporello stesso). Ma in questo caso Don Giovanni lo coinvolge solo perché si trova dinanzi ad una donna che egli ha già avvinto e abbandonato. Del resto, se anche volesse e potesse corteggiare sul serio quella donna, Leporello non avrebbe speranza alcuna, visto l'amore tetragono di Donna Elvira.

Per quanto voglia «fare il gentiluomo», nel primo incontro con quella donna Leporello non si comporta certo da gentiluomo, si trova anzi in totale imbarazzo («È che cosa devo dirle?»), nella seconda accetta con riluttanza il travestimento («Signor... per più ragioni...»). Se Don Giovanni è sempre un tumultuoso torrente, egli non è altro che uno stagnante pantano.

Canta l'aria del catalogo animato dall'infelice idea di smagare l'illusione amorosa di Donna Elvira dicendole apertamente: «Non foste e non sarete / né la prima né l'ultima». In tale aria pertanto egli non si pone certo a criticare il padrone, non prende le difese della donna, non solidarizza con lei, ma non trova di meglio che squadernare la lista delle imprese di quello. Nella sua grezza malagrazia crede forse che la donna, in base al principio del « mal comune mezzo gaudio », si metta il cuore in pace. In altre parole, continuando a stare dalla parte del padrone, gli dà implicitamente ragione. Dimostra così non solo di essere privo di qualunque attitudine seduttiva, ma anche di continuare a pensare solo a sé stesso, illudendosi,

<sup>192</sup> Il fatto che alcune battute di questo valzer risultino simili all'inizio dell'*Ottava Sinfonia* dello stesso Beethoven stabilisce poi un'ulteriore contrapposizione fra Mozart e Leporello da un lato, fra Beethoven e Diabelli dall'altro.

nel raccontare le avventure di Don Giovanni, di essere uguale al padrone. Assai più efficacemente agirà Despina, quando metterà in guardia Fiordiligi e Dorabella dalle delusioni che può recar loro l'amore degli uomini, vista la loro scontata infedeltà: «Di pasta simile son tutti quanti». Leporello invece non si sognerebbe mai di invitare Donna Elvira a ripagare Don Giovanni con la stessa moneta, così come fa appunto quella furba servetta con le sue infelici padrone («Fate alla militare: reclutate»). E come dice ad esempio di fare la Ghita della *Frascatana*:

Colla flemma che tu vedi,  
 con quest'aria di bontà,  
 saprei far quel che non credi  
 e che fan nella città.  
 Far saprei la spasimante  
 senza mai sentir amore  
 e, di pietra avendo il core,  
 dimostrare altrui pietà.  
 Saprei passare  
 dal pianto al riso,  
 saprei cangiare  
 l'aria del viso,  
 all'improvviso  
 mutar colore,  
 far che mi palpiti  
 con arte il core,  
 tutto promettere,  
 conceder poco,  
 dir no con grazia,  
 dir sì per gioco,  
 ed altre simili  
 bagatellucce,  
 con quell'ecceetera  
 ch'io non vo' dir.  
 Femmine amabili  
 non vi lagnate,  
 in questo secolo  
 voi siete nate;  
 per ben dagli uomini  
 farvi servir.

Il «catalogo» che Leporello si compiace di srotolare trova poi un corrispettivo in quello che nella realtà Mozart stesso aveva iniziato a tenere, della sua produzione, fin dal febbraio del 1784<sup>193</sup> proprio per avere sottomano la sua tumultuosa creatività. Le conquiste di Don Giovanni sono appunto le conquiste compositive che Mozart andava via via conseguendo e che era necessario elencare, come per dire: la mia musica è per tutti, non solo per te.

È in ogni modo significativo che a redigere il catalogo sia la maschera, sia cioè

<sup>193</sup> *Verzeichnis aller meiner Werke*. Ed. facs. Albi Rosenthal-Alan Tyson (a cura di), *Mozart's Thematic Catalogue: A Facsimile*, British Library Stefan Zweig MS 63, The British Library Board, London 1990



colui in grado di guardare solo dall'esterno. Del resto l'ebbrezza con cui Don Giovanni nell'aria del vino ripeterà «D'una decina devi aumentar» suonerà non solo come personale, quasi esaltato compiacimento, ma anche come presa in giro proprio di Leporello, unicamente capace di registrare dal di fuori i successi del padrone. L'intraprendenza di Don Giovanni non si può razionalmente racchiudere in una rubrica, per cui il «piacer di porle in lista» sembra frutto non tanto di vanità, quanto di una mera necessità contingente, adatta quindi al suo servo, tutto preso dall'illusione di poter contare le onde del mare. Il porre in lista è frutto, come ha fatto notare Umberto Eco, dell'impossibilità di arginare l'infinito nel finito; Leporello tuttavia, da bravo notaio, elenca il numero preciso delle conquiste del padrone e per di più le suddivide nelle varie zone geografiche, registrando tutto con scrupolo pedante. Egli pertanto non viene certo sopraffatto da quel senso di «indicibile», che Umberto Eco ha invece intravisto nelle liste presenti fin dall'antichità in tanta letteratura e in tanta arte figurativa.<sup>194</sup> Per il materiale Leporello l'infinito semplicemente non esiste. Tuttavia tutto questo suo compiacimento per il numero preciso delle conquiste del padrone evaporerà nel momento in cui nella scena del cimitero apprenderà con dispetto che, mentre egli era alle prese con Donna Elvira e compagni, il padrone, sfruttando lo scambio degli abiti, ha cercato (invano) di circuire una ragazza innamorata proprio di lui.

Nella sua grossolanità egli sa esprimersi il più delle volte solo con sequele di note ribattute in un amorfo canto sillabato (lo stesso faceva del resto il Pasquariello di Gazzaniga) e ignora sostanzialmente la musica del canto a voce spiegata. Tuttavia, come è stato notato tante volte, quando nella seconda parte dell'aria si pone a spiegare le varie tecniche di seduzione applicate da Don Giovanni («Della bionda egli ha l'usanza...»), Leporello si abbandona, per l'unica volta in tutta l'opera, ad una rotonda cantabilità. Lo fa perché in quel punto egli si è talmente immedesimato con Don Giovanni da riuscire a intonare una melodia pienamente mozartiana, vagamente simile - fra l'altro - a quella che apre il tempo lento («Andante sostenuto») della *Sonata per violino e pianoforte* K. 296. In altre parole Leporello, dopo aver enumerato le conquiste di Don Giovanni, non resiste alla tentazione di esporre pure il modo in cui quello le compie, anche se ciò è quanto meno interessa a Donna Elvira. Del padrone mette pertanto in risalto non l'aspetto vitalistico e tumultuoso, ma quello galante e insinuante. Da qui il passaggio al ritmo di 6/8, che nel *Don Giovanni*, come abbiamo visto con Zerlina, viene usato nei momenti di fascinazione.

Nella seconda occasione in cui potrebbe comportarsi come Don Giovanni Leporello rivela ancor meglio di essere semplicemente un guscio vuoto e deve convincersi che, per fare il gentiluomo, non basta indossarne le vesti: «Non c'è dubbio che la scena dello scambio gli sia servita da rivelatore e da esorcismo» dice Françoise Chenet<sup>195</sup>. Nel Terzetto «Ah, taci ingiusto core» assume dunque gli abiti del padrone, ma a dargli voce (e quindi musica) è Don Giovanni. Allo scambio degli abiti egli si convince solo perché costretto dalle minacce. Se Don Giovanni, come ha notato Brusotti, anche quando si traveste, rimane sempre sé stesso, quello inve-

<sup>194</sup> Umberto Eco, *Vertigine della lista*, Bompiani, Milano 2009/2011

<sup>195</sup> Françoise Chenet, cit., p. 259

ce è l'uomo comune «che ha paura di mascherarsi, che si sente a disagio in panni non suoi, perché teme di non essere riconosciuto e di non riconoscersi»<sup>196</sup>: vorrebbe essere il padrone, ma alla fine ha paura di esserlo. In modo ben più disinvolto e soddisfatto si comporterà Dandini quando nella *Cenerentola* rossiniana si troverà a dover anch'egli scambiare la sua parte con quella di Don Ramiro. E una volta indossatone l'aspetto, Leporello, dovendo e potendo imitare solo i gesti di Don Giovanni, finisce per fare ancora una volta la caricatura di sé stesso, cioè la caricatura della caricatura. E subito dopo, quando la donna si è decisa a dargli ascolto, non conclude molto e continua ad essere sgraziato («No, muso bello»). Per uno zotico come lui è tutto uno scherzo («La burla mi dà gusto»), quasi che la musica di Mozart fosse solo un superficiale passatempo. Alla fine Don Giovanni giunge a disturbare il suo *tête à tête* con la donna fingendo un duello non per invidia, ma proprio perché sa che la sua maschera deve rimanere maschera e non deve comunque combinare nulla. In effetti Leporello, se cerca di recitare la sua parte («Rimanti, anima bella...»), ha tuttavia come principale preoccupazione quella di svignarsela («Ah, come / da costei liberarmi?»).

La sua impossibilità ad essere come il padrone prosegue sino alla fine dell'opera. Nel corso del banchetto finale egli vorrebbe assaggiare i piatti, cioè la musica, di Don Giovanni: ma questi glielo vieta così come in precedenza gli aveva vietato sia di estendere la sua «protezione» sulle contadine alla festa nuziale sia di spingersi troppo oltre nella pur ridicola seduzione della povera Donna Elvira. Il fatto che i versi «Sì eccellente è il vostro cuoco, / che lo volli anch'io provar» siano ancora una volta fondati sulle note del «farfallone amoroso» sta appunto a confermare che egli vorrebbe proseguire a emulare il padrone, ma che in realtà, non essendo sua né la cena né quel tema, egli, semplice maschera, deve lasciar perdere quei piatti così come Cherubino le ragazze. Il «purtroppo» con cui commenta l'ascolto del «farfallone amoroso» sta del resto a significare che egli ricorda bene di avere già udito questa melodia nel corso di quella festa a palazzo (Finale I) conclusasi per lui in modo non certo piacevole. In sostanza egli non ha una musica sua, si limita a riconoscere quella del padrone e a rubacchiargli il cibo. Al confronto Papageno, per quanto anch'egli privo di grandi ideali e preoccupato solo di bere e mangiare, ha almeno una sua musica e un suo strumento grazie al quale prima salva Pamina dalle grinfie di Monostato e dei suoi sgherri e poi anche sé stesso dal suicidio.

Per quanto semplice brutta copia, Leporello è pur sempre utile a Don Giovanni, ben più di quanto lo siano Don Ottavio nei confronti di Donna Anna e Masetto nei confronti di Zerlina. Mentre tutti gli altri uomini (Commendatore compreso) sono solo degli ostacoli, Leporello serve a Don Giovanni così come Papageno serve a Tamino. Talvolta è così utile da riceversi addirittura i complimenti, ad esempio quando è riuscito ad allontanare dal palazzo la solita Donna Elvira («Bravo! Arcibravo! / L'affar non può andar meglio. Incominciasti, / io saprò terminar»). Tuttavia, mentre un altro servo come Sancho Panza sottostà ad un padrone che ha pur sempre la pazienza di conversare con lui e di istruirlo, Leporello invece è usa-

<sup>196</sup> R. Brusotti, cit., p. 85

to, ma sostanzialmente disprezzato da Don Giovanni; neanche Papageno viene maltrattato come lui. Alla festa per le nozze di Zerlina e Masetto viene redarguito perché sta facendo con le contadine quello che il padrone fa tranquillamente («Cosa fai lì, birbone?»), nel finale I, dovendo tenere a bada Masetto, è costretto a ballare con un rozzo suo pari; e in chiusura funge (in realtà inutilmente) da capro espiatorio su cui Don Giovanni può scaricare la responsabilità del tentato stupro. Ed è sempre lui che, di fronte alle minacce («Finiscila, o nel petto ti metto questo acciar»), nel cimitero deve iniziare a porgere il fatale ma derisorio invito alla «statua gentilissima», salvo poi, sopraffatto dalla paura e da tutti quei salti di settimana discendente, lasciare al padrone il compito di ribadirlo con forza.

In effetti il tratto più distintivo del suo carattere è una congenita viltà, che lo porta a non voler prender parte alle avventure del padrone quando queste si fanno rischiose. Già all'inizio dell'opera, dinanzi al duello egli non pensa ad altro che a tagliare la corda («Potessi almeno / di qua partir»); e all'inizio del second'atto, dopo il pericolo corso alla festa, vorrebbe abbandonare Don Giovanni e cede solo di fronte alle «quattro doppie» fattegli baluginare dinanzi: come per Despina, anche per lui in fondo «È l'oro il mio giulebbe». Più tardi, scoperto dagli inseguitori, non trova di meglio che chiedere pietà («Quello io non sono»); e lo fa con un canto di nuovo tutto a frammenti, non più rotondo e continuo come nella seconda parte dell'aria del catalogo, quando si illudeva d'essere Don Giovanni. Ora lascia in un angolo la sfrontata sicurezza con cui si era espresso nella prima; si rammarica cioè di aver voluto «fare il gentiluomo» e si pente subito, in totale contrapposizione dunque al suo padrone, che non si pentirà mai, neanche di fronte al Commendatore. In effetti dopo il Sestetto si trova in un vicolo cieco e non può fare altro che fuggire, perché, se continuasse a protestare di essere Leporello, dovrebbe rendere conto a Masetto delle botte che quello crede di aver da lui ricevuto; se continuasse a fingere di essere Don Giovanni, cadrebbe sotto le ire degli altri che se lo sono lasciati scappare alla fine del I atto.

Leporello continua poi ad essere un comico pusillanime sino alla fine, quando nel cimitero deve porgere l'invito alla Statua («badate ben... non io») e poi nascondendosi sotto un tavolo all'arrivo finale della stessa («Non vo' più veder l'amico: / pian pianin m'asconderò»). Anche quando sembra prendere le difese di Don Giovanni avanzando la scusa del «Tempo non ha, scusate» e invitando il padrone a tirarsi indietro («Dite di no!»), egli agisce solo per evitare di essere ancora una volta implicato in avventure non sue; per cui, dinanzi alla risolutezza di Don Giovanni, egli non trova di meglio che rifugiarsi sotto il tavolo. Nella sua codardia dimostra dunque di essere ben diverso da Figaro, ostile anch'egli al suo padrone, ma nello stesso tempo sempre capace, come ci fa presagire l'incisività del suo «Se vuol ballare, signor contino», di volgere a suo favore gli eventi. Tuttavia nelle *Nozze* la trama si svolge all'insegna di una sostanziale amabilità; le avventure del *Don Giovanni* sono invece ben più drammatiche e violente e Leporello agisce di conseguenza.

Rari sono pertanto per tutto il corso della vicenda i momenti in cui Leporello rivela di avere un modo di pensare autonomo e stabile; ad esempio quando biasima il padrone, accusandolo nel I atto di condurre una vita «da briccone» e nel secondo di possedere un'anima «di bronzo». Tuttavia egli fa la morale non certo

per un senso di interiore rettitudine, ma solo per potersene stare in pace e per non dover continuamente correre quei pericoli nei quali in effetti il padrone lo coinvolge. Parimenti sa talvolta provare anche pietà per Donna Elvira: nel corso del Terzetto sotto il balcone invoca «Deh, proteggete, o dèi / la sua credulità» e poco più tardi, di fronte all'ultimo maltrattamento della donna nel corso del banchetto finale commenta «Quasi da piangere / mi fa costei» e nello stesso tempo biasima il padrone: «Se non si muove / del suo dolore, / di sasso ha il core, / o cor non ha». Ma si tratta di commenti che non possono certo farlo assurgere, come vuole ad esempio Rank<sup>197</sup>, a coscienza critica del padrone, visto che in altre occasioni egli è ben contento di partecipare alle avventure di quello. Ce lo fanno capire non solo l'aria del catalogo, ma tutti quegli altri momenti in cui egli dimentica ogni serietà: ad esempio facendo anch'egli la corte alle contadine amiche di Zerlina, divertendosi dinanzi alla volontà di suicidarsi del padrone («Se seguitate io rido») e provando quindi «gusto» a ricevere le attenzioni di Donna Elvira.

Del resto, quando rimprovera Don Giovanni dicendogli «non credete / di sedurre i miei pari, / come le donne, a forza di danari», rivela di non aver capito niente del padrone, che in realtà non usa mai il denaro per sedurre e che non tratta quindi le donne da prostitute. Pensare che egli con il termine «danari» voglia riferirsi alle qualità seduttive dell'aristocratico Don Giovanni in generale, sarebbe fare troppo onore alla sua intelligenza.

Morto Don Giovanni, per lo spavento vissuto conferma nuovamente di non avere capito nulla e finisce per dare della Statua del Commendatore un ritratto comico. Del resto anche i suoi iniziali propositi di libertà («e non voglio più servir») si sono rivelati totalmente velleitari e a lui non rimane altro che andarsene all'osteria « a trovar padron miglior » per rifare la stessa vita. In altre parole per mettere in pratica quello che si era proposto di fare nel I atto («Io deggio ad ogni patto / per sempre abbandonar questo bel matto...») egli attende la morte di Don Giovanni. Naturalmente della sua scomparsa non prova alcun dispiacere e risulta alla fine non molto migliore dello Sganarello di Molière che, con la fine di Don Giovanni vede sfumare anche il suo salario («Mes gages, mes gages!»). Impossibile ipotizzare che la sua rassegnazione a fare il servo scaturisca dall'aver egli capito, stando a fianco di Don Giovanni, di essere sostanzialmente incapace a fare il «gentiluomo».

Con la sua commistione di invidia, viltà e passività Leporello rappresenta pertanto chi si limita ad imitare Mozart dal di fuori senza averne il soffio interiore («Sì eccellente è il vostro cuoco, / che lo volli anch'io provar»); e chi si ferma a questo aspetto superficiale si comporta alla stregua di chi scambia la figura dell'uno con quella dell'altro. Leporello serve in sostanza a impersonare l'aspetto più triviale e grossolano di tante opere buffe coeve, serve cioè a dimostrare che chi si limita a vedere in Mozart solo un musicista spassoso si ferma appunto a Leporello, cioè alla scorza. Esattamente come quel conoscente che, durante una rappresentazione del *Flauto magico* dimostrava anch'egli di non aver capito niente: «In principio ebbi pazienza, cercai d'attrarre la sua attenzione su alcune battute. Ma egli continuò a

<sup>197</sup> O. Rank, cit., p. 27 - 35

rider di tutto. Era troppo. L'ho chiamato Papageno e me ne sono andato, ma non credo che l'imbecille abbia capito»<sup>198</sup>.

### b) Don Ottavio

Ciecamente fedele alla sua Donna Anna, Don Ottavio è un chiaro emblema dell'amore apparentemente soddisfatto e stabile, *in re*; si differenzia dunque dalla tradizione, poetica e operistica in particolare, che ha sempre tratto i più intensi spunti espressivi dall'amore inteso invece come rimpianto *post rem* o come invocazione *ante rem*.

Questa stabilità fa tuttavia di lui un personaggio non sicuro e deciso, ma inerte. Lo dimostra fin dall'inizio: fa sì riprendere conoscenza all'amata dopo la scoperta del Commendatore ucciso, ma non riesce a collocarsi veramente al fianco di lei; Donna Anna si fa forza da sola e si rivela perfettamente autonoma, quasi intuisse che il fidanzato non le servirà mai granché. Anche se ha pomposamente dichiarato «Tutto il mio sangue / verserò, se bisogna», Don Ottavio dà tuttavia l'impressione che la prima a non credergli sia proprio Donna Anna: costei lo ha infatti visto troppo conciliante («Lascia o cara, la rimembranza amara») e proprio per questo lo deve far giurare assieme a lei di vendicare la morte del padre suo. Da quel momento Don Ottavio rimane una marionetta nelle sue mani e conferma in tal modo di rappresentare l'amore come dedizione, l'amore quindi totalmente passivo; esattamente l'opposto di Don Giovanni. Il suo è l'amore d'etichetta, tranquillo e compassato, tutto galateo e perbenismo, non certo l'amore erotico e sensuale del protagonista che, a detta di Leporello, per trovare conquiste «ha un odorato perfetto».

Per tutto il corso della vicenda la fedeltà di Don Ottavio deriva dunque dalla sua cronica passività; è certo sincero, ma si crogiola nel suo amore, che sembra aver conquistato senza nessuna fatica e nessuno slancio. È tale perché il suo legame con Donna Anna è non solo già scontato, ma addirittura avvizzito. Non è dunque l'eroe deuteragonista, ma solo una specie di insipido fondale bianco che permette a Don Giovanni di stagliarsi con tutta l'incisività del suo profilo. Proprio per questo Degrada nota giustamente che è «l'anti-Giovanni»<sup>199</sup>, ma non nel senso che riesce ad ergersi all'altezza del rivale, ma solo perché non ha nulla di quello che ha invece il protagonista. Di fronte a lui Don Ottavio scompare, così come Erik scomparirà di fronte al severo profilo dell'Olandese Volante. Immaginare Mozart dalla parte di Don Ottavio, come piace a Hocquard<sup>200</sup>, è un'idea davvero poco condivisibile. È talmente scialbo da non meritarsi neanche l'indulgente simpatia esternata nei suoi confronti da Carapezza<sup>201</sup> che nega la ridicolaggine sua. Vero è che né Mozart né da Ponte lo scherniscono apertamente e non ne fanno una caricatura, eppure ogni sua entrata è ridicola tanto quanto infruttuosa.

Personaggio da opera seria metastasiana e quindi fuori tempo massimo, ha arie di carattere statico, coerenti al suo temperamento. Entrambe sono cantate

<sup>198</sup> In data 8.-9. 10. 1791. In W. A. Bauer – O. E. Deutsch (a cura di), cit., IV, p. 160; ed. it., cit., III, p. 1839

<sup>199</sup> F. Degrada, cit., p.78

<sup>200</sup> J.-V. Hocquard, *Mozart*, Du Seuil, Paris 1960; ed. it. Mondadori, Milano 1960, p. 149

<sup>201</sup> P. E. Carapezza, cit., p. 103



quando la sua amata è assente, come se costei non avesse voglia né interesse di stare ad ascoltare le sue smancerie: in pratica Don Ottavio non sa parlarle direttamente e dà l'idea che alla sua fidanzata in fondo non importi molto dei suoi sentimenti. È utile solo a mostrare la sua inutilità, così com'è inutile tutta quella musica che, a differenza di quella mozartiana, non sa avvincere né toccare nel profondo. Se fosse tolto dalla vicenda nulla cambierebbe, perché la sua funzione drammaturgica è quella di semplice spalla di Donna Anna così come tanta produzione di quei tempi, se fosse cancellata, non sposterebbe di una virgola il corso della storia della musica.

Leporello, per quanto anch'egli in totale balia degli altri, ha al confronto una rilevanza assai più accentuata proprio perché, almeno, è una maschera utile di Don Giovanni. E così Masetto che, benché succube anch'egli, dimostra almeno una certa qual iniziativa avviandosi armato alla ricerca di Don Giovanni e rischiando in tal modo quanto effettivamente gli succede. Ogni volta che apre bocca Don Ottavio enuncia in sostanza ovvietà: quando ricompare in scena con l'amata dopo la morte del Commendatore, la invita a smettere di piangere e ad intraprendere piuttosto la vendetta («Ah! Ch'ora idolo mio, son vani i pianti: / di vendetta si parli»), dice in sostanza una cosa scontata, visto che poco prima Donna Anna l'ha fatto giurare proprio su questo.

Questa sua inerzia appare chiara anche dalla sua tendenza, notata da tanti commentatori, ad affidare sempre agli altri quello che dovrebbe essere lui a compiere. Ad esempio in occasione dello svenimento della fidanzata, quando ordina «Ah soccorrete, amici, il mio tesoro ... datele nuovi aiuti ...». E così, verso la fine del II atto, dopo che la fidanzata gli ha cantato «Non mi dir, bell'idol mio» e se ne è andata, egli prosegue a parlare allo stesso modo, così da farci ancor meglio capire di non saper prendere nulla di petto. Continua infatti ad usare la terza persona e sembra così invitare gli altri a scortare l'amata («Ah, si segua il suo passo»), salvo poi aggiungere subito dopo di volerle stare vicino, si suppone solo col pensiero («Io vo' con lei dividere i martiri»). Vero aristocratico che ha sempre bisogno della servitù, si accontenta di un semplice amore in pantofole. Anche Don Giovanni ha bisogno di un servo, ma non per questo affida a lui l'iniziativa, anzi lo manipola come vuole. È un nobile come Don Giovanni; ma è un nobile decaduto, ormai vecchio stile, un damerino conservatore destinato a finire, come è stato detto, sotto la ghigliottina dell'imminente Rivoluzione.

Nel Quartetto («Non ti fidar, o misera»), poco dopo che Donna Elvira è sopraggiunta a interrompere la prima insidia di Don Giovanni su Zerlina, canta unito a Donna Anna per semplici terze e seste, in quanto, come lei, è preso dal dubbio se dare retta o no a quella sconosciuta. Non ha dunque nessuna funzione risolutiva. Pensa quello che pensa Donna Anna, e questo anche se enuncia con enfasi (ridicola) «Io di qua non vado via / se non so com'è l'affar»: in effetti non se ne va, ma le cose non cambiano, malgrado la sua presenza. E se si allontanasse, non comprometterebbe ugualmente nulla.

Malgrado questa sua funzione se non negativa, certo superflua, Mozart affida anche a lui, come agli altri personaggi, momenti musicali superlativi. Soprattutto il primo («Dalla sua pace») campeggia: è un'aria di commovente e «vera» sincerità, una pur indiretta dichiarazione di «amore eterno» che ha, come illustre

precedente, la sublime confessione di Aminta nel *Re pastore*, il Rondò «L'amerò, sarò costante», ove fra l'altro, nella seconda terzina, si canta «In sì caro e dolce oggetto / La mia gioia, il mio diletto, / La mia pace io troverò»). Con la differenza che Aminta non è ancora riuscito ad unirsi alla sua Elisa, Don Ottavio invece si trova ormai legato alla sua Donna Anna; ma a spezzare questo suo «sogno d'amore» è intervenuto Don Giovanni. Nella splendida effusione melodica di «Dalla sua pace» Mozart non manca di ricordarci che è in realtà un cicisbeo, soprattutto quando, nel fargli ripetere per la terza volta «Dalla sua pace / la mia dipende, / quel ch'a lei piace / vita mi rende», fa diventare il suo canto una vera e propria moina leziosa.

Creata in un secondo tempo per l'esecuzione viennese tale aria risalta proprio per il contesto in cui Mozart l'ha voluta intelligentemente inserire. È il momento in cui l'amata gli ha appena esposto il tentativo di violenza subito. Vero è che egli non è ancora del tutto al corrente di quello che è successo, ma sa pur sempre che c'è stato un morto e che questo morto è il padre della sua amata: eppure quello che è capitato è solo uno «strano avvenimento», per il quale tuttavia, su invito della stessa Donna Anna, ha già giurato vendetta. E quando la fidanzata gli racconta di essere ad un certo punto riuscita a liberarsi dalle braccia dello sconosciuto, commenta con un banale «Ohimé! Respiro», mettendo così in luce il piatto perbenismo da uomo qualunque che pensa innanzitutto a sé stesso. Come se la violenza, in quanto non riuscita, fosse per Donna Anna un fatto meno traumatizzante e per Don Giovanni (o per chiunque altro) una colpa meno grave. Non solo: fa anche capire (ovviamente in modo del tutto involontario) di non essere ancora del tutto convinto di quello che è capitato alla sua innamorata. Costei gli ha aperto il cuore esponendogli con pena il rischio di stupro occorso e lui, ripromettendosi di «scoprire il vero», dichiara: «disingannarla voglio, o vendicarla». In altre parole lascia ancora aperta la possibilità che Donna Anna si sia sbagliata e che Don Giovanni non c'entri per nulla. Ecco perché Degrada, nell'avvicinare i suoi dubbi sulla colpevolezza di Don Giovanni a quelli di Tito, lo definisce un «garantista»; noi diremmo, molto più banalmente, «uno stolto», poiché la possente aria di lei («Or sai chi l'onore») non l'ha affatto persuaso. In altre parole egli resta sordo alla disperata richiesta d'aiuto della fidanzata rimasta comunque sconvolta. Da buon damerino attenderà il II atto, dopo l'incontro e relativa fuga del «falso Don Giovanni», per convincersi di quello che Donna Anna ha da tempo compreso e per trasformare finalmente lo «strano avvenimento» in «eccessi sì enormi».

Dunque l'amore per la fidanzata non porta Don Ottavio ad avere subito cieca fiducia in lei, eppure subito dopo canta un'aria in cui invece dichiara di affidarsi totalmente all'amata, facendo così capire di non essere in grado né di «disingannarla» né di «vendarla». Inserendo tale brano in questo punto Mozart ha voluto proprio mettere in evidenza la banalità del suo profilo. Giudicata fuori posto ad esempio da Fedele d'Amico<sup>202</sup>, essa in realtà serve a completare, come ha invece osservato Mila<sup>203</sup>, l'efficace alternanza fra arie d'azione e arie di stasi: segue infatti

<sup>202</sup> Fedele d'Amico, *Attorno al «Don Giovanni» di Mozart*, Università degli Studi di Roma, Facoltà di Magistero, a.a. 1977-78, Bulzoni, Roma, p. 290

<sup>203</sup> M. Mila, cit., p. 141

la veemente «Or sai chi l'onore» di Donna Anna e precede l'altrettanto travolgente «Fin ch'han dal vino» di Don Giovanni. Tale intervento si trova così schiacciato fra due possenti e opposti inviti all'azione e appare così ancora più futile e ci fa così ancora meglio capire l'incongruenza e la poca perspicacia non di Mozart, ma sua: nel recitativo parla anch'egli di azione («Ogni mezzo si cerchi!») e nell'aria dichiara la sua totale inazione. Donna Anna pretende appunto iniziativa («Vendetta ti chieggi») e non è affatto in «pace», lui si bea nell'inerzia e le risponde con una perorazione di totale passività. In pratica dunque egli non capisce nulla della donna che dice di amare. In realtà dovrebbe essere anch'egli in preda allo stesso turbamento e alla stessa voglia di rivalsa, ma in realtà egli canta tale aria a sé stesso, perché è lui in realtà che vorrebbe continuare a starsene in pace.

I passi in cui rivela una certa qual iniziativa sono, esattamente come per Leporello, ben rari: all'inizio ordina ai servi di portare via il cadavere del Commendatore, quindi nel Finale I prima invita le due compagne ad entrare in casa di Don Giovanni («Andiam, compagne belle»), poi esorta Donna Anna a continuare la finzione («Simulate!») e infine spiana la pistola dinanzi a Don Giovanni («Nol sperate!»), salvando in tal modo Leporello. Ma in altri punti sempre di questo Finale I continua a confermare di essere un imbecille: se sollecita le donne a entrare, lo fa solo perché poco prima, all'invito di Leporello («Zì, zì signore maschere»), è stato pungolato proprio dalle due donne («Via, rispondete»). E poco dopo, quando tutti accedono al palazzo di Don Giovanni, egli si limita ad approvare le parole di Donna Elvira («L'amica dice bene»), come se in pratica non avesse idee proprie. E se Don Giovanni alla fine dell'atto riuscirà a svignarsela, dovrà dire grazie proprio alla sua inettitudine.

Quando ricompare nel II atto Don Ottavio è sempre lo stesso: nel corso del Sestetto in «Tergi il ciglio» invita l'amata a calmare la sua pena spiegandole che ella può trovare conforto nel ricordo nel padre: «L'ombra omai del genitore / pena avrà dei tuoi martir». In pratica ancor prima della fine della vicenda egli ha già abdicato dalle sue funzioni consolatrici di innamorato, ha capito in sostanza di non essere in grado di ottemperare a questo suo dovere e lo demanda al futuro suocero ucciso. Stando a quello che dice, Donna Anna potrà placare il suo dolore pensando che il padre suo - e non tanto lui - prova compassione per lei; un modo certo un po' contorto per rincuorare una persona afflitta. Segno ancora una volta della sua sostanziale inettitudine, soprattutto se si pensa che all'inizio della vicenda egli aveva consolato la fidanzata dicendosi disposto non solo a starle accanto, ma anche a prendere il posto del Commendatore («Hai sposo e padre in me»). In Gazzaniga almeno era stato lui a dettare l'epigrafe da incidere sul marmo della tomba di quello: in Mozart non ha fatto neanche questo.

In sostanza dopo il Sestetto anche Don Ottavio deve rassegnarsi a capire che Don Giovanni è inafferrabile. Torna così - ancora una volta - a chiedere aiuto «a chi si deve», ma lo fa troppo tardi: i «ministri di giustizia» giungeranno idealmente in scena ormai a cose fatte, come per farci ancora una volta capire, anche in questo, la sterilità del suo operato.

La sua costanza d'amore si rivela proprio nella inamovibilità della sua figura. In effetti, a differenza della fidanzata, egli nel corso dell'opera non muta mai modi di pensare e di esprimersi. A differenza della fidanzata è dunque abulico come Le-

porello: all'inizio della vicenda, dopo la scoperta del Commendatore morto, aveva invitato l'amata a lasciar da parte «la rimembranza amara» dicendole semplicemente «Anima mia, consolati, fa' core»; alla fine, dopo tutto quello che è successo, egli non ha cambiato atteggiamento e ancora una volta invita alla rassegnazione: «convien chinare il ciglio / al volere del Ciel». Come se questo «volere» fosse tutto a favore di Don Giovanni. Giustamente Mila<sup>204</sup> ha notato che nel corso del Sestetto egli consola musicalmente Donna Anna allo stesso modo con cui si era espresso all'inizio della vicenda, subito dopo la morte del Commendatore. È dunque proprio la sua costante inadeguatezza che ci convince a «parteggiare» per Don Giovanni. Non solo non riesce a fermare il rivale né a vendicare Donna Anna, ma neanche a consolare l'amata, malgrado tutte le sue buone intenzioni.

Con la seconda aria («Il mio tesoro intanto») Don Ottavio è di nuovo solo e canta di nuovo a sé stesso: chiede agli « amici » di consolare al posto suo l'amata; in tal modo cerca di rivelarsi più deciso, ma lui è un tenorino di grazia che vuol fare il tenore eroico, così come Leporello con l'aria del catalogo voleva fare Don Giovanni: ed entrambi finiscono per essere solo delle parodie. Incarica di nuovo gli altri (« Andate... cercate... ditele ») di fare quello che dovrebbe fare lui, come se non avesse tempo perché impaziente di lanciarsi alla vendetta e desideroso «sol di stragi e morti». Ma quando, poco prima del Finale II, ricomparirà in scena, scopriremo che si è limitato a chiamare la polizia («Vendicati saremo»). Non solo Figaro, ma anche il semplice Pedrillo col suo «Frisch zum Kampfe» si dimostra più risoluto. Avrebbe dovuto essere infatti Don Ottavio, secondo i costumi del tempo, a sfidare Don Giovanni, da cavaliere a cavaliere, ma egli non è riuscito a fermare l'avversario neanche con una pistola in pugno, cioè non ad armi pari. Probabilmente ad affrontare Don Giovanni con la spada sguainata egli non ci avrà nemmeno pensato, vista la brutta fine che con tale arma aveva fatto il padre di Donna Anna. Questi almeno, per quanto anziano, tale coraggio l'aveva avuto; per cui sarà proprio il Commendatore e non certo questo suo futuro genero inetto, a eseguire la punizione.

Tralasciata nel primo allestimento viennese, quest'aria è tuttavia rimasta in vita perché, a differenza del duetto Zerlina-Leporello che non è entrato nella tradizione esecutiva, anch'essa serve a completare l'anemico profilo del personaggio. È forse l'aria volutamente più convenzionale, nella sua regolarità, di tutta l'opera: due quartine contrapposte, una incentrata sulla consolazione che gli amici dovrebbero apportare, in vece sua, a Donna Anna, l'altra sull'improbabile ardore di vendetta da cui il giovane si sente animato, si alternano in una semplice sequela A B A1 B1 che risponde perfettamente alla prevedibilità di questo personaggio. Il fatto poi che la sezione B sia prima esposta in Sol minore (il relativo della tonalità d'impianto) in modo da sottolineare bene lo slancio quasi 'bellicoso' di Don Ottavio, ma che nella sua ripresa B1 ritorni al più conciliante Si bemolle maggiore di base, la dice lunga sull'intensità del desiderio «di stragi e morti» posseduto da questo damerino. Il fatto poi che si continui a discutere sulla opportunità o meno di inserire questo episodio all'interno dell'opera è una prova ulteriore della futilità drammaturgica di tale personaggio; a molti sembra inutile perché è inutile il personaggio stesso.

<sup>204</sup>M. Mila, cit., p. 198

Don Ottavio ci appare sostanzialmente remissivo anche nel modo di cantare: la «rigorosa scansione»<sup>205</sup> del suo eloquio dà staticità e i suoi slanci in questa seconda aria sono sostanzialmente di maniera, non fanno paura a nessuno e lo portano quasi a sembrare un patetico *miles gloriosus*, sullo stesso piano di quei numerosi personaggi tipo Osmino che, scopertisi gabbati, minacciano, ma solo a parole, di creare un putiferio.

Dopo la morte di Don Giovanni riprende ancora una volta a cantare come se nulla fosse successo; la sua enunciazione «Or che tutti siam vendicati» produce un catastrofico ridimensionamento della situazione che poco prima aveva toccato vertici sulfurei: egli ci riporta in un piatto grigiore e ancora una volta ci fa veramente cascare le braccia. La rinuncia di Donna Anna non lo rattrista più di tanto, perché la sua non è la rinuncia del saggio, ma la placida sottomissione di un uomo senza personalità che si accontenta facilmente: «Al desio di chi m'adora / ceder deve un fido amor»; in realtà Donna Anna non lo «adora» poi tanto, se preferisce tenere ancora il lutto e dilazionare di un anno il matrimonio. Ella del resto lo aveva già avvisato prima della morte di Don Giovanni, quando gli aveva fatto notare l'inopportunità di pensare al matrimonio in tali frangenti con l'aria «Non mi dir, bel'idol mio». La morte di Don Giovanni non porta pertanto al coronamento delle nozze sue: Donna Anna si prende ancora del tempo, magari per ripensarci. Con la sua dedizione non ha risolto nulla e alla fine ci fa quasi tenerezza.

In base a tutto ciò, Don Ottavio rappresenta la musica più superficiale, tutta exteriorità ed eleganza, di tanti contemporanei di Mozart; musica senza pretese, senza colpi di genio, agghindata, inappuntabile, certo più raffinata di quella attribuita a Leporello e Masetto, ma pur sempre tale da non lasciare il segno, azzimata e alla moda, ma sterile. Il fatto stesso che Don Ottavio stenti a convincersi della colpevolezza di Don Giovanni sta proprio a significare che egli, non essendo un impulsivo passionale come la fidanzata, rappresenta una musica equilibrata e composta, senza neanche quegli sfoghi cui si abbandona invece la sua donna.

### c) Masetto

Altro rivale di Don Giovanni, appare in scena sempre serio e malmostoso, mai gioviale e amabile, tutto l'opposto di Zerlina. Ferito nell'orgoglio per aver visto la sua sposa accettare senza grande esitazione l'invito di Don Giovanni («Va', non temere: / nelle mani son io d'un cavaliere»), è convinto di essere stato tradito («Il tatto sopportar dovrei / d'una man infedele?»), come se avesse intuito, pur non avendo assistito all'intervento di Donna Elvira, che la sua ragazza aveva comunque ceduto alla seduzione del libertino. Si adira pertanto con lei soprattutto perché si sente screditato, visto che Zerlina ha osato «porre in fronte / a un villano d'onore / questa marca d'infamia!».

Canta sempre in modo sommario, mai disinvolto e flessibile. Nell'unica aria di cui dispone («Ho capito, signorsì») si esprime con figurazioni tagliate con l'accetta. Rivolgendosi ora a Don Giovanni ora a Zerlina ora a Leporello fa uso di mo-

<sup>205</sup> P. Gallarati, cit., p. 183



venze sì diverse, ma sempre rozzamente schematiche. Nell'indirizzarsi a Don Giovanni intona frasi di corto respiro che appena possono, cioè subito, si abbarbicano alla tonica e alla dominante. Anch'egli, come in «Giorno e notte faticar» del servo, canta ballonzolando su poche note, senza fantasia e scioltezza. Quando poi si volge verso Zerlina e Leporello, non cambia atteggiamento vocale, ma in più rinuncia a qualunque profilatura melodica: in pratica parla, e parla con un tono in cui la sua connaturata rudezza contadina si trova ulteriormente esasperata dalla stizza. La quale non è certo la stessa del «Se vuol ballare signor contino» di Figaro. Per quanto si trovi in pratica obbligato ad accettare che Don Giovanni eserciti su Zerlina una specie di *jus primae noctis*, sfoga la sua irritazione solo sulla ragazza, mentre dinanzi a Don Giovanni e alle sue minacce fa atto di completa sottomissione («Chino il capo e me ne vo»). Del resto se Figaro ci appare, con la cordialità della sua musica, estroverso e spigliato, Masetto è sempre sciatto e rincagnato, se uno è disponibile e simpatico, l'altro si mostra sempre burbero e antipatico; e questo anche se Zerlina, nel presentarlo a Don Giovanni, lo aveva definito «un uom d'ottimo core». Anch'egli, appunto come Figaro, vuole reagire all'affronto, ma se quello architetta assieme a Susanna e alla Contessa un accorto piano di rivalsa, Masetto non usa l'astuzia, ma opta per più sbrigative e più rozze vie di fatto. Del resto, se Figaro nei pezzi d'assieme ha sempre una parte attiva e in vista, Masetto raramente si mette in luce con una sua vera personalità musicale.

Proprio per questa inferiorità di ceto Masetto, malgrado il suo carattere coriaceo, di fronte a Don Giovanni si rabbonisce sempre, esattamente come Leporello. Anche quando all'inizio del Finale I sorprende il rivale uscendo all'improvviso dal suo nascondiglio, accetta la risibile giustificazione del libertino («La bella tua Zerlina / non può la poverina / più star senza di te») e finisce per cantare assieme alla sua donna «Sì, sì, facciamo core». Del resto Zerlina, di fronte al terzo assalto di Don Giovanni, non chiederà aiuto a lui in modo esplicito, ma semplicemente alla «gente» proprio perché Masetto, alla pari di Don Ottavio, ha già rivelato di essere facilmente sovrastato dal rivale.

Per tutto il corso dell'opera egli non si rivela mai innamorato, non ha che parole di rimprovero o di sospetto. Benché sposo novello, ci delinea pertanto un amore ancora più rinsecchito di quello che unisce Donna Anna a Don Ottavio. Privo di ogni delicatezza, non è del tutto convinto neanche dall'atto di sottomissione che Zerlina gli fa con «Batti, batti», visto che, dinanzi al successivo turbamento della ragazza per il nuovo avvicinarsi del «monsù cavaliero» vuol vederci chiaro celandosi nella nicchia («Capirò se m'è fedele, / e in qual modo andò l'affar»).

È talmente legnoso che Da Ponte e Mozart, nel corso della festa del Finale I, lo costringono a ballare una pesante e squadrata *Teitsch* con la squallida brutta copia di Don Giovanni, come per dire che uno zotico come lui nel regno di Don Giovanni può stare sullo stesso piano solo di un altro zotico di uguale estrazione sociale. E vedendo ballare la sua ragazza con Don Giovanni, egli continua a non avere alcuna fiducia nella fedeltà di lei («La briconna fa festa»).

Per respingerlo a Don Giovanni sono sufficienti gli interventi di Leporello, vero o apparente che sia; è il servo che lo trascina via quando il padrone incontra per la prima volta Zerlina ed è sempre Leporello che nel corso del Finale I lo costringe a ballare suo malgrado al ritmo di Don Giovanni. Infine, nel successivo II atto, è

ancora una volta Leporello, ma questa volta un «falso Leporello», a liquidarlo con una gragnola di busse; del resto Zerlina l'aveva messo in guardia: «Se ti trova, poveretto! Tu non sai quel che può far». Dice al falso Leporello di non accontentarsi di «rompergli l'ossa, / fracassargli le spalle», ma di volerlo addirittura ammazzare, senza certo supporre che per annientare il rivale occorrerà l'intervento di una forza ben più grande di lui.

Se tuttavia si rassegna ad ubbidire a un nobile («Io, per servirla» aveva dichiarato presentandosi a Don Giovanni), si crede invece padrone della sua donna, dalla quale in realtà viene manipolato con somma disinvoltura. Dal suo carattere fibroso si comprende perché Zerlina sia subito sensibile ai complimenti che le rivolge il galante Don Giovanni. Privo delle qualità ad un tempo imperative e gentili del nostro libertino, si trova ad avere ribaltate su di sé tutte quelle percosse che Zerlina è disposta a ricevere da lui. Ma proprio grazie a queste percosse, una volta passata la tempesta, egli può riconciliarsi con la sua donna.

Masetto dunque serve bene a rappresentare un tipo di musica rigida e squadrata che non ha niente in comune con quella «senza una nota più del necessario» di Mozart. Egli concentra in sé tutti quei compositori scolasticamente corretti ma aridi, privi in sostanza di fantasia e quindi noiosi. Al punto da poter essere sovrastati anche dai Leporello, cioè dai grigi imitatori della musica di Mozart. Eppure a un tal tipo di musica rimane avvinta anche quella fresca e naturale, ma, come dicemmo, inconsapevole, di Zerlina: la quale, per rimanere tale, ha bisogno di avere al suo fianco proprio un uomo 'normale' e terragno come Masetto.

## 25.

*Il Commendatore*

Se le tre donne e i tre uomini coinvolti senza tanti riguardi da Don Giovanni ci appaiono come semplici satelliti che non possono uscire dall'orbita sua, il Commendatore rappresenta invece un mondo a sé. E proprio per tale motivo egli al nostro libertino risulta esiziale. Se questi è un astro foriero di luce e di vita, il Commendatore non è altro che un « buco nero » in grado di estinguere con la sua forza gravitazionale proprio quella luce e quella vita.

Già il fatto che non abbia un nome lo fa assurgere a principio universale superiore a tutti gli altri; l'ulteriore circostanza che appaia solo all'inizio e alla fine della vicenda serve a chiudere Don Giovanni in una recinto dal quale non potrà uscire. I due incontri che ha con Don Giovanni sono in pratica degli scontri; tuttavia, come essere umano, e quindi alla stregua degli altri personaggi, egli non può non essere sconfitto; solo quando si raggela in una statua di marmo riesce a fermare la vita. Perché quel marmo non rappresenta l'indefettibilità della legge né la politezza morale dell'uomo, rappresenta appunto la morte. Se fosse lui il vero personaggio centrale del lavoro, così come piace a Dallapiccola perché «stabilisce l'architettura di tutta l'opera»<sup>206</sup>, Mozart l'avrebbe posto al centro fin dal titolo, così come avevano e avrebbero fatto altri autori, da Cicognini a Puškin. Per Mozart invece il servirsi come

<sup>206</sup> L. Dallapiccola, cit. p. 47

eponimo del nome di Don Giovanni («Il dissoluto punito ovvero il Don Giovanni») e non del «convitato di pietra» fu determinato proprio dalla volontà di porre al centro del suo «dramma giocoso» chi al centro di quel lavoro sempre si trova.

Le vicende del nostro seduttore prendono le mosse, dopo l'attentato a Donna Anna, dal successivo duello col padre della donna entrato in scena a difenderla; e si chiudono con un altro «duello» con lo stesso personaggio, il quale riappare in scena per prendersi la rivincita. Egli dunque si presenta alla fine come un «deus ex machina e contrario» che giunge non a salvare il protagonista, facendolo uscire dagli inferi così come era ad esempio successo all'*Alceste* di Gluck, ma a dannarlo.

Esso invero è mosso innanzitutto dalla voglia non di giustizia, ma di vendetta; in sostanza vuole punire il libertino per l'attentato alla virtù della figlia e non tanto per essere stato ucciso, visto che tutto si è svolto nel corso di un regolare duello, al quale Don Giovanni è stato trascinato suo malgrado («Va': non mi degno / di pugnar teco»). In altre parole il Commendatore è stato vittima di un omicidio preterintenzionale, se non addirittura per legittima difesa («L'ha voluto: suo danno»).

La religione punitiva e vendicatrice di cui si fa interprete non è certo quella filantropica di Mozart; la sua richiesta di lasciare «ai morti la pace» è appunto quella «pace dei sepolcri!» contro cui nel *Don Carlo* si scaglierà l'esuberante Rodrigo di fronte a Filippo II, pronto a sacrificare la libertà delle Fiandre in nome, anche lì, di una malintesa concezione della «pace».

È dunque il Commendatore a prendere l'iniziativa nel cimitero e a sfidare, ancora una volta, il suo nemico quando questi sta pensando a tutt'altro. Lo provoca, visto che la risata di quello lo ha in sostanza risvegliato e offeso, con l'ammonizione «Di rider finirai pria dell'aurora», come se quasi già sapesse come andrà a finire la nottata, cioè senza il 'pentimento' dell'avversario. Con il secondo avvertimento «Ribaldo, audace, / lascia ai morti la pace» chiede assurdamente di stare in pace, quando in realtà è stato lui a rompere quella beata tranquillità in cui Don Giovanni si stava muovendo, obbligandolo a chiedere «Chi va là?». Tanto più che l'epitaffio non parla certo di pace, ma appunto di rivalsa: «Dell'empio che mi trasse al passo estremo / qui attendo la vendetta». Il «qui» del cimitero diventerà poi il palazzo di Don Giovanni e il suo arrivo apparirà sì un «destino che bussa alla porta», ma non certo come positivo richiamo morale alla Beethoven, ma come cieca oppressione di chi «attende la vendetta».

Ammantato di una falsa, per quanto coinvolgente e suggestiva solennità, il Commendatore è un «gigantesco sbirro soprannaturale»<sup>207</sup> estraneo al mondo di Don Giovanni-Mozart. Il suo è sì il «sublime» che atterrisce, ma è un finto sublime, al quale non si giunge attraverso il Bello, ma attraverso una forza di seduzione emozionante, ma quanto mai ingannevole.

Uno squarcio di due accordi di settima (diminuita e di dominante) annuncia il suo arrivo; si tratta di un'apparizione tutt'altro che sfolgorante, ma certo magniloquente, specie se confrontata al contrapposto e sostanzialmente breve episodio che Mozart gli ha concesso, all'inizio dell'opera, per il momento della sua morte: là la vita del Commendatore si dileguava veloce su un singolare (e banale?) accompagnamento terzinato; qui l'imminente fine di Don Giovanni si distende in

<sup>207</sup> M. Mila, cit., p. 43

un'ampia scena quasi di immolazione. I pesanti accordi in ritmo giambico con cui il Commendatore appare al banchetto sono un vero *Todesrhythmus*<sup>208</sup> che fa da contraltare al *Todesmenuett* che aleggiava nel Finale I: essi danno un voluto senso di oppressione, non di ieraticità; nessuna carica liberatrice, ma un incedere tanto grave quanto greve. Riudiamo quindi la «melodia-lamento» con la sua seconda eccedente e le raffiche di scale (le «cure più gravi di queste») che erano parimenti già apparse nell'Ouverture e che sono giustamente chiamate da Wolfgang Willaschek «Monumento delle morte»<sup>209</sup>. Questo loro ritorno fa del Commendatore l'unico personaggio dell'opera caratterizzato da un suo preciso profilo tematico, stabile e inamovibile proprio come una statua. Per cui è come se anche musicalmente egli fosse radicalmente sordo a quella capacità tutta mozartiana di ritagliare dei vari personaggi una *silhouette* ad un tempo mobile e coerente.

Il Commendatore inizia quindi a cantare con sicurezza servendosi di quegli intervalli giusti di quarta, di quinta e soprattutto d'ottava (addirittura di decima al «Risolvi!... Verrai?») che sigillano quello che nell'Ottocento diverrà il vero e proprio archetipo operistico della solennità e della potenza. Per riprendere le parole di Marco Beghelli: «Nella saldezza tonale che l'intervallo [d'ottava] implica si rispecchia la fermezza d'intenti, il vigore, la sicurezza di sé e delle proprie affermazioni»<sup>210</sup>. Ma la scala cromatica ascendente opposta proprio a quegli intervalli «giusti» («Il tuo dover or sai...rispondimi») fa capire la sostanziale distanza sua, così come hanno anche sottolineato Wyzewa e Saint Foix<sup>211</sup>, dalla gluckiana solennità sacrale del Gran Sacerdote nell'*Idomeneo*. Piuttosto fa venire in mente la scena in chiusura della «II parte» (intitolata «L'empio») del *Nabucco*<sup>212</sup>, là dove il protagonista si autoproclama «dio». Entrambi i momenti cioè hanno un falso tono profetico; anche Nabucco parla «dall'alto», con tronfie cadute d'ottava («Babilonesi, getto a terra il vostro dio! ... a pie' del simulacro quel vecchio ormai si guidi! ... non son più re, son dio!»).

Già nella scena del cimitero il Commendatore aveva rivelato di non volersi o non sapersi inserire nel tessuto armonico del resto: il suo «Si» all'invito di Don Giovanni si stagliava su un Do naturale come una voluta dissonanza. E ora, una volta giunto al banchetto, egli mette in luce una condotta armonica instabile, che alterna ai solenni salti d'ottava e di decima passi cromatici e dissonanti. Lo stesso farà proprio Nabucco alternando le sue arroganti cadute dall'alto con ascese semitonali che si ritrovano nel canto del Commendatore («Tu m'invitasti a cena, il tuo dover or sai» si sposa a «Traditori egli v'ha resi..., cadde il vostro, o stolti Ebrei...»). Il tutto insomma rivela che Verdi ebbe ben presente la scena del *Don Giovanni* e che la intese proprio come una bestemmia.

<sup>208</sup> Horst Goerges, *Das Klangsymbol des Todes im dramatischen Werk Mozarts. Studien über ein klangsymbolisches Problem und seine musikalische Gestaltung durch Bach, Händel, Gluck und Mozart*, Kallmeyer, Wolfenbüttel – Berlin 1937; 2/ Walter Ricke, München 1969

<sup>209</sup> Wolfgang Willaschek, *Mozart-Theater. Vom Idomeneo bis zur Zauberflöte*, J. B. Metzler, Stuttgart-Weimar 1996, p. 189

<sup>210</sup> Marco Beghelli, *La retorica del rituale nel melodramma ottocentesco*, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma 2003, p. 119

<sup>211</sup> T. de Wyzewa – G. de Saint Foix, cit., IV, p. 735

<sup>212</sup> Del resto sempre Beghelli (cit.), fra i passi ottocenteschi «oracolari» che proprio dal Commendatore sono discesi, non manca ovviamente di citare il *Nabucco*.

Ma Mozart è ancora più radicale, visto che subito dopo fa entrare in gioco la celebre frase pseudododecafonica individuata da Milhaud e poi ribadita da Dallapiccola<sup>213</sup> al «Non si pasce di cibo mortale / chi si pasce di cibo celeste». Essa mantiene sì una sua profilatura melodica, tuttavia ci appare un voluto controsenso espresso in puri termini musicali, così come i diavoli della *Damnation de Faust* di Berlioz si esprimeranno in un tipico *nonsense* letterario. Al di sotto della solenne e «sicura» ieraticità del suo canto, il Commendatore con questo suo procedere senza chiara meta tonale nasconde in realtà una stortura, una deformazione che si trova ben contrapposta alla limpida linearità melodica tipica invece del canto di Don Giovanni. Non a caso il successivo tema pseudododecafonico della nostra civiltà tonale sarà quello che apre la *Sinfonia Faust* di Liszt, là applicato per esprimere all'inizio della vicenda goethiana il rimuginare fra i dubbi del protagonista, colto nel momento in cui si è convinto della vanità del suo sapere. Una frase dunque che, esattamente come quella del Commendatore mozartiano, non esprime sicurezza né saldezza. Per un compositore per il quale «la musica, anche nella situazione più raccapricciante, non deve mai offendere l'orecchio, ma deve sempre procurare piacere, per cui la musica deve sempre rimanere tale»<sup>214</sup>, questa melodia attorta vuole appunto essere una stonatura, un'eccezione; e tale doveva apparire soprattutto alle orecchie dei contemporanei. Il Commendatore dunque è incapace a farsi musica, e musica mozartiana. Questa sua frase pseudododecafonica ci rivela in sostanza che il «cibo celeste» di cui egli dice di pascersi è in realtà una empietà e che le «cure più gravi» cui dice di ubbidire sono in realtà le pesanti emotività negative che appunto precludono la limpida comprensione della musica di Mozart. Se questa pertanto è simbolo di un *cosmos*, perfetto e ordinato, che sa guardare con lucida chiarezza all'imperfetto e al caotico, il Commendatore con la ponderosità del suo esprimersi e con la sua melodia innaturalmente «atonale» rappresenta in realtà il caos, il disordine espresso da una melodia «cieca» che non è melodia, ma che erra sospesa da ogni attrazione tonale. Essa si ammantava di gravità quasi oracolare solo per rendere più magniloquente l'assurdità di chi la intona, al punto da farci sospettare che il Commendatore sarebbe comunque venuto a ghermire il rivale anche se questi non avesse commesso l'imprudenza di invitarlo.

E qui può essere fatta entrare in gioco la presenza di quella figura paterna che tante indagini psicologiche hanno voluto rintracciare nel subconscio di Mozart. In effetti non c'è alcun dubbio che il musicista abbia avuto con il padre un rapporto problematico. I due ebbero un carattere sostanzialmente opposto, alla posata avvedutezza dell'uno si contrappose sempre la disinvolta esuberanza dell'altro. Certamente la costante guida paterna fornì a Mozart una formazione musicale di primo livello, ma non per questo gli instillò la scintilla del genio; gli garantì solo il terreno su cui poter germogliare, non il seme. Un dato di fatto che il padre dovette accettare soprattutto quando il venticinquenne figliolo si staccò definitivamente da Salisbur-

<sup>213</sup> Darius Milhaud, 'Lettre ouverte à Luigi Dallapiccola', in «La Rassegna Musicale», XXIII (gennaio 1953, n.1). L. Dallapiccola, cit., p. 59. Il Sol e il Sol#, assenti nella linea melodica, sono tuttavia presenti nei bassi d'orchestra.

<sup>214</sup> In data 26. 9. 1781, ibidem, III, p. 162



go e dalla sua tutela. La sostanziale freddezza che mantenne in seguito con lo «scapestrato» figliolo, il rifiuto di accettare in famiglia la nuora Constanze da quello sposata senza il suo consenso, la patetica decisione di allevare personalmente in casa propria il bambino della figlia Nannerl strappandolo in pratica alle cure naturali della madre con la malcelata speranza di fare di lui un nuovo Wolfgang, sono tutti fattori che ci rivelano come i due si distanziarono sempre di più l'uno dall'altro. Se Leopold continuò ad ammirare la musica del suo ragazzo, nello stesso tempo lo comprese sempre meno e soprattutto non ammise mai apertamente che quella musica potesse anche camminare con le sue gambe. Aveva acconsentito che il figlio andasse alla ricerca di una buona sistemazione a Monaco, a Mannheim, a Parigi, ma non che mettesse radici a Vienna senza avere alcuna garanzia di un 'posto fisso', soprattutto dopo che Wolfgang aveva compiuto quello strappo dall'Arcivescovo che egli invece non ebbe mai né la voglia né il coraggio di attuare. Wolfgang dal canto suo continuò a trattare il genitore con quel deferente rispetto che a quei tempi era di norma, ma sentì sempre meglio che l'intesa con lui era ormai svanita (sempre che ci fosse stata) e che di lui non aveva più bisogno.

Il fatto che il padre morisse proprio nel corso della stesura del *Don Giovanni* ha pertanto indotto non pochi commentatori «freudiani» come Rank a vedere in questo capolavoro la sublimazione di un complesso di colpa. Solomon segue questo indirizzo, ma va certamente fuori strada quando si pone a parlare addirittura di autopunizione da parte di un Mozart «attanagliato da una quantità di dubbi», che tendeva addirittura a «identificarsi col padre»<sup>215</sup>. Proprio lui, musicista dotato di una creatività così straordinariamente sicura e sciolta, rapida e aliena da ripensamenti da lasciarsi dietro tutti i contemporanei, padre compreso! Il quale, pur continuando ad ammirare il figlio, proseguì in pratica a disinteressarsi di quello che la sua musica era divenuta a Vienna. Del resto fin dai tempi dei viaggi in Italia, Leopold nelle sue lettere alla moglie e alla figlia, per quanto sempre compiaciuto e partecipe dei successi del figlio, non spese mai una parola per chiarire che cosa i capolavori di Wolfgang gli suscitavano realmente. Li dava per scontati e guardava aridamente solo ai vantaggi pratici che essi potevano apportare; ma non li capiva. Per cui, se proprio vogliamo proseguire a scavare in questo problematico rapporto parentale, possiamo allora sospettare che per Mozart l'identificazione di Leopold fu, se mai, con il Commendatore inteso come elemento negativo, come bieco «giustiziere» che veniva a mettere in pratica quanto un giorno, invero con mano poco felice, proprio Leopold gli aveva scritto: «Devi prima di tutto pensare con tutta la tua anima al bene dei tuoi genitori, altrimenti la tua anima andrà all'inferno»<sup>216</sup>.

Invero la morte del padre non fu un dramma per Mozart (che non si recò neanche al funerale), fu anzi una liberazione psicologica. Tuttavia interpretare il Commendatore come un *alter ego* solo di Leopold è alla fine troppo riduttivo, perché nella figura oppressiva della Statua dobbiamo piuttosto vedere concentrati tutti quegli elementi ostativi incapaci di trovare con la musica di Mozart una vera sintonia. Quindi il padre, ma anche, ad esempio, lo stesso Arcivescovo Colloredo, totalmente sordo al genio di quello che era ormai un suo ex dipendente.

<sup>215</sup> M. Solomon, cit., pp. 427 e segg.

<sup>216</sup> In data 12. 2. 1778. W. A. Bauer – O. E. Deutsch (a cura di), cit., II, p. 279; ed. it., cit., II, p. 800

Il Commendatore ci appare pertanto come l'antesignano di quei principi non del bene, ma del male, che saranno poi quelli del Katšej di Stravinskij e del Barba-blù di Bartók, entrambi avvolti in spire di quarte eccedenti. Anche Brusotti intuisce giustamente che in realtà «il Paradiso è proiettato tutto in Don Giovanni: la vita vive solo in lui»<sup>217</sup>. Il ritmo giambico che sottolinea il momento in cui il Commendatore enuncia «Parlo, ascolta: più tempo non ho» ha un sapore quasi di marcia funebre e segna con il suo Si naturale ribattuto una specie di appiattimento melodico a «livello 0». Ha fretta, fretta di vendicarsi, ma non può muoversi più di tanto perché imprigionato nel marmo. La sua austera voce di basso e il suo strascicato avanzare non devono pertanto ingannarci: vero è che la costante sottolineatura dei tromboni è la stessa che ritroveremo in tanti passi sacrali del *Flauto magico*, ma quella del Commendatore è una falsa sacralità senza una vera tornitura melodica come sarà invece quella di Sarastro, dunque esattamente simile non solo a quella di Nabucco, ma anche, per rimanere a Verdi, a quella del Grande Inquisitore del *Don Carlo*. Pure questi all'inizio del IV atto dice di parlare in nome della pace («La pace dell'impero i di val d'un ribelle») e invita Filippo a ravvedersi («Ritorna al tuo *dover*; / la Chiesa all'uom che spera, / a chi *si pente*, / puote offrir la venia intera»). L'Inquisitore è un cieco nonagenario così paralizzato da dover essere sorretto da due aiutanti, il Commendatore un morto immobilizzato in statua: anch'egli parla di un «dovere» («Tu m'invitasti a cena: / il tuo dover or sai») e lo dice a un uomo che al contrario ha sempre agito liberamente, senza freno alcuno e senza pensare che l'invito a cena fatto al cimitero ha scatenato un'automatica ripercussione che lo travolgerà; così come quella dell'Inquisitore (e di Filippo II) travolgerà la «libertà» perorata da Rodrigo. Entrambi dunque rappresentano un potere rigido e inflessibile che non ammette la vita ribelle e impetuosa dei Don Giovanni, dei Don Carlo e dei Rodrigo. Proprio per questo Don Giovanni gli risponde deciso «Parla, parla, ascoltando ti sto», come per dirgli «Non tirarla per le lunghe. La tua sceneggiata non mi spaventa».

Per di più l'atteggiamento del Commendatore nasconde in sé anche il basso compiacimento della rivalse. Don Giovanni si è dichiarato disposto ad andare a cena da lui, cioè a portare la sua musica anche in quel mondo sepolcrale, senza immaginare che ciò è impossibile; e il Commendatore, non contento di punirlo, assume anche atteggiamenti banalmente sarcastici. Quando il «ribaldo» grida alla stretta di mano, il «vecchio infatuato» fa il sorpreso chiedendo «Cos'hai?», come se fosse all'oscuro di quello che sta per procurare alla sua vittima.

Lo scontro fra Eros e Thanatos di cui parlano tanti commentatori è dunque un modo per dire chiaramente che nella vita esiste sempre un Commendatore, il quale anche da morto, anzi proprio perché morto, può continuare a impietrire la vita. La sua è, come dice Carapezza, una «potenza repressiva»<sup>218</sup>, dunque un macigno che soffoca la vita. Proprio per questo quando Don Giovanni dà la mano «in pegno» (proprio quella mano che aveva promesso a Zerlina!) la prima sensazione che egli prova è il «gelo» della morte, in chiara e ovvia opposizione al calore della vita («Fin ch'han del vino / calda la testa...»). Simbolo glaciale di estinzione, il

<sup>217</sup> R. Brusotti, cit., p. 84

<sup>218</sup> P. E. Carapezza, cit., p. 153



IO SONO DON GIOVANNI

---

Commendatore è un ministro degli Inferi: così come sembrerà a Leporello: «Giusto là il diavol se 'l trangugiò» (Da Ponte non aveva forse paragonato la sua stesura del *Don Giovanni* all'*Inferno* di Dante?<sup>219</sup>). Il Commendatore è dunque un concentrato di tutte le forze negative che in precedenza abbiamo visto agire separatamente e per questo invano. È in pratica la pietra tombale dell'eroe.

\* \* \*

Il *Don Giovanni* è certo una delle chiavi più adatte per comprendere tutto Mozart, o meglio, per comprendere il reale Mozart. Invero delle tre vette dapontiane la nostra opera, mettendoci dinanzi agli insuccessi e alla morte del suo protagonista, sembra la più pessimistica e negativa; le altre due, come abbiamo visto, hanno pur sempre una parvenza di più sereno lieto fine. Eppure il *Don Giovanni* rimane comunque la più costruttiva delle tre, poiché alla fine ci apre un mondo estraneo alla realtà fattuale, dunque un mondo nel quale l'Essere viene espresso non arrestando il tempo, ma al contrario sottolineandone la mercuriale, imprevedibile vitalità. Una vitalità che nello stesso momento in cui ci investe con il suo slancio al di fuori del tempo, proprio al di fuori del tempo ci immobilizza. Azione e contemplazione diventano così tutt'uno. E al di là di questa percezione di una realtà insondabile sentiamo aleggiare, grazie a questa musica così amabilmente ma ingannevolmente amica, la vanità della lotta che il finito oppone all'infinito; ecco perché Solomon ci dice che la musica di Mozart ci apre «un dedalo di corridoi»<sup>220</sup>. Al di sotto del *Don Giovanni* si percepisce chiaramente che alla fine è tutta la vicenda a trasformarsi in un'apparenza, come avvolta da un falstaffiano «Tutto nel mondo è burla». In questa vita la vera vita di Don Giovanni può trovare sì ricetta, ma continuamente assediata dall'errore delle Donne Elvira e delle Zerline, dall'insensibilità dei Don Ottavio e dei Masetto, dalla cecità delle Donne Anna e dei Leporello. E dalla morte.

---

<sup>219</sup> L. Da Ponte, *Memorie. I libretti mozartiani*, Garzanti, Milano 2003, p. 125

<sup>220</sup> M. Solomon, cit., p. 467









# INDICE

<b>1. Testo e sottotesto</b> .....	p. 1
<b>2. Mozart librettista</b> .....	p. 4
<b>3. Colpa e punizione?</b> .....	p. 7
<b>4. Gioco e serietà</b> .....	p. 11
<b>5. Stabile instabilità</b> .....	p. 17
<b>6. La maschera</b> .....	p. 21
<b>7. La sincerità</b> .....	p. 24
<b>8. Solo contro tutti</b> .....	p. 25
<b>9. Fallace facilità</b> .....	p. 27
<b>10. Musica senza limiti</b> .....	p. 30
<b>11. L'azione di Eros</b> .....	p. 33
<b>12. La musica-comando</b> .....	p. 37
<b>13. Le sfide</b> .....	p. 41
<b>14. La dialettica dei contrari</b> .....	p. 45
<b>15. La felicità mozartiana</b> .....	p. 47
<b>16. La musica che non si spiega</b> .....	p. 49
<b>17. Due atti sinottici</b> .....	p. 51
<b>18. Il «ballo in maschera»</b> .....	p. 55
<b>19. La morte della musica</b> .....	p. 58
<b>20. Il finale del finale</b> .....	p. 61
<b>21. L'ombra e la luce</b> .....	p. 64
<b>22. L'insidia delle tonalità</b> .....	p. 67
<b>23. Le tre dissonanze</b> .....	p. 69
a) Donna Anna .....	p. 69
b) Donna Elvira .....	p. 73
c) Zerlina .....	p. 79
<b>24. I tre antagonisti</b> .....	p. 82
a) Leporello .....	p. 82
b) Don Ottavio .....	p. 89
c) Masetto .....	p. 94
<b>25. Il Commendatore</b> .....	p. 96



Realizzazione: TRAPARENTESI, di Aldo Bussolino - TORINO  
Realizzazione lastre CTP: FOTOINCISA EFFEGI - SAVIGLIANO (CN)  
Stampa: EDIZIONI il capitello - TORINO

1ª edizione: luglio 2015

Ristampa:  
5 4 3 2 1 2019 2018 2017 2016 2015

© EDIZIONI il capitello  
Via Sansovino, 243/22/R - 10151 Torino  
tel. 0114513611 - fax 0114513612

[www.capitello.it](http://www.capitello.it)  
e-mail: [info@capitello.it](mailto:info@capitello.it)

