

Polifonica

Polifonica: una collana per persone di confine, che credono nel dialogo, talvolta anche conflittuale, tra i diversi sguardi disciplinari riconducibili al vasto insieme delle Scienze Umane: la pedagogia, la filosofia, la psicologia, l'antropologia, la storia, l'arte, la musica, la psichiatria e la letteratura.

Specializzazione e approfondimento disciplinare non dovrebbero essere sinonimi di chiusura, poiché è esattamente dal dialogo con altri sguardi che si può rendere il proprio più profondo e complesso. Si può abitare un territorio collocandosi al suo centro e da lì osservarne l'estensione oppure privilegiarne i confini e spingere il proprio sguardo dentro e fuori per infrangere almeno un po' le barriere che li delimitano. Si tratta di qualcosa di simile a quanto accade in musica con la polifonia: un modo di comporre, contrapposto alla monodia, che mette in dialogo voci diverse, umane e strumentali, con differenti disegni melodici e ritmici, ma con pari dignità le une rispetto alle altre. Il risultato è una sorprendente armonia d'insieme, ottenuta attraverso una ben precisa costruzione contrappuntistica, cioè di contrapposizione delle parti. La complessità, del resto, altro non è se non la capacità di individuare legami dove non sembrano essercene o di crearne di nuovi ottenendo, così, una visione multiforme e creativa dell'oggetto di studio prescelto.

Polifonica

Sguardi diversi tra immaginario, identità e culture

collana diretta da

Maria Antonella Galanti
(Università di Pisa)

Comitato scientifico

Fanno parte del comitato scientifico, oltre a studiosi di pedagogia e di didattica e pedagogia speciale studiosi di arte e media, filosofia, letteratura e critica letteraria, musicologia, neuropsichiatria e sociologia.

Simonetta Bassi (Università di Pisa)
Carla Benedetti (Università di Pisa)
Stefano Brugnolo (Università di Pisa)
Fabio Bocci (Università di Roma Tre)
Andrea Borghini (Università di Pisa)
Franco Cambi (Università di Firenze)
Alessandro Cecchi (Università di Pisa)
Lucio Cottini (Università di Udine)
Piero Crispiani (Università di Macerata)
Luigi D'Alonzo (Università Cattolica di Milano)
Adriano Fabris (Università di Pisa)
Alfonso Maurizio Iacono (Università di Pisa)
Sandra Lischi (Università di Pisa)
Alessandro Mariani (Università di Firenze)
Luigina Mortari (Università di Verona)
Marisa Pavone (Università di Torino)
Maria Grazia Riva (Università di Milano Bicocca)
Bruno Sales (Neuropsichiatra presso ASL Toscana Centro)

Una gigantesca follia

Sguardi sul Don Giovanni

a cura di

Maria Antonella Galanti, Sandra Lischi, Cristiana Torti



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

© Copyright 2016

EDIZIONI ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884674683-2

Una storia per Don Giovanni

Marzia Pieri

Avvicinandoci a concludere la nostra ricognizione collettiva intorno al personaggio di Don Giovanni (e prima di approdare in conclusione a Kierkegaard), vorrei provare a riavvolgere il nastro all'indietro per tentare una sintesi a proposito del mito moderno (tutto letterario e non di origine) del seduttore punito, che genera un arcipelago di versioni drammatiche e musicali polimorfe, costruite su diversi montaggi di ingredienti fissi. Il *Don Giovanni* di Mozart chiude questa vicenda e segna al suo interno una cesura irreversibile, su cui riflette mirabilmente Losey nella sua opera-film del 1979. Intendo dunque ricondurre il personaggio a casa propria, entro il contesto di cultura materiale dello spettacolo a cui appartiene di diritto per un paio di secoli, riscuotendo un successo popolare di tali proporzioni da costituire di per sé un avvincente problema critico.

Siamo di fronte a un insieme di componimenti su cui si possono utilizzare con profitto gli strumenti della teoria della ricezione: c'è una storia esemplare di base che viene incontro ad un orizzonte d'attesa lineare (il peccato è inesorabilmente punito con la dannazione); al suo interno manca una versione testuale dominante, ma proliferano anarchicamente una serie di riscritture autonome, legate alla sensibilità morale di lettori e di spettatori successivi, e su cui si innestano degli scarti improvvisi (non sempre espliciti ma sempre carichi di senso), che sono altrettanti indicatori di passaggi significativi dell'immaginario collettivo e della storia circostante.

Molte ricognizioni critiche, a partire da quella pionieristica di Giovanni Macchia, hanno tracciato una genealogia che comincerebbe dal teatro gesuitico, con una tragedia edificante, recitata a Ingolstadt nel 1615, recensita dal padre Paolo Zehentner nel suo *Promontorium maelae spei*: il conte Leonzio, che ha imparato dal suo maestro Machiavelli a disprezzare la trascendenza, ingiuria un teschio, lo invita a un

banchetto e finisce debitamente all'inferno. Un *exemplum* tedesco remoto dalla solarità meridionale spagnola, in cui troviamo per la prima volta il tema blasfemo della cena con un morto (tabù antropologico carico di risvolti simbolici e di possibili rovesciamenti carnevaleschi) e dove il peccato preso di mira è quello della politica. La storia ricompare in Spagna (e da qui dilaga in Italia e in Francia) reinventata da Tirso de Molina nel *Burlador de Sevilla*, nel secondo decennio del '600, in termini di tragicomico sacro: qui il machiavellismo da intellettuale diventa amoroso e il peccato si aggiorna in termini di sensualità gaudente, seduzione, gola, eros, che finiranno progressivamente per stemperare e indebolire l'impianto soprannaturale della vicenda. L'eroe comincia ad incarnare una gioia di vivere alternativa al culto controriformistico della morte, un antipetrarchismo vitalistico e trasgressivo pronto a diventare eroico. Peripezie, inganni, travestimenti e scandali connotano la sua vita avventurosa sulle scene europee di *ancien régime*; un'Europa teatrale globalizzata, dove il teatro è un potente *medium* comunicativo, e dove un'idea su una trama o su un personaggio può circolare da un capo all'altro del continente con la stessa velocità e importanza di una notizia politica per assecondare le aspettative di un soggetto storico nuovo di zecca: lo spettatore pagante in cerca di divertimento e di emozioni. Se altri miti teatrali di quest'epoca, altrettanto fascinosi e trasgressivi (per esempio quello di Semiramide regina incestuosa), si sono nel frattempo esauriti, quello di Don Giovanni continua ad essere attuale, mediato in nuove forme narrative, filmiche e poetiche, ma non bisogna dimenticare che la sua lunga preistoria è esclusivamente teatrale.

Delle sue scandalose avventure si impadroniscono i comici dell'Arte italiani, che ne divulgano la leggenda popolare riscritta in mille forme; il canovaccio di base – costruito intorno al tema delle donne sedotte, dell'incostanza amorosa e dello scambio di cibo col morto – diventa un utensile di bassa cucina teatrale fondato sul paradossale intrigante dell'eroe negativo e sul contrasto drammaturgico fra il Capitano e lo Zanni. Già nelle *Bravure del Capitan Spavento* di Francesco Andreini, un «generico» del 1607 che raccoglie i materiali recitativi relativi alla parte del Capitano (l'*ex-miles gloriosus* delle commedie latine divenuto una parte mobile nelle compagnie dell'Arte), la morte e il diavolo sono suoi carissimi amici, che egli

invita a desinare. Attori e capocomici aggiustano la storia a modo loro, moltiplicandone le rifrazioni senza mai stancare il pubblico: per esempio il *Convitato di pietra* di Domenico Biancolelli, *star seicentesca* della *Comédie Italienne*, è cucito su misura per valorizzare la parte di Arlecchino, che, da spalla, diventa protagonista. Gli esempi si potrebbero moltiplicare, ma ricordiamo qui soltanto l'*Ateista fulminato*, un canovaccio trasmessoci da Ciro Monarco all'interno della sua raccolta di *Opere rege* a metà '600, dove il conte Aurelio protagonista incontra, fra l'altro, il santo romito, un ex-cortigiano fattosi pastore, di cui si ricorderà più tardi Molière.

Un passaggio importante di questa storia, che conferma le proporzioni della sua diffusione, è *Il nuovo risarcito convitato di pietra* di Giovan Battista Andreini, del 1651, dove si assembla – in cinque atti e in 7000 versi, con ben sedici cambi di scena – una sorta di enciclopedia drammaturgica di tutte le sue varianti possibili, compresa la discesa di Don Giovanni all'inferno, dove incontra Lisadora, la madre scellerata freudianamente responsabile della sua rovina. Un testo compilativo, ed evidentemente non rappresentabile, costruito sui dettami della poetica barocca e rimasto manoscritto, che Baudelaire non poteva conoscere quando, nei *Fleurs du mal*, colloca *Don Juan aux enfers* su una barca guidata dal convitato di pietra con il santo romito che rema implacabile verso l'Averno.

In quella lirica Baudelaire ha ben presente il *Don Juan où le festin de Pierre*, dove Molière, buon allievo dei comici dell'Arte italiani, riadatta il vecchio scenario in forma di commedia di carattere in un frangente drammatico della sua carriera, quando il primo *Tartuffe* è ritirato dalle scene in seguito allo scandalo sollevato dalla Cabala dei devoti. I due componimenti vanno letti come un dittico unitario, perché nel 1665 la storia del seduttore impenitente gli offre, sì, un *escamotage* per fare cassetta e raddrizzare la stagione compromessa, ma anche, e soprattutto, il pretesto per togliersi qualche sassolino dalle scarpe: il suo eroe è infatti incongruamente "buono", vitale, cavalleresco, finché non diventa ipocrita come il Tartufo messo al bando. Molière sfronda e unifica la vicenda, meno agita e più narrata del solito, riduce il *cast* a una sola amorosa e a un solo zanni, adotta la prosa. Un ripiego commerciale che dissimula una polemica amara e orgogliosa, e in cui la storia di Don Giovanni continua a

perdere pezzi: tutto il soprannaturale che lo riguarda diventa improbabile macchinaria di cartapesta, ed è Sganarello, come è noto, ad avere l'ultima parola, dissolvendo ogni compunzione tragica con la sua disperazione per la paga perduta.

Nel '700, dopo Molière, la baldanza di Don Giovanni si raggela e si intellettualizza; il riformismo illuministico lo liquida per ragioni insieme moralistiche e estetiche: un attore arcadico come Luigi Riccoboni lo toglie dal suo repertorio in nome del buon gusto e della verosimiglianza, e Voltaire lo considera improponibile *tout court*. Queste censure di *élite* non scalfiscono tuttavia la fortuna, presso il grande pubblico, dei molti *Don Giovanni* e *Convitati di pietra* che continuano a circolare in forma di libretti per musica, balletti (ce ne è uno famoso di Gluck), drammi e persino copioni per il teatro dei burattini (soprattutto in Germania). Nel suo viaggio in Italia del 1787, disseminato di appuntamenti teatrali sempre recensiti con straordinaria acutezza e vivacità, Goethe osserva divertito che nessuno, a Roma, riesce a vivere senza aver visto almeno una volta Don Giovanni arrostire all'inferno e lo spirito del governatore volare in cielo.

Persino Goldoni, nel 1736, riscrive l'*ancienne bouffonnerie* per il teatro Grimani di Venezia in forma di commedia quasi regolare, con il titolo *Don Giovanni Tenorio o sia il dissoluto*: nella sua versione, appassionata e verosimile, egli ripristina il personaggio di donna Anna, la figlia del morto che fa da cerniera necessaria fra Cielo e Terra (e che Molière aveva ignorato), ed elimina la statua parlante e ogni traccia di soprannaturale, facendo incenerire il suo eroe scellerato da un fulmine vendicatore. L'insieme che ne risulta, per quanto goffo e improbabile, ha la solita fortuna; l'autore se ne dichiara soddisfatto nella famosa prefazione Bettinelli del 1750 e lo accoglie a stampa nell'ufficiale edizione Paperini delle *Commedie*.

Questa longeva fortuna scenica, che richiama a teatro folle di spettatori attratti dal piacere della variazione, finisce, simbolicamente, con il racconto di Hoffman *Don Giovanni. Avventura favolosa di un viaggiatore entusiasta* compreso nella raccolta *Pezzi fantastici alla maniera di Callot* del 1815: una sorta di recensione musicale mozartiana esposta per lettera ad un amico da un viaggiatore che assiste all'opera in un teatrino della provincia tedesca, dove è stato colpito dall'incontro, nella penombra di un palco, con una

conturbante donna Anna (attrice e personaggio) che poi morirà di passione. D'ora in poi, nel corso del diciannovesimo secolo, Don Giovanni cambia pelle, esce dal teatro e si faustizza; diventa un eroe ribelle, malinconico, insaziabile; la sua seduzione, da vitalistica, si fa cerebrale e si trasforma in inappagata ricerca del vero amore; lo assediano stanchezza e malinconia; il catalogo di Leporello (già esibito dai comici dell'Arte) va in soffitta e l'ambigua donna Anna acquista sempre maggiore centralità. Epilogo paradossale di questa vera e propria mutazione genetica si può considerare il *Don Juan Tenorio* di José Zorrilla del 1844: un dramma edificante e fantastico, che si conclude con la redenzione del peccatore grazie all'amore sublime dell'infelice Inés che prega per lui; un'opera che, in Spagna e nell'America del sud, continua a godere di una popolarità straordinaria fino ai nostri giorni e ad essere allestita e trasmessa in televisione per la festa di Ognissanti e dei morti.

Nel 1787 Mozart si accosta dunque al soggetto per onorare la commissione di un impresario italiano, Domenico Guardasoni, che dirigeva un teatrino commerciale di Praga (terza città dell'impero asburgico dopo Vienna e Budapest) dove avevano già trionfato *Il ratto del serraglio* e *Le nozze di Figaro*, e gli destina una musica carica di "soprasensi", che parteggia per il lato infernale della vicenda sul libretto invece molto tradizionale di Lorenzo da Ponte. Costui, sottoposto ai ritmi massacranti del mercato teatrale, saccheggia genialmente il libretto di Giovanni Bertati per il dramma giocoso musicato da Giuseppe Gazzaniga e andato in scena nel febbraio di quell'anno al teatro San Moisè di Venezia, che accumula i consueti ingredienti "bassi" di lazzi e gag, equivoci e controcene comiche. La struttura dell'antico canovaccio con le parti fisse dei vecchi e degli zanni (ridotti a uno: Leporello e il Commendatore) e delle tre coppie di amorosi (Don Giovanni/donna Elvira; donna Anna/don Ottavio; Masetto/Zerlina) resta invariata ma l'incontro fra il geniale musicista austriaco e il poeta di mestiere italiano (ex-ebreo, ex-prete, libertino e avventuriero in prima persona) produce un componimento di segno totalmente nuovo con un protagonista luminoso e coraggioso («ho fermo il core in petto: non ho timor verrò!») ma anche disorientato e pieno di angosce («mi par ch'oggi il demonio si diverta d'opporsi ai miei piacevoli progetti»). La musica parteggia

per il lato infernale della vicenda, che non è ricalcata sui moduli del melodramma serio in via di esaurimento, ma neanche su quelli bassi dell'opera comica in ascesa, perché si tratta di un dramma giocoso (*Il Dissoluto punito ossia il Don Giovanni - Dramma giocoso in due atti*), dove l'astrazione musicale consente trapassi continui dal comico al tragico; il protagonista è carico di sensuale energia; grande spazio è offerto alle donne, che non sono più soltanto delle prede ma dei personaggi a tutto tondo (Zerlina compresa). Donna Anna, cerniera fra Eros e Thanatos, è la vera antagonista di Don Giovanni.

Siamo dunque in presenza di un'opera/spartiacque, un capolavoro che conclude e sintetizza un'intera civiltà spettacolare e apre a mondi e linguaggi nuovi, in precario equilibrio fra due sfere e due realtà ontologiche opposte. Del suo denso sostrato teatrale e tecnico, e di questo implicito carattere sintetico di chiusura del vecchio e apertura sul nuovo, si è mostrato ben consapevole Joseph Losey (1909-1984), un regista statunitense in possesso di una formidabile cultura teatrale, che ne ha tratto, nel 1979, una straordinaria operafilm, riportando l'azione dalla Spagna all'Italia e leggendovi un'apertura tragica su una modernità carica di paurose incognite.

Losey, amico di Mejerchold e di Brecht (con cui collabora al *Galileo* americano del 1947), legato a Orson Wells e a Pinter, concepisce il cinema come un *medium* potente a disposizione di tutti ed è sensibile ad una teatralità come linguaggio costruito essenzialmente sulla spazialità scenografica. Il suo *Don Giovanni* è frutto di una lettura gramsciana e storicistica ma anche teatrale e simbolica, carica di valori politici e di sapienza filologica. Egli riesce a tenere insieme l'antinaturalismo dell'opera lirica (i cantanti cantano in *playback*, ma i recitativi sono in presa diretta) con una costruzione drammaturgica verosimile, che sfrutta appieno la messinscena per integrare e commentare il testo: la vicenda è ambientata nella Vicenza palladiana della Basilica, del teatro Olimpico e delle ville della Rotonda e di Valmarana, fra affreschi del Tiepolo ed esterni lagunari e luminosi che espongono la musica. La simmetria architettonica vitruviana, su cui si costruisce storicamente lo spazio teatrale "all'italiana" di Palladio e di Serlio, struttura una scena tragica artificiale e naturalmente realistica omologa all'armonia matematica della musica.

La sceneggiatura rilegge l'opera contestualizzandola nel *back-*

ground storico dello spettacolo italiano (il classicismo rinascimentale, l'opera lirica, la commedia dell'arte) che le appartiene profondamente, ed è riferita alla sua attualità storica di manifesto rivoluzionario. Dal '600 spagnolo di Mozart si passa al '700 veneto italiano letto gramscianamente come conclusione di una fase storica di lunga durata: non ancora il mondo nuovo, ma l'epilogo del vecchio mondo nobiliare, elegante ed esaurito: un declino che sprigiona memorie e presagi. Solo i nobili, però, cantano la libertà nella cabaletta finale. Da Gramsci (ma anche da Visconti e da Tomasi di Lampedusa) Losey assume l'ottica dell'occasione perduta: il suo Don Giovanni è un proto-industriale che nell'*ouverture* conduce i propri ospiti in visita alle sue vetrerie di Murano. La fabbrica ricompare nella sequenza conclusiva, come l'inferno non più trascendente in cui egli precipita vittima di una dannazione tutta terrena. C'è un muto valletto nero (che solo il protagonista può vedere) ad osservare impassibile gli eventi, quale spirito nudo del mondo nuovo e testimone di morte. Se l'aristocrazia intrepida accetta la propria fine inevitabile, il proletariato servile e la borghesia senza qualità che le subentrano non sembrano in grado di farsi protagonisti.

La storia di Don Giovanni è collocata dunque entro il passaggio dall'età pre-industriale a quella industriale, ed è carica di indizi circa l'imminente mutamento, a cui allude continuamente una dialettica raffinata fra luce (la natura, la laguna) e ombra (il notturno, l'intrigo, la morte), e fra dentro e fuori. Un'epigrafe gramsciana fornisce la chiave per leggere in controluce lo spettacolo: «(...) il vecchio muore e il nuovo non può nascere, e in questo interregno si verificano i fenomeni morbosi più svariati».

Riferimenti bibliografici

Tirso, Molière, Da Ponte, Horvath, *Don Giovanni. Variazioni sul mito*, a cura di Umberto Curi, Venezia 2005.

Guido Davico Bonino (a cura di), *Storie di Don Giovanni da Hoffmann a Brancati*, Milano 2004.

Angelica Forti-Lewis, *Maschere, libretti e libertini: il mito di Don Giovanni nel teatro europeo*, Roma 1992.

Cesare Garboli, *Il "Dom Juan" di Molière*, Milano 2005.

Jen Victor Hocquard, *"Don Giovanni" di Mozart*, Milano 1980.

Giovanni Macchia, *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, Bari 1966.

Ludovico Zorzi, «Parere tendenzioso sulla fase (Il *Don Giovanni* di Mozart come *Werk der Ende*)», in *L'attore, la Commedia, il drammaturgo*, Torino 1990, pp. 315-328.

Indice

Introduzione	
<i>Maria Antonella Galanti, Sandra Lischi, Cristiana Torti</i>	5
Ringraziamenti	9
Avvertenze	10
<i>Parte I</i>	
Il mito	11
Don Giovanni figura della malinconia	
<i>Maria Antonella Galanti</i>	13
La lista delle sedotte secondo Kierkegaard	
<i>Carla Benedetti</i>	31
Tra maestro e allievo. Don Giovanni a lezione: Socrate e la figura di Francesco Orlando	
<i>Cristiano Cei</i>	41
<i>Parte II</i>	
Mozart e dintorni	55
Una storia per Don Giovanni	
<i>Marzia Pieri</i>	57
Don Giovanni: autonomia e malinconia	
<i>Alfonso M. Iacono</i>	65
Kierkegaard e il <i>Don Giovanni</i> di Mozart	
<i>Leonardo Amoroso</i>	73
Don Giovanni secondo il suo servo	
<i>Stefano Brugnolo</i>	81

Appunti per la riabilitazione dell'immagine di Salieri <i>Elena Biggi Parodi</i>	97
 <i>Parte III</i>	
Prima e dopo	111
Il tempo-denaro del <i>Burlador de Sevilla</i> <i>Giulia Poggi</i>	113
Da <i>Burlador</i> a <i>Marialva</i> : breve nota su <i>Don Giovanni</i> in Portogallo <i>Valeria Tocco</i>	129
<i>Don Giovanni</i> Vs. <i>Casanova</i> <i>Gianni Iotti</i>	141
Due <i>Don Giovanni</i> contemporanei: i <i>Sacchi di Sabbia</i> e <i>Filippo Timi</i> <i>Anna Barsotti</i>	153
 <i>Parte IV</i>	
Arti e media	167
Prima della rivoluzione. Il <i>Don Giovanni</i> di Losey <i>Maurizio Ambrosini</i>	169
Joseph Losey, <i>Don Giovanni</i> e Palladio <i>Cinzia Maria Sicca</i>	179
Il <i>Don Giovanni</i> di Losey, tra <i>Amnios</i> e <i>Thánatos</i> <i>Manfred Giampietro</i>	193
Il <i>Don Giovanni</i> di Losey: verso una moderna iconografia del costume <i>Bruna Niccoli</i>	201
Il mio primo <i>Don Giovanni</i> <i>Antonella Capitanio</i>	209
Due storie più una del <i>Don Giovanni</i> in televisione <i>Silvia Moretti</i>	215

Parte V

Don Giovanni a teatro e nelle scuole 235

Dal *Burlador de Sevilla* al *Dissoluto punito*:
l'avventura d'un immortale

Marcello Lippi 237

Un *Don Giovanni* per l'età favolosa

Marco Grondona 257

Note biografiche 281

Una gigantesca follia: dialoghi su Don Giovanni 287

Edizioni ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa

info@edizioniets.com - www.edizioniets.com

Finito di stampare nel mese di novembre 2016