

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

Don Giovanni secondo il suo servo

Stefano Brugnolo

La premessa di tutto quel che dirò è la seguente: il *Don Giovanni* di Mozart e Da Ponte è un'opera sommamente ambivalente nel senso che essa dà voce alle istanze della Norma sociale (il libertino dissoluto sarà alla fine punito) e contemporaneamente a quelle della Trasgressione: come e anzi più di molti personaggi negativi Don Giovanni è un personaggio affascinante, e lo è perché tale lo ha voluto il compositore. Le interpretazioni che si sono succedute nel tempo quasi sempre hanno oscillato tra questi due poli. A partire dal Romanticismo si è affermata, anche al prezzo di notevoli forzature, una linea interpretativa pro Don Giovanni (si pensi a Hoffman e Kierkegaard), e essa è ancora quella predominante. Ultimamente però è stata sfidata da nuove tendenze che invece mettono l'accento sugli aspetti 'antipatici' e perfino detestabili del protagonista. I due principali argomenti portati avanti da questo nuovo partito ermeneutico sono di ordine psicologico (nelle seduzioni seriali di Don Giovanni si riscontra una componente coattiva e auto-distruttiva), e di ordine politico e morale (in questo caso vengono sottolineati gli aspetti classisti e maschilisti dell'eroe). In tutto quel che dirò terrò presente queste letture antitetiche ma cercherò anche di dimostrare come il personaggio, e in definitiva l'opera nella sua interezza, sia una contraddizione vivente, e che solo se riusciamo a rispettare questa sua intrinseca contraddittorietà arriveremo a rendere ragione, almeno in parte, della sua grandezza e della sua capacità di interrogarci ancora oggi su una delle questioni più decisive della nostra civiltà: *i destini del desiderio*.

Parto intanto da questa constatazione: tra il 1786 e il 1787 Mozart compone due opere *Le nozze di Figaro* e *Don Giovanni* che contengono in sé un forte potenziale trasgressivo per non dire rivoluzionario. Nel primo caso il portatore di queste istanze è il servo, e cioè Figaro, che mette in scacco i tentativi del padrone, il Conte

d'Almaviva, di insidiargli la promessa sposa, Susanna; nel secondo caso è invece il Signore, e cioè un grande aristocratico, che sfida le norme morali su cui si regge l'*Ancien Régime*, ma si direbbe anche qualsiasi norma sociale che intenda far rispettare i patti che gli individui stipulano. Come è noto dietro ai libretti stanno due opere letterarie e cioè *La folle giornata o il matrimonio di Figaro* (1788) di Beaumarchais, e *Don Giovanni o il convitato di pietra* (1665) di Molière. Certo, rispetto a questi due testi (che vennero entrambi censurati) Da Ponte e Mozart hanno provveduto a rendere le due storie meno imbarazzanti per i pubblici a cui si rivolgevano. E tuttavia non possiamo non sottolineare che Mozart, scegliendole una dopo l'altra e lavorando ad esse proprio in quel fatale giro d'anni, non poteva non essere in qualche modo consapevole della loro carica di provocazione (che d'altra parte non manca nemmeno nella successiva *Così fan tutte*). Esse costituiscono un attacco alla società dei privilegi e delle ineguaglianze, e cioè all'*Ancien Régime*, soprattutto negli aspetti che riguardano i costumi sessuali. Sia il Conte delle *Nozze* che Don Giovanni sono infatti aristocratici che mettono in atto comportamenti di tipo proprietario nei confronti delle donne degli altri, e soprattutto nei confronti delle donne del popolo, con le quali essi si credono permesso più o meno tutto. Si comportano così secondo una antica consuetudine che però alla fine del Settecento era più che mai sottoposta a critica. Credo che il mito di Don Giovanni nella sua interezza vada letto nei termini di un enorme *ritorno del represso*; esso infatti si manifesta per contrasto alla progressiva affermazione di una cultura che richiedeva a tutti, anche ai nobili, standard di comportamento più seri e responsabili. Questa dinamica è stata individuata benissimo da Francisco Rico proprio a partire dal testo di Tirso de Molina (*El burlador de Sevilla*) che nel 1617 inaugura il mito:

Don Giovanni nasce e trionfa in Spagna nel momento esatto in cui si radica una morale sessuale notevolmente più limitata, più restrittiva di quella comune prima di Trento. [...] Don Giovanni non poteva volare verso l'ammirazione e il prestigio, se non affrontando una resistenza superiore a quella che si opponeva nelle epoche precedenti¹.

¹ F. Rico, *Biblioteca spagnola*, Einaudi, Torino 1994, p. 258.

Insomma, un comportamento come quello di Don Giovanni *prima* «era troppo regolare, troppo usuale per venire tipicizzato e trasformato in mito»². Più in generale si dirà allora che la figura di Don Giovanni si spiega come reazione a quel plurisecolare “processo di civilizzazione” descritto da Norbert Elias che conosce una significativa accelerazione proprio tra Riforma e Controriforma, e che tutt’ora dura: quello volto ad addomesticare, disciplinare le passioni e le pulsioni, sessuali e non solo. Tale processo va inquadrato anche in termini di lotta di classe, essendo che a propugnare in chiave anti-aristocratica questa nuova visione saranno le classi medie. A testimoniare sono quelle *pièces* e quei romanzi – si pensi ancora alla trilogia di Beaumarchais, alla *Pamela* di Richardson e ai *Promessi sposi* di Manzoni – che mettono in scena la resistenza e l’indisponibilità di fanciulle appartenenti al terzo Stato a farsi sedurre e possedere dagli aristocratici. Il punto è che se è vero che Don Rodrigo è una versione romanzesca di Don Giovanni, egli è infinitamente meno interessante di lui. In altre parole, se anche Da Ponte e Mozart condannavano i comportamenti dissoluti degli aristocratici, hanno però poi reso il loro seduttore enormemente più affascinante: egli regna indisturbato sulla scena e giganteggia su tutti gli altri personaggi, con l’eccezione (ma solo alla fine) della Statua.

La prima prova della ‘simpatia’ autoriale per il personaggio è riscontrabile nel forte senso di energia che ci comunica la musica e l’azione drammatica nel suo complesso: «Giovanni è una forza sociale distruttiva e allo stesso tempo è una forza che stimola e velocizza: questo è il paradosso fondamentale e inquietante dell’opera»³. Tutti i personaggi si caratterizzano in relazione al protagonista e sono costretti a reagire e ad agire per rispondere alle sue provocazioni, e si direbbe che lo stesso statuto misto e, secondo Charles Rosen, «indecoroso» dell’opera⁴, dove il buffo (alla cui dimensione fondamentale appartiene Don Giovanni) si mescola, ma anche sfida il tragico, testimonia della forza incontenibile del personaggio. Qualunque interpretazione che enfatizzi gli aspetti ‘negativi’

² *Ibidem*.

³ Ch. Ballantine, “Social and Philosophical Outlook in Mozart’s Operas”, in *The Musical Quarterly*, vol. 67, n. 4 (Oct. 1981), p. 515.

⁴ Ch. Rosen, *Classical Style*, Norton, New York 1971, p. 322.

del personaggio sottovaluta che nel mondo mozartiano il negativo è un elemento dialettico e appunto dinamizzante, destabilizzante, con cui devono confrontarsi tutte le identità e posizioni statiche e 'gravi' (sociali e musicali).

È secondo questa logica, che presuppone che ogni personaggio si definisca in relazione a Don Giovanni, che vorrei provare ad esaminare la funzione che svolge il servo nell'opera di Mozart ma almeno in parte anche in quella di Molière. Diciamo allora che egli rappresenta un terzo Stato che non si è certo ancora emancipato dall'aristocrazia, che anzi ne subisce il fascino oltre che il potere, ma che già prova a dissociarsi dalle dissolutezze di quella, facendosi portavoce di quella nuova concezione che pretende dai nobili il rispetto di regole morali e umanitarie universali. Sia lo Sganarello di Molière che il Leporello di Mozart criticano l'inciviltà, la «barbarie» del loro padrone, in nome di quelle regole e in questo anticipano, sia pure senza troppa convinzione, le accuse che i virtuosi rivoluzionari rivolgeranno ai dissoluti e prepotenti aristocratici: «vi posso dire/ tutto liberamente? [...] Dunque quand'è così/ caro signor padrone, la vita che menate è da briccone», «Temerario [...] ...taci... o ch'io...», «Non parlo più, non fiato, o padron mio»⁵. Ma, come dicevo, Sganarello e Leporello sono anche affascinati dai loro signori, a cui sono uniti da un legame che non è solo economico. In questo essi costituiscono una sorta di modello per quella che è la ricezione tipica di quei testi, una ricezione fatta di disapprovazione e complicità con Don Giovanni. Quella composta da Don Giovanni e il suo servitore è davvero una coppia di individui inseparabili e però contrastanti, e non a caso dunque in Mozart (molto più che in Molière) si danno spesso casi in cui l'uno assume le apparenze dell'altro o parla e agisce in vece dell'altro. Certo, diversamente da Figaro, qui il servo non si oppone al padrone, ma questo non significa che non abbia una propria personalità e che sia solo acquiescente. In realtà il personaggio oscilla continuamente tra disapprovazione e identificazione.

Prendiamo l'aria del catalogo. È evidente che, dimenticandosi di tutte le sue riserve morali, mentre la canta Leporello si va sempre

⁵ Tutte le citazioni dal *Don Giovanni* sono tratte da L. Da Ponte, *Il dissoluto punito o sia il Don Giovanni*, in *Libretti d'opera italiani*, a cura di G. Gronda e P. Fabbri, «I Meridiani», Mondadori, Milano 2007, pp. 780-842.

più identificando con Don Giovanni, di cui celebra le «donesche imprese», fino al punto di renderlo un personaggio epico o mitico. Si sente insomma che Leporello – e noi con lui – è ammirato e come inebriato da quella ‘mostruosa’ capacità di desiderio e conquista, che pure tanto lo scandalizza. Certo, anche alcuni *villains* shakespeariani, e su tutti Riccardo III, sanno conquistarsi la nostra orripilata ammirazione per la loro spregiudicatezza nel volere e ottenere il potere, ma quel che rende molto meno ‘simpatiche’ quelle figure è che la loro emancipazione dagli obblighi morali e sociali è messa al servizio di un terrificante progetto politico di eliminazione fisica e di asservimento totale degli altri. Don Giovanni invece si scioglie da quegli obblighi per pure ragioni di piacere, di divertimento, di gioco (anche se non bisogna dimenticare che ciò non gli impedisce di uccidere). Non è interessato al potere in sé, bensì lo usa per ricavarne un godimento fine a se stesso. Conquista il mondo sì (ville, borghi, paesi...), ma agendo per fini assolutamente privati e segretamente, tanto che se non ci fosse Leporello a farsi suo improvvisato cantore, nessuno saprebbe niente di «quel che fa», di quel che lui è.

Occorre insistere su questo punto: senza il suo servo Don Giovanni sarebbe solo un astuto e abile malandrino, un predatore sessuale che opera nell’ombra. È solo perché il padrone si confida, e anzi si compiace a confidarsi con il servo, che noi possiamo farci un’idea della portata della sfida che egli lancia alla società. Leporello si costituisce come la coscienza di un personaggio che, secondo la pregnante interpretazione di Kierkegaard, è per definizione incosciente (non a caso non canta arie autoriflessive). È solo con Leporello che Don Giovanni è sincero, con tutti gli altri mente. È attraverso la mediazione del servo e la sua testimonianza che noi cogliamo la verità di un personaggio che altrimenti agisce e parla solo ‘per finta’. Di questo prima e più di Mozart era stato consapevole Molière; dopo che il suo protagonista era riuscito a far credere al padre di essersi finalmente convertito al bene confida a Sganarello (e solo a lui) che si tratta di uno «stratagemma utile» e che così ‘fan tutti’, essendo l’ipocrisia «un vizio alla moda», che «gode di una impunità sovrana» e dona «meravigliosi vantaggi»⁶. È questa sua cinica consapevolezza

⁶ Molière, *Dom Juan ou le Festin de pierre*, in *Oeuvres complete*, «Bibliothèque de la Pléiade», t. II. [le traduzioni sono mie], p. 80.

che fa la differenza tra lui e gli altri ipocriti, e proprio perciò è felice che almeno *uno* sappia qual è il suo gioco: «Ci tengo a farti questa confidenza, Sganarello, perché mi fa piacere avere un testimone di ciò che sento veramente in fondo all'anima mia, e delle vere ragioni che mi spingono a fare certe cose»⁷. Come si vede Don Giovanni è ben diverso da Tartufo: non si limita ad agire da ipocrita, ma si dimostra un filosofo capace di rivelare al suo domestico che tutta la società per bene si fonda sul vizio. Così facendo mette con grande noncuranza a disposizione dell'interlocutore idee pericolose che quello potrebbe poi magari usare contro l'assetto sociale vigente. In effetti il servo non lo fa e si limita a scandalizzarsi del cinismo del padrone, dimostrandosi anzi molto più tradizionalista di quello, ma a me pare evidente che Molière prefigura qui una dinamica storica di lungo periodo: furono infatti alcune menti acute e disincantate dell'aristocrazia ad elaborare per prime concezioni scettiche o ciniche che demistificavano le credenze tradizionali, rivelando come certe presunte virtù fossero in realtà maschere di egoismi, interessi, amor propri. Si trattava di un sapere scandaloso, libertino nel senso filosofico del termine, inizialmente concepito come riservato a pochi, ma furono poi le élites intellettuali e politiche del terzo Stato a rivolgere quelle idee contro un potere aristocratico e religioso che pretendeva di fare il bene di tutti e invece curava solo i propri interessi: se i signori sono così poco meritevoli e degni di esercitare il potere allora i subordinati sono autorizzati a poter pensare di soppiantarli. Non ci sono battute simili a quelle citate in Da Ponte ma è evidente che il gioco è lo stesso: anche in questo caso il signore sta rendendo «testimone» il suo servo di verità pericolose. Come testimonia appunto l'aria del catalogo dove l'ammirazione per le «imprese» del padrone non è che l'altra faccia di una denuncia, fatta con l'intento di svelare a tutti, e in primis alla sempre illusa Elvira, la vera natura del suo padrone. Non si può infatti non cogliere un sottinteso morale e politico nella rivendicazione del paradossale egualitarismo erotico che animerebbe il suo padrone nel trattare allo stesso modo le donne altolocate e quelle umili: «V'han fra queste contadine,/ cameriere, cittadine,/ v'han contesse, baronesse...».

⁷ *Ibidem.*

Ma soprattutto non può sfuggire il piacere con cui Leporello prende gusto a dimostrare che essere *cavalieri* non rende perciò onorevoli e affidabili, anzi.

Il punto è questo: se una classe sociale dominante intende mantenere il potere dovrebbe mirare a legittimarsi, ebbene Don Giovanni, che di quella classe è un rappresentante eccellente, già con Molière e poi con Mozart, prende perversamente gusto a fare l'opposto, a dimostrarsi immeritevole dei privilegi di cui gode. E di questa operazione di auto-squalificazione elegge a testimone il servo, che pur restando complice ha ormai compreso che il padrone occupa illegittimamente la sua posizione. Anche e soprattutto per questo Don Giovanni ci appare come un personaggio temerario, che attira su di sé con perfetta noncuranza una sorta di nemesi sociale.

Paul Bénichou a proposito di Molière e del suo *Don Giovanni* scrive cose che possono essere estese all'opera di Mozart. Parla per esempio del senso di una «superiorità gratuita che non si pensa più a giustificare», che «prende il primo posto nella vita dei nobili nello stesso momento in cui essi cessano di esercitare una funzione sociale effettiva»⁸. Per lo studioso essi «non hanno potuto votarsi impudentemente alla religione del piacere se non rinunciando ad essere responsabili davanti all'insieme del corpo sociale»⁹. Ciò che in definitiva «finisce per rigettare quella classe fuori da ogni posizione sociale sostenibile, e di conseguenza fuori da ogni sovranità solida ed effettiva»¹⁰. Il senso di inebriante onnipotenza di cui dà prova Don Giovanni non è dunque che l'altra faccia di questa progressiva perdita di potenza sociale. Se già a partire da Tirso noi sentiamo che il tempo che rimane a Don Giovanni è poco, questo si spiega perché è poco il tempo rimasto all'aristocrazia per godere di privilegi oramai sentiti anche dagli interessati come ingiustificati. E direi che nell'opera mozartiana, nella sua stessa dinamica musicale, noi risentiamo questo senso di irreversibilità, caratteristico di una corsa al piacere che si trasforma in corsa precipitosa verso la morte.

Sembrerebbe quasi che a spingere l'eroe verso l'abisso sia una pulsione interna all'autodistruzione più che forze esterne che lo

⁸ P. Bénichou, *Morales du grand siècle* (1948), Gallimard, Paris 1973, p. 281.

⁹ *Ivi*, p. 283.

¹⁰ *Ibidem*.

contrastino dall'alto o dal basso. In effetti, fin quasi alla fine, i rappresentanti della Legge e della Tradizione non risultano capaci di intervenire dall'alto (si pensi all'inefficacia quasi ridicola di un personaggio come Don Ottavio). Ma che dire delle forze che potrebbero contrastare il cattivo cavaliere dal basso? Come ho detto, Leporello, nonostante sia stato messo a conoscenza delle ignominie del padrone, si dimostra ancora troppo materialmente e psicologicamente vincolato a quello per potere diventare un oppositore credibile e temibile (come era stato Figaro, soprattutto quello di Beaumarchais). E tuttavia come dimenticare che l'opera comincia con una sua dichiarazione programmatica «di non volere più servir» un padrone che lo fa «notte e giorno faticar» e «che nulla sa gradir»: non si tratta certo di una fantasia rivoluzionaria, ma resta il fatto che il servo sogna qui di abbandonare la sua posizione subordinata e *prendere il posto* del padrone.

Ad un certo punto per esempio dichiara esplicitamente di voler rompere il contratto che lo lega al cavaliere: «No, no, padrone, non vo' restar!» e Don Giovanni stupito di questa intenzione («Ma che t'ho fatto, che vuoi lasciarmi?») lo compera con quattro doppie. Leporello dichiara solennemente «non credete di sedurre i miei pari, come le donne, a forza di danari», ma poi accetta. Certo, così lo spirito ribelle del servo vien messo in burla e si dimostra velleitario, ma resta però che con quelle parole Leporello prefigura l'imminente rottura del patto tra Nobiltà e terzo Stato. Se infatti la dichiarazione solenne è smentita dai fatti non per questo essa risulta meno impressionante se è vero che rinvia alle parole d'ordine con cui la *bourgeoisie* si sollevò contro l'aristocrazia: *noi non ci faremo più comperare o sedurre da voi!* D'altra parte, nell'opera è continuamente questione di patti o contratti che vengono rotti. Certo, sono soprattutto patti matrimoniali, ma come non mettere in relazione le continue infrazioni alla parola data e agli impegni presi di cui dà prova Don Giovanni – così «mancando/ alla terra e del cielo al santo dritto» – con le teorie contrattualiste che si diffusero tra Settecento e Ottocento. Ricordiamolo: secondo tali teorie le società funzionano sulla base di un patto stipulato tra governanti e governati che implica il rispetto degli obblighi da entrambe le parti. Là dove però i governanti non rispettino tali obblighi è riconosciuto allora

ai governati il diritto di resistenza e ribellione. Forse allora non è un caso se l'opera che ha visto il protagonista infrangere tanti patti si conclude con una scena in cui Don Giovanni per orgoglio finalmente mantiene la parola data («datemi la mano in pegno» «Eccola»), ma allora per pagare in una volta sola e definitivamente tutte le sue inadempienze, tutte le volte che aveva «dato la mano in pegno» alle sue belle senza per questo sentirsi vincolato a niente.

L'opera mostra che alla fine è un rappresentante del vecchio regime a far pagare al cavaliere fedifrago i suoi mancati adempimenti, e in questo senso essa può risultare consolante (la parte buona dell'aristocrazia alla fine prevarrà sulla parte cattiva), ma come non pensare che il processo rivoluzionario che stava in quegli anni giungendo a maturazione avrebbe avuto come suo scopo proprio quello di rompere un vecchio contratto per stabilirne uno nuovo finalmente vincolante e valido per tutti?

Certo, a suo modo il Don Giovanni di Molière era molto più scandaloso del Don Giovanni di Mozart: quest'ultimo infatti non fa professione di libero pensiero e di ateismo, ma resta che anche il secondo come il primo irride credenze e illusioni coltivate dalle menti ingenuie. Ad un certo punto Zerlina resiste a Don Giovanni avanzando queste riserve: «io so che di rado/ colle donne voi altri cavalieri/ siete onesti e sinceri»; al che Don Giovanni risponde: «Eh un'impostura/ della gente plebea! La nobiltà/ ha dipinta negli occhi l'onestà». Si sorride della ingenuità di Zerlina così disposta a illudersi, ma a credere ingenuamente alle belle apparenze sono anche i nobili, non solo i popolani, e non solo le donne. Si pensi per esempio a quel che dice Don Ottavio, il rappresentante più titolato e autorevole del potere maschile-patriarcale, dopo la morte del Commendatore, quando donna Anna gli rivela che il suo assalitore è Don Giovanni: «Come mai creder deggio/ di sì nero delitto/ capace un cavaliere!». L'unico a non farsi illusioni e anzi a farsi beffe di chi crede ancora nelle virtù innate della classe a cui pure appartiene è Don Giovanni, e la battuta sull'onestà dipinta negli occhi di *tutti* i nobili è più che menzognera, è beffardamente ironica, anche se di un'ironia che lui solo comprende. Lui e Leporello naturalmente che, conoscendo bene il suo signore, condivide con quello una superiorità cognitiva sugli altri che a volte lo fa ridere delle ingenuità

di quelli, come quando, sentendo le giustificazioni d'amore che Don Giovanni porta ad una Elvira sempre credula, non può trattenersi dal dire: «se seguitate, io rido».

Il trionfo di quello che possiamo chiamare il vigente cinismo di massa ha fatto sì che i tratti sprezzantemente individualisti e anti-sociali del personaggio beneficino oggi di comprensione e quasi approvazione, ma non dovremmo mai dimenticarci che se Don Giovanni è interessante è perché è una contraddizione vivente: da una parte si propone a noi come un grande trasgressore e un nemico dell'ordine sociale esistente, ma dall'altra ci appare come un privilegiato, un potente, un rappresentante titolato dell'Ancien Régime, deciso ad approfittare fino in fondo di quei privilegi. Voler vedere in lui solo «un simbolo dell'Illuminismo e della Rivoluzione»¹¹ significa considerare solo una parte della verità. Si prenda la scena in cui Don Giovanni invita tutti a entrare nel suo palazzo e a divertirsi: «È aperto a tutti quanti,/ viva la libertà!». Enuncia questo slogan rivolgendosi alle «mascherette» appena giunte, ma è evidente che quel suo invito è davvero rivolto anche ai contadini che lo accolgono con entusiasmo. Ora, non si può non risentire in quelle parole e nella musica energica, quasi militare che le accompagna, un impeto sovversivo (di cui la censura austriaca si rese conto per prima imponendo un «viva la società» al posto di «viva la libertà»). Va da sé che l'idea che Don Giovanni ha della libertà è diversissima da quella che se ne potevano fare i contadini (magari più simile a quella che se ne faceva Sade), ma questo ancora una volta ci fa comprendere come il protagonista stia evocando e promuovendo energie rivoluzionarie al di là delle sue intenzioni e anzi contro di sé e la sua classe (quei contadini di lì a poco gli daranno la caccia).

Quello su cui comunque vale la pena insistere è che per godere meglio la musica di Mozart occorre provare a risentire in sé la felice ambivalenza di un'opera che è scritta *contro* ma anche *per* il suo protagonista. Sembra a volte che pensare in questa chiave risulti difficile e perfino impossibile ai critici che sentono di doversi schierare per l'uno o per l'altro partito. Ecco per esempio quanto hanno scritto Leonetta Bentivoglio e Lidia Bramani: «Mozart e Da Ponte

¹¹ Ch. Ballantine, "Social and Philosophical Outlook in Mozart's Operas", in cit., p. 516.

non potevano aderire a due principi in netto conflitto: il rispetto del consenso, che in *Le Nozze di Figaro* denuncia lo *ius primae noctis*, e il diritto di ricercare il piacere senza badare alle esigenze altrui rivendicato dal Cavaliere»¹². Eppure è proprio quello che Da Ponte e Mozart hanno fatto: hanno denunciato e *contemporaneamente* celebrato il cavaliere dissoluto. Francisco Rico lo ha visto bene:

Don Giovanni avrebbe potuto rimanere impresso nella memoria della gente come l'archetipo [...] del colpevole esemplarmente condannato. Ciononostante contro «Tirso», contro Molière, contro Goldoni, contro la santa alleanza di Da Ponte e Mozart, è rimasto [...] come un soggetto francamente invidiabile, o quanto meno di enorme fascino (Rico, p. 239).

Questo è il paradosso in cui tutti ci imbattiamo allorché ci confrontiamo con quest'opera: pur vivendo in un'epoca di uguaglianza, democrazia, pur essendo avversi alle discriminazioni di classe e di genere, continuiamo a risentire in noi «l'enorme fascino» di un personaggio che è l'antitesi vivente di tutti quei nostri valori. Non a caso dunque Brecht ha 'riscritto' il *Don Giovanni* di Molière con l'intento di denunciare la complicità che Molière e Mozart hanno dimostrato nei confronti di questo eroe: «non stiamo dalla parte di Molière. Lui vota per Don Giovanni...»¹³. Brecht è un marxista che ha introiettato a modo suo la determinazione che fu di Richardson, Beaumarchais, Manzoni a non farsi più sedurre da nessuna aura o carisma di classe. Non poteva perciò che militare contro colui che è il Seduttore per eccellenza, colui che più di tutti è circonfuso di prestigio signorile. Non è vero che Molière votava per Don Giovanni, ma è vero che il drammaturgo francese come Tirso, come Mozart, pur condannandolo, lo celebrava. Mentre per Brecht (che non a caso ha intitolato *Non lasciatevi sedurre!* una sua memorabile poesia) si trattava appunto di liberarsi finalmente di quello strano fascino: «Noi siamo contro il piacere della vita parassitaria»¹⁴.

E invece no, con buona pace di Brecht, non ci siamo affatto li-

¹² L. Bentivoglio, L. Bramani, *E Susanna non viene. Amore e sesso in Mozart*, Feltrinelli, Milano 2014, p. 173.

¹³ Citato in J. Rousset, *Il mito di Don Giovanni* (1978), Pratiche Editrice, Milano 1980, p. 139.

¹⁴ Citato in *ibidem*.

berati da quel fascino, il fascino di un certo modo di vivere e pensare che ha caratterizzato un *Ancien régime* che, pur con tutti i suoi aspetti detestabili, non cessa di incarnare, e sia pure lontanamente e miticamente, i valori di una gioia e di un piacere di vivere di cui non possiamo non risentire la nostalgia. Di questa fascinazione forse più e meglio di altri ha testimoniato Kierkegaard: «la sua [di Don Giovanni] vita è spumeggiante come il vino [...] è movimentata come le melodie che accompagnano il suo passo allegro, in ogni attimo è sempre trionfante»¹⁵. E tuttavia era stato proprio Kierkegaard a intuire che la forza attrattiva del personaggio si spiega solo in relazione alla forza almeno pari e opposta a cui esso si contrappone, e cioè in relazione a quella cultura cristiana dentro e contro cui il personaggio si è affermato. Kierkegaard assolutizza la potenza erotica e spensierata incarnata dal personaggio del grande seduttore, dimenticandosi che essa è una contro-potenza, è un represso che può tornare a turbare le nostre coscienze solo perché risponde ad una repressione altrettanto forte, che però non è più solo e tanto quella del cristianesimo, astrattamente inteso, bensì di una società che in nome di nuove istanze di ragione e morale impone limiti e obblighi a tutti e in primis alla classe che pretendeva di dominare per antico e incontestato diritto.

Se dunque è vero che Mozart mette in scena la potenza e prepotenza di quell'eterno desiderare, egli mette in scena anche la pericolosità intrinseca di esso e le resistenze crescenti che esso suscita. Il *Don Giovanni* insomma non esprime solo l'espansione di un erotismo prepotente e innocente, ma anche quanto si oppone a quel desiderio, ci mostra quanto e come quello stesso desiderio corra alla propria perdita, corra ad una resa dei conti fatale. D'altra parte se non sentissimo quanto quel suo impeto a godersi la vita sia minacciato non potremmo risentire in noi tutto il suo fascino, che è tale solo perché è segnato da quel pathos della fine, del *non più*, che per esempio si risente nella musica che i musicisti sulla scena gli suonano poco prima che arrivi la Statua, e che viene dritta dalle *Nozze*: «non più andrai farfallone amoroso/ delle belle turbando il riposo...». Quei versi erano originariamente pensati per Cherubino,

¹⁵ S. Kierkegaard, *Don Giovanni. La musica di Mozart e l'Eros*, Mondadori, Milano 1976, p. 119.

ma ben si attagliano anche al Conte d'Almaviva e più che mai a Don Giovanni: essi infatti ci dicono che il loro desiderio ormai deve fare i conti con l'Altro, socialmente inteso. Si pensi qui alla caccia all'uomo che Masetto organizza contro Don Giovanni al fine di metterlo a morte («voglio ammazzarlo/ vo' farlo in cento brani»). Non è solo questione di gelosia ma anche di dignità, di orgoglio di classe. Certo alla fine a fare le spese di quella vera e propria *jacquerie* non è il gentiluomo ma il suo servo, Leporello, che però in quel momento porta i suoi abiti. Il dissoluto deve alla fine necessariamente essere punito, ma va da sé anche che non si poteva mostrare sulla scena che a punirlo era una rivolta di villani, questo privilegio spettava a figure e istanze ben più autorevoli e autorizzate: al Commendatore e anzi al fantasma del Commendatore, letteralmente un inviato del Cielo. Ciò non toglie che la spontanea rivolta popolare puntava a fare la pelle proprio all'aristocratico. Il signore si è rivelato ancora una volta fuori portata, ma per quanto ancora?

Vale la pena a questo punto sottolineare che le due opere mozartiane si distinguono anche e proprio per i finali: nel caso delle *Nozze* la tensione, la contraddizione sociale, alla fine si risolve in un lieto fine: «Ah, tutti contenti/ saremo così». Anche se poi Mozart con la sua musica elegiaca e malinconica ci fa intendere che si tratta di una conciliazione precaria. Nel *Don Giovanni* invece le feste finiscono male e questo non è un caso: la prima, quella che si svolge nel suo palazzo, dove tutti sono invitati, finisce con lo smascheramento del protagonista e la sua fuga; ma è soprattutto la seconda, dove a festeggiare c'è solo Don Giovanni («già che spendo i miei denari/ io mi voglio divertir»), ad essere irrimediabilmente rovinata: dapprima da donna Elvira e poi definitivamente e tragicamente dalla Statua. È stato Giovanni Macchia a individuare per primo questo vero e proprio *topos* delle «feste andate a male» che poi si ritroverà tanto spesso nell'opera lirica ottocentesca¹⁶. È un *topos* dalle forti implicazioni sociali: se Mozart nelle *Nozze* ha messo in scena l'ultima festa finita bene dell'*Ancien Régime* (con una riconciliazione tra le coppie e le classi), con le feste finite male del *Don Giovanni* pare proprio prefigurare l'imminente e inaspettata resa dei conti. A significare

¹⁶ G. Macchia, *Vita e morte di Don Giovanni*, Laterza, Bari 1976, p. 109.

che se i disordini arrecati dal Conte al sistema sociale erano ancora riparabili, quelli arrecati dall'*indegno cavaliere* non lo sono più.

Veniamo appunto alla grande scena in cui il dissoluto è punito. Il malvagio viene alla fine sconfitto e i buoni trionfano: «...e noi tutti, o buona gente,/ ripetiam allegramente/ l'antichissima canzon./ Questo è il fin che fa il mal». Ma va da sé che i conti tornano solo in parte. A quanto pare infatti l'unica istanza che può avere la meglio su Don Giovanni è una istanza soprannaturale e nessuna altra forza umana reale. Il che pone qualche problema. Se per esempio Tirso e il suo pubblico potevano ancora credere agli interventi miracolosi, se per lui possiamo dunque ancora parlare con Orlando di un «soprannaturale di tradizione»¹⁷, già Molière non ci riusciva più. L'intervento della Statua con cui chiude la sua *pièce* risulta infatti posticcio e debole. Ci si poteva aspettare che un secolo dopo Molière la soluzione soprannaturale di Mozart potesse essere ancora meno persuasiva, ebbene è evidente che non è così. Grazie alla musica quella scena risulta di grande impatto, ci impressiona enormemente. Occorre concluderne che, contro tutte le ragionevoli aspettative, in pieno illuminismo Mozart si inventa un soprannaturale altamente persuasivo. Come è possibile? Forse perché Mozart era miglior cattolico di Molière? Anche se fosse vero non basterebbe naturalmente a spiegare quella riuscita, quegli effetti. Molte altre letture di quella scena propongono di vedere nella Statua una sorta di trasfigurazione del super-ego del protagonista o, altrimenti detto, del Padre; oppure tirano in ballo spiegazioni di tipo metafisico: la Statua come allegoria della Morte che sovrasta l'individuo. Ma sono spiegazioni che non convincono: Don Giovanni non sembra essere intaccato da nessun senso di colpa e non teme la morte. E inoltre la potenza direi apocalittica di quella musica non può essere motivata solo in termini psicologici. Per spiegare quegli effetti dobbiamo postulare che ci troviamo già davanti, sempre con Orlando, ad un «soprannaturale di trasposizione». Secondo il critico, infatti, davanti ad «aspetti sentiti come enigmatici, oltre che come trauma» può accadere che essi vengano «trasposti in soprannaturale, al fine di significarli». In questo modo il soprannaturale riprende consistenza ontologica (e

¹⁷ F. Orlando, "Statuti del soprannaturale nella narrativa", in *La cultura del romanzo*, a cura di F. Moretti, Einaudi, Torino 2001, pp. 208-209.

dunque credibilità), prendendola a prestito «dal rinvio [...] allegorico-referenziale a referenti di realtà» di tipo storico-sociale¹⁸. In altre parole, ci si serve di miti tradizionali per evocare realtà attuali ma ancora nuove e misteriose, di cui non si comprende ancora tutta la portata. Chiediamoci allora a quali referenti rinvia la Statua e soprattutto la musica che accompagna il suo ingresso in scena. La risposta ce la dà sempre Francesco Orlando allorché ci segnala che esiste una «parentela musicale tra l'apertura di *Notte e giorno faticar* e il momento in cui il Commendatore bussa alla porta»¹⁹; tra il servo che desidera prendere il posto del gentiluomo e l'inviato del Cielo che si appresta ad annientarlo. Non mi soffermerò qui, anche per mancanza di competenza, a dare conto in termini musicologici di questa «parentela» tra i due passi della partitura, e mi limiterò a dire che essa testimonia che dietro alla Statua sta Leporello e dunque il terzo Stato in arrivo. Insomma, se la comparsa sulla scena della Statua di Mozart risulta tanto più credibile di quella di Molière è perché il musicista ci fa sentire che quella situazione traspone una imminente e apocalittica resa dei conti politica che il drammaturgo non poteva nemmeno immaginare. Ecco dunque che sono le consonanze e coerenze testuali e musicali profonde a rivelarci che, se a livello di trama Leporello ci appare come un confidente e un complice di Don Giovanni, in realtà a livelli più latenti si costituisce come il suo antagonista vero. Si tratta di un nesso che agisce sotto traccia ma che è intuitivamente percepito anche dallo spettatore comune e che ci aiuta a spiegare il fascino e il mistero di un'opera dove il buffo trapassa nel tragico in modo tanto credibile e mirabile.

Riferimenti bibliografici

Ballantine Ch., "Social and Philosophical Outlook in Mozart's Operas", in *The Musical Quarterly*, vol. 67, n. 4 (Oct. 1981).

Bénichou P., *Morales du grand siècle* (1948), Gallimard, Paris 1973.

Bentivoglio L., Bramani L., *E Susanna non viene. Amore e sesso in Mozart*, Feltrinelli, Milano 2014.

¹⁸ Ivi, 218.

¹⁹ F. Orlando, "L'ultima festa dell'«Ancien Régime» (Mozart e le commedie francesi)", in *Le costanti e le varianti*, il Mulino, Bologna 1983, p. 387.

- Da Ponte L., *Il dissoluto punito o sia il Don Giovanni*, in *Libretti d'opera italiani*, a cura di G. Gronda e P. Fabbri, «I Meridiani», Mondadori, Milano 2007, pp. 780-842.
- Kierkegaard S., *Don Giovanni. La musica di Mozart e l'Eros*, Mondadori, Milano 1976.
- Macchia G., *Vita e morte di Don Giovanni*, Laterza, Bari 1976.
- Molière, *Dom Juan ou le Festin de pierre*, in *Oeuvres complete*, «Bibliothèque de la Pléiade», t. II.[le traduzioni sono mie].
- Orlando F., “L'ultima festa dell'«Ancien Régime» (Mozart e le commedie francesi)”, in *Le costanti e le varianti*, il Mulino, Bologna 1983.
- Orlando F., “Statuti del soprannaturale nella narrativa”, in *La cultura del romanzo*, a cura di F. Moretti, Einaudi, Torino 2001.
- Rico F., *Biblioteca spagnola*, Einaudi, Torino 1994.
- Rousset J., *Il mito di Don Giovanni* (1978), Pratiche Editrice, Milano 1980.
- Rosen Ch., *Classical Style*, Norton, New York 1971.

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