

Valerio Ciarocchi

Don Juan: una “simpatica canaglia”

Abstract: The article, after some introducing notes, of historical and musicological character, focuses its attention on the theme of fault and penalty in Don Giovanni of Mozart, widening its reflection to the psychological profile of the character and to his vocalism, to the previous theatrical production and to the successive studies of philosophers, musicologists and literary critics. The proposed idea is that the character is a “nice rogue”, rather than an unrepentant seducer.

Keywords: Don Giovanni, Da Ponte, Goldoni, Molière, Mozart, Tirso De Molina.

Don Giovanni è tra i melodrammi più rappresentativi e identificativi del catalogo mozartiano ed è anche uno dei più applauditi nella storia del teatro musicale.¹ Qui si vuole tuttavia soffermare l'attenzione sull'idea di totale estraneità del protagonista a ogni adesione morale e anche della colpa e della pena, contro il comune sentire del tempo. Idea che attraversa il capolavoro di Mozart e che desideriamo osservare da vicino, considerando non solo l'apporto del librettista Lorenzo Da Ponte (cfr. DA PONTE, *Memorie. I libretti mozartiani*, 2008), ma anche le precedenti esperienze di Tirso de Molina, di Molière e di Carlo Goldoni, sulla scorta delle ricerche e delle suggestioni suggerite da studiosi e ricercatori che hanno colto le più varie sfumature del profilo psicologico non solo del protagonista, ma anche del compositore salisburghese. Un don Juan più “simpatica canaglia” che impenitente seduttore.

L'opera

Ben a ragione considerato tra i capolavori non solo mozartiani ma dell'intero Settecento, *Don Giovanni* è quasi un ponte tra il Classicismo musicale giunto a piena maturità e fulgore e il Romanticismo, ancora lungi dall'irrompere sulla scena della storia, ma del quale già si avvertivano i segni qua e là nelle opere e negli scritti di artisti e intellettuali. Il *Don Giovanni* è tecnicamente un *dramma giocoso* (cfr. WELLESZ 1943). Questa definizione si trova nel sottotitolo originale dell'opera: formalmente essa è un'opera buffa² sia pur con la presenza di elementi tipici dell'opera seria, come testimoniano le arie di Donna Anna e Don Ottavio. Ne esistono due versioni: la prima, quella praghese, manca del finale con quella sorta di “morale” conclusiva dell'opera (sestetto *Questo è il fin di chi fa mal*), che fu invece aggiunta nella seconda, unitamente ad alcuni tagli imposti nella versione viennese del *Burgtheater*,³ per il gusto più conservatore della corte asburgica.⁴

¹ Ossia *Il dissoluto punito*. Catalogata da Ludwig Ritter von Köchel con la sigla K527, l'opera fu rappresentata per la prima volta il 29 ottobre 1787, al Teatro degli Stati Generali di Praga, con una felice accoglienza da parte del pubblico praghese. Melodramma in due atti, è la seconda opera lirica mozartiana in italiano (precede *Così fan tutte* del 1790 e segue *Le nozze di Figaro* del 1786), fu scritto in circa quattro mesi, tra maggio e settembre 1787 su commissione dell'impresario Pasquale Bondini, allora direttore del Teatro di Praga, pattuendo la cifra di cento ducati. Un testo utile, sia pur datato, è: DELLA CORTE 1957. Anche: CARAPEZZA 1974; SCHMID 2010.

² Mozart stesso la inserisce così nel suo catalogo. Eduardo Rescigno così si esprime in merito: «Mozart trasforma l'opera buffa, che in fondo ancora esiste in Lorenzo Da Ponte, in un grande dramma giocoso, che ha accenti da opera seria - come, per esempio, nel tragico inizio, stupendamente preparato dall'*ouverture* -, ma soprattutto l'indefinibile ambivalenza, la sfaccettatura della vita stessa» (RESCIGNO 1997, 46).

³ Tuttavia la questione delle due versioni è controversa per gli storici, poiché alcuni sostengono che non vi sia mai stata differenza, altri che già a Praga si fossero già effettuati quei ritocchi utili a fare apprezzare meglio l'opera.

⁴ Riguardo all'accoglienza del pubblico viennese rispetto a quello praghese, negli ambienti di corte si vociferava che lo stesso imperatore commentasse che «l'opera è divina; è forse più bella del Figaro, ma non è cibo per i

Il profilo psicologico del personaggio

Il protagonista, pur nobile, ha il ruolo del basso buffo (baritono), quasi una sottolineatura della sua immoralità, che lo imbarbarisce. A questa figura complessa e controversa Søren Kierkegaard dedicò una parte del suo *Aut - aut (Enten-Eller)*, dal titolo *Gli stadi erotici immediati, ovvero il musicale erotico* (cfr. KIERKEGAARD 2014; KIERKEGAARD 1997). Il testo rivela il rapporto appassionatamente intenso che Kierkegaard intrattiene con la figura di Don Giovanni, con l'opera mozartiana da lui particolarmente amata, con la dimensione della sensualità immediata, la cui idea Don Giovanni impersona. Secondo il filosofo danese nell'opera mozartiana la sensualità è intesa come principio e l'erotico è inteso come seduzione. Così egli si esprime a riguardo, richiamandosi alla classicità antica:

Strano a dirsi, l'idea di un seduttore manca del tutto alla greicità [...]. La ragione per cui la greicità manca di quest'idea sta nel fatto che l'intera sua vita è determinata come individualità. Così lo psichico è dominante o sempre in armonia con il sensuale [...]. Don Giovanni è invece fondamentalmente un seduttore. Il suo amore non è psichico ma sensuale, e l'amore sensuale secondo il suo concetto non è fedele, ma assolutamente privo di fede, non ama una ma tutte, vale a dire seduce tutte. Esso infatti è soltanto nel momento, ma il momento è concettualmente pensato come la somma dei momenti, e così abbiamo il seduttore. Anche l'amore cavalleresco è psichico, e perciò conforme al suo concetto essenzialmente fedele; solo l'amore sensuale è secondo il suo concetto essenzialmente privo di fede. Ma questa sua mancanza di fede si mostra anche in un altro modo; infatti esso resta sempre solo una ripetizione. L'amore psichico ha in sé la dialetticità doppiamente. Infatti ha in sé il dubbio e l'inquietudine se sarà anche felice, se vedrà soddisfatto il suo desiderio e sarà amato. L'amore sensuale non ha questa preoccupazione. Persino un Giove è incerto della sua vittoria, e non può essere altrimenti, sì, egli stesso non può desiderare altrimenti. Non così Don Giovanni, che taglia corto e deve sempre essere immaginato come assolutamente vincitore. Questo potrebbe sembrare un vantaggio per lui, ma in vero è un motivo d'indigenza (KIERKEGAARD 1997, 121).

Il pensatore di Copenaghen vede il personaggio Don Giovanni come strettamente e strenuamente "musicale", e lo considera "epico" nel suo finire e ricominciare le sue conquiste amoroze:

L'amore psichico è sussistenza nel tempo, quello sensuale sparizione nel tempo, ma il medio che lo esprime è proprio la musica. La musica è adattissima a far questo perché è di gran lunga più astratta del linguaggio, e quindi non dice il singolare ma l'universale in tutta la sua universalità, e tuttavia dice quest'universalità non nell'astrazione della riflessione ma nella concrezione dell'immediatezza [...]. Se la cosa non andasse così, Don Giovanni cesserebbe d'essere assolutamente musicale, e l'estetico esigerebbe la parola, la replica; ma dal momento che la cosa sta così, Don Giovanni è assolutamente musicale (KIERKEGAARD 1997, 122).

Don Giovanni è teatralmente e musicalmente vitale: tutti, nel bene e nel male, sono attratti da lui. È inafferrabile: se di tutti i comprimari dell'opera si può più facilmente definire un profilo, di lui si può dire, con Kierkegaard, che "è simile ai flutti del mare". È solo: nella sua compulsiva autodistruzione sembrano scorgersi un vuoto interiore e quasi un *tedium vitae*. È un incosciente: nel senso che è privo di coscienza morale, del tutto indifferente al dolore del prossimo e totalmente estraneo a qualsiasi cosa gli ricordi il soprannaturale. Non c'è Dio nel

denti dei miei viennesi». Le quindici repliche, fortemente volute dal Da Ponte, non cambiarono l'umore del pubblico austriaco. Un giudizio "freddo", ma che non influenzò sfavorevolmente né i teatri tedeschi (specialmente Berlino, Lipsia, Bonn ed Amburgo) né, ormai a morte di Mozart avvenuta, il pubblico di Parigi nel 1805, di Milano, alla Scala nel 1814, di Londra nel 1817, di New York nel 1826, dove fu definitivamente consacrata come opera più che degna dei migliori teatri lirici di tradizione. Si approfondisca con: LINK 1998. Sulla fortuna dell'opera in Italia: PIETROBELLI 1978.

suo orizzonte: egli stesso è la misura del suo vivere e del suo agire.⁵ La sua passionalità istintiva e inestinguibile

è già movente drammaturgico che assicura l'alternativa terrena alle forze incognite dello spirito, al mistero ultraterreno, rappresentato dallo spirito del Commendatore. È già un mondo romantico che s'apre all'intervento soprannaturale, al tragico esito della vicenda, che Mozart correda, musicalmente, di quella tensione drammatica, di quel demonismo già preannunziato in composizioni precedenti (SCHENK 1989, 236; cfr. KNEPLER 1995).

la grande abilità di Da Ponte e di Mozart

sta nell'aver creato un ritmo molto sostenuto alla trama, un ritmo che si attenua solo un poco all'inizio del secondo atto, ed è quasi il segno della rapinosa voglia di piacere dell'eroe; inoltre, nell'aver saputo dare un preciso carattere a Don Giovanni, che è soprattutto un gran signore, che nel suo cinismo conserva un carattere impavido, di spavalda sicurezza e di distaccata nobiltà (RESCIGNO 1997, 45).

Si può anche dire che il librettista conferì al personaggio centrale di Don Giovanni

una semplicità perfettamente uniformata alla musica *tranchante* di Mozart: recitativi arguti, espliciti, efficacissimi nel raffigurare con poche pennellate quest'uomo che sprezza ogni ordine sociale e sfida le leggi divine, torbido quanto basta per onorare le sue antiche matrici spagnole [...]. Il Don Giovanni dapontiano riassume in sé questo *background* ed è beffardo, borioso, dai tratti finemente ironici che giustificano la sua caratterizzazione *giocosa* (STINCHELLI 1996, 92).

La musica del Don Giovanni

Lungi dal voler fornire una guida all'opera e al libretto, dedichiamo qui un sintetico passaggio sugli aspetti più propriamente musicali. In bibliografia indicheremo diversi studi che si concentrano su questo aspetto. Il melodramma, aperto da una mirabile *ouverture*, è ricco di recitativi e arie, duetti, terzetti, quartetti, sestetti, tutto sostenuto da una ricca orchestrazione.⁶ Esso è un chiaro esempio di come si componesse un melodramma italiano nel Settecento, genere nel quale Mozart eccelse, per eleganza compositiva e leggerezza melodica, sostenuta da una ricca complessità armonica.⁷ Vi troviamo anche la *Tafelmusik*,⁸ ossia la musica da tavola

⁵ Un severo giudizio, ma pur sempre ammirato, viene dato dal pianista canadese Glenn Gould. Egli, citando a sua volta un saggio su Mozart del teologo Jean Le Moyne, dice che lo stesso Mozart era paragonabile «a Don Giovanni, che era in realtà Cherubino tornato dal servizio militare ne *Le Nozze di Figaro* [...]. Malgrado la sua disinvoltura e i suoi virtuosismi, Don Giovanni non si possiede abbastanza per appartenere con certezza all'assoluto e per avanzare senza esitazioni verso il silenzio dell'essere» (*Mozart e dintorni*, in GOULD 1993, 86-87).

⁶ La partitura prevede: archi, due flauti, due oboi, due clarinetti, due fagotti, due corni, due trombe, tre tromboni e timpani (usati esclusivamente per sottolineare le parole del Commendatore), mandolino (per la scena della serenata *Deb, vieni alla finestra* nel secondo atto); il basso continuo per i recitativi secchi è sostenuto dal clavicembalo o dal violoncello.

⁷ Sull'idea mozartiana del comporre musica riportiamo, inserito nella citazione, uno stralcio dal suo epistolario: «È certamente singolare quanto Mozart in una lettera al padre scriveva: "Le passioni non devono mai essere espresse in modo tale da suscitare disgusto e la musica anche nelle situazioni più terribili non deve mai offendere l'orecchio, non deve mai cessare di essere *musica*"; dunque affermava di avere come ideale estetico quello di una sorta di olimpico equilibrio espressivo, scegliendo come protagonista della sua opera un personaggio che ha la mancanza di freni e l'infrazione degli equilibri come suo tratto più specifico. E ancora più singolare è che la musica che Mozart compose per quest'opera non attenui affatto, anzi potenzi i caratteri di sfrenatezza della vicenda, ma sappia conservare al tempo stesso un infallibile controllo formale sui mezzi espressivi che impiega. È questo forse il tratto più singolare e più specifico non solo del *Don Giovanni* ma di tutta la musica di Mozart, l'aspetto che distingue le caratteristiche del suo "stile classico" da quelle dei suoi contemporanei, Haydn compreso» (BARONI 1999, 237). Sull'epistolario mozartiano: MURARA 2011.

⁸ L'espressione indica il repertorio di musiche cinquecentesche e seicentesche, espressamente composte per banchetti, da eseguirsi come sottofondo o durante gli intervalli tra le portate (cfr. BASSO, *Tafelmusik*, 1991, 480-

che si esegue nel secondo atto che, pur se non espressamente indicato in partitura, viene eseguita sul palcoscenico, secondo tradizione. Il concetto di dramma giocoso trova la sua definizione in tutta l'opera, fin dalle prime battute: da poderosi accordi in tonalità minore a ritmi trocaici sottolineati dagli archi, con elementi giocosi che cedono spesso il passo a cenni drammatici sottolineati dalle note gravi. È quello che Alberto Savinio ha definito il "brancio" di Mozart:

Vogliamo dire tutto il nostro pensiero? Il grave di Mozart ha qualcosa di innaturale, che stringe il cuore e fa desiderare che finisca al più presto. Non piace vedere prolungarsi il broncio dei bambini [...] potere di puro cuore di fanciullo! Il romanzo di Don Giovanni, di questo eroe della dannazione, si trasforma fra i suoni con cui Mozart lo avvolge, in una specie di lunga serenata (SAVINIO 1988, 22).

Riguardo ai brani musicali presenti nell'opera, c'è una sostanziale integrità tra le due versioni, praghese e viennese. Per quest'ultima Mozart accontentò i cantanti inserendo tre nuovi brani: per Don Ottavio l'aria *Della sua pace*, per Donna Elvira *Mi tradì quell'alma ingrata*, e per Zerlina e Leporello *Per queste tue manine*. Per quanto riguarda il sestetto finale dell'opera, *Questo è il fin di chi fa mal*, cantato dai personaggi che hanno avuto a che fare con il protagonista (Don Giovanni è precipitato all'inferno), non è chiaro se Mozart volesse tagliarlo per la versione viennese o se avesse già tentato di farlo per la versione praghese e che quindi, infine, sia sempre stato presente sia nell'una che nell'altra versione. Anche perché non piaceva affatto all'onnipresente censura imperiale l'idea che un nobile morisse senza rimorso, suscitando negli spettatori l'idea che la nobiltà non avesse nulla di più e di meglio di qualunque altro cetto sociale quanto a moralità e onestà, incoraggiando così anche sentimenti di ribellione verso l'ordine allora costituito. In ogni caso si direbbe che tutti, tranne Don Ottavio che rimane fermo nella sua devozione verso Donna Anna, in qualche modo escono trasformati dal loro incontro con l'impenitente Don Giovanni. In fin dei conti se egli è un tentatore, anch'essi non sono senza macchia, e tuttavia Zerlina e Masetto rinsaldano il loro legame, Donna Anna comprende meglio i suoi sentimenti, Donna Elvira sublima la sua passione nella fede e Leporello si rende conto che è meglio restare un servitore, anziché *fare il gentiluomo*, ma servendo un padrone meno complicato (cfr. SARAMAGO 2005). La grandezza musicale del *Don Giovanni* mozartiano, secondo Kierkegaard, sta nel fatto che materia e musica si integrano con perfezione classica. L'immediatezza di Don Giovanni, il suo vivere il momento e nel momento, una sorta di *carpe diem* oraziano scevro da restrizioni morali, ne fa un soggetto musicale che non è esprimibile in parole, secondo il filosofo, perché se è nel linguaggio che si esprime la riflessione, il linguaggio stesso non può esprimere l'immediato che permea l'essenza dell'impenitente Don Giovanni, che non arretra neanche dinanzi all'invito del Commendatore a pentirsi, in una sorta di ultima occasione offertagli, e così replica:

*No, no, ch'io non mi pento
Vanne lontan da me!*

Tirso de Molina, Molière, Goldoni: e se don Juan fosse una "simpatica canaglia"?

Ricevuta la commissione dell'opera, Mozart si rivolse a Da Ponte, che gli sottopose l'idea del *Don Giovanni*: il librettista, che stava già lavorando ad opere di Martini e Salieri, ottenuta l'approvazione di Mozart, stese il libretto in poco tempo. Ma il soggetto non era del tutto inedito né agli "addetti ai lavori" né al grande pubblico: numerose erano state le rappresentazioni teatrali con questo personaggio come protagonista, la cui fortuna letteraria era cominciata nel Seicento, quando Tirso de Molina, ispirandosi a precedenti racconti popolari, scrisse il

481).

suo *Burlador de Sevilla y convidado de piedra*.⁹ In questa opera in prosa si raccontavano appunto le dissolutezze di Don Giovanni Tenorio, libertino incallito, che alla fine rifiuta di pentirsi e sprofonda all'Inferno. Tirso de Molina, religioso appartenente all'ordine della Mercede, aveva scritto il dramma con chiaro intento moralizzante. A prescindere dall'attribuzione corretta del testo al suo autore spagnolo, il dramma ebbe successo, al punto che venne ripreso dalla Commedia dell'Arte italiana, che lo incluse nel suo repertorio, accentuandone, ovviamente, gli aspetti più comici, facendone più una "simpatica canaglia" che un impenitente seduttore (cfr. BYRON 2011; ESCOBAR 2014). L'occhio con cui il frate drammaturgo guarda la sua creatura letteraria è lo stesso che ha visto la Bibbia d'Alcalà, il Cisnerios, l'Inquisizione, ha studiato i riti mozarabici, ha vissuto il cattolicesimo spagnolo, così intransigente e senza pari nello stabilire morali categoriche e nette. In sostanza, per Tirso de Molina, Don Giovanni può sì riuscire a burlarsi delle donne che corteggia, ma non può farsi beffa della legge divina: nel momento stesso in cui dapprima compie l'atto sacrilego di invitare la statua del Commendatore a cena e poi quando questa si presenta, accetta di seguirla ma da impenitente, ecco che ha già segnato la sua condanna e viene inghiottito dalle fiamme degli inferi (DALLAPICCOLA 1970). Molière, a metà del Seicento, riprese il tema del Don Giovanni, a sua volta ispirandosi al dramma *Il convitato di pietra* di Onofrio Gilberti, scritto qualche anno prima.¹⁰ Il drammaturgo francese diede al suo protagonista ben più profondi significati psicologici e morali: se il Gilberti cedette alle lusinghe della facile risata tipica della Commedia dell'Arte, egli ne fece un campione impareggiabile di ateismo, crudeltà, cinismo ed efferatezza, anche se alquanto raffinata. Un inconfondibile esponente, cioè, di quell'atteggiamento libertino ed agnostico tipico di certa parte della cultura francese di fine Seicento. In Molière, più che in altri autori, Don Giovanni sprofonda chiaramente nelle fiamme infernali, trascinatovi dai diavoli, senza essere nemmeno sfiorato da una vaga idea di pentimento.

Infine Carlo Goldoni restituì al suo *Don Giovanni* (o *La punizione del dissoluto*) lo smalto e la brillantezza popolare della Commedia dell'Arte, accettando l'aspetto moraleggiante della punizione della colpa senza rinunciare ai colpi di scena del teatro buffo e popolare.

Mozart e Da Ponte scrissero il loro *Don Giovanni* partendo da queste premesse. Anzi, essi presero a prestito molte delle idee dei loro predecessori, sia per quanto riguarda l'aspetto propriamente letterario, curato dal librettista, sia riguardo la componente strettamente musicale, seguita dal compositore, che conosceva la quasi contemporanea opera *Il convitato di pietra*, eseguita sei mesi prima del suo capolavoro, a Venezia, durante il Carnevale.¹¹ Questi "prestiti" erano una cosa comune in un'epoca dove non esisteva né il diritto d'autore né alcuna tutela della produzione letteraria, artistica e musicale.¹² Comunque non furono tali "prestiti" a rendere straordinario il capolavoro mozartiano/dapontiano, anche se qualche forma di "plagio"

⁹ Scritto in versi e suddiviso in sei giornate, si è a lungo dubitato della paternità di Tirso de Molina, probabilmente a causa dei precedenti racconti di stampo popolare, da cui trae ispirazione. Testo complesso e organico, in cui compare la figura di Don Juan così come la si conosce.

¹⁰ Benedetto Croce dubitò per qualche tempo della reale esistenza del dramma, smentito però dalla presenza di citazioni dello stesso Goldoni che ne attestava la lettura, da lui messa a confronto con il dramma omonimo di Giacinto Andrea Cicognini (1606-1650). Cfr. CROCE 1953, 116-133; SIMINI 2020, 279-284.

¹¹ Gli autori furono Giovanni Bertati per il libretto e Giovanni Gazzaniga per la musica. Di qualche anno prima era anche un balletto omonimo musicato da Christoph Willibald Gluck (*Don Juan ou Le festin de pierre*, Vienna 1761), le cui idee musicali ispirarono molti musicisti coevi, compreso Mozart. Prima ancora di Gluck, anche Henry Purcell aveva messo in musica la vicenda di Don Giovanni con *The Libertine* (1692 o 1695). Vanno segnalati anche altri autori che si cimentarono con Don Giovanni, anche a dimostrazione della fortuna del personaggio: *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). Nel 1787 lo stavano musicando, oltre al Gazzaniga, anche Francesco Gardi (*Il Nuovo Convitato di Pietra*, su libretto di Foppa, Venezia) e Vincenzo Fabrizi (*Il Convitato di Pietra*, su libretto di Lorenzi, Roma).

¹² Da Ponte riprese da Bertati la scena della morte in duello del Commendatore, l'aria di Pasquariello (il Leporello mozartiano), la scena del cimitero e il finale.

la si incontra anche nella musica, soprattutto nella somiglianza tra le due serenate di Don Giovanni. Piuttosto si deve dire che la qualità dei due autori, e specialmente della musica che con la sua suggestione “copre” qualche difetto della vicenda, risolve anche alcune incongruenze e debolezze dei testi precedenti.¹³

Ricapitolando

Se colpa e pena sono presenti come idee nell'opera mozartiana, lo sono sia per esigenze di libretto che per le richieste dei censori.¹⁴ Però il lavoro di Da Ponte,

in perfetto accordo con la musica “fatta di musica” di Mozart, rifiutò la tetraggine del “Burlador” di Tirso da Molina, “l'adulta seriosità” e “il mistero spagnolo” di cui fu circondato, come da una lugubre aureola, il mito del grande e impenitente seduttore; scelse, piuttosto, la semplice strada del dramma giocoso, guardando alla fosca tragedia con occhio curioso ma sereno, fuori dai meccanismi più contorti della psiche (STINCHELLI 1996, 16).

Tolte dunque la cappa del *pathos* spagnolo e le volute della riflessione morale e teologica sul personaggio, i due autori colgono e mettono in scena i cosiddetti “affetti”, cioè i caratteri di ogni personaggio, cogliendo felicemente gli spunti per l'estro delle *gags* e la *vis* comica da Goldoni e Bertati, fondendoli con il cinismo bieco, il sarcasmo della pura malvagità, lo svilimento della figura femminile che avevano caratterizzato il personaggio tinteggiato da Molière e che qui si ritrova, in un'indovinata fusione di toni comici e drammatici.¹⁵ Anche Ferruccio Busoni notò quest'intreccio caratteristico di comico e drammatico, insistendo sul fatto che

i due elementi, quello comico e quello tragico, nella musica di Mozart prevalgono chiarissimamente, e già l'ouverture nelle sue due parti, nettamente separate, presenta il più stridente contrasto e, se posso esprimermi così, scompone la designazione del lavoro summenzionata nelle sue due componenti: «dramma» e «giocosio». Anche in Shakespeare incontriamo parecchi momenti comici inseriti nella tragedia, ma le sue scene di buffoni e di tangheri non sono sempre così intimamente intrecciate con l'azione e non sempre i suoi personaggi comici stanno in un rapporto così stretto con i personaggi tragici, come la personalità e le azioni di Leporello con i personaggi del dramma di Da Ponte. Pure Shakespeare presenta esempi di questo genere e a nessuno verrebbe in mente - nonostante la prepotente personalità di Falstaff - di applicare l'attributo *giocosio* (BUSONI 1887, 280).

Dunque una colpa e una pena che sono presenti, evidenti ed evidenziate, sia nel testo, sia nella musica, eppure caratterizzate da un'alternanza di tragico e comico, che rende estremamente originale ed impareggiabile il risultato finale. I due autori, sulla scorta dell'insegnamento del teatro classico, dovevano far riflettere il pubblico, insegnargli qualcosa, lasciargli qualche messaggio. Essi però volevano anche divertirlo, distrarlo, sollevarlo dalla sua quoti-

¹³ Si deve comunque ascrivere alla bravura del librettista, che pure dilatò e farcì di sue invenzioni il libretto del Bertati, il fatto che «tanta inverosimiglianza appare reale: a parte l'assurdità delle migliaia di conquiste fatte da un uomo non ancora vecchio, nemmeno ci chiediamo come sia mai possibile che il povero Commendatore abbia già un monumento funebre a poche ore dalla morte. Da Ponte, infatti, forte della sua cultura umanistica, volle rispettare, come al solito, le unità aristoteliche, e così l'azione si svolge dall'alba al tramonto» (PIROLO, *Il Settecento e il primo Ottocento*, 1996, 37). Su alcune debolezze ed incongruenze nei testi d'apontiani per Mozart cfr. ALLANBROOK 1985. 1-5.

¹⁴ Una prova di queste richieste censorie sta nel sestetto finale, moraleggiante già nell'*incipit*: *Questo è il fin di chi fa mal/ E de' perfidi la morte/ Alla vita è sempre uguall*

¹⁵ Tale compresenza si può notare, ad esempio, nella scena di apertura, quando Don Giovanni uccide il Commendatore. Dopo questa scena drammatica, Leporello interviene facendo una domanda sciocca a Don Giovanni: «Chi è morto, voi, o il vecchio?», ottenendo la peccata risposta: «Che domanda da bestia! Il vecchio». Oppure nella scena finale, quando appare la statua del Commendatore: nonostante il momento di tensione, Leporello, da sotto il tavolo, continua a fare il buffone: dice che gli sembra di avere la febbre terzana, tale e tanta è la paura; poi accampa scuse dicendo alla statua che il padrone non può seguirla, perché «tempo non ha, scusate».

dianità. Infine, ancora Kierkegaard si fa interprete dell'idea che può aver ispirato lo sforzo creativo di Mozart e Da Ponte:

Il fatto che Don Giovanni, quale figura dell'estetico, non viva nella dimensione della riflessione, determina anche la sua estraneità a qualsiasi valutazione etica (poiché l'etica è sempre risultato di un atto di pensiero). La potenza vitale della sensualità di Don Giovanni si esprime nella dimensione dell'indifferenza estetica: è carne contro spirito, ma non è peccato. Don Giovanni non cade affatto sotto determinazioni etiche. Soltanto quando interviene la riflessione, la sensualità diviene peccato, ma allora Don Giovanni è stato ucciso: allora la musica tace (KIERKEGAARD 1997, 129).

Bibliografia

- ALLANBROOK WYE JAMISON (1984-1985), *Mozart's Happy Endings: A New Look at the «Convention» of the «lieto fine»*, in *Mozart Jahrbuch*, 1-5
- BABINI MAURIZIO (2007), *Il Don Giovanni di Mozart e Da Ponte: una lettura in chiave semiotica*, in «Fragmentos» 33/2, 29-37
- BARONI MARIO et al. (1999), *Storia della musica*, “Gli struzzi” 334, Torino, Einaudi
- BEACCO ENZO (1998), *Wolfgang Amadeus Mozart*, in FONTANA CARLO et al., *Grandi compositori*, Milano, San Paolo, 63-88
- BRUSOTTI ROBERTO (1997), *L'eros, la morte e il demoniaco nella musica di Mozart*, Genova, Il Melangolo
- BUSONI FERRUCCIO (1887), *Per il centenario del Don Giovanni (contributo critico). Lo sguardo lieto, Zum Don Juan-Jubiläum - Ein kritischer Beitrag*, in „Neue Zeitschrift für Musik“, B1, H.145, Lipsia, 275-294
- BYRON GEORGE GORDON (2011), *Don Juan*, Firenze, Nabu Press
- CARAPEZZA PAOLO EMILIO (1974), *Figaro e Don Giovanni: due folli giornate*, Palermo, Flaccovio
- CROCE BENEDETTO (1953), *Intorno a Giacinto Andrea Cicognini e al Convitato di pietra*, Bari, Laterza
- CURI UMBERTO (2002), *Filosofia del Don Giovanni. Alle origini di un mito moderno*, Milano, Mondadori
- DALLAPICCOLA LUIGI (1970), *Considerazioni in margine alla scena della statua del «Don Giovanni»*, Milano, Suvini Zerboni
- D'AMICO FEDELE (1977), *Attorno al «Don Giovanni» di Mozart*, Roma, Bulzoni
- DA PONTE LORENZO (2008), *Memorie. I libretti mozartiani*, Milano, Garzanti
- DEGRADA FRANCESCO (2001), *Mozart, la maschera, la musica*, in “Materiali di estetica” 4, 9-25
- DELLA CORTE ANDREA (1957), *Tutto il teatro di Mozart*, Roma, Eri-Rai
- EINSTEIN ALFRED (1984), *Mozart, il carattere e l'opera*, Milano, Ricordi
- ESCOBAR ROBERTO (2014), *La fedeltà di Don Giovanni*, Bologna, Il Mulino
- GALLARATI PAOLO (2001), *Mozart e Shakespeare nel teatro di Peter Brook*, in “Il Saggiatore Musicale” 8/2, 261-294
- ID. (1998), *«Don Giovanni», il demone e la danza*, in: *I libretti d'opera: Don Giovanni*, Torino, Teatro Regio
- ID. (1994), *Lezioni sul «Don Giovanni» di Mozart*, Torino, Il Segnalibro
- GOULD GLENN (1993), *L'ala del turbine intelligente. Scritti sulla musica*, Milano, Adelphi
- HOCQUARD JEAN VICTOR (1992), *Le Don Giovanni de Mozart*, Paris, Aubier Montaigne
- JOUBE PIERRE JEAN (2001), *Il Don Giovanni di Mozart*, Milano, Adelphi.
- KIERKEGAARD SØREN (2014), *Don Giovanni*, Milano, Rizzoli
- ID. (1997), *Enten-Eller*, a cura di A. Cortese, Milano Adelphi, vol. I
- KNEPLER GEORG (1995), *Wolfgang Amadé Mozart. Nuovi percorsi*, Milano – Lucca, Ricordi-LIM

- KUNZE STEFAN (1991), *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni*, in DAHLHAUS CARL et al., *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, München, Piper Verlag, vol. IV, 314-327
- LINK DOROTHEA (1998), *The National Court Theatre in Mozart's Vienna. Sources and Documents 1783-1792*, Oxford, Clarendon Press
- MACCHIA GIOVANNI (1966), *Vita, avventure e morte di Don Giovanni*, Bari, Laterza
- MILA MASSIMO (2011), *Lettura del Don Giovanni di Mozart*, Milano, Rizzoli
- MURARA MARCO (2020), *Tutte le lettere di Mozart*, Varese, Zecchini
- NIOLA MARINO (2006), *Don Giovanni o della seduzione*, Napoli, L'Anchoredel Mediterraneo
- PIETROBELLI PIERLUIGI (1978), *Don Giovanni in Italia. La fortuna dell'opera e il suo influsso*, in "Analecta Musicologica" 18, 30-51
- PIRROTTA NINO (1991), *Don Giovanni in musica. Dall'«Empio punito» a Mozart*, Venezia, Marsilio
- RAFFAELLI RENATO (1996), *Il primo invito di Don Giovanni. Maschere e travestimenti in Mozart-Da Ponte*, in "Il Saggiatore Musicale" 3/1, 71-103
- RANK OTTO (1987), *La figura del Don Giovanni. La funzione sociale dell'arte poetica*, Milano, SugarCo
- RESCIGNO EDUARDO (1997), *Mozart. Mi chiamano Amadeus ma preferisco Amadè*, in FONTANA CARLO et al., *Grandi operisti europei*, Milano, San Paolo, 7-54
- SARAMAGO JOSÉ (2005), *Don Giovanni o il dissoluto assolto*, Torino, Einaudi
- SCHENK ERICH (1989), *Mozart, Wolfgang Amadeus*, in BASSO ALBERTO (diretto da), *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti (DEUMM)*, Le biografie, Torino, UTET, Vol. V, 223-278
- SCHMID MANFRED HERMANN (2010), *Le opere teatrali di Mozart*, Torino, Bollati Boringhieri
- SIMINI DIEGO (2020), *È di Cicognini il Convitato di pietra?*, in "Annali - sezione romanza L'Orientale" 62/1, 279-284
- STINCHELLI ENRICO (1996), *Mozart. La vita e l'opera*, "Grandi Tascabili Economici" 389, Roma, Newton & Compton
- ID. (1988), *Don Giovanni. Libretto e guida all'opera*, Roma, Gremese
- TAMMARO FERRUCCIO (2015), *Io, Don Giovanni. Mozart in maschera*, Torino, Il Capitello
- WELLESZ EGON (1943), *Don Giovanni and the «dramma giocoso»*, in "The Music Review" 29/4, 121-126