

PER UNA LETTURA NON ROMANTICA DEL *DON GIOVANNI* DI MOZART

Matteo BIANCHI

(Università degli Studi di Milano)

Abstract: The investigation about the problem of the double ending of *Don Giovanni* by Mozart and Da Ponte makes it possible to identify some philosophical elements for a non-romantic reading of the opera. In the myth of Don Juan, the didactic and moral dimension of the final punishment has always had a decisive importance but, using the conceptual categories of Girard's mimetic anthropology, it is possible to identify a second level of reading of the opera; this second level insists on the reciprocity of violence and questions the truthfulness of the accusations conventionally made against Don Giovanni. It is necessary to approach the problem of the two authentic versions and the double ending from an ethical point of view rather than an aesthetic one: depending on the chosen version, the lesson we wish to receive from the opera radically changes. The musicological reasons must therefore be flanked by anthropological and moral ones. Everything is composed in the perspective of the *concertato* and reciprocal violence, but the revenge of the antagonists is masked with the sacredness of the accusations, referring to a theology that guarantees the transcendence of the judicial system as a whole. The romantic lie of the Stone Guest thus consists in the denial and rejection of this social evidence, and it is only possible in its individualistic variation. This explains the importance of the last scene and the final *concertato*, because it highlights a fundamental truth, namely that restoring peace and order through a death sentence, whether physical or spiritual, is surely an illusion, and probably cannot be called an act of justice.

Keywords: Mozart, Don Giovanni, double ending, Girard, revenge.

Il *Don Giovanni* di Mozart e Da Ponte è una delle più sublimi vette musicali di ogni tempo. È piuttosto facile comprenderne l'imponenza, ma decisamente complesso delineare il suo profilo in modo chiaro. Per un filosofo che si trovasse ad affrontare il mito di Don Giovanni, l'opera di Mozart e Da Ponte non può che essere un'esperienza drammatica vitale, perché porta con sé un'eredità significativa di oltre un secolo, in particolare rispetto alla drammaturgia e alle interpretazioni filosofiche dell'eroe Don Giovanni.

Ancora oggi non c'è una lettura univoca né definitiva del *Don Giovanni* di Mozart e Da Ponte, ma se la ricerca di un senso è uno degli obiettivi che si pone la filosofia, è necessario problematizzare alcuni elementi che sono stati decisivi per una lettura dell'opera che si allontana dalla verità, o quantomeno dall'idea poetica dei due autori, e che ha influenzato le interpretazioni, spesso errate, dei secoli successivi.

Il punto di partenza per un approccio filosofico serio è sicuramente quello di affidarsi a una puntuale analisi musicologica e insieme di analizzare alcuni aspetti controversi dell'opera in rapporto al contesto storico e culturale in cui questa è stata composta; questa operazione permette di rivalutare alcuni atti ad oggi considerati incredibili e la condanna morale diventa così una denuncia politica di quei fenomeni e di quelle istituzioni, come il duello o il matrimonio borghese, che hanno contribuito alla stessa degenerazione morale. Mozart era sicuramente immerso nel clima culturale e politico dell'Illuminismo ed è solo con gli occhi di quel contesto specifico che si può gettare luce tanto sulla genesi della sua opera quanto sulle successive distorsioni nella sua ricezione. Inoltre, come scrive Lidia Bramani, «se non siamo sgombri da pregiudizi e liberi di cogliere la densa leggerezza del pensiero mozartiano, saremo indotti a filtrare, e a frenare, la naturale percezione del suo messaggio».¹

Problemi tipici dell'Illuminismo come la libertà, la responsabilità morale, il rapporto tra individuo e società, tra passione e ragione, il matrimonio e il rapporto tra amore e legalità sono certo tematiche costanti nella produzione operistica mozartiana e centrali nella trilogia italiana in collaborazione con Da Ponte. A differenza delle altre opere però, in *Don Giovanni* vi è quello che viene definito un “angolo oscuro” ed è forse per questo che la sua interpretazione è così problematica, oltre al fatto che esistono due versioni riconosciute come entrambe autentiche.

Cosa vuole comunicare Mozart con la sua opera? E perché per oltre due secoli il suo messaggio è stato occultato? Si può provare a dare una risposta con Girard, per una lettura non romantica del *Don Giovanni*.

Nonostante il Romanticismo sia responsabile della riscoperta e della diffusione dell'opera di Mozart e Da Ponte, l'errore della maggior parte degli interpreti è stato quello di porre tutta l'attenzione sul personaggio di Don Giovanni nel suo rapporto con l'apparizione soprannaturale. Uno studio attento delle relazioni tra i personaggi all'interno dell'opera permette di individuare alcune criticità nelle dinamiche sociali, la comprensione delle quali può far crollare la veridicità delle accuse convenzionalmente mosse contro Don Giovanni. Per una lettura non romantica del *Don Giovanni* di Mozart e Da Ponte, dunque, si ritiene necessaria un'indagine sui meccanismi passionali che determinano i comportamenti dei singoli personaggi, mai considerati individualmente ma sempre nel rapporto con gli altri, e, in secondo luogo, la ridefinizione del valore simbolico della Statua di marmo, convenzionalmente considerata come ministero della giustizia divina.

¹ Lidia BRAMANI, *Le Nozze di Figaro. Mozart massone e illuminista*, Il Saggiatore, Milano 2020, p. 8.

La lettura più diffusa del *Don Giovanni* di Mozart e Da Ponte e che ha trionfato per buona parte dell'Ottocento, infatti, è quella romantica, nel senso girardiano del termine, cioè che considera Don Giovanni come io immediato, prescindendo dal confronto con gli altri personaggi. Secondo questa personale proposta, invece, esiste un secondo livello di lettura dell'opera, confermato anche da un'analisi puntuale del libretto e della musica insieme, che suggerisce un dilemma etico significativo. In tutte le pièce su Don Giovanni la dimensione didattica e morale della punizione finale ha sempre avuto un'importanza decisiva e, quindi, per capire qual è il vero insegnamento di questo dramma giocoso, si ritiene necessario affrontare il problema delle due versioni autentiche e quindi del doppio finale da un punto di vista etico, ancora prima che estetico. In base alla versione che si sceglie di adottare, infatti, cambia radicalmente l'insegnamento morale che si vuole ricevere dall'opera.

La prima domanda a cui si può provare a rispondere è se esistono due versioni autentiche, dato che sono entrambe autografe di Mozart e Da Ponte e dirette a teatro dallo stesso Mozart, oppure se solo una di queste è da considerarsi la versione originale, o definitiva in quanto revisionata, o se si può pensare una versione mista, come quelle che mettono in scena oggi, come se facessero parte di una stessa *editio maior*.

Una prima risposta a questo quesito, forse banale, ma indubbiamente la più vicina alla verità, è che la motivazione principale della revisione per la rappresentazione viennese è la diversità del cast. Mozart usava comporre la sua musica in vista dell'esecuzione, ma non solo quella strumentale; in una lettera al padre egli scrive che, nella sua idea, in un'opera le arie devono essere composte anche in base alle capacità dell'artista, al suo carattere e al suo stile, così come per un sarto l'abito deve vestire perfettamente sulle spalle del cliente. Non a caso, i cambiamenti più significativi sono stati apportati sui ruoli di Don Ottavio e di Donna Elvira, ricoperti da Francesco Morella e Caterina Cavalieri, entrambi artisti noti ed affermati in ambito operistico, ma con delle esigenze ben precise. Inoltre, sembra che la rappresentazione di Vienna fosse stata allestita dall'imperatore stesso, che, essendo impegnato nella guerra con la Turchia, diede alcune direttive senza essere presente e questo potrebbe aver influito sulla revisione definitiva dell'opera, visto lo scetticismo del sovrano nei confronti della musica e della persona di Mozart e la sua prudenza nella proposta culturale del suo progetto politico.

Per una riduzione del dibattito sulle due versioni autentiche ai suoi elementi più significativi, un altro dato fondamentale è considerare che, da un punto di vista drammaturgico e musicale, entrambe le versioni sono coerenti con le convenzioni della tradizione del teatro d'opera. È proprio questa equipollenza dal punto di vista delle convenzioni a costituire la radice del problema: è da escludere che la scelta di una delle

due versioni dipenda dal gusto personale di chi dirige la rappresentazione, se non c'è una motivazione fondata che legittimi questa preferenza. Da un punto di vista estetico, ragionare sull'autenticità del *Don Giovanni* di Mozart e Da Ponte significa indagare, più che sulla paternità dell'opera, sulla coerenza delle due versioni con i criteri drammatico-musicali dell'idea poetica dei due autori.

Sarebbe un errore anche considerare la revisione viennese solamente come una concessione fatta agli artisti: in primo luogo, perché resta comunque il problema dell'omissione del concertato finale e, in secondo luogo, perché non si considera la particolare autonomia estetica della musica di Mozart. «L'eccezionalità della musica mozartiana», scrive infatti il Kunze, «consiste nella sua particolare autonomia estetica. [...] È vero ch'essa si manifesta soprattutto nella struttura compositiva, ma non si può negare che influisca anche sull'insieme dell'impalcatura drammatica».²

La tesi del Kunze, su questo dilemma, è che far passare le due versioni come forme ugualmente legittime sarebbe un equivoco storicistico e filologico e individua come unica possibilità quella di considerare autentica quell'ideale unità che egli chiama *opus*, cioè una versione mista nella quale alla versione praghese si aggiungono solo le arie più significative della versione viennese. Non può esserci, in questo caso, oggettività scientifica a proposito di questa decisione e, scrive il Kunze, «qui contano soltanto le argomentazioni di ordine drammaturgico-musicale»;³ il duetto di Zerlina e Leporello scritto per Vienna, per esempio, sarebbe da escludere, secondo questo criterio.

Tuttavia, rimane aperto il problema della scena ultima: anche in questo caso, nel dibattito critico vengono proposte argomentazioni di natura principalmente estetica. Sebbene in molti sostengano che anche la versione priva del sestetto finale sia conforme alle convenzioni dell'opera buffa, si può comunque affermare che l'omissione della scena ultima insieme all'aggiunta delle arie monologiche di Donna Elvira e Don Ottavio danno all'opera un tono decisamente più tragico. Dal punto di vista della catarsi finale, intesa in termini aristotelici, la scena ultima è probabilmente essenziale, perché assicura lo spettatore di aver assistito a una tragedia che riguarda un personaggio eccezionale e che la vita comune può procedere senza particolari sconvolgimenti. In tutta la tradizione del mito di Don Giovanni si assiste a una duplice conclusione: una fine per l'eroe, un'altra per la rappresentazione. Normalmente, salvo poche eccezioni, prima dell'ingresso dei sopravvissuti volto a rivelare la morale della storia, si mostrava il dannato scontare la sua pena all'Inferno. In Mozart questo epilogo convenzionale, solitamente dal tono buffonesco, è inesistente e questo sembra

² Stefan KUNZE, *Mozarts Opem*, Philipp Reclam, Stuttgart 1984, tr. it. Leonardo Cavari, *Il teatro di Mozart*, Marsilio, Venezia 2006, p. 418.

³ *Ivi*, p. 419.

giustificare una conclusione più drammatica e prodigiosa. Per chi vede il Commendatore come il vero protagonista dell'opera, inoltre, questo è legittimato anche dal fatto che, dal punto di vista musicale, il dramma si concluderebbe sull'asse tonale di re minore, in perfetta simmetria con l'ouverture. Tuttavia, alcuni sono convinti che il grido finale di Don Giovanni prima della discesa agli inferi lasci intendere che l'opera non sia ancora finita: da alcuni critici è utilizzata l'osservazione del direttore Bruno Walter per giustificare il concertato conclusivo da un punto di vista tecnico-musicale. La tonalità di re maggiore, infatti, si consolida soltanto con la scena ultima, che conclude così la dialettica tra tono maggiore e minore che copre tutta l'opera fin dall'ouverture. Il Jouve, in particolare, suggerisce,

come ci invita a farlo Bruno Walter, che il re maggiore nel quale Don Giovanni lancia il grido finale, modulazione relativa al re minore fondamentale o tono tragico dell'opera, introduca normalmente il sol maggiore della *scena ultima* - che generi infine il re maggiore stabile e definitivo, antitesi del re minore. C'è così un'indicazione musicale formale che il duplice grido della morte non può terminare l'opera.⁴

Inoltre, si consideri che, se il lieto fine in generale si addice perfettamente al “dramma giocoso” per come era inteso nel tardo Settecento, Mozart stesso, nel suo catalogo personale, aveva segnato *Don Giovanni* come “opera buffa”. Essendo comunque coerente con le convenzioni dell'opera buffa, più che di quella seria, «nulla autorizza a fare del *Don Giovanni* un dramma wagneriano o verista»,⁵ come fece per esempio Gustav Mahler nelle sue esecuzioni.

Tuttavia, come si è detto sopra, sembra che la propensione per il mantenimento o per l'omissione della scena ultima non sia legata solamente al gusto personale del direttore, amante della tradizione e delle convenzioni o più radicale e progressista. Come ha notato il Jouve, «l'idea del *Don Giovanni* dà spazio tanto alla ribellione quanto all'obbedienza, ma impone una scelta, una scelta che ha come posta in gioco la morte».⁶

Alla luce di indiscutibili motivazioni drammaturgiche, come si può affermare dunque che l'equivoco principale rispetto alle due versioni autentiche, e inevitabilmente rispetto al problema del doppio finale, sia di natura etica, prima ancora che di natura estetica? È evidente che il messaggio morale dell'«antichissima canzon» emerge anche senza il concertato conclusivo: Don Giovanni deve morire. Il fatto che

⁴ Pierre-Jean JOUVE, *Le Don Juan de Mozart*, L.U.F./Egloff, Fribourg 1942, tr. it. Tea Turtolla, *Il Don Giovanni di Mozart*, Adelphi, Milano 2001, p. 259.

⁵ Massimo MILA, *Lettura del Don Giovanni di Mozart*, BUR, Milano 2011, p. 269.

⁶ JOUVE, *Il Don Giovanni di Mozart*, p. 177.

la pacificazione finale sia assolutamente convenzionale è certo un dato significativo, ma con essa si propone un elemento apparentemente nuovo, che in verità potrebbe essere il vero e oscuro nucleo tematico di tutta l'opera.

Scegliere di adottare la versione praghese o quella viennese, dunque, se per alcuni può essere indifferente dal punto di vista drammaturgico e musicale, non lo è invece dal punto di vista antropologico e morale: infatti, cambia notevolmente tanto il modo di intendere la morte di Don Giovanni e il suo significato quanto il criterio con cui lo spettatore distribuisce le colpe e le responsabilità. Con questa affermazione non si vuole certo pretendere di negare la forza delle ragioni estetiche di questa controversia, ma forse, almeno in questo caso, il gusto estetico è viziato dal tipo di messaggio etico che si vuole trasmettere con l'opera d'arte. Seguendo questo percorso si capisce allora perché per buona parte dell'età romantica il *Don Giovanni* di Mozart e Da Ponte venne riproposto sempre e solo nella sua versione revisionata per Vienna, con due arie monologiche e senza il concertato finale della scena ultima.

La condanna a morte di Don Giovanni è il volere della giustizia divina, che punisce l'empio per i crimini commessi, oppure si può intendere come una vendetta collettiva da parte dei suoi antagonisti terreni? Questo è l'ultimo duello a cui gli interpreti e gli spettatori del *Don Giovanni* sono chiamati ad assistere e in questo senso anch'essi diventano dei giudici veri e propri della condanna dell'eroe.

L'insegnamento morale che prevale nella versione viennese è quello sicuramente più diffuso e per alcuni aspetti il meno problematico. Inoltre, questo messaggio è coerente con la tradizione mitica, che vuole da un lato la dannazione eterna per l'empio e dall'altro la riconciliazione per le vittime dei suoi crimini, anche se quest'ultima, col tempo, è stata data per scontata.

È opinione condivisa da molti che il mito di Don Giovanni non possa esistere senza l'idea del cristianesimo: l'eroe del mito muore infatti nel corso di un dialogo metafisico che oppone l'uomo a Dio, l'esperienza sensibile a quella soprannaturale della giustizia celeste. In questo senso, allora, nel dramma giocoso di Mozart e Da Ponte non vi sarebbero elementi nuovi né particolarmente originali rispetto a tutte le altre rappresentazioni mitiche e tutta la vicenda sarebbe solamente un pretesto per alleggerire le coscienze degli spettatori, che si possono così liberare dal peso del peccato sapendo che un essere eccezionale, incarnazione del peccato stesso, è stato giustamente punito dal Cielo.

In questo senso, dunque, si legittima l'aggiunta delle arie presenti nella revisione viennese, nella misura in cui esse innescano un meccanismo di riconoscimento dello spettatore per esempio nelle figure di Don Ottavio e Donna Elvira, come antagonisti etici di Don Giovanni, il quale diventa, come in Kierkegaard, l'uomo modello della vita

estetica. Don Giovanni, il seduttore, incarnazione del desiderio erotico e della genialità sensuale, che vivendo nell'immediatezza senza mai scegliere un oggetto viene a mancare di un criterio di scelta rimanendo come paralizzato nella contraddittorietà intrinseca alla sua esistenza; Don Giovanni, che muore per mano dell'etica, della coscienza, che nella sua ricerca di un bene ideale si crede onnipotente e che, con l'eternità della sua dannazione, lascia intendere che l'unica via per la salvezza umana è la scelta della fede.

Tuttavia, avallando questa idea, del dramma giocoso di Mozart e Da Ponte rimane soltanto un'eccellente e geniale imitazione di opere precedenti, forse la versione del mito più riuscita perché, come ha scritto il Kierkegaard, Don Giovanni stesso, con la sua perenne disposizione al movimento, incarna l'oggetto assoluto della musica, cioè l'immediato nella sua fugacità, che non può essere espresso con la parola né con il pensiero, ma solo con la musica.

Insistere sul personaggio di Don Giovanni, prima come campione dell'ateismo, poi come libertino e seduttore, giustifica la considerazione degli altri personaggi seri come alternativa etica all'eccezionale condotta del dissoluto. Queste alternative etiche, naturalmente, sarebbero tra loro in un rapporto dialettico esclusivo: maggiore è la simpatia che lo spettatore prova nei confronti delle vittime, maggiore sarà lo sgomento per i crimini commessi da Don Giovanni, e dovrà esserlo anche la spettacolarità della sua morte. I personaggi buffi, invece, avrebbero motivo di esistere solamente "al fin della licenza": la coppia di contadini con lo scopo di mantenere la dimensione socialmente "indiscriminante" dell'incostanza dell'eroe, mentre il servo, inteso come inutile sottoprodotto escrementuale del suo padrone,⁷ solamente come figura imprescindibile della commedia per musica.

La catarsi finale a questo punto è la stessa di ogni tragedia, cioè l'espulsione dell'eccezione: lo spettatore vede Don Giovanni trascinato all'Inferno, dopo una sentenza definitiva, con un misto di terrore e pietà, ma sicuro del fatto che la condanna a morte sia un atto necessario, nella misura in cui essa è garanzia di pace, di sicurezza e di ordine. Don Giovanni, l'eccezione alle norme sociali ed etiche convenzionali, diventa una travolgente potenza demoniaca, sempre più lontano dalla sua condizione di semplice uomo e, dunque, sempre più lontano dagli altri personaggi.

Il fatto che per almeno un secolo si sia scelta la versione viennese - nella quale hanno la prevalenza i destini individuali dei singoli personaggi, che vanno via via scomparendo nel corso del secondo atto, diventando sempre meno interessanti e lasciando spazio solamente al Morto e alla figlia - suggerisce che, più che una

⁷ Questa la definizione del Mila.

preferenza dettata dal gusto estetico, si possa parlare di vero e proprio misconoscimento del reale insegnamento dell'opera di Mozart e Da Ponte. La grandezza del loro *Don Giovanni*, assolutamente indubitabile da un punto di vista estetico, probabilmente consiste proprio in questo, da un punto di vista morale: aver messo in discussione la veridicità delle accuse, facendo emergere una scomoda verità, cioè che la vita è come un concertato, fondata sul rapporto con gli altri, spesso conflittuale, permettendo così una distribuzione onesta delle colpe e delle responsabilità, e che pensare di costruire la pace e l'ordine attraverso l'espulsione dell'eccezione è assolutamente errato e illusorio. Quest'ultimo elemento in particolare emerge proprio nel concertato finale, non a caso omesso nella revisione viennese del 1788 e in molte delle rappresentazioni successive.

Rispetto agli altri personaggi, presi singolarmente, con i loro destini individuali, ci si può domandare quale sia la misura dell'altezza morale di ognuno. Come si evince da uno studio puntuale del libretto e della musica, ognuno di essi, certo in forme diverse, risponde ai crimini di Don Giovanni con una reazione uguale e contraria; bisogna riflettere dunque sul significato della vendetta e sul modo in cui questa può essere considerata una forma di giustizia.

Il concetto di vendetta giusta, nell'ambito della morale cristiana, deve essere senza dubbio associato alla definizione veterotestamentaria di un Dio retributore: in questo senso, dunque, la vendetta è necessaria non solo per ristabilire l'ordine e la pace, ma anche come applicazione e manifestazione concreta della giustizia divina, che in questo caso ha il carattere di una vendetta buona, nella misura in cui ad essere punito è solo il motore scatenante della crisi sociale in cui inevitabilmente rimangono coinvolti tutti gli altri, partecipando dello stesso meccanismo violento. Considerando gli antagonisti di Don Giovanni singolarmente nel loro rapporto con il dissoluto, emergono dei rapporti di forza che permettono di distribuire le colpe e le responsabilità dell'ingiustizia in modo estremamente chiaro e definito: Don Giovanni è malvagio e gli altri sono le vittime dei suoi atti ingiusti. Se le singole arie, per esempio, vengono lette come pausa dalle scene d'insieme, come un vero e proprio monologo interiore, allora il senso dell'opera è tutto qui. Ma se, come sembra, Mozart compone anche le arie nella prospettiva del concertato, allora si può reclamare una revisione della sentenza, emessa contro Don Giovanni nel nome di un Dio che necessita il suo tributo di sangue perché possa esistere la pace, e considerare la morte di Don Giovanni come una vendetta collettiva e del tutto umana.

L'omissione del concertato conclusivo è la dimostrazione della tendenza romantica a nascondere tanto il meccanismo della vendetta quanto il fatto che questo nasca necessariamente dal confronto con gli altri, nonché a proiettare nelle forze

soprannaturali la responsabilità del giudizio finale, che necessariamente è buono e giusto, in quanto divino.

Nell'opera di Mozart e Da Ponte la reciprocità della violenza è così considerevole che non giustifica la sproporzionalità tra i delitti commessi e la pena subita. L'idea di giustizia che emerge dall'analisi della versione viennese, in modo analogo a tutte le altre versioni del mito, si rifà dunque ad una teologia che garantisce la trascendenza del sistema giudiziario nel suo complesso, mascherando la vendetta con la sacralità delle accuse: lo spettatore, come del resto l'umanità intera, ha bisogno di distinguere in modo netto tra una violenza cattiva e una violenza buona, che in quanto trascendente non è suscettibile di una nuova vendetta.

La questione realmente problematica da un punto di vista morale, in questo *Don Giovanni*, si riduce all'omicidio del Commendatore e alla richiesta di vendetta di Donna Anna: tutte le culture antiche ammettevano la legge della restituzione reciproca del danno subito come forma canonica di giustizia; il cristianesimo, tuttavia, vuole essere una confutazione morale definitiva della reciprocità della violenza. La proiezione della vendetta umana in una giustizia divina trascendente, evidentemente, significa regolarizzare il sistema violento con le norme di un presunto diritto divino, spogliando così i componenti della comunità di ogni responsabilità, giuridica e morale.

Il fatto che Don Giovanni venga messo in relazione con l'Assoluto, nel Romanticismo, fa sì che l'interpretazione cristiana e quella laica coincidano nella sostanza: l'incontinenza amorosa di Don Giovanni, il peccato contro la carne, diventa semplicemente un elemento che si aggiunge all'empietà del peccato contro lo spirito.

Questa romantica faustizzazione dell'eroe è lontanissima, secondo questa lettura, dalla proposta poetica di Mozart e Da Ponte, che come si è detto sono completamente immersi nel clima illuministico del tardo Settecento. Come la musica e il libretto di quest'opera sono da considerarsi inscindibili, così i personaggi, costantemente in relazione tra loro: insistere sugli aspetti tragici della colpa di Don Giovanni significa da un lato esaltare il confronto tra il peccatore e la giustizia celeste, dall'altro isolare gli altri personaggi nella propria sofferenza, che diventa il criterio di giudizio definitivo sulla condotta di Don Giovanni, negando la dimensione collettiva e umana di tutta la vicenda.

Analizzando l'opera nella sua totalità, considerando sempre la musica come imprescindibile dal libretto, emerge che tutto, comprese le arie, è composto nella prospettiva del concertato come manifestazione collettiva di inconciliabilità, di conflittualità e di divergenza nelle relazioni umane. Se nella revisione viennese tutta l'attenzione si concentra sulla punizione finale del dissoluto, l'indagine sulla dimensione

collettiva del dramma, invece, è la condizione che permette una redistribuzione delle colpe e delle responsabilità.

Utilizzando le categorie concettuali dell'antropologia mimetica girardiana, si vuole proporre l'idea che il fallimento romantico del *Don Giovanni* di Mozart e Da Ponte derivi innanzitutto dall'assenza di ogni critica davanti all'etica della vendetta. Se si comprende la dimensione reciproca e collettiva della violenza, l'idea della giustizia retributiva di cui si è parlato sopra si riduce al «rifiuto accanito di questa evidenza sociale, ed è possibile soltanto come sua variazione individualistica».⁸ Alla luce di questo, si spiega anche l'omissione del concertato finale della scena ultima, che come si è detto non viene mai rappresentata per quasi un secolo, ma che è decisiva perché fa emergere le reali dinamiche affettive tra i personaggi e il carattere del tutto illusorio della riconciliazione finale. Omettere la scena ultima, infatti, significa da un lato dare un giudizio morale definitivo e insindacabile, legittimando la condanna di Don Giovanni, e dall'altro occultare una verità antropologica fondamentale.

Portando Girard all'estremo, si può interpretare l'opera come una polarizzazione mimetica della violenza unanimemente diretta contro una singola vittima, per distinguere una violenza buona e ordinata da una violenza cattiva e impura. In un momento di crisi, in cui un gruppo di persone vive un conflitto, in cui l'azione violenta di un individuo contagia la condotta di tutti gli altri, sembra che il ritorno alla pace sia possibile solo con la morte di un singolo uomo: il colpevole della crisi. Il fatto stesso di individuare un colpevole dimostra la tendenza a negare che la violenza riguarda tutti gli uomini e che la struttura fondamentale dei rapporti umani è proprio quella della reciprocità mimetica.

L'omissione della scena ultima è quella che chiamo *la menzogna romantica del Convitato di pietra*, poiché è proprio questa scena il luogo del disvelamento delle dinamiche affettive e dei meccanismi passionali innescati dal confronto con gli altri.

Il conflitto d'amore, in quest'opera, è rappresentato come una vera e propria guerra tra sessi, pericolosa da entrambe le parti. Come ha brillantemente notato Irving Singer,

I personaggi femminili in Don Giovanni sono così pieni di odio e di violenza vocale, che ci troviamo presto urtati e indotti a neutralità. [...] Perché Mozart va tanto fuori dalle sue abitudini, da fare i personaggi femminili così feroci? Tutto quello che c'è di musica

⁸ René GIRARD, *Achever Clausewitz. Entretiens avec Benoît Chantre*, Carnets Nord, Paris 2007, tr. it. Giuseppe Fornari, *Portando Clausewitz all'estremo*, Adelphi, Milano 2008, p. 56.

appassionata nell'opera appartiene a loro, ed è sempre passione di donne arrabbiate e ferite. [...] Mozart vede la guerra dei sessi ugualmente brutta da entrambe le parti.⁹

Mozart, evidentemente, mette in scena il complesso spettacolo della vita e sembra che la sua critica sia diretta non solo verso Don Giovanni, ma verso tutti i personaggi del dramma giocoso, nessuno escluso. L'aura di morte che pervade tutta l'opera, evidenziata soprattutto dai cromatismi dell'orchestra, è dovuta a quel processo di mimesi violenta che da individuale diventa collettiva, creando una confusione tale che l'unica via di uscita dalla crisi sembra essere la morte di un singolo individuo. Si può forse parlare di sacrificio, nel senso girardiano del termine, inteso dallo studioso franco-americano come «violenza che guarisce, unisce e riconcilia in opposizione alla violenza cattiva che corrompe, divide, disintegra, annulla ogni differenziazione».¹⁰

Il momento più alto della crisi di indifferenziazione è senza dubbio il finale del primo atto, che è proprio la scena, di altissima tensione drammatica, in cui i personaggi si ritrovano tutti per la prima volta e in cui il mascheramento è ribaltato: Don Giovanni ora non nasconde più le sue reali intenzioni, mentre dietro alle «vezzose mascherette» si nascondono coloro che da vittime diventano persecutori. Da questo momento, tutti i personaggi sono, indifferentemente, persecutori e vittime, senza differenza di ceto né di sesso. Se per tutto il secondo atto viene evidenziata l'inafferrabilità di Don Giovanni, è vero però che dalla scena del cimitero, o si potrebbe dire della profezia, sembra che l'eroe non faccia nulla per evitare la sua morte. A differenza di molte altre versioni del mito, Don Giovanni qui non si pente, andando incontro a una dannazione eterna, ma innalzando allo stesso tempo la sua figura, che nell'Ottocento diventa, non a caso, il simbolo di una potenza demoniaca. In generale, si può affermare che le azioni di Don Giovanni fanno di lui la vittima designata di un sacrificio collettivo e se si intende l'oracolo nel senso di Girard, facendo riferimento alle argomentazioni presenti ne *La violenza e il sacro*, questo può essere definito proprio come l'espressione della collettività, che impone la morte di una vittima sacrificale per restaurare una pace che, come la scena ultima evidenza, è sempre effimera.

Don Giovanni mina quelli che sono i capisaldi di una società bene ordinata, il matrimonio su tutti, e le relazioni che instaura fra le persone distruggono la premessa necessaria a qualsiasi forma di rapporto umano autentico. Recuperare la pace significa, dunque, ristabilire l'ordine e la fede nelle strutture portanti della società e delle sue gerarchie, come avviene ad esempio nelle *Nozze di Figaro*. La morte di Don Giovanni è

⁹ Irving SINGER, *Mozart and Beethoven: The Concept of Love in Their Operas*, MIT Press, Cambridge 1997, p. 48.

¹⁰ René GIRARD, *A theatre of envy. William Shakespeare*, Grasset & Fasquelle, Paris 1990, tr. it. Giovanni Luciani, *Shakespeare. Il teatro dell'invidia*, Adelphi, Milano 2001, p. 342.

l'unica garanzia, illusoria, del mantenimento dell'ordine e dell'identità degli altri personaggi e, per gli spettatori, una vera e propria catarsi. Chiudere lo spettacolo con l'immagine di Don Giovanni che viene punito dalla giustizia divina è senza dubbio liberatorio, ma allo stesso tempo fuorviante: lo spettatore non è schierato dalla parte di Don Giovanni, almeno fino al momento della sua morte. Inoltre, l'immagine della giustizia divina che scende dal cielo per punire l'empio traditore, come si è detto, serve ad attribuire la responsabilità del linciaggio a un agente esterno, che trascende i meccanismi della violenza mimetica, evidentemente tutta umana. È forse proprio questa consapevolezza che elimina la catarsi finale e forse è proprio per questo motivo che la questione della scena ultima è così problematica: facendo emergere questa verità antropologica, il mito stesso si trasforma in uno smascheramento del meccanismo vittimario e persecutorio.

Tuttavia, la storia e la mitologia insegnano che non è conveniente, ai fini della coesione sociale, eliminare le differenze tra la comunità e la vittima, ma è opportuno rimarcare quelle tra innocenti e colpevole, tra una violenza buona e ordinata, imposta da un'entità superiore, e una violenza cattiva, in questo caso quella del sangue impuro versato dal Commendatore. Al contrario, la consapevolezza di questo meccanismo sarebbe nociva, soprattutto per il pubblico, che dunque ha bisogno di una menzogna ragionevole che farà sembrare la morte di Don Giovanni «necessaria, e non spietata; e così presentandosi agli occhi della gente, saremo chiamati liberatori, non assassini».¹¹

Forse, dunque, è vero quello che ha scritto Freud in *Totem e Tabù*, che «la scena sul palcoscenico procede [...] al servizio di una raffinata ipocrisia»¹² ed è per questo che la menzogna romantica del Convitato di pietra è sopravvissuta così a lungo.

Si può definire Don Giovanni come un vero e proprio eroe dell'indifferenziazione: egli è senza dubbio il responsabile della crisi che genera il meccanismo vittimario. Un'analisi puntuale del secondo atto può aiutare a individuare le condizioni che permettono la nascita di quella che Girard chiama «mimesi dell'antagonista», cioè la coalizione di più individui contro «un identico avversario che vogliono tutti abbattere».¹³

Nel pensiero di Girard, il momento dell'innescò del meccanismo persecutorio è proprio la crisi delle differenze, causata dal conflitto tra doppi rivali: riprendendo e

¹¹ William SHAKESPEARE, *Giulio Cesare*, Garzanti, Milano 1993, II, I.

¹² Sigmund FREUD, *Totem und Tabu: Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*, H. Heller & Cie., Leipzig und Wien 1913, tr. it. Silvano Daniele, *Totem e tabù. Concordanze nella vita psichica dei selvaggi e dei nevrotici*, Bollati Boringhieri, Torino 1969, p. 209.

¹³ René GIRARD, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Grasset & Fasquelle, Paris 1978, tr. it. Rolando Damiani, *Delle cose nascoste fin dalla fondazione del mondo*, Adelphi, Milano 2001, p. 44.

ampliando alcune argomentazioni del pensiero di Tocqueville, egli osserva che la passione dominante quando si perdono le differenze è l'invidia.

Il filosofo franco-americano tematizza il concetto di desiderio metafisico, nel senso di non materiale, proprio a partire da queste argomentazioni: «non sono le differenze ma la loro perdita a provocare la rivalità pazza, la lotta a oltranza tra gli uomini di una stessa famiglia o di una stessa società».¹⁴

Il carattere estremamente “indifferenziante” di Don Giovanni è senza dubbio evidente e forse non ha bisogno di essere spiegato, ma è opportuno soffermarsi brevemente su questo aspetto per capire meglio come mai sei personaggi inizialmente ben differenziati finiscano per coalizzarsi contro un nemico comune, che non a caso sarà proprio l'autore della crisi. Vi è una descrizione del carattere dell'eroe già nelle prime scene, in particolare nell'aria del catalogo, che è uno dei capisaldi della tradizione teatrale di Don Giovanni; una sfumatura interessante è che, a differenza del testo di Bertati, che si conclude con i versi «Delle vecchie solamente / Non si sente ad infiammar», nel libretto di Da Ponte l'appetito di Don Giovanni è assolutamente “indiscriminante”.

Il momento più alto della crisi di indifferenziazione è senza dubbio il finale del primo atto: quello che finora è stato l'elemento più significativo perché vengano mantenute delle gerarchie, cioè la differenza di rango in questa scena crolla definitivamente. Questa scena è particolarmente interessante sotto diversi aspetti: come è già stato sottolineato, i ruoli si invertono per la prima volta e Don Giovanni viene ingannato con la sua stessa arma, la maschera. Il predatore rimane vittima delle sue stesse prede, che solo ora si coalizzano contro di lui; le tre maschere si confondono con gli altri invitati. La festa è aperta a tutti quanti, mascherati e non, di qualsiasi estrazione sociale: se le tre coppie iniziano a danzare su tre tempi diversi, tuttavia Mozart è riuscito a far convergere le tre orchestre in una voce sola, raggiungendo una soglia drammatica insopportabile. Sono le tre storie parallele di Anna, Elvira e Zerlina che ora diventano la stessa: Elvira e Zerlina si erano già unite dopo la seduzione nel duetto *Là ci darem la mano*; l'incontro tra Donna Elvira e Donna Anna avviene invece solo nel quartetto n. 9, dopo l'aria *Non ti fidar, o misera*.

A partire dal re minore del terzetto delle maschere, inoltre, l'asse tonale di re maggiore, associato all'immagine di Don Giovanni, rimarrà costante fino all'intervento del Convitato di pietra nel finale del secondo atto. La scena della festa riunisce infatti

¹⁴ René GIRARD, *La violence et le sacré*, Grasset, Paris 1972, tr. it. Ottavio Fatica e Eva Czerkl, *La violenza e il sacro*, Adelphi, Milano 2003, p. 77.

tutti i personaggi in un solo spazio scenico, in perfetta coerenza con le previsioni di Don Giovanni nell'aria dello champagne, *Fin ch'han dal vino*.

Già qui si prepara il terreno per la tempesta che seguirà al termine della festa, dimostrazione, ancora una volta, del fatto che il concertato manifesta la problematicità dell'azione collettiva. «Il parossismo agogico e ritmico», scrive il Kunze,

annuncia che nel finale non soltanto verrà turbata una festa, ma verrà scardinato qualsiasi ordine musicale. La sovrapposizione delle tre danze produce un'impressione non di concordia e comunanza, bensì di disarmonia e distruzione di qualsiasi possibilità di convivenza umana.¹⁵

In questa scena, persino i due piani drammatico e musicale si fondono. La musica è suonata sul palcoscenico e tutte le forze convergono nello stesso piano d'azione. Le tre danze, inconciliabili tanto quanto i differenti ambienti sociali, si uniscono definitivamente solo quando le forze divergenti vengono dirette tutte contro lo stesso centro: Don Giovanni.

Nella danza, e nelle coreografie in particolare, prende corpo un evento regolato da convenzioni sociali piuttosto rigide: l'organizzazione del movimento nello spazio, in questo caso, è dettata dalla musica. Nel contesto austriaco e tedesco, il minuetto, danza in origine di carattere aristocratico, aveva assunto la funzione di raccordo tra le classi sociali: se nelle *Nozze di Figaro* essa tende ad annullare le differenze di ceto in un momento di aggregazione sociale, in *Don Giovanni* assume in verità un significato opposto.

Il secondo atto, quasi tutto improntato sull'asse tonale di re maggiore, è dedicato a nuove seduzioni e nuove burle di Don Giovanni. Non è possibile analizzare qui ogni singola scena, ma è forse opportuno spendere qualche parola sulle vicende del secondo atto prima del duello finale tra Don Giovanni e la Statua.

Molti critici¹⁶ sono convinti che nel secondo atto vi sia un buco drammaturgico, riempito da Da Ponte utilizzando i vecchi trucchi della commedia dell'arte, cioè il travestimento e lo scambio di persona, lasciando al compositore la responsabilità di creare una musica che sapesse tenere insieme le scene in modo fluido. Tuttavia, da un'analisi puntuale delle singole scene emerge che togliendo un solo pezzo crolla buona

¹⁵ KUNZE, *Il teatro di Mozart*, p. 426.

¹⁶ In particolare Massimo MILA, *Lettura del Don Giovanni*, p. 190; Alfred EINSTEIN, *Mozart: His Character, His Work*, Oxford University Press, New York 1959, tr. it. Raffaella Lotteri, *W. A. Mozart. Il carattere e l'opera*, Ricordi, Milano 1955, p. 443; Ludwig SCHIEDERMAIR, *Mozart: sein Leben und seine Werke*, Beck, Munchen 1922, tr. it. Elisabetta Oddone, *Mozart*, Garzanti, Milano 1942, p. 330.

parte dell’impianto drammatico e, ancora una volta, l’attenzione rimane sulla figura di Don Giovanni in rapporto al castigo finale.

Il buffo duetto iniziale, per esempio, mostra ancora una volta quanto servo e padrone siano ormai uno il doppio dell’altro: ognuno dei due personaggi, infatti, ripete le frasi musicali del suo interlocutore. Lo scambio di abiti con Leporello, la seduzione di Donna Elvira, le due villotte e l’aria dei comandi militari per sventare la sortita di Masetto mettono in luce quanto i ruoli siano ormai irrimediabilmente confusi: in particolare, l’elemento comico qui non è di natura erotica, ma nasce dalla burla nei confronti di Masetto. È curioso anche il fatto che sia proprio Don Giovanni a smascherare il suo avversario e a vendicarsi dell’inganno non riuscito.

Le scene che seguono, sebbene possano sembrare una maldestra e artificiosa invenzione teatrale, sottolineano in realtà la difficoltà, tra gli amanti, di trovare un equilibrio sincero, ormai incrinato dalla presenza di doppi rivali, e che viene ricercato attraverso l’attribuzione a Don Giovanni della responsabilità della crisi.

Un altro elemento del carattere “indifferenziante” di Don Giovanni si può trovare nel finale: in particolare, la scena del cimitero e del banchetto: anche in questo caso egli non fa differenze. Nell’aria del catalogo emerge la sua inclinazione a sedurre donne di qualsiasi estrazione sociale, di qualsiasi temperamento e di qualsiasi età; l’aria dei comandi militari mette in evidenza il fatto che la burla, ovvero l’inganno, è la sua forma di relazione con qualsiasi essere umano, uomo o donna che sia. Tanto i duetti con Leporello quanto i terzetti con Donna Elvira dimostrano quanto Don Giovanni non faccia differenze tra servi, paesani, dame, cavalieri, duchi e baronesse. Nella scena del cimitero, non solo riesce a demolire quella imponente e indistruttibile barriera tra vivi e morti, ma riesce a trascinare persino Leporello dietro di sé: «il Duetto shakespeariano dell’invito alla Statua», scrive il Jouve, «è certamente uno dei momenti più strabilianti della Musica [...]. Il comico supremo e il tragico supremo si congiungono immediatamente, tanto da farci assistere alla nascita di un nuovo stile che li comprende entrambi». ¹⁷ Quando anche Don Giovanni «vede il chino», ¹⁸ si rivolge direttamente alla Statua, come fosse un suo pari, invitandolo a cena. Questa scena ha tutta l’aria di essere una vera e propria sfida a duello: Don Giovanni non fa differenze tra vivi e morti. Rispetto al convito, tradizionalmente associato a un momento di pacificazione o almeno di tregua da un conflitto, si consideri che la separazione netta tra vivi e morti nell’atto del pasto ha, nella storia dei miti, una simbologia antropologica molto precisa e molto rigida, essendo uno dei tabù più antichi della storia delle civiltà. Don Giovanni

¹⁷ JOUVE, *Il Don Giovanni di Mozart*, p. 134.

¹⁸ Così la didascalia nel libretto.

non si cura di tutto questo, riuscendo a demolire la differenza più imponente della storia dell'umanità, quella tra la vita e la morte. La confusione che crea questo atteggiamento è la stessa che suscita Mozart nello spettatore: nonostante la complessità della musica, è abbastanza chiaro su quali tonalità cantano i diversi personaggi, al di là degli intrecci linguistici. Tutto il finale secondo è sull'asse tonale del Commendatore, ma quando il Convitato di pietra dice «non si pasce di cibo mortale chi si pasce di cibo celeste», la linea vocale copre tutte e dodici le note: non ci sono più differenze di tono e questo o si ripete, come in una vera e propria dodecaфонia, oppure necessita di una fine, che in questo caso è la morte di Don Giovanni. Il meccanismo mimetico, dunque, unisce forze inizialmente divergenti tra loro sul primo responsabile della crisi. Ognuno dei sei personaggi, evidentemente, ha delle ragioni specifiche per odiare Don Giovanni: si può affermare che è l'invidia metafisica di un meccanismo mimetico ad essere responsabile della morte di Don Giovanni.

Mozart e Da Ponte mettono in scena una vicenda in cui sono coinvolti personaggi estremamente diversi tra loro, tanto per il carattere quanto per l'estrazione sociale; in mancanza di uno qualsiasi di questi, crollerebbe tutto l'impianto drammatico.

Procedendo con ordine, il primo personaggio che mostra il suo malcontento verso Don Giovanni è il suo servo: da questo punto di vista, è di importanza decisiva il primo episodio dell'introduzione, il topos teatrale del servo che sfoga la sua rabbia contro il destino o contro il padrone, spesso lamentandosi di un compito affidatogli. Il suo sfogo esplode al verso «voglio fare il gentiluomo!», ma in verità, appena sente qualcuno arrivare, verosimilmente il suo padrone, si corregge sottovoce preoccupato di non farsi sentire. Probabilmente, come mostra la scena ultima, Leporello non sarà mai in grado di riscattarsi, di emanciparsi e costruire per sé un futuro migliore: la paura e l'utile fanno di questo personaggio uno schiavo di se stesso e delle circostanze esterne. È ragionevole pensare che Leporello non desideri realmente emanciparsi, ma che più che un gentiluomo egli voglia diventare come il suo padrone; l'aria del catalogo e la seduzione di Donna Elvira mettono in evidenza questo aspetto, cioè il suo desiderio di essere come Don Giovanni, o forse essere proprio Don Giovanni. Leporello adora e invidia il suo padrone: non ha il suo coraggio, non ha la sua forza, non ha le sue abilità seduttive e ogni suo tentativo moraleggiante è sempre più buffonesco, perché alla fine torna sempre da lui. Leporello è in pericolo ogni volta, ma sa benissimo che la sua vita dipende dalle avventure di Don Giovanni: lui che non può nulla, si gloria delle conquiste e degli intrighi del suo signore. Si riconosce sempre di più nel suo modello, ma non è poi in grado di far diventare sue quelle abilità che rendono Don Giovanni così affascinante.

Da un punto di vista prettamente sociale, è analoga la situazione di Masetto. Questi odia e invidia Don Giovanni per lo stesso motivo per cui Zerlina ne rimane affascinata: il rango sociale. La sua condizione di aristocratico offre al protagonista molte armi in più: in due parole, il diritto del più forte e il potere del più ricco. Non che questo sia un elemento a favore di Don Giovanni da un punto di vista morale, al contrario, il protagonista utilizza questa “accorta usurpazione” come un “diritto irrevocabile”, e in effetti non c’è molto da discutere davanti a una spada. L’episodio dello sposalizio e l’intreccio che ne segue, tuttavia, mostrano un dato di fatto: Don Giovanni possiede delle armi che Masetto non avrà mai, per indole e per contingenze esterne. Masetto certamente soffre nel dover chinare il capo e andarsene, mentre il cavaliere tende la mano alla sua sposa, ma è talmente semplice e talmente innamorato della sua Zerlina che si lascia manovrare come un burattino. La sua umiliazione più grande non è il quasi tradimento di Zerlina, ma la sua impotenza di fronte a una forza con cui non può competere: tanto l’aria di Masetto, *Ho capito, signorsì*, quanto il pestaggio di Don Giovanni dopo l’aria dei comandi militari, sono i segni più evidenti della superiorità del protagonista rispetto al contadino che, piangendo, rimane a terra, goffo e impotente, sentendosi così sciocco nell’aver tentato di affrontare un cavaliere.

Zerlina, come si è detto, vede in Don Giovanni la possibilità di fare un salto notevole nella scala sociale, e se non fosse stato per l’intervento di Donna Elvira, probabilmente dopo qualche giorno le donne in abito da viaggio - o da sposa stando alle immagini suggerite da Losey - alla ricerca del barbaro traditore sarebbero in due. Zerlina rimarrebbe legata a Don Giovanni, perdendo anche Masetto, che a quel punto non sarebbe più disposto a giustificarla o a perdonarla. Dall’altra parte, Zerlina ha tutte le ragioni per voler eliminare Don Giovanni: in primo luogo, ad ogni contatto con il cavaliere viene messa in discussione la sua fedeltà nei confronti di Masetto; in secondo luogo, Don Giovanni crea delle aspettative che poi vengono largamente disattese, e dunque merita la sua vendetta. In terzo luogo, Zerlina è furba e molto brava a manipolare il suo sposo; ma nel momento in cui compare una potenza seduttiva come quella di Don Giovanni, ella stessa diventa un pupazzo nelle mani di un burattinaio molto pericoloso, e quindi deve trovare un modo per tenerlo lontano.

Per quanto riguarda gli altri personaggi, le dinamiche sono simili, con anche delle motivazioni etiche leggermente più complesse. Elvira è un personaggio, come Leporello, che fin da subito manifesta il suo desiderio di fare i conti con Don Giovanni: persuasa con perfide lusinghe a sposare il cavaliere, rinuncia ai voti per il matrimonio. Donna Elvira è fondamentalmente sola e disperata: come dice Leporello durante il banchetto finale, chi non prova empatia per il suo dolore «di sasso ha il core, o cor non ha». La sua iniziale richiesta di vendetta nasconde comunque il desiderio di potersi

ricongiungere con Don Giovanni, mentre i suoi tentativi di sventare le nuove seduzioni del dissoluto, più che atti di solidarietà femminile, potrebbero essere intesi come atti di gelosia. Donna Elvira è in verità la prima a scatenare la caccia a Don Giovanni, ed è quella che crea un ponte tra le diverse vicende, che altrimenti sarebbero rimaste anonime e parallele. Ed è proprio la sofferenza della dama, infatti, a suggerire, per la prima volta, il dubbio sulla persona di Don Giovanni da parte di Donna Anna e Don Ottavio.

Donna Elvira deve tentare in tutti i modi di riconquistare l'amato o, in caso di fallimento, almeno vendicarsi, ostacolando i suoi «piacevoli progressi» nelle sue conquiste. Non ci è dato conoscere il passato di Donna Elvira, ma è evidente la sua ricerca di un riferimento maschile, che spera essere Don Giovanni.

La stessa argomentazione può essere proposta a proposito di Donna Anna. Ella chiede vendetta per la morte del padre: già questo può essere un valido motivo per odiare il suo assassino, ma è probabile che dietro alla sua richiesta vi siano anche altre motivazioni, simili a quelle di Donna Elvira. Una donna senza riferimenti maschili, in quel contesto, è una donna sola: Mozart e Da Ponte, anche in questo caso, non giudicano le persone, ma descrivono la realtà in cui esse vivono; non vi è scandalo, ma una critica alle costruzioni sociali, così lontane dalla natura dell'umanità. La musica non contraddice le parole di Donna Anna quando richiede vendetta e dunque è da escludere un sentimento positivo, anche solo legato al fascino del criminale, nei confronti di Don Giovanni. La potenza dell'aria *Or sai chi l'onore* si risolve tutta contro Don Ottavio, il quale rimane immobile, non riuscendo a trovare la forza di reagire; fin dalle prime scene, il Duca cerca di consolare la sua amata dicendole «hai sposo e padre in me». Ma è proprio così? Donna Anna ha una potenza espressiva disarmante, davanti alla quale il suo promesso sposo diventa incredibilmente fragile. Anche in questo caso non ci è dato sapere come i due si siano conosciuti, quali siano le motivazioni reali della loro unione, forse puramente formali e legate a dinamiche di ceto, o se invece si tratta di un legame già intimo, come suggerisce il recitativo. Non si potrà mai sapere, ma è certo che Don Ottavio non è un riferimento per lei, non ancora. Una volta morto suo padre, viene a mancare un pilastro fondamentale della sua esistenza, non solo a livello emotivo, ma anche a livello sociale. Sembra che il desiderio di vendetta di Donna Anna sia anche la disperata richiesta di una reazione da parte del futuro marito.

A proposito di Don Ottavio, si consideri che il suo registro linguistico e musicale ha un significato ben preciso, perfettamente coerente con il clima retorico dell'opera seria italiana e con il contesto socio-culturale del tempo. Egli è senza dubbio il personaggio che è stato frainteso più di ogni altro, descritto in modo dispregiativo come uomo inetto all'azione o vero e proprio ritratto dell'impotenza. Il fraintendimento del suo ruolo,

come del resto anche di Donna Anna, si inserisce perfettamente in quel processo con cui l'opera viene interpretata in chiave romantica. Don Ottavio è certamente l'antagonista etico di Don Giovanni e la staticità delle sue arie è in perfetta antitesi rispetto alla folle vitalità dell'eroe, e come tutti i personaggi di quest'opera ha una sua dignità; questo giudizio può essere valido per entrambe le versioni autentiche, anche considerandole separatamente. Come ha suggerito Francesco Degrada,

Don Ottavio non rappresenta affatto una zona artisticamente sorda del *Don Giovanni*: al contrario, se colto nella giusta prospettiva, sottolinea la straordinaria forza di verità del linguaggio mozartiano, la sua straordinaria capacità di critica ideologica e sociale.¹⁹

Don Ottavio, in un certo senso, è un microcosmo che si relaziona e si confronta costantemente con il macrocosmo della norma morale, da cui egli dipende in tutto e per tutto. È la perfetta controparte di Don Giovanni come uomo moderno: è l'uomo del dubbio, che dopo la rivoluzione copernicana, è libero e solo. Don Giovanni è l'incarnazione della libertà e dell'azione, Don Ottavio manifestazione di solitudine e di inazione. Nel momento in cui Don Ottavio viene chiamato ad assolvere un compito così importante come la vendetta del Commendatore, si trova davanti a una scelta importante: agire, e dunque rendere giustizia privatamente a Donna Anna con una dimostrazione di virilità; oppure non agire, dubitare della vera identità di Don Giovanni, voltare le spalle alla realtà o affidarsi alle autorità, che agli occhi di Donna Anna è la stessa cosa? Non agire, in questo caso, sarebbe come subire quello che il destino ha in serbo per lui. Don Giovanni affronta la morte come se fosse una sua «amica carissima»,²⁰ senza paura della dannazione eterna; Don Ottavio, al contrario, da uomo etico qual è, si pone il problema di cosa ci sia dopo la morte e, in caso di omicidio, segnerebbe la sua stessa condanna, proprio come Don Giovanni. La paura più grande di Don Ottavio è quella di infrangere le norme giuridiche e morali e, forse, si può pensare che la sua invidia nei confronti di Don Giovanni sia da un lato rispetto al suo carisma, dall'altro rispetto al suo senso di libertà; a questo si aggiunge naturalmente il bisogno di non apparire un codardo agli occhi della donna amata. Il messaggio che offre al pubblico il personaggio di Don Ottavio ha una portata etica

¹⁹ Francesco DEGRADA, *Riflessioni sul «Don Giovanni» di Mozart*, in Talia PECKER BERIO (a cura di), *Intorno a Massimo Mila. Studi sul teatro e il Novecento musicale italiano*, Olschki, Firenze 1994, p. 79.

²⁰ L'espressione è utilizzata da Wolfgang in una lettera al padre del 4 aprile 1787, in una celebre e commovente riflessione sulla morte.

immensa: tuttavia, con la sua “pigra vendetta”,²¹ demolisce quella imponente barriera che lo separa da Don Giovanni: la legalità.

Don Ottavio probabilmente non è pronto per un gesto come quello della vendetta, ma di fronte alla sofferenza e all’ira di Donna Anna, ormai isolata e senza riferimenti, egli è costretto a reagire. È curioso il fatto che si convinca che Don Giovanni sia l’assassino del Commendatore solo nel sestetto del secondo atto, dopo il quale conferma il suo giuramento di vendetta nell’aria *Il mio tesoro intanto*, il testo della quale è sulla falsa riga «dell’opera patetico-eroica, come si potrebbe definire l’opera seria metastasiana».²²

In conclusione, si può affermare che in *Don Giovanni* l’intreccio prende vita dallo scontro violento tra azione e reazione. Tutti i personaggi vengono travolti dalla potenza di Don Giovanni e vengono trascinati dagli eventi, rimanendo imbrigliati in una dinamica di imitazione della stessa violenza di cui inizialmente sono vittime. Si ricordi che Don Giovanni è ipermimetico, si adatta allo stile degli altri personaggi e la sua abilità nel manipolare gli altri crea automaticamente dei doppi rivali che alla fine si uniscono per eliminarlo. L’esempio più significativo di questo è la scena della danza nel primo finale, nella misura in cui nell’organizzazione coreografica si risolve proprio quell’antinomia tra libertà di movimento e architettura formale. In ogni istante i personaggi di Mozart sono chiamati a fare delle scelte: restare coinvolti in una dinamica mimetica, schiavi delle proprie paure e delle aspettative degli altri, o più in generale delle proprie passioni, oppure sentirsi liberi di rispondere in modo alternativo alla violenza di Don Giovanni.

Questa tesi è confermata dall’analisi dei due momenti fondamentali dell’ouverture: i due modi non si conciliano, ma si combattono. Credo che il senso del *Don Giovanni* di Mozart e Da Ponte sia esattamente questo: il confronto conflittuale tra forze opposte. Il conflitto tra vita e morte, tra ragione e passione, tra determinismo e libertà, tra costruzioni culturali e condizioni naturali, tra violenza e non violenza.

L’utilizzo dell’antropologia mimetica girardiana per rileggere l’opera impone però una riflessione non solo sul meccanismo vittimario che ribalta il rapporto tra carnefice e vittima, ma anche sul concetto di sacro, che è inteso come la proiezione delle azioni omicide della folla ormai indifferenziata. Dato che l’opera è costruita su due assi tonali fondamentali di re minore e re maggiore, si può provare a ridefinire il valore simbolico di queste due forze che si combattono dall’inizio dell’Overture fino alla fine del secondo atto: lo scontro finale si può quindi intendere come lo scontro tra una folle

²¹ L’espressione è di Girard a proposito di Amleto, ma per analogia con la linea di ruolo del principe shakespeariano, è opportuna anche a proposito di Don Ottavio.

²² KUNZE, *Il teatro di Mozart*, p. 448.

ricerca della libertà individuale, di cui Don Giovanni è incarnazione - «l'anima di bronzo», come lo chiama il suo servo - e la fissità della norma convenzionalmente accettata, rappresentata dalla Statua di marmo, che impone un determinato rigorismo morale. In questo secondo livello di lettura dell'opera, dunque, non trova spazio una soluzione di continuità tra la morte del Commendatore e il suo ritorno in qualità di ministro della giustizia divina.

Quanto a Don Giovanni, «giovane cavaliere estremamente licenzioso»,²³ la libertà da qualsiasi vincolo è la condizione irrinunciabile alla sua esistenza, ed è per questo che in questo dramma giocoso non è possibile costruire delle relazioni umane autentiche: il comportamento dell'eroe, evidentemente, è un impedimento decisivo, ma non l'unico. La reale colpa dell'eroe è quella di incarnare un ideale di libertà che non si concilia con l'ordine sociale in cui ogni cosa è al proprio posto, in cui chi si pone al di fuori degli schemi convenzionali è destinato a morire, per poter garantire un certo grado di stabilità, in verità apparente, a coloro che sopravvivono e che troppo spesso si arrogano il diritto di elevarsi a giudici. Si spiega allora l'importanza della scena ultima e del concertato finale, perché mette in evidenza una verità fondamentale, cioè che il recupero della pace e dell'ordine attraverso una condanna a morte, fisica o spirituale che sia, sicuramente è una menzogna, e probabilmente non si può definire un atto di giustizia.

Nota bibliografica

Alfred EINSTEIN, *Mozart: His Character, His Work*, Oxford University Press, New York 1959, tr. it. Raffaella Lotteri, *W. A. Mozart. Il carattere e l'opera*, Ricordi, Milano 1955.

Francesco DEGRADA, *Riflessioni sul «Don Giovanni» di Mozart*, in Talia PECKER BERIO (a cura di), *Intorno a Massimo Mila. Studi sul teatro e il Novecento musicale italiano*, Olschki, Firenze 1994.

Irving SINGER, *Mozart and Beethoven: The Concept of Love in Their Operas*, MIT Press, Cambridge 1997.

Lidia BRAMANI, *Le Nozze di Figaro. Mozart massone e illuminista*, Il Saggiatore, Milano 2020.

²³ Così la didascalia nel libretto originale.

- Lorenzo DA PONTE, *Il dissoluto punito ossia Don Giovanni*, in *Tre libretti per Mozart*, Rizzoli, Milano 2002.
- Ludwig SCHIEDERMAIR, *Mozart: sein Leben und seine Werke*, Beck, Munchen 1922, tr. it. Elisabetta Oddone, *Mozart*, Garzanti, Milano 1942.
- Massimo MILA, *Lettura del Don Giovanni di Mozart*, BUR, Milano 2011.
- Pierre-Jean JOUVE, *Le Don Juan de Mozart*, L.U.F./Egloff, Fribourg 1942, tr. it. Tea Turtolla, *Il Don Giovanni di Mozart*, Adelphi, Milano 2001.
- René GIRARD, *A theatre of envy. William Shakespeare*, Grasset & Fasquelle, Paris 1990, tr. it. Giovanni Luciani, *Shakespeare. Il teatro dell'invidia*, Adelphi, Milano 2001.
- René GIRARD, *Achever Clausewitz. Entretiens avec Benoît Chantre*, Carnets Nord, Paris 2007, tr. it. Giuseppe Fornari, *Portando Clausewitz all'estremo*, Adelphi, Milano 2008.
- René GIRARD, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Grasset & Fasquelle, Paris 1978, tr. it. Rolando Damiani, *Delle cose nascoste fin dalla fondazione del mondo*, Adelphi, Milano 2001.
- René GIRARD, *La violence et le sacré*, Grasset, Paris 1972, tr. it. Ottavio Fatica e Eva Czerkl, *La violenza e il sacro*, Adelphi, Milano 2003.
- Sigmund FREUD, *Totem und Tabu: Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*, H. Heller & Cie., Leipzig und Wien 1913, tr. it. Silvano Daniele, *Totem e tabù. Concorde nella vita psichica dei selvaggi e dei nevrotici*, Bollati Boringhieri, Torino 1969.
- Stefan KUNZE, *Mozarts Opern*, Philipp Reclam, Stuttgart 1984, tr. it. Leonardo Cavari, *Il teatro di Mozart*, Marsilio, Venezia 2006.
- William SHAKESPEARE, *Giulio Cesare*, Garzanti, Milano 1993.
- .