

Mario Ruffini

**MOZART E IL DON GIOVANNI.
DA OVIDIO A DALLAPICCOLA**

A Ginevra e Konrad

Introduzione

Per Søren Kierkegaard, Don Giovanni era l'idea stessa di musica, e un personaggio così non poteva che finire fra le braccia di Mozart: Don Giovanni è Mozart come Mozart è Don Giovanni. Una storia, quella mozartiana, che può essere sinteticamente ricondotta a poche battute: Papageno scopre, Figaro brama, Don Giovanni gode, Leporello registra. Uomini così, poiché *Così fan tutte*.

Un tema sterminato, il *Don Giovanni*, con una vastità incommensurabile di variazioni che quell'originario mito popolare ha assunto nei secoli. Lo stesso testo di Gabriel Téllez, noto come Tirso de Molina e posto come capofila, va inteso come ricapitolatore di una storia lontana che si perde nel tempo, e che alcuni studiosi fanno risalire indietro fino ai greci e ai romani. È la fotografia di un fantasma, una biografia fantastica che ha forse origine con l'*Ars Amandi* di Publio Ovidio Nasone, primo vero manuale dongiovannesco. Il poeta è autore, tra l'altro, di varie altre opere sull'amore, dunque un vero capostipite del tema.

Biografia di un fantasma

L'idea di Don Giovanni appartiene al Cristianesimo, e attraverso il Cristianesimo al Medioevo, a un'epoca cioè di contrasti violenti nel dissidio fra spirito e carne, nella quale la sensualità – contraria alla dottrina – deve essere negata. Don Giovanni è l'incarnazione della carne, e c'è in lui una eredità antica: il pensiero tipicamente greco che preserva il dio dell'amore dall'innamorarsi lui stesso.

Leonzio, una delle prime espressioni del tema, è la storia di origine gesuitica di un conte ateo, che si disgiunge in due temi: uno sovranaturale (l'apparizione a cena di un morto), l'altro comico (la paura). La storia risale al Medioevo, e attraverso i gradi di trasformazione, i vari personaggi (Leonzio, Aurelio fino a Don Giovanni) si identificano con l'ateo che trova nell'erotismo l'appagamento supremo del suo essere.

La vicenda, sin dal primo nucleo del mito, è un sovrapporsi di elaborazioni che giustappongono storie e pluralità di livelli sociali e culturali: il promesso sposo si reca baldanzoso al banchetto di nozze e, imbattutosi casualmente lungo la via con un teschio, lo prende spensieratamente a calci e lo invita al convito nuziale. È intorno a questo semplice canovaccio che si sviluppa uno dei paradigmi culturali più vivi dell'Europa contemporanea.

Condividere il cibo è uno degli atti rituali più alti: dai lotofagi, a Persefone a tutta la mitologia, c'è una costante indifferibile: il divieto assoluto di mangiare il cibo dei morti. La separazione alimentare fra dèi e uomini è netta e invalicata: persino Odisseo e Calypso – che pur condividono il letto – continuano rigorosamente, fino alla fine, a non dividere il cibo: l'uno consumerà sempre quello dei mortali, l'altra quello degli dèi, nettare e ambrosia. Lo stesso accade nei riti matrimoniali, nei quali non è il rapporto sessuale fra gli sposi (che può essere precedente o successivo) a sancire l'unione, ma la cerimonia di un pranzo comune che sancisca il passaggio da un gruppo a un altro. Nutrire i morti è d'altronde una preoccupazione che dall'uomo greco, all'Egitto dei Faraoni giunge fino ai giorni nostri.

Con Don Giovanni la leggenda sconfinava in tutte le parti: essa giustapponeva accenti comici con interventi sovranaturali o miracolosi. Già la leggenda popolare diffusa dal Medioevo in gran parte dell'Occidente cristiano contrappone l'effimera casualità del quotidiano – non disgiunta da una certa protervia nobiliare – al problema della morte, la quale si anima, parla, punisce colui che non ne ha rispetto. A sua volta il mancato rispetto della morte deriva da una concezione atea della vita, che non riconosce il mistero né il sacro. Prendere a calci un teschio non è solo irriverenza verso i morti, ma iconograficamente anche verso la Croce di Cristo.

Kierkegaard ricorda, in modo particolarmente incisivo, che è nel Medioevo la culla di gran parte dei temi della nostra civiltà, e lì trova la sua origine quella violenta passionalità erotica che si alimenta dalla cultura della negazione e dei divieti propri del Cristianesimo: «Il medioevo può raccontare molte cose intorno ad un monte che non si trova su nessuna carta geografica, e si chiama il monte di Venere. Qui abita la sensualità, qui festeggia le sue gioie selvagge, qui è il suo regno, il suo stato. In questo regno non abitano il linguaggio, la prudenza del pensiero, le faticose conquiste della riflessione; vi si odono soltanto la voce elementare della passione, gli scherzi del piacere, il selvaggio clamore dell'ebbrezza; là solo si gode in eterno tumulto. Il primogenito di questo regno è Don Giovanni». Kierkegaard scrisse queste frasi nel 1843 nella sua famosa opera *Enten-eller* nella quale configurò Don Giovanni come espressione del principio *demoniaco-sensuale* in contrapposizione al principio *demoniaco-spirituale* rappresentato dalla figura di Faust.

La leggenda, la fiaba, l'apologo devozionale e il teatro di piazza confluiscono in espressioni letterarie e teatrali sempre più complesse. Un tal personaggio non poteva con ogni evidenza passare inosservato all'occhio dei Gesuiti, massimi ordinatori dell'ateismo moderno. Proprio uno di loro, il teologo Padre Zehenters (1589-1648), nella sua opera *Promontorium malae spei, Impiis periculose navigantibus propositum* del 1643, descrive la rappresentazione di un dramma di Leonzio a Ingolstadt avvenuta nel 1615: si trattava di una esercitazione scolastica in forma di dramma, *Il conte Leonzio, corrotto dall'ateismo di Machiavelli, fa una fine orribile*, che era stato messo in scena per mettere in guardia contro il pensiero ateo. Zehenters aveva colto la presa del racconto sul pubblico, traducendolo in preoccupata condanna teologica.

Scheletri nel cimitero, l'invito a cena a un teschio, statue parlanti con la spada in mano: l'ateismo è solo il presupposto del dongiovannismo, la premessa da cui affermare la sua pervicace volontà di essere libero, la spada agitata per liberarsi dai nodi della morale e della religione. Libertà tetra e intellettuale in Leonzio, brigantesca e materialista in Aurelio, che si muta in puro gusto della vita sfrenata in Don Giovanni. Il seicentesco sentimento del nulla si trasforma in ossessionata vitalità, in esaltazione della donna – non più in senso medievale o petrarchista – ma fonte di inesauribile godimento tutto terreno di cui Don Giovanni si sente e vuole essere destinatario unico e assoluto: egli non si cura che del suo piacere.

Il dongiovannismo è la più violenta reazione contro il culto della morte che impera tra Cinque e Seicento, ma è soprattutto un ribaltamento culturale, poiché si inverte radicalmente ogni tipo di simbologia amorosa di tipo petrarchesco concepita in letteratura. I sensi, resi autonomi dalla passione, si staccano dalla morale. Ma l'ateismo viene progressivamente dimenticato, non essendo Don Giovanni più interessato a dispute teologiche o teoriche: solo nella sublimazione erotica può dimostrare di esistere. Dalla saga popolare di un tempo, la figura di Don Giovanni si fa via via più complessa. Egli rappresenta la terra con le sue concrete delizie: la donna da consumare e usare più che da amare, con il tramite di buon vino e buona cucina. E il pubblico mostra di amare proprio la concretezza di Don Giovanni, ben più che le inafferrabili promesse del cielo, nonché la sua capacità di ignorare la paura (anche se in Mozart ha un minimo cedimento, di cui subito si pente), e di respingere il vile pentimento (elemento caratteristico della sua natura anticristiana).

«Don Giovanni: dicesi familiarmente di audace, fortunato e spregiudicato conquistatore di donne». Così i dizionari. È figura impastata di sangue, divertimento e risa, nel quale la burla s'aggira insieme all'assassino. Il *Don Giovanni* di Tirso è pieno di gioia e travolgente vitalità. Gioia prima ancora del piacere, la burla prima del senso. Ingannatore, beffatore ancor più che vero seduttore. Egli gode nel travestirsi: si traveste da Duca Ottavio per amare Isabella, da Marchese de la Mota per amare Anna, da contadino per amare Aminta. C'è come una compiacenza in questa voluttà della maschera che annulla se stessa, il proprio io sociale, il nome, nell'eterna girandola amorosa. «Tout le plaisir de l'amour est dans le changement»: il

Burlador è quasi un Gianni Schicchi dell'amore. Il *Don Giovanni* di Molière perde la vitalità di quello di Tirso (scompare anche la scena del catalogo): l'empietà diventa dottrina, Don Giovanni diventa Tartufo per interesse, indirizzando il personaggio verso i libertini settecenteschi ed esaltando massimamente l'ipocrisia. La polemica sociale contro morale, virtù e onore. Don Giovanni è l'eroe del calcolo, dello stratagemma, della finzione: Molière è più restio di Tirso a presentarlo in piena *ars amatoria*: nei cinque atti della commedia, come in Mozart, non arriva a compiere nessun atto amoroso.

Le sfide del *Don Giovanni* mozartiano ricordano da vicino le sfide estreme del *Faust* di Goethe. Non è un caso che poeta tedesco, di fronte al manifestato interesse di Beethoven, intenzionato a musicare il suo *Faust*, abbia risposto sprezzante che solo il Mozart del *Don Giovanni* avrebbe potuto tradurre musicalmente la sua opera. Ricca la letteratura comparativa tra Faust e Don Giovanni, grandi poli dell'arco dialettico della seduzione, spirito e senso. A differenza di Faust, l'apparire di Don Giovanni è avvolto nel mistero: non vi è alcuna leggenda né libro popolare che ne conservi il ricordo. Faust è un'idea, ma anche un individuo. Don Giovanni trova nella musica il suo *medium* espressivo, la sua figura è soprattutto, forse solo, un'idea: che muore se si fa persona. Il *Faust-persona* seduce una donna, il *Don Giovanni-idea* ne seduce a migliaia. Don Giovanni è dunque l'espressione della sensualità demoniaca, Faust è l'espressione della spiritualità demoniaca.

Don Giovanni e il Commendatore sono entrambi nobili. Il gruppo femminile che fa loro da contorno appartiene invece a contesti sociali differenti, a conferma dell'insaziabilità del *burlador* e della sua indifferenza al rango delle vittime (Donna Anna o Zerlina per lui pari sono). Don Giovanni rende infelici le sue vittime: ma sarebbe una fanciulla mediocre colei che non desiderasse l'infelicità pur di essere stata almeno una volta felice con Don Giovanni. C'è un'idea anche comica nella figura di un Don Giovanni fanfarone che s'immagina di aver sedotto tutte le donne, e lasciar che Leporello creda a tutte le sue bugie (e al suo numero dispari – 1003 – che sottintende una lista di imprese non ancora conclusa) non era certamente un'idea senza comicità.

Quando il genere letterario e teatrale europeo si impossessa di *Don Giovanni* ne adegua i contenuti ideologici, ci troviamo di fronte a una molteplicità variativa che confonde le successive combinazioni, scambi e manipolazioni della incerta materia originaria. Hanno buon gioco, in un simile contesto, i comici dell'arte, il teatro colto, il dramma per musica, la novella, i romanzi. Il materiale è manipolabile all'infinito e si lascia manipolare con facilità: il libretto d'opera è la forma ibrida per eccellenza dove confluiscono i vari apporti dei differenti generi.

Tirso aveva scritto il suo *Burlador* in velocissimi versi; Dorimon e Villiers i loro *Festins* in pesanti alessandrini; Biancolelli porta la figura di Don Giovanni ad assomigliare a Arlecchino; Molière scrive in prosa e non incontra approvazioni (Voltaire vi rilevò le regioni dell'insuccesso), e per tutto il Settecento sarà più apprezzata la censurata redazione di Thomas Corneille. Serviva un Da Ponte per ridisegnare a Mozart una rinnovata figura.

L'Opera fu il modo più ingegnoso per suscitare il piacere nelle anime gentili. Tutte le arti confluivano nel melodramma, che fu l'ultimo atto del genio collettivo italiano: come nel dolce stil novo, o nella pittura del Quattrocento. I librettisti erano una cosa sola, i libretti di Goldoni, Casti, Bertati o Ferretti, Da Ponte o Sterbini erano scritti di corsa, letti di corsa, e poi di seguito suonati cantati e fischiettati: il grande romanzo dell'Italia moderna. C'è in essi la vita quotidiana realizzata da un'immensa e inesauribile bottega. Ci sono soprattutto donne: impavide, astute, capricciose, tenere, spiritose, che hanno completamente sopraffatto gli uomini e immaginano, macchinano, dominano con spietatezza. Come le donne, l'opera è brillante e spiritosa, è l'essenza femminile dell'arte. L'opera italiana racchiude tutta la sapienza del tempo, con le sue ariette, i recitativi che son sentenze e la loro dose di morale a buon mercato. In quei libretti si semplifica in matematica geometria la grande tradizione letteraria italiana, e le convezioni sociali di una intera cultura. L'andante o l'allegro, l'ardente o l'amabile; l'amoroso, lo strepitoso, l'arcistrepitoso o lo strepitosissimo non sono solo indicazioni dinamiche della musica, ma cuori che battono a seconda delle diverse situazioni della commedia o della tragedia che va in scena: il teatro dell'universo.

Chi se non un librettista sfrontato, maligno, querulo, bugiardo, volgare, vanitoso e servile, e immerso in una insopportabile frenetica attività sessuale, poteva scrivere un libretto come quello fornito da Da Ponte a Mozart? E Mozart da parte sua, prima ancora che la qualità letteraria, sente uscire dalle

parole di quel libretto tutta la loscaggine, la dubbiozza morale e quel profumo di eros ancora umido e di biancheria poco pulita, fra l'eleganza effimera e frettolosa delle cascate di stoffe, foreste di cartone, fiori artificiali, stracci e cipria. Dietro tutto quell'abbandono dei sensi lasciati senza freno, e fra congiure, complotti, amori equivoci e intollerabile passione per il denaro, Mozart vede l'essenza del teatro, che racchiude e riproduce il grande macrocosmo umano.

La gaglioffaggine del servile e geniale Da Ponte diventa il miglior materiale possibile a cui Mozart potesse aspirare: egli trasformò e ricreò quel servo famelico, gli impose la struttura drammatica delle opere, le scene, gli eventi, i personaggi. Se è ben vero, come dice Schönberg, che il libretto è finito quando la musica è finita, è indubitabile che quei libretti italiani di Da Ponte siano intrisi totalmente del genio di Mozart. E dentro la maschera di Don Giovanni e Leporello, della Contessa e di Susanna, di Donna Anna, Elvira e Zerlina, ritroviamo l'estasi amorosa degli uomini filtrata attraverso il pensiero degli dèi. La nostalgia delle cose impossibili.

Nacque così quell'anima indemoniata, quel furore di ebbrezza dionisiaca e angoscia erotica, quel divertimento furibondo, quella furia lacerante di distruzione, quell'ansia di morte che sola può scavalcare i limiti umani. Tutto ciò fu racchiuso nel *Don Giovanni*. Mozart descrive con precisione, crudeltà e pietà i suoi personaggi: egli appartiene alla categoria suprema dell'assoluto. Mozart punta il dito sulla inafferrabilità di Don Giovanni, la sua diabolica capacità di eludere la caccia dei suoi inseguitori. E dopo la drammatica scena del Commendatore, apre con un luminoso Re maggiore la scena finale: annuncia la fine dello spettacolo e ricorda a tutti che era uno spettacolo. Attraverso lo straniamento prodotto dalla convenzione ci richiama al nostro semplice ruolo di spettatori, insinuando dubbi sulla natura duale dell'opera: leggenda, drammatica e leggera, popolare e colta al tempo stesso.

Impossibile non citare, a tal proposito, la tradizione mahleriana di tagliare l'ultima scena, concludendo l'opera con la caduta all'inferno di Don Giovanni: una prassi derivata dalla tradizione popolare tedesca, nella quale il periodo che va dal 30 ottobre all'8 novembre viene chiamato *Seelenwoche* (settimana degli spiriti o dei morti), quando le anime del purgatorio possono ritornare nel luogo in cui vissero. Lo stesso *Don Giovanni* di Mozart era solitamente rappresentato come forma rituale proprio in quella settimana dedicata al culto dei morti: per circa vent'anni, all'Opera di Vienna fu messo in scena ottantun volte, senza il sestetto finale moralizzatore.

Da Mozart al Novecento

Il *Don Giovanni* di Mozart è del tutto "naturale", il suo istinto lo guida come un animale. Pura espressione musicale: tutto sangue, fuoco, gioia di vivere, l'incoscienza è la sua forza. Il "catalogo" è il simbolo dello sforzo vano di eternare il possesso effimero della carne. È un dramma con il colore della commedia: riso e lacrime, giocondità e terrore. Goethe mostrava un'ammirazione totale per questa opera proprio per la completa unità conseguita attraverso la dualità, l'esagerazione, la stravaganza dei contrasti.

Il *Don Giovanni* di Mozart apre le porte al romanticismo, che non riesce a produrre una significativa evoluzione del personaggio. La sua figura viene progressivamente schiacciata da un'epoca che cambia e che la trasforma da cacciatore a preda nonché da altri personaggi che nella letteratura acquisiscono un rilievo notevole: Faust, Werther, René. Con il Novecento Don Giovanni arriva nell'età dell'ansia, di cui si fa interprete Strawinsky con *La carriera di un libertino*: non esiste bellezza, mentre vizi, dissipazione e denaro conducono il libertino al suo inferno, il manicomio. Ma con un colpo di genio, Strawinsky fa però tornare bambino Don Giovanni, e il bimbo ascolta l'amorosa Anna che canta una materna ninna nanna. È l'epoca in cui altre ninne-nanne, strazianti come a quella di Maria nel *Wozzeck* di Berg, salgono sulla scena.

Ma è Luigi Dallapiccola, nel Novecento, a cogliere il *Don Giovanni* di Mozart come uno dei massimi motivi ispiratori di poesia e drammaturgia. La scena della Statua, in cui il Commendatore pone le domande più impegnative che possano essere rivolte a un uomo, si giustifica innanzi tutto con una considerazione: il Commendatore è, per Dallapiccola, il *vero protagonista* dell'opera.

Egli è spirito e coscienza. Eccetto lui, tutti gli altri personaggi sono infatti in relazione erotica con Don Giovanni, e quindi in suo potere: Elvira lo ama, Anna lo odia, Zerlina lo teme, Ottavio e Masetto sono

a lui legati da ragioni di parentela. Solo il Commendatore è la figura a cui Don Giovanni soggiace, e inizia a morire dal momento in cui lo uccide. Da allora in poi nessuna delle imprese amorose di Don Giovanni è portata a compimento; anzi egli diventa una preda attorno alla quale si stringe il cerchio degli inseguitori. D'altronde già dalle premesse – *Il dissoluto punito, ossia il Don Giovanni* – è chiaro che si tratta di un'opera morale: ciò che il titolo promette è mantenuto già molto prima dell'ineluttabile castigo finale.

Ma il Commendatore è il vero e assoluto protagonista dell'opera perché a lui si deve l'intero impianto drammaturgico: con le sue apparizioni nell'Introduzione e nel Finale, fissa le due colonne dell'arco e con esse l'architettura sulla quale si svilupperà la trama dell'intera opera. Gli avvenimenti che si susseguono dopo la sua morte sono condizionati dalla sua presenza costante e invisibile. Le due colonne sono tradotte in musica da un raggelante accordo di settima diminuita, il medesimo accordo che risuona quando nell'Introduzione il Commendatore cade e quando nel Finale la Statua entra in scena. Anche la parte vocale a lui assegnata disegna una figura del tutto diversa, la voce potente di uno spirito.

Purtroppo, fra la scena del Cimitero e il Finale interviene la pur bella aria di Donna Anna, che arriva nel momento sbagliato, spezzando la drammaticità dell'azione. Berlioz ne parla come di un crimine: «C'est une honteuse page; Mozart a commis là contre la passion, contre le sentiment, contre le bon goût e le bon sens, un des crimes les plus odieux que l'on puisse citer dans l'histoire de l'art». Anche Kierkegaard sostiene che le arie di Donna Anna e di Don Ottavio farebbero meglio a scomparire, poiché, «pur se perfette in sé, disturbano, ritardano». Toscanini, infine, semplicemente omette quell'aria, risolvendo il problema della drammaturgia teatrale nel solo modo possibile.

La scena della Statua presenta una caratteristica musicale sicuramente desueta: i personaggi che si fronteggiano (Il Commendatore, Don Giovanni, Leporello) sono tre bassi: come è noto, i diversi timbri vocali sono una delle caratteristiche fondamentali della diversificazione dei caratteri. Qui Mozart si trova a risolvere, con tre timbri simili, un problema musicalmente rilevante: per Leporello Mozart fa ricorso alla "parola intonata", tipica dell'opera buffa, cadenzata in terzine; Don Giovanni diventa "orchestra", con la sua forma sincopata. Il Commendatore, da parte sua, canta in salti di ottava e intervalli inusitati, fino a raggiungere il passo che si configura come il primo esempio di scrittura espressionista nel teatro d'opera, con intervalli di decima, accompagnati da un implacabile ritmo puntato dell'orchestra. Siamo di fronte a una anticipazione di ciò che in Alban Berg diventa l'«Hauptrythmus», elemento essenziale dell'intera composizione. L'espressionismo, punto culminante e ultima esperienza del romanticismo, è già sotteso a questa scena.

In uno dei passi del *Don Giovanni* («Non si pasce di cibo mortale chi si pasce di cibo celeste») Milhaud ha scoperto il primo esempio di una intera serie dodecafonica concentrata in un piccolissimo spazio. Una scena in cui l'intuizione di Mozart raggiunge vette inarrivate. Di colpo scavalca più di un secolo verso un futuro davvero ignoto.

Il Novecento si dimostra un terreno particolarmente fertile per una crescente, progressiva e definitiva affermazione di Wolfgang Amadeus Mozart. Anche grazie alle celebrazioni per il centocinquantenario mozartiano del 1906, si danno vita a strutturali iniziative destinate a durare nel tempo e a essere centri propulsori della musica mozartiana: nel 1910 nasce il *Mozarteum* di Salisburgo; pochi anni dopo Hermann Abert pubblica la sua monumentale biografia *Mozart* (1919), e comincia a prendere forma il Festival di Salisburgo, grazie al quale una intera città inizia a vivere a immagine e somiglianza del compositore. In tale furore celebrativo il dilemma di Mozart, genio consapevole o inconsapevole di sé, trova finalmente una serie di risposte.

Dallapiccola arriva dunque a occuparsi di Mozart in un contesto non isolato. E lo affronta esplicitamente sia dal punto di vista teorico, che pratico. Egli, con Jalowetz, ricorda l'uso fatto da Mozart di una serie di dieci suoni diversi, all'inizio dello sviluppo nel finale della *Sinfonia in Sol minore*. Per inciso, credo di poter affermare che non dieci ma undici sono le note di quella serie: manca esattamente e solamente il Sol, la nota cardine della tonalità in cui è costruita la *Sinfonia*, quasi una nota sottesa, come fosse un pedale. Vorrei qui segnalare, sullo stesso argomento della serialità, l'introduzione della *Fantasia per pianoforte* di Mozart, che altresì propone il totale cromatico.

Nonostante l'apparente e ingannevole semplicità, in Mozart c'è una attenta cura dei particolari. Dio è nel particolare. L'Assoluto della musica mozartiana si coglie da un fatto inequivocabile: appena la si

ode, diventa palese ciò che è giusto e ciò che è sbagliato, ciascuno comprende dove sia il bene e dove il male. E tutto converge nel rafforzare il topos dell'*inattingibilità* di Mozart. Credo sia questa la parola giusta per definire quello stesso passo del Commendatore nel "finale" del *Don Giovanni*, un passo teologicamente *inattingibile*, da molti giudicato un'anticipazione della scrittura espressionista.

Dallapiccola si è a lungo occupato di Mozart, e in particolare del *Don Giovanni*, con analisi, saggi e conferenze. E ciò è noto. Meno noto è fino a qual punto Mozart (in particolare il *Don Giovanni*) abbia influenzato Dallapiccola nella sua opera di compositore. Un'influenza che può essere rintracciata in generale in gran parte delle opere teatrali dallapiccoliane, ma che trova nell'*Ulisse* il suo massimo riscontro. È sorprendente rilevare come la struttura drammaturgica complessiva dell'*Ulisse* (l'*opus magnum* di Luigi Dallapiccola che segna complessivamente l'intero suo magistero musicale, spirituale e drammaturgico), sia una struttura perfettamente ad arco, che deriva in modo cosciente e diretto dalla struttura del *Don Giovanni* di Wolfgang Amadeus Mozart. È lo stesso Dallapiccola a incaricarsi di raffigurare visivamente le due opere, *Don Giovanni* e *Ulisse*, con due strutture ad arco particolarmente incisive.

DUE IMMAGINI

1. Luigi Dallapiccola, *Struttura drammaturgica del "Don Giovanni" di Wolfgang Amadeus Mozart*
2. Luigi Dallapiccola, *Struttura drammaturgica dell'"Ulisse" da lui composto*

Entrambe le opere si celebrano sotto il segno delle *donne* e sotto il segno della *vendetta*. Ulisse e Don Giovanni, il cui cammino è totalmente cadenzato da figure femminili, non abbracceranno in scena mai nessuna donna. Don Giovanni è condannato nell'istante stesso in cui uccide il Commendatore. Da questo momento non una delle sue imprese amorose è portata a lieto fine. Solo ridicoli tentativi, con ciascuna delle donne disegnate sulla scena secondo tre differenti tipologie: Donna Anna, Donna Elvira, Zerlina.

Dallapiccola disegna invece sulla scena cinque possibili tipi femminili per il suo Ulisse, e di tutte le donne, solo quelle che lo hanno conosciuto carnalmente lo chiamano per nome: Calypso, simbolo della donna ispiratrice (se ne distacca senza abbraccio); Circe, carnalità e intelligenza (se ne distacca senza abbraccio); Nausicaa, simbolo della rinuncia (solo un tentativo non riuscito di abbraccio); Anticlea, insuperabile figura di Madre (svanisce all'abbraccio del figlio); Penelope, figura gigantesca, la più eroica forse (non una parola all'incontro).

La vendetta, poi. Una delle letture principali di tutto l'*Ulisse* di Dallapiccola: quella di Posidone (il travaglio di una navigazione infinita); quella di Circe (la coscienza); quella di Ulisse (l'uccisione dei Proci). Solo la vendetta libera Ulisse dall'ossessione di *non* essere. Esattamente nello stesso modo, il *Don Giovanni* si svolge nel segno della vendetta. Solo la vendetta libera (forse) il variegato mondo femminile dell'opera mozartiana dalla ineluttabilità di ogni donna a concedersi a Don Giovanni.

Le due opere si svolgono inoltre nel segno della solitudine, e tutte le donne hanno in comune l'elemento della separazione dai due personaggi, diventando altresì elementi di mediazione fra uomo e trascendente: solo attraverso di loro Ulisse e Don Giovanni entrano in contatto con la divinità, quella spirituale per Ulisse, quella infernale per Don Giovanni. È Circe, creatura infernale, la donna che maggiormente segna il suo percorso di Ulisse: con la sua esperienza, seduzione, emotività femminile, identificazione col mare, intelligenza, magia e paganesimo porta Ulisse alla conoscenza, dunque alla "coscienza" di sé (non dono ma vendetta). Nessuna Donna è invece in grado di dare, per dono o per vendetta, "coscienza" di sé a Don Giovanni: se ne occuperà un essere trascendente, il Commendatore.

Mozart divino. L'ingenuità del genio (simile a Giotto che disegna sulla pietra) si incrocia con la sovranità sopra tutte le contraddizioni (simile allo Shakespeare più complesso), portando alcuni a visioni cristianizzate dell'armonia mozartiana. La libertà dello spirito mozartiano va letta nella categoria kantiana del «carattere intelligibile». Mozart divino e infernale, sempre a cavallo fra Dio e Inferi, fra melodie divine e sfrenatezza erotica. Mozart diabolico. Il compositore per il suo *Don Giovanni* sceglie senz'altro l'aspetto demoniaco, mentre Dallapiccola conduce Ulisse verso la luce, portando alla cristianizzazione drammaturgica l'eroe pagano.

Storie, quelle di Ulisse e di Don Giovanni, che ci riguardano dunque da vicino, perché archetipi culturali fra i più importanti dell'intero Occidente, "modelli" che ritornano come icone, fonti di meraviglia, generatori di poesia.

Nel corso del ritorno a Itaca, c'è un episodio che da bambini abbiamo vissuto come una delle tante "avventure di Ulisse", quello di Polifemo. Che è invece il fulcro di tutta la vicenda: è dalla conseguente ira di Posidone che si genera il vagare estremo, il *nostos* che si può allora dilatare all'infinito. Simile l'ira sovranaturale che colpisce Don Giovanni dopo il grave misfatto dell'uccisione del Commendatore: anche in questo caso l'arco drammaturgico delle avventure femminili potrebbe essere dilatato all'infinito. Ma per entrambi il risultato non cambierebbe: l'arco può essere ampliato, ma il finale è ineluttabile, e per Don Giovanni l'ineluttabilità ha un nome: Il Commendatore.

Nell'*Ulisse* l'arco è costituito dalle parole di Antonio Machado «Son soli un'altra volta il tuo cuore e il mare» che aprono l'opera, e dalla sua parafrasi «Non più soli il mio cuore e il mare» che la chiude. In *Don Giovanni* l'arco è costituito dal Commendatore: la Statua alla fine è una esatta parafrasi del personaggio vivente dell'inizio. La caduta all'inferno di Don Giovanni è una caduta di tipo teologico.

Ulisse alla fine del suo viaggio riacquista coscienza di sé; con la scoperta di Dio, è segnata per l'eroe omerico la via della conoscenza suprema, nel segno di una parola dantesca: *Stelle*. L'inquietudine terrena viene sopita e Ulisse trova la pace, suggellata dalle parole di Sant'Agostino nell'ultima pagina della partitura dell'opera: «Fecisti nos ad te, et inquietum est cor nostrum donec requiescat in te». Don Giovanni alla fine dei suoi misfatti finisce invece per perdere la coscienza di sé: con l'uccisione del Commendatore, è per lui segnata la via verso gli inferi. Nell'opera mozartiana l'inquietudine (nonostante il finale) non ha fine.