

MARIO RUFFINI

MOZART DODECAFONICO

*A Giuseppe Ferrari **

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, poiché *Così fan tutte*.

Laura Dallapiccola era solita ricordare che «la storia della cultura non è che un indice, un catalogo»¹. La sua natura razionale e ordinatrice, tipica di ogni bibliotecario, veniva fuori con forza, come categoria dello spirito, con lo stesso metro di Jorge Luis Borges, che “cataloga” le infamie come unico modo per raccontare la storia universale dell'uomo.

Di fronte a un tema sterminato come Don Giovanni, desideriamo allora segnalare, prima di dare inizio alla riflessione sulla rilettura mozartiana di Luigi Dallapiccola, un incompletissimo e superficiale, ma significativo “catalogo” (ci fermiamo al 1999) delle opere nate da quella paradigmatica figura, un modo per percepire, seppur vagamente, la vastità delle 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 dongiovannesco².

DON GIOVANNI. IL CATALOGO È QUESTO

- 1630 Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla y Convidado de piedra*
 1630c Anonyme, *L'Ateista fulminato*
 1643 Paolo Zehentner, *Promontorium Malae Spei*
 1650 Giacinto Andrea Cicognini, *Il convitato di pietra*
 1658 Domenico Biancolelli, *Le convive de pierre*
 1658 Nicolas Drouin, detto Dorimond, *Le Festin de pierre ou le fils criminel*
 1660 Jean Deschamps Villiers, *Le Festin de Pierre ou le Fils criminel*
 1665 Molière, *Dom Juan ou le festin de pierre*
 1665 Nicolas Drouin Dorimond, *Le Festin de pierre ou l'Athée foudroyé*
 1670 Claude La Roze Rosimond, *Le Nouveau Festin de Pierre ou l'Athée foudroyé*
 1676 Thomas Shadwell, *The Libertine*
 1677 Thomas Corneille, *Le Festin de Pierre*
 1690 Andrea Perrucci, detto Enrico Preudarca, *Il Convitato di Pietra*
- 1714 Antonio de Zamora, *Convidado de Piedra*
 1730 Carlo Goldoni, *Don Juan*
 1761 Christoph Willibald Gluck - Gasparo Angiolini, *Don Juan*
 1787 Giuseppe Gazzaniga - Giovanni Bertati, *Don Giovanni*
 1787 Wolfgang Amadeus Mozart - Lorenzo da Ponte, *Don Giovanni*
 1797 Friedrich Schiller, *Don Juan*
- 1813 E.T.A. Hoffmann, *Don Juan*
 1814 Johann Ludwig Heiberg, *Don Juan*
 1821 Lord Byron, *Don Juan*
 1828 Christian Dietrich Grabbe, *Don Juan und Faust*
 1830 Alexander Puskin, *Kamennyj Gost*
 1834 Prosper Mérimée, *Les âmes du purgatoire*
 1836 Alexandre Dumas padre, *Don Juan de Marañna*
 1837 José de Espronceda, *Don Juan de Marana*
 1841 Franz Liszt, *Réminiscences de Don Juan*
 1843 Søren Kierkegaard, *Enten-Eller*
 1844 Arthur de Gobineau, *Les Adieux de Don Juan*
 1844 Nikolaus Lenau, *Don Juan*
 1844 José Zorrilla y Moral, *Don Juan Tenorio*

- 1861 Charles Baudelaire, *Don Juan aux enfers*
 1862 Alexej Tolstoj, *Don Juan*
 1864 Jules Barbey-d'Aureville, *Le plus bel amour de Don Juan*
 1872 Dargomizskij-Cui-Rimskij-Korsakov, *Il Convitato di pietra*
 1874 A.M. Guerra Junqueiro, *La Mort de Don Juan*
 1878 Ford Madfox Brown, *The Finding of Don Juan by Haidee*
 1884 Juan de von Heyse, *La Fin de Don Juan*
 1889 Richard Strauss, *Don Juan*
 1898 Edmond Haraucourt, *Don Juan de Mañana*
 1898 Konstantine D. Balmont, *Don Juan, extraits d'un poème non écrit*
- 1903 George Bernard Shaw, *Man and Superman*
 1905 Ramón del Valle-Inclán, *Las sonatas*
 1906 Ruperto Chapí, *Margarita la tornera*
 1906 Oscar-Vladislas de Lubicz-Milosz, *Don Juan*
 1907 Guillaume Apollinaire, *Les exploits d'un jeune Don Juan*
 1910 Gaston Leroux, *Don Juan Triumphant (in Phantom of the Opera)*
 1912 Alexander Blok, *Shagi Komandora*
 1913 Jacinto Grau, *Don Juan de Carillana*
 1913 Lesja Ukrainka, *L'Invité de pierre*
 1916 Edoardo Bencivenga, *Don Giovanni*
 1922 Azorín (José Augusto Trinidad Martínez Ruiz), *Don Juan*
 1923 Edmond de Rostand, *La dernière nuit de Don Juan*
 1926 Michel de Ghelderode, *Don Juan ou les Amants chimériques*
 1926 Ramón Pérez de Ayala, *Tigre Juan*
 1926 Warner Brothers, *Don Juan*
 1926 Alan Crossland, *Don Juan*
 1927 Jacinto Grau, *El burlador que no se burla*
 1930c Joseph Delteil, *Saint Don Juan*
 1934 Douglas Fairbanks, *The Private Life of Don Juan*
 1934 Miguel de Unamuno, *Don Juan*
 1934c André Obey, *Don Juan*
 1937 Ödön von Horváth, *Don Juan kommt aus dem Krieg*
 1938 Sylvia Townsend Warner, *After the Death of Don Juan*
 1940 Vitaliano Brancati, *Don Juan en Sicile*
 1942 Paul Goodman, *Don Juan or, The Continuum of the Libido*
 1942 Dino Falconi, *Don Giovanni*
 1943 André Suarès, *À l'Ombre de matines*
 1945c Charles Bertin, *Don Juan*
 1946 Suzanne Lilar, *Le Burlador*

- 1948 Herbert Dalmas-George Oppenheimer, *Adventures of Don Juan*
 1948 Vincent Sherman, *Les aventures de Don Juan*
 1949 André Obey, *Don Juan*
 1950 Hermann Reutter, *Faust und Juan*
 1952c Bertolt Brecht, *Don Juan*
 1953 Max Frish, *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie*
 1954 Ronald Frederick Duncan, *Don Juan*
 1954 Jacinto Grau, *Don Juan en el tiempo y en el espacio*
 1955 Paul Czinner e Alfred Travers, *Don Giovanni*
 1955 Walter Kolm-Veltée, *Don Giovanni*
 1955 Marie Noël, *Le Jugement de Don Juan, miracle*
 1956 Julien Duvivier, *Don Juan*
 1956 Henry de Montherlant, *Don Juan. La Mort qui fait le trottoir*
 1958 Henry de Montherlant, *Don Juan*
 1959 Roger Vailland, *Monsieur Jean*
 1960 Ingmar Bergman, *L'occhio del diavolo*
 1962 Max Frisch, *Don Juan ou l'amour de la géométrie*
 1963 Gonzalo Torrente Ballester, *Don Juan*
 1965 Ingmar Bergman, *Don Juan*
 1969 Jan Švankmajer's *Don Šajn* (Don Juan)
 1970 Carmelo Bene, *Don Giovanni*
 1970 *The Stoned Guest*, a half-act opera by P.D.Q. Bach
 1973 Roger Vadim, *Don Juan ou Si Don Juan était une femme*
 1974 Derek Walcott, *The Joker of Seville*
 1975 Gilbert Cesbron, *Don Juan en automne*
 1977 Dave Heather, *Don Giovanni*
 1977 Joni Mitchell, *Don Juan's Reckless Daughter*
 1979 Joseph Losey, *Don Giovanni*
 1982 Pierre-Jean Rémy, *Don Juan*
 1983 Beatrix Beck, *Don Juan des forêts*
 1984 Nicole Avril, *Jeanne*
 1986 Lucio Battisti - Pasquale Panella, *Don Giovanni*
 1987 Thomas Olofsson, *Don Giovanni*
 1987 Claus Viller, *Don Giovanni*
 1988 Pet Shop Boys, *Don Juan*
 1989 Carlo Battistoni, *Don Giovanni*
 1990 Almeida Faria, *O Conquistador*
 1990 Brian Large, *Don Giovanni*
 1990 Peter Sellars, *Don Giovanni*
 1990 Anne-Marie Simond, *Le Séducteur*

- 1991 José Montes-Baquer, *Don Giovanni*
 1991 Georges Pichard, *Exploits d'un Don Juan*
 1991 Eric-Emmanuel Schmitt, *La Nuit de Valognes*
 1992 They Might Be Giants, *The Statue Got Me High*
 1994 Jeremy Leven, *Don Juan de Marco*
 1995 Derek Bailey, *Don Giovanni*
 1997 Manuela Crivelli, *Don Giovanni*
 1997 David Ives, *Don Juan in Chicago*
 1998 Jean-Marie Laclavetine - Jacques Weber, *Don Juan*
 1998 Denis Tillinac, *Don Juan*
 1998 Varo Venturi, *Don Giovanni*, cortometraggio
 1999 Serge Behar, *Don Juan 99*
 1999 Cécile Philippe, *Don Juan père & fils*

BIOGRAFIA DI UN FANTASMA. NOTIZIE A TUTTI NOTE

La storia di Don Giovanni – con una vastità incommensurabile di variazioni che quell'originario mito popolare ha assunto nei secoli – è insomma una delle storie paradigmatiche dell'uomo, come quella di Ulisse, o di Cristo.

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, in cui 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 stesso³.

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'eroticismo l'appagamento supremo del suo essere⁴.

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 pranzo 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 invalicabile: 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 nostri⁵.

Con Don Giovanni la leggenda sconfinava in tutte le parti: essa accomuna accenti comici e 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 della 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 complesse⁶. 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 Zehentner (1589-1648), nella sua opera *Promontorium Malaee 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 rappresentato per mettere in guardia contro il pensiero ateo. Zehentner 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 sciogliersi 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 come fonte di inesauribile godimento 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 Cinquecento 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. È 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. La gioia prima ancora del piacere, la burla prima del senso. Ingannatore, beffatore ancor più che vero seduttore, egli gode nel travestirsi: 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 è Tartufo per interesse, indirizzando il personaggio verso i libertini settecenteschi ed esaltando massimamente l'ipocrisia. 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 il 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 di 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 migliaia. Don Giovanni è dunque l'espressione della sensualità demoniaca, Faust quella 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 una *trouville* senza comicità.

Quando il genere letterario e teatrale europeo si impossessa di Don Giovanni ne adegua i contenuti ideologici: ci troviamo allora 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; Dori-mond e Villiers i loro *Festins* in pesanti alessandrini; Biancolelli porta la figura di Don Giovanni ad assomigliare ad Arlecchino; Molière scrive in prosa e non incontra approvazioni (Voltaire vi rilevò le ragioni 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 sfociavano 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 fischiati. 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 con 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: il grande romanzo dell'Italia moderna. 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'universo⁷.

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 dubbiezza 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 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 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 dicono Schönberg e Dallapiccola, che il libretto è finito solo 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 di 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, sulla 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, Mozart 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 prassi 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 ottantuno volte, senza il sestetto finale moralizzatore.

DA MOZART AL NOVECENTO

Come profetizzava Goethe, Mozart era destinato a essere compreso solo nel xx secolo. E infatti il Novecento ne fa un vero padre.

Il *Don Giovanni* di Mozart è "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" simboleggia lo 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 Stravinskij 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, Stravinskij 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 quella di Maria nel *Wozzeck* di Berg, salgono sulla scena.

In uno dei passi del *Don Giovanni* («Non si pasce di cibo mortale chi si pasce di cibo celeste»), Darius 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, scavalcando di colpo più di un secolo di storia della musica verso un futuro davvero ignoto. Il Commendatore realizza, con intervalli del tutto desueti per l'epoca, una vera e completa serie dodecafonica, in un espressionismo *ante litteram*, una serie che può essere letta in due modi diversi.

L'aspetto straordinario di questa frase non è solo la serie di dodici suoni diversi in sei (esempio 1) o otto battute (esempio 2), ma anche la maestria nel bilanciamento della melodia: tutta la prima parte si svolge su una nota fissa e ripetuta delle prime quattro battute, mentre la seconda mostra nelle ulteriori quattro battute note tutte diverse. Un movimento talmente ardito che necessita di un ulteriore momento di pausa intervallare: quello che accade dopo è infatti una rinnovata serie di note ripetute.

Comm.
Non si pa-sce di ci-bo mor-ta-le chi si pa-sce di ci-bo ce-le-ste.

Esempio 1

Wolfgang Amadeus Mozart, *Don Giovanni*: «Non si pasce di cibo mortale chi si pasce di cibo celeste», struttura seriale (i)

Una vera lezione di sapienza costruttiva, che sottolinea come le più estreme rivoluzioni siano compatibili con il rispetto dei più elementari principi di fisica musicale. Anzi, tanto più si conosce e si rispetta la materia sonora, tanto più questa può essere convertita alle più ardite rivoluzioni.

Luigi Dallapiccola si è a lungo occupato di Mozart e in particolare del *Don Giovanni*, con saggi e conferenze. E ciò è noto. Meno noto è fino a qual punto Mozart (in particolare quello del *Don Giovanni*) abbia influenzato Dallapiccola nel suo lavoro di compositore. Un'influenza che può essere rintracciata 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 Dallapiccola che segna 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 Mozart⁸. È lo stesso Dallapiccola a incaricarsi di raffigurare visivamente le due opere, *Don Giovanni* e *Ulisse*, con due strutture ad arco particolarmente incisive.

Non si pasce di cibo mortale chi si pasce di cibo celeste

la	fa#	re	sib	mib	Re	mib	sib	do#	fa	si	mi	re	do	la
1	2	3	4	5	Mazartquinten	6	7	8	9	10	11	12		
accordo					Sol									
maggiore														

Esempio 2

Wolfgang Amadeus Mozart, *Don Giovanni*: «Non si pasce di cibo mortale chi si pasce di cibo celeste», struttura seriale (ii)

Altre cure, più gravi di queste, altra brama quaggiù mi guidò

La sib do la mi

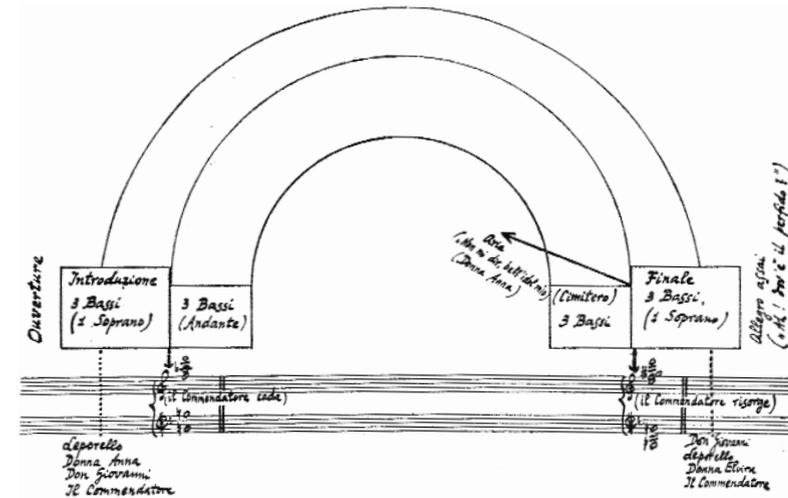
Esempio 3

Wolfgang Amadeus Mozart, *Don Giovanni*: «Altre cure, più gravi di queste, altra brama quaggiù mi guidò», bilanciamento della frase seriale

Il Novecento si dimostra un terreno particolarmente fertile per una progressiva e definitiva affermazione del genio salisburghese, e Dallapiccola vi arriva in un contesto di crescente interesse. Anche grazie alle celebrazioni per il centocinquantesimo anniversario mozartiano del 1906, si dà 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.

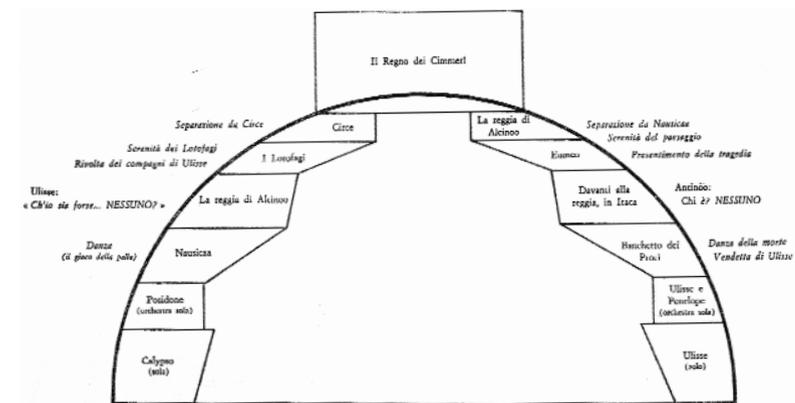
Fra gli innumerevoli studi che allora si produssero, ce n'è uno che a me appare particolarmente significativo: il volume di Théodore de Wyzewa e Georges de Saint-Foix – *Wolfgang Amadeus Mozart. Sa vie musicale et son œuvre. Essai de biographie critique* –, pubblicato a Parigi nel 1912. Il loro metodo si fonda sulla «caccia alle reminiscenze», trasformata con stupefacente acribia in un principio portante, evidenziando in modo scientifico quella capacità di variazione del materiale, dalla più piccola cellula alla più grande struttura. Difficile affermare se questo procedere fosse conscio o istintivo. Parallelamente a certi richiami e autocitazioni, gridati con palese evidenza (quella delle *Nozze di Figaro* nel *Don Giovanni*, per esempio), Mozart compie – nel contesto della microstruttura compositiva – analoghi procedimenti reiterativi, ripetendo piccole cellule che continuamente si riproducono rinnovate e uguali al tempo stesso, in una struttura semantica di base che costituisce la cifra di un linguaggio riconoscibile, per tale motivo, fin dalla prima battuta. Se, ascoltando un brano, ci basta poco più di una nota per capire che si tratta di Mozart, è anche per via di questa straordinaria capacità del compositore salisburghese di modulare singoli nuclei musicali in una infinita capacità variativa. Varietà e unità nascono dalla capacità delle singole cellule musicali di rinnovarsi e rimanere a un tempo identiche.

Un procedimento sostanziale ai procedimenti seriali che arriveranno un secolo e mezzo più tardi con la dodecafonia. Proprio sulla variazione di tutti i parametri si basa la composizione seriale. Schönberg, che riconosce in Bach e Mozart i suoi maestri più importanti, indica con esattezza cosa ha imparato da quest'ul-



Esempio 4

Luigi Dallapiccola, Struttura drammaturgica del *Don Giovanni* di Wolfgang Amadeus Mozart [Da Luigi Dallapiccola, *Appunti, Incontri, Meditazioni*, Milano, Suvini Zerboni, 1970, p. 46]



Esempio 5

Luigi Dallapiccola, Struttura drammaturgica dell'*Ulisse* da lui composto [Da Luigi Dallapiccola, *Appunti, Incontri, Meditazioni*, Milano, Suvini Zerboni, 1970, p. 182]

timo: le irregolarità di tipo narrativo nella costruzione del tema, la concentrazione di elementi eterogenei in una unità tematica, l'arte della transizione e quella di dar vita a temi secondari. Ma Schönberg dimostra anche – dati e analisi alla mano – l'erratezza del preconetto wagneriano, che tacciava la musica di Mozart di convenzionalità fraseologica. Viene così abbandonata l'idea di una ingenua serenità della melodia.

Richard Strauss, dal canto suo, salta dal suo amore per i classici greci alla riproposizione, con Hugo von Hofmannsthal, dei veri paralleli musicali alle *Nozze di Figaro* e *Il flauto magico*, quali sono *Der Rosenkavalier* e *Die Frau ohne Schatten*.

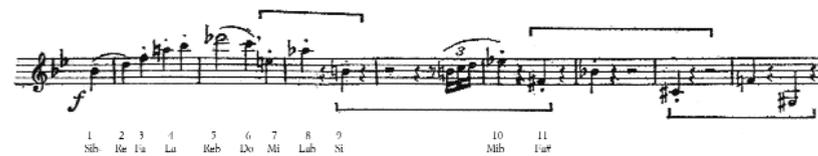
Il Novecento impara a unire idealmente Mozart a Shakespeare e Goethe per la sua capacità di congiungere l'elemento tragico con quello umoristico, il reale col fantastico, proprio alla maniera shakespeariana. Congiunzioni che si fanno ancora più concrete nel terreno della produzione musicale che ci porta a una prima triangolazione: Mozart-Schönberg-Dallapiccola, attraverso tre capolavori dedicati alla notte: a *Eine kleine Nachtmusik* fanno eco *Verklärte Nacht* e *Piccola musica notturna* di Arnold Schönberg e Luigi Dallapiccola.

Il titolo del lavoro dallapiccoliano è una vera riproposizione di quello mozartiano, mentre Schönberg, dal canto suo, pareggia i conti riproponendo il medesimo organico e soprattutto, con piccole varianti dovute ai ritornelli mozartiani, il medesimo numero di battute: 418. Dallapiccola, a sua volta, si collega a *Verklärte Nacht* per via del testo, sotteso sia nella composizione di Schönberg, ispirato a un'opera poetica di Dehmel, che in quello di Dallapiccola, composto sopra *Noche de verano* di Antonio Machado.

A proposito della coincidenza numerica delle 418 battute (tralasciamo di immergerci in argomenti numerologici che, consustanziali alla dodecafonìa, ci condurrebbero lontano), ricordiamo solo, come fatto aneddotico, che Dallapiccola era solito fare 6000 passi ogni giorno; che *Volo di notte* si compone di 1000 battute esatte; che l'Epilogo dell'*Ulisse* conta 123 battute, esattamente un numero retrogrado delle 321 battute della scena dei Cimmeri (dove, nell'esatta battuta centrale, viene pronunciata la parola "Madre"); che *Parole di San Paolo* consta di 100 battute esatte... Solo per affermare che le 418 battute di *Verklärte Nacht* non sono, a nostro parere, un caso, ma un preciso e cosciente omaggio.

DALLAPICCOLA E MOZART

Dallapiccola arriva dunque a occuparsi di Mozart in un contesto non isolato, cogliendo nel *Don Giovanni* uno dei massimi motivi ispiratori di poesia e drammaturgia. E lo affronta esplicitamente sia dal punto di vista teorico, che pratico. Egli, con il musicologo Heinrich 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, crediamo di poter affermare che non dieci ma undici sono le note di quella serie: manca solamente il Sol, la nota cardine della tonalità in cui è costruita la *Sinfonia*, quasi una nota sottesa, come fosse un pedale; si noti inoltre che le prime tre note formano un perfetto accordo maggiore)



Esempio 6

Wolfgang Amadeus Mozart, *Sinfonia in Sol minore*, struttura seriale incompleta (undici note)

Aggiungiamo che anche in occasione della *Fantasia per pianoforte* K. 475, composta a Vienna nel 1785 e dedicata a Theresia von Trattner, Mozart copre il totale cromatico nelle quattro battute iniziali, presentando le note prima singolarmente, poi raggruppate in accordi.

Spostando invece l'indagine sull'organizzazione metrica della frase, Dallapiccola nota l'impressionante asimmetria delle 32 battute iniziali dell'Overture del *Ratto dal Serraglio*. Già Schönberg si era soffermato, in un passo del *Nazionale Musik*, sulle asimmetrie e le irregolarità di tipo narrativo che Mozart, con miracoli e diavolerie, riesce a conservare sempre dentro l'ordine preciso di 16 o 32 battute. Ancora una volta l'ardire rivoluzionario si compie dentro un equilibrio fisico della musica: ecco l'insegnamento che Schönberg e Dallapiccola cercano in Mozart.

FANTASIE⁴⁾Theresia von Trattner gewidmet
Komponiert in Wien 1785

Esempio 7

Wolfgang Amadeus Mozart, *Fantasia per pianoforte* KV. 475,
struttura seriale completa

Mentre Schönberg analizza col microscopio le specifiche procedure tecniche, Dallapiccola si sofferma maggiormente su strutture drammaturgiche più generali e, in linea con il suo credo, allarga l'ottica al rapporto testo-musica, verificando il modo mozartiano di trattare ottonari e decasillabi fornitigli da Da Ponte.

Nonostante l'apparente e ingannevole semplicità, in Mozart c'è una attenta cura dei particolari: Dio è nei particolari. 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 il passo del Commendatore nel "finale" del *Don Giovanni*, teologicamente *inattingibile*, da molti giudicato un'anticipazione della scrittura espressionista. 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»⁹.

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: Don Giovanni inizia a morire dal momento in cui lo uccide. Da allora in poi nessuna delle sue imprese amorose è portata a compimento; anzi, egli diventa una preda attorno alla quale si stringe il cerchio degli inseguitori. D'altronde fin 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 se il Commendatore è il vero e assoluto protagonista dell'opera è perché non solo rappresenta lo spirito, ma perché a lui si deve l'intero impianto drammaturgico: con le sue apparizioni nell'Introduzione e nel Finale fissa le due colonne del grande arco che è la costruzione del *Don Giovanni* 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: egli è sempre presente, anche nell'assenza. 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.

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 et 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.

È notevole osservare come al Commendatore venga riconosciuta una posizione a parte. La musica fa subito di lui qualche cosa di assai più che un semplice individuo: la sua voce è amplificata sino al punto di divenire la voce potente di uno spirito.



Esempio 8

Wolfgang Amadeus Mozart, *Don Giovanni*: «Risolvi? Verrai?», salti intervallari

La struttura ad arco con cui Dallapiccola descrive il *Don Giovanni* è identica alla struttura ad arco dell'*Ulisse*. Una struttura perfettamente a specchio che, come tutti i procedimenti della dodecafonia, ha implicazioni teologiche. *Ulisse* rappresenta l'arrivo della lunga "traversata dodecafonica", che nell'opera trova la più compiuta definizione, tanto ampia da sfuggire alla banale quanto reiterata classificazione seriale: la sua serialità non è riconducibile infatti a una o più serie, poiché tutto si compie e deriva da una composita visione a specchio – da leggersi sia in senso musicale che teologico –, dove ogni serie è antecedente e sua volta conseguente a ogni altra serie. Si tratta di un procedimento simile a quello di una camera di specchi, nella quale è difficilmente definibile e identificabile lo specchio originario. Si legga a tal proposito ciò che proprio Dallapiccola ama sottolineare delle opere bibliche di Schönberg: «L'idea, concepita nella gioia, nata nel dolore, cresciuta fra le rinunce, non ammette di essere materialmente attuata, allo stesso modo che Dio non ammette di essere raffigurato»¹⁰. Con la sua opera Dallapiccola arriva alle estreme conseguenze della irraffigurabilità seriale. La struttura a specchio (come si evince dalle strutture del *Don Giovanni* e dell'*Ulisse*: cfr. Esempi 4 e 5) ricorda da vicino tutto il modo di procedere del sistema seriale e dodecafónico, basato sul procedimento "Originale-Retrogrado-Inverso-Retrogrado Inverso". Nessuno, per quanto di nostra conoscenza, ha mai notato la particolare capacità di lettura retrograda "alto/basso" di questo passo della *Sinfonia in Sol minore*, nel quale il primo accordo della prima battuta si legge dal basso Sol-Si-Sol#-Mib, mentre il primo accordo della seconda battuta è esattamente inverso: Mib-Sol#-Si-Sol; similmente il secondo accordo della prima battuta si legge dal basso in alto Fa#-Do-La-Re e nell'ultima battuta al contrario Re-La-Do-Fa#. Conferme di procedimenti non casuali, che anticipano gli stessi procedimenti seriali della dodecafonia:



Esempio 9

Wolfgang Amadeus Mozart, *Sinfonia in Sol minore*, accordi in lettura retrograda verticale

Gli stessi concetti teologici di inattingibilità e irraffigurabilità sono alla base della vocalità sovrumana affidata alla voce del Commendatore. Secondo Dallapiccola, non solo considerazioni di ordine trascendente sono alla base della sua prodigiosa invenzione, poiché si tratta altresì di considerazioni di natura *tecnica* e *pratica*. 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, 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. Salti intervallari estremi e *Hauptrhythmus*, che nel contesto si pongono come evento soprannaturale: siamo di fronte a una anticipazione di ciò che in Alban Berg diventa l'«Hauptrhythmus», elemento essenziale dell'intera composizione. L'espressionismo, punto culminante e ultima esperienza del romanticismo, è già sotteso a questa scena.

Non voglio trarre da ciò alcuna conclusione, dice Dallapiccola, ma Mozart – in un baleno, scavalcando più di un secolo – seppe intravedere il futuro e verso di questo lanciò uno dei ponti fondamentali.

Proprio in questa ottica, ciò che ci preme sottolineare è che l'*Ulisse* di Dallapiccola è disegnato drammaturgicamente tutto in relazione al *Don Giovanni* di Mozart.

DONNE E VENDETTE

Entrambe le opere, il *Don Giovanni* come l'*Ulisse*, si celebrano sotto il doppio segno delle Donne e della Vendetta, 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.

Ulisse e Don Giovanni, il cui cammino è totalmente cadenzato da figure femminili, non abbracciano in scena mai nessuna donna. Don Giovanni è condannato nell'istante stesso in cui uccide il Commendatore, e a partire dal quale non una delle sue imprese amorose è portata a lieto fine: solo ridicoli tentativi. Donna Anna - Donna Elvira - Zerlina: ciascuna rappresenta una tipologia femminile, con cui Mozart vuole rappresentare l'intero universo femminile. Dallapiccola stesso cerca di rappresentare quell'universo, ma per la sua catalogazione necessita di cinque differenti tipi femminili, tante sono le donne dell'universo di Ulisse, e di tutte le donne incontrate, solo quelle che lo hanno conosciuto carnalmente lo chiamano per nome:

CALYPSO, *simbolo della donna ispiratrice*

Ulisse se ne distacca senza abbraccio;

CIRCE, *carnalità e intelligenza*

Ulisse se ne distacca senza abbraccio;

NAUSICAA, *simbolo della rinuncia*

a Ulisse è concesso solo un tentativo, non riuscito, di abbraccio;

ANTICLEA, *insuperabile figura di Madre*

svanisce all'abbraccio del figlio;

PENELOPE, *figura gigantesca, la più eroica*

non una parola, dopo venti anni, nell'incontro con Ulisse.

Solo la vendetta libera Ulisse dall'ossessione di *non* essere. Similmente, nel *Don Giovanni*, solo la vendetta libera (forse) il variegato mondo femminile dell'opera mozartiana dalla ineluttabilità di ogni donna a concedersi a Don Giovanni.

Vendetta, dunque, una delle letture principali di tutto l'*Ulisse* di Dallapiccola: quella di Posidone (il travaglio di una navigazione infinita); quella di Circe (che dona a Ulisse la coscienza, per vendicarsi dell'abbandono); quella di Ulisse (l'uccisione dei Proci). Esattamente nello stesso modo, il *Don Giovanni* si svolge nel segno della vendetta.

Ma in *Ulisse* è Circe, creatura infernale, la donna che maggiormente segna il percorso dell'eroe: 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). Nel *Don Giovanni* 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.

Don Giovanni sfida qualcuno molto più forte di lui: non gli rimane altra via che le fiamme infernali. Anche in Dallapiccola, tutti i personaggi lottano contro qualcosa più grande di loro:

Volo di notte

Rivière lotta per il progresso della tecnica;

Marsia

Marsia lotta contro un dio per il primato dell'arte di far musica;

Il Prigioniero

Il Prigioniero lotta per la libertà;

Job

Job lotta con Dio per le ragioni del bene e del male;

Ulisse

Ulisse lotta per la conoscenza, la lotta più dura di tutte.

Comparazioni forti ma antitetiche, perché mentre Don Giovanni tende verso gli inferi, l'Ulisse dallapiccoliano tende verso il cielo e le stelle, verso l'intuizione del divino. Mozart divino e infernale, sempre a cavallo fra Dio e inferi, fra melodie divine e sfrenatezza erotica degna di essere oggetto di psicoanalisi, che ha studiato e non poco le sue fantasie sessuali, il suo erotismo. L'ingenuità del genio (simile al 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».

Naturalmente, la cristallina *inattingibilità* mozartiana può essere letta come qualcosa di diabolico. Interessante ricordare come Thomas Mann definisca la musica «un ambito demoniaco» nel celebre colloquio, a Palestrina, di Leverkühn con il diavolo nel *Doktor Faustus*, un concetto ribadito sia nella sua interpretazione del *Don Giovanni* di Kierkegaard che nel discorso *La Germania e i tedeschi* del 1945. Fa ripensare, questo aspetto, alla geniale riproposizione cinematografica della *pièce* di Peter Shaffer, che con *l'Amadeus* sposta il problema sulla sua fine: «Ne fui responsabile o non lo fui?». «Siamo stati avvelenati entrambi, Amadeus. Io da te, tu da me», postilla Salieri. Lo stesso Thomas Mann, dall'altro lato, compie uno dei più grandi viaggi verso la luce con *Joseph und seine Brüder*, e verso le tenebre con *Doktor Faustus*: non è un caso che sia il primo il grande libro di elezione di Dallapiccola, e non il *Doktor Faustus*, che pure tratta di dodecafonìa.

Don Giovanni sceglie senz'altro l'aspetto demoniaco; Dallapiccola porta da parte sua alla cristianizzazione drammaturgica dell'eroe pagano, conducendo Ulisse verso la luce.

ULISSE E DON GIOVANNI

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 fungono da icone, fonti di meraviglia, generatori di poesia.

Nel corso del ritorno a Itaca, c'è un episodio, quello di Polifemo, spesso pensato come una delle tante «avventure di Ulisse», 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 o condensare in poche avventure. Simile l'ira sovranaturale che colpisce Don Giovanni dopo il grave misfatto: anche in questo caso l'arco drammaturgico potrebbe essere dilatato all'infinito, con infinite storie femminili, dilatabili fino a 1003, o riconducibili alle sole Donna Anna, Donna Elvira, Zerlina. 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. La caduta all'inferno di Don Giovanni è una caduta di tipo teologico. Similmente, Ulisse compie forse il più «folle volo» di tutta la sua pur incredibile storia perché, per la prima volta, con Luigi Dallapiccola, questa figura arriva alle soglie della conoscenza suprema: scopre Dio.

L'ARCO DI ULISSE E L'ARCO DI DON GIOVANNI

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. Tutto l'*Ulisse* dall'apiccoliano si racchiude nella parafrasi del verso di Machado. L'ansia di conoscenza ha trovato uno sbocco che va oltre la sua esperienza personale: un archetipo da cui si determinano conseguenze escatologiche che riguardano l'intera storia dell'umanità: Dio. La solitudine femminile di Calypso («son soli un'altra volta il tuo cuore e il mare») non coincide più con quella maschile di Ulisse («non più soli il mio cuore e il mare»). In *Don Giovanni* l'arco è costituito dal Commendatore: la Statua alla fine non corrisponde più al Commendatore vivente dell'inizio, ma ne è una esatta parafrasi. Anche la caduta all'inferno di Don Giovanni è una caduta di tipo teologico: Don Giovanni, alla fine dei suoi misfatti, perde la coscienza di sé; Ulisse, alla fine del suo viaggio, riacquista la coscienza di sé.

Numeri, poi! Tredici sono gli episodi per il primo atto del *Don Giovanni*, e tredici gli episodi del secondo atto. Altresì tredici sono gli Episodi dell'*Ulisse*. A metà dell'opera c'è il Regno dei Cimmeri, l'Ade, specchio di se stesso: a metà della scena avviene l'incontro con la Madre. Nell'esatta battuta centrale dell'opera viene esclamata la parola «Madre», che comprende le due dimensioni dell'amore e dell'amare. È un grandioso corale penitenziale: lo sguardo di Ulisse è un canto sulla umanità sofferente, desolata e alla ricerca di Dio. Con l'uccisione del Commendatore, per Don Giovanni è segnata la via verso gli inferi. Con la scoperta di Dio, è segnata per Ulisse la via della conoscenza suprema: e tutto il suo cammino è illuminato da una parola dantesca: *Stelle*.

Dallapiccola, esperto e appassionato conoscitore di Dante, fa pronunciare al suo eroe la stessa parola che chiude ogni Cantica della *Commedia* («e quindi uscimmo a riveder le stelle», *Inferno*),

(«puro e disposto a salire alle stelle», *Purgatorio*), («l'amor che move il sole e l'altre stelle», *Paradiso*). «Ma misi me per l'alto mare aperto; Stelle!» esclama Ulisse nelle ultime battute dell'omonima opera di Dallapiccola, tutta protesa verso il divino, mentre nel finale dell'opera mozartiana le fiamme infernali brillano durature, forse eterne.

Dallapiccola prefigura il suo Ulisse solo e ramingo sul mare, con quelle *stelle* di dantesca reminiscenza che prefigurano l'illuminazione della fede, cambiando il corso di tutto il viaggio. Mozart stempera da par suo il dramma con un finale da commedia, che Mahler si rifiuta di eseguire, interrompendo l'opera con la caduta agli inferi di Don Giovanni. In ogni caso, nell'opera mozartiana, l'inquietudine (nonostante il finale) non ha fine. L'inquietudine terrena viene sopita invece in Dallapiccola, il cui 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».

Nell'esatta e speculare opposizione, l'*Ulisse* di Dallapiccola è vero figlio del *Don Giovanni* di Wolfgang Amadeus Mozart.

* Dedico questo saggio a Giuseppe Ferrari per le sue scoperte *prime e ultimissime* relative alla musica.

Le *prime* attengono proprio a Luigi Dallapiccola, che Ferrari – già dal 1959, in tempi in cui Dallapiccola era ancora sconosciuto ai più e comunque non compiutamente apprezzato – fu fra i primi a scoprire e al quale, da Presidente della “Gioventù Musicale d'Italia, sezione di Rovigo”, dedicò un concerto nominandolo nell'occasione Presidente Onorario dell'Associazione.

Ho conosciuto Giuseppe Ferrari nel 2004, alla fine del ciclo di dieci trasmissioni che la RAI ha dedicato a Luigi Dallapiccola per il centenario della nascita e che ho condotto per Radio Tre, e sono stato testimone delle sue scoperte *ultimissime*, quelle mozartiane relative al suo saggio e a questo stesso volume, nato interamente – come il convegno – grazie a lui.

Ringrazio Elisabetta Soldini per il suo rilevante aiuto redazionale relativo all'intero volume, per l'indice dei nomi e per tutti i preziosissimi suggerimenti.

¹ M. Ruffini, *L'opera di Luigi Dallapiccola. Catalogo Ragionato*, presentazione di Dietrich Kämper, Milano, Suvini Zerboni, 2002, p. 5.

² Cfr. Id., *Mozart da Ovidio a Dallapiccola. Relazioni strutturali fra “Don Giovanni” e “Ulisse”*, in Teatro Massimo Bellini, Fondazione, “*Don Giovanni*” di Wolfgang Amadeus Mozart, programma di sala, Stagione Lirica 2006, Catania, 7 novembre 2006, pp. 7-21.

³ Cfr. S. Kierkegaard, *Enten-Eller*, a cura di A. Cortese, Milano, Adelphi, 1989; cfr. inoltre Id., *L'erotico nella musica*, Livorno, Bastogi, 1913; Id., *Don Giovanni, la musica di Mozart e l'eros*, Milano, Mondadori, 1994.

⁴ Cfr. G. Macchia, *Vita avventura e morte di Don Giovanni*, Roma-Bari, Laterza, 1966.

⁵ Cfr. R. Raffaelli, *Variazioni sul Don Giovanni. Mozart, Molière, Scott, Shakespeare e il folclore*, Urbino, Quattroventi, 1990; R. Raffaelli, *Don Giovanni tra antropologia e filologia*, Rimini, Guaraldi, 2006.

⁶ Cfr. F. Degrada, *Mozart, la maschera, la musica*, in *Mozart e la drammaturgia veneta*, Atti del convegno (Venezia 1991) a cura di W. Osthoff e R. Wiesend, Hans Schneider, Tutzing 1996.

⁷ Cfr. L. Da Ponte, *Memorie e altri scritti*, a cura di Cesare Pagnini, Milano, Longanesi, 1971; Id., *Memorie. Libretti mozartiani*, Milano, Garzanti, 1995; Id., *Il Don Giovanni*, Torino, Einaudi, 1995.

⁸ Cfr., di M. Ruffini, le seguenti opere: *L'opera di Luigi Dallapiccola. Catalogo Ragionato*, cit.; *Il viaggio di Ulisse: da Omero a Dante a Dallapiccola*, in «Città di Vita», LVIII (2003), 4, pp. 351-364; *Giobbe furioso. Il poema del pessimismo e della rivolta. Job e la spiritualità di Luigi Dallapiccola*, in «Teatro Massimo Bellini», “*Il Prigioniero*”. “*Job*” di Luigi Dallapiccola, programma di sala, Catania, Stagione Lirica 2004, maggio 2004, pp. 57-111; *L'Ulisse “incompiuto” come omaggio a Schönberg*, in *Luigi Dallapiccola nel suo secolo*, a cura di F. Nicolodi, Firenze, Olschki, 2006, pp. 335-363; *Mozart da Ovidio a Dallapiccola*, cit.; *La matematica tra arti figurative e musica. Dal Rinascimento di Piero della Francesca al Novecento di Luigi Dallapiccola*, in *Musica e Arti figurative. Rinascimento e Novecento*, a cura di M. Ruffini e G. Wolf, Collana del Kunsthistorisches Institut in Florenz - Max-Planck-Institut, Venezia, Marsilio, 2007, pp. pp. 364-401.

⁹ Cfr. L. Dallapiccola, *Considerazioni in margine alla scena della statua nel Don Giovanni*, in «Parole e Musica», a cura di F. Nicolodi, introduzione di G. Gavazzeni, Milano, Il Saggiatore, 1980, pp. 39-65.

¹⁰ L. Dallapiccola, *The Dramatic Aspect of Schönberg's Work (Schönberg compositore di teatro)*, conferenza tenuta alla Leeds University (23 ottobre 1974), in Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti” del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux, Firenze, Fondo Luigi Dallapiccola, LVIII, 7-8.

BIBLIOGRAFIA

1913

S. Kierkegaard, *L'erotico nella musica*, Livorno, Bastogi, 1913.

1941

L. Dallapiccola, [Note illustrative], in Città di Firenze, E.A. Teatro Comunale V.E. II, Firenze, Stagione Sinfonica 1941, 334 Concerto, 12 gennaio 1941, Markevitch, Magaloff, Firenze (musiche di Verdi, Mozart, Markevitch, Falla). Programma di sala.

1949

L. Dallapiccola, *À propos d'un trait “expressionniste” de Mozart*, in «Polyphonie: revue musicale trimestrielle», 1949, 4 («Le système dodécaphonique»), pp. 72-79.

- 1950
L. Dallapiccola, *Appunti sulla scena della statua del «Don Giovanni»*, in «La Rassegna musicale», xx, 2 (aprile 1950), pp. 107-115.
L. Dallapiccola, *Notes on the Statue Scene in «Don Giovanni»*, in «Music Survey», III, 2 (dicembre 1950).
- 1956
L. Dallapiccola, *Mozart*, in *Düsseldorf Städtische Bühnen, Wolfgang Amadeus Mozart 1756-1956*, Salzburg 27 gennaio 1756 - Wien 5 dicembre 1791, Düsseldorf, 1955-56, Heft 9, 1956, [p. 11].
- 1971
L. Da Ponte, *Memorie e altri scritti*, a cura di C. Pagnini, Milano, Longanesi, 1971.
- 1974
L. Dallapiccola, *The Dramatic Aspect of Schönberg's Work (Schönberg compositore di teatro)*, conferenza tenuta alla Leeds University (23 ottobre 1974), in Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti" del Gabinetto Vieusseux, Firenze, Fondo Luigi Dallapiccola, LVIII, 7-8.
- 1977
L. Dallapiccola, *Nota a «Il Don Giovanni» di Mozart e la «Fantasia sul Don Giovanni» di Liszt*, in F. Busoni, *Lo sguardo lieto. Tutti gli scritti sulla musica e le arti*, a cura di F. D'Amico, traduzione di Laura Dallapiccola, Luigi Dallapiccola e F. D'Amico, Milano, Il Saggiatore, 1977.
- 1980
L. Dallapiccola, *Considerazioni in margine alla scena della statua nel Don Giovanni*, in «Parole e Musica», a cura di F. Nicolodi, Introduzione di G. Gavazzeni, Milano, Il Saggiatore, 1980, pp. 39-65.
- 1989
S. Kierkegaard, *Enten-Eller*, a cura di A. Cortese, Milano, Adelphi, 1989.
- 1990
R. Raffaelli, *Variazioni sul Don Giovanni. Mozart, Molière, Scott, Shakespeare e il folclore*, Urbino, Quattroventi, 1990.
- 1994
S. Kierkegaard, *Don Giovanni, la musica di Mozart e l'eros*, Milano, Mondadori, 1994.

- 1995
L. Da Ponte, *Il Don Giovanni*, Torino, Einaudi, 1995.
L. Da Ponte, *Memorie. Libretti mozartiani*, Milano, Garzanti, 1995.
- 1996
F. Degrada, *Mozart, la maschera, la musica*, in *Mozart e la drammaturgia veneta*, Atti del convegno (Venezia 1991) a cura di W. Osthoff e R. Wiesend, Tutzing, Hans Schneider, 1996.
G. Macchia, *Vita avventura e morte di Don Giovanni*, Roma-Bari, Laterza, 1966.
- 1999
P. Brunel, *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Laffont, 1999.
- 2002
M. Ruffini, *L'opera di Luigi Dallapiccola. Catalogo Ragionato*, presentazione di Dietrich Kämper, Milano, Suvini Zerboni, 2002.
- 2003
M. Ruffini, *Il viaggio di Ulisse: da Omero a Dante a Dallapiccola*, in «Città di Vita», LVIII (2003), 4, pp. 351-364.
- 2004
M. Ruffini, *Giobbe furioso. Il poema del pessimismo e della rivolta. Job e la spiritualità di Luigi Dallapiccola*, in «Teatro Massimo Bellini», «Il Prigioniero»-«Job» di Luigi Dallapiccola, programma di sala, Catania, Stagione Lirica 2004, maggio 2004, pp. 57-111.
- 2006
R. Raffaelli, *Don Giovanni tra antropologia e filologia*, Rimini, Guaraldi, 2006.
M. Ruffini, *Mozart da Ovidio a Dallapiccola. Relazioni strutturali fra «Don Giovanni» e «Ulisse»*, in Teatro Massimo Bellini, Fondazione, «Don Giovanni» di Wolfgang Amadeus Mozart, programma di sala, Stagione Lirica 2006, Catania, 7 novembre 2006, pp. 7-21.
- 2007
M. Ruffini, *L'Ulisse "incompiuto" come omaggio a Schönberg*, in *Luigi Dallapiccola nel suo secolo*, a cura di F. Nicolodi, Firenze, Olschki, 2007, pp. 335-363.
M. Ruffini, *La matematica tra arti figurative e musica. Dal Rinascimento di Piero della Francesca al Novecento di Luigi Dallapiccola*, in *Musica e Arti figurative. Rinascimento e Novecento*, a cura di M. Ruffini e G. Wolf, Collana del Kunsthistorisches Institut in Florenz - Max-Planck-Institut, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 364-401.