

## A cena con Don Giovanni. L'affabulante abbuffata dell'opera buffa o sia il Don Giovanni di Mozart

### Ouverture

«La bellezza, la grandezza e la nobiltà della musica del *Don Juan* non toccherà mai altro che una manciata di eletti. Non è musica per i gusti di chiunque, che si limita a solleticare le orecchie e lascia il cuore a digiuno.»

Schink, critico musicale dell'epoca

Fra le opere in lingua italiana che Mozart musicò, il *Don Giovanni* (1787) è senza dubbio quella più complessa, più enigmatica, capace di sfiorare con intima profondità e drammatica veridicità molteplici tematiche universali. Il piglio tragico si alterna spesso a quello buffo, ed è quest'ultimo a prevalere ogni qualvolta i personaggi sono messi in relazione alla tematica del cibo, sia in modo diretto – l'atto di mangiare propriamente detto – sia in modo indiretto, per analogia o per metafora. L'opera, pur nella drammaticità del suo finale, nasce come *dramma giocoso*, espressione ossimorica che in sé preannuncia lo svolgersi della narrazione, poetica e musicale, su un doppio registro magnificamente orchestrato da Mozart, un *Weltbaumeister* che sceglie di avvicinarsi all'assoluto (laddove non lo raggiunga) attraverso le vicende umane di un *giovane cavaliere estremamente licenzioso* che spende la vita alla continua ricerca di donne da sedurre come atto necessario alla vita stessa, come aria da respirare e più ancora, come cibo da consumare giacché di ogni donna ne “apprezza il sapore” ogni volta più stuzzicante.

Tutta la vicenda amorosa si presenta come un'abbuffata di cibo-femmina dove il gran divoratore, mai sazio del suo pasto, inventa continui stratagemmi per accedere al frutto più appetitoso, più fragrante, più inaccessibile, per riuscire a soddisfare un *eros* incontenibile. Il grande filosofo danese Søren Kierkegaard pone Don Giovanni al terzo stadio dell'*eros*: «il terzo stadio rappresenta l'unità. La brama ha solo nel singolo il suo oggetto assoluto. Qui sta il lato seducente. In questo stadio, la brama è in pieno senso vero, vittorioso, trionfante, irresistibile, demoniaco».<sup>1</sup> La definizione assevera il ruolo centrale di Don Giovanni rispetto a tutti gli altri personaggi dell'Opera, egli è il perno intorno a cui tutti ruotano, il motore centro di tutte le passioni, l'addensante che dà sapore alle vicende di Leporello, servitore critico ma complice, di Donna Elvira, mossa da amore e vendetta verso chi l'ha abbandonata, di Donna Anna, sedotta dal protagonista e fidanzata di Don Ottavio, vittima incapace di reagire, figlia del Commendatore morto per mano di Don Giovanni e chiamato nell'atto finale a porre fine alle sue scelleratezze come *deus ex machina* in veste di Convitato di pietra; e ancora della giovane contadina Zerlina, incapace di resistere alle promesse del cavaliere poiché *la nobiltà ha dipinta negli occhi l'onestà*, e di Masetto suo irruente promesso sposo. Don Giovanni è dunque il legante – come un olio, un burro o un parmigiano – che unifica, tiene insieme gli ingredienti del piatto variamente composto, e per non correre il rischio di “coprire” gli altri sapori Mozart stabilisce, sia a livello musicale che drammaturgico, una complementarietà dei personaggi in modo tale che, come ingredienti sapientemente giustapposti, si esaltino a vicenda: anzi si può dire che se non sono complementari non se ne può assaporare appieno la consistenza, il carattere, il corpo, vale a dire che funzionano proprio perché abilmente miscelati in un equilibrio al limite, la cui stabilità dipende dalle redini di Don Giovanni: «Lo spirito dell'opera si riassume in questo paradosso: ciò che tiene insieme le forze centrifughe, divergenti, è proprio Don Giovanni, il quale però tende a distruggere ogni legame – scrive Stefan Kunze, e riguardo al finale, dopo che Don Giovanni è sprofondato nel fuoco, annota acutamente che «chi ascolta queste note non può più credere che fra i personaggi rimasti in scena si sia creato un sentimento di solidarietà»<sup>2</sup>, ossia è

<sup>1</sup> S. Kierkegaard, *L'erotico nella musica*, traduzione di G. Petrucci, Bastogi Editrice Italiana, Foggia 1998, pag. 43.

<sup>2</sup> Stefan Kunze, *Il teatro di Mozart – Dalla Finta semplice al Flauto magico*, Marsilio, Venezia 1990, pag. 397.

venuto a mancare il legante, il luminoso sole che tutti i pianeti illumina permettendo loro di vivere, ma solo di luce riflessa.

Fin dalle prime battute l'Opera coinvolge l'ascoltatore in simpatetica sintonia; pur moralmente contrari alla licenziosità di Don Giovanni, siamo rapiti dalla vita palpante che in lui risiede e desideriamo credere alle bugie d'amore che dichiara a Zerlina, sederci alla sua tavola mentre beffando Leporello consuma il suo pasto, implorare con Donna Elvira per trarlo in salvo prima che cada nel fuoco purificatore, ma «l'intera opera è incentrata su una vita fin troppo ricca e desiderosa di vivere e morire. Ed è proprio qui che rivela l'animo Mozart. Le gioie e le pene non possono rimanere inerti: Don Giovanni non ha tregua; l'amore non ha limiti; la felicità e il dolore non avranno né risoluzione né termine, se non in Don Giovanni stesso e nella sua esistenza».<sup>3</sup> Esteringuere la reiterata colpa di Don Giovanni, e con essa la pena, la rabbia ma soprattutto la fascinazione di tutti noi astanti nei suoi confronti, è possibile solo attraverso una presenza ultraterrena, che vada oltre la *ratio* umana; uno spirito che giunga direttamente dall'aldilà a risolvere l'annosa questione dongiovannesca, si badi bene, di fronte agli uomini e non di fronte a Dio. È questa la funzione cui deve assolvere lo spettro del Commendatore, ucciso a fil di spada in apertura d'Opera dal protagonista; e dove avviene questo incontro fra luce e tenebra, fra carnale e spirituale, fra fisico e metafisico? A cena, naturalmente. *L'uom di carne*, sfidando temerariamente l'inviolabilità della vita ultraterrena, invita *l'uom di sasso* a desinare con lui rivolgendosi al suo simulacro, invitandolo a condividere la più umana, la più istintiva, la primordiale azione dell'uomo: mangiare. L'epilogo è ancor più strabiliante: lo spettro del Commendatore, presentatosi al cospetto della mensa di Don Giovanni, contraccambia l'invito non senza aver specificato che *non si pasce di cibo mortale chi si pasce di cibo celeste* e il cavaliere, che può essere accusato di tutto ma mai di viltà, accetta senza timore, firmando così la sua condanna a morte. Solo a questo punto si compie la *Verfall* verso il fuoco che da sottoterra si schiude, dopo che Don Giovanni ha accettato un invito a cena.

Il riferimento al cibo o a tavole imbandite è un *topos* operistico ricorrente; Mozart ne fa largo uso in diverse Opere spesso per sottolineare la finitezza e la fragilità dell'uomo, la cui prima sensazione di felicità e soddisfazione dipende dal cibo di cui può disporre. Ne *L'oca del Cairo* (1783), in preparazione ad un matrimonio il Coro invoca (atto I, scena I):

*Gran cuccagna, gran bagordi.*

*Fuora, fuora ventri ingordi;*  
*oggi s'ha ad empir il sacco*  
*ché la reggia è qui di Bacco,*  
*del tripudio e del piacer*

mentre più avanti Don Pippo, esultante per il matrimonio imminente, ordina al servo Chichibio che tutto sia pronto per la cerimonia (atto I, scena X):

*Tu, va preparando*  
*Dispensa, cucina*  
*I letti, confetti,*  
*Liquori e caffé,*  
*E quando comando*  
*Sia pronto il suppé*

Pure in *Così fan tutte o sia la scuola degli amanti* (1790), anch'essa nata, come il *Don Giovanni*, dal felice connubio Mozart/Da Ponte, l'intrigante Despina, cameriera irriverente delle sorelle Dorabella e Fiordiligi, impreca verso la sua condizione servile (atto I, scena VIII), proprio come il servo Leporello nell'*incipit* del *Don Giovanni*:

*Che vita maledetta*

<sup>3</sup> Pierre-Jean Jouve, *Il don Giovanni di Mozart*, Adelphi, Milano 2001, pagg. 33-34.

*È il far la cameriera!  
 Dal mattino alla sera  
 Si fa, si suda, si lavora, e poi  
 Di tanto che si fa nulla è per noi.  
 È mezz'ora che sbatto;  
 il cioccolatte è fatto, ed a me tocca  
 Restar ad odorarlo a secca bocca?  
 Non è forse la mia come la vostra,  
 o garbate signore,  
 che a voi dessi l'essenza e a me l'odore?  
 Per Bacco vo' assaggiarlo: cospettaccio!  
 Com'è buono!*

Nel *Flauto magico* (1791), ultima Opera del genio mozartiano, la complessità dell'esistenza umana è traslata su un piano narrativo fiabesco: l'autore affida al principe Tamino la nobiltà d'animo e a Papagheno la semplicità dell'uomo comune ma entrambi devono giungere al Bene, alla Sapienza, alla Ragione superando la prova del silenzio, dell'acqua e del fuoco. Durante la prova del silenzio, mentre Tamino pensa a mostrare il suo valore e la sua lealtà, Papagheno, che è con lui in questa difficile esperienza, non vede e non sente di ciò che lo circonda altro che quel che vuole intendere, ossia pane e vino (atto II, scena XVI):

*PAPAGENO: Tamino, wollen wir nicht speisen?  
 (Tamino bläst auf seiner Flöte)  
 PAPAGENO: Blase du nur fort auf deiner Flöte, ich will meine  
 Brocken blasen. Herr Sarastro führt eine gute  
 Küche. Auf die Art, ja, da will ich schon  
 Schweigen, wenn ich immer solche gute Bissen  
 Bekomme. Nun will ich sehen, ob auch der  
 Keller so gut bestellt ist.  
 (er trinkt)  
 Ha! Das ist Götterwein!*<sup>4</sup>

La delicatezza tutta mozartiana non obbliga nessuno a rinnegare il Papagheno che senza dubbio è insito in ogni uomo, tant'è che entrambi giungeranno al traguardo finale.

Tornando al *Don Giovanni*, in occasione dell'esordio dell'Opera sulle scene viennesi, il rimando al cibo viene usato come tropo dall'imperatore austriaco, scettico sulla "digeribilità" del Dramma Giocoso mozartiano, come annota il librettista Lorenzo da Ponte: «L'imperadore [...] mi disse che bramava molto vedere il *Don Giovanni*. Mozzart tornò, diede subito lo spartito al copista, che si affrettò a cavare le parti, perché Giuseppe doveva partire. Andò in scena, e...deggio dirlo? Il *Don Giovanni* non piacque! Tutti, salvo Mozzart, credettero che vi mancasse qualche cosa. Vi si fecero delle aggiunte, vi si cangiaron delle arie, si espone di nuovo sulle scene; e il *Don Giovanni* non piacque. E che se ne disse l'imperadore? "L'opera è divina; è forse più bella del *Figaro*, ma non è cibo pei gusti de' miei viennesi". Raccontai la cosa a Mozzart, il quale rispose senza turbarsi: "Lasciam loro tempo da masticarlo". Non s'ingannò. Procurai, per suo avviso, che l'opera si ripetesse sovente: ad ogni rappresentazione l'applauso cresceva, e a poco a poco anche i signori vienesi da' mali denti ne gustarono il sapore e ne intesero la bellezza».<sup>5</sup>

Era costume dell'epoca sottoporre una nuova opera musicale all'"acuta" sensibilità del reggente di turno, qualche volta con le stesse modalità con cui gli si sottoponeva una nuova prelibatezza culinaria, di cui decretarne il successo o il fallimento; Mozart si era trovato in questa sgradevole

<sup>4</sup> «Papagheno: Tamino, non vogliamo mangiare?(Tamino suona il flauto). Papagheno: Continua pure a suonare il tuo flauto, io voglio suonare i miei bocconi. Il signor Sarastro ha una buona cucina. Così mi sa che tacerò bene, se riceverò sempre tali squisitezze. Ora, voglio vedere, se la cantina è altrettanto ben amministrata. (beve) Ah! questo è vino degli dei!» In Mauro Beghelli (a cura di), *Tutti i libretti di Mozart*, Garzanti, Milano 1990, pag. 644.

<sup>5</sup> Lorenzo Da Ponte, *Tre libretti per Mozart*, a cura di Paolo Le Caldano, BUR, Milano 1990, pagg. LVI – LVII.

situazione in occasione della Prima del *Die Entführung aus dem Serail* (1781), infatti «il commento che l'imperatore fece sull'opera dopo la première fu un po' equivoco. "Troppo bello per le nostre orecchie, ed un'enorme quantità di note", disse. Con calma sicurezza Mozart rispose: "Solo quante ce n'è bisogno, Vostra maestà"»<sup>6</sup>, vale a dire *non una di più non una di meno*, come direbbe qualunque *chef* di consumata esperienza, in risposta a qualche insolente saccante, sull'uso delle spezie nella farcitura delle carni.

Riguardo la suprema struttura architettonica, dalle forti tinte chiaroscurali, della componente prettamente musicale del *Don Giovanni*, proprio perché tesa ad esprimere la vorticosa vitalità dell'appetito amoroso del protagonista va recepita con tutti i sensi del corpo; maggiormente gustata da palati raffinati consapevoli che indietro non si torna, quando a sedurre è Don Giovanni.

### *Don Giovanni e Leporello*

«*Don Giovanni* è l'ardita controparte della santità ascetica.»  
Wystan Hugh Auden

Nel giardino di Donna Anna la notte si sta consumando all'insegna di un'imminente tragedia; lo stesso manto notturno protegge Leporello, servo di Don Giovanni, che in quel giardino attende il ritorno del suo padrone. Passeggiando egli si lagna della sua condizione servile (atto I, scena I):

*Notte e giorno faticar  
per chi nulla sa gradir  
piova e vento sopportar,  
mangiare male e mal dormir...  
Voglio fare il gentiluomo  
e non voglio più servir.  
Oh che caro galantuomo!  
Voi star dentro con la bella,  
ed io a far da sentinella!*

Fin dall'*incipit* il Don Giovanni di Mozart fa riferimento ai bisogni primari dell'uomo, *mangiare male e mal dormire*, nell'accezione negativa di sacrificio per un padrone che *nulla sa gradir*: Leporello è il primo personaggio ad entrare in scena, e dalle sue parole scaturisce immediato il profilo del protagonista suo padrone che, non ancora sul palcoscenico, già fa sentire il peso della sua prorompente e sciagurata personalità. Il servo, che ne è in realtà il complice naturale, nel nominare il bisogno dichiara la ricerca di appagamento e dunque aspirare a *fare il gentiluomo* significa mangiare e dormire in modo degno. Anche il giovane Mozart, sublime compositore in un'epoca che ancora negava la nobiltà della genia musicale, è «servitore» devoto dell'arcivescovo Colleredo e scrive al padre con malcelato disappunto lo *status* della sua condizione, palese nell'ora del desinare, dovuto alle regole stabilite dall'alto prelato: «Pranziamo circa alle dodici, che disgraziatamente è un po' troppo presto per me [...]. La compagnia consiste nei due valletti, cioè gli addetti al corpo e all'anima di Sua eccellenza, il revisore *Herr Zetti*, il pasticcere, i due cuochi, Ceccarelli, Brunetti [cantante il primo, violinista il secondo], e la mia insignificante persona. Notate, per favore, che i due valletti siedono a capotavola ma almeno io ho l'onore di essere seduto più avanti dei cuochi. Bene, semplicemente m'immagino di essere di nuovo a Salisburgo. A tavola si scambiano una quantità di spiritosaggini stupide e grossolane, ma nessuno scherza con me perché

<sup>6</sup> Charles Osborne, *Guida alle opere liriche di Mozart*, Sansoni, Firenze 1982, pag. 215.

io non dico mai una parola, o, se proprio devo parlare, lo faccio con la massima gravità. Non appena ho terminato il mio pranzo, mi alzo e me ne vado».<sup>7</sup>

Il personaggio d'apertura del Don Giovanni è paradigmatico della struttura di relazioni su cui è articolata l'intera opera; abbiamo detto della complementarietà dei personaggi che porta l'uno ad illuminare l'altro, il primo a vivere in funzione del secondo, come da subito mostra la prima Aria: «Nonostante la baldanza dell'Aria – scrive Pierre-Jean Jouve – non possiamo considerare Leporello un semplice “buffo” italiano. Lungi dall'essere leggero, il personaggio è massiccio, enorme. La vitalità piatta e crudele, la viltà perfetta, una sorta di dovizia, insomma, nell'abiezione ne faranno il tipico ritratto del Furfante. Tuttavia, fin da questa sua prima Aria, e per la natura stessa del suo recriminare, constatiamo che dipende da un'altra figura, quella del Libertino, il suo padrone».<sup>8</sup>

Dal primo quadro e per tutta l'Opera, ogni azione di Leporello è subordinata al volere del suo padrone; anche quando quest'ultimo è assente, il servo evoca il peso, il carisma e la scellerata propensione verso il femminino di Don Giovanni: «Presente anche quando non è in scena, come ad esempio nell'Aria del Catalogo (n.4) di Leporello, ove riappare, caricatura di se stesso, nell'inconsapevole parodia del servitore».<sup>9</sup> L'Aria del Catalogo è forse l'esplicitazione più calzante del concetto, infatti il Catalogo è un *non picciol libro* sul quale il servo annota accuratamente tutte le *donnesche imprese* compiute dal padrone; esso si presenta come un *menu à la carte* che mostra il piatto del giorno, le prelibatezze stagionali che il *maître* ha personalmente sperimentato in ricette gustose ed estremamente varie. Leporello, con crudeltà ed ironia, lo espone allo sguardo attonito di Donna Elvira, innamorata e tradita da Don Giovanni, affinché si persuada a dimenticarlo (Atto I, scena V):

*Madamina, il catalogo è questo  
Delle belle che amò il padron mio,  
Un catalogo egli è che ho fatt'io,  
Osservate, leggete con me.  
In Italia seicento e quaranta,  
in Almagna duecento e trent'una  
Cento in Francia, in Turchia novant'una  
Ma in Ispagna son già mille e tre.  
V'ha fra queste contadine,  
Cameriere, cittadine  
V'han contesse, baronesse,  
Marchesane, principesse,  
E v'han donne d'ogni grado,  
D'ogni forma, d'ogni età.*

*Nella bionda egli ha l'usanza  
Di lodar la gentilezza  
Nella bruna la costanza,  
Nella bianca la dolcezza.  
Vuol d'inverno la grassotta,  
Vuol d'estate la magrotta;  
È la grande maestosa,  
La piccina è ognor veziosa.  
Delle vecchie fa conquista  
Pel piacer di porle in lista;  
Ma passion predominante  
È la giovin principiante. (...)*

<sup>7</sup> Ibidem, pag. 202.

<sup>8</sup> Pierre-Jean Jouve, *Op. cit.*, Adelphi, Milano 2001, pagg. 38-39.

<sup>9</sup> Bernhard Paumgartner, *Mozart*, Einaudi, Torino 1978, pag. 422.

Il voluminoso catalogo è sempre aggiornato dallo zelante servitore, infatti nella scena precedente non manca di domandare al padrone (Atto I, scena IV):

*Qualche nuova conquista?  
Io lo devo saper per porla in lista*

Di fronte all'incredula Elvira il catalogo viene dispiegato fino al suo esaurirsi ed ogni pagina che Leporello gira è accompagnata da un vortice di fraseggi musicali – *nervosi e spasmoidici, assestati come colpi di frusta* (Jouve) – che evocano continuamente Don Giovanni, la sua spregiudicatezza e il suo appetito degno di enumerazione, per la vastità e varietà di consumazioni. Sul potere assoluto della musica, composta da Mozart, di trasformare in poesia musicale ciò che alla sola lettura appare come prosa ordinaria, lascio che sia ancora una volta il grande filosofo danese a dire: «...la lista delle sedotte. Questo numero può riguardarsi come la vera epopea di Don Giovanni. Si dia soltanto anche al più dotato poeta il compito di descrivere epicamente quest'eroe. Che cosa accadrà? Egli non finirà mai, come è difetto dell'epopea, di parlare e parlare piacevolmente. Egli non penetrerà nella inesauribile molteplicità dell'argomento, e con diletto, mai però trarrà fuori l'effetto, al pari di Mozart. Che se anche alfine egli terminasse, non avrebbe detto neppure la metà di quello che Mozart ha espresso con questo solo numero. Il musicista non è rimasto affatto impacciato con la molteplicità. Il motivo trovasi nel medium, nella musica stessa».<sup>10</sup>

Quando si rivolge a Leporello, molto spesso Don Giovanni usa un linguaggio ricco di riferimenti a cibi, odori, aromi, forse anche per essere più vicino alla sua condizione di servo. È dall'odorato che Don Giovanni percepisce la presenza di una donna (Atto I, scena IV):

*DON GIOVANNI: (...) Zitto: mi pare  
Sentir odor di femmina...  
LEPORELLO: Cospetto, che odorato perfetto!*

Le calzanti metafore di Don Giovanni assolvono anche la funzione di tradurre in linguaggio il fatto che non solo egli prova un forte piacere nel condire la propria vita assaporando del buon cibo, ma soprattutto che l'incessante, ossessiva ricerca delle donne è necessaria più del cibo, per garantire quella continuità biologica della vita che in Don Giovanni, nel demone che lo consuma, appare molto vicino all'immortalità (Atto II, scena I):

*DON GIOVANNI: (...) Ti basta l'animo  
Di far quel ch'io dico?  
LEPORELLO: Purché lasciam le donne.  
DON GIOVANNI: Lasciar le donne! Pazzo!  
Lasciar le donne? Sai ch'elle per me  
Son necessarie più del pan che mangio (...)*

Il cavaliere inoltre comanda perentoriamente a Leporello di allestire varie leccornie ogni qual volta si fa festa, dal momento che il cibo è strumento di seduzione verso le donne e di convivialità verso tutti i suoi ospiti (Atto I, scena VIII):

*DON GIOVANNI: Presto, va' con costor: nel mio palazzo  
Conducili sul fatto; ordina ch'abbiano  
Cioccolata, caffè, vini, prosciutti (...)*

E più avanti, durante la festa da ballo, invitando a introdurre le vivande (Atto I, scena XIX):

*(si portano i rinfreschi)*

---

<sup>10</sup> S. Kierkegaard, *Op. cit.*, pagg. 55-56.

DON GIOVANNI: *Ehi caffé!*

LEPORELLO: *Cioccolata!*

DON GIOVANNI: *Sorbetti!*

(...)

LEPORELLO: *Confetti!*

Anche sul termine “appetito” Don Giovanni maliziosamente gioca sulla doppia valenza che il vocabolo può assumere. Nell’approntare *la macchina* per sedurre la serva di Donna Elvira, chiede a Leporello (Atto II, scena I):

DON GIOVANNI: *Odi: vedesti tu la cameriera di Donna Elvira?*

LEPORELLO: *Io no.*

DON GIOVANNI: *Non hai veduto*

*Qualche cosa di bello.*

*Caro il mio Leporello: ora io con lei*

*Vo’ tentar la mia sorte; ed ho pensato,*

*Giacché siam verso sera*

*Per aguzzarle meglio l’appetito,*

*Di presentarmi a lei col tuo vestito.*

Ovviamente la golosità di Don Giovanni non concerne la sfera del cibo propriamente detto consumando il quale, qualora ecceda, potrebbe causar danno solo a se stesso; il cibo di cui si nutre gli costerà un prezzo altissimo proprio perché egli compromette, altera e muta irrimediabilmente l’animo delle donne sedotte insinuandosi in loro come pensiero dominante: «Altro che la golosa incontinenza di Falstaff! Quest’ultimo è il basso e grasso e innocuo Don Giovanni d’una sfera esclusivamente animale, e il danno della sua colpa non va più in là dei tacchini divorati senza pagarli, delle bottiglie vuotate e delle serve possedute in un sottoscala. Ma Don Giovanni è, se così si può dire, il Falstaff dell’anima. Il vero danno delle sue colpe non sta nel fatto fisico delle vergini sforzate e delle spose sedotte, ché per questo basterebbe ancora la punizione d’un buon bastone: comunque, basterebbero un giudizio e un castigo di ordine umano. Ma il danno delle sue colpe è il veleno ch’egli spande nelle anime, e per questo a punirlo si muove l’inferno stesso venendoselo a pigliare fra le fiamme».<sup>11</sup> Il *Convitato di pietra* è il tramite perfetto affinché tale punizione si compia; egli si mostra dapprima nella guisa che gli attiene dopo essere stato ucciso, ossia nella statua posta nel sepolcro, a corredo della quale è posta una lapide commemorativa dalle parole sibilline: Don Giovanni e Leporello si ritrovano in questo luogo dopo l’ennesima malefatta ed il padrone impone al servo... di invitare a cena la statua. Nonostante il senso incombente dell’imminente tragedia che di lì a poco travolgerà Don Giovanni, la scena è estremamente grottesca, comica, degna di essere annoverata fra le più parossistiche situazioni d’Opera Buffa di tutti i tempi (Atto II, scena XI):

DON GIOVANNI: *Leggi dico!*

LEPORELLO (*legge*): «*Dell’empio che mi trasse al passo estremo*

*Qui attendo la vendetta*. *Udiste?...Io tremo!*

DON GIOVANNI: *O vecchio buffonissimo!*

*Digli che questa sera*

*L’attendo a cenar meco.*

(...)

LEPORELLO (*tremendo*): *Piano piano,*

*signore, ora obbedisco.*

*O statua gentilissima*

*Del gran Commendatore*

*(a Don Giovanni)*

<sup>11</sup> Massimo Mila in Michel Parouty, *Mozart prediletto degli dei*, Electa/Gallimard, Milano 1992, pag. 169.

*Padron...mi trema il core;  
non posso terminar.*  
DON GIOVANNI: *Finiscila, o nel petto  
Ti metto quest'acciar.*

(...)  
LEPORELLO: *No, no, attendete...*  
(*Alla statua*)  
*Signor, il padron mio...*  
*Badate ben, non io...*  
*Vorrà con voi cenar...*  
(*La statua china la testa*)  
*Ah, Ah, che scena è questa!*  
*Oh ciel, chinò la testa!*  
(...)

DON GIOVANNI (*vedendo il chino*):  
*Con la marmorea testa  
Ei fa così, così.*  
(*Alla statua*): *Parlate se potete:  
Verrete a cena?*

IL COMMENDATORE: *si.*  
(...)

DON GIOVANNI: *Bizzarra è inver la scena...*  
*Verrà il buon vecchio a cena...*  
*A prepararla andiamo,  
Partiamo via di qui.*

Risulta chiaro come il pensiero illuminista che permea la spiritualità mozartiana non possa cedere il passo ad un eclatante quanto “banale” castigo divino; Mozart musica l’invito a cena mettendo la forza trascendente e quella immanente di fronte a ciò che entrambe possono comprendere: grazie alla tremolante, impaurita richiesta inoltrata da Leporello, Don Giovanni ed il Commendatore si incontreranno *a cena*. Una cena che nessuno di noi vorrebbe servire. Non *il dissoluto punito* che, fedele a se stesso oltre ogni limite, si accinge in realtà a dare disposizioni per la propria condanna a morte.

La veridicità della natura del rapporto che lega Don Giovanni al suo servitore emerge nei dialoghi serrati che, durante il desinare, occupano tutta la scena XIII del II atto; con giocosità sapiente, Mozart e Da Ponte hanno costruito una scena ricca di succulente specificazioni sugli usi alimentari e sui rapporti sociali del tempo, vi è infatti un’implicita denuncia dell’opulenza che spetta ai nobili, in perfetto clima rivoluzionario: ma Leporello si beffa del suo padrone cercando di mangiare del suo pasto il più possibile. Quest’ultimo, accorgendosene, sadicamente lo obbliga a parlare e a fischiare affinché la sua bocca risulti impegnata. Mentre il servo tenta di soppiatto di consumare un pezzo di fagiano, il padrone sta bevendo il vino che gli è stato appena mesciuto e qui è Mozart in persona che si compiace di ricordare piacevolmente, facendone pronunciare il nome, quel vino che egli stesso aveva sicuramente assaporato nel suo soggiorno in Italia, a Rovereto, terra appunto di Marzemino:

DON GIOVANNI: *Già la mensa è preparata. (...)*  
*Leporello, presto in tavola!*  
LEPORELLO: *Sono pronto a servir.*  
(...) (*Don Giovanni mangia*)  
(...)

DON GIOVANNI: *Ah che piatto saporito!*  
LEPORELLO (*a parte*): *Ah che barbaro appetito!*  
*Che bocconi da gigante!*  
*Mi par proprio di svenir.*

DON GIOVANNI (*a parte*): *nel vedere i miei bocconi*

*Gli par proprio di svenir.*

*Piatto!*

LEPORELLO: *Servo. (...)*

DON GIOVANNI: *Versa il vino.*

*(Leporello versa il vino nel bicchiere):*

*Eccellente Marzemino!*

*(Leporello cangia il piatto a Don Giovanni  
e mangia in fretta.)*

LEPORELLO (*a parte*): *Questo pezzo di fagiano*

*Piano piano vo' inghiottir.*

DON GIOVANNI (*a parte*): *Sta mangiando, quel marrano;  
Fingerò di non capir. (...)*

*(lo chiama senza guardarla): Leporello!*

LEPORELLO (*risponde con la bocca piena*): *padron mio...*

DON GIOVANNI: *Parla schietto mascalzone!*

LEPORELLO: *Non mi lascia una flussione*

*Le parole proferir.*

DON GIOVANNI: *Mentre io mangio, fischia un poco.*

LEPORELLO: *Non so far!*

DON GIOVANNI (*s'accorge che sta mangiando*): *Cos'è?*

LEPORELLO: *Sì eccellente è il vostro cuoco*

*Che lo volli anch'io provar.*

DON GIOVANNI: *Si eccellente è il cuoco mio,  
Che lo volle anch'ei provar.*

Sull'ultima cena che Don Giovanni consuma risulta estremamente incisiva la lettura del Jouve, che si struttura sull'introspezione psicologico-musicale: «La festa solitaria ha luogo all'insegna del cibo, per il piacere della gola, di per sé rassicurante. Non appena comincia a mangiare, la frenesia di Don Giovanni si calma; al doppio non è permesso mangiare, ma riuscirà a farlo di nascosto. Ci giunge nuovamente il suono gracile di un'orchestrina, visibile sul palcoscenico, che esegue arie alla moda del tempo. (...) Con la seconda aria (...) Leporello decide di rimpinzarsi a sua volta, rubando dal piatto. Ma il culmine del "buffo" è riservato alla terza Aria, che è dello stesso Mozart: il *Non più andrai* di Figaro. Leggendaria furbizia di Mozart, che sottolinea la popolarità di una sua vecchia opera: all'apparire dell'Aria, Leporello commenta: "Questa poi la conosco pur troppo!". Siamo alla derisione assoluta, perché proprio durante questa deliziosa Aria Don Giovanni si accorge del suo doppio intento a mangiare, e lo smaschera facendolo parlare, o meglio farfugliare, con la bocca piena; Leporello, una volta scoperto, intona trionfalmente il tema di Figaro per dire: "Sì eccellente è il vostro cuoco che lo volli anch'io provar!" – tema che alla fine i due riprendono insieme, con gravezza».<sup>12</sup>

Lo studioso Hermann Cohen ha definito in modo calzante il rapporto che intercorre fra questi due personaggi, solo apparentemente antitetici, attraverso il concetto di *umorismo drammatico*: «Affinché Don Giovanni non si trovi nell'imbarazzo di dover usare un tono patetico e predicare sull'alto significato dell'amore e sul più arduo doppio senso della vita umana, che è felicità e insieme strenua ricerca, per evitare tutto ciò gli è stato dato Leporello come assistente, così che per mezzo suo si possa anche vedere come si caratterizza una passione più comune e famigliare, cui si addicono anche momenti di commozione e pentimento»<sup>13</sup>, certamente passando anche attraverso l'umanità di relazioni che il cibo sottende.

<sup>12</sup> Pierre-Jean Jouve, *Op. cit.*, Adelphi, Milano 2001, pagg. 146-147.

<sup>13</sup> Hermann Cohen, *L'idea drammatica in Mozart*, Marietti, Genova, 1992 (ed. or.: Hermann Cohen, *Die dramatische Idee in Mozarts*, Bruno Cassirer, Berlin, 1915), pag. 99. Il libro è un'interessante trattazione sulle opere classiche di Mozart che analizza, dopo l'*Introduzione estetica generale* della prima parte, le tematiche portanti personaggio per personaggio.

## *Don Giovanni e le donne*

«Come si può dire che Mozart ha composto il *Don Giovanni*! Una composizione! Come se si trattasse di un pezzo di focaccia o di biscotto, da ammannirsi rimestando insieme uova, farina e zucchero!»

Johann Wolfgang von Goethe

Rispetto alle donne Don Giovanni si pone quale *Weltbeglückter*, per usare un termine caro a Thomas Mann, ossia un “benefattore del mondo”, di tutta quella metà dell’universo che compete la sfera femminile, dal momento che egli non solo “consuma le donne” così come si consuma il pasto, ma egli stesso ha la pretesa – nonché la convinzione – di porsi come cibo perenne, capace di rinnovarsi e di dare tutto il nutrimento necessario ad ogni nuova avventura amorosa. Pur essendo un divoratore vorace, il nobile seduttore ama corteggiare il cibo-donna, pregustarlo, conquistarlo passo a passo, prima di goderne appieno con tutti i sensi: «Le opere ci devono sedurre. Quando non ci riescono, ci è anche troppo facile vedervi in trasparenza l’esibizionista, imbarazzantemente resistibile, che armeggia per esporre i suoi abietti trucchi e metodi destinati ad incantarcì. Don Giovanni deve essere però irresistibile, certo di farci sue, noi tutte. Assassino, bandito, scassinatore può anche esserlo, ma smascherare le sue seduzioni, negarci a lui, significa guastare il divertimento, il suo, il nostro, e la complicità del pubblico avvinto. (...) Ciò che le donne non possono fare è cancellare la seduzione, negarne la natura, ribattezzarla, separandosi e distanziandosi dalle intenzioni e dal compimento cui mira».<sup>14</sup>

Proprio perché Donna Elvira, sposa mancata del nobile cavaliere, conosce le armi seduttive di cui egli dispone, nel rivederlo si scaglia contro di lui (Atto I, scena V); sebbene adirata e ferma nel tentativo di condannare apertamente la sua condotta passata, è di giusto rilievo notare che: «L’esaltazione ceremoniosa di Elvira si ripercuote anche sul suo linguaggio. Ella riserva all’amante fuggiasco una serie di espressioni poco lusinghiere ma scelte con cura, nel tentativo di metterlo con le spalle al muro: “Don Giovanni! | Sei qui, mostro, fellow, nido d’inganni!” Leporello replica ironicamente: “Che titoli cruscenti! Manco male | Che lo conosce bene”»<sup>15</sup> ossia, come burlescamente ci suggerisce il servo, ella sceglie con cura i termini, tratti dal celebre Vocabolario della Crusca, rivelandoci così che la fascinazione verso Don Giovanni ancora non si è estinta, dal momento che egli merita tanta ricercatezza anche nei termini con accezione negativa.

La lucida follia amorosa, l’impeto incontenibile di Don Giovanni nel fagocitare le donne rivela tutta la sua innocente scabrosità nel tentativo di seduzione della contadina Zerlina il giorno del suo matrimonio: complice Leporello, Don Giovanni trova il modo di allontanare il promesso sposo Masetto; appartatosi con la giovane contadina arriva perfino a dichiarare di volerla sposare, ma sa bene che il convincimento verbale, il cui unico fine è il possesso carnale, passa attraverso un linguaggio a lei comprensibile, di cui il nobile cavaliere usufruisce egregiamente (Atto I, scena IX):

DON GIOVANNI: *Vi par che un’onest'uomo*

*Un nobil Cavalier, qual io mi vanto,*

*Possa soffrir che quel visetto d’oro,*

*Quel viso inzuccherato,*

*Da un bifolcaccio vil sia strapazzato?*

ZERLINA: *Ma, signor, io gli diedi*

*Parola di sposarlo.*

DON GIOVANNI: *Tal parola*

<sup>14</sup> Jane Miller, *Seduzioni di donne* in Jonathan Miller (a cura di), *Il libro di Don Giovanni*, Pratiche Editrice, Parma 1995, pag. 73.

<sup>15</sup> Stefan Kunze, *Op. cit.*, Marsilio, Venezia 1990, pag. 497.

*Non vale uno zero; voi non siete fatta  
Per esser paesana: un'altra sorte  
Vi procuran quegli occhi bricconcelli,  
Quei labbretti sì belli  
Quelle ditucce candide e odorose:  
Parmi toccar giuncata, e fiutar rose.*

Che cosa può sedurre una semplice contadina se non la metafora “alimentare” del suo sembiante? *Viso inzuccherato, ditucce candide e odorose* come *giuncata e rose* convincono Zerlina della sincerità di Don Giovanni il quale, nell’intonare la famosa Aria successiva *Là ci darem la mano*, riesce definitivamente a convincere anche noi: in quella dolcezza, in quella sincerità, in quell’intimità musicata tanto soavemente si vuole credere, certi che Mozart stesso si è arreso a Don Giovanni e che forse proprio l’amore semplice convertirà il cuore di quest’ultimo, ponendo termine all’Opera. Ma proprio quando siamo persuasi che Don Giovanni *ama* davvero, il tempestivo intervento della dolente Donna Elvira – *Fermati scellerato* – ci riporta subito alla realtà delle cose, e come di ritorno da un piacevole sogno sentiamo in bocca l’amaro di ciò che nel sogno è rimasto, inesorabilmente perduto.

All’inizio del secondo Atto, Don Giovanni macchina, sotto la falsa sembianza del servo Leporello, di sedurre la cameriera di Donna Elvira, a sua volta vittima della sembianza di Leporello in guisa di Don Giovanni. Lo schema del doppio – Don Giovanni/Leporello – si quadruplica palesandosi nel gioco perverso del cavaliere che nelle due donne, la cameriera e la padrona, vede una donna sola. Ancora una volta, rivolgendosi ad una donna di rango inferiore, Don Giovanni non esita a servirsi di metafore alimentari citando cibi estremamente dolci – *miele, zucchero* – nell’ambito di una Canzonetta spesso musicalmente criticata; va condivisa invece l’analisi secondo cui: «Quel Leporello troppo alto e maestoso per essere vero si mette sotto il balcone di Elvira e, accompagnandosi col mandolino, canta alla cameriera la Canzonetta *Deh vieni alla finestra!*», incantevole, celebre brano d’antologia musicale la cui grazia un po’ esile ha contribuito anche troppo a mettere Mozart in falsa luce, e che perciò è opportuno ridimensionare. Tutta la serenata è del livello di questa frase del testo: “*Tu che’ l zucchero porti in mezzo al core*”<sup>16</sup> (Atto II, scena III):

*DON GIOVANNI: (...) Deh vieni a consolarmi mio pianto:  
Se neghi a me di dar qualche ristoro,  
Davanti agli occhi tuoi morir vogl’io.  
Tu ch’hai la bocca dolce più del miele,  
Tu che’ l zucchero porti in mezzo al core,  
Non essere, gioia mia, con me crudele:  
Lasciati almen vedere, mio bell’amore!*

La sensualità che Don Giovanni, nella scena del giardino segreto, ha inesorabilmente trasposto nell’innocente Zerlina, nel secondo atto si manifesta come dolce malizia della contadina, riservata a Masetto (Atto II, scena VI):

*ZERLINA: (...) Io, io ti guarirò, caro mio sposo.  
Vedrai carino,  
Se sei buonino,  
Che bel rimedio  
Ti voglio dar:  
É naturale,  
Non dà disgusto,  
E lo speziale*

<sup>16</sup> Pierre-Jean Jouve, *Op. cit.*, Adelphi, Milano 2001, pag. 108.

*Non lo sa far.  
È un certo balsamo  
Che porto addosso:  
Dare tel posso,  
Se il vuoi provar.  
Saper vorresti  
Dove mi sta?  
Sentilo battere, (facendogli toccare il core)  
Toccami qua.*

Semplice, genuina, piena di grazia e dolcezza, l'Aria del *rimedio naturale*, ancora una volta ricca di riferimenti percettivo-sensoriali, ha il respiro di quell'amore schietto e sincero completamente estraneo alla conturbante personalità di Don Giovanni, che però ne ha saputo scatenare, per luce riflessa, la solare affettuosità.

La percezione della perdizione assoluta del protagonista si insinua dopo l'ultimo dialogo con Donna Elvira che, supplicatolo di cambiare vita, viene amaramente derisa. La cena, la tavola sono per don Giovanni lo scenario ideale per sottolineare tutta la sua carnalità terrestre: di fronte ad una richiesta spirituale egli risponde invocando il mangiare ed il bere con volgare materialità; di fronte all'angoscia umana egli non esita a far prevalere il peccato disumano (Atto II, scena XIV):

DON GIOVANNI: (...) *Io te deridere?*  
(*Con affettata tenerezza*) *Cielo! Perché?*  
*Che vuoi mio bene?*  
DONNA ELVIRA: *Che vita cangi.*  
DON GIOVANNI: *Brava!*  
DONNA ELVIRA: *Cor perfido!*  
DON GIOVANNI: *lascia ch'io mangi;*  
(*torna a sedere e a mangiare*):  
*E se ti piace*  
*Mangia con me.*  
DONNA ELVIRA: *Réstati, barbaro,*  
*Nel lezzo immondo,*  
*Esempio orribile*  
*D'iniquità!*  
(...)  
DON GIOVANNI (*bevendo*): *Viva le femmine,*  
*viva il buon vino,*  
*Sostegno e gloria*  
*D'umanità!*

La dipendenza e contemporaneamente il controllo che Don Giovanni esercita sulle donne sono rivelati da Kierkegaard come segni riconoscibili soprattutto nel linguaggio musicale: «Come il fuoco dell'entusiasta illumina con splendore seducente anche i lontani, se solo siano in qualche relazione con lui, così egli trasfigura in ben più profondo senso ogni ragazza, poiché il suo rapporto con essa è essenziale. (...) La sua vita è come il vino schiumante, con il quale egli si eccita; esso si muove pieno di slanci, come i suoni che accompagnano il suo allegro desinare; sempre egli è trionfatore. Non ha bisogno di preparazione, di tempo: è sempre pronto. Ambedue, forza sessuale e brama, sono sempre presenti, e solo così egli si sente nel suo elemento. Egli siede a tavola, allegro come un dio olimpico egli brandisce il calice, scatta su con la salvietta in mano, pronto all'assalto. Ma questa forza, questa potenza non la può esprimere la parola, solo la musica può darcene un'impressione, un sentimento; per la riflessione e il pensiero essa è ineffabile».<sup>17</sup>

<sup>17</sup> S. Kierkegaard, *Op. cit.*, pag. 59.

## *Don Giovanni e il Commendatore*

«IL COMMENDATORE: Don Giovanni, a cenar teco, m’invitasti e son venuto.  
DON GIOVANNI: Non l’avrei giammai creduto, ma farò quel che potrò!»

Wolfgang Amadeus Mozart su libretto di Lorenzo Da Ponte, *Don Giovanni*, 1787, atto II scena XV

Il primo incontro fra Don Giovanni ed il Commendatore si consuma nel peggio dei modi, infatti mentre quest’ultimo è ancora in vita intento a difendere l’onore della figlia Donna Anna, gustoso “pasto serale” di Don Giovanni, che risulta però “indigesto” sia a causa della riluttanza di Donna Anna sia per l’intervento del Commendatore: proprio sul finire della prima scena egli perde la vita per mano di Don Giovanni (Atto I, scena I):

IL COMMENDATORE: *Lasciala, indegno!*

*Battiti meco!*

DON GIOVANNI: *Va’: non mi degno*

*Di pugnar teco.*

IL COMMENDATORE: *Così pretendi*

*Da me fuggir?*

(...)

DON GIOVANNI: *Misero, attendi,*

*se vuoi morir. (Combattono).*

La sentenza del Commendatore *Così pretendi da me fuggir?*, profetica e tremenda, preannuncia l’incontro del Cavaliere col destino, che si compirà nel secondo atto proprio per mano dell’estinto, tornato nel mondo dei vivi sotto sembianza del suo simulacro di pietra.

La *Weltanschauung* di Don Giovanni, stabile e imperturbabile per tutta l’opera, comincia a scalfirsi solo di fronte alla statua del Commendatore, a quest’insolito blocco marmoreo scolpito che, entrando nelle sue stanze durante la cena, reclama non quella vendetta a cui pur fa cenno l’epigrafe della statua stessa, ma un dialogo che metta alla prova la volontà di redenzione da parte del cavaliere: «Quando nel cimitero Leporello si rivolge alla statua del Commendatore e la figura marmorea risponde, Mozart e Da Ponte mettevano in gioco una percezione del pubblico loro contemporaneo circa la natura ambivalente della scultura. La statua, sebbene di pietra, ha forma e volume di un uomo vivo e sembra abitare lo stesso spazio dello spettatore. L’idea di una scultura così ingannevolmente realistica da sembrare che prenda vita era già implicita nel mito classico di Pigmalione ed è alla base delle molte narrazioni medievali di miracoli in cui statue della Vergine e dei santi parlano o fanno gesti al devoto osservatore»<sup>18</sup>. La “pietra che vive” blocca nelle istantanee delle sue lapidarie sentenze la vitalità di Don Giovanni, il cui invito a cena viene rispettato dal Convitato di Pietra, ma non certo per condividerne il pasto quanto piuttosto per offrire al cavaliere l’ultima possibilità di redenzione (Atto II, scena XV):

IL COMMENDATORE: *Don Giovanni, a cenar teco,*  
*M’invitasti e son venuto.*

DON GIOVANNI: *Non l’avrei giammai creduto,*

*Ma farò quel che potrò!*

*Leporello, un’altra cena*

<sup>18</sup> M. Baker, *Poffarbacca! Un uom di sasso. Terra, cielo e inferno nella scultura tombale del XVIII secolo*, in Jonathan Miller (a cura di), *Op. cit.*, Pratiche Editrice, Parma 1995, pag. 89.

*Fa che subito si porti!*

(...)

IL COMMENDATORE: *Non si pasce di cibo mortale*

*Chi si pasce di cibo celeste.*

*Altre cure più gravi di queste*

*Altra brama quaggiù mi guidò.*

(...)

DON GIOVANNI: *Parla dunque: che chiedi? Che vuoi?*

(...)

IL COMMENDATORE: *Tu m'invitasti a cena,*

*Il tuo dover or sai;*

*Rispondimi: verrai*

*Tu a cenar meco?*

(...)

DON GIOVANNI: *A torto di viltate*

*Tacciato mai sarò!*

IL COMMENDATORE: *Risolvi!*

DON GIOVANNI: *Ho già risolto.*

IL COMMENDATORE: *Verrai?*

LEPORELLO (*a Don Giovanni*): *Dite di no!*

DON GIOVANNI: *Ho fermo il core in petto:*

*Non ho timor, verrò.*

(...)

IL COMMENDATORE: *Pèntiti, cangia vita:*

*È l'ultimo momento.*

DON GIOVANNI (*vuol sciogliersi, ma invano*):

*No no, ch'io non mi pento,*

*Vanne lontan da me.*

Sfidandone la sfrontatezza e le convinzioni portate all'estremo con degenerativa fermezza, il Commendatore ricambia l'invito non senza sollecitare in Don Giovanni il pentimento, ed è forse solo a questo punto che l'eroe libertino passa in rassegna in un attimo tutta la sua vita, convincendosi ancor più della democratica coerenza dei suoi intenti amorosi: non esita a stringere la mano gelata della Statua – *Dammi la mano in pegno!* – ed è il momento in cui sente il tremendo gelo della morte: «La statua funeraria del Commendatore, come nelle divinazioni artificiali di Terrasson, chiede a Don Giovanni di espiare i propri peccati accettando di iniziarsi a un'altra vita, a un'altra dimensione etica. Don Giovanni non vuole morire per ciò che è stato e nascere per ciò che sarà. Non entra nello spirito di questo spettacolo-sogno nel quale vita e morte possono scambiarsi i ruoli». <sup>19</sup> L'avvicinarsi della punizione mediante la morte è implacabile, l'intensa sonorità del genio mozartiano ci immobilizza e ci ipnotizza grazie ad una musica che sembra provenire direttamente dallo schiudersi della terra; noi stessi statue di marmo all'ultimo banchetto di Don Giovanni, assistiamo alla sua discesa agli inferi, attraverso il dispiegarsi del fuoco purificatore (Atto II, scena XVI):

DON GIOVANNI: *Chi l'anima mi lacera!*

*Chi m'agita le viscere!*

*Che strazio, ohimè, che smania!*

*Che inferno, che terror!*

*(Il fuoco cresce; Don Giovanni si sprofonda).*

Quell'anima lacerata, quelle viscere agitate rappresentano forse l'unica palese compresenza di naturale e spirituale: in punto di morte, Don Giovanni non sente solo il dilaniarsi del suo ventre, ma

<sup>19</sup> L. Bramani, *Mozart massone e rivoluzionario*, Mondadori, Milano 2005, pag. 130.

prima ancora della sua anima, che egli non esita a dichiarare. Ma Don Giovanni, coerente con se stesso fino all'ultimo, rifiuta di abiurare in cambio della salvezza, lasciandosi trascinare all'inferno.

#### NOTA BIBLIOGRAFICA

Wolfgang Amadeus Mozart, *Mozart. Epistolario*, I fascicoli musicali scelti da Giovanni da Nova, Bottega di Poesia, Milano 1926

Bruno Müller, *Wolfgang Amadeus Mozart*, Grehl Verlag, Sonthofen 1949

Bernhard Paumgartner, *Mozart*, Einaudi, Torino 1978

Charles Osborne, *Guida alle opere liriche di Mozart*, Sansoni, Firenze 1982

Massimo Mila, *Lettura del Don Giovanni*, Einaudi, Torino 1988

Mauro Beghelli (a cura di), *Tutti i libretti di Mozart*, Garzanti, Milano 1990

Claudio Casini, *Amadeus. Vita di Mozart*, Rusconi, Milano 1990

Lorenzo Da Ponte, *Tre libretti per Mozart*, a cura di Paolo Le Caldano, BUR, Milano 1990

Stefan Kunze, *Il teatro di Mozart – Dalla Finta semplice al Flauto magico*, Marsilio, Venezia 1990

Joseph Solman, *Mozartiana*, Longanesi, Milano 1991

André Tubeuf, *Mozart. Il ritratto di un uomo e le immagini della sua epoca*, White star, Vercelli 1991

Hermann Cohen, *L'idea drammatica in Mozart*, Marietti, Genova, 1992 (ed. or.: Hermann Cohen, *Die dramatische Idee in Mozarts*, Bruno Cassirer, Berlin, 1915)

Michel Parouty, *Mozart prediletto degli dei*, Electa/Gallimard, Milano 1992

Edward J. Dent, *Il teatro di Mozart*, Rusconi, Milano 1994

Jonathan Miller (a cura di), *Il libro di Don Giovanni*, Pratiche Editrice, Parma 1995

Piero Mioli (a cura di), *Tutti i libretti di Mozart*, vol. II, Newton, Roma 1996

Maynard Solomon, *Mozart*, Mondadori, Milano 1996

S. Kierkegaard, *L'erotico nella musica*, traduzione di G. Petrucci, Bastogi Editrice Italiana, Foggia 1998

Pierre-Jean Jouve, *Il don Giovanni di Mozart*, Adelphi, Milano 2001

Lidia Bramani, *Mozart massone e rivoluzionario*, Mondadori, Milano 2005

#### Note musicali

La complessa articolazione operistico-musicale del *Don Giovanni* si riflette anche nella necessità che Mozart impone di disporre di ben otto virtuosi interpreti vocali, a differenza di quella norma, tipicamente settecentesca, che oltre al protagonista prevede soltanto un antagonista e un amoroso, raggiungendo al massimo il numero di quattro parti principali.

L'opera, eseguita per la prima volta al Nationaltheater di Praga il 29 ottobre 1787 fresca di scrittura – leggendario l'episodio secondo cui l'*ouverture* fu scritta solo la notte precedente ed eseguita dagli orchestrali “a prima vista” – testimonia la profonda conoscenza che Amadeus aveva della cultura, del “sentire” italiano, e negli anni è stata oggetto di svariate incisioni musicali. Qui di seguito si riportano le più celebri, senza dimenticare la preziosa versione filmata che nel 1979 uscì per la regia di Joseph Losey con protagonista un superbo Ruggero Raimondi nel ruolo del protagonista, direttore Lorin Maazel: la vicenda è interamente ambientata negli stupendi scenari palladiani del vicentino, soprattutto nella Villa Almerico Capra, la *Rotonda*, che Andrea Palladio realizzò nel 1569 mentre il Teatro Olimpico, la cui scenografia tutt'oggi fruibile fu progettata dal Palladio per la rappresentazione dell'*Edipo Re* di Sofocle, fa da sfondo al complesso quadro collettivo del secondo Atto (scene VIII e IX) in cui Leporello viene smascherato.

- 1936 – Direttore Busch, Orchestra e Coro di Glyndebourne. EMI  
1954 – Direttore Furtwängler, Wiener Philharmoniker e Coro della Staatsoper di Vienna. EMI  
1955 – Direttore Krips, Wiener Philharmoniker e Coro della Staatsoper di Vienna. Decca  
1959 – Direttore Giulini, Orchestra e Coro Philharmonia. EMI  
1968 – Direttore Karajan, Wiener Philharmoniker e Coro della Staatsoper di Vienna. Memories  
1973 – Direttore Davis, Orchestra e Coro del Covent Garden. Philips  
1978 – Direttore Maazel, Orchestra e Coro dell'Opéra di Parigi. CBA  
1978 – Direttore Solti, London Philharmonic Orchestra and Opera Chorus. Decca  
1986 – Direttore Karajan, Berliner Philharmoniker e Coro della Deutsche Oper di Berlino. DG  
1990 – Direttore Harnoncourt, Concertgebouw e Coro dell'Opera Olandese. Teldec  
1991 – Direttore Muti, Wiener Philharmoniker e Coro della Staatsoper di Vienna. EMI  
1992 – Direttore Marriner, Academy of St. Martin in the Fields e Ambrosian Opera Chorus. Philips  
1995 – Direttore Gardiner, The English Baroque Soloists e Coro Monteverdi. Archiv