

Andrea Melone

Sul *Don Giovanni*

Quando Mozart e Lorenzo Da Ponte s'incontrarono per la prima volta a Vienna in casa del Barone Vetzlar, erano due cortigiani di peso ineguale. Mozart, testimone lo stesso Da Ponte, «sebbene dotato di talenti superiori forse a quelli di alcun altro compositore del mondo passato, presente o futuro, non aveva mai potuto, in grazia della cabale de'suoi nemici, esercitare il divino suo genio a Vienna, e rimaneva sconosciuto e oscuro»¹: stravecchia questione e storicamente infida, ma anche il solito luogo comune, cioè il genio incalza e «i cacastecchi gli ficcano i denti in gola» (H. Miller) e sono malati d'occhi (magari è acianoblepsia, e l'azzurro è Dio).

La verità è che Mozart, rinomatissimo compositore e concertista, s'era trovato per le mani, nell'84, un paio di libretti italiani e uno tedesco di nessun pregio (*L'oca del Cairo*, *Lo sposo deluso* e poi *Schauspieldirektor*) e vi aveva lavorato, dichiara il suo epistolario, puntigliosamente e deluso, da ultimo.

La circostanza, assai singolare retrospettivamente, che le possibilità della musica operistica di Mozart facciano dubitare Giuseppe II sull'opportunità del sodalizio tra l'italiano e il salisburghese, è testimoniata puntualmente nelle *Memorie* di Lorenzo Da Ponte: «“Come!, diss'egli, sapete che Mozzart [sic], bravissimo per l'istrumentale, non ha mai scritto che un dramma vocale, e questo non era gran cosa”».

Antonio Salieri, maestro di cappella «carissimo all'imperatore» e Giambattista Martini, «il compositore allor favorito di Giuseppe», dovevano sensibilmente precedere Mozart nelle (prodighe) grazie del sovrano. Terzo tra cotanto senno, perfino Mozart dubita che Giuseppe II conceda a Lorenzo Da Ponte di stendere per lui un dramma da musicare: «[...] gli domandai se gli piacerebbe porre in musica un dramma da me scritto per lui. “Lo farei volentierissimo, rispos'egli immediatamente, ma son sicuro che non ne avrò la permissione”».

La questione della “permissione”, già ostacolo non da poco, doveva complicarsi allorché Mozart si mostrò inuzzolito dalla famigerata commedia di Beaumarchais *Le mariage de Figaro, ou la folle journée*, non rappresentabile nel territorio dell'impero per volere dell'imperatore medesimo¹.

¹ Lorenzo Da Ponte, *Le memorie di un avventuriero*.

¹ «Vietato aveva pochi di prima l'imperatore alla compagnia del teatro tedesco di rappresentare quella commedia, che scritta era, diceva lui, troppo liberamente per un costumato uditorio». Lorenzo Da Ponte, *op.cit.*

Lorenzo s'attribuisce lo scioglimento del nodo (operazione meritoria e inopinatamente semplice, da leggersi *cum grano salis*) grazie a un sapiente colloquio con Giuseppe II: «Nello scrivere un'opera ho dovuto omettere molte scene e tagliarne altre in modo considerevole. Ho tralasciato e tagliato qualunque cosa possa offendere il buon gusto o la pubblica decenza a una rappresentazione a cui la Vostra sovrana maestà potrebbe presenziare». Sia andata o no così la faccenda, certo l'ottusità censoria, davvero sconveniente alla persona di Maria Teresa D'Asburgo, e l'attività di Van Swieten erano del tutto estranee alla natura del sovrano, cosicché egli poté rispondere a Lorenzo riguardo alla composizione delle *Nozze di Figaro*: «“Se le cose stanno così, farò affidamento al vostro buon gusto quanto alla musica e alla vostra saggezza quanto alla moralità”». Non venne ripetuto il caso esecrabile di *Der Krumme Teufel*, che «un tale Haydn» (!) aveva composto su libretto licenzioso e politicamente audace, caso che facilmente si sarebbe rinnovato se l'imperatrice fosse stata ancora in vita, vista la considerazione nella quale mostrava di tenere Mozart: «Stento a credere che abbiate bisogno (scrive all'Arciduca Ferdinando, suo figlio, anni prima, proprio riguardo al salisburghese) di un compositore o altre persone di tale inutilità».

Giuseppe II s'affida alla saggezza di Lorenzo Da Ponte, e questi è saggio davvero: la sua saggezza è *sophia*, vale a dire perizia e maestria finissima. Compositore precoce in lingua latina e italiana, conoscitore dell'ebraico e del greco, nato Emanuele Conegliano, ebreo poi convertito al cristianesimo, eletto alla cattedra di retorica dal vescovo di Concordia, monsignor Gabrielli, a soli ventidue anni, viaggiatore e dongiovanni, studioso e avventuriero, furfante e spia, poeta, giocatore d'azzardo, Lorenzo Da Ponte era tenuto davvero in gran conto dai cortigiani musicisti di Vienna. Aveva scritto per Salieri, senza fortuna, *Il ricco d'un giorno*, per Martini *Il burbero di buon cuore* con buona riuscita sebbene osteggiato da Giovanni Battista Casti, il quale, a suo dire, «era più infallibile a Vienna che il papa a Roma»; per Gazzaniga, «compositore di qualche merito», in pochi giorni «schiccherò» un dramma da una commedia francese, «*L'aveugle clairvoyant*, che si rappresentò tre volte e poi si mise a dormire» assieme a un *Finto cieco*.

Le *Nozze di Figaro*, nonostante il terreno lubrico del soggetto e le invidie cortesi, ebbero successo. Gli altri cortigiani librettisti e musicisti, con esclusione forse del solo Martini, non gradirono, Casti e Rosemberg prima di tutti. Dev'essere genuino il succo della storia che riguarda il titolo di poeta cesareo, fortemente agognato da Giovanni Battista Casti il quale, tramite la persona del conte Rosemberg, ne fece esplicita richiesta all'imperatore, ricevendone quel rifiuto che segna l'apice

dell'astro di Da Ponte alla corte di Vienna², perché dopo la prima delle opere del sodalizio mozartiano, Lorenzo Da Ponte è il primo indiscusso librettista di corte. Scrive per Martini *Una cosa rara, ossia bellezza e onestà*, tratta da una commedia spagnola di Calderon, e *La luna della Sierra*, libretto criticato dai cantanti e poi imposto loro da Cesare in persona: un successo; scrive per Reghini, con sollecitazione di Salieri, un'operetta buffa, *Il filosofo punito*, per Peticchio, «uomo di pochissima levatura e di scarsissimi musicali talenti», insegnante di musica delle sorelle di una damigella d'onore di corte, il *Bertoldo*.

Anche Mozart, dopo *Nozze di Figaro*, sale di grado, e la sua dignità agli occhi dell'imperatore, secondo Lorenzo, eguaglia oramai quella di Salieri e di Martini³: «“Da Ponte, diss'egli (sc. Giuseppe II pochi giorni dopo la rappresentazione del Bertoldo), fate de'drammi pe'Mozzart, pe'Martini, pe'Salieri!, non ne fate mai per questi Potacchi, Petecchie, Pitocchi, Peticchi...come si chiama colui?”».

L'occasione di scrivere per i tre consacrati musicisti, secondo i dettami di Cesare, si presentò assai presto. Salieri aveva musicato a Parigi il *Tarar*, titolo che successivamente lo stesso Da Ponte cambiò in *Assur*, ed era sua intenzione portare l'opera al carattere di dramma e musica italiani; contemporaneamente Martini commissionò a Da Ponte un soggetto a sua scelta e ne ricevette *L'arbore di Diana*. La medesima richiesta Lorenzo Da Ponte ebbe da Mozart, ma il libretto che ne doveva sortire fu di tutt'altro genere. Lorenzo Da Ponte e Wolfgang Mozart si accordarono per mettere in scena un *Don Giovanni*.

L'argomento è licenzioso per suo conto, ma il libretto è forse intessuto di un'ulteriore misura di malizia occultata, un soffice ludibrio esercitato in una forma indubbiamente colta; ne sortisce una prova di *trobar clous* tipicamente cortese realizzata con un procedimento allusivo costantemente pronto a smentirsi. I due furfanti, insomma, Da Ponte e Mozart, vogliono parlare di sesso senza far vibrare lo scudiscio della censura e salvando e burlando l'istanza morale della punizione del dissoluto senza palesare compiacimenti descrittivi.

La tecnica è raffinata: si tratta dell'utilizzo di peculiari parole-chiave del tutto innocue in apparenza, ma che funzionano come cifre di rimando a diversi contesti di appartenenza con preciso significato erotico.

² «“Casti, soggiunse il conte, ed io con lui, speriamo che la Maestà Vostra si degnerà di onorarlo del titolo prezioso di Poeta Cesareo”. “Conte caro, replicò Cesare, per me non ho bisogno di poeti, e per il teatro basta Da Ponte”». Lorenzo Da Ponte, *op.cit.*

³ È solo parzialmente vero. Sappiamo, infatti, che anche dopo le *Nozze di Figaro* il pubblico viennese e la corte stentavano a dare credito a Mozart come compositore di musica operistica. Mozart viveva di commissioni e lezioni private di pianoforte (durante la primavera del 1787 impartite anche al giovane Beethoven); l'opera preferita nel 1787 era *Cosa rara*, di Martini e, per l'opera tedesca l'autore preferito era Dittersdorf. Cf. Hermann Abert, *Mozart*, il Saggiatore, Milano 1989, pp. 321 sgg; pp. 359 sgg.

D'altra parte l'atmosfera che attorniava Lorenzo Da Ponte durante la stesura del testo del *Don Giovanni* sembra tutt'altro che fuori argomento: «Una bottiglietta di tokai a destra, il calamaio nel mezzo e una scatola di tabacco di Siviglia a sinistra. Una bella giovinetta di sedici anni (ch'io avrei voluto non amare che come figlia ma...) [...] veniva nella mia camera a suono di campanello, che per la verità io suonava assai spesso, e singolarmente quando mi pareva che l'estro cominciasse a raffreddarsi [...] Dovei alfine renderle meno spesse (*sc.* tali visite) per non perdere troppo tempo in tenerezze amorose, di cui era perfetta maestra».

Così lo scandalo della descrizione dell'amplesso viene sepolto in contesti o di significato erotico assai diluito o apparentemente estranei al rituale amoroso, ma che lo evocano attraverso l'impiego sapiente di un specifico lessico tecnico.

Nel corso dell'opera, con puntualità sistematica, l'accordo amoroso, o, più esplicitamente, la mutua volontà di compiere l'atto sessuale, viene sancita dal tocco delle mani. Il gesto è in sé innocente e, anzi, proprio di un rituale tradizionale e austero, nel quale il pretendente, con atto formale, chiede la mano della donna; oppure è semplicemente garbo, non certo oscenità. Esso nel *Don Giovanni* è vigente fin dalla prima profferta amorosa del protagonista dopo l'uccisione del Commendatore. Zerlina ha terminato una danza e un canto con risposta di sapore popolare per la festa del suo prossimo matrimonio. Queste le curiose e celebrate parole che Don Giovanni le rivolge invitandola a seguirlo e prospettandole un immediato futuro di *ristoro*: *Quel casinetto è mio: soli saremo e là, gioiello mio, ci sposeremo* (con evidente significato sessuale) *Là ci darem la mano, là mi dirai di sì* e subito dopo *Andiamo andiam mio bene a ristorar le pene d'un innocente amor*, esplicita e gentile allusione all'unione carnale. Si deve osservare che Don Giovanni tiene già in concreto per le mani Zerlina, la quale sta rapidamente cedendo alle sue lusinghe: *quelle dituccia candide e odorose. Parmi toccar giuncata e fiutar rose*, blandisce il seduttore; ma la volontà mutua di darsi la mano una volta giunti all'interno del casinetto è l'indicazione metaforica del congiungimento carnale e dunque, per malizia di troppo, l'atto carnale medesimo. *Ergo* la mano è metafora dell'organo sessuale.

Continuiamo a seguire l'opera. Siamo ancora nel primo atto. Zerlina giace consenziente in un letto assieme a Don Giovanni; sta per concedergli la *mano*, ma piomba in scena Donna Elvira, la vendetta della quale nei confronti di Don Giovanni non sarà che quella di essere l'ipostasi della sua buona coscienza, vilipesa e spregiata. L'incontro delle mani, a causa di questo intoppo, non si realizza. Masetto intanto, promesso sposo di Zerlina, dubitando del suo convegno con Don Giovanni, non ne tollera più il contatto; Zerlina si premura di ammansirlo: Don Giovanni, non l'ha posseduta, ed ecco ancora la stessa metafora: *Tranquillati mia vita, non mi toccò la punta delle dita*.

Segue l'aria celeberrima, inzuppata di malizie e criptiche oscenità, *Batti, batti o bel Masetto*, nella quale Zerlina avverte che supporterà di essere battuta dal suo Masetto, standosene *come agnellina*, purché poi possa tornare a baciare le sue mani: *E le care tue manine lieta poi saprò baciar*.

Si deve osservare, come indizio macroscopico della connotazione erotica dell'aria, che la stessa formula *batti, batti o bel Masetto*, ripetuta e cantata con fare suadente e sottomesso e manifesta sensualità da Zerlina, non è priva di una colta malizia: il verbo latino *batto*, o *battuo*, ha senso osceno gergale, e corrisponde, in questo impiego, al catulliano *futuere*, dal quale il triviale italiano *fottere*.

Qualche altro esempio. Undicesima scena del secondo atto; Don Giovanni nella cornice di un cimitero racconta a Leporello l'incontro con una donna che lo ha scambiato per Leporello medesimo: *Per la man essa mi prende, m'accarezza, mi abbraccia... dell'inganno approfitto*. Il consenso amoroso, descritto regolarmente con la stessa immagine, si realizza in questo frangente sulla base di un caso proditorio; Don Giovanni aveva precedentemente indossato gli abiti di Leporello per sedurre la serva di Donna Elvira, mentre Leporello, coi panni del padrone, aveva il compito strategico di ingraziarsi di nuovo Donna Elvira per tenerla lontana: un imbroglio che intende salvare la coerenza delle appartenenze sociali. Anche questa volta Don Giovanni deve rinunciare all'intento per via dell'improvviso riconoscimento.

Perfino l'inetto Don Ottavio, uno dei caratteri più scialbi del teatro operistico, propone una *mano* alla bellissima Donn'Anna chiedendola in sposa per poterle prestare più concreto conforto dopo l'assassinio del padre: *Di tua perdita amara fia domani, se vuoi, dolce compenso. Questo cor, questa mano che il mio tenero amor...* Donn'Anna interrompe e redarguisce l'intempestività della profferta, tuttavia il prosieguo e il senso complessivo dell'asserzione di Don Ottavio si lasciano intuire: solo che tu lo voglia, domani avrai un dolce compenso alla tua perdita amara: questo cuore e questa *mano* che è animata, sospinta, tenuta salda dal mio amore⁴. La scena ha una scena sorella carnale, la decima del primo atto⁵; in questa, Donna Anna,

⁴ A queste battute segue un dialogo che lascia perplessi per l'eccesso di impellenza mostrata da Don Ottavio ad offrire, e la difficoltà di Donn'Anna a trattenersi dall'accettare la mano matrimoniale: Don Ottavio – *Vorresti con indugi novelli accrescer le mie pene? Crudele!* Donna Anna – *Crudele! Ah no, mio bene! Troppo mi spiace allontanarti un ben che lungamente la nostr'alma desia...Ma il mondo...oh Dio! Non sedur la costanza del sensibil mio core! Abbastanza per te mi parla Amore*. I due promessi, e massime Don Ottavio, ambirebbero a *ristorare* finalmente le loro pene d'amore ma la circostanza impreveduta dell'uccisione del padre di Donn'Anna lo nega. La petulanza di Don Ottavio, qui al limite dell'empio, produce un sicuro effetto comico alla fine dell'opera, dopo la morte di Don Giovanni; al colmo della sopportazione egli formula la sua estrema richiesta a Donna Anna: *Or che tutti, o mio tesoro, vendicati siam dal cielo, porgi, porgi a me un ristoro* (s'è già visto come nell'opera il termine ha significato sessuale): *non mi far languire ancor*; si sente però rispondere che deve pazientare ancora per un anno!: *Lascia, o caro, un anno ancora allo sfogo del mio cor*.

⁵ Si tratta di una tecnica narrativa molto precisa, quella dell'episodio parallelo, che sovente, attraverso il riconoscimento e il confronto, consegna al lettore la chiave esegetica corretta, o una ulteriore, oppure produce un effetto comico, o di completamento, o altro ancora.

accompagnata da Don Ottavio, affranta ma risoluta nella ricerca dell'empio colpevole, chiede aiuto niente meno che a Don Giovanni⁶, il quale, in una costruzione perfettamente speculare, salvo l'enfasi dell'iperbole, afferma: *I congiunti, i parenti, questa man, questo ferro, i beni, il sangue spenderò per servirvi*, quella stessa *mano* che non aveva potuto spendere per lei quando tentò di forzarla di nascosto, circostanza che cagionò la morte di suo padre e la ragione narrativa di tutta la vicenda successiva⁷. La baldanza irriverente e perfino sacrilega di Don Giovanni in questa circostanza nella quale evoca, sotto il velame, il desiderio osceno, non solo realizza un'efficace azione contrastiva rispetto alla scena gemella dell'offerta sessuale morale, matrimoniale di Don Ottavio, ma è l'esempio del metodo dell'autore, Lorenzo Da Ponte, prestato al personaggio.

Ma queste (e altre) circostanze sono sufficienti a suffragare l'assunto? E inoltre: s'era parlato di tecnica allusiva, perché il gioco dapontiano, di sapore e perizia alessandrini, ha significativa efficacia, evidentemente, solo quando venga condivisa la conoscenza dell'allusione, nel momento in cui, vale a dire, il fruitore, riconosciuto il motivo o il testo evocato, venga messo in condizione di sostituire il senso con quello del contesto originario.

Ebbene, il toccarsi le mani come preludio all'atto carnale e poi, per metafora, l'atto *tout court*, rappresenta una formula tipica nell'ambito di un linguaggio amoroso classico ben individuato.

Alcuni esempi.

Nell'*Inno ad Afrodite*, Anchise prende Afrodite per mano per condurla immediatamente dopo a coricarsi a letto. Nel frammento 118 W di Archiloco si legge *Mi accadesse di toccare Neobule nella mano*, svenevolezza forse incongrua al carattere di Archiloco; il frammento è probabilmente da connettere al 119 W, nel quale si legge *καὶ πεσεῖν δρήστην ἐπ' ἄσκον κάπῃ γαστρὶ γαστέρα προσβαλεῖν μηρούς τε μεροῖς*, di significato molto spinto: anche in questo caso la delicatezza presuntiva dell'incontro delle mani cede immediatamente il passo alle cosce e al ventre degli spasimanti. Ancora, nelle *Tesmofozia* di Aristofane, un esilarante dialogo tra Euripide e Mnesicolo travestito da donna, ripropone il motivo topico: *Dammi qui la mano, ch'io la tocchi, fanciulla* (V. 1115); Euripide chiede la mano a quella che lui crede una donna perché lui possa toccarla e finire subito sul

⁶ Ella non sa che proprio Don Giovanni ha tentato prima di possedere lei senza riuscirvi, poi ha assassinato suo padre corso in aiuto, argomento della prima scena dell'opera.

⁷ La risposta di Don Giovanni è empia e sacrilega alle orecchie del fruitore dell'opera che sa com'è andata la faccenda (magnanima e onorevole a quelle di Donna Anna), tanto più che il lessico sembra fare diabolicamente il verso al tragico evento: Don Giovanni offre a Donna Anna i congiunti e i parenti (ha ucciso suo padre), la spada (con essa ha compiuto il misfatto), il sangue (è il primo elemento che colpisce Donna Anna alla vista del padre morto: *Quel sangue... quella piaga... quel volto...*); ad essi Don Giovanni aggiunge i beni, per iperbole, e la *mano*, irrinunciabile desiderio erotico e scherno.

letto ad amoreggiare, come tempestivamente aggiunge (v.1122). Il genio comico di Aristofane mette in burla, in una circostanza così stravolta, un topos letterario evidentemente già consolidato. Anche nelle *Incantatrici* di Teocrito, gli amanti, nel racconto retrospettivo di una fanciulla, Simeta, si prendono la mano e col consueto tempismo si gettano sul letto: (vv.138 ss.) *Ed io, la credulona, gli presi la mano, lo feci coricare nel morbido letto e presto i nostri corpi uno sull'altro si riscaldavano.*

È probabile che Lorenzo Da Ponte conoscesse questi luoghi e altri, alcuni o tutti, egli che nelle sue memorie sostiene di avere «ferma opinione che, senza la lettura di quelli (*sc.* i Greci), nessuno potesse divenir gran poeta».

Ma arriviamo, nell'ascolto dell'opera, fino alla scena quindicesima del secondo atto, la scena cruciale, la più teatralmente grandiosa (vi si realizza il più fantastico *colpo di scena* della storia dell'opera) e anche la più audace dal punto di vista musicale.

Uom di sasso, il Commendatore, invitato per dilleggio da Don Giovanni allorché se n'era ritrovato davanti la statua in un camposanto, si presenta inopinatamente a cena da lui e ricambia l'invito. Don Giovanni accetta incautamente, ma il Commendatore riserva un'interessante pretesa: *Dammi la mano in pegno!*

È il gesto ordinario di consacrazione della parola.

Don Giovanni la porge. Il Commendatore la stringe e invita il dissoluto a pentirsi, poi, dopo il rifiuto urlato dall'uomo con grandioso effetto scenico, la strazia con la sua mano di pietra.

Il gesto dell'incontro delle mani, che nella sua metafora aveva rappresentato la cifra emblematica della vita di Don Giovanni, diviene ora una sorta di ineludibile segno del giudizio, un formidabile contrappasso che dal punto di vista strutturale chiude mirabilmente la vicenda nel modo più coerente.

Don Giovanni grida il suo ultimo no al pentimento, poi è inghiottito dall'Inferno.

Don Giovanni esce di scena e l'opera si chiude quando la sua *mano* viene distrutta. La fine della sua pertinenza come personaggio e della sua unità etica, in senso aristotelico, è segnata dalla *morte* di quella mano-simbolo che il Commendatore gli chiede in pegno.