

L'opera in breve

Emilio Sala*

Se il *Don Giovanni* di Mozart è diventato un punto di riferimento obbligato della cultura (non solo musicale) occidentale, lo si deve anche alla sua natura di mito: con quello di "Faust, suo fratello germano", il mito di Don Giovanni fonda per molti versi l'età moderna e penetra fin da subito nel teatro. La sua prima testimonianza scritta, come ci ha insegnato Giovanni Macchia, è nello scenario di un dramma gesuitico rappresentato a Ingolstadt nel 1615, che racconta l'ascesa e caduta del conte Leonzio, discepolo libertino di Machiavelli, ateo impenitente, che osa rivolgere un beffardo invito a cena al teschio di un morto; il quale morto, con stupore di lui, accetta l'invito e lo trascina poi nell'inferno. L'ateo Leonzio, da Tirso de Molina in poi, diventerà il seduttore Don Giovanni e il suo machiavellismo verrà applicato all'ambito erotico. La commedia dell'arte, il teatro (più o meno) regolare, l'opera in musica e il ballo contano numerosissime versioni di questo mito che si carica man mano di valenze sempre nuove e diverse. In quanto virtuoso della metamorfosi e della maschera, della finzione e dell'illusione (egli recita sempre, mettendo in cortocircuito realtà e apparenza), Don Giovanni può essere considerato come una metafora dell'attore e della fascinazione teatrale. Orbene, di questo mito si è nutrito avidamente il *Don Giovanni* di Mozart, ma va detto che esso ha segnato anche un punto di fissazione e di svolta nella storia di tale tradizione mitica. Dopo il trattamento di Mozart e Da Ponte, il mito di Don Giovanni secondo l'eredità sei-settecentesca subisce una vera e propria mutazione genetica. Si può (e forse si deve) storcere il naso, oggi, di fronte all'interpretazione romantica di *Don Giovanni*, ma non si può certo negare che essa, dopo Hoffmann, Kierkegaard, Baudelaire ecc., faccia parte della nostra tradizione culturale. Oggi non accetteremmo mai di chiudere l'opera dopo lo sprofondamento di Don Giovanni negli inferi, come per tutto l'Ottocento si è fatto. Ma ancora per Charles Gounod (*Le "Don Juan" de Mozart* del 1890), che pure ha segnato un importante cambio di sensibilità nella recezione dell'opera alle soglie del Novecento, i brani musicali che seguono l'inghiottimento del libertino nell'inferno, "appaiono fuori luogo dal punto di vista drammatico: che un genio come quello di Mozart non abbia rinunciato a questo epilogo posticcio la dice lunga sul bisogno del pubblico di allora di avere una conclusione morale esplicita". In realtà, il ritorno al "quotidiano" dopo il terribile coro degli spiriti ("Tutto a tue colpe è poco. / Vieni: c'è un mal peggior!") è tutto fuorché un *happy end*. Dopo lo scontro con la statua del Commendatore, Don Giovanni è sì condannato, ma il suo fascino "positivo" rimane intatto; e questa ambivalenza (o ambiguità) sembra non poter trovare soluzione. L'opera si compie senza catarsi.

Come si vede, la gravidanza culturale e la forza innovativa – quasi epocale – del *Don Giovanni* di Da Ponte e Mozart non emanano da una creazione ex *nihilo*. Oltre alla tradizione bisecolare di cui s'è detto, il librettista e il compositore sono partiti da un modello preciso che hanno poi amplificato e modificato, lavorando per di più in fretta, con l'acqua alla gola; tale modello è //



convitato di pietra, atto unico di Giovanni Bertati per la musica di Giuseppe Gazzaniga, andato in scena a Venezia il 5 febbraio 1787. La *première* del *Don Giovanni*, come tutti sanno, ebbe invece luogo a Praga il 29 ottobre dello stesso anno. Nel cast praghese era tra l'altro presente un cantante (il tenore Antonio Baglioni, futuro interprete di Don Ottavio) che aveva preso parte alla rappresentazione veneziana e che è stato sicuramente un importante *trait d'union* tra le due opere. Tra i cambiamenti più significativi introdotti da Mozart e Da Ponte c'è il grande risalto dato alla componente tragica che viene richiamata già nell'attacco dell'*ouverture*, in cui si anticipa, appunto, il tema e la tonalità (re minore) che accompagneranno la terrificante entrata del Commendatore nel Finale dell'opera. La tradizione dell'opera buffa italiana viene contaminata con una vena tragico-patetica affatto inedita e di chiara ascendenza shakespeariana. Ma ciò che va anche sottolineato è l'impossibilità, nel *Don Giovanni*, di riassorbire il comico nel tragico, o viceversa. Come in un gioco di specchi, questi due elementi restano indipendenti e si criticano a vicenda, offrendo due prospettive opposte e simultanee della realtà. Anche dal punto di vista stilistico e musicale Don Giovanni, abilissimo simulatore e dissimulatore, passa continuamente dal registro tragico a quello comico. Chi volesse far prevalere il primo o il secondo tradirebbe il vero spirito dell'opera. Tale duplicità si aggiunge alle ambivalenze e ambiguità di cui abbiamo parlato poc'anzi, il tutto con una ricchezza di significati e di implicazioni che giustifica la profezia pronunciata da Goethe già nel 1797, secondo la quale nessun'altra opera in musica avrebbe raggiunto l'altezza (e la profondità) del *Don Giovanni*.

* Emilio Sala (1959) è professore di Drammaturgia e Storiografia musicali presso l'Università degli Studi di Milano. Membro del comitato scientifico della Fondazione Rossini di Pesaro e dell'editorial board delle edizioni critiche "The Works of Giuseppe Verdi" di Chicago, ha diretto l'Istituto di studi verdiani dal 2012 al 2015. Si occupa dei rapporti tra la musica e varie forme di spettacolo dal Seicento alla contemporaneità, con una particolare attenzione all'Ottocento romantico-popolare. È autore di numerose pubblicazioni musicologiche uscite presso editori di diversi Paesi. Nel 2014 ha ricevuto il premio internazionale per la musicologia "Luigi ed Eleonora Ronga" dell'Accademia nazionale dei Lincei.