



HAL
open science

Don Giovanni. Il dissoluto punito ovvero la possibilità e lo spostamento

Marcello Vitali-Rosati

► **To cite this version:**

Marcello Vitali-Rosati. Don Giovanni. Il dissoluto punito ovvero la possibilità e lo spostamento. *Elites*, 2004, 4, pp.65-78. hal-01613565

HAL Id: hal-01613565

<https://hal.science/hal-01613565>

Submitted on 28 Feb 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

VERSION PRE-PRINT DE :

« Don Giovanni. Il dissoluto punito ovvero la possibilità e lo spostamento »

Marcello Vitali-Rosati

Elites, 2004, p. 65-78.

Pour citer cet article :

VITALI-ROSATI, Marcello, « Don Giovanni. Il dissoluto punito ovvero la possibilità e lo spostamento », *Elites*, 2004, p. 65-78.

Don Giovanni

Il dissoluto punito ovvero la possibilità e lo spostamento

di Marcello Vitali Rosati

1. Sit venia verbo

Mi concedo una fantasia, un gioco infantile, nel seguire le note di Mozart senza criteri filologici rigorosi. Queste pagine nascono dalla scelta tra due termini nei quali si gioca l'instabilità stessa del Don Giovanni, il 'dramma buffo': una scelta tra lo 'sprofondamento' e la 'disseminazione', o forse meglio la 'dispersione'. Se questi sono gli estremi (più vicini e intrecciati di quanto si potrebbe credere) all'interno dei quali si muove Don Giovanni, essi sono anche le due opportunità che mi si sono proposte davanti all'istante della scrittura: lo sprofondamento nella terra di Don Giovanni, o lo sprofondamento nell'abisso del prima e del dopo che delimitano l'istante della scrittura, abisso costituito di altra scrittura, di altri autori, di altre interpretazioni, di dati e di date, ma anche e soprattutto di movimenti e di scelte. La dispersione di Don Giovanni all'interno di immagini e di storie che si intrecciano e si 'ingarbugliano' (per usare un'espressione cara all'opera buffa) fino a farlo moltiplicare all'infinito, o la dispersione di chi, scrivendo, passa l'istante, lo dimentica e non sa però trovare quel ponte tra il prima e il dopo che consentirebbe di unire gli istanti.

La diacronia della dispersione è stata, o meglio è, la mia scelta. Ed ecco un primo termine, quello di 'diacronia', che mi consente di non avere intenzioni di unità, che mi permette di non essere padrone del mio futuro. Lo consente a me in quanto scrittura *di qualcosa*, ben inteso, e non certamente a me come autore, che, del resto, non sono affatto su questo foglio, sono sparito già dal computer e non vi ritornerò. La diacronia consente, diciamo, a questo *qualcosa* di cui io mi faccio scrittura, di non essere padrone del suo futuro, e tanto meno del suo passato. La situazione in cui mi trovo si intreccia, per forza di cose, con quella di Mozart, anch'egli scrittura di qualcosa: io scrittura *di* Mozart a sua volta scrittura *di* Don Giovanni.

2. Instabilità e collocazione

Iniziamo, dunque, dalla collocazione, dall'accordo di re minore con cui è Mozart ad avere a che fare con il suo travagliarsi per iniziare. Un re minore, quello dell'*ouverture*, che cerca la sua possibilità nella stessa stabilità della sua esposizione. Il re minore è un accordo fortemente materiale, corporeo, legato ad una realtà di carne ed ossa: quello che si sta aprendo è la storia di un corpo. Quello che viene proposto all'orecchio dell'ascoltatore è dunque una collocazione materiale, un piazzarsi, un trovarsi in un posto preciso, spazialmente ben determinato. È un uomo seduto, un corpo su una sedia. Ma se non vi è dubbio sulla carnalità, sulla corporeità di una tale collocazione vi sono, invece, dubbi fortissimi sulla sua stabilità. Dubbi che vengono già a presentarsi nella prima battuta, suggeriti dagli strumenti che più di tutti, nel capolavoro mozartiano, giocano la parte dell'instabilità: i violini. Essi, mentre tutto il resto dell'orchestra piazza quel re minore, giocano con un sincopato. Dopo aver prefigurato questo dubbio di instabilità lo portano agli eccessi: prima con tre scale discendenti che si appoggiano, ed è la prima volta che tale nota si percepisce chiara nell'organico, su un si bemolle; poi con un susseguirsi di scale cromatiche che aprono il successivo susseguirsi di temi sempre diversi e sempre lasciati in sospeso, sempre irrisolti, nuovi, stupendi e stupefacenti, regalati e ridistribuiti con generosità tra fiati e archi.

L'instabilità è suggerita anche da un altro fattore, per niente secondario: la tonalità è minore. La carne, il corpo che ci vengono presentati sono sì collocati spazialmente, ma nell'imperfezione e nell'insoddisfazione di un accordo mancante, tragico nella sua collocazione non decisa, non scelta, ineluttabile, ma anche instabile per la sua tragicità. È quel fa diesis mancante che sbatte in faccia a chi ascolta la necessità di spostarsi. Fa diesis che invece c'è nella mobilità tranquilla delle *Nozze di Figaro*, nell'ondeggiare delle melodie degli archi.

È chiaro che ciò che viene collocato, piazzato, nell'*ouverture* è il personaggio principale, Don Giovanni. Detto questo ci si pongono una serie di domande a cui, nel corso del *divertissement* di

queste pagine, cercherò di accennare possibili risposte. Innanzitutto chi è Don Giovanni? E poi: che cosa significa la sua collocazione? Che cosa la sua instabilità? E poi: *dove* è collocato e *dove* si muove? E in ultima analisi: *perché* è collocato e *perché* si muove?

3. Il corpo : materialità e assenza

Il personaggio principale di un'opera, sia essa musicale, letteraria o pittorica è sempre l'Uomo. L'uomo per eccellenza, l'uomo scritto e l'uomo che scrive, l'uomo che si fa opera o che viene fatto dall'opera, col pretesto dell'opera. E questo perché l'autore scrivendo è, e vuol essere ciò che scrive; quindi non può far altro che scrivere ciò che è. Già così ho trovato un tema sulle note del quale si può esprimere la prima risposta che cercavamo. Don Giovanni è l'Uomo come Ulisse è l'Uomo, come Dante è l'Uomo, come Lear è l'Uomo e come, in ultima analisi, Mozart è l'Uomo, Mozart che può esserlo solo perché si fa scrittura di Don Giovanni.

Don Giovanni è carne, è corpo. Rapidamente: l'Uomo è corpo. Ed è *soltanto* corpo perché, per quanto voglia non può e non riesce mai ad essere spirito. E corpo e perciò non è 'io', non è 'soggetto'. L'Uomo, nel tentativo di trovare la sua sostanzialità nel suo essere soggetto, non riesce e cade nell'insostanzialità del corpo puro e semplice. Don Giovanni (e ormai la parola è diventata sinonimo di Uomo) non è pensiero puro, e non è nemmeno unione di pensiero e corpo. Il pensiero è tale quando valga un principio di identità che lo sostiene, che garantisca la sua coerenza e la sua unitarietà. Ma tutto questo Don Giovanni non ce l'ha. È incoerente, molteplice, non sostanziale.

Non *essere* pensiero, d'altra parte non vuol dire non *avere* pensiero. Il corpo può pensare, l'Uomo può pensare, ma quel pensiero non è suo, è preso in prestito da altrove. Che cosa Don Giovanni pensi lo si vedrà seguendo questa fantasia, continuando ad immergerci nella musica mozartiana. Per ora siamo soltanto alla fine dell'*ouverture* e, per quanto possa sembrare assurdo, dopo che così drasticamente avevamo assistito alla sua materialissima collocazione, Don Giovanni *non c'è*. C'è Leporello. Il nostro protagonista dalla sua collocazione violenta, ma instabile, si è spostato, dando a vedere una delle sue caratteristiche più importanti: la mobilità.

Don Giovanni non c'è proprio perché non è altro che un corpo, disperso nella sua incoerenza e insostanzialità che non gli consente di trovare un posto suo. Non c'è e non ha nome è «chi nulla sa gradir», è un «caro galantuomo». Ma, se pure assente dell'assenza di chi non è pensiero, di chi non è 'io', di chi non è 'soggetto', Don Giovanni rimane fortemente collocato in quanto corpo: sta dentro con la bella.

Riassumendo: Don Giovanni è un corpo, senza pensiero suo, esaurito nella sua carnalità, collocato e piazzato in uno spazio materiale in quanto corpo. Ma è un corpo che non può non muoversi, e ce lo dimostra, dopo la mobilità dell'*ouverture* in cui ci è presentato, la sua prima apparizione: in fuga. In fuga da Donna Anna la prima volta, in fuga da Donna Elvira (subito prima dell'Aria «Madamina il catalogo è questo»), in fuga quando sta per essere scoperto come assassino da Donna Elvira, Donna Anna, Don Ottavio e Zerlina.

La fuga Don Giovanni la eviterebbe volentieri, volentieri si rifugerebbe nella coerenza di un principio di identità che gli garantisse una stabilità. E lo si vede quando nascondendosi dietro a Leporello riconquista Donna Elvira negando la sua corporeità, affermandosi come 'soggetto', come 'io' sostanziale, coerente e sempre uguale a se stesso. E a questo *bluff* cade Donna Elvira che si innamora nuovamente di lui in Leporello. Una volta che la finzione del corpo di essere un corpo-pensiero viene presa per buona (ed è sincera, persino Don Giovanni tenta di crederci) il corpo viene preso per un soggetto sostanziale e coerente, viene riconosciuto. In questo gioco si trova inserito anche Mozart: il tentativo di Don Giovanni di fermarsi, di aggrapparsi ad un principio di identità, è il tentativo di Mozart che, facendosi scrittura, tenta di creare la possibilità del suo proprio autoriconoscimento. Tentativo che fallisce, per Mozart, perché la creatività della scrittura si rivela essere non creativa, priva di se stessa, passiva: scrittura di qualcosa che *si* scrive, ma non *viene* scritta; tentativo che fallisce, per Don Giovanni, perché non viene mai riconosciuto, da nessuno. Anzi è lui stesso a non riconoscersi nelle parole degli altri che lo descrivono; ad esempio quando Donna Elvira parla di lui come l'«empio» che la fa soffrire (la sua prima aria) Don Giovanni non capisce affatto che si sta parlando di lui. E infondo ha ragione: non si sta parlando di lui perché di

lui non si può parlare. Si parla di qualcosa che lui non è e che infatti viene riconosciuto in Leporello (Donna Elvira cederà alle effusioni amorose di Leporello riconoscendo in lui Don Giovanni). L'autoriferimento in Don Giovanni e per Don Giovanni non funziona, non si ritrova mai quello che si è lasciato.

4. Lo spazio del movimento: i piani di riflessione

Si pone da sola, a questo punto, la domanda: in quale spazio si muove Don Giovanni? Dov'è collocato l'Uomo? In quanto corpo, Don Giovanni, si deve ovviamente trovare in uno spazio materiale. Materiale, ma non corporeo. E questo perché, all'interno di uno spazio corporeo, non c'è possibilità di movimento: i corpi sono impenetrabili. Quello che definisce il rapporto tra corpi è, appunto, una 'diasomia'¹, una distanza-rottura che determina l'impenetrabilità, l'impossibilità di passarci attraverso. E per la sua costruttività concreta questo spazio è materiale.

Lo spazio di Don Giovanni è costituito di pensiero che si fa, di interpretazioni, di immagini riflesse ed è eterogeneo, fortemente frammentato, fatto a salti. Lo spazio di Don Giovanni è uno spazio diatopico, in cui ci sono dei salti, dei buchi, degli abissi che non possono essere superati linearmente.

Nello spostarsi all'interno di questo spazio il protagonista interseca ora un piano ora un altro e, proprio per la rottura che vi è tra essi, perde ogni volta se stesso. Il pensiero pensato da Don Giovanni non è il suo pensiero: sono pensieri plurali, che lui prende a prestito. Ci si apre di fronte un altro abisso di scelta. Infatti, dopo quanto ho scritto, il *Don Giovanni* di Mozart non è più una sola opera: sono almeno due opere (e forse anche la definizione di 'dramma buffo' lo suggeriva). Da una parte c'è l'opera morale o forse semplicemente moralistica, *Il dissoluto punito*, dall'altra c'è un'opera teoretica in cui le implicazioni etiche si nascondono dietro quelle moralistiche e molto più in profondità. Seguirò questa seconda strada, anche se non lascerò del tutto la prima.

La duplicità dell'opera si gioca sulla possibilità di interpretare in due modi diversi gli altri personaggi che, dopo il protagonista e intorno a lui, la popolano. Lasciando da parte per ora Leporello e il Commendatore (figure sicuramente più complesse e da analizzare separatamente) restano Donna Anna e Don Ottavio, Donna Elvira, Zerlina e Masetto. La domanda da porsi in merito al ruolo che tali personaggi giocano nell'opera è: sono corpi come lo è Don Giovanni? Sono uomini realmente o lo sono solo in quanto personificazioni, incarnazioni immaginarie di qualcosa d'altro? A questi personaggi si aggiungono virtualmente e in modo fondamentale, le donne di Don Giovanni. Anche per esse la domanda è la stessa: sono donne reali, sono corpi, o sono altro? Se i personaggi con cui Don Giovanni intreccia le sue storie, e se soprattutto le donne che egli seduce, sono uomini-corpi, allora Don Giovanni è un dissoluto, un uomo immorale che non rispetta l'alterità degli altri uomini. Considerando le donne come qualcosa attraverso cui passare Don Giovanni fa qualcosa di moralmente sbagliato. Ma la maggior parte delle volte (e qui è soprattutto la musica che spinge verso una tale interpretazione) i personaggi che si incontrano con Don Giovanni non sono corpi. Sono materiali, anch'essi, ma non corporei.

Prendiamo come primo esempio, a mio avviso il più evidente, quello della coppia Donna Anna - Don Ottavio: essi sono la stessa cosa, o meglio formano un'unità, che non è corporea e anzi nega la corporeità; tanto è vero che la sessualità è assolutamente negata all'interno del loro rapporto e lo si ribadisce nell'ultima scena dell'opera in cui decidono di aspettare ancora a sposarsi e di far «languire ancor» Don Ottavio. Essi sono un pensiero, che si sviluppa e si muove, ma è solo pensiero, una visione possibile del mondo. Essi costituiscono un immaginario, un insieme di icone, un registro: un piano di riflessione così come l'ho descritto sopra. E ancora Donna Elvira che incarna un tipo di pensiero che a Don Giovanni piace molto pensare (anche se solo per un

¹Utilizzo qui il termine 'diasomia' calcolandolo dagli altri due 'diacronia' e 'diatopia'. Voglio intendere, una rottura rispettivamente corporea, temporale e spaziale che non può essere sanata in un'unità. Così come la diacronia è quell'abisso insuperabile tra un istante e l'altro per il quale non è possibile creare un ponte, aristotelicamente, tra un prima e un dopo, la diatopia è una rottura dello stesso tipo tra due spazi logici diversi che, per quanto possano entrare in relazione non potranno mai venire a sovrapporsi; la diasomia è questa stessa rottura tra gli uomini-corpi: l'impossibilità di 'mettersi al posto' di qualcun altro.

momento); l'amore coniugale che la porta a chiamare Don Giovanni «marito», che le fa vedere per prima il Commendatore che trascinerà il dissoluto all'inferno, l'amore coniugale che la costringe, morto il marito, a garantire la sua fedeltà eterna rinchiudendosi in un convento «a finir la vita mia», se pure (immaginiamo) giovanissima. Donna Elvira, oltre che essere un piano di riflessione è però anche il simbolo di tutti i piani di riflessione e cioè di tutte le donne amate da Don Giovanni. Ella è «qualche bella dal fato abbandonata», un pensiero pensato e poi abbandonato per pensare altri pensieri all'interno del continuo movimento di Don Giovanni. Le donne (anche quando il loro essere piano di riflessione è completato dalla presenza di un compagno, come Don Ottavio o Masetto), sono i pensieri di Don Giovanni. Anche se non sono, direttamente, il motivo del suo movimento. Tale motivo, lo vedremo, trascende la bellezza femminile, la ricchezza del pensiero.

La musica mozartiana segue l'intrecciarsi e il susseguirsi nella persona di Don Giovanni di tutti questi piani di riflessione, di tutti questi pensieri incompatibili tra di loro e che si trovano disseminati nella fuga del libertino. Lo fa, e lo abbiamo visto, nell'*ouverture*, proponendo mille temi e mille registri diversi. Lo fa alternando i registri anche in modo molto brusco quando cambiano i personaggi in scena. Infine lo fa intrecciando temi e registri diversi quando i personaggi sono insieme.

L'Uomo è dunque un corpo collocato in uno spazio materiale fatto di piani di riflessione diversi e diatopici e il suo spostamento non è altro che l'intrecciarsi con piani sempre nuovi, il vagare per questo spazio. Così facendo l'Uomo perde qualsiasi unità, risulta frammentato nella dispersione di pensiero che si trova ad incontrare nel suo movimento. Don Giovanni è questo, un corpo tra donne che corpo non sono. E se queste donne non sono corpo egli non pecca affatto seducendole e poi abbandonandole. Le donne sono solo lo spazio in cui si trova gettato.

5. Principio di identità e coerenza

All'interno di questo mondo che Mozart ci ha messo davanti, che fine hanno fatto Leporello e il Commendatore? Essi sono, senz'altro i personaggi più importanti dopo Don Giovanni, ma non sembrano corrispondere né alla descrizione che ho dato di Don Giovanni né a quella degli altri personaggi. Non sono uomini, il Commendatore è addirittura una statua dopo la prima scena dell'opera. E non sono, o almeno non del tutto, piani di riflessione. Don Giovanni, sempre in fuga da chi cerca di stargli troppo vicino, da chi lo vuole con sé, come Donna Elvira, o da chi lo insegue per eliminarlo o per punirlo, paga addirittura Leporello (nella prima scena del secondo atto) affinché gli rimanga accanto; e in altre occasioni chiede a Leporello di stare con lui («vien meco, se non vuoi qualcosa ancor tu» Atto I scena 2).

Che cos'è che Don Giovanni è disposto a pagare «quattro duple»?

Ma prima di rispondere andiamo avanti: anche con il Commendatore Don Giovanni ha un rapporto completamente diverso rispetto a quello che ha con i personaggi-piani di riflessione; non direbbe mai a una donna (almeno dopo averla sedotta) «attendi!», come dice al commendatore nella prima scena del primo atto, non darebbe mai veramente «la mano» a una donna («Là ci darem la mano» è al futuro, è una promessa, è un eterno rinvio) come invece la dà e ben stretta al Commendatore subito prima di sprofondare nella terra. L'Uomo che ha come sua caratteristica quella di passare e poi fuggire (insegue per la seconda volta Donna Elvira solo quando non si accorge che è lei) per non tornare mai più, torna invece più volte dal Commendatore, lo invita anche a cena.

Ma, notata questa analogia tra Leporello e il Commendatore, limitiamoci a parlare del primo per poi ritornare al secondo tra qualche pagina. Ho già fatto notare come, già nella prima scena dell'opera, stranamente Don Giovanni non c'è e, al suo posto, troviamo Leporello. E spesso nell'opera (soprattutto nell'intero secondo atto con il motivo del travestimento) Leporello è al posto di Don Giovanni. E il posto di Don Giovanni, quello che gli altri vorrebbero per lui, ma quello che lui stesso desidererebbe per sé, è un posto fisso, fermo, stabile. Leporello è questo. D'altra parte Leporello non è senza Don Giovanni e la sua funzione è sempre una funzione di aiuto: il protagonista è Don Giovanni. E allora che cos'è che Don Giovanni compra pagando Leporello? Nient'altro che la sua identità. Leporello è il principio di identità di Don Giovanni, è la sua coerenza, è la sua stabilità. È tutto ciò che Don Giovanni sarebbe se fosse un corpo-pensiero, un

soggetto in cui l'autoriferimento funziona, un 'io'. Leporello altro non è che Don Giovanni, proprio perché Don Giovanni non c'è. Ed è per il suo ruolo di principio di identità e di coerenza di Don Giovanni che Leporello ha il compito di spiegare le «ragioni forti» per le quali il libertino ha abbandonato Donna Elvira. È vero ch'egli ebbe delle buone ragioni, l'unico problema è che quelle ragioni, per quanto buone, non sono *sue*.

Interessante è vedere come si stabilisce il rapporto tra Don Giovanni e il suo principio di identità. Fondamentalmente è un rapporto destinato a fallire: e questo non perché Don Giovanni non gradisca avere un'identità forte; bensì perché, semplicemente, non ce l'ha. Leporello è destinato a rimanere un principio di identità sfrattato. La lotta dell'uomo-corpo per diventare soggetto è una lotta accanita. Don Giovanni, appunto, paga Leporello, lo richiama, lo picchia per picchiare se stesso quando dice di averlo scoperto a importunare Zerlina (fine del primo atto). Quella scena è indicativa dell'atteggiamento di Don Giovanni: egli vorrebbe essere un uomo-spirito, stabile e identico a se stesso, ma non lo è e non può esserlo. In quanto 'soggetto' coerente non dovrebbe essere un libertino e passare da una donna all'altra perché questo significa spostarsi da un piano di riflessione all'altro, significa incoerenza. Prende dunque il suo principio di identità Leporello e tenta di ucciderlo, di punirlo: non ha fatto il suo dovere.

Eppure questo rapporto fallisce; Leporello lo sa da sempre e lo dice con una frase che sembra strana in bocca ad un servitore: «non credete di sedurre i miei pari, come le donne, a forza di denari». Un servitore normale, forse, si può comprare, ma non si può comprare la propria coerenza, la propria stabilità, la propria identità con se stessi.

Il principio di identità (prima avvisaglia del fallimento) fugge quando viene preso per Don Giovanni e sta per essere bastonato. Anche la stabilità, se a servizio dell'Uomo, è destinata alla fuga ed alla instabilità: addirittura la stabilità del Leporello principio di identità arriva fino a negare se stessa dicendo «quello io non sono» e poi «il delitto non è mio»; principio di identità diverso da se stesso. E fugge infine quando non può più seguire il suo padrone: «Ed io vado all'osteria a trovar padron migliore». Principio di identità che non vale più e che cerca nuove possibilità.

6. Possibilità e uomo-scrittura

Il corpo, e cioè l'Uomo e cioè Don Giovanni, è 'possibilità'. E già questo termine è abbastanza oscuro per non lasciare che grazie ad esso si possa dare una definizione. Si inizia consapevoli di tentar di definire l'indefinibile per eccellenza, ciò che sfugge, ciò che non ha sostanza né identità. Ritorno a additare un 'prima' che è, questa volta, il mito di Prometeo. L'uomo è l'animale che non ha nessuna natura. La sua natura consiste nel suo non aver natura, La sua natura è fuori di lui, in altro. Potremmo dire che la natura dell'uomo sta nei piani di riflessione con i quali si può intersecare. La possibilità che definisce il corpo è dunque una possibilità senza se stessa, una possibilità protesa fuori di sé. L'Uomo non realizza se stesso nel suo essere possibile, non è ciò che può essere se stesso. Perché questo se stesso da realizzare non ce l'ha. Il movimento di Don Giovanni non è quello dell'Esserci. E non è neanche quello del soggetto mosso dall'eterna femminilità. Proprio perché l'Uomo non è soggetto. Per esser Faust bisogna rivedere il rapporto con Leporello. E Leporello non è affatto Wagner.

La possibilità di cui il corpo-Don Giovanni è fatto non è la *sua* possibilità. L'aggettivo possessivo, per Don Giovanni, non trova mai il suo riferimento. È fuga fuori di un sé da cui, tra l'altro, non si può nemmeno fuggire perché non c'è. È semplice fuga. Possibilità senza se stessa. Possibilità che non si realizza mai, per la quale, ancora, non funziona l'autoriferimento. L'abbiamo visto: Don Giovanni non ritorna. L'unico modo per farlo tornare è ingannarlo: è il trucco escogitato da Donna Anna, Donna Elvira e Don Ottavio quando si mascherano per trovare il dissoluto. Eppure Don Giovanni riesce (suo malgrado) sempre a svanire nel nulla, a dileguarsi, a sciogliersi.

La possibilità di cui è fatto Don Giovanni è 'dispersa', ed è lui stesso a dirlo. Quando, travestito da Leporello, dà indicazioni ai contadini guidati da Masetto su dove possono trovarlo, dà indicazioni vere. Indica la sua totale dispersione. «Metà di voi qua vadano, e gli altri vadan là, lontan da qui lo cerchino, lontan non fia mai qua». È dappertutto ma non qua. Lontano, di là e di qua, ma non in un *hic*.

È questa possibilità dispersa, priva di se stessa e del suo 'di che cosa' che entra in rapporto con i piani di riflessione. E vi entra in rapporto al modo della concretizzazione. Il corpo è, dunque, concretizzazione di ciò che è fuori di lui. Più precisamente, come in quanto autore e uomo, ho accennato all'inizio di queste pagine, il corpo è concretizzazione di piani di riflessione al modo della scrittura. Una scrittura che è sempre *di qualcosa* e mai di se stessa. Siamo ancora davanti ad un fallimento della creatività: Mozart sembra sperare di produrre pensiero con la sua opera, stabile ed identico a se stesso; si trova invece ad essere solo scrittura di questo pensiero, e a porci davanti, ancora, qualcosa di materiale, corporeo e incoerente; si trova ancora una volta ad avere a che fare, e in fondo ad essere un Uomo.

Don Giovanni passa repentino per un piano di riflessione, lo incrocia per un attimo e lo concretizza, lo scrive. È per questo che i piani di riflessione lo cercano, hanno bisogno di lui. Ha bisogno di lui Donna Elvira e Don Giovanni lo sa («cerchiam di consolare il suo tormento»); senza Don Giovanni non ci sarebbe nulla di concreto, tutto resterebbe nell'ombra, non scritto. Senza autore, senza Uomo, non c'è scrittura. È in questo senso che Don Giovanni 'pensa' pensieri non suoi (e in questa situazione si trova anche Mozart): scrive piani di riflessione. Le donne di Don Giovanni sono 'scritte' solo grazie a lui, appaiono sul catalogo solo grazie a lui che dà loro una natura corporea. Altrimenti sarebbero assolutamente incorporee. Ed ancora: Zerlina si sta sposando con Masetto avendo un'idea fiabesca dell'amore. Che non si può concretizzare perché Masetto non è un principe azzurro, è solo un contadino. E Don Giovanni invece concretizza l'idea di Zerlina (o forse meglio, l'idea-Zerlina): «voi non siete fatta per essere paesana; un'altra sorte vi procuran quegli occhi bricconcelli, que' labbretti sì belli, quelle ditucce candide e odorose; parmi toccar giuncata e fiutar rose.». Ed ha ragione; il piano di riflessione Zerlina non è paesano, è fiabesco, e il cavaliere Don Giovanni lo scrive, lo concretizza. Lo scrive nei due quarti di «Là ci darem la mano» che, nell'alternanza di battere e levare concretizza proprio quel tipo di 'amor cortese' che Zerlina rappresenta. È questo che, sinceramente, intende Don Giovanni esibendo la sua protezione: promette scrittura, apparizione corporea a ciò che corporeo non è. Intorno a questa possibilità di scrittura ruota tutto e Don Giovanni è burattinaio della corporeità: lo è, una volta per tutte, quando ordina a Leporello le danze («Fin ch'han dal vino»). Ordina, ma senza ordine: «senza alcun ordine la danza sia, chi il minuetto, chi la follia, chi l'alemanna farai ballar». Diacronia, diatopia che si intrecciano dando origine ad una molteplicità frammentaria e frammentata che si scrive nel libro di Don Giovanni o meglio nel libro-Don Giovanni («Ah la mia lista doman mattina d'una decina deve aumentar»). È indicativo che quest'aria («Fin ch'han dal vino») sia l'unica aria del protagonista dell'opera: l'aria di scrittura, di concretizzazione, di corporeità.

7. *Motivo dello spostamento*

Ma perché lo spostamento, il movimento? Perché Don Giovanni non può stare fermo? Che cos'è che lo spinge a muoversi? Siamo giunti così al cuore del problema, alla parte più importante, e forse per questo la più debole, di queste pagine. In modo immediato, tralasciando ciò che si è detto prima, si potrebbe rispondere che a Don Giovanni piace desiderare, che desidera il desiderio e che appena esso si consuma deve crearne uno nuovo da consumare e così all'infinito. Ma Don Giovanni è corpo, e in che senso un corpo può desiderare?

Il fatto di essere possibilità nel senso che abbiamo visto è, infatti, condizione dello spostamento ma non ne è ragion sufficiente. Bisogna dunque trovare la relazione che intercorre tra il corpo e lo spostamento. Don Giovanni si muove perché è un corpo; nella sua corporeità-possibilità, sta la sua indecisione su cui può fondarsi ogni sua scelta. Il corpo è collocato, ma può spostarsi in virtù di una scelta indecisa. Su questa in-decisione si apre la sua libertà. La dichiarazione di intenti di Don Giovanni sta in queste parole che cercherò di commentare:

È tutto amore.
Chi a una sola è fedele,
verso l'altre è crudele.
Io, che in me sento

sì esteso sentimento,
vo' bene a tutte quante.
Le donne poi, che calcolar non sanno,
il mio buon natural chiamano inganno.

È tutto amore. Amore corporeo, materiale: sentimento nel senso di percezione sensoriale. L'Amore è questo in Don Giovanni: è la molla che vibra tra l'in-decisione del collocamento e la scelta libera dello spostamento. In mezzo a questo 'prima', il re minore, e questo dopo, il susseguirsi di temi e di registri diversi, vi è l'Amore: intoccabile, fatuo. «Chi a una sola è fedele, verso l'altre è crudele»: l'in-decisione che apre alla libertà si deve consumare, altrimenti vi sarebbe solo chiusura: la possibilità di cui il corpo è fatto si ripiegherebbe su se stessa. Don Giovanni-corpo percepisce la molteplicità e non può far altro che muoversi verso di essa al suo inseguimento.

A mio avviso un recitativo, più degli altri, mostra alla perfezione l'istante abissale dello spostamento, del cambiare posto. Riporto anche questo passo.

Don Giovanni: Or sappi ch'io sono innamorato di una bella dama, e son certo che m'ama; la vidi le parlai, meco al casino questa notte verrà... Zitto, mi pare di **sentir odor** di femmina

Leporello: Cospetto che **odorato perfetto**.

Don Giovanni: All'aria mi par bella.

Leporello: E che **occhio** dico!

Don Giovanni: **Ritiriamoci un poco e scopriamo terren**.

Leporello: **Già prese foco!**

È questo il passo immediatamente precedente all'aria di Donna Elvira «Ah chi mi dice mai», di cui ho già detto. Ho messo in grassetto i termini chiave su cui si basa questa scena: potrebbe essere chiamata «Scena dello spostamento». In queste parole, affidate ad un recitativo che però ha degli spunti musicali interessanti, si gioca l'istante, o meglio sarebbe dire l'*exaiphnes*, dello spostamento, che si consuma in modo abissale nei tre punti sospensivi. Interruzione, rottura, abisso tra un prima e un dopo, passaggio, in-decisione che si lega ad una scelta di movimento. Come si vede bene lo spostamento è materiale, porta a ritirarsi un poco, a scoprire il terreno: il termine che meglio si attaglia a tale movimento è il termine francese *déplacement*.

E poi la motivazione di tale spostamento: l'odore, la vista. Sono i sensi del corpo che lo aprono alla scelta. Ed il commento di Leporello, dopo che lo spostamento è avvenuto suggella il consumarsi di tale attimo, il bruciarsi di un *déplacement* che è soltanto destinato a precederne degli altri.

Il corpo dunque, sensorialmente attratto, amorevolmente incantato, si sbriciola nella sua possibilità priva di se stessa e si sposta.

Ma su questo è l'incompletezza che domina: forse tale incompletezza e la debolezza delle mie parole si fonda proprio sull'impossibilità di concretizzare nella scrittura l'in-decisione della scelta. E questo paragrafo non può che rimanere una promessa.

8. La morte

Ogni scrittura di qualcosa è una scrittura destinata a finire. E siamo arrivati alla morte. Anch'essa da ridefinire come un dopo che perderà il suo prima e che, quindi, non sarà comunque staticità: questo non sarà l'ultimo paragrafo di questo scritto.

Avevo parlato del Commendatore quando parlavo di Leporello: ed infatti c'è una somiglianza di fondo tra i due. La stabilità. Se Leporello è il principio di identità di Don Giovanni, il Commendatore è il principio di identità del tutto, la stabilità assoluta, il sistema immobile e

totalizzante, che dà un posto stabile ad ogni cosa, o almeno tenta di farlo. È l'incrollabilità, sperata, di tutti i principi, di tutte le certezze. Tanto stabile da essere «marmorea». Ed anche i nomi con cui lo definisce Don Ottavio sono indicativi: è oggetto di morte, è rimembranza. È immobilità. Ed è per questo che, oltre che da Leporello, è solo da lui che Don Giovanni non fugge: la stabilità è una grande aspirazione di Don Giovanni.

Quella stabilità che il Commendatore rappresenta, ovviamente, non può essere altro che l'immobilità del cadavere: la morte, morte biologica. Ma Don Giovanni, privo di se stesso, è privo anche della sua morte. Per Don Giovanni, che è Possibilità priva di se stessa, la morte non è una possibilità, o almeno non è, ancora, una *sua* possibilità. Non realizzando se stesso nell'inseguire il suo essere possibilità, perché non c'è in definitiva un se stesso da realizzare, Don Giovanni non può andare incontro alla morte. E la morte non potrà mai essere la *sua* morte. E lo si vede nello scambio di battute tra il Commendatore-statua e Don Giovanni: «Pentiti! No! Sì! No! Tempo più non v'è». E quando non vi è più tempo scende il gelo dell'immobilità. Ma se non vi è più tempo allora questo non riguarda più Don Giovanni che è nel tempo. Ed infatti il piano su cui si pone il Commendatore è assolutamente parallelo e incompatibile con quello dove si muove Don Giovanni, anzi, forse semplicemente non esiste: il Commendatore non c'è affatto. «Che deggio guardar?» domanda Don Giovanni a Leporello che gli indica la statua: non c'è nulla da vedere, la stabilità non è legata ai sensi, il marmo non ha sensi e non è neanche sensibile. Ed è per questo che, come nel caso di Leporello, il tentativo di stabilizzare, di fermare Don Giovanni ingabbiandolo nel principio di identità fallisce nuovamente. Non ci può essere un istante a cui dire «fermati!», perché nessun istante è realizzazione di qualcosa, è, invece, possibilità senza un passato e senza un futuro. Lo spostamento di Don Giovanni continua, la sua dispersione si ribadisce persino nel suo sprofondamento. Ecco il senso di queste pagine ed ecco un'altra giustificazione alla scelta che ho dichiarato all'inizio. «Apri dico!», grida Don Giovanni a Leporello che non vuole aprire la porta alla statua. Per Don Giovanni lo spostamento non ha limiti, continua anche nella morte, e questo perché, appunto, la morte non sarà mai la sua. Ad aver paura della morte è invece Leporello, che penserebbe la morte come la sua, essendo lui sostanza, coerenza e identità. «Tempo non ha, scusate» dice Leporello alla statua che vuole essere invitata a cena; per chi è (o pretende di essere) identità con se stesso, non vi è tempo per la propria morte; ma per Don Giovanni questo tempo c'è. In un continuo muoversi, la morte non c'è, c'è solo il tempo per morire. La morte non è sensibile e quindi non c'è, ci si può solo muovere verso di essa, senza che essa sia mai la 'nostra' morte. E Mozart ci regala questo brivido di impossibilità di stasi con un accordo meraviglioso che introduce l'ingresso della statua al banchetto di Don Giovanni: in un primo momento sembrerebbe di essere davanti allo stesso accordo di re minore dell'*ouverture*: si ricerca la stessa stabilità. E invece no. Il tema è lo stesso, ma questa volta l'accordo è un re di settima diminuita. Il Commendatore, la stabilità per eccellenza, fallisce miseramente, sfugge via, scivola, non riesce ad arrestarsi. «Ferma un po'», esclama la statua, e l'orchestra si prende gioco di lui con la mobilità delle scale cromatiche. Lo sprofondamento diventa per Don Giovanni un'altra dispersione, un'altra fuga, in definitiva. Il principio di individuazione cade ancora. Ed infatti arrivano di corsa Donna Elvira, Don Ottavio e Donna Anna che ancora cercano Don Giovanni, che ancora lo inseguono senza successo: «ah, dov'è il perfido?». Non c'è, ancora una volta è fuggito nella sua imprevedibilità: «Più non sperate di ritrovarlo... Più non cercate, lontano andò.» risponde Leporello.

9. Minima moralia

Ma, finita la fantasia sull'opera teoretica, se ne potrebbe aprire un'altra sull'opera morale, su *Il dissoluto punito*. Non è negabile che esista anche questa. Ho detto che l'opera morale si basa su una diversa interpretazione dei personaggi del *Don Giovanni*: se essi non sono più dei piani di riflessione, come ho voluto leggerli nel corso di queste pagine, ma corpi anch'essi, come Don Giovanni, se essi sono uomini e donne, e soprattutto donne, che non possono ridursi a nomi su una lista, allora effettivamente l'opera acquista un senso morale: si inizia a parlare di un dissoluto. Questa interpretazione può avere il suo interesse, se però non diventa moralistica, ma rimane nell'ambito morale. La dobbiamo legare al quadro che fino ad ora è stato dipinto, senza però

dimenticare che un'altra opera mozartiana è quella che più di tutte parla di donne-corpi: e cioè *Così fan tutte*.

Ho brevemente mostrato come i personaggi che popolano il Don Giovanni non possano per lo più essere interpretati come corpi principalmente per una assoluta assenza di sessualità nei loro tratti caratteristici: ma tale caratterizzazione cambia radicalmente quando si parla di Zerlina e Masetto. A volte essi appaiono nella loro corporeità. Basti pensare alla celebre aria «Batti, batti o bel Masetto»: solo un corpo si può bastonare. E (è un'opera buffa, almeno in parte), invece è Masetto ad essere bastonato da Don Giovanni. Il corpo di Masetto appare allora in tutta la sua carnalità, dimostrata dai suoi lamenti e dalle sue ferite che vengono addirittura localizzate, proprio a dimostrarne la materialità carnale: «ahi ahi la testa mia, ahi ahi le spalle e il petto!»; petto che ancora con più forza assume la funzione di corporeizzare Masetto perché viene utilizzato in rima con il nome, nella battuta successiva di Zerlina – che, appunto, riconosce il suo compagno grazie ai suoi lamenti e quindi a manifestazioni del suo corpo - : «Di sentire mi parve la voce di Masetto!». E poi come se non bastasse, segue l'elenco che Masetto fa a Zerlina di tutti i punti del corpo in cui si è ferito. Ma quello che più di tutto riporta l'attenzione su questa possibile interpretazione è l'aria di Zerlina «Vedrai carino». La riporto

Vedrai carino,
se sei buonino,
che bel rimedio,
ti voglio dar.
È naturale,
non dà disgusto
e lo speciale
non lo sa far.
È un certo balsamo
che porto addosso,
dare te 'l posso
se il vuoi provar.
Saper vorresti
dove mi sta;
sentilo battere,
toccami qua.

Se il libretto potrebbe lasciare qualche dubbio, la musica li annulla tutti: non è certo del cuore che si sta parlando. E Mozart lo fa dire ai violini che si mettono a giocare con i fiati, in una cascata di pizzicati che si fanno il verso ammiccando. Zerlina e Masetto, a differenza di Don Ottavio e Donna Anna, sono degli esseri sessuati, la sessualità è centrale nel loro rapporto ed è sbattuta in faccia all'ascoltatore. E sono dunque anche dei corpi.

La possibilità di vedere in questi due personaggi dei corpi è ribadita, ancora, nel finale in cui dichiarano di tornare a casa per cenare in compagnia, a differenza, come ho detto, di Donna Anna e Don Ottavio, che invece rimandano il matrimonio continuando a negare la loro sessualità.

Accettando, dunque, questa possibilità, l'opera assume una valenza morale: ci sono altri corpi nello spazio in cui si muove Don Giovanni. Questi corpi dovrebbero, quindi, limitare le sue possibilità di movimento: se i personaggi piani di riflessione potevano essere interpretati esclusivamente come funzioni del continuo spostamento dell'uomo-corpo in cerca della sua identità, come qualcosa attraverso cui è essenza del corpo dover passare, questa lettura non può essere data dei personaggi corpi: tra i corpi vale, abbiamo detto, la 'diasomia', il corpo cioè va rispettato nella sua impenetrabilità. E Don Giovanni non lo fa, urta e violenta i corpi, sbatte contro di essi senza neanche accorgersene. In questo è immorale; viola un principio fondamentale e minimale di ogni morale: quello di non considerarsi solo; questa violazione è, ripeto, di tipo corporeo, tanto è vero che si manifesta nella violenza carnale o nell'omicidio o nella violenza fisica di 'battere' qualcuno.

La concezione dell'uomo in quanto corpo e, in definitiva, in quanto scrittura si basa su un assunto di fondo, come ho mostrato nell'analisi del personaggio di Don Giovanni: quello del mito di Prometeo. L'uomo è per natura un essere che non ha natura, è possibilità pura. Ma non possibilità di realizzare se stesso, essa risulta ancora essere chiusa alla possibilità autentica. Quello che invece fonda l'uomo come possibilità deve essere la sua possibilità di spostamento all'interno di uno spazio materiale composto da piani di riflessione. L'uomo è la carnificazione scritturale di frammenti di piani di riflessione.

Se una morale vi può essere questa deve essere una morale basata sull'umanismo: su una centralità dell'uomo in quanto possibilità. Ma se l'uomo è solo corpo e possibilità nel senso spiegato allora nessuna concettualizzazione dell'uomo può portare ad una morale: da essa nasce soltanto violenza. La morale dell'umanismo sarà dunque la morale del rispetto del corpo nella sua collocazione spaziale e nella sua libertà di movimento: il rispetto della diasomia; e di conseguenza la morale della non concettualizzazione dell'uomo, del lasciare la possibilità priva di se stessa, aperta.

Don Giovanni, se intorno a lui vi sono degli uomini, non li rispetta in quanto tali: è antiumanista nella sua umanità. Ma la sua immoralità è dovuta, nell'opera, ad un paradosso fondamentale: lui che dovrebbe essere solo dispersione si arroga il diritto di diventare definizione: di essere l'Uomo, di definire l'indefinibile.

Ma Mozart non scriveva trattati di filosofia, e non è detto poi che Don Giovanni sia uno solo: la diasomia è rispettata (se non pensiamo al povero Masetto bastonato) perché Don Giovanni non si calpesta mai la coda.

Bibliografia essenziale

Tutti i libretti di Mozart, a cura di Marco Beghelli, UTET, Torino 1995

Jouve, Jean-Pierre - Fano, Michel, *Le don Juan de Mozart*, Paris, 1993. Trad. it.: *Il Don Giovanni di Mozart*, Adelphi, Milano 2001

Kierkegaard, Søren Aabie, *Mozart. L'erotico nella musica. Dalle "Nozze di Figaro" al "Don Giovanni"*, trad. it. di Gualtiero Petrucci, Bastogi, Foggia 1998

Lipperini, Loredana, *Introduzione al Don Giovanni*, Editori Riuniti, Roma 1987

Macchia, Giovanni, *Vita, avventure e morte di Don Giovanni*, Bari: Laterza, 1966 (nuova ed. riv. e ampliata, Adelphi, Milano 1991

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

Mila, Massimo, *Wolfgang Amadeus Mozart*, Studio Tesi, Pordenone 1985

D'Amico, Fedele, *Attorno al Don Giovanni di Mozart*, Bulzoni, Roma 1978

Vlad, Roman - Macchia, Giovanni - Muti, Riccardo, *Mozart e Don Giovanni*, Giunti, Firenze 1987