

SEBASTIANO BERTINI

ESPERIRE L'OLTRETOMBA

IL DUO DI DON GIOVANNI E LEPORELLO

È possibile guardare a uno dei più limpidi e svettanti capolavori della cultura moderna, *Il dissoluto punito ovvero il Don Giovanni*, di Wolfgang A. Mozart e Lorenzo Da Ponte, da varie prospettive, suggerite dalla complessa stratificazione dell'opera e dalla sua natura di per sé duplice, tra musica e poesia. Esaminando però gli ingranaggi che reggono e muovono la scena è inevitabile rilevare la centralità del ganglio diegetico corrispondente alla coppia di Don Giovanni e Leporello. Al centro della *pièce* sta un *duo*, che si impone con la sua specificità e funzionalità *dialettica*.

Focalizzare su questo aspetto, d'altro canto, significa porre lo sguardo sull'itinerario di una corposa tradizione occidentale - e cito, come esempio tutto 'nostro', la *Commedia* -, che con la struttura minima della *coppia in dialogo* ha saputo sistematizzare, anche all'interno della testura narrativa, uno dei modi speculativi più profondamente innervati nell'uomo occidentale, al punto di esserne costitutivo: appunto, la *dialettica*. *Mètis*, come intendeva K. Kerény affrontando il mito di Teseo: 'congetturalità',¹ intesa come pensiero mobile, che per mezzo del confronto e del contrasto trova il proprio percorso: «quel pensiero, in altri termini, che supera gli ostacoli aggredendoli [...], che lotta contro l'imprevisto elaborando progetti [...] elasticamente speculari e insieme deformanti rispetto all'oggetto della competizione».² *Dialettica* quindi, esponendo un naturale riferimento a Platone³ come ricerca mirata, dedicata alla ricostruzione dei collegamenti che stanno a fondamento del molteplice attraverso il *dialogo* fra gli elementi - e quindi le tesi, i personaggi - . Determinazione degli stessi procedimenti di indagine per mezzo dell'irriducibile mobilità del discorso, attraverso l'incontro, il contrasto.

¹ JEAN.-PAUL. VERNANT E MARCEL. DETIENNE, *Le astuzie dell'intelligenza nell'antica Grecia*, a cura di A. Giardina, Roma, Bari, Laterza, 1984.

² C. Bologna, *Introduzione: Kerény nel labirinto*, in KÁROLY KERÉNY, *Nel labirinto*, a cura di C. Bologna, Torino, Boringhieri, 1983, p. 8.

³ Cfr. HANS. KRAEMER, *Dialettica e definizione del Bene in Platone*, a cura di G. Reale, trad. di E. Peroli, Milano, Vita e Pensiero, 1996 e G. GALASSI, V. VITALI, *La Dialettica dalle origini a Platone*, Milano, Quattroventi editore, 2009.

«Che bella notte!»

Riportiamo quindi, per intero, la centralissima scena undicesima dell'Atto II; a fianco delle parole del libretto ci siamo curati di aggiungere (in corsivo) alcune notazioni prelevate direttamente dalla partitura musicale, funzionali alla nostra indagine:

[Cimitero circondato da un muro; diversi monumenti equestri, fra cui quello del Commendatore. Chiaro di luna.] 1

Don Giovanni; poi Leporello; la statua del Commendatore.

Recitativo secco

DON GIOVANNI (entra scavalcando il muro. Ridendo) 5

Ah! ah! ah! ah! questa è buona!

Or lasciala cercar. Che bella notte!

È più chiara del giorno: sembra fatta

per gir a zonzo a caccia di ragazze. 10

È tardi?

(guarda sull'orologio)

Oh, ancor non sono

due della notte. Avrei

voglia un po' di saper come è finito 15

l'affar tra Leporello e Donn'Elvira:

s'egli ha avuto giudizio...

LEPORELLO (di dentro, ad alta voce)

(Alfin vuole ch'io faccia un precipizio.)

DON GIOVANNI È desso. Oh, Leporello! 20

LEPORELLO (dal muro)

Chi mi chiama?

DON GIOVANNI Non conosci il padron?

LEPORELLO Così no 'l conoscessi!

DON GIOVANNI Come? Birbo! 25

LEPORELLO Ah, siete voi. Scusate!

DON GIOVANNI Cosa è stato?

LEPORELLO Per cagion vostra, io fui quasi accoppato.

DON GIOVANNI Ebben, non era questo
un onore, per te? 30

LEPORELLO Signor, ve 'l dono.

DON GIOVANNI Via, via, vien qua: che belle

cose ti deggio dir!
 LEPORELLO Ma cosa fate qui?
 DON GIOVANNI Vien dentro, e lo saprai. 35

(Leporello passa il muro e cambia mantello e cappello con Don Giovanni)

DON GIOVANNI Diverse istorielle,
 che accadute mi son da che partisti,
 ti dirò un'altra volta; or la più bella
 ti vo' solo narrar. 40

LEPORELLO Donnesca, al certo.
 DON GIOVANNI C'è dubbio? Una fanciulla
 bella, giovin, galante,
 per la strada incontrai. Le vado appresso, la
 prendo per la man: fuggir mi vuole. 45
 Dico poche parole: ella mi piglia
 sai per chi?

LEPORELLO Non lo so.
 DON GIOVANNI Per Leporello.
 LEPORELLO Per me? 50

DON GIOVANNI Per te.
 LEPORELLO Va bene.
 DON GIOVANNI Per la mano
 ella allora mi prende.

LEPORELLO Ancora meglio. 55
 DON GIOVANNI M'accarezza, mi abbraccia:
 «Caro il mio Leporello...
 Leporello mio caro...». Allor m'accorsi
 ch'era qualche tua bella.

LEPORELLO (Oh, maledetto!) 60
 DON GIOVANNI Dell'inganno approfitto. Non so come
 mi riconosce: grida. Sento gente,
 a fuggir mi metto, e, pronto pronto,
 per quel muretto in questo loco io monto.

LEPORELLO E mi dite la cosa 65
 con tale indifferenza?

DON GIOVANNI Perché no?
 LEPORELLO Ma se fosse
 costei stata mia moglie?

DON GIOVANNI Meglio ancora! 70
 (ride molto forte)

Recitativo drammatico

Adagio

2 Oboi, 2 Clarinetti in si bem., 2 Fagotti, 3 Tromboni (Alto, Tenore, Basso), Contrabbassi.

COMMENDATORE Di rider finirai pria dell'aurora.
DON GIOVANNI Chi ha parlato?
LEPORELLO (con atti di paura)
Ah! qualche anima
sarà dell'altro mondo, 75
che vi conosce a fondo.
DON GIOVANNI Taci, sciocco!
Chi va là? chi va là?
(mette mano alla spada, e cerca qua e là pe 'l sepolcro dando diverse percosse alle
statue ecc.) 80

Recitativo drammatico, come prima

COMMENDATORE Ribaldo audace!
Lascia a' morti la pace.

Recitativo secco

LEPORELLO Ve l'ho detto...
DON GIOVANNI (con indifferenza e sprezzo)
Sarà qualcun di fuori 85
che si burla di noi...
Ehi! Del Commendatore
non è questa la statua? Leggi un poco
quella iscrizion.
LEPORELLO Scusate... 90
non ho imparato a leggere
a' raggi della luna...
DON GIOVANNI Leggi, dico!
LEPORELLO (legge)
«Dell'empio che mi trasse al passo estremo 95
qui attendo la vendetta»...
(a Don Giovanni)
Udiste?... Io tremo!

DON GIOVANNI	O vecchio buffonissimo!	
	Digli che questa sera	100
	l'attendo a cena meco	
LEPORELLO	Che pazzia! Ma vi par... Oh, dèi! mirate	
	che terribili occhiate egli ci dà.	
	Par vivo! par che senta,	
	par che voglia parlar...	105
DON GIOVANNI	Orsù, va' là,	
	o qui t'ammazzo e poi ti seppellisco.	
LEPORELLO	Piano, piano, signore: ora ubbidisco.	

N. 24 - Duetto

Allegro

Archi, 2 Flauti, 2 Fagotti, 2 Corni in mi.

LEPORELLO (alla statua)	O statua gentilissima	
	del gran Commendatore...	110
(a Don Giovanni)	Padron, mi trema il core:	
	non posso terminar...	
DON GIOVANNI	Finiscila, o nel petto	
	ti metto quest'acciar!	115
<i>Insieme</i>		
LEPORELLO	(Che impiccio! che capriccio!	
	Io sentomi gelar.)	
DON GIOVANNI	(Che gusto! che spassetto!	
	Lo voglio far tremar.)	
LEPORELLO	(alla statua)	120
	O statua gentilissima	
	benché di marmo siate...	
(a Don Giovanni)	Ah, padron mio, mirate	
	che séguita a guardar.	125
DON GIOVANNI (a Leporello)	Mori!	
LEPORELLO	No, no, attendete.	
(alla statua)	Signor, il padron mio...	130
	badate ben, non io...	

	vorria con voi cenar...	
	(la statua china la testa)	
	Ah! ah! ah! che scena è questa!...	
	oh, ciel! chinò la testa!	135
DON GIOVANNI	Va' là, che se' un buffone...	
LEPORELLO	Guardate ancor, padrone...	
DON GIOVANNI	E che deggio guardare?	
LEPORELLO	Colla marmorea testa	
	ei fa... così... così...	140
	(imita la statua)	
DON GIOVANNI	Colla marmorea testa	
	ei fa così... così...	
	(alla statua)	
	Parlate! Se potete,	145
	verrete a cena?	
COMMENDATORE	Sì.	
<i>Insieme</i>		
LEPORELLO	Mover mi posso appena	
	mi manca, oh, dèi! la lena!	150
	Per carità, partiamo,	
	andiamo via di qua.	
DON GIOVANNI	Bizzarra è inver la scena!	
	Verrà il buon vecchio a cena.	
	A prepararla andiamo,	155
	partiamo via di qua. ⁴	

La splendida scena si apre con la diabolica risata di Don Giovanni, quasi consegnandoci in anticipo la cifra complessiva degli avvenimenti che stanno per essere descritti. Notte chiara, un cavaliere *en travesti* entra irruentemente in scena e inonda il silenzioso cimitero che gli fa da palcoscenico con un'irridente prolusione sul favore che il buio concede alle «donesche imprese».⁵ Il camposanto gli si offre come rifugio dopo l'ennesimo tentativo di seduzione (e, si noti, per l'ennesima volta fallito): all'apertura del secondo atto Don Giovanni convince il suo servo – o meglio, spalla – Leporello ad uno

⁴ LORENZO DA PONTE, *Memorie. Tutti i libretti*, Milano, Garzanti, 1981; di qui in poi il testo sarà indicato con la sigla DG, seguita dalle indicazioni di atto, scena, e nel caso del testo sopra cit. , di riga.

⁵ DG, II, xi, 41.

scambio d'abiti, nel tentativo di adescare la bella cameriera della furiosa e lacerata Donna Elvira. Il *cliché* narrativo – come vedremo, anche luogo di esposizione di una delle linee tematiche caratteristiche della *pièce* – funge da motore per gli avvenimenti successivi, permettendo alla trama di dilatarsi nel doppio filone di accadimenti che interessa la coppia momentaneamente spartita del cavaliere e del suo servo: Don Giovanni, creduto Leporello, impegnato a ingannare il geloso contadino Masetto; Leporello, creduto Don Giovanni, occupato a intrattenere Donna Elvira e poi a sfuggire l'ira vendicatrice di Donna Anna e Don Ottavio. È proprio nel sepolcreto che il *duo* si ricongiunge e a noi si presenta: Leporello, servo pavido, centro comico della diade, si trascina affannato fra le lapidi, coinvolto a forza in imprese del medesimo stampo di quelle del padrone e per questo costretto a una fuga pusillanime; Don Giovanni, aristocratico con «anima di bronzo»,⁶ salta lo stesso «muretto», tutto intenzionato a farsi vanto delle beffe che nella notte ha messo in atto (anche ai danni dello stesso Leporello; pare infatti che una sedotta *en passant* potesse essere una bella del servo).

Un rapido scambio di battute ben chiarisce la gerarchia che governa il *duo*: «È desso. Oh, Leporello!/
Chi mi chiama?/
Non conosci il padron?/
Così no 'l conoscessi!/
Come? Birbo!/
Ah, siete voi. Scusate!».⁷ Un riconoscimento che si protrae per dar spazio alla comica dissidenza del servo. Il recitativo secco⁸ sostiene il dialogo fra i due, e in particolare il racconto delle imprese di Don Giovanni, fino a quando, con una improvvisa impennata melodica, la risata del cavaliere si alza e inizia a librarsi. Ma appena il fiato arriva a dispiegare il fraseggio, facendolo culminare in un ampio La, questo inaspettatamente viene raggiunto e vinto da una profonda e sovrumana voce, contornata da fiati gravi («oboi, clarinetti, fagotti, tromboni e bassi»)⁹ «Di rider finirai pria dell'aurora»: ¹⁰ sono le parole che echeggiano nella notte con l'incedere di una ineluttabile sentenza. Il cavaliere, turbato e quasi irritato, cerca spiegazioni; Leporello, spaventato, ci fornisce la più limpida spiegazione: «Ah! qualche anima/ sarà dell'altro mondo,/ che vi conosce a fondo».¹¹ Mano alla spada, per battere le lapidi alla ricerca di chi si sta burlando di loro, e di nuovo l'incontro con la monolitica voce: «Ribaldo, audace!/
Lascia a' morti la pace»¹². La declamazione, maestosa e solenne, discendente, marca uno scarto forte rispetto al leggero e nervoso recitativo che accompagna la coppia.

⁶ DG, II, i.

⁷ DG, II, xi, 25.

⁸ MASSIMO MILA, *Lettura del Don Giovanni di Mozart*, Torino, Einaudi, 1988, p.219.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ DG, II, xi, 82.

¹¹ DG, II, xi, 74 – 76.

¹² DG, II, xi, 78 – 79.

La reazione di Don Giovanni, in didascalia indicata da *indifferenza e sprezzo*, ci permette di iniziare a tratteggiare il personaggio: l'inumano viene in prima battuta escluso da qualsiasi tipo di considerazione; mentre il servo calca la mano – «Ve l'ho detto» – sulla possibile presenza fantasmagorica, il cavaliere chiarisce che «sarà qualcun di fuori / che si burla di noi...».¹³ A un tratto però lo sguardo del giovane signore si alza dalle semplici pietre tombali e si sofferma su di una maestosa statua: «Ehi! Del Commendatore/ non è questa la statua?».¹⁴ Leporello viene costretto a leggere l'iscrizione che conferma quella essere proprio l'effigie funeraria del Commendatore, trafitto dal protagonista all'apertura della *pièce*.

La commistione particolare di eventi permette allora al personaggio di Don Giovanni di dispiegarsi, di mettere in atto il gesto che risolve l'intera macchina narrativa: «O vecchio buffonissimo! / Digli che questa sera / l'attendo a cena meco»;¹⁵ il cavaliere invita il morto a cena. Si prefigura già l'ultima scena, il convito finale. L'ultramondano a questo punto non è semplicemente negato (come ci si aspetterebbe, ad esempio, da un libertino magari specificatamente declinato come ateo), ma disposto all'irrisione, sfrontatamente sfidato. Il cavaliere cede al gusto della prevaricazione (e per certi versi si potrebbe pensare che solo questo è il motivo scatenante del gesto) mentre spinge Leporello a formulare l'invito – «Che gusto! che spassetto! / Lo voglio far tremar»¹⁶ - in un canto volubile e leggero, perfettamente opposto a quella «pietrificazione timbrica dello strumentale, a grossi blocchi»,¹⁷ che Mozart riceve da Gluck come formula tipica per l'affacciarsi sulla scena della morte e dell'ultraterreno; il pavido omuncolo porge la richiesta, la statua risponde, china la testa più volte terrorizzando il richiedente, come se non bastasse preso in giro dal padrone che non ne scorge i movimenti. L'intervento di Leporello è forse tutto riassunto sul pentagramma dalla «figuretta tremolante»¹⁸ che, passando dai violini ai legni, sembra capace di incalzare e insieme di imitare la tremante voce. Il nuovo chino è però visto anche da Don Giovanni che, in tutta la sua eroica intemperanza, rinnova l'invito: «Verrete a cena?». La risposta è di nuovo immensa nell'orchestrazione, il semplice «Si» del testo viene tramutato dalla massa orchestrale in un *apax* di intensità tragica, la tonica di Mi maggiore chiude e schiaccia la sensazione di sospensione che la dominante dava alla domanda del cavaliere. Da notare che tutta la

¹³ DG, II, xi, 83 – 86.

¹⁴ DG, II, xi, 87 – 88.

¹⁵ DG, II, xi, 99 – 101.

¹⁶ DG, II, xi, 118 - 119.

¹⁷ M. MILA, *op. cit.*, p. 219.

¹⁸ *Ivi*, p. 222.

sequenza viene preparata da Mozart con una modulazione che mira ad asciugare il *mélange* permettendo al *serio* di spiccare sul *comico*: Jouve parla di una vera «depressione»¹⁹ aperta dall'accordo di flauti e corni, ulteriormente modulata dall'ingresso di un inaspettato do maggiore. Nuovamente però il commento della musica sterza, «frizza e barbaglia»,²⁰ come dice Abert, commentando nervosamente la duplice reazione dei protagonisti. Di qui le frasi del nostro *duo* si intrecciano in un duetto serratissimo e concitato, momento di forte incontro e contrasto dialogico: mentre uno vuol solo fuggire, l'altro, commentando come semplicemente 'bizzarra' la scena, pensa al modo in cui disporre il futuro banchetto.

Siamo evidentemente di fronte a un *duo* in azione, inserito nella complessità drammatica dell'*occasione* come suo motore. Due attori, calati all'interno di un contesto carico di potenzialità assolutamente fuori dall'ordinario – e mi riferisco in particolare al dialogo con l'oltretomba –, 'dialogando', e soprattutto 'domandando' avviano la macchina narrativa, permettono la sua totale espressione. Un dittico *dispari*, evidentemente, costituito da un personaggio *superior* e da uno *inferior*.

Certo, a questo va aggiunto, moltiplicando i livelli di analisi, che la coppia è gestita secondo un doppio linguaggio: Don Giovanni e Leporello sono personaggi drammatici, provenienti da una lunga e complessa tradizione, e nello stesso momento personaggi cantanti di un'opera in musica, 'buffi' o 'buffi di mezzo carattere', ovvero bassi o baritoni. La diade nostro argomento è appunto narrata e, forse soprattutto, musicata. La luminosa duplicità dei personaggi consuona con il doppio linguaggio che concorre a definirli. Starobinski parla della commistione di melodie e parole nelle opere di Mozart e Da Ponte come di un grandioso esempio di chiarezza espositiva, sviluppata da un fraseggio continuamente dialogico che rende irriducibili gli estremi, anzi li valorizza nel loro contrasto.

L'importante, per Mozart, era che la musica e le parole insieme occupassero assolutamente ogni istante e fossero sempre in primo piano nello svolgimento dell'avventura scenica. La musica, allora, non era più una sorta di espansione ridondante della parola poetica, ma il suo imprevedibile rilancio. Con un testo di Da Ponte il gioco era fattibile. E non ci limiteremo a dire che, con la loro concisione e la loro leggerezza, con le loro repentine trovate, i libretti di Da Ponte lasciavano a Mozart margini sufficienti per condurre il suo gioco: quei testi avevano in se stessi una tale carica di energia e una così grande

¹⁹ PIERRE JEAN JOUVE, *Il Don Giovanni di Mozart*, trad. it. di T. Turolla, Milano, Adelphi, 2001, p. 90.

²⁰ HERMANN ABERT, *Mozart*, trad. it. B. Porena e I. Cappelli, Milano, Saggiatore, 1985, III, p. 467.

carica propulsiva, che la musica, rimbalzando sulla parola e con la parola, poteva aprirsi la strada in uno spazio che assoggettava alle proprie leggi.²¹

Appare allora evidente che mentre il nostro discorso si dispone a concentrarsi su uno specifico testuale, sulla tessitura drammatica che è nel libretto, si fa presente la necessità di mantenere attiva una attenzione alla collaborazione fra i linguaggi, al contrappunto vivo che articola l'opera. Cercheremo quindi di porre attenzione, quando utile, ai nessi significativi.

Il carattere del *duo*

Concentriamoci sul nostro libretto, sullo stralcio citato, e cerchiamo di analizzare il nostro *duo* lungo la breve, ma estremamente densa, parabola descritta. Inevitabilmente, il primo passo va compiuto guardando allo sfondo di un soggetto che, come già suggerisce Kierkegaard, affonda le proprie radici nell'Europa cristiana.²² Come prologo al discorso ritaglio alcune parole di S. Kunze:

Il celebre dramma di Tirso de Molina [...] si era trasformato soprattutto sotto l'effetto della Commedia dell'Arte italiana. [...] Dietro Don Giovanni e il suo servo vi sono comunque costellazioni elementari molto più antiche, che nel corso del tempo si sono via via ripresentate in personificazioni esemplari: quella più importante sotto il profilo letterario è la coppia Don Chisciotte e Sancio Panza. [...] La polarità padrone-servo, antichissimo caposaldo della commedia, è uno dei modelli fondamentali del conflitto sociale. [...] si tratta di un dualismo originario, di una seconda fondamentale possibilità, oltre al legame amoroso, di rappresentare la realtà e il conflitto sociale.²³

Il critico in una rapida volata mette in campo alcune delle coordinate principali entro cui il nostro *duo* prende le mosse: da Don Chisciotte e Sancio Panza al dramma di Tirso de Molina, verso la Commedia dell'Arte e le innumerevoli realizzazioni e rielaborazioni del materiale letterario. La coppia di servo e padrone è un 'dualismo originario' in grado di 'rappresentare la realtà e il conflitto sociale': una architettura mobile che forse proprio nel soggetto di *Don Giovanni* mostra la sua capacità di resistenza, la sua versatilità e la sua profondità.

²¹ JEAN STAROBINSKI, *Le incantatrici*, trad. it. C. Gazzelli, Torino, Edt, 2007, p. 69.

²² SØREN KIERKEGAARD, *Il Don Giovanni di Mozart*, trad. it. R. Cantoni, Milano, Mondadori, 1994, pp. 2

sgg.

²³ STEFAN KUNZE, *Il teatro di Mozart*, trad. it. di L. Cavari, Venezia, Marsilio, 1990, p. 407.

Sicuramente il riferimento al grande romanzo di Cervantes è pregnante: se l'opera di Tirso è confezionata, in area madrilenas, alla fine degli anni venti del '600, le gesta di Don Chisciotte e Sancio sono pubblicate tra 1605 e 1615, nella medesima zona. È inevitabile pensare che, in terreno comune, possano sussistere alcuni rapporti di influenza (c'è chi, come A. Soons,²⁴ ha puntualizzato che il Tirso narratore appare epigono di Cervantes): di fatto il genere cavalleresco - incrociato magari al picaresco e al pastorale - è in entrambi i testi primo spunto, osservato e rielaborato in senso fortemente critico, come già Macchia fa notare.²⁵ A un primo sguardo di fatto elementi strutturali come la stessa articolazione narrativa, essenzialmente episodica e seriale, e appunto l'organizzazione dei contenuti possono disporre a una comparazione. Tali questioni saranno per noi però in oggetto soltanto nel loro riverberare sul sistema dei personaggi, centro del nostro discorso.²⁶ Più nello specifico, appunto come osserva Kunze, è certo che la diade servo-padrone alle porte dell'età moderna si pone come presenza letteraria forte, con le sue dinamiche basilari di 'incontro-scontro', proprio grazie al *Don Chisciotte*. Auerbach, a proposito, parla della presenza di «un motivo vecchissimo e ancor oggi efficace nelle farse, nelle caricature, nei circhi e nelle pellicole, questo dei due tipi comici o semicomici che se ne vanno insieme e contrastano».²⁷ Diamo uno sguardo ai personaggi. In generale, diciamo che don Chisciotte è un gentiluomo, pressoché povero, tenacemente dedito alla lettura di romanzi cavallereschi, al punto di trasformare questa passione in una folle mania. Sancio Panza è un povero contadino, grossolano e bonario. Ricordiamo il passo in cui si compone il *duo* di Cervantes, capitolo VII:

In quei giorni, don Chisciotte parlava spesso con un contadino suo vicino, uomo perbene (se l'espressione vale anche per un poveraccio), ma con pochissimo sale in zucca. Alla fine, tanto gli disse, insistette e promise da convincerlo a partire con lui per fargli da scudiero. Fra le altre cose, Don Chisciotte lo invitava a seguirlo perché in una avventura o in un'altra avrebbe guadagnato facilmente una qualche isola di cui lo avrebbe nominato governatore. Con queste e altre promesse simili, Sancio Panza, così si chiamava questo contadino, lasciò la moglie e i figli per diventare scudiero

²⁴ ALAN SOONS, *Haz y envés del cuento risible en el siglo de oro*, London, Tamesis book, 1976, p. 100.

²⁵ GIOVANNI MACCHIA, *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, Torino, Einaudi, 1978, p. 22.

²⁶ Allargando lo sguardo, si potrebbe notare che tra le *Novelle esemplari* (M. de Cervantes, *Novelle esemplari*, trad. di A. Gasparetti, Milano, Rizzoli, 1956) trame come quella di *Riconetto e Cortadillo*, o del *Dialogo dei cani*, sono ancora costruite su un sistema di personaggi duale. Anche l'aggettivo "esemplari" non lascia dubbi sulla possibilità di accostare questi testi all'*exemplum* costruito da Tirso.

²⁷ ERICH AUERBACH, *Dulcinea incantata*, in *Mimesis*, trad. it. di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, Torino, Einaudi, 1956-2000, p. 110.

del suo vicino.²⁸

L'accordo fra cavaliere e scudiero è frutto di un lungo *dialogare*, fatto di insistenza e di improbabili promesse. Sancio accetta di fornire la propria assistenza in cambio di una notevole ricompensa: il governo di un'isola. I termini del contratto di collaborazione sono già funzionali a precisare i tratti caratteristici dei personaggi: Sancio ha «pochissimo sale in zucca» e si immerge immediatamente nella pazzia di don Chisciotte, senza comprenderla ma accettandola in tutto e per tutto. L'*hidalgo* deforma e interpreta la realtà: «per il troppo leggere e il poco dormire gli s'inaridì il cervello fino a perdere il giudizio».²⁹ Ritroviamo chiaramente i caratteri del nostro *duo*, un padrone monomaniaco e un sottoposto, legato per interesse, che andrà nel corso del viaggio a fare la collaboratore e da controcanto ironico al personaggio principale. Cosa molto importante è che la *disparità* fra i personaggi sia già costitutiva del rapporto e caratterizzante. Quindi il modello appare consonante a livello strutturale.

Guardiamo il nostro testo, trascorrendo da Tirso a Da Ponte: abbiamo già visto come entro il perimetro del camposanto, quasi un atipico *hortus conclusus*,³⁰ lo scambio delle prime battute chiarisca i rapporti fra gli agenti. Lo possiamo di fatto leggere come vero e proprio luogo di composizione (o meglio ri-composizione) della coppia.

	[...]	
DON GIOVANNI	È desso. Oh, Leporello!	20
LEPORELLO (dal muro)		
	Chi mi chiama?	
DON GIOVANNI	Non conosci il padron?	

Proprio mentre il giovane signore si interroga sulla sorte del proprio servo, Leporello si cala dal muro che cinge il cimitero. Don Giovanni, fra le lapidi, esordisce con un «Oh, Leporello» a piena voce che evidentemente colpisce e sorprende il facilmente suggestionabile servitore: non può che rispondere con una domanda fremente «Chi mi chiama?». La risposta che riceve è una chiara affermazione di superiorità, sarcasticamente vestita da domanda retorica: «Non conosci il padron?». È chiaro, nel rapido giro di tre battute, che la coppia non è orizzontale, si specifica in un personaggio

²⁸ MIGUEL DE CERVANTES, *Don Chisciotte della Manica*, trad. di V. La Gioia, Milano, Frassinelli, 1997, p. 58.

²⁹ M. DE CERVANTES, *op. cit.*, p. 23.

³⁰ Cfr. *I luoghi della letteratura italiana*, a cura di G. M. Anselmi, Milano, Mondadori, 2003, pp. 133 sgg.

inferior e un *superior*, come tradizione vuole. Una rapida scorsa agli eventi che abbiamo già descritto fornisce conferma: Don Giovanni è l'elemento trainante, guida Leporello e dispone di lui senza alcuna remora. Si noti, quindi, che anche in questo stralcio del dramma si ritrovano in effetti i tratti dei personaggi che possono dirsi più generici; se pensiamo alle parole di Leporello all'inizio e alla fine del dramma, al «Notte giorno faticar/ per chi nulla sa gradir» e al «Ed io vado all'osteria / a trovar padron miglior», emergono appunto, chiaramente visibili, le tradizionali dinamiche servo-padrone, cioè *inferior-superior*, richiamate pensando al *Don Chisciotte*.

Approfondiamo con una considerazione, volta a valutare il carattere 'contrastivo' già accennato riguardo al rapporto Don Chisciotte-Sancio. Diciamo che il rapporto di tipo 'lavorativo' - ma, va chiarito, nel procedere della storia esso diviene ben più complesso e profondo - che lega i personaggi aiuta a specificare l'importanza delle prospettive attribuibili ai singoli componenti della coppia: da una parte mania, dall'altra soldi. Nel *Don Chisciotte* il ganglio servo-padrone richiama, dall'alveo dei meccanismi basilari della tradizione comica, una 'disarmonia' in cui le angolature particolari emergono e creano un contrasto *dialettico*. Basti pensare alle divergenze nel comportamento, alle discussioni e ai battibecchi fra i personaggi, o all'evoluzione di Sancio Panza, che nella seconda parte del romanzo supera il ruolo della spalla comica dell'*hidalgo* e ne diviene il principale ingannatore. «Due uomini così diversi fra loro», si legge nel capitolo decimo della seconda parte.³¹

Già nel testo di Tirso la questione è evidente: non è un caso che Don Giovanni arrivi a dover richiamare Catalinón, puntualizzando che «un servo è un po' un giocatore che deve fare, se vuole vincere, perché nel gioco più guadagna chi più fa».³² Così, ancora a titolo esemplificativo, notiamo che in Molière, Sganarello dichiara: «È tremendo che un gran signore sia malvagio, poiché, nonostante quel che penso di lui, sono tenuto ad essergli fedele».³³ Tornando al testo del librettista veneto - ma considerando con esso tutta la tradizione del soggetto - è possibile trovare di fatto continuità: ripensiamo a uno stralcio di testo in cui è possibile ravvisare una prima discussione intorno al *duo*, condotta dai contraenti stessi. Momento di apertura del secondo atto, prima scena:

DON GIOVANNI	Ehi via, buffone, non mi seccar
LEPORELLO	No, no, padrone, non vo' restar
DON GIOVANNI	Sentimi, amico:

³¹ "dos hombres tan diferentes hincados", M. DE CERVANTES, *Don Chisciotte della Mancia*, p. 557.

³² TIRSO DE MOLINA, *L'ingannatore di Siviglia*, trad. it. di R. Paoli, Milano, Garzanti, 2004, II, ix.

³³ MOLIÈRE, *Don Giovanni o il Convito di pietra*, trad. it. di S. Bajini, Milano, Garzanti, 1993, I, i.

LEPORELLO Vo' andar, vi dico.

DON GIOVANNI Ma che ti ho fatto, che vuoi lasciarmi?

LEPORELLO Oh, niente affatto: quasi ammazzarmi!

DON GIOVANNI Va', che sei matto! Fu per burlar.

LEPORELLO Ed io non burlo, ma voglio andar.

(Va per partire)

DON GIOVANNI Leporello.

LEPORELLO Signore.

DON GIOVANNI Vien qui, facciam la pace: prendi...

LEPORELLO Cosa?

DON GIOVANNI Quattro doppie.

(gli da del denaro)

LEPORELLO Oh sentite, per questa volta [ancora]

La cerimonia accetto.

Ma non vi ci avvezate: non credete di sedurre i miei pari,

Come le donne, a forza di danari.

DON GIOVANNI Non parliam più di ciò! Ti basta l'animo per quel ch'io dico?

LEPORELLO Purchè lasciam le donne.

DON GIOVANNI Lasciar le donne! Pazzo!

Lasciar le donne? Sai ch'elle per me son necessarie

Più del pan che mangio,

Più dell'aria che spiro!³⁴

Dopo la baraonda del primo finale Leporello appare ben deciso a lasciare il padrone. Il breve litigio si conclude facilmente grazie a «quattro doppie»: Don Giovanni paga il servo affinché resti, questi senza molto onore intasca e ritorna sui suoi passi. Chiaramente, un accordo di convenienza: siamo in linea con Don Chisciotte e Sancio Panza. Il passo chiarisce quanto già accennato: l'*azione* comune, il viaggiare e duellare, il sedurre e beffare, trovano di fatto spunto negli interessi strettamente soggettivi dei personaggi. Il contrasto fra i ristretti campi visivi è, oltre che caratterizzante dei personaggi, fondamentale punto di partenza per effetti comico-ironici.³⁵ In generale,

³⁴ DG, II, ii.

³⁵ Cosa notevole è anche che, una volta pacificati gli animi, sono proprio le condizioni di questa collaborazione ad essere messe in discussione: alla domanda "Ti basta l'animo di far quel ch'io ti dico?" il servo risponde "Purchè lasciam le donne". La risposta del nobile è ovviamente negativa. La musica sottolinea l'atmosfera ridanciana, impostando la scena sulla ripetizione delle frasi musicali da un personaggio all'altro: i due, insomma, si fanno il verso. Così, aggiungendo questa prospettiva, la richiesta di Leporello, *inferior*, appare ancora più inconsistente. In realtà, guardando a quel che accadrà fra le tombe poco avanti, le parole del servo possono fungere da sottile anticipazione, di sicuro effetto: il pubblico a cui Mozart si rivolgeva conosceva già benissimo la trama di questo melodramma, sapeva che di lì a poco "le donne" sarebbero momentaneamente "lasciate", che la sfida alla Statua avrebbe scoperto la vera sostanza,

limitandoci a questa scorsa superficiale, possiamo quindi notare che i punti di contatto fra i sistemi dei personaggi sono forti, tanto nell'impianto quanto nel modo dell'azione. Infatti, in entrambi i casi, una coppia spiccatamente *dialettica* è il filo rosso del racconto e, più propriamente, ne è il primo motore: le tipicità degli agenti sono gli iniettori di un rapporto problematizzante con la realtà.³⁶

Come già accennato, è possibile insistere sul fatto che tutti questi ultimi rilevamenti di fatto evidenziano caratteri che molta parte della tradizione del burlador acquisisce e, come è noto, grazie agli scenari della Commedia dell'Arte e a Molière, traghetta e diffonde. Alcune delle nostre ipotesi potranno quindi continuare a essere associate, in generale, al 'mito' di Don Giovanni. Rientrando però nello specifico della nostra scena del cimitero, alcune differenze forti devono essere evidenziate: va notato che nel *Don Chisciotte*, non è possibile individuare un chiaro *refrain* tematico che ci permetta di arrivare al 'dialogo con in morti' fulcro del nostro percorso.³⁷ Il contatto con il divino e il soprannaturale rimane al di fuori delle problematizzazioni, al massimo divenendo oggetto di discussione quando si manifesta nel folle orizzonte del cavaliere tramite i perfidi 'incantatori' che sembrano perseguitarlo. Il nostro testo, differentemente, vede due personaggi prendere reale contatto con l'aldilà, intrattenendo un vero e proprio dialogo. Questi elementi ci portano fuori da Cervantes.

Cerchiamo di abordare la questione indagando le caratteristiche del rapporto che lega Don Giovanni e Leporello, all'interno del quadro drammatico, e quindi del *dialogo* fra i due e con il Commendatore. Entriamo nel camposanto; torniamo alla prima domanda dell'*inferior*, il «Chi mi chiama?» di Leporello. In queste parole possiamo riconoscere un puro atto conoscitivo, legato al contesto narrativo. Tale atto assume però vera profondità se guardiamo agli avvenimenti immediatamente precedenti alla scena undicesima, che vedono il *duo* agire separato. In fondo il cimitero diventa il luogo di un riconoscimento - collocato non a caso prima dello snodo fondamentale della trama - che è anche però un conoscenza 'originale'. Chiarisco: l'opera si apre con una coppia Don Giovanni-Leporello già data, suggerita dal bel lamento notturno del servo; il loro rapporto sembra da subito ascrivibile a quelli che provengono dalla tradizione, il

atea ribellione ai valori, di questa *pièce*. Il racconto di Da Ponte, in questo senso, coglie in tutto e per tutto i tratti tradizionali del soggetto. Con il "Purché lasciam le donne", il *duo* si incrina, viene immediatamente ripreso ma lascia tralucere, per mezzo del personaggio *basso*, il futuro incontro con realtà che stanno ben al di là del collezionismo erotico.

³⁶ Cfr. CESARE SEGRE, *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 194 sgg.

³⁷ Ancora guardando alle *Novelle*, anche il già citato *Dialogo dei cani*, ad esempio, che pur gioca sul limite inscenando un evento tutto soprannaturale relazionato a un malato - quindi, diciamo, un "quasi morto" - , il tutto si risolve in artificio letterario.

monomaniaco e il suo contrappunto ironico. Qui però, dopo gli antecedenti *en solitaire*, un rapido giro di battute ha il compito specifico di chiarire e ribadire i rapporti, e la qualità di essi, che legano i personaggi. È questa una delle rare parti di testo in cui il dittico è in argomento:³⁸ con *atto dialogico*, rispondente al nesso domanda-risposta, il nucleo dinamico del *duo* è qui calcolato e riassetato, forse proprio in funzione della scena ‘a tre’. Certamente per il pezzo è forte l’importanza della tradizione, che ha praticamente sempre visto servo e padrone uniti, ma è pur plausibile immaginare che l’intreccio, date le premesse fornite dalle prime scene del secondo atto, sarebbe potuto tranquillamente continuare con un Don Giovanni che sfida la statua da solo. Proprio lo spicchio di episodi buffoneschi *a solo*, posto tra l’apertura del secondo atto e la scena del cimitero, crea la differenza forte tra Da Ponte e il vicinissimo libretto di Bertati, del carnevale 1787, che è stato individuato come fonte diretta e principale - e di fatto distanza dalla tradizione nel suo complesso, pur non essendo materiale esattamente originale - ; una particolarità strutturale che può quindi far emergere in maniera particolarmente evidente la coppia e ciò che accade fra le pietre tombali.

Proseguiamo seguendo lo sviluppo narrativo. L’*occasione* si presenta nella serie particolare – qualcuno direbbe improbabile, qualcun altro ‘provvidenziale’ – di coincidenze che vede padrone e servo casualmente nello stesso luogo, e proprio nel sepolcreto che racchiude la fatale pietra funeraria. Le vaghe potenzialità sottese alla situazione drammatica vengono assiologizzate, disposte per essere realtà dinamica, proprio dal *duo* qui ricomposto. La scelleratezza dell’invito a cena è di fatto il dispiegamento narrativo della coppia: l’apice è raggiunto proprio nel *dialogo*, nella *domanda*, che è modo articolativo essenziale di una diade certamente ‘parlante’. In ogni istante la coppia dialoga: basti pensare che anche mentre Leporello si fa ambasciatore ai piedi della statua, la sua melodia saltellando smette con frequenza di rivolgersi alla «statua gentilissima» per puntualizzare al «Padron» che gli «trema il core». Si può quindi ancora insistere su uno stretto legame, che appare ipotizzabile, fra ‘il folle volo’ di Don Giovanni e l’agire del nesso duale.

Se allarghiamo lo sguardo all’intera trama possiamo notare, come già hanno fatto in molti, che il solo atto legalmente punibile messo in scena è l’omicidio del Commendatore, atto che di per sé vincola solo in parte lo sviluppo narrativo. Di fatto, invece, lo scatto drammatico definitivo coincide proprio con ciò che accade fra le tombe, e avviene tutto nelle parole: l’oltraggio è una vendetta derisa. L’omicidio di quel

³⁸ DG, II, ii.

che sarà appunto il castigatore, i fallimentari tentativi di seduzione sono corollari. La coppia *dispari* raccoglie l'*occasione* interpretando 'a parole' le potenzialità che sono racchiuse nel momento; l'esperito è nel *dialogo non paritario* soggetto ad un'azione euristica che ha lo scopo, o la risultante, di preparare quella escatologica. Così Leporello e Don Giovanni, casualmente nello stesso cimitero che ancora casualmente è il luogo della sepoltura del Commendatore, accesi dalle parole echeggianti dello stesso, colgono l'*occasione*: attraverso il *dialogo* analizzano la contingenza e con una serie di *domande* da *inferior* a *superior* compiono il misfatto, rivolgendosi appunto all'oltremondo.

Questo mi pare altro segno forte: l'interrogazione. Se esiste una cifra del dialogo con il divino, nella tradizione cristiana, questa è quella della *disparità*: il *basso*, terreno, guarda all'infinitamente *alto*, celeste, alla ricerca della Grazia. Dante personaggio, ancora come esempio, è sempre guidato, legato ad un personaggio *superior* che nel rispondere alla sua pulsione conoscitiva permette il movimento verticale del viaggio ultramondano. Esiste cioè necessariamente una distanza, una differenza ontologica, che crea spazio dinamico: lo spazio umano di un *dia-logos* che è tensione verso l'alto.³⁹ Indubbiamente motore dello slancio cinetico, insito nella sfalsatura di una diade *non paritaria*, l'interrogazione, corrisponde sempre ad una, seppur minima, pulsione conoscitiva. Quando questa si muove verso il sovrumano, da *inferior* a *superior*, diviene, necessariamente, elevazione. Il nostro *duo*, mentre *domanda*, alza di molto lo sguardo, lascia a terra burle e seduzioni - e Molière aveva già spinto su questa possibilità⁴⁰ - e si pone sulla linea di un confronto inaudito.

Prima però di guardare alla questione fondamentale, cioè appunto l'indagine sulla portata della blasfemia dongiovannesca, mi pare opportuno aggiungere alcune osservazioni sulle dinamiche regolatrici di questo *duo*, in linea a quanto già detto e in funzione di un maggiore chiarimento del rapporto fra sistema dei personaggi e *plot*.

Si noti che l'assetto non paritario del *duo* si ritrova di fatto nella diade padrone – servo ma si ridispona in due verticalizzazioni alternative: Leporello – Commendatore e Don Giovanni – Commendatore. La movimentazione *basso – alto* è quindi ancora più evidente se notiamo che le due coppie si succedono con gradualità ascendente: i due compiono una sorta di doppia aggressione, il secondo proseguendo e amplificando l'azione del primo. Possiamo cioè notare come, seppur il *dialogo* fra i due non sia mai realmente interrotto, con l'intervento di un terzo personaggio - sempre in posizione di

³⁹ Cfr. EMMANUEL LEVINAS, *Totalità e Infinito*, Milano, Jaca Book, 1990.

⁴⁰ Cfr. UMBERTO CURI, *Filosofia del Don Giovanni*, Milano, Mondadori, 2002, p. 138 e JÜRGEN WERTHEIMER, *Don Giovanni e Barababliù*, trad. it. di G. Giuliani, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, p. 20.

superior - l'interlocuzione venga momentaneamente riassetata in funzione di due diverse strutture duali. In questo frangente Don Giovanni cambia il proprio *status*, nei confronti del Commendatore si pone come *inferior* interrogante, ma mantiene il proprio scarto di quota su Leporello, dato che lo 'supera' completando l'atto di invito. C'è in sostanza una 'sequenzialità' che mantenendo inalterata la misura fra Don Giovanni e Leporello attesta con ancor maggiore evidenza l'importanza del *duo dispari*: alterato in funzione dello specifico nesso narrativo esso permane come architettura vincolante.

Come già visto, Leporello è un buffone sciagurato, vincolato dai guadagni; il «Mes gages, mes gages»⁴¹ che il servo sbraita alla fine dell'opera di Molière echeggia chiaro nel «Ed io vado all'osteria / a trovar padron miglior»,⁴² posto fra gli ultimi versi del nostro libretto. Don Giovanni è un 'datore di lavoro' indiscutibilmente unico, che paga per avere assistenza nelle atipiche imprese. Tali e quali alla coppia di Cervantes. Al di là del soldo però, e molto oltre l'affinità psicologica, il loro rapporto è ben più complesso, come abbiamo già notato. Leggendo del travestimento che nelle scene di apertura del secondo atto crea un gioco di inversioni, di scambi d'immagini e di ruoli, può immediatamente porsi come ipotizzabile un processo di sdoppiamento. Basta una rapida risalita al primo atto, e precisamente alla scena ottava, per incorrere in tratteggi che ben precisano un chiaro riflesso dongiovannesco sul servo: appena i due si imbattono nella festa nuziale dei contadini, Masetto e Zerlina, il nobile esordisce con un «Che bella gioventù! Che belle donne!» che trova pronta risposta nel «Tra tante per mia fé / vi sarà qualche cosa anche per me»⁴³ di Leporello. Seguendo:

[...]

DON GIOVANNI: Cara la mia Zerlina! V'esibisco
la mia protezione.

(A Leporello che fa scherzi alle altre contadine):

Leporello
Cosa fai lì, birbone?

LEPORELLO: Anch'io, caro padrone
Esibisco la mia protezione.⁴⁴

⁴¹ MOLIÈRE, *op. cit.*, V, vi.

⁴² DG, II, xv.

⁴³ DG, I, viii.

⁴⁴ DG, I, viii.

Il *daimon* del seduttore ha contagiato quel servo che all'inizio sapeva porsi anche come moralista – «Caro signor padrone, / la vita che menate / è da briccone»⁴⁵ – . Sulla scena compare un vero e proprio doppio, rendendo questa coppia un *duo* esponenziale: non più somma ma moltiplicazione di individualità, riproduzione omogeneizzante. Lucia Strappini, su questa linea, arriva a affermare che questa duplicità permette al personaggio di Don Giovanni di trovare nel servo Leporello «lo strumento per l'affermazione esistenziale più piena».⁴⁶ Ecco che il primo carattere di questa diade è allora un disorientante gioco di riflessi, che vorticosamente scende restringendosi da polo *superior* a polo *inferior*. Otto Rank già aveva parlato di 'identità' fra i due, frutto della possibile divisione di un unico carattere.⁴⁷

In un certo senso è possibile pensare che tale duplicazione provenga da un certo carattere, diciamo, 'infettivo' di Don Giovanni. Cerchiamo, in questo senso, di dedicare un breve spazio al protagonista dell'opera. 'Burlador', seduttore, ateo e il libertino, poi 'negatore' e «pervertitore dell'*agape*»:⁴⁸ tutto questo, e molto altro, dalla sua nascita alla fine del secolo XVIII, è il personaggio di Don Giovanni. Un eroe dell'eccesso, inevitabilmente sovvertitore dell'ordine, capace di spargere il morbo di cui è portatore su tutta la società (e qualcuno ha detto «società borghese»⁴⁹), capace di trasformare, prima di tutto, il suo Leporello in un perfetto riverberare di sé stesso. Come appunta Wertheimer, che riconosce l'aggressione in dimensione sociale di Don Giovanni risalendo dalla traccia che questo lascia nel Baudelaire dei *Fiori del Male*,⁵⁰ il passaggio del 'dissoluto' corrisponde ad una deflagrazione capace di segnare ogni tipo di rapporto o legame. Il finale corale dell'opera, testimonianza di un'umanità «stravolta, che nella luce del mattino si riconosce appena»,⁵¹ è il luogo in cui è più notoriamente visibile la strage a tuttotondo che Don Giovanni compie. Volendo insistere sullo stesso stralcio, l'analisi compiuta da Pirrotta conferma quel carattere 'infettivo' del nobile condannato anche a livello musicale: basta rilevare come il gioco di ripetizioni che interessa i personaggi sia funzionale a far passare su tutti un tremito sconvolgente. Scelgo di riprendere l'esempio del «Ah, certo è l'ombra / m'incontrò» di Donna Elvira, che in maniera «meccanica e assurda»⁵² è immediatamente ricantato da tutte le vittime: «Mozart se ne serve per far

⁴⁵ DG, I, iv.

⁴⁶ LUCIA STRAPPINI, *La tragedia del Buffone*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 58.

⁴⁷ OTTO RANK, *La figura del Don Giovanni*, trad. it. di F. Marchioro, Varese, Sugarco, 1994, pp. 29 - 35.

⁴⁸ Prendo a prestito i termini da N. Pirrotta e da U. Curi.

⁴⁹ J. WERTHEIMER, *op. cit.*, pp. 17 - 20.

⁵⁰ *Ivi* p. 19.

⁵¹ *Ivi* p. 20.

⁵² NINO PIRROTTA, *Don Giovanni in musica*, Venezia, Marsilio, 1991, p.184.

passare su tutti, meglio che con il racconto di Leporello, il brivido dell'evento misterioso che si è appena compiuto».⁵³ Non è superfluo notare che dopo questo passaggio tutte le voci si accordano in una discesa cromatica che si sospende interrogativa sull'accordo di dominante. La musica stessa *domanda* spaurita, pone forse un 'che sarà di tutti noi?' che nasce di fronte al vuoto lasciato dalle voraci fauci degli inferi. Questa breve sigla ci aiuta a direzionare il nostro sguardo e a avvalorare la nostra ipotesi preliminare; possiamo infatti dire di essere di fronte a un *duo* nato per sdoppiamento. La duplicità strutturale trova una consonanza tematica forte: il motore dell'opera si affida al processo di duplicazione come ad un coadiutore dinamico che nel *duo* mette in campo appieno le proprie potenzialità. Con questo, d'altro canto, si conferma la centralità assoluta del personaggio di Don Giovanni, la sua posizione di punto d'origine. Tutto nasce da lui, la trama si sviluppa e si conclude in funzione delle sue avventure; lo stesso ingranaggio del *duo*, sul quale noi vogliamo bilanciare appunto tutta la macchina narrativa, è creato come emanazione del personaggio principale. La 'sequenzialità' di cui sopra, appunto relativa a molta parte della tradizione del 'mito', sembra quindi essere generata proprio da questo posizionamento del fulcro strutturale sul personaggio di Don Giovanni: Leporello è, nelle parole di Mila, solo «proiezione escrementaria»⁵⁴ del padrone.

Il dialogo con l'Oltretomba

Aprondo quindi la questione lasciata poche pagine sopra in sospeso, anche osservazioni come quelle appena concluse ci inducono a scavare proprio attorno alla figura principale, cercando di comprendere la portata dell' 'invito a cena' e quindi dell'intera costruzione drammatica. Va riconfermato il fatto che, inevitabilmente, riflettere sul valore del 'peccato' di Don Giovanni, comporta, ancora, la possibilità di allargare le osservazioni al 'mito', per esteso, del burlador.

Per uno sguardo d'insieme, prendiamo le mosse da un lavoro di I. Watt, *I miti dell'individualismo moderno*, che si cura di associare il complesso insieme delle tradizioni di quattro particolari figure: Faust, Don Chisciotte, Don Giovanni e Robinson Crusoe. I primi tre, in particolare, sono appunto comparati come esempi tra i più noti di individualismo *pre-mainstream*, in opposizione alla settecentesca affermazione politica e culturale di questa tendenza, ritrovabile nel romanzo di Defoe.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ M. MILA, *op. cit.*, p. 250.

Faust, Don Chisciotte e Don Giovanni sono tutti caratterizzati dall'impulso positivo e individualistico del Rinascimento, vogliono andare avanti sulla loro strada, senza curarsi degli altri. Ma si trovano in conflitto, ideologico e politico, con le forze della Controriforma e per questo sono puniti.⁵⁵

Su queste figure aleggia, evidentemente, una familiarità con il concetto di 'violazione del limite', corrispondente allo scontro ideologico e socio-culturale. Ogni personaggio è in sé spunto e forza motrice degli eventi in quanto portatore di disequilibrio nel sistema dei valori. Stringendo sul nostro argomento di studio, ritroviamo corrispondenza piena: il beffatore è di fatto, come abbiamo già visto, un eroe della destabilizzazione sociale e morale.

Il tema della 'violazione', della forzatura dei limiti imposti, sappiamo, è ampio e profondamente integrato nella tradizione europea, che lo articola con varietà estrema, dalla riscrittura infernale dell'Ulisse di Dante, ai miti della modernità.⁵⁶

È semplice trovare conferme nel testo. Torniamo sulla scena, sempre riferendo al libretto di Da Ponte. Dopo numerosi indugi il fraseggio tremante di Leporello riesce a portare a compimento l'invito: «Signor, il padron mio.../ badate ben, non io.../ vorria con voi cenar...».⁵⁷ La richiesta è solo anticipazione di quella che verrà nuovamente inoltrata da Don Giovanni; la funebre statua china in assenso il capo ripetutamente, l'*inferior* trema e vien cacciato da parte, il *superior* alza lo sguardo e senza esitazione interroga: «Parlate se potete: / verrete a cena?».⁵⁸ Qui è tutta la grandezza del dissoluto: la sua *domanda* è irrisione estrema, eroica nel momento in cui capiamo che si muove verso l'alto, verso il divino. Di fronte a Don Giovanni è ben evidente il 'limite': nella statua animata l'ultraterreno si fa realtà sensibile, si abbassa e si accorda con il piano percettivo che è più congeniale all'eroe. Il miscredente, blasfemo, libertino – per citare solo alcuni degli epiteti che sul protagonista sono caduti – incontra il 'limite' quasi con il solo scopo di superarlo con un nuovo 'folle volo': una feroce volontà 'di superamento' domina la sua domanda. Una assiologia fondata sul movimento, che è *ubris*. Ci rassicura Starobinski – in *Le incantatrici*⁵⁹ – che si cura di seguire la parola tematica 'eccesso' in tutto il dramma di Da Ponte. Basti citare che, alla prima apparizione del cavaliere sulla

⁵⁵ IAN WATT, *I miti dell'individualismo moderno*, trad. it. di M. Baiocchi e M. Gnoli, Roma, Donzelletti Editore, 1998, p. 14.

⁵⁶ E uno sguardo alla fittissima tradizione del solo "dissoluto punito", ce ne da conferma. Si veda, a titolo esemplificativo, la raccolta di testi di G. MACCHIA, *Vita avventure e morte di Don Giovanni*.

⁵⁷ DG, II, xi, 130 - 133.

⁵⁸ DG, II, xi, 145.

⁵⁹ J. STAROBINSKI, *Le incantatrici*, trad. it. di C. Gazzelli, Torino, Edt, 2007, pp. 112 - 116.

scena, la parola compare tra le note del servo moralista: «Qual misfatto! Qual eccesso!».⁶⁰ ‘Eccesso’ come tracotanza, come l’ ‘oltrepassare il giusto limite’.⁶¹

La questione riguarda, però, anche la direzione di questo ‘sorpasso’. Diciamo che entro la grande orma dell’*ubris* esiste un gene, estremamente attivo, che arrivando fino a Faust, fa emergere il carattere del ‘violatore’ *sapientiae cupidus*. E sappiamo che se esistono parenti stretti di Don Giovanni e Leporello non può che trattarsi di quel dotto e di Mefistofele.⁶² Il secolo che produce entrambi i miti, di fatto, è il secolo della nuova scienza, di una nuova attitudine razionale verso la realtà.

Uno studio di L. Bramani⁶³ ci suggerisce di battere questa pista. La studiosa ha condotto un approfondito sondaggio nella biblioteca di Mozart e nella cultura massonica, e ci riporta una panoramica complessa di letture e riferimenti a *Don Giovanni* che suggeriscono la particolare tonalità di cui sopra. Riporto solo alcuni, tra i più evidenti, rilievi. Nel *Sethos* di J. Terrasson, 1731, già individuata fonte del *Flauto Magico*, è possibile riconoscere come fondo tematico un’indagine sul rapporto fra conoscenza e virtù, fra «sapere e memoria».⁶⁴ La riflessione, che incrocia il *Menone* di Platone, porta in campo statue animate - e qui è forse parentela con la nostra Statua - che fungono da intercessori fra l’umano e il divino: Bramani specifica che nell’ambito del discorso «conoscenza e arte risiedono nella verità, che ha natura immortale, della quale l’uomo può partecipare, se solo la sua anima non sceglie l’oblio dimenticando la virtù»;⁶⁵ la domanda sulla reale potenza del piano umano del sapere è qui chiaramente presente. La lettura è illuminata, di lato, dal fatto che proprio Terrasson, nella *Dissertation critique sur l’Iliade* del 1715, giudicata poco positivamente da Voltaire, asserisce che la filosofia del XVIII secolo, grazie particolarmente alla scienza di Cartesio, ha ormai superato di gran lunga i sapienti greci. Cioè, lo scarto è realizzato dall’emersione della razionalità scientifica. In un altro testo del periodo, presente sugli scaffali del compositore, l’*Automathes* del reverendo Kirby, 1745, che ancora riferisce a macchine antropomorfe semovibili, c’è appunto una interrogazione sul sapere inteso come emanazione dall’alto, sull’uomo creato e illuminato. A questo si può associare il Mendelssohn del *Fedone*, per il quale l’uomo «attraverso le virtù raggiunge felicità e divinità» e la morte, come catarsi

⁶⁰ DG, I, i.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² GEORGE BERNARD SHAW, Introduzione a *Man and superman*, London, Constable, 1947, p. xii. Cfr. ARTURO FARINELLI, *Don Giovanni*, in «Giornale storico della letteratura italiana», Torino-Roma, 1986, XXVII, p. 2.

⁶³ LIDIA BRAMANI, *Mozart massone e rivoluzionario*, Milano, Mondadori, 2005.

⁶⁴ *Ivi*, p. 125.

⁶⁵ *Ivi*, p. 127.

e ascesa, diviene «chiave della nostra felicità».⁶⁶ Certo, questi pochi esempi non forniscono assicurazioni, ma ci suggeriscono tratti di un ambiente culturale in cui la riflessione sull'uomo e il suo rapporto con il divino è necessariamente, anche, epistemologica. Al di là di possibili, e magari poco probabili riferimenti, il secolo che va chiudendosi, erede del precedente, è quello della razionalizzazione, della lente scientifica puntata sull'uomo e Dio.

Diciamo, quindi, che il nostro nobile è un sobillatore, un 'consigliere fraudolento', che con le parole seduce e induce, che, soprattutto, sfugge ogni trascendenza mentre dichiara una fede appassionata nella razionalità; crede solo che «due più due fa quattro, Sganarello, e che quattro più quattro fa otto»,⁶⁷ come scrive Molière. È forse quindi lecito, sulla base di quanto detto da Bramani, porre la questione - non dimenticando che in questo discorso la tradizione che converge in Mozart è pienamente coinvolta - : oltre al carattere di 'violatore' è possibile indagare la rimanenza di quella sorta di 'prassi operativa' propria dello spirito dei tempi, *sapientae cupidus*, sul *burlador*? Alcune riflessioni di Wertheimer sorreggono questo spunto; il critico identifica nella coppia di Don Giovanni e Leporello uno sdoppiamento che porta alla negazione dell'identità, a una anonimità che rende le relazioni intessute veri «esperimenti con le emozioni altrui».⁶⁸ È notevole il fatto che il termine 'esperimenti' ci porti a una percepire un rimando vagamente epistemologico, basato sull'applicazione di una sorta di 'metodo scientifico' (e per un personaggio nato nei primi anni del secolo XVII si tratta di una affermazione forte); I testi di Terrasson e di Kirby sono di fatto testimonianza di una volontà di ricerca sul valore della conoscenza, sulla possibilità umana - la 'virtù' più volte citata - di rifinire razionalmente la percezione del tutto. Così Don Giovanni, come già notato, si applica con un rigore lucido e metodico al proprio obiettivo. Di fatto tutto il complesso delle azioni dei due culmina in quell'atto elaborativo che è la 'lista': l'*actio* di uno viene considerata e catalogata dall'altro, sottoposta a enumerazione. Il nostro *duo* realmente procede delimitando il dominio di analisi, imponendo condizioni alle variabili e classificando i risultati con applicazione rigorosamente algebrica. La seduzione, o meglio la 'violazione' a giro intero, è allora 'scienza applicata': Macchia parla appunto di «compiacenza tecnica»,⁶⁹ relativa all'atto di inganno. Accanto a questo, cercando una sponda, possiamo osservare che il viaggio

⁶⁶ *Ivi*, p. 144.

⁶⁷ MOLIÈRE, *op. cit.*, III, i.

⁶⁸ J. WERTHEIMER, *op. cit.*, p. 30.

⁶⁹ G. MACCHIA, *op. cit.*, p. 22.

della diade produce realmente 'informazioni': di fatto, mentre apre una ferita nel mondo individuale e sociale ne mette a nudo la realtà profonda. Certo, Don Giovanni e Leporello molto probabilmente non comprendono quale sia il reale effetto delle loro azioni, né arrivano a sistematizzare, a proiettare nel generale - come vorrebbe il metodo sperimentale - i loro dati, ma è evidente che il loro passaggio sconvolge perché scopre, svela, gli ingranaggi dei rapporti personali, e in particolare del rapporto amoroso. Di fatto, lungo il dramma di Da Ponte, ci troviamo davanti a un gran campionario di amori, sfatati o confermati, tutti presi in analisi: l'amore ostinato e tenuto di Don Ottavio, debole e sempre pronto a far buon viso al cattivo gioco imposto da Donna Anna, l'amore geloso di Masetto per la sfuggente e cedevole Zerlina, l'amore disperato e arrabbiato di Elvira, l'oscuro legame erotico che sembra legare Donna Anna a Don Giovanni e, infine, l'amore paterno che intercorre fra la prima delle donne e il Commendatore suo padre, capace di trasformarsi in sintomo dell'amore di Dio per l'uomo. Inoltre, mi pare che proprio la prospettiva della 'lista' contribuisca a spiegare l'inseparabilità del *duo*, la sua azione costantemente comune: Don Giovanni agisce e produce dati, quindi ha bisogno che questi vengano matematizzati da Leporello. Tutta la leggenda del *burlador* è percorsa dalla 'lista', ragione fondamentale dell'agire dei personaggi centrali. La 'doppia' domanda del cimitero si può quindi spiegare per analogia: servo e padrone agiscono sempre insieme, la loro sperimentazione risulta efficace se entrambi gli agenti contribuiscono; davanti alla statua, al divino, all'*agape*, continuano a 'sperimentare' con il metodo che è loro consono, il servo agendo in funzione del padrone.

Tutto questo mi pare in linea con quell'importante contributo di Molière: possiamo dire con Abert⁷⁰ che grazie al drammaturgo francese il *burlador* si libera del ruolo di blasfemo che lo costringe tutto sommato a uno 'schierarsi contro' dall'interno del tessuto morale e sociale, e sporto verso l'ateismo diventa di fatto uno sperimentatore *super partes*.⁷¹ Questo certo non cancella la dimensione 'esemplare' della narrazione ma di fatto la porta, nel secolo dei lumi, a accordarsi a uno sguardo più aperto e sociale, più indagatore. L'*esprit fort* - come è qualificato Don Giovanni in Molière - che nasce e cresce, prima in Francia e poi in Europa, nell'alveo del libertinismo erudito non si lega appunto a pensatori come Gassendi o Bayle, con Cartesio a far da sponda, che hanno il merito di aver traghettato le conquiste della nuova scienza nel nuovo approccio alla realtà esistenziale, verso il settecento dei lumi? In fondo, la vicenda di Don Giovanni,

⁷⁰ H. ABERT, *op. cit.*, III, p.383.

⁷¹ *Ibid.*

condannato «libero pensatore»,⁷² e Leporello rappresenta ancora un ‘viaggio conoscitivo’.

A puntellare questa tesi interviene una delle trame profonde, fondante del soggetto, fin da Tirso: il già citato «Tan largo me lo fiáis!»,⁷³ ovvero, il *tempo*. All’apertura della scena undicesima, nel libretto di Da Ponte, il cavaliere «guarda sull’orologio» - è una precisazione in didascalia - e canta: «Oh, ancor non sono due della notte».⁷⁴ P. Vescovo, riflette su questo gesto di «quotidianità fin disarmante»;⁷⁵ Don Giovanni è colto mentre consulta uno strumento, probabilmente quello che abitualmente porta nel taschino, necessario alla ‘misurazione’ del *tempo*. Il testo fornisce una indicazione precisa del tempo della *fabula*, chiarisce l’esatta posizione degli avvenimenti - magari anche con un occhieggio metateatrale al momento della rappresentazione - . Certo è che il dato assume peso nel momento in cui consideriamo che, proprio nel prosieguo di questa scena, il conto alla rovescia delle ore terrene del libertino soffre una brusca accelerata verso il totale esaurimento; viene posta in evidenza la dimensione sensibile, misurabile, del *tempo* in rapporto al *non - tempo* che attende di qui a poco l’eroe. Al centro della scena, però, al momento, è il pienamente umano, matematico e quindi pienamente scientifico in senso ‘galileiano’, computo degli attimi di una giornata: dietro a tutto questo sta un atto conoscitivo puramente razionale.

Allarghiamo lo sguardo. Il ‘C’è ancora tanto tempo’, ‘la scadenza è ancora lontana’ – seguendo a riguardo Ian Watt⁷⁶ – che chiude il discorso di invito alla statua nel dramma di Tirso de Molina è sigla tematica importante al punto da divenire titolo di una versione breve del testo, probabilmente parallela alla più conosciuta.⁷⁷

Riporto il testo:

Don Juan: Larga esta venganza ha sido.
Si es que vos la habéis de hacer,
Importa no estar dormido,
Que si a la muerte aguardáis
La venganza, la esperanza

⁷² M. MILA, *op. cit.*, p. 36.

⁷³ A. Baldissera, Introduzione a T. DE MOLINA, *op. cit.*, xi.

⁷⁴ DG, II, xi, 12 - 14.

⁷⁵ PIERMARIO VESCOVO, *L’orologio di Don Giovanni*, in *Quaderns d’Italià*, 7, 2002, pp. 177 - 186.

⁷⁶ I. WATT, *op. cit.*, p. 85.

⁷⁷ La questione appare, in realtà, tutt’oggi insoluta a causa delle difficoltà di attribuzione e di datazione: Calderón ne era stato designato autore, ma l’*autoría* è ancora incerta anche a causa dei problemi di collocazione temporale, che molto oscilla tra gli anni che precedono e quelli che seguono la stesura di Tirso, circa 1625. Sull’argomento: A. Farinelli, *op. cit.*, pp. 1 sgg.

Agora es bien que perdáis,
Pues vuestro nojo y venganza
*Tan largo me lo fiáis.*⁷⁸

L'espressione torna almeno una dozzina di volte nel testo ed è il vero motto del 'burlador' : dietro di essa si trova una giuliva scrollata di spalle, decorata da riso sfrenato e sfacciato. Nessuno è risparmiato dalla derisione di Don Giovanni. Il giovane nobile nel succedersi degli accadimenti, non mostra alcuna intenzione di smettere di sghignazzare: non fa che rimandare ogni possibilità di pentimento, forse pur cosciente che il *tempo* che lui crede di avere a gran disposizione è il tempo che lo separa dal momento del giudizio, della morte e del 'conteggio' dei peccati. Ironicamente - e anche qui voliamo su tutta la tradizione del soggetto - quando i suoi atti hanno già carbonizzato il suo *tempo* terreno, egli vi si avvinghia: il 'no' che secco si contrappone alla richiesta di ravvedimento del monumento ambulante è l'impotente, e per questo eroica, imposizione di una prospettiva tutta terrena; mentre l'orrido spalanca le sue fauci il crepitio delle fiamme è comunque coperto dall'eco del suo 'no'. La musica di Mozart, tornando nello specifico della conclusione della nostra opera, corre gestendo una dinamica di brusche contrapposizioni, *piano* e *forte* senza crescendo (ne possiamo rilevare solo uno, nella battuta in cui principia l'intimazione del Commendatore), frasi nette e severe⁷⁹ che nel modularsi da Re minore a Re maggiore rendono chiarissimo, di «implacabile maestosità»,⁸⁰ l'ultimo grido del cavaliere. Don Giovanni lotta per il suo *tempo umano*, vive e opera in una prospettiva terrena, sensibile prima che sensuale. La sua culla è il trascorrere storico degli eventi, l'intreccio molteplice del reale nel quale sa tuffarsi e riemergere trascinando con sé trame e filamenti; l'*eternità* è ignorata perché significa la fine delle 'burle'. Ancora per Starobinski,⁸¹ nel *tempo* Don Giovanni può tornare a cercare, a provare, a forzare, forse proprio a 'burlare'.

La misura 'uomo' è quindi il nostro terreno di gioco: ancora Curi, scegliendo una strada diversa e parallela alla nostra, torna a darci spunti mentre ritrova in Don Giovanni una eco potente e originale come quella di Edipo,⁸² l'eroe che nell'incontro con il

⁷⁸ "Che aspettate a vendicarvi? Se voi cercate vendetta, vi conviene stare sveglio, e se affidate alla morte la rivalsa, disperate, almeno per il momento, perché la scadenza è lunga.", T. DE MOLINA, *op. cit.*, III, xiii, p. 211.

⁷⁹ M. MILA, *op. cit.*, p. 249.

⁸⁰ H. ABERT, *op. cit.*, p. 476.

⁸¹ J. STAROBINSKI, *op. cit.*, p. 107.

⁸² U. CURI, *op. cit.*, p. 11.

soprannaturale, con la Sfinge, definisce 'l'uomo'. All'apertura del testo di Tirso, confrontandosi con Donna Anna, il nostro protagonista si qualifica «un uomo senza nome»,⁸³ semplicemente uomo, senza qualifica o specificità. Poche righe avanti, all'allarmato «chi sei?» del Re di Napoli risponde «e chi dovremmo essere? Un uomo con una donna»: una sconvolgente banalità, quasi capace di echeggiare l'indovinello e la risposta che il re di Tebe fornisce. C'è forse allora qualcosa, per il critico, del 'burlador' che diverge dal *sapientae cupidus*: Don Giovanni volge lo sguardo, e qui azzardiamo, 'dietro' a Odisseo, di fatto non cerca la sapienza, né elevazione, ma difende la dimensione tutta 'terrena' dell'uomo, quasi a legittimare inconsapevolmente la speculazione 'scientifica' dell'itacense. Non a caso, come già accennato, la sperimentazione del nostro *duo* non produce 'teorizzazione', né esiste coscienza di questo. Essa guarda alla radice del metodo, non alle sue risultanti. E forse anche per questo è condannata: troppo libera, potenzialmente infinita. Forse, troppo umana.

E si tenga presente che quello di Mozart e Da Ponte, è un acme, e insieme canto del cigno, mentre già si mostrano all'orizzonte i segni di quel Romanticismo che chiederà qualcosa di diverso alla letteratura.

Mi pare che tutto questo si ritrovi e venga chiarito nel lavoro *Il mito di Don Giovanni* di Rousset: «improvvisatore dinanzi alla Permanenza»⁸⁴ è una dicitura che definisce una delle coppie di correlazione o di opposizione entro cui il lavoro del critico si articola. Don Giovanni, come l'Ulisse dantesco o i suoi numerosi persecutori, è colui che agisce *all'improvviso*, colui che coglie le possibilità dell'attimo, che vede l'*occasione* e in essa 'si fa'. Di fronte a questi 'uomini' sta però la *Permanenza*, l'assoluto con tutte le sue esigenze nei confronti dell'umano, il *non – tempo* che ognuno di loro interroga in un modo particolare: la tracotanza è il loro peccato. Il dittico di Don Giovanni e Leporello raccoglie la potenza della coppia dialettica, e la dirige a terra, e poi giù, verso gli inferi. Allora l'umano, in questo caso parlando di quella specifica frangia dell'esistenza umana che idealmente si dibatte fra il *sapientae cupidus* e il *burlador*, si esplica nell'atto materiale e temporale del contatto conflittuale con il divino, in una dialettica che prima di essere falciata dalla tragedia si assesta in verticale. La diarchia basilare *alto – basso* trova un orizzonte di espansione massima nel *tempo* 'minimo' dell'*occasione*.

⁸³ T. DE MOLINA, *op. cit.*, I, i.

⁸⁴ JEAN ROUSSET, *Il Mito di Don Giovanni*, trad. di A. Marchi, Parma, Pratiche Edizioni, 1980, p. 11.

BIBLIOGRAFIA

- ALIGHIERI DANTE, *Commedia*, a cura di A. M. Chiavacci Leopardi, Bologna, Zanichelli, 2006.
- BERTATI GIOVANNI, *Don Giovanni*, Perugia, Nuova Era, 1999.
- CERVANTES MIGUEL, *Don Chisciotte della Mancia*, trad. di V. La Gioia, Milano, Frassinelli, 1997.
- DA PONTE LORENZO, *Memorie. Tutti i libretti*, Milano, Garzanti, 1981.
- MOLIÈRE, *Don Giovanni o il Convito di pietra*, a cura di S. Bajini, Milano, Garzanti, 1993.
- TIRSO DE MOLINA, *L'ingannatore di Siviglia*, trad. it. di R. Paoli, Milano, Garzanti, 2004.
- MOZART WOLFGANG AMADEUS, *Don Giovanni*, a cura di W. Plath e W. Rehm, Bärenreiter, Kassel, 1968.
- OMERO, *Odissea*, a cura di R. Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 2005.
- JOHNSON SAMUEL, *Storia di Rasselas principe di Abissinia*, trad. di V. Orsenigo, Palermo, Sellerio, 1994.
- Da Beaumarchais a Da Ponte*, a cura di R. Angermüller e E. B. Parodi, Torino, Edt, 1994.
- I luoghi della letteratura italiana*, a cura di G. M. Anselmi, Milano, Mondadori, 2003.
- ABERT HERMANN, *Mozart*, trad. it. B. Porena e I. Cappelli, Milano, Saggiatore, 1985.
- AUERBACH ERICH, *Mimesis*, trad. it. di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, Torino, Einaudi, 1956-2000.
- BÉVOTTE GEORGE GENDARME, *La légende de Don Juan*, Ginevra, Slatkine reprint, 1906, 1993.
- BÉVOTTE GEORGE GENDARME, *Le Festin de pierre avant Molière*, tradotto in E. Balmas, *Il mito di Don Giovanni nel Seicento francese. I testi*, Milano, Cisalpino - Goliardica, 1977.
- BOITANI PIETRO, *Ulisse - uno nessuno ognuno*, Torino, Utet, 2001.
- BRAMANI LIDIA, *Mozart massone e rivoluzionario*, Milano, Mondadori, 2005.
- CALASSO GIAN PIETRO, *Ipotesi sulla natura del comico*, Firenze, La nuova Italia, 1992.
- CARANDINI SILVIA e MARITI LUCIANO, *Don Giovanni, o l'estrema avventura del teatro*, Roma, Bulzoni, 2003.
- CURI UMBERTO, *Filosofia del Don Giovanni*, Milano, Mondadori, 2002.
- D'AMICO FRANCESCO, *Intorno al Don Giovanni di Mozart*, Roma, Bulzoni, 1978.
- DENT EDWARD JOHN, *Il teatro di Mozart*, trad. di L. Ferrari, Milano, Rusconi, 1979.
- DI BENEDETTO ARNALDO, *Fra Germania e Italia*, Firenze, Leo S. Olschki, 2008.
- EINSTEIN ALFRED, *W. A. Mozart. Il carattere e l'opera*, trad. di R. Lotteri, Milano, Ricordi, 1955.
- FARINELLI ARTURO, *Don Giovanni, note critiche*, in *Giornale storico della letteratura italiana*, XXVII, Torino-Roma, Loesher, 1986.
- GALASSI GIANCARLO, VITALI VIRGINIA, *La Dialettica dalle origini a Platone*, Milano, Quattroventi editore, 2009.
- JOUVE PIERRE JEAN, *Il Don Giovanni di Mozart*, trad. di T. Turolla, Milano, Adelphi,

2001.

- KERÉNY KÁROLY, *Nel labirinto*, a cura di C. Bologna, Torino, Boringhieri, 1983.
- KIERKEGAARD SØREN, *Il Don Giovanni di Mozart*, trad. di R. Cantoni, Milano, Mondadori, 1994.
- KRAEMER HANS, *Dialettica e definizione del Bene in Platone*, a cura di G. Reale, trad. di E. Peroli, Milano, Vita e Pensiero, 1996.
- KUNZE STEFAN, *Don Giovanni von Mozart*, Munchen, Fink Verlag, 1972.
- KUNZE STEFAN, *Il teatro di Mozart*, trad. di L. Cavari, Venezia, Marsilio, 1990.
- LANSON GUSTAVE, *Storia della letteratura francese*, a cura di G. Macchia, Milano, Longanesi 1961.
- LEVINAS EMMANUEL, *Totalità e Infinito*, Milano, Jaca Book, 1990.
- MACCHIA GIOVANNI, *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, Torino, Einaudi, 1978.
- MARAVALL JOSÉ ANTONIO, *Teatro e letteratura nella spagna barocca*, trad. di P. Picamus, Bologna, Il Mulino, 1995.
- MELOGRANI PIERO, *WAM*, Roma, Laterza, 2003.
- MILA MASSIMO, *Lettura del Don Giovanni di Mozart*, Torino, Einaudi, 1988.
- MINOIS GEORGES, *Piccola storia dell'inferno*, Bologna, Il Mulino, 1995.
- NYGREN ANDERS, *Eros e Agape. La nozione cristiana dell'amore e le sue trasformazioni*, trad. it. N. Gay, Bologna, Il Mulino, 1976.
- PAUMGARTNER BERNHARD, *Mozart*, trad. di C. Pinelli, Torino, Einaudi, 1945, 1994.
- PIRROTTA NINO, *Don Giovanni in musica*, Venezia, Marsilio, 1991, p. 17.
- RANK OTTO, *Don Juan et le double*, Paris, Payot, 1973.
- RANK OTTO, *Il Mito della nascita dell'eroe*, trad. di F. Marchioro, Milano, Sugarco, 1987.
- ROUSSET JEAN, *Il mito di Don Giovanni*, trad. di A. Marchi, Parma, Pratiche Editrice, 1980.
- SHAW GEORGE BERNARD, *Man and superman*, London, Constable, 1947.
- SOONS ALAN, *Haz y envés del cuento risible en el siglo de oro*, London, Tamesis book, 1976.
- SPRANZI ALDO, *Il teatro di Mozart*, Milano, Unicopli, 2006.
- STAROBINSKI JEAN, *Le incantatrici*, trad. di C. Gazzelli, Torino, Edt, 2007.
- STRAPPINI LUCIA, *La tragedia del Buffone*, Roma, Bulzoni, 2003.
- TERMANINI STEFANO e TROVATO ROBERTO, *Teatro comico del Cinquecento*, Torino, Utet, 2005.
- VESCOVO PIERMARIO, *L'orologio di Don Giovanni*, in *Quaderns d'Italia*, 7, 2002.
- WATT IAN, *I miti dell'individualismo moderno*, trad. di M. Baiocchi e M. Gnoli, Roma, Donzelle Editore, 1998.
- WERTHEIMER JÜRGEN, *Don Giovanni e Barbablù*, trad. di G. Giuliani, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.

