

L'«aria del catalogo» e quella dello «champagne»: modelli alternativi nel *Don Giovanni*

PAOLO GALLARATI*

Nota presentata nell'adunanza del 9 maggio 2023, testo ricevuto il 14 luglio 2023,
approvata nell'adunanza del 14 novembre 2023

Abstract. *The libretto provides the composer with a range of images, thoughts, concepts, emotions and indications of musical, metrical and rhythmic forms from which he must choose what to transform into music and what to ignore. The words of Leporello's and Don Giovanni's arias are set to music in radically different ways. In the case of Leporello, the composer offers an analytical interpretation of Da Ponte's text, representing the character in a psychological sense through a realistic recitation. On the other hand, he sets Don Giovanni's aria to music in a synthetic manner that rushes the text in a very short time, resulting in the depiction of a mythical character with an epic recitation.*

KEYWORDS: arias, Don Giovanni, Mozart.

Riassunto. *Il libretto offre al compositore un complesso di immagini, pensieri, concetti, sentimenti, indicazioni di forme musicali, metriche e ritmiche, tra cui deve scegliere che cosa trasfondere in musica e che cosa lasciar cadere. I testi delle arie di Leporello e di Don Giovanni sono trattati da Mozart in modo radicalmente diverso. Nella prima il compositore procede ad una lettura analitica del testo di Da Ponte, caratterizzando un personaggio in senso psicologico attraverso un tipo di recitazione realistica. Nell'aria di Don Giovanni adotta invece un'intonazione sintetica che brucia il testo in tempo brevissimo, caratterizzando un personaggio mitico con un tipo di recitazione epica.*

PAROLE CHIAVE: arie, Don Giovanni, Mozart.

Inizio con una premessa metodica. Di solito i musicologi leggono i pezzi dell'opera italiana con gli occhi fissi sulla partitura. Il testo letterario è visto come un dato definitivamente acquisito, necessario supporto alle note.

* Accademia delle Scienze di Torino; paolo.gallarati@unito.it

Si trascura un fatto fondamentale: che il compositore, quando si accinge a intonare un libretto, si trova davanti ad un campo di forze, un sistema di possibilità, vale a dire un complesso di immagini, pensieri, concetti, sentimenti, indicazioni di forme musicali, metriche e ritmiche, tra cui deve scegliere che cosa trasfondere in musica e che cosa lasciar cadere, quale gerarchia stabilire tra le varie componenti del contenuto psicologico, sentimentale, drammatico, se rispettare la metrica del testo o ignorarla, se modellare la musica sul ritmo dei versi o no, se esaltare la parola oppure scioglierla nel flusso della musica, sino a renderla incomprensibile.

Adottare questo punto di vista, considerare comparativamente le possibilità offerte dal testo e le scelte del compositore, ci permette di entrare nel merito del singolo brano, scoprendone l'istanza genetica: siccome *verum est factum*, in quest'ottica possiamo non solo spiegare il "come" ma tentare di capire il "perché". Così farò con le due arie che mi accingo a descrivere: quella del catalogo di Leporello (I,v) e quella di Don Giovanni, detta dello "champagne" (I,xv).

Dopo i tragici fatti che si susseguono all'inizio dell'opera, con l'assassinio del Commendatore, il compianto di Donna Anna sul cadavere del padre e la sua richiesta di vendetta al fidanzato Don Ottavio, entra in scena Donna Elvira, sedotta e abbandonata da Don Giovanni. In un'aria esprime la sua rabbia e Don Giovanni, imbarazzato, scappa via, dicendo al servo Leporello di sbrigersela lui. Questi, ricorrendo all'argomento del mal comune mezzo gaudio, apre il catalogo delle conquiste di Don Giovanni e lo mostra ad Elvira: «Guardate, / questo non picciol libro è tutto pieno / dei nomi di sue belle; / ogni villa, ogni borgo, ogni paese / è testimon di sue donnesche imprese». E l'aria comincia.

Ecco il testo di Da Ponte:

DA PONTE

decasillabi

Madamina, il catalogo è questo
delle belle che amò il padron mio;
un catalogo egli è che ho fatt'io,
osservate, leggete con me.
In Italia seicento e quaranta,
in Lamagna duecento e trentuna,
cento in Francia, in Turchia novantuna,
ma in Ispagna son già mille e tre.

ottonari

V'ha fra queste contadine,

cameriere, cittadine,
v'han contesse, baronesse,
marchesane, principesse,
e v'han donne d'ogni grado,
d'ogni forma, d'ogni età.
Nella bionda egli ha l'usanza
di lodar la gentilezza,
nella bruna la costanza,
nella bianca la dolcezza.
Vuol d'inverno la grassotta,
vuol d'estate la magrotta;
è la grande maestosa,
la piccina è ognor vezzosa.
Delle vecchie fa conquista
pel piacer di porle in lista:
sua passion predominante
è la giovin principiante.
Non si picca se sia ricca,
se sia brutta, se sia bella:
purché porti la gonnella
voi sapete quel che fa.

Si tratta di una tipica aria d'opera buffa, basata su di un elenco, antichissima usanza del teatro comico, sin da Plauto. Il poeta articola il testo in 8 decasillabi seguiti da 22 ottonari. Ai decasillabi, con un accento ogni tre sillabe, «Madamína il catálogo è quésto», seguono gli ottonari, con un accento ogni due: «V'hán fra quéste cóntadine», il che suggeriva al compositore un'aria in due movimenti, con un effetto di accelerazione ritmica e agogica dal primo al secondo. Mozart invece disattende completamente questa proposta, adottando la forma seguente:

MOZART

Allegro 4/4

Madamina, il catalogo è questo
delle belle che amò il padron mio;
un catalogo egli è che ho fatt'io,
osservate, leggete con me.
In Italia seicento e quaranta,
in Lamagna duecento e trentuna,
cento in Francia, in Turchia novantuna,
ma in Ispagna son già mille e tre.
V'ha fra queste contadine,

cameriere, cittadine,
 v'han contesse, baronesse,
 marchesane, principesse,
 e v'han donne d'ogni grado,
 d'ogni forma, d'ogni età.

Andante con moto 3/4

Nella bionda egli ha l'usanza
 di lodar la gentilezza,
 nella bruna la costanza,
 nella bianca la dolcezza.
 Vuol d'inverno la grassotta,
 vuol d'estate la magrotta;
 è la grande maestosa,
 la piccina è ognor vezzosa.
 Delle vecchie fa conquista
 pel piacer di porle in lista:
 sua passion predominante
 è la giovin principiante.
 Non si picca se sia ricca,
 se sia brutta, se sia bella:
 purché porti la gonnella
 voi sapete quel che fa.

L'aria è dunque formata da un Allegro in 4/4 e un Andante con moto in 3/4; quindi, invece di accelerare, rallenta. Diverso, inoltre, rispetto allo schema formale implicito nel testo di Da Ponte, è il raggruppamento dei versi. Nell'Allegro, infatti, Mozart cattura anche i primi 6 ottonari, riservando all'Andante con moto solo i restanti 16. La ragione di questa scelta sta nel contenuto del libretto che acquista maggiore importanza della sua struttura metrica nell'orientare la forma musicale: i decasillabi e i primi sei ottonari espongono l'elenco delle conquiste di Don Giovanni, i versi restanti descrivono i gusti del padrone. Dunque Mozart, a differenza dei maestri italiani, non si limita ad un'espressione generica, ma mira a conferire all'azione maggior concretezza: l'opera comica è trasformata in una vera commedia in musica ove il *ludus* è assimilato alla sfera del dramma. Il che presuppone massima fluidità di trapassi. Mirabile infatti è il modo in cui è risolto il problema tecnico, molto delicato, di rendere inavvertibile, nell'Allegro, il passaggio dai decasillabi ai settenari: la ripresa, alle parole «V'ha fra queste contadine», del disegno orchestrale arpeggiato con cui l'aria era iniziata, permette di operare il raccordo, conferendo insieme al discorso una scattante spinta propulsiva.

Ma ecco un'altra sorpresa. Che cosa ci sarebbe stato di più ovvio che tradurre in musica, sin dall'inizio, il ritmo del decasillabo, con i suoi tre anapesti: «Madamina il catálogo è questo», *tatatà tatatà tatatà*? Invece no. Si osservino i primi tre versi. Ognuno ha un ritmo differente, e continue pause li spezzano: il primo è diviso in due emistichi, il secondo è intero e comprende due battute, il terzo si allunga in tre battute (Leporello è fiero di aver fatto lui il catalogo ed enfatizza il verso con le note più lunghe), il quarto, ripetuto con ritmi diversi, è di nuovo spezzato (Es. 1).

Ma-da-mi-na, il ca-ta-lo-go è que-sto del-le
 bel-le che a-mò il padron mi-o, un-ca-ta-lo-go e-gliè che ho fatt'i-o, os-ser-va-te, leg-
 ge-te con me, os-ser-va-te, leg-ge-te con me.

Es. 1.

Il discorso di Leporello a Elvira inizia con una certa cautela, sfuma in divertito orgoglio («un catalogo egli è che ho fatt'io» detto con enfasi) e confidentiale curiosità («osservate, leggete con me»), come indicano le pause, espliciti suggerimenti gestuali che un regista intelligente potrebbe riempire anche con le reazioni della piccata interlocutrice. Con questo lavoro di cesello, il canto perde ogni meccanicità e “respira”, creando un perfetto analogo della recitazione. Altre soluzioni imprevedibili ci riservano le battute seguenti, come imprevedibile e naturale è l'atteggiamento del corpo nella comunicazione interpersonale. «In Italia seicentoquaranta» è una tiritera per note ribattute che rende perfettamente in musica la lettura dell'elenco, mentre in orchestra guizza una scala discendente, arguta e brillante. «Ma in Ispagna son già mille e tre» è una vera “parola scenica”, molto melodica in quel contesto essenzialmente ritmico, slargo malizioso echeggiato in orchestra da ammiccanti incisi in ritmo puntato.

Attraverso questo insieme di canto, interventi orchestrali, parole variamente raggruppate e occasionalmente ripetute nell'intonazione, pause significative, il personaggio di Leporello comincia a prender forma nella sua identità umana e psicologica. Elencando le conquiste di Don Giovanni, il servo si accalora, ammira l'abilità amorosa del padrone. Il passaggio agli ottonari, con accenti ogni due sillabe («V'hán fra quèste cóntadíne»), è, come s'è detto, inavvertibile, mentre la recitazione acquista maggiore fluidità nei versi che ora scorrono senza spezzature. Alle parole «marchesane, principesse, / e v'ha donne d'ogni

grado, / d'ogni forma, d'ogni età» tre ottonari di seguito sono infilati, uno dietro l'altro, in una veloce raffica di semicrome, frenate, alla fine, dalla conclusione enfatica sull'ultimo verso, perentoriamente ripetuto. L'idea che Don Giovanni abbia raccolto una simile collezione muliebre esalta Leporello, mentre l'immagine del padrone si profila sullo sfondo nell'elegante, quasi cavalleresca corsa delle scale che si moltiplicano, in salita e in discesa.

Ma in questa ricerca del realismo psicologico e gestuale la forma musicale impone comunque le sue esigenze architettoniche. Mozart ripete infatti tutto il testo a partire dal verso «V'han fra queste contadine», con variazioni che introducono al ritratto del servo altre sfaccettature. Si noti un particolare finissimo: la prima volta l'elenco dei numeri era letto con burocratica oggettività nella filastrocca delle note ribattute; ora i versi si spezzano con pause che suggeriscono al cantante-attore maliziose strizzatine d'occhio: «In Italia... [pausa]... seicento quaranta, in Lamagna... [pausa]... duecentotrentuna» mentre gli ultimi numeri sono enfatizzati con note lunghe: «*ceento in Fraaancia, in Turchiaaa noovantuna, maaa, maaa, maaa...*». Quale prosopopea! Il servo è evidentemente compiaciuto di essere lui il depositario del prodigioso archivio, e termina l'Allegro in uno stato di evidente euforia: la ripresa di «V'han fra queste contadine» è una sillabazione velocissima di note ritmicamente uguali, mentre la voce del baritono sale e scende, vertiginosamente. La vitalità di Don Giovanni ha contaminato Leporello, lasciando nell'ascoltatore l'impressione di una ruota che gira e potrebbe girare all'infinito, come inarrestabilmente “gira” l'esistenza di Don Giovanni nel suo continuo inseguimento dell'avventura; mentre il servo, nella sua arguzia popolare, acquista anche un'inconsapevole sfrontatezza, nell'espone a Donna Elvira il contenuto del catalogo, senza curarsi del disappunto e del dolore della donna tradita.

Sorprendentemente, l'Andante con moto, pur rallentando, non determina alcuna caduta della tensione, anzi. S'instaura qui un ritmo di minuetto, danza aristocratica per eccellenza, come aristocratico è Don Giovanni di cui Leporello descrive i gusti. Ma è un minuetto morbido, carezzevole, molto melodico, persino un po' languido, le cui ripetizioni ritornano tra un episodio e l'altro, aumentando la tensione cantabile, mentre la prima parte dell'aria era essenzialmente ritmica. Leporello ora s'immedesima nella sensualità di Don Giovanni: non è più la quantità ma la qualità delle donne che gli interessa elencare, la bionda, la bruna, la bianca, la grassotta, la magrotta, la grande maestosa, la piccina vezzosa, ritratte dal canto e dall'orchestra con evidenza parlante. A partire dal verso «pe'l piacer di porle in lista» il suo tono scivola in un registro ammiccante e allusivamente ambiguo, mentre il popolano, dal fare esplicito, lascia capire a gesti ciò a cui pensa: «voi sapete quel che fa»,

parole dette, intervallate da pause ed echeggiate per tre volte in un vocalizzo su «fa», come per alludere maliziosamente a ciò che non si può dire... soprattutto ad una signora. È la figura popolaresca di Leporello, dunque, che viene prepotentemente in evidenza nell'Andante con moto, sovrapponendosi, come in una dissolvenza incrociata, a quella cavalleresca di Don Giovanni che dominava nella prima parte dell'aria. Caratterizza entrambe le sezioni uno stretto legame del canto con la parola, atto a riprodurre, nel teatro musicale, non per mimesi ma per analogia, il tono e il ritmo della recitazione naturale. Lo riconoscevano con stupore i contemporanei, come si legge nella recensione al *Don Giovanni* apparsa sui «Dramaturgische Monate» di Johann Friedrich Schink (1755-1835) nel 1790:

Mozart non è un compositore comune. Non si sentono in lui melodie semplicemente leggere e gradevoli, disposte a casaccio. La sua musica è un prodotto ben ponderato, profondamente sentito, adatto ai caratteri, alle situazioni, ai sentimenti dei suoi personaggi. È studio della lingua trattata musicalmente, esatta conoscenza della prosodia. Nella lunghezza e brevità delle sillabe, e nel carattere dell'espressione egli studia la proporzione che più si addice ad una misura naturale e la maggiore coincidenza possibile dei suoni musicali con quelli attraverso cui il sentimento si esprimerebbe nella declamazione. Le sue modulazioni, con l'eccezione di pochi casi, si armonizzano perfettamente con le regole di una esatta declamazione; la sua punteggiatura è vera, e le pause condotte con attento studio¹.

Nell'opera in musica faceva irruzione, insomma, come s'è detto, lo spirito della commedia che ne cambiava la costituzione e il destino.

Del tutto diverso invece è il modello di caratterizzazione che ci viene proposto nell'aria di Don Giovanni.

Siamo nella scena xv del primo atto. Don Giovanni, eccitato per avere incontrato una bella contadina e averle fatto profferte amorose nel giorno delle nozze, mortificando il marito, ordina a Leporello di organizzare una festa alla quale invitare tutto il gruppo dei popolani, cosicché, nella confusione generale del brindisi, lui possa divertire e divertirsi: «troppo mi premono / queste contadinotte; / le voglio divertir finché vien notte».

¹ Cit. in *Mozart. Die Dokumente seines Lebens. Gesammelt und Erläutert von Otto Erich Deutsch*, Neue Mozart Ausgabe, Serie X, Werkgruppe 34, Bärenreiter, Kassel-Basel-Paris-London-New York 1961, pp. 310-313.

Ecco il testo dell'aria:

Fin ch'han dal vino
calda la testa
una gran festa
fa preparar.

Se trovi in piazza
qualche ragazza,
teco ancor quella
cerca menar.

Senza alcun ordine
la danza sia:
chi 'l minuetto,
chi la follia,
chi l'alemana
farai ballar.

Ed io frattanto,
dall'altro canto
con questa e quella
vo' amoreggiar.

Ah! la mia lista
doman mattina
d'una decina
devi aumentar.

Sono cinque strofe di quattro quinari, tranne quella centrale di sei. Anche qui il testo conteneva il materiale per un'intonazione analitica, come quella dell'aria di Leporello. Ci sono le immagini del vino, dell'invito, della festa, della danza, dell'amoreggiamento e della lista. Anche qui Da Ponte avrà pensato di offrire a Mozart l'opportunità di descrivere le danze e far sentire, uno dopo l'altro, i ritmi di minuetto, follia, allemanda, in una gustosa descrizione come era d'uso nel genere dell'opera comica settecentesca. Ma sarebbe stato come fissare la caratterizzazione di Don Giovanni nell'ottica del realismo quotidiano: mentre Don Giovanni non è un personaggio normale e, attraverso tutta l'opera, deve giustificarsi come portatore di una forza vitale di cui solo una potenza metafisica sarà in grado di arrestare l'irrefrenabile flusso.

In tal modo, Mozart spiazza completamente l'orizzonte d'attesa definito dal testo. Se l'aria di Leporello durava all'incirca 5,30 minuti, questa si brucia in un tempo brevissimo, più o meno 1 minuto e 20 secondi. Si immagini quale potenza deflagrante deve avere la musica per scolpire in così poco tempo l'immagine di Don Giovanni nell'unica aria in cui il protagonista rivela la

propria natura². Ogni tentazione descrittiva è evitata, anche se l'immagine della danza, scacciata dalla porta, rientra dalla finestra: l'aria infatti è una scatenata contraddanza (*country dance*) Presto in 2/4, che si scarica, senza interruzione, nel pulsare continuo e regolare dei suoi accenti (uno ogni due battute). È stata chiamata dello “champagne” perché sembra esplodere come il tappo di una bottiglia di vino che sgorga con uno schiumante flusso di bollicine: donde l'attendibilità della traduzione tedesca di Friedrich Karl Lippert approntata per la prima berlinese dell'opera nel 1790 in cui la prima strofa dell'aria suona: «Treibt der Champagner / Alles in Kreise / Dann gibt's ein Leben / Herrlich und schön» (Quando lo champagne fa girare tutti in un vortice, la vita diventa splendida e bella).

Dunque il rapporto con il testo è del tutto diverso rispetto a quello che aveva caratterizzato l'aria di Leporello. Non c'è mimesi della recitazione, né trattamento elastico di versi spezzati in emistichi, accorpati liberamente, frantumati in parole ripetute. Qui il quinario regna sovrano, con la sua testata dattilica che si rinnova continuamente, in forme melodiche sempre variate ma con due desinenze differenti. Una è quella più frequente, rigorosamente sillabica, che fa sentire in modo scoperto e naturale i quattro accenti del quinario, come nei versi «una gran fésta / fá preparár» (Es. 2). L'altra desinenza è quella che Mozart introduce nei primi due versi, sdoppiando la quarta sillaba in due note. La declamazione risulta quindi: «Fín ch'han dal ví-i-no | cálda la te-e-sta». La sillaba è come investita da una scossa, qualcosa che la fa tremolare, barcollare, come una lingua di fiamma che esprime un'inquietudine strana e incontenibile (Es. 2).

Mozart abbandona subito la soluzione ritmica dei primi due versi, perché sarebbe stato stucchevole e innaturale far barcollare la voce in questo modo per tutta l'aria. Ma la getta lì, per nasconderla subito e riprenderla in seguito, con uno straordinario potere espressivo. Il quinario “barcollante” torna infatti più avanti a batt. 47 (fa-a-rai ballar) per quattro volte, e poi più volte nell'ultima strofa («Ah! la mia li-i-sta / doman matti-i-na»), dove dilaga nelle ripetizioni delle parole: il testo, con le sillabe sdoppiate, è investito da un'ebbrezza che, deformando le parole, sale ad un parossismo energetico con cui l'aria, fulmineamente, si conclude.

A differenza di quanto avveniva nell'aria del catalogo, non sono dunque le parole, nel loro insieme di significante e significato, a dettare il ritmo della

² Nessuna delle altre due arie di Don Giovanni rivela alcunché del personaggio, essendo l'una la canzonetta «Deh vieni alla finestra» (II,II), cantata sotto le finestre di Donna Elvira, l'altra «Metà di voi qua vadan» (II,IV) un'aria in cui Don Giovanni è mascherato con gli abiti di Leporello e dà ordini ad un gruppo di contadini di cercare e trucidare Don Giovanni.

Violino I
Violino II
Viola I, II
DON GIOVANNI
Violoncello e Basso

10
Fl.
V. I
V. II
Va.
D. G.

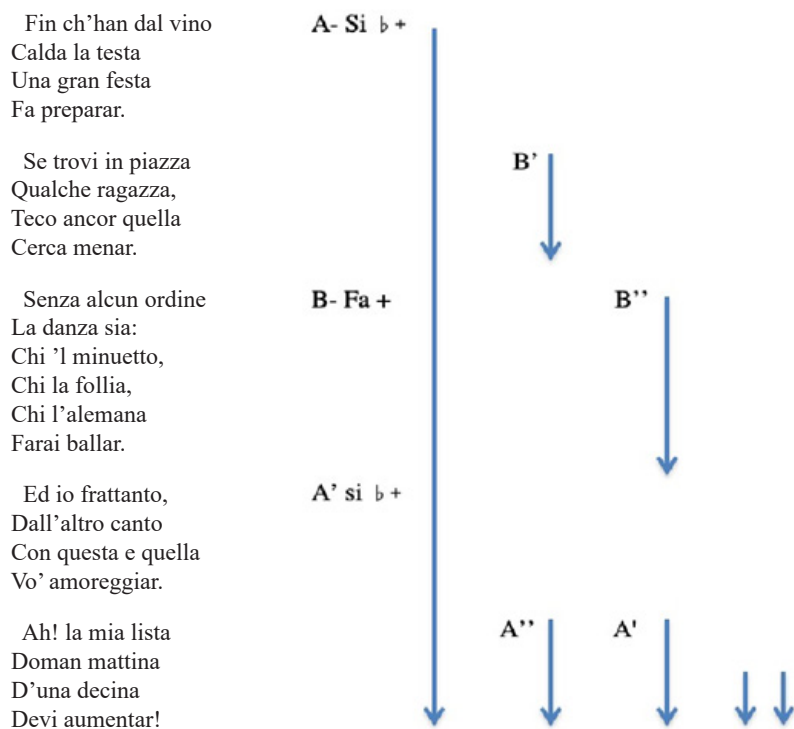
Fin ch'han dal

vi - no cal - da la te - sta, u - na gran fe - sta fa' pre - pa - rar. Se tro - vi in piaz - za qual - che ra -

Es. 2.

recitazione; e non è neppure la metrica del verso, anche se i quinari sono ben percepibili; il principio genetico dell'invenzione è di tipo squisitamente musicale e sta nella controdanza che esplode in orchestra nelle prime quattro battute, ingloba in sé le parole, impone loro il proprio ritmo, sino a deformarle e, in un certo senso, annullarle in sé. Difficile comprenderle, a meno che l'esecuzione non sia troppo precipitosa. Ma non importa, perché il fine drammatico di Mozart non è quello di restituire in musica l'effetto della recitazione, ma di abbagliare gli spettatori con un flash, con l'apparizione folgorante di un personaggio estraneo ai parametri della normale psicologia. È vero, come è stato notato, che il contenuto dell'aria è un comando rivolto a Leporello, e quindi andrebbe eseguito in senso confidenziale, come pare facesse Luigi Bassi il

primo interprete dell'opera³: infatti, dopo lo scoppio sinfonico iniziale, il canto prosegue quasi sempre piano, tranne alcune note forte. Ma se gridare l'aria, caricandola di inquietudine mefistofelica, è una cattiva abitudine instauratasi in epoca romantica, è indubbio che una carica di demonismo si concentri nel fulmineo canto di Don Giovanni che appare come un posseduto. Indicativo a questo proposito è il percorso che Mozart decide di seguire attraverso il testo: come mostrano le frecce, che vanno lette da sinistra a destra, prima lo intona interamente in modo continuativo, poi ripete la seconda e la quinta strofa, indi la terza e la quinta, poi, per due volte gli ultimi due versi della quinta come indica lo schema con i due temi A e B liberamente alternati:



La strofa più ripetuta è dunque quella della lista. «Delle vecchie fa conquista / pel piacer di porle in lista» cantava Leporello, additando in Don Giovanni una smania catalogatoria che lo possiede e ne divora la vita. Per Mozart è essenzialmente uno spasimo vitale; per la recezione romantica

³ Cfr. M. Tessing Schneider, *The original portrayal of Mozart's Don Giovanni*, Routledge, London-New York, 2022 pp. 98-104.

dell'opera diventerà un'ossessione psichica, radicata in un impulso demonico. Se dunque la moltiplicazione dei dattili è la riproduzione analogica di questa ossessione numerica, la ripetizione, apparentemente casuale delle strofe, riproduce in musica il desiderio di Don Giovanni: «senza alcun ordine la danza sia».

La cesellatura analitica del testo, applicata nell'aria del catalogo, lascia posto qui alla colata unitaria del flusso musicale, soggetto a continue variazioni melodiche entro la costante gabbia ritmica della controdanza. L'effetto è di svuotamento psicologico magistralmente descritto da Kierkegaard in un celebre passo di *Enten-eller*:

Don Giovanni è una figura che continuamente appare, ma che non assume figura e consistenza, un individuo costantemente in divenire e mai definito, della cui storia non si sa altro che ciò che racconta il mormorio delle onde [...]. Quando egli è concepito in musica non ho più un singolo individuo, ma la potenza naturale, demoniaca, che non si stanca mai, che non ha mai finito di sedurre, come il vento non si stanca mai di soffiare, il mare di cullarsi, o le cascate di precipitarsi dall'alto⁴.

Incapsulato dal ritmo di danza, qui e in altre scene dell'opera, Don Giovanni non è libero, quindi è privo di responsabilità morale. È un dissoluto, viene punito, come dice il titolo dell'opera, ma non appare mai come un reprobato. È bello, giovane, aitante, affascinante, brillante perché è inconsapevole, e non ragiona mai su quello che fa. Mozart non ne dà un giudizio morale, non ne fa un cattivo, ma un essere musicalmente dominato da un principio esterno, musicalmente identificato in quello della danza. La danza regna nel suo palazzo (Finale I), la musica danzante dei motivetti tratti da opere di successo lo accompagna durante il solitario banchetto che prelude all'arrivo della statua, ritmi di danza sostengono sovente il suo canto. Ecco perché parola, espressione di un principio razionale, non si articola sulle sue labbra con l'elasticità ritmica e fraseologica della parte di Leporello e degli altri personaggi. Ne ha scritto con esattezza Nino Pirrotta, seppur dando al rapporto tra parole e musica dell'aria dello champagne, un giudizio limitativo: «Se a quest'aria si può fare un appunto è che il suo ritmo e la sua melodia sono più strumentali che vocali.»⁵ Certamente, ma questa

⁴ S. Kierkegaard, *Don Giovanni. La musica di Mozart e l'eros*, Mondadori, Verona 1976, p. 102.

⁵ N. Pirrotta, *Don Giovanni in Musica. Dall'«Empio punito» a Mozart*, Marsilio, Venezia 1991, p. 168.

è una scelta voluta, che fa sistema con il comportamento musicale di Don Giovanni nel resto dell'opera⁶.

Concludendo. L'aria del catalogo e quella dello champagne forniscono altrettanti modelli tra loro alternativi di caratterizzazione drammatica che miracolosamente, grazie al comune impiego dello stile classico viennese, convivono all'interno di una stessa opera: da un lato c'è un'interpretazione semantica, analitica, fenomenica del testo, utile a caratterizzare un personaggio psicologicamente definito nella mobilità del suo comportamento teatrale; dall'altra una lettura ritmica, sintetica, essenziale del libretto che non dice niente sul personaggio ma lo identifica in un principio animatore dotato di una forza impressiva inversamente proporzionale alla durata del brevissimo pezzo. Leporello è un individuo estratto dalla vita reale; Don Giovanni un soggetto destinato, nella cultura moderna, ad una idealizzazione mitica. Leporello, rivolgendosi a Donna Elvira, si muove sulla scena, gestisce, ammicca, insinua doppi sensi con un repertorio di gesti puntualmente suggeriti dalla musica; Don Giovanni deve necessariamente stare fermo, tutto preso dall'immagine della festa e risolto in una cascata di pura energia, come quella di un torrente che scroscia. A meno che non incontri un regista geniale come Peter Brook che, nel *Don Giovanni* visto ad Aix-en-Provence nel 1998 con la direzione di Claudio Abbado, in una scena fatta solo di qualche panca, due o tre cavalletti e alcune pertiche fissate al centro delle panche, riuscì a render visibile l'energia⁷. Quando la frenetica controdanza esplodeva a piena orchestra, Don Giovanni balzava su di una panca nel cui centro era piantato un lungo palo. Dapprima cantava rannicchiato, poi, a poco a poco, si alzava, strisciando con la schiena sul palo, finché nelle ultime battute, al culmine dell'eccitazione ritmica, sradicava l'altissimo pennone, per alcuni secondi lo teneva pericolosamente in equilibrio sul palmo della mano e correva via, brandendolo come un'asta di guerra. Leporello lo inseguiva, facendo lo stesso, mentre il pubblico tratteneva il fiato.

Attraverso una figurazione astratta, perfettamente adatta alla natura "extra-umana" del personaggio, la forza demonica investiva così il personaggio, lo sollevava sull'onda della musica, giungeva a sconvolgere il mondo fisico (il palo sradicato), qualificandosi come potenza sessuale aggressiva (il palo brandito durante la corsa) e magneticamente plagiaria (Leporello, che non può non

⁶ P. Gallarati, *Chi è il Don Giovanni di Mozart?*, in *Il convitato di pietra. Don Giovanni e il sacro dalle origini al Romanticismo*, a cura di M. Pavesio, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2002, pp. 143-157.

⁷ P. Gallarati, *Mozart e Shakespeare nel «Don Giovanni» di Peter Brook*, in «Il Saggiatore musicale», vol. 8, n. 2, 2001, pp. 261-294.

imitare il padrone). La scena realizzava dunque la capacità, per Brook tipicamente mozartiana, «di vedere la vita simultaneamente a livello sociale e a livello cosmico»⁸. Quello che troverà la sua apoteosi nel Finale II, con lo scontro metafisico tra il dissoluto e la statua del Commendatore, venuta invano a chiedergli di pentirsi. Dove anche la costruzione musicale del pezzo orienta l'espressione drammatica verso una drammaturgia di tipo epico e simbolico, di cui l'energia concentratissima e dirompente dell'aria di Don Giovanni costituisce la necessaria premessa e la logica giustificazione.

⁸ L. Feneyrou, *Entretien avec Peter Brook. Conversation with Peter Brook*, in «Don Giovanni. Programme», Festival International d'Art Lyrique, Aix-en-Provence 1998, pp. 27-52, cit. p. 28.