Anamorfosi di un mito: le *Réminiscences de Don Juan* di Franz Liszt

SARA ZURLETTI

***

Ad Alessandro Crifò, poeta eccelso e amico incomparabile, che ci ha lasciato troppo presto

Quando nel 1787 Mozart e Da Ponte puntano a replicare il successo delle *Nozze di Figaro* rifacendo a brevissima distanza, cioè in parte plagiando, un'opera appena andata in scena a firma di Giuseppe Gazzaniga e Giovanni Bertati – *Il convitato di pietra* -, forse non si accorgono di avere davanti un testo diverso da una commedia di Beaumarchais; forse non si rendono conto di mettere le mani su una storia che non appartiene né a loro né a Gazzaniga e Bertati, né a quanti hanno raccontato il mito di Don Giovanni nei secoli. Capiscono però di avere a disposizione un personaggio perfetto che pare nato per essere cantato, e anche un formidabile colpo di teatro – l'apparizione della Statua alla cena, forse il più bel *coup de théâtre* di tutti i tempi –, e tanto basta per buttarsi nell'impresa del *Don Giovanni* con una ragionevole certezza di successo. Certo, Mozart e Da Ponte producono un capolavoro, ma un capolavoro così pieno di difetti, così poco unitario, così franto nelle sue componenti da renderle tutte ancora ben visibili; così contraddittorio, così inadeguato rispetto all'assunto teologico e filosofico dell'argomento, che si dovrebbe ipotizzare una sorta di virtù indipendente del mito di Don Giovanni, tale da assicurare a ogni sua nuova apparizione almeno un riflesso di un senso più profondo che non può mai essere pronunciato per intero. Don Giovanni, infatti, non è *uno*: è la sintesi di molti motivi diversi - alcuni risalenti addirittura all'antichità classica - che nel corso dei secoli si sono scavati la via come innumerevoli corsi d'acqua i cui rivoli, una volta mischiate le acque in un unico letto, hanno poi creato l'illusione di un organismo unitario. Il mito di Don Giovanni è fatto di parti eteroclite che la cultura soprattutto medioevale e poi barocca ha elaborato separatamente, fino a quando all'inizio dell'epoca moderna, all'alba del Seicento, le componenti del mito si saldano per la prima volta in un dramma in cui riconosciamo, anche se velato dalla profondità storica e dalle implicazioni parenetiche che la Controriforma gli attribuisce, il Seduttore che da quel momento in poi, forse in quanto immagine eletta con cui il moderno rappresenta se stesso, non ha mai smesso di sedurre.

Il problema di una possibile attribuzione è centrale per rapportarsi al mito di Don Giovanni. Il Seduttore è infatti il prodotto di un incessante e anonimo lavorio collettivo, cominciato appunto nel medioevo con i *folktale* nord-europei e le leggende scandinave che hanno come protagonista un morto tornato a uccidere il suo uccisore, quasi sempre sotto forma di teschio. Il mito trova quindi una prima intonazione decisiva nel periodo barocco (quando il teschio diventa preferibilmente una statua), e va poi avanti fino ai giorni nostri ogni volta selezionando e ricombinando e arricchendo le sue componenti. Nel senso in cui la sua origine prima affonda nel patrimonio folklorico, come sostengono gli antropologi, il mito di Don Giovanni è adespota, non ha un autore primo cui debba essere attribuito, e non appartiene nemmeno agli autori maggiori che grazie a lui hanno regalato alla cultura opere indimenticabili. Don Giovanni è fatto dunque, per l'antropologia, della stessa pasta di cui sono fatti gli dei dell'Olimpo o quelli del cosmo mitico-borghese di Wagner, è un personaggio la cui paternità non può essere fissata una volta per tutte perché le sue componenti ultime affondano in un sostrato arcaico dove l'attribuzione di una paternità è impossibile: come sostiene Marino Niola, la *fabula* di Don Giovanni è una «partitura profonda i cui elementi armonici affiorano soltanto attraverso l'insieme delle varianti»[1].

Tuttavia, mano mano che Don Giovanni percorre la sua vita d'avventure e morte[2], determinandosi sempre più come un «palinsesto narrativo» cui ogni generazione aggiunge del suo[3], cominciano a precisarsi degli schemi sovrapposti e simultanei che costituiscono la vera tessitura strutturale del mito. Fra gli schemi attivi nel mito di Don Giovanni, che ogni nuova versione organizza in modo diverso, quelli che in epoca moderna non possono essere trascurati senza che ne soffra la riconoscibilità stessa del mito, sono la dissolutezza del protagonista e l'invito al morto. Don Giovanni non nasce infatti seduttore, lo diventa. Nasce invece «empio»: la colpa che l'al di là rappresentato dalla Statua punisce con la più grave delle pene non è ancora all'altezza del Barocco la seduzione seriale e compulsiva che caratterizza il Don Giovanni moderno, ma l'affronto alla divinità, che deve essere punito non solo in maniera esemplare, ma anche con quel compiacimento scenografico per il macabro e lo *splatter*[4] che è uno dei capisaldi della produzione allegorica barocca. Nel dramma gesuitico *Storia del conte Leonzio che, corrotto dal Machiavelli, ebbe una fine terribile*, messo in scena per la prima volta nel monastero di Ingolstadt nel 1615, il morto accetta l'invito del conte Leonzio (che

---

[1] MARINO NIOLA, *La carriera di un seduttore*, in *Don Giovanni. Il dissoluto impunito*, a c. di Sara Zurletti, Napoli, 2006, pag. 14.
[2] Cfr. GIOVANNI MACCHIA, *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, Milano, 1991, 2006.
[3] MARINO NIOLA, *La carriera di un seduttore*, op. cit., pag. 14.
[4] Cfr. ivi, pag. 31.

costituisce il più importante predecessore di Don Giovanni) e lo punisce scagliandolo contro il muro in modo tale che il cervello dello scellerato coli giù. Attraverso il dettaglio del cranio spappolato gli autori del dramma intendono rendere fisicamente evidente che in tal modo si colpisce l'empietà: in quanto seguace di Machiavelli - una specie di diavolo tentatore per tutta la compagine controriformata - il conte Leonzio rappresenta infatti un pericolo pubblico il cui tremendo castigo deve servire a tutti d'ammonimento (la pratica di bruciare delle immagini di Machiavelli dopo la rappresentazione del dramma di Leonzio non deve però aver impedito ai bravi frati tedeschi di gettare un'occhiata approfondita in quel pensiero tentatore).

Quando nel 1630 la storia dell'empio che invita il morto a cena arriva nelle mani del monaco mercedario spagnolo Gabriel Téllez, detto poi Tirso de Molina, Don Giovanni cambia natura[5]. L'opera di Tirso è talmente decisiva per definire i connotati del mito che si dovrebbe considerare il *Burlador de Sevilla* qualcosa di più di un punto di raccordo in cui confluiscono e si diramano nuovamente i vari affluenti del mito. Secondo Gerardo Guccini, autore di uno splendido saggio sull'argomento, il confronto tra il *Burlador* di Tirso e i drammi su Don Giovanni che si succederanno dal XVII secolo fino ad oggi mostra come in questo caso il mito «sia stato definito e scritto *prima* di incominciare il suo lungo viaggio nell'immaginario collettivo»[6] , e che dunque la codificazione dovuta a Tirso equivalga a un'attribuzione di paternità. Come che sia, se cioè il mito di Don Giovanni sia anonimo oppure se si debba attribuirlo fondamentalmente a Tirso de Molina, in ogni caso il *Burlador de Sevilla* presenta per la prima volta quello che possiamo considerare il *problema interno* di Don Giovanni, l'incongruenza sulla quale si appunterà anche la superiore sensibilità di Liszt, risolvendola con esemplare spregiudicatezza. Il problema interno del mito di Don Giovanni è quello della sproporzione tra la pena che viene inflitta e la colpa di cui si macchiano i Don Giovanni moderni, che non è più (se non come allusione simbolica) l'empietà, cioè l'attentato a un ordine sovrannaturale, quanto invece l'infrazione al troppo umano ordine sociale che costringe l'eros in limiti regolati dalla legge. Se era infatti plausibile e del tutto giustificato che il teschio del dramma tedesco[7] disintegrasse contro il muro il cranio di un empio, da Tirso in poi diventa molto difficile giustificare l'enormità della punizione inflitta a un dissoluto la cui colpa, in fondo, non attenta

---

[5] A proposito dell'attribuzione del *Burlador* a Tirso è però stata recentemente sollevata una controversia. Cfr. GERARDO GUCCINI, *Colpa e pena nel mito di Don Giovanni. Dal* Burlador *a Mozart*, in *Il dissoluto impunito*, op. cit., pag. 119.

[6] Ivi, pag. 120.

[7] Sui caratteri generali del dramma barocco tedesco e sul suo specifico regime di senso, cfr. WALTER BENJAMIN, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt, 1928; trad. it. di F. Cuniberto, *Il dramma barocco tedesco*, Torino,1999, *passim*.

a nessun ordine inviolabile. Il mito di Tirso racconta dunque la punizione della libido ad opera del mondo dei morti[8], ma così facendo apre nel mito di Don Giovanni una faglia – dovuta appunto alla sproporzione tra la colpa di cui si macchia il Seduttore e la pena che gli viene inflitta – che sarà all'origine delle innumerevoli nuove intonazioni del mito che tenteranno, ognuna aggiungendo o togliendo qualcosa a quella formulazione originaria, di trovare la perequazione ideale ai due inconciliabili registri nei quali si scompone la vicenda di Don Giovanni: la serie infinita delle sue avventure galanti e l'invito oltraggioso alla statua del Commendatore.

Dopo Tirso, la storia del Seduttore passa nelle mani dei Comici dell'Arte, per i quali la pena ultraterrena di Don Giovanni è ormai un semplice annesso della vicenda, un ingrediente talmente conosciuto dal pubblico ed efficace dal punto di vista dei meccanismi teatrali, quindi colorato già in modo convenzionale, da accantonare il problema della sproporzione tra colpa e pena in grazia semplicemente dell'autorità del fatto noto[9]. I Comici italiani provvedono dunque alla essenziale «laicizzazione» del mito di Don Giovanni, ma in tal modo mettono anche a rischio l'implicazione morale della vicenda: «con Don Giovanni, i Comici avevano creato, di fatto, un'identità assolutamente laica che, nel morire per mano di una statua sovrannaturalmente animata, non coglieva che il fatto di stare uscendo dalla vita»[10], scrive Guccini. Quando arriva a Molière, Don Giovanni recupera invece un poco dell'empietà originaria. Il drammaturgo francese non si preoccupa di motivare la pena del protagonista perché il fatto che la sua destinazione infernale sia sancita a priori dalla tradizione teatrale gli consente «di affidare a Don Giovanni l'espressione di pensieri libertini e individualisti, che su una bocca non contrassegnata dall'imminenza della punizione sarebbero probabilmente risultati intollerabili»[11]. Rispetto alle versioni di Tirso, dei Comici italiani e, più indietro, dei gesuiti tedeschi, la versione di Molière rappresenta consapevolmente una sorta di compromesso tra le due spinte inconciliabili della colpa e della pena, che vengono assunte entrambe come ingredienti convenzionali senza cui il mito non sussisterebbe; quella di Molière è quindi la prima versione dove la storia di Don Giovanni appare governata da un principio di « montaggio » che sarà fondamentale quando si tratterà di regolare il passaggio del mito del Seduttore – con la sua struttura specifica - all'opera buffa, e quindi alla fantasia drammatica di Liszt.

Il *convitato di pietra* di Gazzaniga e Bertati, rappresentato nel gennaio del 1787, fa poi da tramite tra la secolare storia di Don Giovanni, nelle sue stratifica-

---

[8] Cfr. GERARDO GUCCINI, *Colpa e pena nel mito di Don Giovanni…*, op. cit., pag. 122.
[9] Cfr. ivi, pag. 129.
[10] Ivi, pag. 130.
[11] Ivi, pag. 134.

zioni multiple e nei suoi aspetti contraddittori, e l'opera di Mozart e Da Ponte. Riassumendo, al nucleo arcaico della sfida all'al di là rappresentato dall'empietà di Don Giovanni e dall'invito al morto, le componenti che si sono saldati al mito quando arriva nelle mani di Mozart e Da Ponte sono: la scena delle nozze contadine, che compare per la prima volta in Tirso de Molina, viene tagliata in quasi tutte le versioni successive e ricompare in Mozart nella sequenza delle nozze di Masetto e Zerlina; l'apertura del dramma affidata al servo, un'idea che che proviene invece da Molière così come il personaggio di Donna Elvira, che non esiste in nessuna delle versioni precedenti; immediatamente dopo l'apertura del servo, la precipitosa fuga di Don Giovanni da Donna Anna, l'intervento del Commendatore, il duello e il lamento di Donna Anna per il padre ucciso discendono invece dalla tradizione comica. Sempre alla Commedia dell'Arte risale l'intervento successivo di Donna Elvira che si conclude con la scena del catalogo: tale scena, che era un leggendario momento di forza dell'Arlecchino Biancolelli, diventa poi nell'aria «del catalogo» in Mozart il precipitato della sete d'infinito di Don Giovanni sotto la specie di un femminino sfogliato a oltranza.

Anche nella versione di Gazzaniga e Bertati, cui attingono a piene mani Mozart e Da Ponte con settecentesca innocenza, permane però la difficoltà relativa alla giustificazione della pena di Don Giovanni, che non essendo più quel «tenacissimo ateo» che era ma soltanto un seduttore infallibile, incappa nel sovrannaturale con una certa mancanza di consequenzialità. Il punto è che già con il *Convitato di pietra* di Gazzaniga e Bertati la vicenda di Don Giovanni, che di suo è gravata da un ingombrante specifico teologico[12], incontra la spietata logica dell'opera buffa: la teologia implicita alla vicenda dell'«ateista fulminato» entra cioè in frizione con la teleologia dell'opera buffa, producendo uno sfasamento tanto irresolvibile dal punto di vista di una perfetta commessura delle componenti drammaturgiche, quanto fruttuoso ai fini delle sue future intonazioni. Se il perfetto meccanismo della Commedia dell'Arte affidava all'improvvisazione degli attori gli aggiustamenti necessari tra l'orologeria di una vicenda dall'esito predeterminato come quella di Don Giovanni e il diverso passo di un genere come la commedia dove l'imprevisto e le sorprese sono tutto, i nodi di due diverse drammaturgie che si sovrappongono vengono fuori nell'opera di Mozart e Da Ponte. Queste difficoltà riguardano in maniera vistosa tutto il secondo atto del *Don Giovanni*, dove Da

[12] «Il tremendo castigo finale inflitto a don Giovanni si spiega soltanto se interpretato come rappresentazione della sorte riservata a colui che osi contrapporsi, come Anticristo, all'azione redentrice realizzata dal figlio dell'uomo, il quale ha saputo convertire la morte in vita e l'amore in tramite per la partecipazione al piano sovrannaturale», UMBERTO CURI, *«Chi son io tu non saprai»: sul mito di Don Giovanni*, in *Il dissoluto impunito*, op. cit., pag. 7. Dello stesso autore, cfr. anche *Filosofia del Don Giovanni. Alle origini di un mito moderno*, Milano, 2002, e *Don Giovanni. Variazioni sul mito*, Venezia, 2005.

Ponte deve riempire il tempo necessario alla logica musicale di avvenimenti diversi che non sono nel «canovaccio» originale, e si affida per questo a una serie di trucchi convenzionali che gli hanno attirato critiche spietate[13]. Se il travestimento incrociato di Don Giovanni e Leporello consente a Mozart di scrivere alcune delle arie più belle dell'opera, e a noi di vedere Don Giovanni in azione come seduttore nella serenata col mandolino alla cameriera di Donna Elvira, è vero però che tale doppio travestimento si sovrappone alla vicenda maggiore, presente al fondo dell'opera con la forza di un archetipo, come una sorta di digressione non sufficientemente motivata. Dal punto di vista della sovrapposizione di due diversi tempi drammaturgici – quello lento, tragico e inesorabile del mito, e quello velocissimo e volubile dell'opera buffa – il momento più difficile non è però il secondo atto, in cui lo spettatore si sintonizza più o meno volentieri con il fascino sempreverde degli scambi di persona, quanto i primi dieci minuti dell'opera, che rappresentano un'accelerazione del tempo drammaturgico estranea sia all'opera seria (la parte del «dramma» nella dicitura «dramma giocoso» che ha fatto spendere fiumi di inutile inchiostro), sia all'opera buffa, che gira sì molto velocemente ma in maniera controllata al secondo, e soprattutto a scansioni progressive. I primi dieci minuti del *Don Giovanni* di Mozart e Da Ponte (esclusa l'ouverture) hanno il carattere contratto e perentorio di un prologo, i cui avvenimenti non devono essere motivati dalla logica dello svolgimento ma rappresentano per la vicenda in corso una sorta di *già-avvenuto*, la cui durata può essere compressa e stilizzata a partire dalla funzione di causa determinante che gli viene attribuita per tutto quello cui assisteremo nel prosieguo dell'opera.

Il tempo drammaturgico eccessivamente veloce dei primi dieci minuti, quasi un *precipitando* incongruo in apertura che disorienta anche lo spettatore odierno per la sovrapposizione dei rassicuranti codici buffi (l'aria di Leporello «*Notte e giorno camminar*») con quelli di un thriller dove non c'è un minuto da perdere a presentare con calma i personaggi, impedisce un apprezzamento adeguato del momento a nostro vedere più bello dell'opera, il terzetto fra Don Giovanni, Leporello e il Commendatore, che cade a ridosso di questa zona troppo concitata e ne viene come messo in ombra. Di fatto, durante tutta l'opera Da Ponte cerca costantemente di ritrovare il solco dell'atto unico di Gazzaniga e Bertati, e vi riesce solo dalla scena del « sepolcreto » in poi: recuperando da quel momento la logica drammaturgica di una vicenda predeterminata, ma assumendo di questa anche l'aporia tradizionale a proposito della sproporzione tra colpa e pena. Anche il Don Giovanni mozartiano incappa infatti nel Commendatore e nel suo terribile castigo in maniera non sufficientemente motivata: l'uccisione del Commendatore, all'inizio

[13] Cfr., su tutte, quella di UMBERTO CURI riportata in *«Chi son io tu non saprai»*, op. cit., *passim.*

dell'opera, avviene infatti con tutti i crismi del codice cavalleresco (Don Giovanni non vorrebbe battersi con un vecchio e lo invita a desistere dal duello), e soltanto la risata blasfema al cimitero spalanca al Seduttore le porte dell'inferno.

Con un istinto teatrale consumato, per il quale molte delle sue composizioni sono in realtà leggibili come drammi rappresentati su un'immaginaria scena in bianco e nero, Liszt coglie immediatamente lo scandalo rappresentato dalla punizione di Don Giovanni: a suo modo di vedere Don Giovanni è infatti prima di tutto un eroe che afferma con gagliardia la sua legge – la libertà incondizionata - senza decampare di fronte a una minaccia sovrannaturale. Sovvertendo per la prima volta l'assetto assiologico della storia del Seduttore, che aveva visto sempre Don Giovanni precipitare all'inferno in quanto peccatore irredimibile ed eroe negativo del mito, Liszt non solo assolve Don Giovanni e afferma con ciò le ragioni dell'immanenza contro quelle della trascendenza, ma lo rende in qualche modo vincitore. In questo senso l'autore delle *Réminiscences de Don Juan* risolve una volta per tutte il problema interno di Don Giovanni, quella sproporzione tra colpa e pena che aveva rappresentato nei secoli il punto di squilibrio del mito: transvalutandone il valore, cioè rendendo Don Giovanni una sorta di super-uomo che non deve piegarsi alla morale dell'umanità sottomessa che lo circonda, Liszt non giustifica tanto ciò che l'eroe compie in grazia della sua natura superiore, quanto celebra in sé lo splendore della sua volontà di potenza. A questo punto, è compiuto lo spostamento del baricentro emozionale del mito dal campo etico della Statua a quello di Don Giovanni: la simpatia del pubblico e la sua identificazione con l'eroe sposano le ragioni dell'impenitente seduttore, risoluto e impavido anche di fronte al pericolo supremo, e fanno sì che ora ad essere messa sotto accusa sia la stessa pena inflitta a Don Giovanni.

Per riscrivere il mito sotto nuovi connotati, Liszt deve procedere a una selezione e a una nuova combinazione delle sue componenti, per come si trovano attestate nell'opera di Mozart: deve cioè segmentare il testo scegliendo per la nuova intonazione soltanto i motivi che gli sembrano congruenti al nuovo contesto mitico. Nel caso delle *Réminiscences* siamo infatti davanti a un tipo di memoria storica, di rapporto con il passato – quello del Liszt maturo, nel pieno della sua gloriosa parabola di pianista-interprete[14] - che non assume il passato per come viene convalidato dalla tradizione, in maniera forse rispettosa ma fondamentalmente acritica, ma punta a fondare esso stesso una nuova tradizione e si arroga dunque il diritto di intervenire criticamente su ciò che viene tramandato. Al contrario di come avevano fatto pianisti suoi contemporanei come Hummel e Moscheles, che avevano esordito giovanissimi eseguendo al pari di Liszt musiche altrui e poi, una volta

[14] Cfr. PIERO RATTALINO, *Liszt o il giardino di Armida*, Torino, 1993, pagg. 12, 56.

conquistata la fama, avevano svolto la propria carriera di pianisti-compositori eseguendo soprattutto musiche scritte da loro, Liszt incarna per la prima volta nella storia la figura del pianista-interprete, per il quale diventa centrale non solo e non tanto il rapporto con il repertorio passato, ma il vaglio della tradizione attraverso un'attività ermeneutica capace di cernere, in quella stessa tradizione, ciò che può diventare l'assunto della musica attuale e futura.

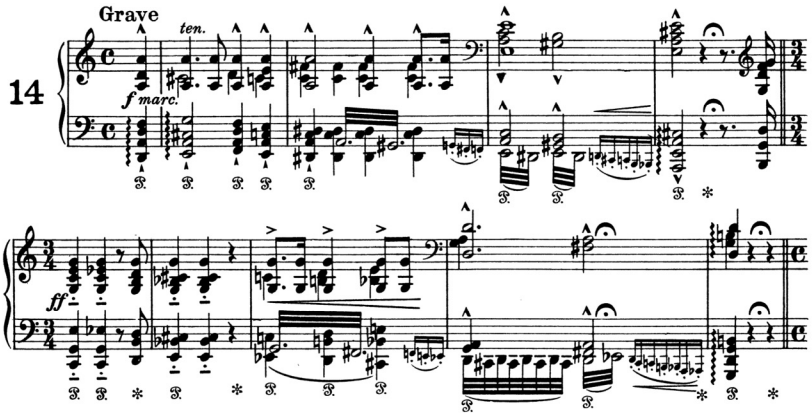
L'operazione condotta sulla *fabula* mozartiana del *Don Giovanni* è dunque spregiudicata. Le *Réminiscences de Don Juan*, sostiene Rosen, devono essere interpretate «non come una successione di ricordi isolati, ma come una visione sinottica dell'opera, nella quale i diversi momenti del dramma sono contemporaneamente presenti»[15]: per riuscire a rovesciare il mito sul suo stesso asse, e far apprezzare allo spettatore tutta la portata eversiva della sua rilettura, occorre che le componenti mitiche – per come Mozart le aveva assunte - siano presenti simultaneamente, sebbene riaggregate sotto una logica opposta. Fondamentale in tal senso il cambiamento nella modalità diegetica, cioè la diversa focalizzazione con cui Liszt inquadra la vicenda del Dissoluto. Trasferendo alla drammaturgia musicale mozartiana le categorie dell'analisi letteraria, si può rilevare come Mozart e Da Ponte raccontino la storia di Don Giovanni scegliendo per questa una focalizzazione dall'alto: i fatti vengono cioè narrati da un punto di vista esterno alle dinamiche emotive e psicologiche dei personaggi, per modo che la finale condanna del Libertino viene facilitata da quest'ottica che tutto ha compreso e che, in conclusione e in corrispondenza del Finale secondo, può ricavare dalla storia persino una «morale». In Liszt la focalizzazione non è più di questo tipo. Alla modalità di una narrazione «diegetica», cioè appunto condotta dall'esterno, si sostituisce nella fantasia drammatica lisztiana una modalità «mimetica» - nelle *Reminescenze* Liszt non racconta semplicemente Don Giovanni, *è* Don Giovanni – : impossibile quindi fare considerazioni morali su quanto accade perché la persona che dovrebbe trarre ammaestramenti dalla storia è invece impegnatissima a viverla.

Di fatto, le *Réminiscences* (1841) ruotano interamente intorno al rapporto tra l'eroe e la Statua. Operando una soppressione brutale di tutto quello che gli sembra – forse a ragione – una vicenda secondaria che si sovrappone al vero nucleo drammatico del mito, che consiste nella sfida di Don Giovanni al Commendatore, Liszt elimina tutti i personaggi dell'intrigo che nell'opera di Mozart fanno da motore alla storia con la loro caccia all'uccisore del Commendatore. L'autore delle *Réminiscences* non dedica nemmeno una battuta a Donna Anna, neanche per dire la sua a proposito di uno dei misteri «rosa» più appassionanti della storia della musi-

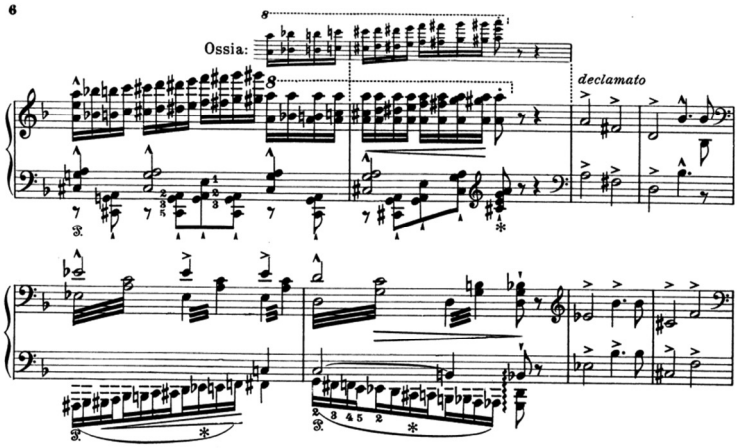
[15] CHARLES ROSEN, *The Romantic Generation*, 1995, trad. it. di G. Zaccagnini, *La generazione romantica*, Milano, 1997, pag. 581.

ca – che cosa è successo esattamente nella camera da letto di Donna Anna -; non fa cenno a Donna Elvira, la cui figura di amante abbandonata che insegue il suo perduto amore doveva apparire a Liszt come una minaccia potenziale così reale per se stesso da doverla esorcizzare col silenzio (gli succederà puntualmente la stessa cosa, nel 1871, con Olga Janina); e ignora ovviamente anche Don Ottavio, tiepido eroe del diritto ma detentore di due fra le più belle arie dell'opera di Mozart.

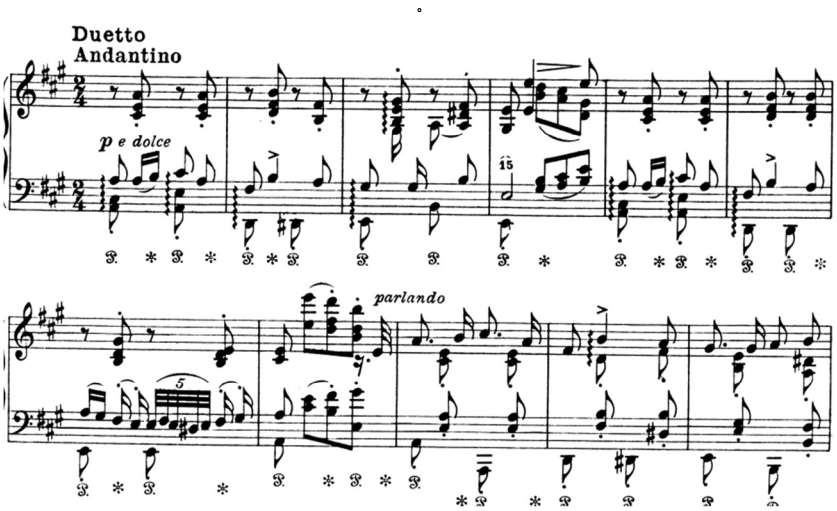
Le *Reminescenze* si dividono dunque in quattro momenti drammatici. Tutta la prima parte è dedicata alla Statua. Liszt varia prima in maniera virtuosistica il pesante *ductus* della Statua in corrispondenza delle parole «di rider finirai pria dell'aurora» e «ribaldo, audace / lascia a' morti la pace» pronunciate nel terzetto della scena undicesima nel secondo atto del *Don Giovanni* mozartiano :



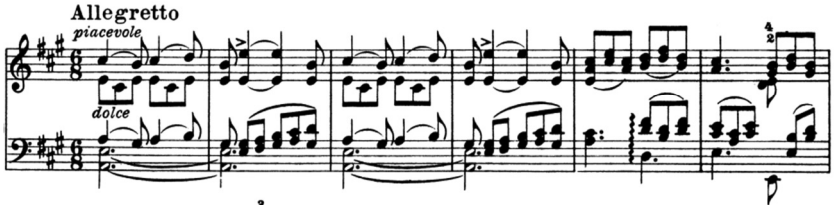
e lascia poi apparire il Commendatore sul motivo sottoposto alle parole «non si pasce di cibo mortale / chi si pasce di cibo celeste», troppo allettante sia dal punto di vista drammaturgico che strettamente musicale per non soffermarcisi (dalla mis. 3 dell'esempio successivo):



Quando da questa temperie emotiva si passa improvvisamente al Duettino tra Don Giovanni e Zerlina, scritto in un comodo andantino, diventa chiaro quali siano gli elementi della *fabula* del *Don Giovanni* mozartiano che Liszt intende utilizzare, e che il nuovo intreccio realizzato a partire da quegli elementi non somiglierà affatto a quello originario: il duettino tra Don Giovanni e Zerlina viene infatti dopo l'apparizione della Statua alla cena e non prima, come nel *Don Giovanni* di Mozart.



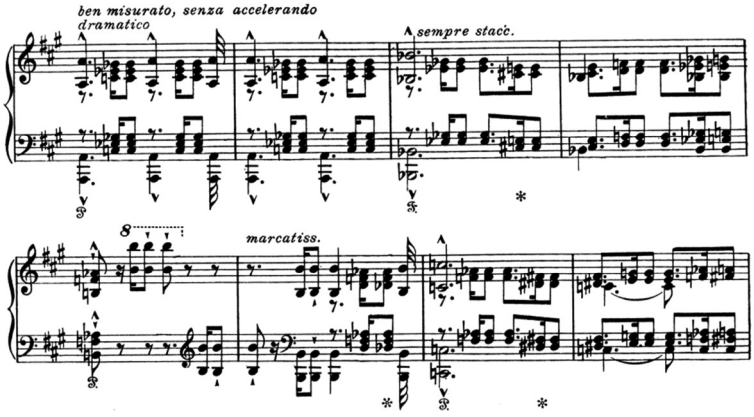
Questa inversione temporale e causale nell'intreccio potrebbe sembrare incongrua se non mettesse in luce, come apparirà chiaro alcune pagine dopo, la concezione lisztiana del mito, tutta centrata sulla presenza della Statua. Dunque, l'aria della seduzione «Là ci darem la mano», come avviene in Mozart, viene seguita immediatamente dall'Allegretto[16] sulle parole «Andiam, andiam, mio bene»:



[16] In Mozart, però, il tempo è «Allegro»: è evidente che Liszt ha bisogno qui di un tempo appena più comodo per poter variare il tema in maniera particolarmente ornata.

Dopo l'Allegretto, seguono due variazioni virtuosistiche e altamente spettacolari sui temi rispettivi.

La variazione seconda viene però interrotta dall'arrivo del Commendatore (non di Donna Elvira, che nell'originale mozartiano appare provvidenziale a salvare la virtù di Zerlina). In questo senso si comincia a capire l'idea di Liszt sul mito del Dissoluto punito. Per l'autore delle *Réminiscences de Don Juan*, tutto ciò che accade a Don Giovanni, specialmente gli insuccessi amorosi a ripetizione in cui incorre a dispetto della sua fama di infallibilità, sta sotto il segno di un'entità maligna comparsa nel cosmo idillico di Don Giovanni a spezzarne per sempre l'incanto. La seconda variazione su «Andiam, andiam, mio bene» viene infatti interrotta dalla musica della Statua che nell'opera corre sotto le parole «tu m'invitasti a cena / il tuo dover or sai»:



La nuova collocazione della musica del Commendatore a interrompere il duetto amoroso rende esplicito che per Liszt il Commendatore non è soltanto un'apparizione dell'inizio e della fine dell'opera, in corrispondenza con un fatto di sangue - l'uccisione dell'anziano padre di Donna Anna - e con un oltraggio all'ordine superiore simbolizzato dal mondo dei morti. Il Commendatore, per Liszt, incombe ovunque come ciò in cui la gioia dell'esistenza minaccia a ogni momento di rovesciarsi, come una tabe che insidia inesorabile la vita anche dove, specialmente dove, il suo slancio appare più ardito e incontrastabile. Proprio nel luogo-simbolo che in Mozart celebra questo slancio vitale, l'eros che lega Don Giovanni a tutti i personaggi, uomini compresi[17], Liszt esplicita maggiormente la sua idea del mito, che consiste in una sorta di pandemonismo apparentato da vici-

[17] Mi permetto di rimandare al mio *Il segreto di Don Giovanni, ipotesi di rilettura*, in *Il dissoluto impunito*, op. cit., pagg. 223-234.

no alla terribile visione di Schopenhauer di un mondo dominato per intero da una volontà maligna. Con una contraddizione solo apparente, infatti, Liszt presenta la sua idea di un Don Giovanni vittorioso, che nell'aria cosiddetta «dello champagne» impone a tutti il suo eros spavaldo e insofferente di ogni limite - e che per affermarlo si avvale di uno spettacolare arsenale di risorse virtuosistiche[18] -, ma nel momento stesso in cui il suo eroe trionfa, sostenendo davanti a tutti un'idea della «libertà» che assume dimensione metafisica, deve letteralmente cedere il terreno all'entità maligna che si insinua nella sua aria. Dunque, Don Giovanni per Liszt non incappa nel Commendatore secondo uno schema narrativo di progresso nella colpa, cioè di un crescendo nella gravità del delitto che va delle violazioni veniali del mendacio e dell'abbandono, all'oltraggio al morto che risulta intollerabile - per modo che a quel punto, come scrive Mila, è l'inferno stesso a muoversi. Semplicemente, per Liszt la capacità stessa del suo eroe di camminare sulle fiamme[19] è sempre accompagnata dal baratro dell'inferno che si può spalancare sotto di lui ad ogni momento, e il dolce sorriso con cui nelle *Réminiscences* Zerlina prima si schermisce e poi acconsente all'amore si deforma all'improvviso nel ghigno terrificante della Statua.

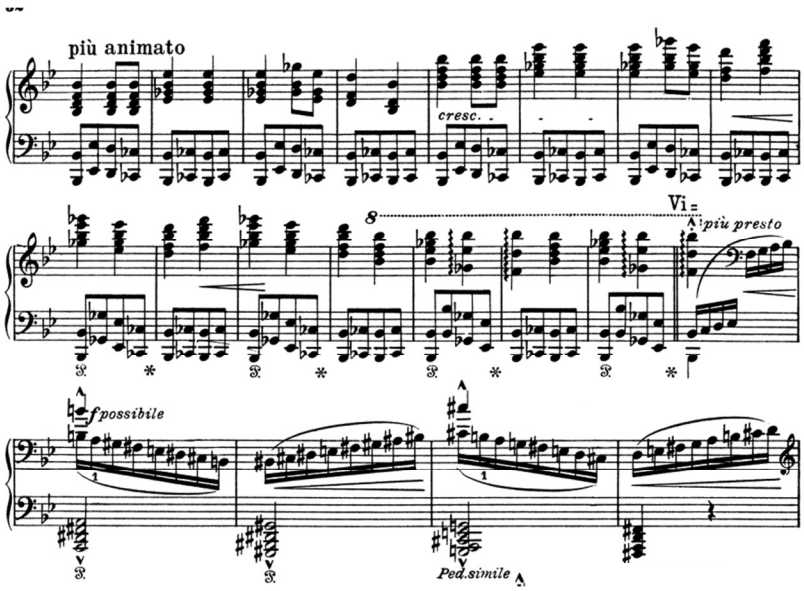
Con la nuova articolazione delle componenti fabulistiche di Mozart, Liszt rende esplicito un dato che in Mozart resta impronunciato, e cioè che l'insostenibile pesantezza di Thanatos non è che l'altra faccia dell'Eros trionfante di Don Giovanni, che è Thanatos a mostrarsi nella reazione furiosa di Anna, che è Thanatos ad accentuarsi nelle resistenze che l'eroe continua inaspettatamente ad incontrare, nelle incertezze di Zerlina, negli interventi di Elvira[20]. L'eroe per Liszt ha sì l'ultima parola, ma la *Fantasia* non ce lo consegna padrone del campo: nelle *Réminiscences* il sipario cala su una scena agonica dove Don Giovanni si batte contro la Morte con la sua «aria dello champagne», e soccombendo - perché il suo tema viene infiltrato da quello della Statua, e dunque è destinato a soccombere - continua tuttavia ad affermare a oltranza la sua verità attraverso una splendida parata di ottave.

---

[18] Il virtuosismo, come osserva Rattalino, si fa simbolo del dominio erotico. Cfr. PIERO RATTALINO, *Liszt o il giardino di Armida*, op. cit., pag. 18. Sul virtuosismo come « rappresentazione di dominio sessuale » concorda anche Ch. Rosen, *La generazione romantica*, op. cit., pag. 591.

[19] Cfr. GIOVANNI BOTTIROLI, *Un soggetto senza Io: i nomi di Don Giovanni*, in *Il dissoluto impunito*, op. cit., pag. 108.

[20] Cfr. *ibidem*.



Grazie alle note spavalde con cui Liszt rappresenta la sua lotta, possiamo quasi immaginare che Don Giovanni venga trascinato all'inferno mentre cinge ancora per la vita qualche ragazza discinta e si svincoli per un attimo dalla stretta del Commendatore per acciuffare al volo l'ultima bottiglia di Marzemino, in un *prestissimo* (una fantastica e velocissima muraglia di accordi in crescendo verso l'acuto) che deride la pretesa del Commendatore di fargli cambiare vita. Impersonando Don Giovanni davanti al pubblico esterrefatto di mezz'Europa, Liszt rilegge dunque il più grande mito moderno rovesciandone il valore: non è il Commendatore a trascinare all'inferno Don Giovanni, ma Don Giovanni a obbligare il Commendatore a venirlo a prendere a casa sua, nel luogo del suo trionfo mondano, dove il Morto è costretto letteralmente a farsi largo fra donne allegre, vino eccellente, cibi prelibati e una sontuosa tavola imbandita. L'ultima idea, che passa come un soffio beffardo sulla scena finale della *Fantasia* di Liszt, è che se il Commendatore può ben aver ragione di un eroe che malgrado tutta la sua valentia è destinato a soccombergli, il tetro cibo celeste che aspetta la Statua al suo ritorno nell'ombra non può invece nulla a petto del profumato, variopinto, infinitamente seducente cibo mortale che Don Giovanni ha avuto per sé.