

MASSIMO NICOLA

LETTURA del Don Giovanni di

MOZART, Torino, Einaudi, 1988

(Atto primo, Scena IX pp. 107-113)

108

LETTURA DEL DON GIOVANNI DI MOZART

Esso mette in atto due situazioni psicologiche: l'incalzante invito di Don Giovanni, e il turbamento che invade Zerlina. Argomento del duetto è il progressivo sopravvento che l'iniziativa dell'uomo raggiunge sulla resistenza, sempre più debole, della contadinella. Scrive al riguardo il Dumensil: «Mai la musica ha meglio espresso l'amore, o piuttosto l'istinto di amare, la forza che spinge, irresistibilmente, due esseri all'amplesso. Eppure, mai musica è stata meno volgere, meno materiale che quella dove Mozart ha saputo esprimere tutti i desideri, tutti i richiami della voluttà». Praticamente, con questo è detto tutto: l'originalità del duetto sta nell'innocenza con cui è vista la caduta di Zerlina. «Innocenza» che – aggiunge con una giusta intuizione il Dumensil – «è qui sinonimo d'obbedienza a quella legge di natura, più forte a volte che tutte le morali».

Avremo modo di ritornare su questo punto. Vediamo per ora la semplice struttura del duetto, che pare all'Abert «un capolavoro di psicologia drammatica». Il Dent ne elogia il «fine senso di caratterizzazione nelle diverse maniere di ripartire la melodia tra due voci, nelle piccole variazioni melodiche, che producono un'immensa differenza nel significato poetico delle frasi».

Il duetto è bipartito: prima l'Andante in 2/4, poi, dopo un punto coronato, un movimento in 6/8, che a rigore, nel manoscritto, non reca indicazione di un nuovo movimento, ma deve essere per forza un Allegro. L'Andante è la seduzione vera e propria, l'irrisoluzione di Zerlina, la lotta tra il dovere e il piacere; scrive l'Abert che qui «Don Giovanni assume un tono cavalleresco, come se si trovasse di fronte a una sua pari». L'Allegro è la decisione e l'accordo: Zerlina ha capitolato, come scrive lo Hocquard, «si lascia andare alla vertigine momentanea dei sensi».

La prima parte, Andante, si presenta a sua volta come una minuscola forma tripartita, con una prima sezione in la maggiore (batt. 1-18), una seconda in mi maggiore (batt. 19-29), a partire dalle parole di Don Giovanni: «Vieni, mio bel dilettol!» e la ripresa, in la maggiore (batt. 30-49).

L'invito di Don Giovanni è una breve melodia carezzevole, sopra un accompagnamento bilanciato degli archi: una melodia racchiusa in breve ambito, per gradi congiunti; solo

ATTO PRIMO

109

alla fine di ogni membro di frase, si apre in un intervallo di quarta ascendente, poi di quinta discendente. L'Abert sottolinea l'importanza espressiva di quel salto di quarta, dove il calore erotico di Don Giovanni scompare, come in un sospiro, l'andamento piano e la calma signorile della linea melodica.

La frase di Don Giovanni è melodicamente completa, ha un senso musicale compiuto, e Zerlina che fa? «Niente di strano – scrive l'Abert – che Zerlina, in cui si risveglia la donna, riecheggia semplicemente, come incantata, quegli accenti di sirena – geniale impiego poetico del vecchio principio duettistico scariatiano – e alla fine anzi li prolunghi in un singolare turbamento».

Al termine di ogni semifrase, appena sorretta, come s'è detto, da un leggero accompagnamento bilanciato degli archi, i fiati introducono una brevissima congiunzione, e precisamente una discesa di tre note degli oboi, per terze, insieme a un'ascesa di tre note dei fagotti, pure per terze. Tale congiunzione conduce mollemente all'inizio della successiva semifrase vocale. È come un dolcissimo corretto di pensasori, per non dire di ruffiani. L'Abert la chiama «un cullante, profondo respiro», ma forse non ne tiene sufficiente conto quando dice che Don Giovanni ottiene il successo unicamente per virtù del suo canto. Il percorso dell'orchestra, sebbene sfumato e discreto, non è per questo meno insinuante.

Zerlina, dunque, ripete come incantata la frase di Don Giovanni, ma mentre costui la terminava con rapida declinazione, puntando diritto sulla tonica nelle parole «partiam, ben mio, di qui», Zerlina, che vorrebbe e non vorrebbe, ed è indecisa e combattuta, tanto quanto Don Giovanni ha bene in mente il suo scopo, prolunga la chiusa in un lieve e turbato vocalizzo a due note per sillaba, ripetendo le parole «ma può parlarmi ancor!» Ecco una, e non l'ultima, di quelle «piccole variazioni melodiche» ammirate dal Dent, che non obbediscono solo a motivi di decorazione musicale, ma «producono un'immensa differenza nel significato poetico delle frasi».

La brevissima sezione centrale si svolge in mi maggiore. Col passaggio alla dominante è come se Don Giovanni aves-

SCENA NONA (Don Giovanni, Zerlina).

Un recitativo a due, di cui qualche scrittore, come il Jouve, ammira «la ligne adorable», e il Dumensil «la merveilleuse adaptation de la musique au discours», conduce al

N. 7. Duetto (Don Giovanni, Zerlina). Andante in la maggiore, 2/4. (Allegro) in la maggiore, 6/8.

È uno dei pezzi più celebri dell'opera, e pertanto di tutta la musica, e sfida l'analisi con la sua semplicità. È il duetto della seduzione di Zerlina, praticamente l'unico caso in cui vediamo Don Giovanni in azione nella sua qualità di sedut-

se portato d'un grado piú su la stringente urgenza del suo as-
sedio. La melodia non è piú cosí calma e cullante, per gradi
contigui, ma si allarga nell'ambito di un'ottava, scandendo
lo spazio tonale intermedio come una fantara. Zerlina, a
parte, combatte da sola la sua battaglia perduta in partenza:
sempre sull'amplificazione vocalizzante di due note per sil-
laba, riflette «mi fa pietá Masetto!» e confessa ripetutamen-
te: «Presto non son piú forte!». Il lieve vocalizzo è immagine
del suo turbamento, del suo sdoppiamento interiore, del suo
tentennare tra la virtú e la tentazione: «Zerlina – scrive
l'Abert – qui svolazza con la sua inquieta melodia come un
uccello preso nella rete».

Una dolcissima caduta di archi e fiati riporta sulla ripresa,
di nuovo in la maggiore. Essa non è del tutto identica all'e-
sposizione, bensí avviene per entrate ravvicinate: si ammira
qui un'altra di quelle piccole modificazioni significanti rife-
rate dal Dent. Nell'esposizione Don Giovanni terminava
tutta una frase melodica, Zerlina lo stava a sentire, e poi ri-
peteva la medesima frase, come affascinata. Adesso invece,
ripetendo la procedura già iniziata nella sezione B (dove pe-
rò Zerlina aveva l'aria di parlare fra sé), Zerlina completa
ogni mezza frase di Don Giovanni: come scrive l'Abert «gli
prende le frasi immediatamente dalla bocca».

Per quattro semfrasi, la voce di Don Giovanni è raddop-
piata dal flauto e quella di Zerlina dal fagotto; ma alla quin-
ta semfrase tutti i legni (flauti e fagotti, ed anche oboi) si
uniscono per aumentare il peso della implorazione di Don
Giovanni: «partiam, ben mio, di qui». Le entrate si fanno
ancora piú ravvicinate, le due voci cominciano a sovrapporsi
per brevi tratti, l'accompagnamento orchestrale, fin qui lie-
vissimo, fa sentire maggiormente il suo peso, fino a che in-
vece la voce di Don Giovanni se ne libera per formulare sola
i suoi due «Andiam!», strascicati su un'appoggiatura disce-
ndente di quinta. «Andiam!» risponde invece decisa Zerlina,
improvvisamente risoluta, e il senso di questo «Andiam!»,
nota il Jouve, è: sí!

Le due voci, che si erano accostate per entrate sempre piú
ravvicinate, sono ora pienamente e continuamente unite,
per terze, nell'Allegro in 6/8, costituito di due brevissime
sezioni, la prima su ritmo piano e invitante, la seconda su

ritmo allegramente rotto e frazionato, con certi piccoli trilli
di violini e flauti, che paltono gridolini d'impazienza.

L'Abert scrive di questo 6/8 che qui Don Giovanni, or-
mai sicuro della vittoria, scende nella sfera campagnola di
Zerlina, che qui prenderebbe il sopravvento, mentre l'An-
dante, con la sua tenerezza signorile, «stava tutto sotto il se-
gno di Don Giovanni». In realtà, lo sfogo quasi meccanico
prodotto dalla irruzione del 6/8 è un «topos» mozartiano in-
confondibile, dove si cela uno dei tratti piú alti e significati-
vi della sua arte. L'irruzione del 6/8, col suo movimento cir-
colare cullante, alla fine d'un tormentato duetto d'amore, è
la vittoria sulle difficoltà e gli ostacoli che intralciano all'uo-
mo il cammino verso la felicità, è la rottura degli argini cre-
ti dalla civiltà menzognera e l'inizio della corsa irresistibile
verso il piacere, bene dovuto all'uomo, e poi sottrattogli per
qualche oscura ingiustizia. Il giustnaturalismo inconscio di
Mozart, la sua fede innocente in una specie di diritto di na-
tura, che garantisce all'uomo la felicità, si esprime regola-
rmente con l'esplosione d'un roteante ritmo di 6/8. (Si veda,
nel finale delle *Nozze di Figaro*, il duetto tra Susanna e Figa-
ro in giardino, con l'irruzione del 6/8 sulle parole: «Pace,
pace, mio dolce tesoro»). Il mito dell'età dell'oro, del para-
diso terrestre, è il cardine della semplicistica filosofia morale
di Mozart, per il quale la felicità non era tanto una conqui-
sta che stesse nell'avvenire, quanto piuttosto un antico dirit-
to da rivendicare. È nel vero il Dumesnil, quando scrive, co-
me abbiamo visto, che «innocenza è qui sinonimo d'obbe-
dienza a quella legge della natura, piú forte a volte che tutte
le morali». Del resto anche l'Abert ci va inavvedutamente
vicino, quando, difendendo la seconda parte del duetto da
accuse che talvolta gli si muovono, di scarso fuoco e man-
canza di passione, osserva che per Don Giovanni questa
nuova conquista non è niente di speciale, «solo un gioco pic-
cante», e quanto a Zerlina, «essa ha semplicemente seguito
il suo impulso». Certo, «sie ist nur ihrem Triebe gefolgt».
La morale di Mozart è appunto la morale goethiana del
«Trieb», dell'impulso, seguita in tutta innocenza: «ist es
Trieb, so es ist Pflicht». Dove c'è un impulso, c'è un do-
vere.

Ecco perché la seconda parte del duetto va tenuta piú al-

to che non sul piano di una semplice assimilazione di Don
Giovanni nella sfera campese di Zerlina, come parrebbero
testimoniare, secondo l'Abert, gli allegri saltoni in ritmo
staccato, di stampo «rusico» quasi vivaldiano, cui si abban-
dona l'orchestra nella chiusa.

L'Abert accompagna l'analisi di questo duetto a tutta una
interpretazione del personaggio di Zerlina (che naturalmen-
te avrà poi modo di delinearsi ulteriormente), interpretazio-
ne che merita d'essere riferita ampiamente, anche se non
possa essere accettata in tutto e per tutto. L'interpretazione
dell'Abert è essenzialmente una difesa del carattere di Zer-
lina, che non sarebbe quella personcina civettuola, già cor-
rotta nell'intimo, come han l'aria di credere molte delle can-
tanti che la rappresentano. Né – egli aggiunge – una di
quelle belle paesane che destavano la commozione delle no-
stre nome romantiche nei loro romanzi. «Anche sulla sua
grazia innocente – scrive l'Abert, riferendosi a un'interpre-
tazione del Cohen – bisognerebbe andarci piano. Zerlina
non ha piú nulla della bellezza campagnola del tempo di
Rousseau, che nelle opere popolari veniva contrapposta al-
l'ardità delle cittadine. Ma ancor meno è una caricatura da
opera buffa nello stile della Maturina di Bertari, bensí sem-
plicemente una contadina schietta, di vivace temperamento,
di grazia naturale e anzitutto di sana, forte impulsività.
Questa determina tutto il suo modo di pensare e di agire,
che pertanto non comporta la superiore regola morale di col-
pa e innocenza... Questo naturale impulso dei sensi, assolu-
tamente alieno dalla riflessione, Mozart, nella sua musica,
l'ha spogliato di ogni peso terrestre e gli ha cosí conferito ar-
tistica legittimità. Sciolto da tutto il troppo umano, a cui gli
spiriti meschini restano cosí spesso comodamente attaccati,
esso configura il processo della sua superiore realtà come un
campione di vita immediata, naturale, che mette a tacere
ogni preoccupazione di natura non solo morale, ma dram-
matica».

Non una parola, perciò, su un aspetto meno gradevole del
carattere di Zerlina, quale almeno lo rendono tutte le inter-
preti, con una unanimità che avrà pure le sue ragioni: e cioè
la sua leziosaggine, il suo bamboleggiare. Sicché, mentre
non sarebbe da rifiutare tanto facilmente il collegamento di

Ritornando per un momento sul piano strettamente
drammaturgico e musicale, l'Abert ha un'illuminante intuizione
storica, nei riguardi del melodramma italiano conven-
zionale, quando esclama: «Quanto piú efficace questa scena
tutta in forma di duetto, che se invece Don Giovanni avesse
prima dichiarato a Zerlina il suo amore in un'aria, e poi lei
avesse risposto con un'altra aria, e solo allora un duetto
avesse finalmente concluso la scena!»

Zerlina con l'ideale di bellezza campagnola alla Rousseau, in
uno spirito di culto della Natura, d'altra parte bisognerebbe
aggiungere che questa semplice creatura dei campi ci si presenta
già, in Zerlina, imbellettata e corrotta dalle usanze del
viver cittadino, quasi un'immagine della natura umana, che
dall'originaria innocenza emigra verso uno stato di artificioso
e corrotta civilizzazione.