

PAOLO ROMAGNOLI “Don Giovanni”: attualità di un mito perverso

Nel sottotitolo “il Dissoluto Punito” la Perversione si fa segno del nostro tempo

Presentza

Ascoltare la musica di Mozart significa accedere ad un’esperienza che ha a che fare con il Sublime. Si può godere e basta, oppure ci si può far trasportare verso una estrema complessità, musicale (tecnica, armonia, scrittura, ecc.) come dei contenuti, dei significati, dei simboli. Ogni volta che ci si mette all’ascolto di un qualsiasi brano, soprattutto se lo si conosce a menadito, accade che si scoprono sempre nuovi elementi, si incontrano sorprese e si aprano nuovi interrogativi. Se questo vale tendenzialmente per ogni opera di Mozart, in particolare accade con il *Don Giovanni*, un’opera apparentemente immediata, facile, leggera, nonostante il tono oscilli continuamente tra il drama e la commedia, un’opera sicuramente molto distante dalla complessità ad esempio de *Il Flauto Magico*. Nonostante ciò, è evidente come si presti ad un’infinità di piani di lettura. Lasciata da parte ogni questione musicale, più pertinente ad altri contesti, vorrei porre l’accento sulla caratteristica fondamentale dell’idea di Perversione esplicitata nel *Don Giovanni*, che mi sembra si distacchi in modo chiaro da quel primato del *sessuale* invece così evidente ad una lettura immediata. D’altro canto sappiamo bene come la sessualità dell’uomo sia *normalmente* perversa, proprio perché i gusti e le pratiche sessuali non sono governati dalla legge biologica dell’istinto ma seguono tutt’altra via, ed in questo senso appaiono devianti.

Non c’è dubbio che Don Giovanni sia un mito moderno e per molti versi rappresenti molto bene il nostro tempo, strettamente connesso con un vivere che si muove sempre più sotto la Legge del godimento, un *vivere perverso* che non si limita al “solo” piano sessuale ma si dipana nelle molteplici pieghe del nostro quotidiano. Il nostro è un tempo privo del *limite*, nel quale tutto è possibile perché deprivationo della Legge Prima, la Legge della Castrazione. Verrebbe da dire che nel nostro tempo c’è molto godimento e ben poco desiderio.

Ecco allora che *l’Don Giovanni* di Mozart, pur appartenendo ad un altro tempo (è del 1787), ce ne offre una visione chiara, così come tenta di indicarci la strada per la possibile risoluzione, in pratica per la *cura* (qualora ci fosse …). Sono da sempre convinto che Mozart sia un Genio assoluto. È un parere assolutamente personale, sia chiaro. Ma riscaldando quest’opera ancora una volta, per l’ennesima volta, devo dire che la mia convinzione tende a radicarsi sempre di più e trova sempre nuove certezze. Mi conforta condividere questa idea con intelletti e menti ben più elevate della mia:

«Come si può dire che Mozart ha composto il *Don Giovanni*! Una composizione! Quasi fosse un pezzo di focaccia o un biscotto, composti di uova, farina e zucchero! Una creazione dello spirito, ecco cos’è! Il tutto come le singole parti sono animati da un solo spirito, da una sola vita». (J. W. Goethe)

Don Giovanni mito perverso

«È abbastanza noto quanto gli analisti si siano divertiti con *Don Giovanni*, facendone di tutto, compreso, ed è il colmo, un omossessuale».

(J. Lacan, *Il Seminario. Libro XX*, p. 11)

Che la figura di “Don Giovanni” sia strettamente legata alla perversione non è certo una novità. Autori, letterati, cineasti e non da meno psicoanalisti ne hanno parlato eleggendolo ad emblema di “perversione”, dando in molti casi a questo termine le più disparate accezioni.

Come detto, lo più inflazionata è senz’altro quella che riguarda la sfera sessuale: facile, ovvia, fin troppo scontata nel suo essere sotto gli occhi di tutti ed evidentemente esplicitata anche dal sottotitolo dell’opera che assegna al protagonista la caratteristica connotazione di dissolutezza. La famosa aria del “Catalogo” cantata da Leporello a Donna Elvira ce lo dice chiaramente, al punto che indirizza volutamente l’attenzione verso una dimensione esclusivamente prestazionale della malfamata dongiovannesca, le famose “mille e tre”, con l’effetto di fuoriusire lo spettatore che, povero, si trova quasi quasi a farne un modello da imitare, ben sapendo che tale possibilità gli sarà sempre negata. Fortunatamente, aggiungo.

Don Giovanni è, senza dubbio, un dissoluto. E fin qui niente di nuovo. Lo è per il modo di vivere l’esperienza “amorosa”, per la licenziosità delle azioni, per il piacere che mostra nel portare avanti le sue menzogne ed i suoi inganni. «Viva la libertà» canta, o grida, nella scena del gran ballo (Atto I, scena 21). È un dissoluto che pensa veramente di poter restare “impunito” e non pensa certo di poter incontrare un limite per le sue imprese. Tutto gli è possibile e tutto gli è concesso. Per questo Don Giovanni è il “mito” perverso per eccellenza. Ma di quale perversione si parla? Come accenna Lacan di questo simbolo se n’è fatto di tutto e di più. Anche troppo. Recentemente mi è capitato di imbartermi nell’ennesima rivisitazione del “Don Giovanni” di Mozart, trasmessa da un’emittente satellitare nel suo canale tematico di musica classica. L’opera rientrava nel Festival di Salisburgo dell’agosto 2008, direttore Bertrand Der Billy con i *Wiener Philharmoniker* e la regia di Claus Guth. Ambientata in un claustrofobico bosco notturno, periferico ad una vulturata ed imprecisata città, l’opera si dispiana tra i fusti fermate d’autunno e automobili a narrare le ultime tre ore di vita di un Don Giovanni ferito a morte da una pistolaletta del Commendatore. Al di là della discutibile messa in scena sulla quale non vorrei soffermarci, così come sulla mediocre prestazione esecutiva dell’orchestra e della direzione musicale, colpisce la necessità impellente del regista di sconvolgere con una lettura del tutto soggettiva il messaggio del capolavoro mozartiano, fin nella sua essenza. Credo sia interessante prendere spunto da questo esempio per rendersi conto di come sovente si creino dei veri e propri travisamenti di senso rispetto alla profondità dell’opera mozartiana. Qui Don Giovanni, allucinato e tossico, dovrebbe essere la proiezione sintetica dei desideri femminei delle tre protagoniste: Donna Anna, Donna Elvira e Zerlina. Leporello, tossico anche lui, appare come un clone imbruttito e grezzo del padrone, e nonostante tutto sembra essere l’unico elemento che raggiunga la sufficienza in una messa in scena onestamente bruttina. Di questa messa in scena ho apprezzato in tutta onestà solo la fisicità dei cantanti, meno la vocalità, in linea con la prassi moderna di interpreti più coerenti con la descrizione del testo: Don Giovanni *deve* essere attante e prestante, non certo un bolso e sovrappeso baritono, così come Zerlina ad esempio può essere solo una mazzitosa e seducente giovincella, fresca e allegra, non una pesante matrona dalle forme giunoniche”.

Incontrando e ricordando molte rappresentazioni verrebbe da seguire il suggerimento di Kierkegaard: «Don Giovanni non deve essere visto ma ascoltato!»³. Solo la musica. Perché altrimenti si rischia di essere portati fuori da ciò che Mozart altresì vuole comunicare con la sua opera. Mozart è latore di un messaggio ben definito, preciso ed essenziale. Lo vedremo più avanti nel dettaglio a far riflettere su cosa intendere con il termine “Perversione”. Quello mozartiano è un messaggio esplicitato ed anticipato già nel sottotitolo “*il dissoluto punito*”: Dissoluto e Punito. Ecco il punto che il sopracitato regista sembra ignorare nella sua messa in scena: nella sua rilettura Don Giovanni non è più né *dissolto* e né *punito* proprio perché imprigionato nel mandato di incorporare il desiderio delle tre donne. In questo modo il Seduttore abbandona la dichiarazione intenzionale e soggettiva della propria azione, quel grido di libertà e di sfida che lo oppone alla morale ed all’etica. «Donna folle! / Indarno gridi: / chi son io / tu non saprai» (Atto I, Scena 1) è la sua carta di identità, gridata a gran voce a Donna Anna fin dalla prima scena e replicata con forza nell’epilogo dell’opera, in quell’irrinunciabile «No!» in risposta all’incalzante «Pentiti!» del Convitato di Pietra (Atto II, Scena 17). La questione non è solo sessuale, è subito chiaro, ma c’è ben altro che va nella direzione di una fiera rivolta ad un ordine costituito, ad una Legge degli uomini che rimanda al superiore del Divino. Tutto questo si perde in questa interpretazione poiché tale simbolo è meramente ridotto al servizio della dissolutezza dell’altro; non c’è presa in carico del proprio agire, del proprio dire, come invece appare chiaro nell’opera, ma il protagonista diventa solo il tramite che rende possibile il desiderio dell’altro. Si potrebbe obiettare che anche questo attinga alla perversione. È vero, ma chiaramente sembra rappresentarne un altro esito, che Mozart stesso non vuole, e lo dice con forza e chiarezza. Va riconosciuto che questa di Guth potrebbe essere una lettura anche piuttosto interessante, che arriva a portare il *focus* della rappresentazione sulle tre donne dell’opera, che diventano tre maschere di una stessa donna, ma a mio avviso alleggerisce eccessivamente il peso e l’importanza di un protagonista che già nell’opera resta poco sulla scena ed ha meno arie a lui dedicate. Ma è proprio questa sua particolarità che permette di elevare Don Giovanni a simbolo, a *clima ed atmosfera* che pervade ogni momento dell’opera, dominandola anche quando egli non è sulla scena.

Talvolta si dice che il *Don Giovanni* sia nel testo, nella trama, nell’idea stessa, un’opera che appartiene soprattutto a Lorenzo Da Ponte” e meno a Mozart. Non è del tutto vero, perché si sa bene come Mozart sia intervenuto direttamente e di continuo nella scrittura del testo, indirizzandola e soprattutto caratterizzandola⁴. Togliamoci dalla testa che Mozart sia quell’*Amadeus* descritto da Milos Forman nel suo film: un immaturo scurille e volgare, sciatto e copifilo. Mozart è un uomo intelligente, fine, raffinato, colto, che ha avuto accesso sin dalla più tenera età alle più alte forme dell’arte del suo tempo ed ha potuto incontrare e dialogare, condividere e scambiare pensieri, riflessioni, esperienze con gli intelletti più eccelsi dell’epoca. È un uomo allegro e gioioso, amante della vita e dei piaceri, talvolta anche provocatore ed in alcuni casi dissacrante – le *Lettere alla Cugina* sono una interessante e divertentissima esperienza di lettura – ma è anche un uomo profondamente religioso, in sintesi si direbbe *timorato di Dio*, e come tale testimone di un’Armonia suprema e di una Legge che regola il mondo. Mozart non è un trasgressivo, non è un ribelle, non si oppone all’autorità, qualunque essa sia. Magari la *burla*, la canzonza, ma ne ha il rispetto e coscienza. Il rapporto con il padre Leopold, per quanto difficile e complesso, ne è senz’altro un esempio. Massimo Mila ricorda che nel 1785, quindi due anni prima del *Don Giovanni* (1787), Goethe pubblicò il suo *Prometeo*, «il più incauto ed entusiasmato Inno all’orgoglio umano a cui il giovane Goethe si sia abbandonato»⁵, sottolineando come invece Mozart fosse lontanissimo dalla possibilità anche del solo concepire una ferma opposizione del «uomo a Dio. Questo nonostante il suo essere anche un orgoglioso e fiero massone, laddove comunque la massoneria dell’epoca fosse ben altro da quel distorto potere occulto del quale oggi purtroppo siamo a conoscenza. Torneremo su questo aspetto, dell’*opposizione al divino*, perché è un punto sul quale ritengo vada incentrata la riflessione per comprendere come venga trattata la *Perversione* nell’opera mozartiana.

Come detto Mozart è in un certo senso testimone e custode della Legge. E per questo ci dice fin dall’inizio quale fine farà il dissoluto: precipiterà all’inferno. «Questo è il fin / v di chi fa mal: / e de’ perditi la morte / alla vita è sempre uguai» (Atto II, Scena 18) ricordando al pubblico tutti i personaggi raccolti in palcoscenico esultanti in incontro a Dio signor padrone. Ne menate Dio briconce!» (Atto I, Scena 4) e anche nel finale «Ah!, signor... per carità, non andate fuor, di qua... L’uom... di... sasso... l’uom... bianco...» (Atto II, Scena 16). Ed ecco perché dovrà andare a cercarsi un altro padrone: così potrà restare nella Legge continuando altresì a essere accolto in re minore ad accompagnare l’entrata del Convitato di Pietra che getterà Don Giovanni tra le fiamme dell’inferno. È tutto chiaro fin dall’inizio, ecco il drama. Un piccolo inciso: il re minore sarà anche la tonalità che Mozart sceglierà quattro anni più tardi, nel 1791, per scrivere il suo *Requiem* (K626), a testimoniare come l’idea della morte cominciasse a palersarsi in lui, con una sorta di fascinazione e di ossessione. Del resto la morte del padre Leopold nella primavera del 1787, pochi mesi prima della stesura finale del Don Giovanni⁶, lo colpì molto profondamente e ne condizionò gli anni a venire, pervasi da un alone di cupezza che riusciva ad alleggerire solo con la scrittura leggera e vitale della sua musica. Nell’opera il drama è palese, altro che gioco. Al gioco sono destinati solo alcuni aspetti: la leggerezza della scrittura musicale, che deve risollevere l’animo dal peso della certezza dell’esito finale; il buon Leporello, il villain sciocco e pavido; la costruzione della menzogna, del travestimento, e gli artefatti di un seduttore che, sorprendentemente, va sempre in bianco. Tant’è che in tutta l’opera al povero Don Giovanni non gliene va bene una, e ce lo dice pure: «Mi par ch’oggi il demonio si diverta d’opporrsi a’ miei piacevoli progressi: vanno male tutti quanti» (Atto I, Scena 11). Anche questa sfortunata imperizia del protagonista sembra essere un’ulteriore piccola concessione al *gioco*o: il fato avversero tentamente accompagna lo spettatore a prendere le sue parti, ce lo rende quasi simpatico, ed alla fine, al comparire della statua del Commendatore, quasi quasi si arriva a sperare che il libertino possa salvarsi.

Don Giovanni fa simpatia, in realtà, perché rappresenta l’idolo di un certo *maschile* al quale cercare di identificarsi in una sorta di *mimesi* mai compiuta, quel fantasma maschile (non si sa quanto inconscio...) che si dichiara nel «me le faccio tutte» e le posso mettere in catalogo, ne faccio lista. Un numero quindi, una preda da aggiungere alla lista: «Ah! la mia lista / donan mattina / d’una decina / devi aumentar» comanda Don Giovanni al servo Leporello, dichiarando il suo interesse per le *contadinnotte* con le quali si accinge ad amoreggiare (Atto I, Scena 15). Quanto è attuale e moderna questa concezione numerica e compulsiva della sessuazione maschile, nell’incarnare di fatto il fantasma del desiderio maschile che prevede che si possa godere del proprio fascino irresistibile al punto di potere “farselo tutto”. E c’è un legame molto stretto tra *perversione*, ripetizione ed angoscia. Come detto, compare evidente l’idea prestazionale della sessualità, deprivata di quell’altro per l’altro che nasce proprio dall’acettazione del «uomo a Dio». È questo nonostante il suo essere anche un orgoglioso e fiero massone, laddove comunque la massoneria dell’epoca fosse ben altro da quel distorto potere occulto del quale oggi purtroppo siamo a conoscenza. Torneremo su questo aspetto, dell’*opposizione al divino*, perché è un punto sul quale ritengo vada incentrata la riflessione per comprendere come venga trattata la *Perversione* nell’opera mozartiana.

Questa è l’idea del *Seduttore*, sovente ammirata e quasi mai avversata. Tant’è che di seduttori inveterati ne è piena la letteratura, il teatro, il cinema ed anche l’opera lirica. Un solo esempio restando nel melodramma: all’aria del catalogo dongiovannesco farà eco qualche anno più tardi (1851) il «Questa o quella per me pari sono [...] se mi punge una qualche beta» declamato dal Dora di Montova nel Rigoletto verdiano⁷. In realtà a questo punto, se si resta sul versante del *maschile*, ci si rende facilmente conto di come, per quanto la sue conquiste possano essere numerose, il seduttore sia destinato a non trovare mai la donna che ricerca: intanto perché Lacan ci dice che la *Donna* “non esiste”⁸, arriva infatti a svelarla con l’articolo barattato – e poi perché sull’amato ricade sempre l’ombra di colui che ancora non possiede, traccia melanconica in quanto traccia dell’oggetto: è l’oggetto (perduto, interdetto) a determinare il desiderio, delineando così il versante nevrotico della perversione. C’è una traccia che muove il desiderio, che lo causa, “l’odor di femmina”⁹ che Don Giovanni denuncia all’apparire di Donna Elvira, a sottolineare come quell’*odor* sia qualcosa di amaro e perduto, da ricercare compulsivamente e ripetutamente con bramosia. *L’odor di femmina* richiama certo anche l’idea di quel *Glanz auf der Nase*¹⁰, il *lucichio sul naso* che Freud utilizza ad indicare la sua riflessione sul feticcio. Contrapponendosi a questa idea di perversione, Kierkegaard fa invece diventare Don Giovanni il modello della vita estetica che insegue sempre l’attimo senza mai coglierlo, che ricerca l’incontro per trovare solo la sua insoddisfazione e per rilanciarlo all’infinito. In questo *altrove impossibile della soddisfazione* c’è molto del desiderio isterico secondo la formulazione lacaniana: Don Giovanni non può mai fermarsi (in alcun incontro) perché non c’è nulla che lo soddisfi e può solo ripartire, come Ulisse, per un altro viaggio dal medesimo melanconico finale.

In questo senso l’esperienza della molteplicità dell’altro, che apparentemente sembrerebbe attrarre e muovere il Seduttore, finisce invece per perdersi sotto il peso del suo narcisismo uniformante.

Fin qui sembra che tutto resti confinato nel tratto perverso della nevrosi, per dirla con Freud.

Peccato che poi tutto si rompa, perché il vero tratto perverso di Don Giovanni è ben altro e lo scopriremo più avanti. Al momento mi sembra importante restare su questo versante a segnalare come ogni singolo elemento dell’opera evidenzi una certa qual perversione, così come ci rappresentano i personaggi così ben delineati e definiti. Vale la pena accennarvi velocemente, poiché ogni personaggio sulla scena è perverso a modo suo.

A cominciare da Donna Anna, della quale appare evidente quanto meno la sua ambivalenza: va violenza o conquista quella perpetrata da Don Giovanni nei suoi confronti? Domanda legittima, suggerita anche da Hoffmann¹¹. Del resto lei stessa dichiara: «Non sperar, se non m’uccidi, / ch’io ti lasci fuggir mai» (Atto I, Scena 1). È palese come questo atto, da quel quale origina tutto il drama, ingeneri in lei un vero e proprio sconvolgimento dei sensi. E cosa cerca Donna Anna oltre e al di là di quel Padre castrato incarnato nella figura del Commendatore? Un inciso: quell’oltre e al di là è chiaramente caratterizzato nel Convitato di Pietra, a riprendere la pietrificazione mortifera alla quale costringerebbe senza altra via di uscita il soggiacere al desiderio incestuoso.

Di fatto però l’attrazione per il seduttore c’è eccome, tanto che in Donna Anna si amplifica lo sdegno morale e il desiderio di vendetta¹². Vendetta per l’assassinio del padre o per l’abbandono di Don Giovanni? Entrambe le motivazioni sono ugualmente valide. Oppure, meglio ancora, vendetta perché il libertino ha svelato alla stessa Donna Anna un fatto di sé che le era sconosciuto? Il velo si solleva a rivelare il *fantasma femminile*, come suggerisce Lacan¹³: Don Giovanni corrisponde all’auspicio «minile che ci sia almeno un uomo che ce l’abbia veramente (il fallo) e che ce l’abbia sempre, che non possa perderlo. Senza detumescenza, senza castrazione. Con la conseguenza che nessuna donna si arrivi a sottolineare come insieme a Don Giovanni sia sciogliata agli inferi anche ogni traccia di Eros: Donna Anna sposa senza amore Don Ottavio, Donna Elvira si chiude in convento, Leporello – doppio deprivato del suo alter ego – se ne va alla ricerca di un altro Padrone che gli permetta di trovare una parvenza di identità. L’unica che non ha e non potrà mai avere, a risolvere così in modo totalmente non ortodosso la questione edipica. Ecco allora perché è così arrabbiata: da Don Giovanni a Don Ottavio, il promesso sposo, ahimè c’è una bella differenza. Fondamentalmente perché Don Ottavio è palesemente *menante*. Don Ottavio è la quintessenza dell’innamorato: ama ciecamente Donna Anna e non si accorge di come ben volentieri la sua amata cederebbe (o ha ceduto? Chissà... Anna: *Da lui mi sciolsi* [...] Ottavio: *Ohimè! Respiro*, Atto I, Scena 13) alle lusinghe di un seduttore interessato solo al godimento ed al corpo sessuale; si presta ad essere utilizzato come strumento di vendetta incapace di coglierne i reali motivi; dichiara più e più volte la sua dedizione senza rendersi conto che per la sua amata nulla sarà più come prima; accetta inconsapevolmente di diventare un tappachù che con collegerà mai il vuoto lasciato dalla traccia del libertino. Verrebbe da dire che anzi rischia di diventare, povero, un eterno memento al vuoto, una toppa peggiore del buco, destinato come tale ad attirare su di sé i semperni strali e l’imperitura rabbia di Donna Anna proprio perché le rappresenterà in eterno il fallimento della sua illusione. Un tratto tragicomico figlio della prassi scenica dell’epoca che sembra in partenza svelire il personaggio di Don Ottavio, peraltro destinatario di arie notevoli per tessitura tenerile. Per fortuna sarà Mozart a ridare dignità al povero Don Ottavio, che spesso viene fatto ingiustamente sciogliere in secondo piano nella riletture registicca: in particolare attraverso la splendida aria *Da la sua pace* riesce a trasmettere la profondità e lo spessore di un’anima nobile e sensibile.

Dall’Opera mozartiana non è dato sapere se Donna Anna riuscirà mai a stare nella castrazione necessaria per *accontentarsi* senza rimpianti di Don Ottavio. Di sicuro alla fine avrà la sua vendetta e potrà recuperare quell’immagine virtuosa tanto importante per la morale dell’epoca. Di ciò che accadrà dopo non abbiamo alcuna certezza, se non che alla fine del drama, al chiudersi del sipario, sembra calare sui protagonisti uno svuotamento vitale, una caduta di energia, un velo depressivo. Compare indubbiamente quel primato della Morte, compagna, amica, con la quale Mozart comincia pesantemente a fare i conti in questi che saranno i suoi ultimi anni di vita. Oltre a ciò, nel finale sembra si arrivi a sottolineare come insieme a Don Giovanni sia sciogliata agli inferi anche ogni traccia di Eros: Donna Anna sposa senza amore Don Ottavio, Donna Elvira si chiude in convento, Leporello – doppio deprivato del suo alter ego – se ne va alla ricerca di un altro Padrone che gli permetta di trovare una parvenza di identità. L’unica che sembra raccogliere una sottile traccia erotica è la sola Zerlina, che sposa il sempliciotto Masetto ma mantiene viva la fiamma della passione erotica. Del resto Zerlina è indubbiamente la versione al femminile di un Don Giovanni in erba. Ci starebbe eccome alle profferte amorse del seduttore: «Vorrei e non vorrei / [...] mi trema un poco il cor / Presto non son più forte. [...] Andiam, andiam, mio bene, a ristorar le pene d’un innocente amor!» canta nella celeberrima aria *Là ci darem la mano* (Atto I, Scena 9) in duetto con Don Giovanni. E l’incontro si consumerebbe di certo, tra il convitato Masetto ed il nobile Don Giovanni non c’è partita, se non arrivasse la gelosa Donna Elvira a rompere le uova nel paniere: «Fermati, scellerato!» (Atto I, Scena 10). Zerlina mostra chiaramente il suo imato *dongiovannismo* nell’evidente capacità di manipolazione del povero Masetto: mente, inganna, seduce. Un vero e proprio capolavoro di arte della seduzione, nonché di manipolazione dell’altro a suggerire una riflessione sulla qualità della relazione d’oggetto, è l’aria *Batti, batti bel Masetto* (Atto I, Scena 10). Zerlina mostra chiaramente il suo imato *dongiovannismo* nell’evidente capacità di manipolazione del povero Masetto: mente, inganna, seduce. Un vero e proprio capolavoro di arte della seduzione, nonché di manipolazione dell’altro a suggerire una riflessione sulla qualità della relazione d’oggetto, è l’aria *Batti, batti bel Masetto* dove il nostro fa una figura veramente barbara. Si ribalta quella dialettica sadica e masochistica che l’Aria suggerisce: è Zerlina e non certo Masetto a dominare la scena e a condurre il gioco. Masetto cade nella rete di Zerlina proprio come Donna Elvira fece con Don Giovanni, ne è consapevole ma non può opporvisi: «Guarda un po’ come seppe questa strada sedurmi! Siamo pure i deboli di testa!» (Atto I, Scena 10). Un gioco di specchi, a suggerire che nella rete della seduzione e in questo gioco perverso può cadere chiunque, al di là del celo, del senso e dell’età. Non fa differenza. È Zerlina il cui fascino è diretto e avulso, l’erede di quella sedotta di sedotti. Anche oltre quella morale chiesastica che vorrebbe riportare il tutto alla verginità iniziale, come suggerisce anche Masetto. Abbiamo visto di fatto quale sia il motore della ripetizione così evidente nel catalogo, nella compulsione alla seduzione: Don Giovanni non si può fermare con una sola donna proprio in quanto incheduto a rappresentare il fantasma femminile. Nessuna donna può prenderglielo. Neanche Donna Elvira, che si illude di averlo fatto e mette in piedi una gigantesca costruzione immaginaria al punto di dichiararsi *sua sposa*. Cara e ingenua Elvira, donna un po’ masochista, desiderosa di salvare chi non ha nessuna intenzione di essere salvato, destinata a replicare la posizione dell’isterica, in un’illusione priva di realizzazione, sempre differita, sempre altrove. Fa tenerezza, quando cedo ancora una volta alle lusinghe del Seduttore, persa in un desiderio che ricerca sempre e solamente la propria insoddisfazione. Tant’è che una volta scomparso il suo idolo non ha altra possibilità che rinchiusersi in convento, elevando a spiritualità quel suo desiderio di amore che di fatto non può trovare oggetto reale: la ricerca è per quell’altro/tutto, totalizzante, completo, e pertanto impossibile. Nel non accettare la mancanza nell’altro Elvira rifiuta la castrazione e cerca, nullo Sissifo, di afferarre ciò che non c’è, restando nella sospensione dell’illusione.

Di Leporello si è già ampiamente detto, di come rappresenti di fatto un doppio imperfetto del suo padrone. Il suggerimento è chiaramente esplicitato dall’artificio scenico molto in voga nel teatro dell’epoca che prevedeva mascherate, cambi d’abito e di identità. È in questo modo che si apre il secondo atto, con uno scambio di vestiti tra servo e padrone che sembra sancirne più la sostanziale identità che, come qualcuno ha anche ipotizzato, una relazione omossessuale. Un’identità sicuramente parziale ed impossibile però, visto che il buon Leporello è un pavido che non ha quella *vis pugnandi* che appartiene invece al suo padrone. Leporello è succube dei potenti e forte solo a i deboli¹⁴, per il resto è preda di colpa e vergogna, sentimenti che invece mancano del tutto a Don Giovanni. L’atteggiamento di Leporello è solo *miracimo*, mal sentito. È il *sembiante* del Seduttore senza avere l’identità. Ed è immediatamente pronto a tradire il suo padrone ed a trasformarsi in qualcos’altro: «Ed io vado all’osteria, a trovar padron miglior» (Atto II, Scena 18). È la maschera di Don Giovanni, ma priva di quella fiera forza ed incoscienza autodifensiva che porteranno il suo padrone all’auto distruzione. Se Leporello è preda dei sensi di colpa e della vergogna, Don Giovanni ne è totalmente privo. Ecco la differenza sostanziale tra il Servo ed il Padrone: la presenza di quel senso di colpa che pone Leporello nel versante della nevrosi e lo allontana da quello della perversione. C’è uno strettissimo legame tra Colpa e Legge, ce lo segnala addirittura la Genesi quando racconta di come Adamo ed Eva comincino a sentirsi nudi ed a provare vergogna di fronte allo sguardo di Dio proprio nel momento in cui si rendono conto della trasgressione appena perpetrata¹⁵.

Il nevrotico accede al senso di colpa per via della Legge ed il senso di colpa è l’esito di una trasgressione alla Legge, che di fatto fonda la colpa per la possibilità intrinseca di essere trasgrediti. Allora ecco che Leporello malgrado i suoi goffi tentativi è e resta comunque nella Legge, tant’è che continua ad ammonire Don Giovanni ad evitare di incontrare il suo destino: «Caro signor padrone, la vita che menate è da briconce!» (Atto I, Scena 4) e anche nel finale «Ah!, signor... per carità, non andate fuor, di qua... L’uom... di... sasso... l’uom... bianco...» (Atto II, Scena 16). Ed ecco perché dovrà andare a cercarsi un altro padrone: così potrà restare nella Legge continuando altresì a subire la fascinazione del grande Seduttore, idolatrandolo e provando ad imitarlo senza mai riuscire ad assumerne l’identità compiuta. È questa la fortuna di Leporello, che non potrà mai diventare Don Giovanni perché resta nel limite che gli è imposto dalla Legge della Castrazione: non tutto è possibile, non può godere di tu madre, non puoi avere, essere o sapere tutto. La Legge fonda il desiderio perché mette il soggetto a confronto con il limite imposto dall’impossibile. Questo è un passaggio importante, che sposta l’attenzione da Leporello (e gli altri protagonisti) a Don Giovanni, permettendoci di incontrare il vero senso della perversione implicito nell’opera mozartiana ed evidenziato nella formulazione lacaniana. È un passaggio che come detto avviene per via della Legge: che il Servo osserva e che il Padrone mira ad attaccare, distruggere e soppiantare. Questa è una prima importante definizione della perversione dongiovannesca: l’agire del seduttore è un attacco alla Legge, mira a distruggerla screditandola e a sostituirla con la propria. Per il perverso (il passaggio al sostantivo *perverso* in luogo di *seduttore* non è casuale) la legge degli uomini è un inganno, una truffa, una sorta di raggio e come tale va distrutta e soppiantata da un’altra legge, la *propria*, che permetta di rifiutare questo limite aprendo alla possibilità dell’impossibile. In altre parole, il perverso è schiavo del godimento, ecco la nuova legge, che permette di godere dell’oggetto nella sua immediatezza. La legge del perverso è la legge del godimento: tutto, senza limiti e subito. Un desiderio che sembra essere sempre, dunque: è il modello di Sade (Lacan, op. cit.) contrapposto a quello kantiano. Al contrario di Sade, Kant prevede invece il valore assoluto della legge al punto che essa può anche arrivare a schiacciare il desiderio, ad esigere quasi il suo sacrificio con la sua incombente elevata dimensione morale. Due facce della stessa medaglia perversa, ricorda Lacan, che da un lato aprono al moralismo più stringente, tipico ad esempio della società dei tempi di Mozart (contemperano di Kant), e dall’altro ad un modernismo che ci appare molto attuale, per il quale il nostro tempo sembra essere il tempo di un godimento assoluto, privo di limite e di legge e non certo il tempo del desiderio. Questo sovvertimento della legge ha come drammatica conseguenza la *morte del desiderio*. Arriverà a dire che con ogni probabilità è proprio per questo che Don Giovanni non riesce a concludere una conquista in tutta l’opera mozartiana, a suggerire come la fine del desiderio possa portare esclusivamente alla pietrificazione mortifera del Convitato di Pietra, in una sorta di trasfigurazione del protagonista che, imprigionato appunto nel godimento imperante, diventa la dichiarazione della sua sottomissione ad esso e non più il suo manifesto di libertà gridato contro la Legge. Pur non conquistando neanche una donna il perverso continua allo stesso tempo a mantenere intatto l’atteggiamento di chi invece spiega a tutti, nessuno escluso, come si fa a godere¹⁶. Don Giovanni ritiene di detenere la verità (sua), in questo senso Lacan¹⁷ direbbe che assume la posizione *maitre* di chi possiede la verità, spiega cioè a tutti senza alcuna limitazione e per il suo senso della vita che altro non è se non il godimento più sferzato. Al contrario il nevrotico – soggetto diviso – non sa, è sempre alla ricerca di un senso da dare alla vita e continua a scontrarsi e a retagare l’altro al piano dell’oggetto inanimato e disumanizzato, non è solo sovvertire la legge della castrazione per la legge del godimento, ma è in primis e soprattutto tentativo di generare l’angoscia nell’altro. Il perverso gode nel determinare angoscia nell’altro. Questa è l’innovativa e sorprendente definizione che Lacan dà del perverso e della perversione, arrivando a dire che il soggetto perverso punta ad angosciare Dio, il suo Altro, il grande altro, includendolo in una logica di angoscia. Dove Dio può essere di volta in volta il genitore, il partner, il maestro, il prete, il magistrato, la società, l’analista. Già, anche l’analista, che può accogliere nella stanza d’analisi un soggetto perverso con la concreta possibilità che egli cercherà di tirarlo dentro la sua scena, a godere dell’angoscia che potrà vedere comparire sul suo volto. Senza entrare in ambiti tecnici, il punto sembra essere quanto sia possibile per un soggetto perverso portare avanti una reale domanda di analisi, accettando di fatto la possibilità di rimettere in moto il meccanismo del desiderio attraverso l’abdicazione al proprio godimento. È opinione diffusa che il perverso sia in-analizzabile. Rimando la questione ad altra sede.

Se invece torniamo a Mozart, appare allora evidente come tutta questa struttura (di perversione) fosse implicitamente chiara al compositore che avrebbe voluto terminare l’opera – e così aveva fatto in realtà – con un taglio di sipario su quel libertino che sprofonda agli inferi urlando il suo rifiuto a pentirsi, a cedere alla sovrachiarne Legge. Riprendendo e ripropagando quel famoso e sopracitato accordo in re minore a sottolineare la drammaticità della fine del Dissoluto. La morale dell’epoca e la necessità di chiudere con un lieto fine imposero a Mozart il pistoletto finale dei protagonisti «questo è il fin di chi fa mal» (Atto II, Scena 18) in un solare e leggero re maggiore, una vera *canzoncina*, come dicono anche i cantanti sulla scena, che nulla toglie però al messaggio che il compositore palesemente inviava agli spettatori: ciò che rende possibile la vita, umanizzando la, è la logica del desiderio, non quella del godimento. Per poter desiderare serve una Legge che ne iscriva l’esperienza nel limite dell’impossibile.

Mi sembra che tutto questo renda il *Don Giovanni* di Mozart un mito molto attuale, palesemente moderno, sempre più in linea con i nostri tempi, con la Perversione sempre più presente a dominare la nostra attualità. Come detto, il nostro è un tempo nel quale a farla da padrone è il godimento e non il desiderio, il pieno ed il possibile contrapposti alla mancanza ed al limite. Ci si predispone sempre al tutto, al pieno, alla ricerca compulsiva di quelle esperienze che appaiono totalizzanti e saturanti, con il solo risultato di esserne travolti. Il soggetto annichisce nell’incontrare e nell’esperire la morte del desiderio. È solo attraverso il vuoto, la mancanza, l’esperienza del limite che è possibile la vita. Ancora una volta Mozart, come la psicoanalisi del resto, ci indica la via per la soluzione: mantenere vivo il desiderio, oggi come allora l’unico vero antidoto alla perversione.

- Paolo Romagnoli
- Psicologo, Psicoterapeuta, Psicodrammatista, Membro Titolare S.I.Ps.A.
- Note**
- 1) “Madamina, il catalogo è questo”, Leporello, Aria (Atto I, Scena 5)
- 2) Paumgartner B.: “Mozart”, nota a p. 429: «Non ci sarà dunque concesso di vedere finalmente sulle nostre scene, un luogo di quelle eterne, mature cantanti da camera, un’interprete che corrisponda veramente al tipo, alla nobile figura di Donna Anna? E Don Giovanni? Possibile che debba sempre venir presentato come un roué, non diciamo più giovanile, ma talvolta già un poco sfiorito?».
- 3) Kierkegaard Søren, op. cit., pag. 74. Utilizzo in senso letterario questa affermazione di Søren Kierkegaard ben sapendo che l’autore in realtà sta sottolineando come l’eros istintivo della genialità sensuale sia esprimibile solo attraverso la musica: *vedere* Don Giovanni porterebbe a collocarlo in una definita dimensione fisica e temporale, tradendone di fatto la sua irriducibilità ed irrepresentabilità.
- 4) Lorenzo Da Ponte (nato Emanuele Conegliano): Avventuriero e librettista (Ceneda, oggi Vittorio Veneto, 1749 – New York 1838). I suoi genitori erano ebrei ma il padre, Geremia Conegliano, avendo perduto la prima moglie e avendo contratto matrimonio con una cattolica, si convertì alla religione della sposa e così, insieme con i tre figli avuti dal primo matrimonio, ricevette il battesimo dal vescovo Lorenzo da Ponte, di cui tutta la famiglia assunse il cognome e il prigonieto, *Emanuele*, anche il nome. Entrò nel seminario di Ceneda per un solo anno (1763) per poi passare a quello di Portogruaro (dal 1769), ove ebbe la cattedra di retorica (nel 1773 fu anche ordinato prete). Nel 1773 si trasferì a Venezia, dove commise gravi scortecchezze che nelle *Memorie* vengono studiosamente amplificate. Andò quindi a Treviso, dove ebbe altro incarico d’insegnamento in seminario dal quale venne ancora una volta espulso; nel 1779 tornò a Venezia, dove subì anche una condanna. Nel 1781 arrivò a Vienna dopo essere transitato per Gorizia e confrontatosi con la mancanza e con una ricerca sovente dolorosa e piena di imprevisti. Nonostante questo cerca sempre e comunque la verità, con la dolorosa consapevolezza che laddove inciampasse in un’eventuale menzogna arriverebbe ineluttabile e scontato anche il senso di colpa. Tutto ciò è impossibile per il perverso la cui vera, unica verità è proprio la menzogna. Ecco dunque ben rappresentato e definito “il” Don Giovanni, latore di una propria verità che si palesa nella sue menzogne, nei suoi inganni, nei suoi travestimenti. Anche questo è l’aspetto diabolico del seduttore, che con la sua immagine di grande ingannatore si avvicina palesemente a quel Luciferò che si ribella a Dio e cadendo agli inferi perde il Paradiso. E tutto per arrivare al godimento dell’Uno, del singolo, al di là dell’altro, anzi con il tramite dell’altro che diventa strumento del proprio godimento. Don Giovanni angelo ribelle, quindi? Non so se si può arrivare a tanto, ma certo è che compare chiaro la centralità di quell’*opposizione al divino* alla quale ho accennato in precedenza. Da questo fugace accenno a Luciferò, non casuale, prenderei lo spunto per un altro elemento non certo secondario: oltre la Legge il perverso deve attaccare anche chi la rappresenta, per farlo cadere al suo posto o, alla peggio, insieme a lui. Il perverso cerca sempre di avere un obiettivo, un bersaglio, per dimostrare che tutti sono uguali di fronte alla legge del godimento e che tutti sono ugualmente corrotti dal godimento. Nell’azione del perverso c’è sempre un pubblico, uno spettatore, qualcuno a cui è rivolta la scena: questo perché l’obiettivo primario del perverso non è solo compiere, mettere in atto dei comportamenti sessuali aberranti, non è relegare l’altro al piano dell’oggetto inanimato e disumanizzato, non è solo sovvertire la legge della castrazione per la legge del godimento, ma è in primis e soprattutto tentativo di generare l’angoscia nell’altro. Il perverso gode nel determinare angoscia nell’altro. Questa è l’innovativa e sorprendente definizione che Lacan dà del perverso e della perversione, arrivando a dire che il soggetto perverso punta ad angosciare Dio, il suo Altro, il grande altro, includendolo in una logica di angoscia. Dove Dio può essere di volta in volta il genitore, il partner, il maestro, il prete, il magistrato, la società, l’analista. Già, anche l’analista, che può accogliere nella stanza d’analisi un soggetto perverso con la concreta possibilità che egli cercherà di tirarlo dentro la sua scena, a godere dell’angoscia che potrà vedere comparire sul suo volto. Senza entrare in ambiti tecnici, il punto sembra essere quanto sia possibile per un soggetto perverso portare avanti una reale domanda di analisi, accettando di fatto la possibilità di rimettere in moto il meccanismo del desiderio attraverso l’abdicazione al proprio godimento. È opinione diffusa che il perverso sia in-analizzabile. Rimando la questione ad altra sede.
- Se invece torniamo a Mozart, appare allora evidente come tutta questa struttura (di perversione) fosse implicitamente chiara al compositore che avrebbe voluto terminare l’opera – e così aveva fatto in realtà – con un taglio di sipario su quel libertino che sprofonda agli inferi urlando il suo rifiuto a pentirsi, a cedere alla sovrachiarne Legge. Riprendendo e ripropagando quel famoso e sopracitato accordo in re minore a sottolineare la drammaticità della fine del Dissoluto. La morale dell’epoca e la necessità di chiudere con un lieto fine imposero a Mozart il pistoletto finale dei protagonisti «questo è il fin di chi fa mal» (Atto II, Scena 18) in un solare e leggero re maggiore, una vera *canzoncina*, come dicono anche i cantanti sulla scena, che nulla toglie però al messaggio che il compositore palesemente inviava agli spettatori: ciò che rende possibile la vita, umanizzando la, è la logica del desiderio, non quella del godimento. Per poter desiderare serve una Legge che ne iscriva l’esperienza nel limite dell’impossibile.
- Mi sembra che tutto questo renda il *Don Giovanni* di Mozart un mito molto attuale, palesemente moderno, sempre più in linea con i nostri tempi, con la Perversione sempre più presente a dominare la nostra attualità. Come detto, il nostro è un tempo nel quale a farla da padrone è il godimento e non il desiderio, il pieno ed il possibile contrapposti alla mancanza ed al limite. Ci si predispone sempre al tutto, al pieno, alla ricerca compulsiva di quelle esperienze che appaiono totalizzanti e saturanti, con il solo risultato di esserne travolti. Il soggetto annichisce nell’incontrare e nell’esperire la morte del desiderio. È solo attraverso il vuoto, la mancanza, l’esperienza del limite che è possibile la vita. Ancora una volta Mozart, come la psicoanalisi del resto, ci indica la via per la soluzione: mantenere vivo il desiderio, oggi come allora l’unico vero antidoto alla perversione.
- Paolo Romagnoli
- Psicologo, Psicoterapeuta, Psicodrammatista, Membro Titolare S.I.Ps.A.
- Note**
- 1) “Madamina, il catalogo è questo”, Leporello, Aria (Atto I, Scena 5)
- 2) Paumgartner B.: “Mozart”, nota a p. 429: «Non ci sarà dunque concesso di vedere finalmente sulle nostre scene, un luogo di quelle eterne, mature cantanti da camera, un’interprete che corrisponda veramente al tipo, alla nobile figura di Donna Anna? E Don Giovanni? Possibile che debba sempre venir presentato come un roué, non diciamo più giovanile, ma talvolta già un poco sfiorito?».
- 3) Kierkegaard Søren, op. cit., pag. 74. Utilizzo in senso letterario questa affermazione di Søren Kierkegaard ben sapendo che l’autore in realtà sta sottolineando come l’eros istintivo della genialità sensuale sia esprimibile solo attraverso la musica: *vedere* Don Giovanni porterebbe a collocarlo in una definita dimensione fisica e temporale, tradendone di fatto la sua irriducibilità ed irrepresentabilità.
- 4) Lorenzo Da Ponte (nato Emanuele Conegliano): Avventuriero e librettista (Ceneda, oggi Vittorio Veneto, 1749 – New York 1838). I suoi genitori erano ebrei ma il padre, Geremia Conegliano, avendo perduto la prima moglie e avendo contratto matrimonio con una cattolica, si convertì alla religione della sposa e così, insieme con i tre figli avuti dal primo matrimonio, ricevette il battesimo dal vescovo Lorenzo da Ponte, di cui tutta la famiglia assunse il cognome e il prigonieto, *Emanuele*, anche il nome. Entrò nel seminario di Ceneda per un solo anno (1763) per poi passare a quello

Freud S. (1927), *Il feticismo*, in *Opere*, Vol. X, Bollati Boringhieri, 1978

Hoffmann Ernst T. A. (1815), *Don Giovanni. Avventura favolosa di un viaggiatore entusiasta*, in *Pezzi di fantasia alla maniera di Callot*, in *Il vaso d'oro*, Einaudi Tascabili, 1995

Kierkegaard S., (1843), *Don Giovanni. Gli stadi erotici immediati ovvero il musicale-erotico*, Casa Editrice SE, ed. 2015

Lacan J. (1956-1957), *Il Seminario, Libro IV. La relazione oggettuale*, Einaudi, 2007

- (1962-1963), *Il Seminario, Libro X. L'angoscia*, Einaudi, 2007
- (1969-1970), *Il seminario, Libro XVII. Il rovescio della psicanalisi*, Einaudi, 2001

– (1972-1973), *Il Seminario, Libro XX. Ancora*, Einaudi, 2011

– (1966), *Kant con Sade*, in *Scritti*, vol. 2, Einaudi, 2002

Mila M. (1988), *Lettura del Don Giovanni di Mozart*, BUR saggi, 2011

Paumgartner B. (1945), *Mozart*, Einaudi Tascabili – Saggi, 1994