

Visione orientale e massonica nel *Don Giovanni* mozartiano: dal valore morale al demoniaco

Alessandro Decadi

Abstract

Don Giovanni is one of the best-known works of Mozart's production created a short distance from Mozart's entry into Freemasonry. The vision of the East changes hand in hand with the growth of oriental knowledge, and Mozart does not remain a stranger, as evident from many aspects of Don Giovanni. The psychology of the characters is intertwined, for Kierkegaard, in the philosophy of narration that represents sensual genius; he justifies it, draws from it a demonic dimension of Don Giovanni while Goethe finds it in the creative thrust of the composer. This study wants to highlight how much Masonic morality is permeated in the work but also, and above all, an oriental dimension directed to the circular karmic vision of saṃsāra which is represented precisely by the desire of desire and which pushes the protagonist to never interrupt this flow of seduction. The non-interruption of this circularity will lead him to spiritual involution and to the world of the underworld.

Keywords: Mozart; Don Giovanni; Karma; Masonry; East; Kierkegaard.



Quest'opera è distribuita con licenza [Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Sommario

Il *Don Giovanni* è una delle opere più note della produzione mozartiana creata a poca distanza dall'ingresso di Mozart in massoneria. La visione dell'Oriente cambia di pari passo alla crescita della conoscenza orientale, a cui Mozart non rimane estraneo, come evidente da molti aspetti del *Don Giovanni*. La psicologia dei personaggi si intreccia, per Kierkegaard, nella filosofia della narrazione che rappresenta la genialità sensuale; la giustifica, ne trae una dimensione demoniaca di *Don Giovanni* mentre Goethe la ritrova nella spinta creatrice del compositore. Questo studio vuole mettere in luce quanto sia permeato della morale massonica nell'opera ma anche, e soprattutto, una dimensione orientale diretta alla visione *karmica* circolare del *samsāra* che è rappresentata proprio dal desiderio del desiderio e che spinge il protagonista a non interrompere mai questo fluire di seduzione. La non interruzione di questa circolarità lo condurrà all'involuzione spirituale ed al mondo degli inferi.

Parole chiave: Mozart; *Don Giovanni*; Karma; Oriente; Massoneria; Kierkegaard.

Quando si parla di Mozart le parole sembrano non finire, anzi parrebbe che esse fluiscano ininterrottamente ogni qualvolta si affronti una o più delle sue opere. Certamente affrontare la sua musica pone sempre alcuni problemi soprattutto perché Mozart non lascia altro che il suo epistolario a testimonianza della sua vita; anzi questo epistolario è andato in parte perduto a causa della moglie Costanze che, dopo la morte del marito, ha distrutto tutte le lettere a contenuto massonico che affrontano soprattutto l'ultimo decennio della sua vita e della sua produzione musicale. Ne conseguono giusti dubbi circa l'influenza che la sua affiliazione ha avuto su tutte le opere successive al 1784.

Mozart però non ci lascia solo l'epistolario, tutti i rapporti che aveva intessuto nella sua vita possono raccontarci meglio sulla sua personalità. Possiamo rintracciare parte delle sue idee all'interno della produzione artistica: dalle cantate massoniche possiamo far derivare la sua dedizione agli ideali della fratellanza, della bontà, della ricerca interiore come mezzo di conoscenza; da opere come la *Zaide* (K 344), il *Thamos Re d'Egitto* (K 345) e da *Il ratto dal serraglio* (K 384), possiamo comprendere la sua passione per le opere orientali, dell'idea di un Oriente benevolo e magnanimo, a volte considerato come luogo di saggezza; da *Il flauto magico* (K 620) deriva la sua passione per la massoneria e gli ideali di saggezza, libertà, crescita interiore e l'idea profonda che la luce, ovvero la saggezza, vinca sull'oscurità. Infine da opere come il *Don Giovanni* (K 527) percepiamo la sua profonda idea della moralità – lo testimonia il titolo completo ovvero *Il dissoluto punito ossia Don Giovanni* – che deve predominare sul libertinismo. Tutti valori, questi, che egli cerca di trasmettere al pubblico.

Sicuramente Mozart non fu estraneo al panorama filosofico e letterario tardo settecentesco; conobbe Goethe, che a sua volta scrisse il suo *Flauto magico* ad ispirazione mozartiana, fu a conoscenza di quella tematica orientale che, in questo periodo, ispirò l'opera degli autori e traduttori francesi ed inglesi; di conseguenza non è arduo determinare la dimensione di tale influenza nella visione musicale. Mozart fu un grande lettore: conobbe la *Zaira* di Voltaire, che ispirò la sua *Zaide*, ma lesse anche il suo *Traité sur la tolérance* che lo portava a riconoscere nell'Oriente un luogo di saggezza e non un territorio culturalmente inferiore. Quanto alle sue idee religiose, egli era e rimase cattolico fino agli ultimi anni della sua vita anche quando entrò a far parte della loggia massonica *Alla Beneficenza*.¹

Per comprendere il pensiero mozartiano occorre ripercorrere le tappe della sua produzione artistica ma soprattutto operistica: Mozart entrò in contatto con moltissime opere dal sapore orientale e trasse da esse le linee guida del

¹ Cfr. Greither, (1968, p. 57).

proprio pensiero, un pensiero che lo condusse sino alla sua ultima opera, ovvero *Il flauto magico*.

Sappiamo tutti che una tappa fondamentale della sua esistenza è costituita dalla candidatura per l'ammissione alla loggia massonica *Alla Beneficenza* venendo accolto come *Apprendista* il 14 dicembre del 1784. Poco dopo il 7 gennaio del 1785 venne promosso *Compagno* per poi raggiungere il grado più alto: quello di *Maestro massone*. Potremmo chiederci quanto questo passo possa aver influito sulla sua produzione operistica: la domanda è lecita, ma questa influenza non può esser compresa se non partendo dal presupposto che l'iniziazione massonica non fosse altro che il punto di arrivo di un processo interiore che lo portò a scegliere, come luogo di espressione del suo *io*, la loggia massonica.

Alla luce della produzione scientifica internazionale – Autexier, Chailley, Henry, Basso, Solomon e molti altri – oggi ci è difficile, se non impossibile, scindere l'influenza massonica nella produzione mozartiana, se non come musica specificatamente massonica almeno come ispirata ai valori che la massoneria propugnava. All'interno della massoneria si studiavano molto i testi orientali che oramai erano tradotti in molte lingue europee e che costituirono la formazione idealistica mozartiana. Basti pensare che per *Il flauto magico*, Mozart, trasse ispirazione da almeno tre testi: il *Sethos* di Terrasson, *L'asino d'oro* di Apuleio e la raccolta Wielandiana del *Dschinnistan* che costituiva un insieme di fiabe dal sapore orientale. Mozart, inoltre, conosceva le *Upanishad*, e pertanto la filosofia orientale indiana, al punto che le citò all'interno di una delle più belle cantate massoniche ovvero la *Piccola cantata tedesca* in do maggiore, *Eine Kleine Deutsche Kantate*, K 619 del 1791.

Voi che onorate il creatore dell'universo infinito,
che si chiami Jehova, o Dio,
che si chiami Fu o Brahma, udite!
Udite la tromba dell'Onnipotente le parole!

Forte si ripercuote attraverso le terre, le lune, i soli
il loro eterno suono.²

La conoscenza delle altre religioni è implicita nella cantata, ma ancor più lo è la conoscenza delle religioni orientali che attraverso questa opera sono direttamente chiamate in causa. Come abbiamo detto, sicuramente queste conoscenze influirono sul suo comporre ma anche sulle sue idee.

Alla base del legame massonico, ovvero della triade “libertà, eguaglianza, fratellanza” vi è la ricerca della luce e della conoscenza: un tema assai caro anche all’ambiente filosofico letterario settecentesco. Da esse Mozart trae l’idea della morale, una morale che si esprime attraverso la saggezza che può essere raggiunta solo attraverso la conoscenza del proprio essere. Gli ideali massonici ebbero in tal senso un fascino notevole traendo «gli insegnamenti per l’autorealizzazione e l’elevazione spirituale».³ Tutto ciò lo ritroveremo anche all’interno de *Il flauto magico* e di cui parleremo anche più avanti. Tra l’altro come non possiamo sorvolare sul fatto che sia Schikaneder che Giesecke, estensori con Mozart de *Il flauto magico*, fossero massoni; allo stesso modo non possiamo trascurare che lo stesso Da Ponte era probabilmente affiliato alla massoneria.⁴

Partendo dal presupposto che la formazione letteraria mozartiana possa essere avvenuta anche attraverso le opere che circolavano in massoneria, un periodo che ufficialmente è rappresentato da un terzo della sua vita, ma che, come abbiamo detto altrove,⁵ è costituito da un periodo più ampio e comprendente gli anni in cui matura l’idea di affiliarsi all’ordine; possiamo

² Paldi, (1990, p. 227).

³ Cfr. Solomon, (1996, p. 309).

⁴ La stessa Loggia t.h.e.m.i.s. all’Obbedienza di Piazza del Gesù-Palazzo Vitelleschi, ne rivendica l’appartenenza. Su questo punto cfr. “Blog dell’arco reale – rito di york”, *Lorenzo Da Ponte, la carriera di un libertino*, <http://rdyork.blogspot.com/2008/07/lorenzo-da-ponte-la-carriera-di-un.html>, (ultimo accesso 02/06/2022).

⁵ Cfr. Decadi, (2022).

riscontrare alcune idee dal sapore orientale sin anche nel suo *Il dissoluto punito ovvero Don Giovanni*.

La passione per le filosofie orientali e per lo zoroastrismo è nella tradizione delle logge massoniche e delle società letterarie ma in Mozart, la conoscenza e l'ammirazione per queste filosofie è testimoniata anche da quegli enigmi zoroastriani che mise in circolazione nel carnevale del 1786. Il 19 febbraio di questo anno, durante il carnevale di Vienna una persona mascherata distribuì delle copie di un volantino, che riportava otto enigmi e quattordici proverbi, dal titolo *Estratti dai frammenti di Zoroastro*: questa persona era Mozart. Il volantino che non ci è pervenuto lo conosciamo attraverso dei frammenti che Leopold Mozart trasmise alla figlia.⁶

Potremmo chiederci il perché di questa lunga introduzione, che meriterebbe una trattazione separata: questa aiuta infatti a comprendere come Mozart conoscesse le filosofie orientali e quanto le avesse prese in considerazione; ci fa capire che queste idee facevano parte del suo essere, un essere unico, e non scisso, che resta coerente e costante in tutte le sue opere.

Due opere di Mozart vengono in aiuto per farci capire come le sue idee possano essere state trasfuse in musica: il *Don Giovanni* del 1787 su libretto di Da Ponte ed *Il flauto magico* del 1791 su libretto di Schikaneder - Giesecke - Mozart.

L'idea del trionfo della bontà sul male e la «sublime fede nell'eternità»⁷ cancellarono poco a poco dalla mente del compositore i dogmi ecclesiastici della morte, lasciando spazio alla visione serena del futuro ricongiungimento al Divino, alla liberatrice speranza di un mondo superiore, felicemente lontano dall'idea di pena infernale e di dissolvimento. Per una maggiore analisi del concetto di morte, possiamo fare riferimento alla esplicitazione nella lettera, scritta al padre malato, del 4 aprile 1787, dove definisce la morte

⁶ Cfr. Solomon, (1996, p. 314).

⁷ Paumgartner, (1945, p. 28).

«l'ultimo, vero fine della nostra vita».⁸ La morte in questa visione assume tutto un altro significato simbolico.

Ma queste idee, ovvero il simbolismo orientale, la fede nell'eternità, la legge morale, tanto care anche alla massoneria, che qui è rappresentata dal Mozart massone, possono ritrovarsi anche ne *Il Don Giovanni*? Altrove abbiamo asserito di sì rispetto a *Il flauto magico*,⁹ ma riteniamo che tali valutazioni siano validamente attribuibili anche a *Il Don Giovanni* ed è questa capacità di sintesi che ci permette di elevare Mozart tra i compositori più esteticamente complessi di fine Settecento. È vero che quando si fa riferimento al *pantheon* degli artisti possono ritenersi tutti egualmente sublimi ma non possiamo non tenere in conto Kierkegaard quando afferma che tra tutti Mozart rappresenta il genio assoluto. Il filosofo danese ritiene che il suo genio sovrasti in assoluto quello di tutti gli altri compositori e che, anche con lo scorrere del tempo, Mozart non verrà mai dimenticato.

Secondo il filosofo l'opera che meglio rappresenta la sua arte è costituita proprio da *Il Don Giovanni*. Secondo questi la sua fortuna è dovuta essenzialmente a due fattori: il primo è che Mozart abbia avuto accesso ad un soggetto veramente musicale tanto prorompente, la seconda che tale soggetto fosse stato alla portata di Mozart stesso,¹⁰ anzi come ebbe a dire Kierkegaard «è una fortuna che forse l'unico soggetto veramente musicale, nel senso più profondo, sia toccato a Mozart».¹¹

Non sappiamo esattamente quando sia nato il personaggio di Don Giovanni – già la sua nascita è posta nella a-temporalità del non tempo – e tra le carte degli storici non vi è traccia delle sue origini. Giovanni Macchia riporta che, in «un famoso Dizionario moderno»,¹² ma senza specificare quale, è scritto che la leggenda di Don Giovanni nasce in Spagna nel XIV

⁸ Cfr. Castiglione, (1990, p. 229).

⁹ Cfr. Decadi, (2022).

¹⁰ Cfr. Kierkegaard, (1976, pp. 48-49).

¹¹ *Ibid.*

¹² Macchia, (1978, p. 18).

secolo. Per Macchia trattasi di un errore di stampa e che l'autore volesse in realtà scrivere XVI secolo. Kierkegaard dice semplicemente: «quando sia nata l'idea del *Don Giovanni* non si sa; solo questo è certo, che essa appartiene al cristianesimo e, attraverso il cristianesimo, al Medioevo».¹³ Si è oggi invece propensi ad attribuire la paternità del *El burlador de Sevilla*, opera drammatica spagnola del 1630 al frate madrileno Gabriel Téllez, più noto con lo pseudonimo di Tirso de Molina.¹⁴ Successivamente è la volta di Moliere con *Don Juan ou Le Festin de Pierre*, o *Il convitato di pietra*, del 1665 e qui Don Giovanni muore precipitando nell'inferno.¹⁵ Poi è la volta di Goldoni che scrisse nel 1735 il suo *Don Giovanni Tenorio o sia Il dissoluto*.¹⁶

Torniamo a *Il dissoluto punito* ossia *Il Don Giovanni*, opera commissionata a Mozart nel 1787. Nel carnevale di Venezia dello stesso anno, era stato rappresentato *Il don Giovanni o sia il convitato di pietra*, con musica di Francesco Gardi e Giuseppe Gazzaniga e con libretto di Giuseppe Bertati. A quest'opera si rifece il librettista Lorenzo Da Ponte a cui Mozart aveva dato l'incarico. Il 29 ottobre si ebbe la prima dell'opera mozartiana a Praga e l'ouverture era stata composta nella notte precedente. Tra il pubblico era forse presente Casanova che viveva nei dintorni di Praga.¹⁷

Per Kierkegaard fondamentale per il successo dell'opera, oltre la genialità mozartiana, fu il soggetto stesso che definì la «genialità sensuale»;¹⁸ essa è una forza, una tempesta, un'impazienza, una passione ecc., cioè qualcosa di assolutamente lirico. Essa non è in un momento, ma in una successione di momenti, e per questo al di fuori del tempo, perché se fosse in un momento la si potrebbe raffigurare o dipingere mentre per il filosofo solo la musica può rappresentare al meglio la sensualità che trova la sua origine nel

¹³ Kierkegaard, (1976, p. 97).

¹⁴ Cfr. Macchia, (1978, p. 20).

¹⁵ *Ibid.*, p. 4.

¹⁶ *Ibid.*, p. 20.

¹⁷ Macchia, (1978, p. 40).

¹⁸ Kierkegaard, (1976, p. 57).

cristianesimo. Tale origine si manifesta allorché il cristianesimo lo esclude. È proprio nella esclusione che in realtà è stata postulata l'esistenza della sensualità che prima non aveva accezioni. Don Giovanni rappresenta quindi l'incarnazione della sensualità che come tale non conosce sazietà. È questo il suo potere erotico posto così in un continuo fluire che può esser spezzato solo attraverso il matrimonio.

È possibile anche analizzare nell'opera mozartiana quei contenuti che possono per un certo verso essere correlati alla visione *karmica* e del fluire, frutto di questa assimilazione culturale.

Prima di proseguire nella trattazione occorre definire cosa si intenda per *karman*:¹⁹ il termine, di origine sanscrita, significa "azione". Esso nella speculazione filosofica indiana vale a dire conseguenza ineluttabile dell'azione. Esso è legato alla rinascita in condizioni migliori rispetto alla vita precedente sulla base delle azioni commesse. In stretta correlazione con il *karman* sta il termine *dharma* ovvero regole del giusto comportamento. All'interno della riflessione indiana il *karman* è il succedersi delle azioni che comportano l'inevitabile ciclo vitale nascita-vita-rinascita denominato *samsāra*, talora raffigurato da una ruota.

Secondo la dottrina del *karman*, qualsiasi azione – e qualsiasi volizione – generano come effetto l'accumulo di *karman*, che va considerato come un bagaglio gravato da tutto ciò che una persona ha compiuto, tanto nel bene quanto nel male. Questo comporta che, alla morte, l'individuo sia costretto a rinascere nuovamente, in forma umana ma anche divina, demoniaca, animale o vegetale. Nella nuova esistenza la persona si troverà in una condizione migliore o peggiore della precedente a seconda della qualità morale del *karman* accumulato. Agendo in modo corretto, seguendo il *dharma*, il nuovo individuo si guadagnerà la possibilità di ottenere una rinascita migliore; in caso contrario, rinascerà in una condizione peggiore. Il fine ultimo è naturalmente estinguere il proprio debito *karmico* fino a raggiungere il

¹⁹ Cfr. AA.VV., *Enciclopedia di Filosofia*, (2001, p. 590).

mokṣa,²⁰ la “liberazione”, ovvero la definitiva uscita dal *saṃsāra*.²¹ Si rimane quindi prigionieri nel *saṃsāra* per un numero indefinito di volte, fino al totale esaurimento del proprio bagaglio *karmico*.

Solo seguendo il *dharma*, quindi ponendo in essere delle azioni socialmente giuste, si spezza la circolarità del *saṃsāra* causata dal *karman* con conseguente ricongiungimento al divino.

Se i continui spunti melodici non fanno altro che legare lo scorrere e il divenire musicale in un continuo fluire, ora *Don Giovanni* esprime attraverso il desiderio quella circolarità *karmica* che può essere spezzata solo attraverso la forza superiore del volere divino.

Quello che verrà espresso attraverso il *Leitmotiv* wagneriano, ovvero la capacità di porre continuamente in relazione il passato con il futuro, e che è costituito da quella melodia infinita, da eterni ritorni musicali e melodici, qui viene espresso attraverso la stessa figura di *Don Giovanni*.

Da questo punto di vista l’opera è diversa da tutte le altre ed è ineguagliabile nell’argomento: *Don Giovanni*, come afferma anche il Mila, è «un individuo che sempre si trasforma e non è mai finito»;²² pertanto non è responsabile del peccato di seduzione. Questo slancio seduttivo, afferma Kierkegaard, è una forza demoniaca che possiede *Don Giovanni* il quale «è dunque l’espressione del demoniaco determinato come sensualità».²³ Di questo stato non è responsabile in prima persona e solo una forza superiore può vincerlo. Sul concetto di demoniaco ritroviamo anche le parole espresse da Goethe rispetto alla forza creatrice di Mozart ove cerca di trasferire la fonte ispiratrice del compositore dal regno celeste agli inferi:

[chiedeva Goethe a Eckermann: «come si può dire che Mozart abbia ‘composto’ il Don Juan – composizione! -. Come se si trattasse di un

²⁰ *Ibid.*, p. 750.

²¹ *Ibid.*, p. 1008.

²² Mila, (2000, p. 14).

²³ Kierkegaard, (1976, p. 100).

pezzo di torta o di un biscotto, di una torta per la quale si mescolano insieme uova, farina e zucchero! È una creazione dello spirito, l'unica nella quale il creatore non procedette a tastonare, non mise insieme dei pezzi o agì a casaccio, ma un tutto, unico e pervaso da un unico spirito e di un sol gesto, penetrato da un soffio di vita, non solo, ma una creazione nella quale il demoniaco spirito del suo genio lo aveva in suo potere così che egli doveva creare come quello imponeva». [...] anche questa lettura ha in sé l'idea che la creatività di Mozart fosse controllata da un potere esterno].²⁴

A causa di questa forza maligna il *Don Giovanni* risponde a quell'ideale romantico di anelito e propensione all'infinito, di quel continuo fluire e divenire storico che sarà oggetto del primo Romanticismo schellinghiano:

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.²⁵

La figura del seduttore contemplata nell'opera fa presa sul soggetto del reo impunito, rappresentando di fatto l'intuizione del rapporto dialettico «tra l'uomo e il mondo dei suoi simili»,²⁶ della contrapposizione “bene e male” ed ancora “Dio e uomo”. Ma Don Giovanni è un seduttore, è la seduzione incarnata, un concetto che era assente nella cultura greca perché l'amore greco era psichico (così come lo è Giovanni del *Diario del seduttore* di Kierkegaard), un amore fortemente fedele; qui l'amore è invece di un'altra portata, è un amore sensuale che «secondo il suo concetto, non è fedele, ma

²⁴ Solomon, (1996, pp. 116-117).

²⁵ Kierkegaard, (1976, p. 102).

²⁶ Mila, (2000, p. 35).

assolutamente infedele, non ne ama una, ma tutte, cioè le seduce tutte».²⁷ Non possiamo non ricordare le parole di Leporello quando dice:

V'han fra queste contadine,
Cameriere, cittadine,
V'han contesse, baronessa,
Marchesine, 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 e 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.²⁸

Una lista di donne sedotte da Don Giovanni tenuta personalmente da Leporello, che, per l'appunto, tiene il conto. È perciò ora che il personaggio si situa nella assenza di temporalità propria della visione *karmica*. Lui è nel divenire, desidera continuamente e vuole desiderare, un circolo vizioso senza

²⁷ Kierkegaard, (2008, p. 614).

²⁸ Da Ponte, (1976, p. 522).

fine che appartiene alla dimensione dello scorrere e del fluire del tempo, elevandolo al di fuori delle tre dimensioni del passato, del presente e del futuro. Solo la morte che è la forma simbolica della volontà divina lo riscatterà da questo non tempo, per porre fine alla sua esistenza.

Kierkegaard, distingueva tre stadi erotici nell'essenza di *Don Giovanni*: il desiderio in quanto tale ovvero un desiderio senza oggetto; un desiderare senza determinazione dato dalla molteplicità degli oggetti desiderati; infine un desiderio concreto e determinato. Questo stadio, è associato alla figura di *Don Giovanni* ed è uno stadio che comprende in sé entrambi gli stadi precedenti.

Qui il desiderio non è inteso come desiderio del singolo individuo, *Don Giovanni* rappresenta il desiderio assoluto, egli ne incarna il principio. Per questo motivo non può far a meno di desiderare: egli desidera continuamente e una volta appagatosi, torna a desiderare, ma sempre in modo assoluto.²⁹

Qui si colloca il genio di Mozart e la musicalità stessa di questa leggendaria figura: egli si appaga al di fuori del matrimonio, nella molteplicità del desiderio, viene così a trovarsi nella circolarità *karmica* che sarebbe interrotta nel matrimonio quale causa di un desiderio riposto in una singola compagna; ciò è quello che accade, secondo Kierkegaard, ne *Il flauto magico* dove «l'amore coniugale può essere ciò che vuole, in parole sacre o profane, ma non sarà mai musicale, anzi è assolutamente amusicale».³⁰

Come rappresentante del principio del desiderio, *Don Giovanni* non conquista grazie alla sua bellezza o prestanza fisica, egli conquista in virtù del suo incarnare il desiderio e, come sottolinea Kierkegaard, le donne cadono ai suoi piedi contente di essere anche solo per un attimo felici o infelici con e per lui.³¹ Kierkegaard scrive:

²⁹ Cfr. Kierkegaard, (1976, pp. 91-93).

³⁰ Kierkegaard, (1976, p. 89).

³¹ *Ibid.*, p. 110.

Egli desidera sensualmente, seduce col potere demoniaco della sensualità, seduce tutte. La parola, la frase, non gli appartengono; diventerebbe subito un individuo che ragiona. Egli così invece è completamente senza esistenza nel tempo; lo vediamo sempre mentre va in caccia e dilegua, proprio come la musica, che è passata non appena il suono si estingue, e rinasce solamente col suono.³²

Don Giovanni rappresenta la musica che si esaurisce e che rinasce di continuo, posta in quel fluire del tempo che può essere spezzato solamente con la rinuncia al desiderio con la morte.

Ed infatti una morte inaspettata e simbolica lo farà apparire come l'assolto e l'impunito, essa infatti non proverrà come danno o atto vendicativo di un essere umano, ma proprio attraverso la condanna alle forze infernali che lo hanno posseduto, sprofondando negli inferi.

Se il *Don Giovanni* rappresenta un dramma giocoso, nel suo ultimo inneggiare alle donne, al buon vino e alla gloria è posta proprio la tragicità della sua figura: egli non solo non si accorge del male che lo pervade e di quello commesso verso gli altri, ma rifiuta di redimersi, trovando nella solitudine la morte. Una voragine si apre sotto i suoi piedi e cade nelle fiamme infernali. Un simbolo quindi che alla fine trova la condanna nella volontà superiore che, poiché gli uomini non sono ancora riusciti a punirlo, muove l'inferno sotto i suoi piedi per potergli infliggere una pena.

La visione *karmica* della narrazione fuoriesce prepotentemente attraverso i suoi personaggi, Don Giovanni è un uomo nobile che attraverso il libertinismo si abbassa ad un livello inferiore al livello degli istinti e del desiderio incontrollato. Il *karma*, come abbiamo detto, qui può essere spezzato attraverso la rinuncia al desiderio, ma Don Giovanni non lo fa. Egli continua a desiderare, autore e vittima del suo destino, che lo porta anziché all'evoluzione spirituale, ad una involuzione totale sino a sprofondare negli inferi. Don Giovanni conosce la legge morale, solo conoscendola può porsi

³² *Ibid.*, p. 112.

al di fuori di essa e anche il pubblico la conosce, diversamente non lo qualificherebbe come un dissoluto.

Questo valore sublime della moralità, caro al fratello massone Mozart, diviene attraverso l'opera un messaggio universale che deve essere trasmesso al pubblico dove il Commendatore non è altri che un *deus ex machina* che trasmette il valore della giustizia e della morale. Sono questi i valori con cui si scontra Don Giovanni, valori incarnati dal Commendatore. È lo stesso titolo: *Il dissoluto punito ovvero il Don Giovanni* a trasmettere l'idea che il comportamento di Don Giovanni debba essere punito. Interessante è la visione autobiografica che propone Miloš Forman nel suo film *Amadeus* (1984), su soggetto di Peter Shaffer; nel film Mozart apprende la notizia della morte del padre e questo ispira il *Don Giovanni*. Nell'opera lo spirito di Leopold Mozart è rappresentato dal Commendatore che interviene per punire Wolfgang per la sua leggerezza. Chiaramente è un significato scientificamente ardito ma che ci aiuta a comprendere la valenza psicologica dei personaggi e l'idea mozartiana di morale. Tale idea si esplicita non tanto in quella del senso di colpa e del peccato quanto nella esplicitazione del dualismo "essere/non essere" che rappresenta il trionfo della morale sulle forze demoniache.³³

Di fondo al tema della morale possiamo rintracciare altre due sotto tematiche, la prima è quella dell'impulso alla seduzione ed alla violenza sessuale, seduzione che Don Giovanni tenta di attuare ma che non porta a termine, come anche la violenza a Donna Anna che lascia il dubbio sia realmente avvenuta. Da un lato infatti la prima scena si apre celando quanto è accaduto nella stanza di Donna Anna; è Leporello che ce lo fa intuire nel dire:

«voglio far il gentiluomo,
e non voglio più servir.

³³ Mila, (2000, p. 44).

Oh, che caro galantuomo!
Voi star dentro con la bella,
ed io a far la sentinella! ...»³⁴

L'ira di Donna Anna è manifesta e tenendo per un braccio Don Giovanni che si cela afferma:

«non sperar se non m'uccidi,
ch'io ti lasci fuggir mai.
[...]
Gente!... servi! Al traditore!...
[...]
Come furia disperata
Ti saprò perseguitar».³⁵

Ma in effetti inizialmente la protagonista non afferma nulla riguardo ad una presunta violenza o all'esser stata sedotta da un uomo diverso da Don Ottavio; è ancora Leporello che ce ne dà notizia quando afferma compiutamente, in riferimento a Don Giovanni:

«Bravo!
Due imprese leggiadre:
Sforzar la figlia, ed ammazzar il padre».³⁶

Tra l'altro la minaccia della violenza sessuale la troveremo anche ne *Il flauto magico*, per mano di Monostatos, su Pamina. Essa resta una minaccia incombente e sempre presente ma mai consumata, forse per non offendere il costume convenzionale ma anche perché costituisce il motore drammatico dell'opera. La seconda è quella del tema della giustizia, il Commendatore

³⁴ Da Ponte, (1976, p. 511).

³⁵ *Ibid.*, p. 512.

³⁶ *Ibid.*

rappresenta colui che vuol fare giustizia, colui che vuole punire il reo impenitente. Per Don Giovanni sarebbe facile fingere di pentirsi, anche solo per sfuggire alla vendetta del Commendatore.

Vanno messi in risalto tre aspetti: il primo è che la giustizia nell'opera passa attraverso la vendetta; il secondo è che nonostante fin dal primo atto Don Giovanni compia un omicidio preterintenzionale, o oltre l'intenzione, per dirla in termini penalistici, il vero motore dell'opera resta la dissolutezza sessuale del protagonista; la terza è che Don Giovanni resta fedele a sé stesso, egli non si pente. Pur dovendo rischiare la vita contro il Commendatore egli sceglie la via della coerenza, non finge nemmeno di pentirsi. I suoi tentativi di seduzione rappresentano peraltro degli insuccessi tanto che Mozart farà dire a Don Giovanni «mi par ch'oggi il demonio si diverta d'opporsi ai miei piacevoli progressi; van male tutti quanti»³⁷ ed il protagonista, nonostante ciò, preferisce morire piuttosto che rinunciare alla propria ricerca erotica che rappresenterebbe una catastrofe peggiore della morte.³⁸

Come possiamo vedere in questa breve disamina, gli aspetti che sono presenti nel *Don Giovanni* sono molti: passano da una visione orientale e *karmica* ad un discorso psicoanalitico della figura del protagonista, da un valore morale forse derivante dalla massoneria ad un concetto di demoniaco che è applicabile non solo alla figura di Don Giovanni, ma alla stessa musica mozartiana che esprime compiutamente l'eros della narrazione. Qui, lo scopo di questa indagine, era mettere in evidenza alcuni aspetti, forse poco affrontati, di una delle opere fondamentali del Settecento dando così luogo all'apertura di un dibattito che in Italia appare ancora poco fecondo. In quest'ottica ci appare interessante non separare il genio musicale dall'uomo massone, così da avere una visione di insieme che ci aiuti a comprendere meglio sia la sua produzione musicale che il pensiero personale.

³⁷ *Ibid.*, p. 531.

³⁸ Cfr. Solomon, (1996, pp. 470-471).

Bibliografia

- AA.VV., *Enciclopedia di Filosofia*, Borgaro Torinese, Garzanti Editore.
- CASTIGLIONE E. (1990), *Mozart Epistolario*, Roma, Editoriale Pantheon.
- DA PONTE L. (1976), *Memorie, i libretti mozartiani*, Milano, Garzanti.
- DECADI A. (2022), *Mozart e la musica massonica*, Reggio Calabria, Bonanno.
- GREITHER A. (1968), *Mozart*, Torino, Einaudi.
- KIERKEGAARD S. (1976), *Don Giovanni*, Milano, Mondadori.
- KIERKEGAARD S. (2008), *Don Giovanni. La musica di Mozart e l'eros*, trad. It. di R. Cantoni e K. Montanari Guldbrandsen, in S. Kierkegaard, *Aut-aut, Timore e tremore, la malattia mortale, Don Giovanni*, I Classici del Pensiero, Mondadori, Milano.
- MACCHIA G. (1978), *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, Torino, Einaudi.
- MILA M. (2000), *Lettura del Don Giovanni di Mozart*, Torino, Einaudi.
- PALDI C. - I. (1990), *Mozart lirico*, Roma, Bonacci Editore.
- PAUMGARTNER B. (1945), *Mozart*, Torino, Einaudi.
- SOLOMON M. (1996), *Mozart*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore.