

Il *Don Giovanni* di Mozart e Da Ponte: una lettura in chiave semiotica

Abstract: Since its first performance, in Prague, in 29th October 1787, the lyrical opera *Don Giovanni* (music by Mozart, libretto by Da Ponte), has been an extraordinary success, and every year, since then, continues to be performed in theaters in many countries. Which are the reasons for such triumph? Which are the causes for its longevity? The main objective of this article is to analyze this opera from a semiotic point of view, based on the models of Pais (1982, 1984, 1988, 1993) and Greimas (1979, 1986, 1993). By using different semiotic squares, we will present some of the multiple dialectical tensions that permeate the text, tensions that, we suppose, are the main causes for this opera great success.

Keywords: Lyrical Opera, Semiotics, Da Ponte, *Don Giovanni*.

Resumo: Fin dalla sua prima rappresentazione, a Praga, il 29 ottobre 1787, l'opera lirica *Don Giovanni* (Musica di Mozar, Libretto di Da Ponte), ha avuto un successo strepitoso, e tutti gli anni, ancora oggi, continua ad essere rappresentata in teatri di moltissimi paesi. Quali le ragioni di questo trionfo? Quali le cause di questa longevità? Obiettivo di questo articolo sarà quello di analizzare dal punto di vista semiotico questa opera lirica, utilizzando i modelli proposti da Pais (1982, 1984, 1988, 1993) e Greimas (1979, 1986, 1995). Cercheremo di mostrare, attraverso l'uso di vari quadrati semiotici, alcune delle molteplici tensioni dialettiche che percorrono il testo, tensioni che, secondo noi, sono le cause principali della fortuna di quest'opera.

Parole chiave: Opera lirica, Semiotica, Da Ponte, *Don Giovanni*.

Introduzione: l'opera lirica e il libretto

L'opera lirica è caratterizzata da un insieme di vari sistemi semiotici, tra i quali i principali sono la musica e il testo. Dalla sua creazione in Italia, nella fine del XVI secolo, ebbe un successo straordinario, che si deve essenzialmente alla fusione, quasi magica, di musica e parole. I teorici della Camerata de' Bardi di Firenze, conosciuta anche come Camerata Fiorentina, elaborarono questo nuovo genere artistico partendo dall'idea del "recitar cantando": interpretare un testo poetico-teatrale cantando. Vincenzo Galilei (1520-1591), una delle fi-

gure dominanti della Camerata, padre del più conosciuto Galileo (Galilei, 1564-1642), scienziato, fu uno dei maggiori teorici dei primordi dell'opera lirica. Nel *Dialogo della musica antica e moderna* (1581) propose la sostituzione del canto monodico a quello polifonico del Rinascimento e l'elaborazione di testi poetici ispirati direttamente alla struttura della tragedia greca. Fu la nascita con Rinuccini, Busenello e Striggio, del libretto d'opera, e, con Peri, Caccini e Monteverdi, della musica lirica.

Il libretto d'opera è un genere letterario che per molto tempo fu considerato, a torto, come un genere minore, ma che negli ultimi decenni è stato l'oggetto di molti studi. Tra questi vale la pena ricordare *Musica e maschera: il libretto italiano del Settecento* di Paolo Gallarati (1984), *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, di Paolo Fabbri (2003) e *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, a cura di Giovanna Gronda e Paolo Fabbri (2003).

Il non riconoscimento della dovuta importanza del testo in un'opera lirica, non viene certamente dai teorici della Camerata de' Bardi, che al contrario, difendevano la superiorità del testo sulla musica.

Nella cultura italiana l'opera lirica svolse un ruolo molto importante e la lingua italiana fu, per molto tempo, la lingua dell'opera. Le ragioni del successo della lingua italiana nell'opera non si devono solamente al fatto che ci siano stati grandi compositori italiani, ma anche alle caratteristiche del suo sistema fonetico-fonologico, che ben si adatta al canto lirico.

Una delle opere più conosciute è il *Don Giovanni* di Mozart (1756-1791), il cui libretto fu scritto dall'italiano Lorenzo da Ponte (1749-1838). In questo articolo analizzeremo quest'opera utilizzando i modelli semiotici elaborati da Cidmar Teodoro Pais (1982, 1984, 1988, 1993), studioso brasiliano (1982, 1984, 1988, 1993) e Greimas (1979, 1986, 1995), linguista francese.

Analisi del *Don Giovanni*

Quest'opera doveva essere, secondo le intenzioni degli autori, un'opera buffa, un "dramma giocoso", come si legge nel titolo (*Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni, Dramma giocoso in due atti*), ma è percorsa da una grande tensione tragica ed è considerata da molti studiosi come un'opera con caratteri preromantici o addirittura romantici.

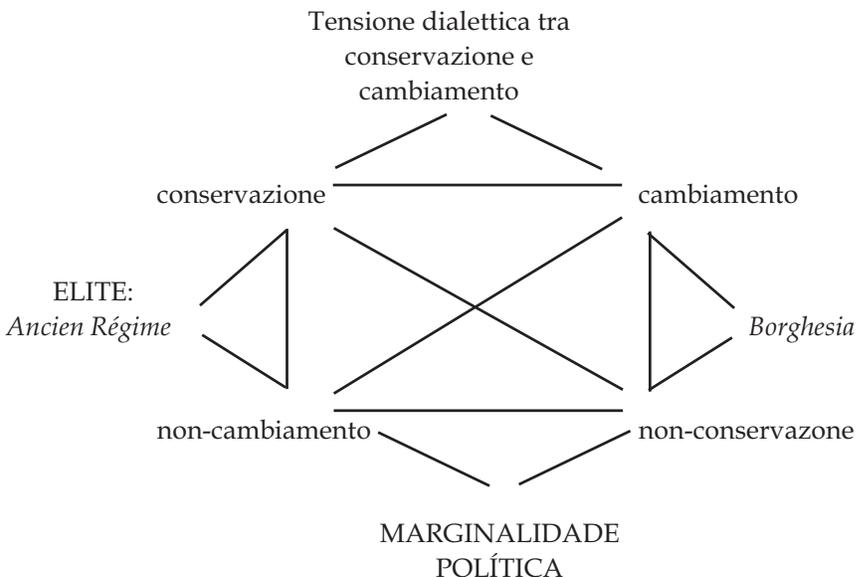
Il personaggio principale dell'opera è Don Giovanni, cavaliere spagnolo il cui sistema filosofico e intellettuale, in altre parole la sua *Weltanschauung*, per utilizzare un termine caro a Humboldt, si riduce a pochi topici, ben esposti nell'aria "*Madamina il catalogo é questo*" (detta anche l'*Aria del catalogo*), dal suo servitore Leporello: per Don Giovanni la cosa più importante nella vita sono le donne ("*contadine*", "*cameriere*", "*cittadine*", "*contesse*", "*baronessa*", "*marchesane*", "*principesse*",

“d’ogni grado, d’ogni forma, d’ogni età”, ovvero la donna può essere “bionda”, “bruna”, “bianca”, “magrotta” o “grassotta”, “grande” o “piccina”, “ricca”, “brutta” o “bella”) e il suo maggiore piacere è conquistarle. E Leporello, fedele servitore qual è, passa tutto il tempo ad annotare le conquiste del suo signore in un “picciol libro”, un vero e proprio catalogo delle “sue donnesche imprese”, che sono secondo Leporello ben 2065.

I due modelli che servirono probabilmente di ispirazione per la creazione di questa figura di seduttore spagnolo furono il veneziano Giacomo Casanova (1725-1729), gran donnaiolo, giocatore d’azzardo (creò anche la prima lotteria nazionale), alchimista e forse anche spia, che sia Da Ponte, che Mozart conosceva (si sarebbero incontrati a Praga), e lo stesso Da Ponte, la cui vita, descritta nella sue celebri *Memorie* (1981), è un vero romanzo d’avventura.

La nostra analisi dell’opera comincerà a partire da un modello semiotico di sistema. In ogni sistema esiste una tensione dialettica tra *conservazione* e *cambiamento*. Definiremo il nostro primo quadrato semiotico a partire dai metatermini *conservazione* e *cambiamento* con i loro rispettivi metatermini contraddittori *non-conservazione* e *non-cambiamento*. I metatermini *conservazione* e *non-cambiamento* definiscono il metatermine complesso *élite*, inteso come classe dominante. Nel nostro caso l’élite è l’*Ancien Régime* della fine del Secolo XVIII che si contrappone alla *borghesia*, definita, a sua volta, da un insieme di *cambiamento* e *non-conservazione*.

MODELLO SEMIOTICO DI SISTEMA



Nei personaggi dell'opera, scritta in questo periodo storico, ritroviamo questa grande tensione dialettica tra *conservazione* e *cambiamento*, tra *Ancien Régime* e *borghesia*.

Don Giovanni è un dissoluto, un cavaliere ben poco in consonanza con i valori della cavalleria, che non rispetta nessuna regola costituita e che per la lista seguente è davvero un grande peccatore: assassino, seduttore, lussurioso, bugiardo, goloso, traditore, ingannatore, e chissà quant'altro di negativo. Per queste ragioni, potrebbe essere collocato, senza problemi, in più di uno dei gironi dell'Inferno di Dante, ma è pur sempre un nobile ricco, e appartiene all'élite dominante.

Sarebbe tuttavia un errore vedere in questo Don Giovanni solamente una critica o una caricatura dell'*Ancien Régime*: il personaggio ha anche tutta la vitalità e la creatività della borghesia, una classe in piena ascesa.

Donna Elvira, lasciata come centinaia di altre donne da Don Giovanni, continua, nonostante tutto, ad amarlo. È la personificazione della fedeltà, e il suo carattere non ha niente a che vedere con quello del suo oggetto d'amore.

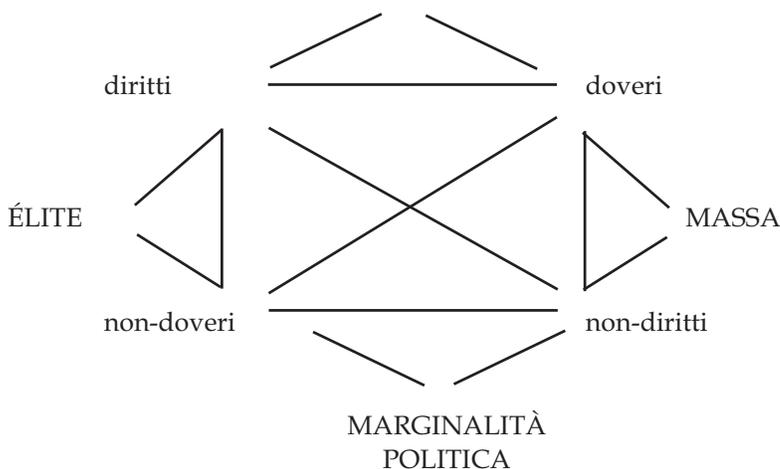
Donna Anna, Don Ottavio e il Commendatore (il padre di Donna Anna) si comportano nel pieno rispetto delle tradizioni e si contrappongono nettamente a Don Giovanni.

Più complessa e intrigante è la figura di Zerlina, una giovane contadina che il nostro dissoluto tenterà di sedurre senza successo. Don Giovanni arriva alla festa di Zerlina e Masetto e cerca in vari modi di mandare via lo sposo novello per potere restare con Zerlina. Masetto, a cui l'idea non piace molto, finisce, da una parte, per obbedire alla richiesta di Zerlina che per calmarlo gli dice che in fondo Don Giovanni è pur sempre un cavaliere e che perciò resterà in buone mani, e dall'altra, per cedere, al tono minaccioso di Don Giovanni che minaccia di ricorrere alla sua spada. A questo punto, restato solo con la giovane, il protagonista, che non ha altro in testa che aggiungere alla lista delle sue conquiste il nome di Zerlina, comincia a sedurla, valendosi di tutta la sua esperienza.

In effetti, tutta questa scena potrebbe essere semplicemente vista come una parodia dello *ius primae noctis* (il diritto della prima notte), che molti signori del Medioevo avevano sulle donne appena sposate, diritto che il XVIII secolo, illuminista, criticava e ridicolarizzava. In questo caso potremmo dunque rappresentare questa situazione attraverso un quadrato semiotico i cui metatermini siano *diritti*, il suo contraddittorio *non-diritti*, *doveri* e il suo contraddittorio *non-doveri*.

DIRITTI E DOVERI

CITTADINO CON
DIRITTI E DOVERI

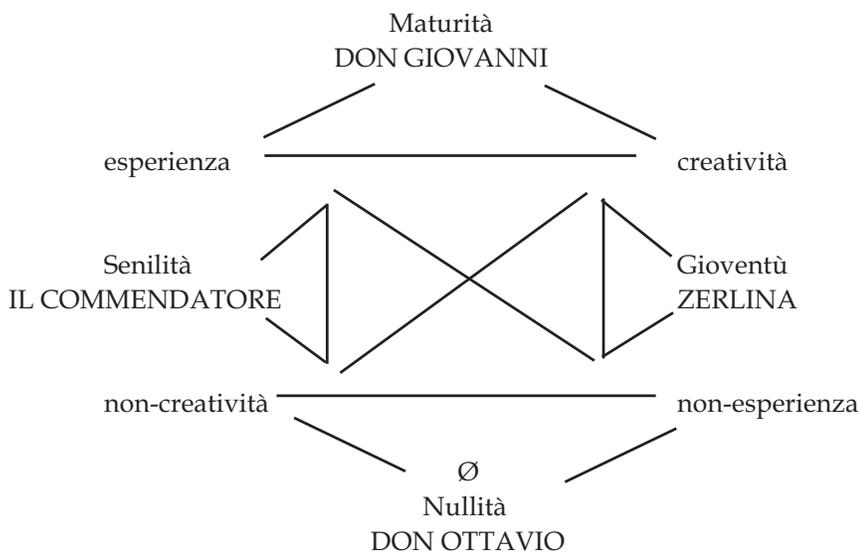


In questo caso l'élite (la classe dominante), rappresentata degnamente da Don Giovanni, è definita dai metatermini *diritti* e *non-doveri*, e la massa (il popolo), rappresentato da Zerlina, è definito dai metatermini *doveri* e *non-diritti*. In una società democratica tutti i cittadini (appartenti alla classe dominante o al popolo), hanno dei diritti e dei doveri, teoricamente uguali per tutti.

Eppure, sarebbe, secondo noi, sbagliato limitarsi a vedere negli autori dell'opera solamente una critica di questa pratica vergognosa. L'innocente Zerlina non sembra rifiutare l'idea di passare una notte con Don Giovanni, e questo lo vediamo chiaramente dal duetto con Don Giovanni dell'aria "*Là ci darem la mano*", in cui più volte la giovane donna, che dice già dall'inizio "*vorrei e non vorrei*", finisce poi per capitolare nel finale con non molta sofferenza ("*Andiam, mio bene, a ristorare le pene di un infelice amor*"). Questo ci fa credere che in fondo l'obiettivo del testo non sia quello di mettere in discussione la pratica dello *ius primae noctis*. Al contrario, ci sembra che il testo dell'opera, con la sua sottile ironia, contribuisca quasi paradossalmente a dare nuovo sostegno teorico a questa pratica. Varie letture sono comunque possibili: considerando, per esempio, che Don Giovanni non sia l'esempio tipico dei valori della nobiltà, rappresentata nell'opera molto più degnamente da Donna Anna, Don Ottavio e dal Commendatore, e che Zerlina non sia quello che di meglio possa produrre il

popolo, il buon Masetto è, dopo tutto, moralmente ben migliore della sua Zerlina. Eppure Don Giovanni e Zerlina rappresentano in un certo modo le loro rispettive classi di appartenenza. Un dialogo, forse il più interessante di tutto il libretto, che ci mostra con forza questa loro appartenenza, è quello che precede il “Là ci darem la mano”, e che comincia, con “*Alfin, Zerlinetta gentil, da quel scioccone [il povero Masetto] siam liberati*”. In questo dialogo, lo spergiuro, l’infedele, l’assassino Don Giovanni dice riferendosi a se stesso, e per smentire l’accusa di Zerlina secondo cui, “*raro voi Cavalieri, colle donne siete onesti e sinceri*”: “*La nobiltà ha dipinto negli occhi il volto dell’onestà*”. Poche parole che ci sembrano mostrare che, anche in questo frangente dell’opera si riveli quella tensione che abbiamo mostrato all’inizio tra tradizione e cambiamento, cambiamento però dai risvolti non ovvi o banali, come quelli della semplice condanna della pratica dello *ius primae noctis*. I due autori sono notoriamente due “dissoluti”, Da Ponte, forse, un po’ più di Mozart, e in questo senso sarebbe forse utile vedere il rapporto che si instaura tra Don Giovanni e Zerlina non tanto attraverso la tensione dialettica tra dominante (appartenente ad un’élite) e dominato (appartenente al popolo), ma attraverso quella che esiste tra giovani e adulti. In questo senso utilizzeremo adesso un altro quadrato semiotico in cui abbiamo il metatermine *esperienza*, con il suo contraddittorio *non-esperienza* e il metatermine *creatività*, con il suo contraddittorio *non-creatività*.

DIVARIO GENERAZIONALE



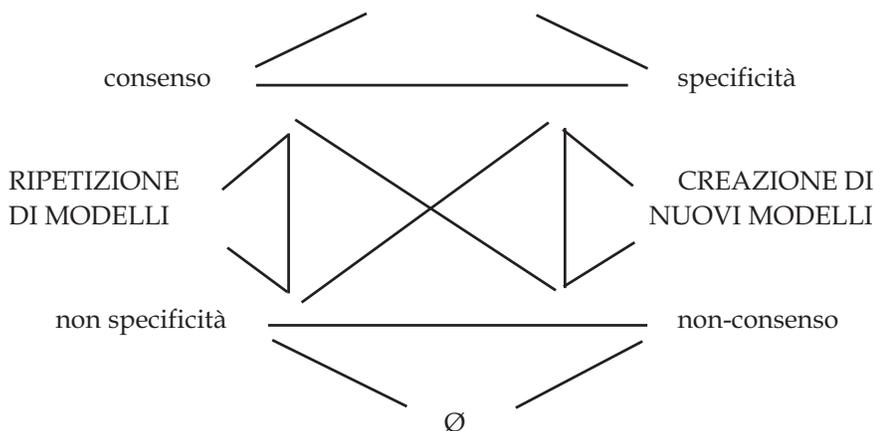
Don Giovanni è nel pieno della sua maturità, dotato di esperienza e di grande creatività, al servizio entrambe del suo smisurato desiderio di conquista, mentre Zerlina rappresenta un po' la gioventù, ben creativa ma con poca esperienza. Nel caso di Zerlina, ci pare di potere affermare che la non-esperienza sia accompagnata anche da un certo desiderio di fare "esperienza". D'altra parte il terribile Commendatore, padre di Donna Anna, rappresenta un po' la senilità, con molta esperienza e poca creatività, e che proprio forse per la sua mancanza di creatività, o meglio, per l'incapacità di tollerare l'eccesso di creatività di Don Giovanni, che cerca di sedurre forzatamente la figlia, è da lui ucciso in duello. In quanto agli altri personaggi, Leporello è senza dubbio dotato di esperienza e di creatività anche se in dosi ben minori di quelle del suo padrone che tenta imitare, non sempre con molto successo. I metatermini *non-esperienza* e *non-creatività* che dovrebbero definire la nullità (\emptyset) sembrano tuttavia ben applicarsi a Don Ottavio, il personaggio più anodino e insipido dell'opera, saremmo tentati di dire anche un po' ignavo, i cui impeti eroici (vuole pur "vendicare" i torti subiti da Donna Anna) sembrano dettati più dall'etichetta che da vere pulsioni. In questo senso anche Masetto ci appare poco creativo e senza dubbio di poca esperienza. Donna Elvira e Donna Anna sono di più difficile collocazione. Donna Elvira, tradita da Don Giovanni, scopre la verità sull'amato e nonostante questo, continua ad amarlo... Dimostra sì una certa creatività, ma solo nell'impedire che Don Giovanni metta in pratica la sua creatività, come nel caso di Zerlina, che sorprende con Don Giovanni impedendolo di portare a termine un'altra conquista. Un personaggio che la vita rende senile anzi tempo, e che diventa come il Commendatore uno dei principali accusatori di Don Giovanni. Donna Anna rappresenta la vittima più recente del seduttore, o meglio, la quasi-vittima, Don Giovanni non è riuscito ad averla. Benché giovane dimostra esperienza e creatività nell'indagine che la porta ad individuare in Don Giovanni il colpevole della morte del padre (Don Giovanni non è stato subito riconosciuto).

Conclusioni: le ragioni del successo dell'opera

Il Don Giovanni ebbe un successo strepitoso, successo che continua ancora oggi dopo più di due secoli dalla sua creazione. Dal punto di vista semiotico, il *successo* o l'*insuccesso* di un'opera letteraria, o di un qualsiasi discorso, potrebbero essere definiti come una tensione dialettica tra *consenso* e *specificità*, i cui metatermini contraddittori sarebbero *non-consenso* e *non specificità*.

SUCCESSO E INSUCCESSO

EQUILIBRIO TRA
TRADIZIONE E
MODERNITÀ



Questo quadro semiotico ci mostra che il successo del *Don Giovanni* come discorso si deve ad un intelligente equilibrio tra *consenso* e *specificità*, ovvero tra tradizione e cambiamento. *Consenso* (tradizione), perché Mozart e Da Ponte utilizzano materiali musicali e poetici già utilizzati da vari autori e compositori: la storia di Don Giovanni era già conosciuta e alcune arie dell'opera sono state in parte copiate. *Specificità* (cambiamento), dovuta al fatto che i nostri autori trasformano questo materiale dandogli nuova vita e creando qualcosa di profondamente differente. Tuttavia il successo dell'opera fu ben maggiore a Praga che a Vienna, in quanto alla corte di questa città non piacquero molto le "specificità" un po' troppo trasgressive di questo seduttore impenitente, e furono realizzate ben poche rappresentazioni. Non dobbiamo dimenticare che meno di due anni dopo la prima rappresentazione di quest'opera si ebbe la Rivoluzione francese, e l'Ancien Régime, che nel *Don Giovanni*, aveva già perso la sua aura di santità, finì per perdere nella ghigliottina qualcosa di ancora più importante.

Referenze

Da Ponte, Lorenzo. *Memorie. Libretti mozartiani*. Milano: Garzanti, 1981.

Fabbri, Paolo. *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*. Roma: Bulzoni, 2003.

- Galilei, Vincenzo. *Dialogo della musica antica e moderna*. Milano: Minuziano, 1947.
- Gallarati, Paolo. *Musica e maschera: il libretto italiano del Settecento*. Torino: EDT musica, 1984.
- Greimas, Algirdas Julien. *Sémantique structurale*. 2^e éd. Paris: PUF, 1995.
- ____ & J. Courtés. *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. vol. II. Paris : Hachette, 1986.
- ____ & J. Courtés. *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. vol. I. Paris : Hachette, 1979.
- Gronda, Giovanna & Paolo Fabbri (a cura di). *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*. Milano: Mondadori, 2003.
- Pais, Cidmar Teodoro. "Les tensions et les parcours de production du processus sémiotique". *Acta Semiotica et Linguistica*. v. 3. São Paulo: Global Editora/SBPL, 1979. pp. 103-123.
- ____. "Elementos para uma tipologia dos sistemas semióticos". *Revista Brasileira de Linguística*, v. 6, n° 1. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1982. pp. 45-60.
- ____. *Ensaio Semiótico-Linguístico*. São Paulo: Global, 1984.
- ____. "Conditions sémiotiques et sémantico-syntaxiques de la productivité lexicale et discursive". *Hommage à Bernard Pottier* (Ouvrage collectif). vol. II. Paris: Klincksieck, 1988. pp. 599-614.
- ____. *Conditions sémantico-syntaxiques et sémiotiques de la productivité systémique, lexicale et discursive*. Thèse de Doctorat d'Etat ès-Lettres à l'Université de Paris-IV. Paris : Atelier national de reproduction des thèses, 1993.