

GIACOMO GHIDELLI

La pietra del tempo

note per una interpretazione di Don Giovanni

Le vie attraverso cui è possibile cogliere lo spessore di un'opera lirica - e di una grande opera lirica quale è il *Don Giovanni* di Mozart - sono quasi infinite. Ad essa ci si può infatti accostare dal lato del testo, dell'intreccio. Si può prendere come filo conduttore la musica o anche se ne possono ricavare sensi badando alla storia delle sue rappresentazioni. Infine (ma ovviamente è un "infine" del tutto arbitrario) si può riflettere a partire dalla concretezza di una sua esecuzione particolare.

Le note qui proposte appartengono a quest'ultimo caso, in quanto il loro punto di partenza è la lettura che del *Don Giovanni* ha fornito Riccardo Muti nella stagione scaligera 1987-1988. Una interpretazione - va detto subito - straordinaria, che facendo perno su uno degli elementi strutturali della musica in se stessa - il tempo - ci ha offerto una chiave di lettura che tocca l'essenza stessa di quest'opera mozartiana: Don Giovanni come rapitor del tempo (esistenziale) altrui che vien chiamato, per una sorta di legge del contrappasso, a pagare questo suo furto rendendo ad altri tutto il proprio tempo. A guidarci in questa lettura non è però soltanto l'esecuzione musicale ma è anche la regia che, fermandoci per ora al limitare del discorso, ha saputo collocare lo svolgimento del *Don Giovanni* nel perenne chiaroscuro di un tempo che finisce: una compenetrazione tra tempo musicale e tempo scenico che ci ha dato una magistrale opera sul senso del tempo.

L'eterno presente

Atto secondo, scena undicesima: Don Giovanni entra nel cimitero dove di lì a poco incontrerà la statua del Commendatore e, dopo essersi guardato intorno, esclama: "Che bella notte!". Sembrerebbe un'espressione laudativa ma, se badiamo al tono con cui viene pronunciata, alla brama di cui è impa-

stata la voce del protagonista, capiamo subito che in realtà si tratta di un enunciato famelico: Don Giovanni (come d'altra parte aggiunge subito) ha intenzione di mangiarsela la notte, con tutto il suo ricco carico di ragazze. Ma non ci sia meraviglia: per lui i "bocconi da gigante" con cui nutre il suo "barbaro appetito" (che "fa svenire" il pur abituato Leporello) son cose abituali. E per noi la sua avidità può rappresentare un buon punto di partenza, anche perché Muti e Strehler l'hanno evidenziata al massimo grado: il primo imprime al tempo musicale l'andamento serrato di un rapido consumo degli eventi; il secondo imprigionando il protagonista in gestualità e dizione ingorde, che tendono a occupare (a divorare, si potrebbe dire) tutta la scena: Don Giovanni si getta su ogni cosa che incontra sempre in modo travolgente e con una tensione che non consente distinzioni. Si pensi ad esempio all'aria "*Fin ch'han dal vino calda la testa*". L'eroe, cantando su un tempo musicale che Muti fa eseguire al massimo dell'irruenza, ordina a Leporello di apprestargli la festa durante la quale non solo si propone un consumo indiscriminato di fanciulle (almeno dieci prima della mattina), ma se lo propone proprio attraverso la confusione dell'azione (che le danze si svolgono senza alcun ordine, comanda Don Giovanni). Una confusione che è caratteristica strutturale del protagonista, oltre che suo strumento costante: confusione come mancanza di legge capace di de-finire e come mancanza di individuazione. Confusione come mancanza del limite, come causa dell'avidità e come mezzo per soddisfarla. Confusione e avidità che, ovviamente, son ricche di conseguenze.

Ignaro del limite, Don Giovanni è infatti anche ignaro della finitezza dell'evento, del suo snodarsi in una temporalità che contempla necessariamente un *prima* a cui subentra un *adesso* e a cui segue un *poi*. Ed essendo ignaro della temporalità dell'evento, Don Giovanni dell'evento ignora anche il senso: per Don Giovanni tutto si equivale, una donna vale un'altra e il singolo istante perde il connotato di istante, ovvero di momento inserito in uno scorrere lineare da cui prende significato. In realtà si potrebbe dire che Don Giovanni tende a ridurre tutto il reale al "qui" e contemporaneamente all'"ora", ovvero all'immediatezza del presente: ciò che conta è l'*adesso* dato da *questa* ragazza e nient'altro; non conta la storia della ragazza, la sua realtà o i suoi progetti. Conta solo il momento presente e quando questo è passato (e il "momento" è sì quello dell'amore ma è anche quello dell'omicidio o dell'invito a cena di una statua) subentra - come rileva Leporello - l'assoluta indifferenza: tutto va sempre bene e si è subito pronti a ricominciare.

Il tempo, per Don Giovanni, si struttura così come una continua e ossessiva ripetizione di istanti, assumendo il ritmo della circolarità (e dal punto di vista musicale ciò diventa addirittura evidente - come vedremo - nella penultima scena). Ma è una circolarità che, si badi, non ha nulla a che spartire con la ciclicità, ad esempio, della natura. Qui la circolarità è ripetuta e ravvicinata, tutta giocata in funzione di una collezione di istanti. Si potrebbe dire che il presente (proprio perché non se ne sa la temporalità, ovvero il principio e la fine) viene

dilatato come se fosse eterno. Ma se l'eternità, come ci dice Tommaso d'Aquino, è il totale, simultaneo e perfetto possesso di una vita senza limiti caratterizzata da assenza del principio e della fine; se l'eternità è questa, qui siamo di fronte a una versione di "cattiva eternità": la volontà di potenza dilata il presente sino a fargli occupare tutto l'orizzonte, ma non potendo tenerlo fermo come totalità è costretta a ripeterlo all'infinito: l'*ubi consistam* di Don Giovanni è la continua ripetizione.

Lo mostra il catalogo delle conquiste, vero e unico "luogo della memoria" di Don Giovanni. Una memoria che non conserva in modo integrato gli elementi del passato, che non utilizza ciò che è accaduto per un costante confronto con il presente, ma che semplicemente *allinea* una serie di oggetti, come musicalmente vien sottolineato dalla scandita ritmicità di Leporello. E l'esito non potrebbe essere diverso: solo ciò che ha conosciuto la relazione può infatti esser messo di nuovo in relazione. Ma per Don Giovanni il presente, proprio perché dilatato all'infinito, non è mai stato in relazione con nulla: né con il passato verso cui c'è solo indifferenza, né con il futuro, perché Don Giovanni non conosce progettualità.

Così la memoria di Don Giovanni è costituita esclusivamente dalla dimensione quantitativa degli eventi, dall'ossessiva ripetizione dell'identico, che può essere conservato solo come dimensione esterna al soggetto: esterno a Don Giovanni è il catalogo, esterno a Don Giovanni è il significato del suo agire. E infatti, un "catalogo egli è che ho fatt'io", dice Leporello, dove questo "egli", pronomi di persona e non di cosa, fa pensare più a Don Giovanni stesso che al quaderno su cui sono state annotate le conquiste: un Don Giovanni che è un catalogo, ovvero puro elenco di elementi, memoria che non è memoria perché bisognosa di ripetere continuamente la propria esperienza.

Il tutto, la pretesa al tutto, si rivela così come nulla: nulla di senso perché nulla di relazione, perché nulla di emozione.

Vediamo ora di individuare gli effetti che questo ipertrofico *tempo presente* di Don Giovanni porta nella vita (e nella temporalità) di coloro che incontra.

Il tempo rubato

Le persone che vengono coinvolte nel presente ipertrofico di Don Giovanni sono - a loro volta - costantemente schiacciate *su e da* quel presente. L'incontro con il tempo di Don Giovanni ha infatti sempre un effetto dirompente che, se da un punto di vista esterno si può definire una distruzione del tempo altrui, dal punto di vista di chi subisce questa distruzione si configura come il patimento di un vero e proprio furto della dimensione temporale, che può gettare il soggetto in una via priva di uscite. In altri termini, la volontà di potenza di Don Giovanni riduce ogni persona a istante isolato, a momento che sta fermo su se stesso e la riduzione è così profonda che la persona-cosa può recuperare la propria dimensione temporale (e quindi la propria realtà di

persona) solo quando riesca a rompere la relazione perversa da cui è stata catturata. Donna Anna e Donna Elvira lo mostrano da vicino.

1. Donna Anna è il primo personaggio femminile che incontriamo e, delle donne con cui Don Giovanni ha a che fare nel corso dell'opera, è colei che sperimenta il furto maggiore. A Donna Anna il tempo viene infatti sottratto sotto due forme: una prima volta con un tentativo di violenza, che annulla la sua dimensione e il suo tempo di giovane donna capace di progettarsi come amante; la seconda volta con l'assassinio del padre, evento che annulla di colpo il suo tempo di figlia (genitivo soggettivo e oggettivo) e quindi la sua capacità di continuare a vivere come bambina. Così, privata del futuro, Donna Anna non può che vivere schiacciata sul presente della violenza subita in funzione del passato: nel dolore e nel rimpianto in funzione della vendetta. E infatti il tempo (anche musicale) che a Donna Anna è dato sperimentare è ormai quasi solo quello dello struggimento: è struggimento la sua disperazione infinita (ad esempio, aria *"Crudele? Ah no, mio ben"* del finale del secondo atto), è struggimento la dolcissima preghiera con cui chiede al Cielo di mantenerla ferma nei suoi propositi di vendetta (aria *"Protegga il giusto cielo lo zelo del mio cuor"* cantata prima di entrare, mascherata, nella casa di Don Giovanni).

Da questa condizione terribile e da questa terribile trasformazione (di cui ella stessa avverte per prima tutta la barbarie: *"Che giuramento o Dei, che barbaro momento, tra cento affetti e cento vammì ondeggiando il cuor"*, dice, spada di Don Ottavio alla mano e da lui accompagnata nell'uscir di scena, al termine dei primi propositi di vendetta); da tutto ciò Donna Anna riuscirà a liberarsi solo con la morte di Don Giovanni, quando recupera un progetto di futuro riservandosi un anno per pensare, per trasformare il lutto in vita. Perché poi Donna Anna non riesca a uscire da questa condizione prima della morte di Don Giovanni è questione che ci riserviamo di mostrare più avanti.

2. Donna Elvira, invece, ha sperimentato l'aspetto seduttivo di Don Giovanni: una seduzione che però è in realtà violenza nascosta perché non gioca in funzione dell'amore ma in funzione del tradimento. L'iniziale giuramento sul tempo (o progetto di vita insieme, se si preferisce) viene infatti subito annullato dall'incapacità di tener vivo il domani e il rapporto si esaurisce nell'atto fisico del fare all'amore: Don Giovanni "non sa di giuramenti" (come egli stesso dice a Leporello) mentre è esperto di tradimenti, dove l'amor tradito è - come etimologia suggerisce - un amore, un progetto di futuro "consegnato" a qualcuno che non l'ha più reso, che non l'ha più condiviso.

E anche per Donna Elvira, a partire da quel momento, il tempo si ferma. Nell'aria del catalogo, Leporello le mostra (a lei che diventa via via statua di sale) tutto il suo esser ridotta a cosa, a oggetto senza tempo e senza identità; da Don Giovanni è più volte scacciata e irrita; ma nonostante questo, per voler conservare quel tempo, quei tre giorni di Burgos, Donna Elvira è disposta a "dimenticare gli inganni", a perdonare e persino a invocare pietà per un "marito" (Leporello travestito) tra le cui braccia pensa di essere stata (miraco-

losamente) di nuovo accolta. *Volendo a tutti i costi* conservare nel tempo il ricordo del rapporto, Donna Elvira diventa incapace di ritrovare al di fuori di quel rapporto la capacità progettuale che è stata distrutta dal tradimento e resta così "imprigionata" in questo "tempo di grado zero" anche dopo la morte dell'eroe: di tutti i personaggi del dramma è l'unica che andrà a terminare la propria vita "in un ritiro". In realtà è l'unica che non sa separarsi dal tempo di Don Giovanni, che non sa uscire dal tempo in cui Don Giovanni l'ha confinata. Ma si badi: Donna Elvira non è oggetto inconsapevole. Se da un lato infatti non sa liberarsi dalla situazione in cui è precipitata, dall'altro è anche colei che lucidamente coglie la situazione disperata in cui versa Don Giovanni.

In realtà si potrebbe dire che nessuno come Donna Elvira conosce Don Giovanni proprio perché nessuno è emotivamente a lui così vicino: una vicinanza che è "prigionia". Anzi, sembra quasi che la "prigionia" e l'assoluta dedizione siano il prezzo che Donna Elvira deve pagare alla propria preveggenza, alla propria capacità di prevedere la fine di Don Giovanni. Da questo punto di vista Donna Elvira è la premonizione del tempo che finisce: giunge "a tempo" a salvare Zerlina dalla seduzione di Don Giovanni; giunge a tempo a mostrare a Donna Anna l'essenza di Don Giovanni e a svelarne quindi il volto d'assassino; giunge a tempo, "graziosa mascherina", a salvare ancora Zerlina dalla violenza del Nostro. E sempre, dopo questi interventi, il tempo musicale si fa serrato: si potrebbe dire che precipita.

Il furto fallito

"La bella tua Zerlina, non può la poverina più star senza di te", dice Don Giovanni sorpreso da Masetto mentre tenta, ancora, di sedurre Zerlina. Ma quella che sembra una improvvisa idea per cavarsi d'impiccio (idea verbale e musicale, come sottolineano gli improvvisi trilli di violino su una greve base di bassi) è in realtà una perfetta definizione della situazione emotiva vissuta da Zerlina e Masetto, coppia che, alla fine dell'opera, è destinata a rappresentare il tempo dell'amore maturo. Ma prima di approdare a questo risultato, i due giovani dovranno riuscire ad attraversare indenni il tempo divoratore di Don Giovanni.

A cercare di risucchiare i due "contadinotti" nell'ipertrofia del proprio presente Don Giovanni inizia infatti da subito, non appena li incontra. E seguendo i canoni classici usa la violenza contro il maschio e la seduzione per la femmina. Sostenuto dalla forza della spada riduce subito Masetto al rango di servo (D.G.: "Chi è lo sposo?", M. "Io, per servirla", D.G. "Oh bravo, per servirmi! Questo è vero parlar da galantuomo"); per Zerlina - inizialmente - c'è invece il gioco di far balenare un tempo futuro che mai esisterà, almeno nel senso in cui Zerlina lo intende (D.G.: "Non siete fatta per esser paesana... Io cangerò tua sorte"). Come si sa le arti di Don Giovanni vanno a segno e il tempo della coppia andrebbe in frantumi se Donna Elvira non giungesse "a tempo". Scoperta l'estrema finitezza da "istante" in cui Don Giovanni avrebbe conge-

lato la sua voglia d'infinito, scoperto e capito il rischio mortale, da quel momento Zerlina lavora per ricostruire la temporalità incrinata, per ricostruire la linearità del tempo dell'amore contrapposto alla circolarità del tempo di Don Giovanni.

Il duetto che introduce le scene finali del primo atto è esemplare. Zerlina è reduce dall'aver accolto e subito respinto l'idea del tradimento, Masetto è convinto di averlo subito, e i due cantano nell'assoluta immobilità dei loro amici contadini: il tempo della coppia è ancora fermo. Perché questo tempo si rimetta in moto, perché l'immobilità si sciogla, Masetto deve perdonare, ovvero deve saper riaccogliere Zerlina: deve anche lui saper uscire dal tempo della violenza di Don Giovanni per accedere al progetto, alla rinnovata promessa d'amore. Cosa questa che accade grazie anche alle arti seduttive di Zerlina: una seduzione radicalmente diversa da quella di Don Giovanni, una seduzione senza violenza perché fatta in vista di una reale prospettiva d'amore.

Ma la riconciliazione come ricostituzione di una temporalità lineare non può ancora esser data: analogamente a quanto accade per il singolo, perché la coppia si costruisca occorre che entrambi i membri della coppia sappiano superare dure prove: come dire che per amare in modo maturo la vita, la coppia deve aver almeno sfiorato la morte restando salda come coppia, perché solo dal contatto con la morte la vita prende senso, perché solo scoprendo il limite reale si conosce l'infinita potenzialità del limitato. E infatti Masetto, che pur aveva accennato a un'aria di perdono, non appena avverte lo sconcerto di Zerlina di fronte alla voce di Don Giovanni, abbandona il futuro e si rituffa nel passato alla ricerca di colpe, nascondendosi per capire se Zerlina gli "è fedele e in qual modo andò l'affar". Così, per tornare ad aprire il tempo dell'amore, Zerlina deve attraversare il tentativo di stupro che Don Giovanni compirà al termine del primo atto, mentre Masetto, sempre per mano di Don Giovanni, correrà il pericolo di perdere la vita all'inizio del secondo. In entrambi i casi però, come si diceva, i due giovani si aspettano e si soccorrono: la loro progettualità vince il presente dongiovannesco.

Da un certo punto di vista si potrebbe dire che siamo alla prefigurazione, appena accennata, naturalmente, del *Flauto Magico* e delle prove che Sarastro imporrà a Pamina e Tamino (dove la differenza essenziale sta proprio nel diverso atteggiamento dei protagonisti in quanto nel *Flauto Magico*, contrariamente a quanto accade nel *Don Giovanni*, c'è saggezza in colui che impone le prove e c'è consapevolezza nello star fermi di fronte alla morte da parte di coloro che le attraversano). Ma soprattutto siamo nel cuore più profondo dell'opera: la morte è infatti il nome stesso del limite ed è quindi - come si diceva - ciò di cui Don Giovanni è ignaro, ciò da cui Don Giovanni fugge. In realtà (e l'abbiamo visto), ciò da cui Don Giovanni è dominato, ciò di cui Don Giovanni è portatore. La paura del limite, della morte è all'origine del dramma, ma Zerlina e Masetto, da questa morte, proprio perché ne avranno conosciuto il senso rimanendo reciprocamente fedeli, riusciranno a scampare.

I sosia

1. Se la via della salvezza è quella indicata da Zerlina e Masetto, possiamo ora comprendere perché Donna Anna debba aspettare la morte di Don Giovanni per potersi aprire a una rinnovata e timidissima progettualità. A differenza di Zerlina, infatti, donna Anna è disperata - totalmente disperata - anche perché è totalmente sola, anche perché non ha un referente con cui costruire un progetto alternativo a quel presente privo di relazioni in cui l'ha costretta Don Giovanni. In altri termini, se Zerlina può contare su Masetto, Donna Anna non può contare su nessuno. Nonostante le apparenze, Don Ottavio è infatti un nemico da cui Donna Anna deve difendersi: Don Ottavio è in realtà un Don Giovanni che non ha il coraggio di essere tale, che non ha il coraggio di passare dalla potenza all'atto. Come Don Giovanni riduce tutto il proprio e l'altrui tempo a *questo* tempo che c'è *qui*, Don Ottavio vive il proprio tempo e tenta di ricondurre tutto il tempo di Donna Anna sotto il segno dell'*immediatezza* del proprio desiderio.

Più determinatamente, se Don Giovanni è colui che ha ucciso il padre, Don Ottavio è colui che ne cela precipitosamente il corpo per proporsi subito come totale sostituto: alla povera fanciulla che quasi non lo riconosce stordita com'è dalla sequenza degli avvenimenti ("Tu sei! - geme Donna Anna - perdon mio bene l'affanno mio, le pene. Ah! il padre mio dov'è?") non trova niente di meglio che rispondere cantando sul tempo di quasi *allegra canzone*: "il padre... lascia o cara la rimembranza amara: hai sposo e padre in me". È una risposta tremenda, che mostra come Don Ottavio tenti di approfittare del fallimento di Don Giovanni e della debolezza della propria "amata" per raggiungere lo scopo di diventarne subito "sposo"; ed è quindi una risposta che denuncia tutta la mancanza di condivisione per la perdita: la condivisione che nasce dall'amore verso la persona e che approda a un aiuto reale per una elaborazione del dolore nel tempo, per una reale soluzione compositiva del dolore. In sintesi, non c'è rispetto per il tempo del lutto, ed è questo il tempo che Donna Anna dovrà difendere - certamente non con la violenza che impiegò per difendersi dagli attacchi del Violento, ma con fermezza - dai ciclici assalti di Don Ottavio, dalla sua falsa protettività che è falsa seduzione: false perché entrambe vissute ed esibite solo come strumenti e non in funzione della persona amata.

Così, ciò che Don Giovanni fa in grande (vedi catalogo), Don Ottavio tenta di farlo in piccolo, ma l'atteggiamento emotivo di fondo non muta, come non muta la struttura della temporalità a cui siamo di fronte: anche il tempo di Don Ottavio si snoda infatti seguendo la struttura circolare di un desiderio che continuamente si ripresenta, visto che ogni volta che è accanto a Donna Anna chiede di poter fare subito ciò che Don Giovanni ha già cercato di fare e arriva a definire "cruel" la poveretta solo perché non gli si concede. Da questa struttura Don Ottavio riesce poi a emergere o perché condotto da altri (Donna Anna, Donna Elvira, il Dovere) a pensieri di vendetta - unica strada

che d'altra parte gli spalanca la porta al soddisfacimento del desiderio - o perché si commuove parlando del proprio amore: commozione sempre di breve durata però, visto che l'invariabile ritornello dimentico di tutto (voglio essere il tuo sposo) è subito pronto a ripresentarsi.

2. Se Don Ottavio è il sosia nascosto di don Giovanni, Leporello ne è il sosia evidente. Ma soprattutto Leporello - proprio perché servo paradigmatico - è lo specchio di ogni avvenimento, di ogni tensione e di tutto ciò che accade sul palcoscenico: è un "utile" filo conduttore.

A svolgere la funzione di elemento riflettente, Leporello inizia sin dalla prima scena, quando lamentando il fatto di essere privato di tutto il proprio tempo poiché deve dedicare "notte e giorno" a "chi nulla sa gradir", prefigura addirittura il tema centrale del dramma. Poi è specchio quando si fa coscienza critica del padrone sottolineandone i misfatti (anche se è sempre subito pronto - per minacce o denari - a riprendere il ruolo di attor complice, di spettatore muto, di custode sicuro); è servo quando ruba l'altrui tempo perché vorrebbe comportarsi come Don Giovanni "esibendo la propria protezione" a fanciulle che non ne vogliono sapere, o quando addirittura accetta di presentarsi a Donna Elvira sotto le vesti del padrone (per il nostro tema, un altro istruttivo esempio di confusione: Don Giovanni vuol sedurre la serva di Donna Elvira mentre per il servo di Don Giovanni c'è il compito di sedurre la padrona: incrociati scambi di "furti temporali" che faranno scoppiare, al termine della scena, la "confusione" anche nella testa di Leporello).

Leporello è però specchio non solo del carnefice, ma anche delle vittime. Anche a Leporello il tempo viene infatti rubato: proprio perché servo di Don Giovanni i suoi progetti sono solo in dipendenza dei "progetti" del padrone, il quale addirittura gli ruba non solo una ipotetica "moglie" ma - come abbiamo appena visto - anche l'identità; il bisogno di Don Giovanni di non esser mai se stesso (ovvero di non esser mai un che di finito) non si ferma di fronte a nulla.

Il Messaggero del tempo

Al Commendatore il tempo vien sottratto non nella sua valenza emotiva ma nella sua dimensione concreta: è questo il tempo (musicale) che da Muti vien fatto battere in duello al suon di spada, la stessa spada che Strehler farà continuamente manovrare all'eroe mozartiano quale estrema e costante minaccia - minaccia di rapire il tempo della vita - per ottenere ciò che vuole.

Ed essendo colui che ha patito il furto del tempo nella radicalità della forma, il Commendatore si pone ai due estremi della vicenda di Don Giovanni, all'inizio e al termine. All'inizio come apertura di senso dell'opera, al termine come naturale epilogo: in generale, come una sorta di gigantesca supernova che attira verso di sé l'intero universo di Don Giovanni. Privato di tutto il proprio tempo, il Commendatore si fa infatti messaggero del senso del tempo e porta a Don Giovanni la dura legge del contrappasso: a colui che cantava l'in-

no alla libertà di fare e disfare, di rubare e di uccidere (e quanto sia strumentale e autodiretto quel “Viva la libertà” cantato all’inizio del ballo organizzato per violentare Zerlina, quanto sia ancora l’onnipotenza megalomanica quella che lì canta lo capiamo a fondo se non teniamo la frase isolata dal contesto, come pure verrebbe voglia di fare); a colui che cantava l’inno di una impossibile e totalizzante libertà, si diceva, il Commendatore porta il senso del limite, della fine, della linearità del tempo: porta il precipitare del tempo che (come sempre) è anche tempo musicale.

Tuttavia nel *Don Giovanni* il tempo (musicale) non precipita solo nella penultima scena. Lì è il momento della catastrofe, ma di precipizi la musica del *Don Giovanni* ne ha già conosciuti: sono, come si accennava, momenti che seguono gli interventi di Donna Elvira, vera Cassandra di un tempo che sta per finire. C’è il baratro in cui sprofonda Donna Anna quando riconosce in Don Giovanni l’assassino del padre. Ma soprattutto ci sono i dirupi in cui piombano Don Giovanni prima e Leporello poi quando vengono svelati nelle loro false identità. Che se da un lato è svelamento di un travestimento superficiale (Don Giovanni viene scoperto nel momento in cui accusa Leporello di essere il reale violentatore di Zerlina; Leporello si salva rivelandosi semplice sostituto di Don Giovanni), dall’altro è soprattutto svelamento della loro reale identità: Leporello (in quel caso) come orribile doppio, Don Giovanni come “scelerato”: “tutto tutto già si sa”, accusano gli altri protagonisti in coro e di fronte a questo grido, mentre la testa di Don Giovanni si fa “confusa” tanto quanto quella di Leporello, il tempo musicale diventa minacciosa tempesta. Ma è ancor nulla di fronte a quanto accade nella penultima scena, dal momento in cui Donna Elvira esce disperata dalla casa di Don Giovanni a quando Don Giovanni precipita nella propria infernale disperazione.

E ancora una volta è l’interpretazione di Muti a guidarci.

Dal punto di vista del tempo musicale, la scena è divisa in due parti: c’è il tempo che intercorre dall’uscita di Donna Elvira all’arrivo del Commendatore e c’è il tempo del Commendatore. Il primo è un tempo così ricco di accenti ripetuti da generare addirittura un effetto simile al turbinio di un ottovolante; il secondo è invece un tempo lento e statuario, simile al tempo rallentato vissuto da chi è coinvolto in un incidente o in qualche tragico momento. Il primo è il tempo roteante, il tempo ciclico dell’avidità che gli archi hanno già accennato all’inizio della scena e che è stato significativamente ripreso al momento del “barbaro appetito” con i “bocconi da gigante”: si tratta dell’ormai ben noto tempo circolare, qui chiamato al definitivo *redde rationem*. Ed è infatti un tempo (musicale) che finisce con il catastrofico apparire della statua: catastrofe annunciata anche dal punto di vista scenico, visto che Strehler, con intuizione geniale, fa avvicinare fra loro le possenti colonne che per tutto lo spettacolo avevano delimitato lo spazio rappresentativo. All’inizio della tonalità in Re minore - la medesima tonalità del futuro *Requiem* - le colonne d’Ercole che avevano racchiuso lo spazio di Don Giovanni sorreggendo la

volta del tempo, si avvicinano improvvisamente tra loro, restringono tutta la prospettiva e inquadrano il Messaggero del tempo, quel Commendatore che rappreso nella propria statua “attendeva (ennesimo momento temporale) la propria vendetta”. A questo punto il tempo musicale assume una scansione sovrumana.

Da altri è stato notato che la scala percorsa dalla voce del Commendatore mentre rifiuta il “cibo mortale” è in realtà una scala basata su dodici semitoni, scala che verrà utilizzata da Schönberg come base del sistema dodecafonico e quindi scala realmente sovrumana per i tempi di Mozart. Ma in verità tutto qui è fuori dall’umano inteso come adesione al reale: la dimensione è ora totalmente fantasmatica e Strehler lo sottolinea con forza quando, proprio nel momento cruciale dell’incontro, fa smentire da Don Giovanni la letteralità del testo: Don Giovanni non darà la mano “all’uomo bianco” ma anzi gli girerà le spalle, come si voltano le spalle a un incubo nell’estremo tentativo di negazione. Il “tempo fermo” è poi sottolineato anche dall’ultimo - ma primo - elemento di questa scena: una frase che viene ripetuta dal Commendatore e da Leporello, frase che denuncia la fine del tempo, la frase centrale di tutto il dramma perché concetto verso cui tutto sprofonda. La pronuncia per primo il Commendatore: “Parlo, ascolta, *più tempo non ho*” scandisce. E Don Giovanni non capisce che si tratta di un messaggio a lui rivolto: non capisce che il Commendatore, proprio perché è venuto a portargli l’ultima possibilità, è in realtà venuto a rubargli tutto il tempo (ovvero a distruggere la circolarità del tempo di Don Giovanni). In sintesi non capisce che il Commendatore è un suo doppio (anche se un po’ particolare) e che quindi quel “più tempo non ho” va anche letto come “più tempo non hai”.

Ma non lo capisce neppure Leporello, che nel tentativo di salvare il padrone dall’invito a cena (“Tempo non ha, scusate), in realtà ne rispecchia - al solito - perfettamente la situazione. E di fronte al mancato pentimento di Don Giovanni, *ovvero di fronte al voler permanere* nella contraddizione, al Messaggero del tempo non resta che concludere d’autorità conducendo con sé il commensale e offrendo a tutti gli altri protagonisti una via di salvezza, ovvero riaprendo per tutti quel futuro che Don Giovanni aveva chiuso.

Con la morte di Don Giovanni si riafferma così che il limite, pur pesante come pietra (ricordiamo che il Commendatore è “l’uom di sasso”), è pur tuttavia uno dei principi regolatori della vita; si riafferma che è anche dal limite che viene il divenire. E infatti tutti i protagonisti - alcuni dei quali ritroveranno una propria prospettiva mentre altri resteranno prigionieri del passato - son concordi nel sottolineare la naturalità della legge del contrappasso sperimentata da Don Giovanni: “Dei perfidi la morte alla vita è sempre ugual”, concludono. Come dire che a colui che ruba il tempo, il tempo sarà rubato. Per la ragione e per l’emotività non è moralismo, ma quasi ovvia constatazione.