

Bruno Moroncini

Don Giovanni: il desiderio ridotto all'osso

Siamo abituati a immaginare (e a vedere sulla scena) Don Giovanni precipitare giù in un abisso di fuoco (una botola sul palcoscenico), afferrato dai diavoli e risucchiato nell'inferno. Secondo la didascalia di Molière, dopo che Don Giovanni ha dato la mano alla statua del Commendatore, un «tuono esplose con un gran rumore e dei grandi lampi su Don Giovanni, la terra si apre e lo fa inabissare, ed escono dei grandi fuochi dal punto in cui è caduto». Anche per Da Ponte, mentre il fuoco cresce, Don Giovanni si sprofonda, e secondo le parole di Leporello «Giusto là sotto / diede il gran botto, / giusto là il diavolo / se l' trangugiò».

Nella revisione poetica del mito di Don Giovanni che Francesco Vasarri ci propone, l'ingannatore seriale, il libertino spavaldo e il dissoluto che rifiuta di pentirsi non muore fra le fiamme dell'inferno (la cui esistenza piuttosto tenderebbe a confutare), non sente il suo corpo passare repentinamente dal gelo assoluto a un calore che lo brucia, non viene afferrato da diavoli scatenati. Posto che muoia, e non si limiti a sgranarsi, a svuotarsi progressivamente della carne fino al punto da assomigliare a una larva, Don Giovanni lo fa riducendosi all'osso: non si dibatte fra le fiamme dove, sebbene morto, il suo corpo continuerà a soffrire, come si dice, le pene dell'inferno, ma scende nell'ossario, va ad abitare nel luogo più freddo e più inerte che ci sia, il più anonimo e informale, dove non si respira più nessun alito di vita, dove anche la morte perde i residui tratti eroici con cui la si esorcizza. Don Giovanni perlustra l'ossario, lui stesso, già ridotto a un fantasma, sul punto di diventare niente più di un osso.

Alle spalle della revisione operata da Francesco Vasarri del mito di Don Giovanni (il poeta è un 'revisore' secondo il postulato critico di Harold Bloom) sta forse quella che è la versione più critica e decostruttiva della fi-

gura del grande ‘burlador’, mi riferisco alla versione Mozart-Kierkegaard. Per quest’ultimo infatti Don Giovanni non è un seduttore e di conseguenza lo scritto su *Gli stadi erotici immediati, ovvero il musicale-erotico*, dove si passano in rassegna i personaggi delle opere di Mozart – Cherubino, Papageno e Don Giovanni – che rappresentano le varie fasi della sensualità, non è la chiave interpretativa del *Diario del seduttore*. Di quest’ultimo Don Giovanni non ha il tratto distintivo, vale a dire il calcolo anticipato delle mosse da compiere, la lenta preparazione del raggio. Per sedurre una fanciulla ci vuole tempo, sono necessari un prima e un dopo, un prima in cui elaborare un piano e un dopo in cui realizzarlo. Don Giovanni al contrario è tutto nell’istante, nell’immediatezza, non ha tempo per pensare. Il seduttore non vuole far cadere la fanciulla, vuole farla cadere nell’angoscia; non è interessato a consumare l’atto, che può benissimo non avvenire, ma a far sentire la fanciulla come se avesse ceduto per farle provare il brivido della libertà che la lascia in preda alla colpevolezza e alla disperazione.

Se Don Giovanni seduce, lo fa però con la sola forza del desiderio sensuale, seduce perché desidera e desidera in ogni donna che incontra la femminilità tutta intera. È d’altronde la ragione per cui le donne sono affascinate da Don Giovanni, il motivo per cui lo amano e, almeno nel caso di Donna Elvira, lo difendono. Don Giovanni, secondo Kierkegaard, è una vittima, la vittima della bellezza, appena sente ‘odor di femmina’ non resiste, deve desiderare, più che un seduttore è un sedotto; ma il punto è che una volta che abbia goduto, posto che vi sia riuscito (in Mozart l’esito delle conquiste è sempre dubbio), è spinto immediatamente a cercare un altro oggetto da desiderare. Per questo motivo l’angoscia, che è il segno dello spirito e quindi della riflessione, è in lui niente di più di un’increspatura. L’angoscia infatti, spingendo a interrogarsi sul godimento e sul suo esito mortifero, sospende il desiderio perché in esso vede la sorgente del pericolo. È la ragione per cui Don Giovanni, nel quale l’angoscia c’è, ma non è riflessa, e che quindi non prova la vertigine della libertà (il suo desiderare è imperioso, coatto), sembra andare incontro alla morte tranquillamente e senza alcuna paura; ma non lo fa in nome della difesa del libero pensiero o per ribellione contro le forme del quieto-vivere borghese, piuttosto per la completa identificazione con il carattere immediato del desiderio, con quel suo non essere niente più di un battito, una sistole-diastrale, un succedersi rapido e senza alcuno scopo che non sia il godimento di apertura e chiusura, facilitazione e sbarramento (come il *Wunsch* freudiano che apre e chiude gli orifici del corpo facendone cadere l’oggetto della pulsione). Se Don Giovanni incarna lo stadio estetico, è perché in lui l’angoscia coincide con il desiderio puro della vita che però porta con sé un tratto demoniaco: che la vita come assicura un godimento puntuale e immediato, così in esso si consuma e si perde. La vita è un virus e lo spirito un osso.

La prova che l'accoppiata Mozart-Kierkegaard possa far parte dei precursori di Vasarri potrebbe essere data dal riferimento al tema del catalogo: premesso che quella volta «il convitato di pietra non fu nemmeno avvertito» e Don Giovanni «fece tutto da solo», l'effetto ottenuto dal catalogo fu il contrario di quello sperato: «Le sue donnine / – infatti – scompagnate dai fogli / cadevano in una risma spiegazzata di gonne». Se la pretesa di un catalogo è quella di essere esauriente non solo, ma anche di mettere ordine nelle conquiste, basta che i fogli si scompiglino perché le 'donnine' ne cadano giù alla rinfusa, messe una sopra l'altra come in una risma non di carta ma di gonne. E se qualcuno osservava la scena dall'alto non si indignava certo, afferrato da un livore moralistico, ma più semplicemente «se la rideva» di fronte al pasticcio combinato da Don Giovanni con il suo catalogo e le sue 'donnine'.

Un mito, secondo Levi-Strauss, è l'articolazione 'selvaggia' di una contraddizione logica, e le sue varie versioni rappresentano i tentativi ripetuti di trovare il modo migliore per riuscire a scioglierla. Dal momento però che una contraddizione non si scioglie, ma al massimo si sgrana e si edulcora, le versioni tendono a essere infinite e, se all'improvviso non ce ne sono più, ciò accade solo per esaurimento, psichico e mentale. Ultima, ma solo in ordine di tempo, la versione di Francesco Vasarri ha il merito di esporre la contraddizione che il mito di Don Giovanni elabora bloccando la scappatoia attraverso la quale cercava di diventare maneggevole ed edificante: sostituendo l'inferno – un luogo in fin dei conti non di morte ma di vita; pieno di desideri e di passioni, di ricordi e di rimpianti, di dolore e contro ogni evidenza di speranza – con l'ossario, racchiude in una sola immagine il darsi simultaneo del desiderio e della sua perdita, della ricerca del godimento a ogni costo e del suo inevitabile scacco. Se Don Giovanni è l'immagine del desiderio di vivere, del movimento incessante che sempre ricomincia, della mira che a ogni momento si rinnova sempre uguale a se stessa, egli testimonia anche che quel desiderio va a vuoto, che quel movimento non permette mai di fare un passo avanti, che quella mira non coglie il bersaglio. Se il tempo «è una ruota che non si ferma», allora la vita s'irrigidisce, s'indurisce e si riduce a un osso. Forse avremmo voluto altro, la nostra mano avrebbe voluto indicare recisamente i giardini, i luoghi dove la vita fiorisce. Ma dal momento che «si scrive solo di ciò che ci manca» ed è inutile «smentirlo», la mano allora puntò in direzione dell'ossario verso cui non ci resta che scendere come Don Giovanni e insieme a lui.