

Fondazione
Teatro La Fenice di Venezia

Stagione 2010
Lirica e Balletto

DON *Wolfgang Amadeus Mozart*
GIOVANNI



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

BMW vi porta sulla strada
della grande musica.

BMW
Partner Ufficiale del
Teatro alla Scala



www.bmw.it

Piacere di guidare



CI SONO INFINITI MODI
DI ESSERE PRESENTI
SULLA SCENA. IL NOSTRO,
STORICAMENTE, STA NEL FARE
CHE CIÒ ACCADA. MOLTO,
MOLTO PRIMA CHE IL SIPARIO
SI ALZI GENERALI È LÌ.

GENERALI. DOVE C'È ARTE.



RUBELLI

VENEZIA



Montegrappa

ITALIA



220TH ANNIVERSARY OF
"IL TEATRO LA FENICE DI VENEZIA"

Limited Edition
montegrappa.com

FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE

STAGIONE 2010



Clavicembalo francese a due manuali copia dello strumento di Goermans-Taskin, costruito attorno alla metà del XVIII secolo (originale presso la Russell Collection di Edimburgo).

Opera del M° cembalario Luca Vismara di Seregno (MI); ultimato nel gennaio 1998.

Le decorazioni, la laccatura a tampone e le chinoiserie – che sono espressione di gusto tipicamente settecentesco per l'esotismo orientaleggiante, in auge soprattutto in ambito francese – sono state eseguite dal laboratorio dei fratelli Guido e Dario Tonoli di Meda (MI).

Caratteristiche tecniche:

estensione $fa^1 - fa^5$,
trasposizione tonale da 415 Hz a 440 Hz,
dimensioni 247×93×28 cm.

Dono al Teatro La Fenice
degli Amici della Fenice, gennaio 1998.

e-mail: info@amicifenice.it
www.amicifenice.it

Incontro con l'opera

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
lunedì 25 gennaio 2010 ore 18.00
LUCA MOSCA

Manon Lescaut

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
venerdì 5 febbraio 2010 ore 18.00
PIERO MIOLI

Il barbiere di Siviglia

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
mercoledì 10 marzo 2010 ore 18.00
ENZO RESTAGNO

Dido and Æneas

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
venerdì 14 maggio 2010 ore 18.00
LORENZO ARRUGA

Don Giovanni

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
venerdì 18 giugno 2010 ore 18.00
GIORGIO PESTELLI

The Turn of the Screw

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
mercoledì 22 settembre 2010 ore 18.00
MICHELE DALL'ONGARO

Rigoletto

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
lunedì 25 ottobre 2010 ore 18.00
MASSIMO CONTIERO

L'elisir d'amore

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
venerdì 3 dicembre 2010 ore 18.00
SANDRO CAPPELLETTO

Il killer di parole

Incontro con il balletto

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
lunedì 19 luglio 2010 ore 18.00
SERGIO TROMBETTA

Le corsaire

I.P.

Il 4 dicembre 2008 il Comitato Portuale di Venezia ha deliberato il rilascio alla società APV Investimenti S.p.A., di proprietà dell'Autorità Portuale di Venezia, di una concessione demaniale (per una durata fino a trenta anni) dell'area denominata «Ex Locomotive».

Nell'area, situata a Venezia, compresa tra la Marittima ed il Tronchetto, sorgeranno un garage multipiano, un centro direzionale, un'area commerciale e una struttura alberghiero-ricettiva.

Vincitore del Concorso Internazionale di Progettazione è il raggruppamento con capogruppo il Prof. Arch. Mauro Galantino.

APV Investimenti sta dando attuazione alla progettazione definitiva.



APV Investimenti

Società dell'Autorità Portuale di Venezia - A Venice Port Authority Company

Gestione e sviluppo dei progetti portuali
Harbour projects management and developing

www.apvinvest.it

Società dell'Autorità Portuale di Venezia
A Venice Port Authority Company

Santa Marta, fabb. 16 – 30123 Venezia
Tel. +39 0415334159, Fax +39 0415334180

IL MONDO VIA VENEZIA

UN VIAGGIO A MISURA D'UOMO

- UN UNICO TERMINAL PER UN TRANSITO SEMPLICE ED IMMEDIATO
- MINIMUM CONNECTING TIME DI 35 MINUTI
- OLTRE 50 DESTINAZIONI DI LINEA NAZIONALI E INTERNAZIONALI
- PIU' DI 140 VOLI SETTIMANALI DAL SUD ITALIA
- 50 NEGOZI PER OGNI TUA ESIGENZA



AMBURGO
AMSTERDAM
ATENE
ATLANTA
BARCELONA
BARI
BERLINO-SCHONEFELD
BERLINO-TEGEL
BUDAPEST
BUCAREST-OTOPENI
BRINDISI

BRISTOL
BRUXELLES
CAGLIARI
CATANIA
COLONIA
COPENAGHEN
DUBAI
DUBLINO
DUSSELDORF
EAST MIDLANDS
EDINBURGO

FRANCOFORTE
GINEVRA
HANOVER
HELSINKI
ISTANBUL
LEEDS-BRADFORD
LIONE
LISBONA
LONDRA GATWICK
LONDRA HEATHROW
MADRID

MONACO
MONTREAL
MOSCA
NAPOLI
NEW YORK
NIZZA
OLBIA
OSLO
PALERMO
PARIGI C. DE GAULLE
PHILADELPHIA

PRAGA
RIGA
ROMA FIUMICINO
SHARM EL SHEIK
SVIGLIA
STUTTGART
TIMISOARA
TORONTO
VIENNA
ZURIGO

IL FUTURO SVILUPPO DELL'AREA - VERSO L'AIRPORT CITY





GRAN TEATRO LA FENICE

Acquista il tuo biglietto on-line per gli spettacoli al “Gran Teatro La Fenice” collegandoti al sito: www.geticket.it.



Fornitore ufficiale del servizio di Ticketing



Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione lirica 2010
*trasmesse in diretta o in differita
dal Teatro La Fenice*

venerdì 29 gennaio 2010 ore 19.00

Manon Lescaut

domenica 14 marzo 2010 ore 19.00

Dido and Æneas

martedì 18 maggio 2010 ore 19.00

Don Giovanni

venerdì 25 giugno 2010 ore 19.00

The Turn of the Screw

domenica 5 settembre 2010 ore 19.00

La traviata

sabato 25 settembre 2010 ore 19.00

Rigoletto

venerdì 29 ottobre 2010 ore 19.00

L'elisir d'amore

venerdì 10 dicembre 2010 ore 19.00

Il killer di parole

Concerti della Stagione sinfonica 2009-2010
*trasmessi in diretta o in differita
dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran*

Andrea Molino (giovedì 19 novembre 2009)

Gabriele Ferro (venerdì 15 gennaio 2010)

Eliahu Inbal (sabato 20 febbraio 2010)

John Axelrod (venerdì 5 marzo 2010)

Ottavio Dantone (venerdì 30 aprile 2010)

Dmitrij Kitajenko (sabato 5 giugno 2010)

Juraj Valčuha (venerdì 2 luglio 2010)

I CD DELLA FENICE

Il Gran Teatro la Fenice di Venezia, allo scopo di promuovere e valorizzare il proprio patrimonio musicale, dalla riapertura del 2004 ha iniziato la pubblicazione in compact disc di titoli operistici tratti dall'archivio storico, le cui prime registrazioni risalgono agli anni '50.

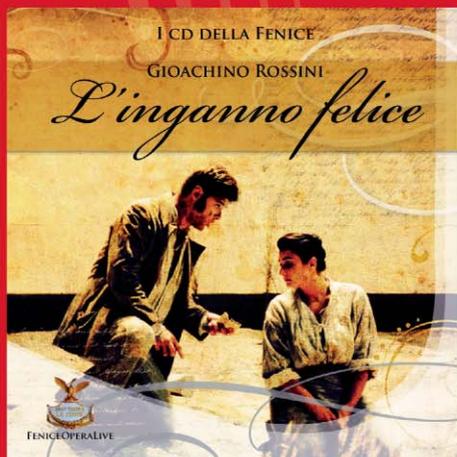
Titoli finora pubblicati per "Fenice Opera Live" (FOL)



Verdi, LA TRAVIATA
direttore Marcello Viotti (rec. 2002 | CRR2802)
collana "Omaggio a Viotti"



Martin y Soler, UNA COSA RARA
direttore Giancarlo Andretta (rec. 1999, FOL0002)



Rossini, L'INGANNO FELICE
direttore Giancarlo Andretta (rec. 1998, FOL0003)



AAVV, "KATIA RICCIARELLI ALLA FENICE"
(FOL0004), collana "Grandi Voci"



FENICEOPERATIVE

Prossime uscite/*next releases*:

Rossini, IL BARBIERE DI SIVIGLIA | Collana **Omaggio a Viotti**

Haendel, ALCINA con Joan Sutherland, 1960

LEYLA GENCER ALLA FENICE | Collana **Grandi Voci**

La collezione Fenice Opera Live è disponibile presso il bookshop del Teatro la Fenice e nei migliori negozi di CD
The Fenice Opera Live collection is available at the Fenice bookshop and the best CD shops



IL CIOCCOLATINO DEL TEATRO LA FENICE

il piacere di sostenere la musica



**Squisite creazioni per deliziare il palato con raffinatezza
Un prezioso ricordo del Teatro veneziano**

Il Cioccolatino del Teatro La Fenice è in vendita nei migliori negozi di Venezia
e presso il Bookshop del Teatro La Fenice aperto tutti giorni
dalle 10.00 alle 18.00 bookshop@festfenice.com tel. 041786611



FAVELLA S.p.A.



di Pat Carra

LÀ CI DAREM
LA MANO...
LÀ MI DIRAI
DI SÌ...

VOGLIO
UNA MANO
NELLE FACCE
DOMESTICHE!



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI



STATO ITALIANO



REGIONE DEL VENETO



SOCI SOSTENITORI



Fondazione di Venezia



Provincia di Venezia

SOCI BENEMERITI



GENERALI



CASINÒ DI VENEZIA



SAVE
SOCIETÀ AEROPORTO VENEZIA S.p.A.



CONFINDUSTRIA
Venezia



Autorità portuale

superjet
INTERNATIONAL
An Alenia Aeronautica and Sukhoi Company



APV Investimenti
Assicurazione, Previdenza e Servizi di Infrastruttura e Servizi

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Giorgio Orsoni
presidente

Luigino Rossi
vicepresidente

Fabio Cerchiai
Jas Gawronski
Achille Rosario Grasso
Luciano Pomoni
Giampaolo Vianello
Francesca Zaccariotto
Gigliola Zecchi Balsamo
consiglieri

sovrintendente
Giampaolo Vianello

direttore artistico
Fortunato Ortombina

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Giancarlo Giordano, *presidente*
Giampietro Brunello
Adriano Olivetti
Andreina Zelli, *supplente*

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI

SOCI ORDINARI



Fondazione Amici della Fenice



COMITÉ FRANÇAIS
POUR LA SAUVEGARDE
DE VENISE



CAMERA DI COMMERCIO
INDUSTRIA ARTIGIANATO E AGRICOLTURA
VENEZIA



CASA DI RISPARMIO DI VENEZIA SPA

CONSORZIO VENEZIA NUOVA 

 Marsilio

PRICEWATERHOUSECOOPERS 

l'Adige



CORRIERE DELL'ALTO ADIGE

CORRIERE DEL TRENINO

 RUBELLI

CATTOLICA
ASSICURAZIONI
DAL 1898

STUDIO DE POLI
VENEZIA

La Linea

 Vignoretti 

DON GIOVANNI

dramma giocoso in due atti KV 527
libretto di Lorenzo Da Ponte

musica di **Wolfgang Amadeus Mozart**

Teatro La Fenice

martedì 18 maggio 2010 ore 19.00 turno A +3
mercoledì 19 maggio 2010 ore 19.00 fuori abbonamento
giovedì 20 maggio 2010 ore 19.00 turno E
venerdì 21 maggio 2010 ore 19.00 fuori abbonamento
sabato 22 maggio 2010 ore 15.30 turno C
domenica 23 maggio 2010 ore 15.30 fuori abbonamento
martedì 25 maggio 2010 ore 19.00 fuori abbonamento
mercoledì 26 maggio 2010 ore 19.00 fuori abbonamento
giovedì 27 maggio 2010 ore 19.00 fuori abbonamento
venerdì 28 maggio 2010 ore 19.00 turno D
sabato 29 maggio 2010 ore 15.30 fuori abbonamento
domenica 30 maggio 2010 ore 15.30 turno B

La Fenice prima dell'Opera 2010 3





Mozart nel famoso ritratto del cognato Joseph Lange (1751-1831). Benché incompiuto, questo ritratto era giudicato molto somigliante da Constanze. Salisburgo, Mozarteum.

Sommario

- 5 La locandina
- 7 Cupio dissolvi
di Michele Girardi
- 13 David Rosen
Don Giovanni, dramma giocoso, opera buffa, dramma semiserio?
- 45 Giovanna Gronda
Sul testo del *Don Giovanni*
- 51 Il teatro di regia e una lettura di *Don Giovanni*.
Intervista a Damiano Michieletto
a cura di Michele Girardi
- 59 *Don Giovanni*: libretto e guida all'opera
a cura di Marco Gurrieri
- 125 *Don Giovanni*: in breve
a cura di Gianni Ruffin
- 127 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 135 Emanuele Bonomi
Bibliografia
- 143 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*
«Una composizione la più classica fra tutte, e la più rinomata»
a cura di Franco Rossi

IL
DISSOLUTO
PUNITO.
O SIA
IL D. GIOVANNI.

DRAMMA GIOCO
IN DUE ATTI.

DA RAPPRESENTARSI
NEL TEATRO DI PRAGA L' ANNO 1787.



IN PRAGA.

di Schenfeld.

Frontespizio del libretto stampato a Praga per la prima rappresentazione assoluta. Cantavano: Luigi Bassi (Don Giovanni), Giuseppe Lolli (Commendatore e Masetto), Teresa Saporiti (Donna Anna), Antonio Baglioni (Don Ottavio; anche il primo Tito), Catarina Micelli (Donna Elvira), Felice Ponziani (Leporello), Caterina Bondini (Zerlina). Il libretto praghese è posto da Giovanna Gronda a base della sua edizione critica (*Il Don Giovanni*, Torino, Einaudi, 1995); v. *Introduzione*, pp. XIII sgg., XXV sgg.; cfr. inoltre, per una descrizione della stampa, le pp. 86-87, e, per le varianti dei tre libretti in gioco, l'apparato critico alle pp. 93-123.

DON GIOVANNI

dramma giocoso in due atti KV 527

libretto di **Lorenzo Da Ponte**

dal dramma *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* di Tirso de Molina attraverso il libretto
Don Giovanni o sia Il convitato di pietra di Giovanni Bertati per Giuseppe Gazzaniga

musica di **Wolfgang Amadeus Mozart**

prima rappresentazione assoluta: Praga, Nostitz-Theater, 29 ottobre 1787

versione di Praga (1787) con l'aggiunta dell'aria KV 540^a
e del recitativo e aria KV 540^c dalla versione di Vienna (1788)

personaggi e interpreti

<i>Don Giovanni</i>	Markus Werba (18, 20, 22, 26, 28, 30) Simone Alberghini (19, 21, 23, 25, 27, 29)
<i>Donna Anna</i>	Aleksandra Kurzak (18, 20, 22, 26, 28, 30) Elena Monti (19, 21, 23, 25, 27, 29)
<i>Don Ottavio</i>	Marlin Miller (18, 20, 22, 26, 28, 30) Leonardo Cortellazzi (19, 21, 23, 25, 27, 29)
<i>Il Commendatore</i>	Attila Jun (18, 20, 22, 26, 28, 30) Carlo Malinverno (19, 21, 23, 25, 27, 29)
<i>Donna Elvira</i>	Carmela Remigio (18, 20, 22, 26, 28, 30) Maria Luigia Borsi (19, 21, 23, 25, 27, 29)
<i>Leporello</i>	Alex Esposito (18, 20, 22, 26, 28, 30) Simone Del Savio (19, 21, 23, 25, 27, 29)
<i>Masetto</i>	Borja Quiza (18, 20, 22, 26, 28, 30) William Corrà (19, 21, 23, 25, 27, 29)
<i>Zerlina</i>	Irini Kyriakidou (18, 20, 22, 26, 28, 30) Caterina Di Tonno (19, 21, 23, 25, 27, 29)

maestro concertatore e direttore **Antonello Manacorda**

regia **Damiano Michieletto**

scene Paolo Fantin

costumi Carla Teti

regia video Luca Scarzella

light designer Fabio Baretin

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Claudio Marino Moretti

maestro al cembalo Stefano Gibellato

con sopratitoli

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

<i>direttore degli allestimenti scenici</i>	Massimo Checchetto
<i>direttore di scena e di palcoscenico</i>	Lorenzo Zanoni
<i>maestro di sala</i>	Stefano Gibellato
<i>altro maestro di sala</i>	Roberta Ferrari
<i>altro maestro del Coro</i>	Ulisse Trabacchin
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Valter Marcanzin
<i>assistente alla regia</i>	Eleonora Gravagnola
<i>assistente ai costumi</i>	Giovanna Fiorentini
<i>maestro di palcoscenico</i>	Raffaele Centurioni
<i>maestro rammentatore</i>	Pier Paolo Gastaldello
<i>maestro alle luci</i>	Ilaria Maccacaro
<i>capo macchinista</i>	Vitaliano Bonicelli
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo sartoria e vestizione</i>	Carlos Tieppo
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>responsabile della falegnameria</i>	Paolo De Marchi
<i>coordinatore figuranti</i>	Claudio Colombini
<i>scene</i>	Marc Art (Treviso)
<i>attrezzeria</i>	Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice (Venezia)
<i>costumi</i>	Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice (Venezia)
	Nicolao Atelier (Venezia)
<i>costumi realizzati con tessuto</i>	Rubelli (Venezia)
<i>calzature</i>	Calzature Epoca (Milano)
	Calzature artistiche Sacchi (Firenze)
<i>trucco</i>	Effe Emme Spettacoli (Trieste)
<i>sopratitoli</i>	realizzazione Studio GR (Venezia)
	la cura dei testi proiettati è di
	Maria Giovanna Miggiani

Cupio dissolvi

«Venite pur avanti, vezzose mascherette!» esclama Leporello quando tre persone col volto coperto si presentano alle soglie del palazzo del suo padrone, che prontamente le invita a entrare per festeggiare con lui: «È aperto a tutti quanti, / viva la *libertà!*». Non è certo cristallina la concezione che Don Giovanni rivela di questo bene prezioso così sovente brutalizzato, dato che almeno due volte nel corso della sua ultima giornata di vita tenta di usare violenza ad altrettante donne, oltre a compiere altre azioni che lo pongono al di là dei confini comuni della morale. Ma quando la sua cena notturna viene interrotta dalla statua di un «vecchio infatuato» che «non si pasce di cibo mortale», venuta nel suo palazzo con lo scopo di invitarlo a cena nell'aldilà, si guadagna la solidarietà di molti, perché diviene un eroe: percepisce il pericolo di una fine imminente, ma rifiuta scorciatoie che limiterebbero la sua coerenza, come il pentimento, e affronta la morte con coraggio. Quando le fiamme dell'inferno hanno adempiuto al loro scopo, punendolo per il delitto commesso all'inizio dell'opera (che simboleggia la sua vita dissoluta), un'umanità segnata dalla sua azione incessante si ritrova senza la motivazione della propria esistenza, e se i personaggi nobili dichiarano il fallimento della loro stessa realtà – temporaneo forse per Donna Anna e Don Ottavio (non si celebrerà il loro matrimonio), certo definitivo per Donna Elvira (sedotta, riparerà in un convento) –, quelli popolari, da Masetto e Zerlina al servo devoto Leporello, potranno ancora credere in un futuro migliore.

Su questa conclusione si gioca una partita importante fra i due generi che si contendono la trama dell'opera, il serio e il buffo. Il problema viene discusso con finezza da Giovanna Gronda nel secondo saggio di questo volume, già apparso nel volume che accompagnava le recite del *Don Giovanni* al PalaFenice nel 1996, dopo il rogo della sala di campo San Fantin, e che ripubblichiamo in queste pagine per rendere omaggio all'insigne italianista nel decennale della sua prematura scomparsa. In poche pagine la studiosa illustra con esemplare chiarezza le vicende esecutive che congiungono la prima assoluta di Praga (1787) alla ripresa viennese (1788), che, oltre all'aggiunta e sostituzione di numeri musicali (e si veda, a questo proposito, anche la corposa guida all'opera di Marco Gurrieri), implicava proprio la rinuncia a questo finale, in nome delle ragioni del 'tragico'.

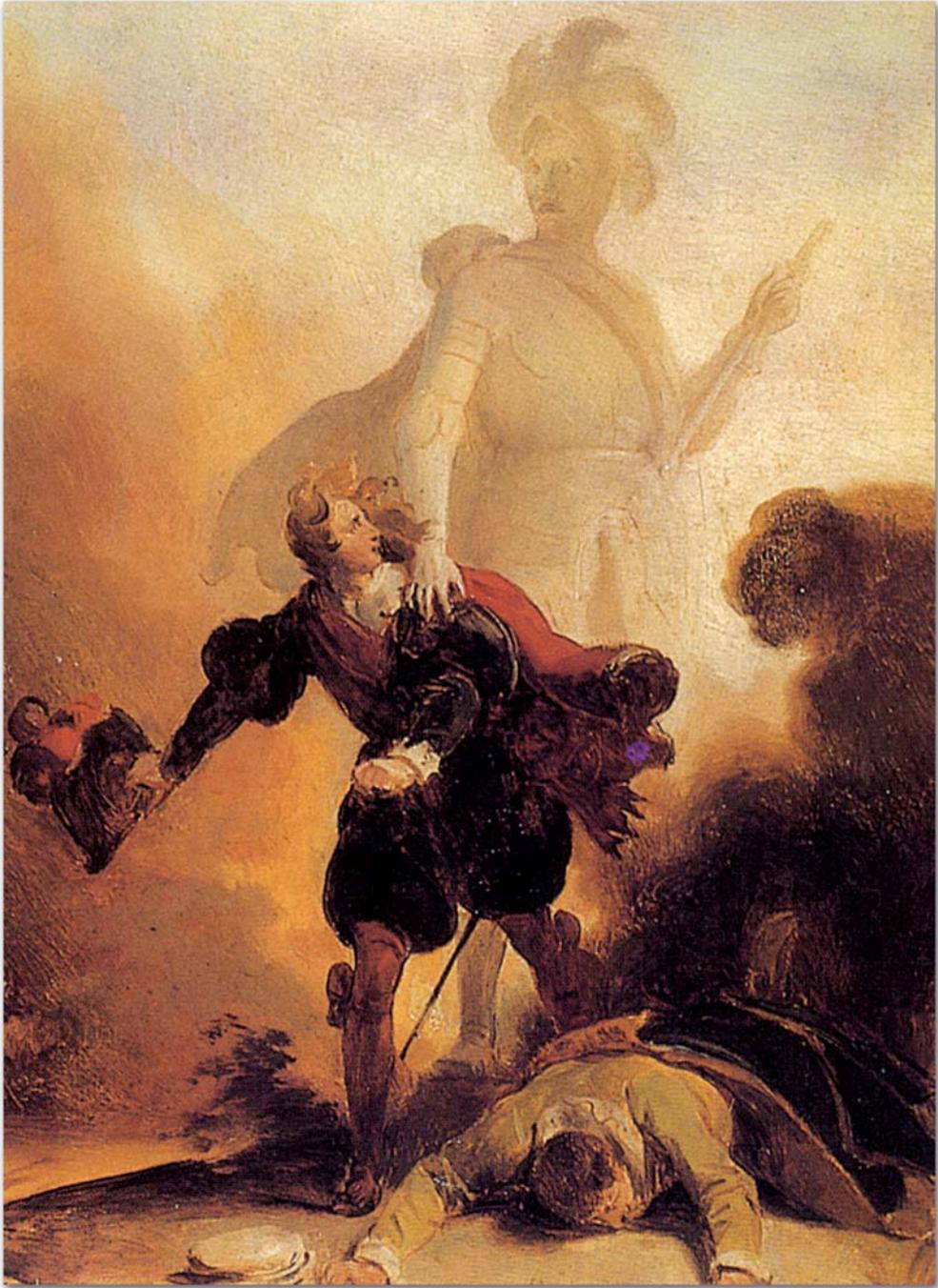
Ci sono ragioni ottime anche a favore di questa scelta, ma quella che vediamo oggi pressoché in ogni allestimento è una versione che innesta almeno due pagine

irrinunciabili della versione viennese su quella praghese (con la scena finale): oltre al recitativo e aria n. 21b di Elvira «Mi tradì quell'alma ingrata» KV 540^c per la Cavalieri, la prima aria di Don Ottavio n. 10a «Dalla sua pace» KV 540^a. Impossibile per un interprete resistere alla tentazione di intonare due fra le composizioni che più onorano il registro tenorile (l'aria viennese n. 10a e l'aria praghese n. 21, «Il mio tesoro intanto»), anche se Mozart le aveva previste in alternativa, ma quest'aggiunta eleva il ruolo dell'*hidalgo* Ottavio da parte di contorno (questo, prevalentemente, il rango del tenore nell'opera buffa del Settecento) a primo ruolo, aggiungendo un problema in più a una messa in scena che già ne procura parecchi. Ho discusso di aspetti come questo con Damiano Michieletto, giovane regista veneziano di questa produzione, e fine analista della drammaturgia dell'opera (come si potrà constatare leggendo la sua intervista). In particolare la difesa delle ragioni drammatiche del finale di Praga, pagina per lui irrinunciabile nell'economia del dramma (come per noi, usciti indenni dalle temperie romantiche), mi sembra degna di ogni considerazione.

Aprè il volume un saggio importante, scritto espressamente da David Rosen, uno dei massimi protagonisti dell'odierna musicologia internazionale, molto noto per i suoi studi su Verdi, e in particolare per l'edizione critica della *Messa da requiem*. Rosen intraprende un viaggio affascinante nella drammaturgia di *Don Giovanni*, e riflettendo sulla questione dei generi in generale, tocca alcuni momenti chiave della vicenda, a partire dalla matrice veneziana e 'goldoniana' del genere definito come «dramma giocoso» e dal libretto che sta alla base del capolavoro di Mozart e Da Ponte (scritto da Bertati per Gazzaniga), per mettere a fuoco alcuni momenti capitali della drammaturgia, come i tratti 'camaleontici' che permettono al libertino di galleggiare sui nodi della vicenda, assumendo con leggerezza l'aspetto che più gli permette di conseguire i suoi scopi (si pensi a quando indossa i panni del servo, a puro scopo di seduzione). Rosen si impegna poi, con inestimabile finezza ermeneutica, in una «difesa di Donna Anna», ruolo sul quale si sono accaniti tanti esegeti, e sui problemi di verosimiglianza imposti proprio dal monumento innalzato al Commendatore, ricorrendo, in questo come nell'altro caso, al libretto di Bertati. Il viaggio saggistico si conclude a Venezia, dov'era iniziato, inquadrando un caso esemplare nella ricezione di *Don Giovanni*.

E se un desiderio insopprimibile di donne, cibo, vino e musica, permea l'agire di Don Giovanni, la morte esemplare del libertino contribuisce a mettere le ali a uno dei massimi capolavori del teatro musicale di tutti i tempi, ricco di una musica immortale, a cominciare dai gorgi della morte fronteggiati dalla vita che animano l'*ouverture*, e che trova nella licenza conclusiva le ragioni per una sempiterna palingenesi.

Michele Girardi



Alexandre-Évariste Fragonard (1780-1850), *Don Giovanni, Leporello e la statua del Commendatore*. Olio su tela. Strasburgo, Musée des Beaux-Arts.



Paolo Fantin, bozzetto scenico (1) per *Don Giovanni* al Teatro La Fenice di Venezia, 2010; regia di Damiano Michieletto, costumi di Carla Teti.

Carla Teti, figurini (Donna Anna) per *Don Giovanni* al Teatro La Fenice di Venezia, 2010; regia di Damiano Michieletto, scene di Paolo Fantin.



Carla Teti, figurino (Don Giovanni) per *Don Giovanni* al Teatro La Fenice di Venezia, 2010; regia di Damiano Michieletto, scene di Paolo Fantin.

Carla Teti, figurini (coro uomini e donne) per *Don Giovanni* al Teatro La Fenice di Venezia, 2010; regia di Damiano Michieletto, scene di Paolo Fantin.



Alexandre-Évariste Fragonard (1780-1850), *Don Giovanni con Donna Elvira e Zerlina*. Olio su tela. Clermont-Ferrand, Museo Bargoin.

David Rosen

Don Giovanni, dramma giocoso, opera buffa, dramma semiserio?

Potremmo cominciare la nostra storia da Adamo ed Eva, cioè con l'esordio in letteratura delle vicende di Don Giovanni, vale a dire *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* di Tirso de Molina (pubblicato nel 1630, ma probabilmente scritto più di dieci anni prima), e aprirci un varco fra le declinazioni del soggetto dovute a Cicognini, Molière, Goldoni, le numerose altre *pièces* di altri commediografi, il balletto di Angiolini e Gluck, così come fra una serie di opere che inizia con *L'empio punito* di Alessandro Melani (1669) – Charles C. Russell ha pubblicato i libretti di sette di questi adattamenti, ma ne furono prodotti molti di più.¹ Proviamo invece a considerare tutti questi trascorsi come la preistoria della fonte diretta del libretto di Da Ponte, *Il capriccio drammatico* di Giovanni Bertati messo in musica da Giuseppe Gazzaniga, un metadramma agito da una compagnia d'opera italiana in Germania che, nell'atto secondo, esegue *Don Giovanni o sia Il convitato di pietra*. *Il capriccio* fu dato in prima assoluta al Teatro Giustiniani di San Moisè «il carnevale dell'anno 1787».² Nell'atto primo, l'impresario Policastro osserva come la «nostra commedia» sia «ridotta [...] fra la Spagnuola / di Triso [*sic*] de Molina, / tra quella di Moliere, [*sic*] / e quella delli nostri commedianti» (cioè il teatro popolare italiano): per sua bocca Bertati dichiara così il suo debito con queste fonti.

Pasquale Bondini e Domenico Guardasoni, impresari del Nostitz-Theater di Praga, offrono proprio questo libretto a Mozart, dopo averlo scritturato per scrivere un'opera nuova destinata alla loro sala.³ Farò riferimento ad esso nelle pagine seguenti, visto che, detta in breve, i versi di Bertati fornirono a Da Ponte la materia drammatica che va dall'inizio fino al Duettino n. 7 tra Don Giovanni e Zerlina, e dalla scena del cimitero (II.11) sino alla fine dell'opera.

¹ CHARLES C. RUSSELL, *The Don Juan Legend Before Mozart With a Collection of Eighteenth-Century Opera Librettos*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1993.

² Le citazioni che seguiranno nel corso di questo saggio vengono desunte da *IL CAPRICCIO DRAMMATICO / rappresentazione per musica / di Giovanni Bertati / per la seconda opera / da rappresentarsi / nel Teatro Giustiniani / di San Moisè / il carnevale dell'anno 1787 / in Venezia / appresso Antonio Casali*; il libretto, conservato nella raccolta drammatica Corniani Algarotti, si può leggere *online* nel sito della Biblioteca Braidense (<http://www.braidense.it/rd/04695.pdf>).

³ Cfr. DANIEL HEARTZ, «*Don Giovanni*»: *Conception and Creation*, cap. 9 del suo *Mozart's Operas*, Berkeley-Los Angeles-London, The University of California Press, 1990, pp. 156-177: 158. Hertz ipotizza che il libretto avesse viaggiato da Venezia a Praga nel bagaglio di Antonio Baglioni, il Don Giovanni dell'opera di Bertati/Gazzaniga, nonché futuro Don Ottavio in quella di Da Ponte/Mozart (ivi, p. 160).

Ecco dunque una *liaison* con Venezia: non solo perché Giovanni Bertati e Lorenzo Da Ponte erano veneti, ma anche perché Venezia viene celebrata nel libretto di Bertati. Nel finale, infatti, Leporello sta per mettersi a bere, ma Don Giovanni lo interrompe con un invito imperioso (scena 23),

Far devi un brindisi alla città,
 che noi viaggiando di qua, e di là,
 abbiamo trovato ch'è la miglior.
 Dove le femmine, tutte graziose,
 son le più belle, le più vezzose,
 le più adorabili del sesso lor.

e non è affatto sorprendente che questa città si riveli essere Venezia – e tornerò in laguna con Don Giovanni alla fine di queste pagine.

Un dramma giocoso in ritardo

La sequenza di scene che apre *Don Giovanni* inizia con le lagnanze di un servo buffo, seguita con un tentato rapimento, la lotta fra un nobiluomo e una nobildonna, e culmina in un duello fatale: questa sequela si riverbera nell'epilogo dell'opera, con l'apparizione soprannaturale di una statua, che trascina l'eroe eponimo nelle fiamme dell'inferno. Non sorprende perciò che molti esegeti, a caccia di una catalogazione dell'opera che riflettesse la sua natura ambivalente, abbiano tenuto in gran conto la definizione di «dramma giocoso» apparsa nei libretti della *première* a Praga del 1787 e della ripresa a Vienna del 1788,⁴ nonostante che Mozart, nel suo catalogo tematico manoscritto, avesse annotato: «Il diabolico punito, o, il Don Giovanni, opera Buffa in 2 Atti». Tuttavia, a meno di non privilegiare a priori il punto di vista del compositore squalificando l'opinione del librettista, tali classificazioni servono appena a fissare i limiti della controversia. Il lemma «dramma giocoso» del *New Grove Dictionary of Opera* minimizza la differenza fra i termini, asserendo che «i librettisti preferirono questa definizione per i loro testi, mentre i compositori pensarono più spesso ai loro lavori di genere comico semplicemente come a “opere buffe”». ⁵ Ma l'anonimo estensore di questa voce si spinge forse troppo oltre, quando sostiene che «è comunque improbabile che a quel tempo il dramma giocoso fosse considerato un genere musicale a sé stante, e forse neppure nemmeno un genere musicale *tout court*». Daniel Hertz si chiede se dramma giocoso «fosse solo un modo di dire, indistinguibile dall'opera buffa», e risponde che

almeno in una fase della storia dell'opera, costituita dalla brillante catena di libretti veneziani inanellata da Goldoni a partire dal 1750, il termine «dramma giocoso» assunse un colore spe-

⁴ Cfr. MASSIMO MILA, *Lettura del «Don Giovanni» di Mozart*, Torino, Einaudi, 1988, p. 22. Un conciso parallelo fra il testo della versione di Praga e quello della versione di Vienna viene tracciato nel saggio di Giovanna Gronda in questo volume.

⁵ La medesima condizione vale anche per *Così fan tutte*.

cifico che prevede in modo quasi inquietante elementi che sarebbero più tardi confluiti in *Don Giovanni*. Ma anche così, non si può negare che i poeti, Goldoni incluso, usarono sovente la definizione «dramma giocoso» con molta libertà, e come equivalente a «opera buffa». ⁶

La definizione «dramma giocoso» era stata impiegata anche prima di Goldoni, ma fu solo attorno alla metà del Settecento che venne introdotta nei suoi libretti d'opera buffa che prevedevano personaggi importati dall'opera seria, normalmente una coppia di amanti nobili. C'imbattiamo così in parti serie contrapposte a quelle buffe, separate dai ruoli di mezzo carattere. Fu dunque Goldoni a inventare il nuovo genere del «dramma giocoso», cercando di evitare, grazie a questo espediente, il dilemma che contrapponeva i libretti ai loro autori:

Se [il libretto] è un poco serio, è cattivo perché non fa ridere; se è troppo ridicolo, è cattivo perché non vi è nobiltà. Volea pure imparare il modo di contentare l'Universale anche in questo genere di composizioni. ⁷

Nei primi lavori concepiti secondo questo orientamento, le parti serie restavano separate da quelle buffe, e non partecipavano ai finali d'atto a catena (un'altra delle innovazioni di Goldoni). Come ha osservato Ronald Jay Rabin, «i personaggi nobili [erano allontanati] dal palcoscenico per proteggerli dagli intrighi di basso profilo che animavano i finali». ⁸ Ne troviamo due esempi importanti nei drammi giocosi di Goldoni: *Il filosofo di campagna* (intonato da Galuppi nel 1754) e *La buona figliuola* (posto in musica da Duni nel 1756 e, soprattutto, da Piccinni nel 1760, con successo enorme e duraturo). In entrambi i casi le parti serie non intervengono nei finali dei primi due atti, mentre agiscono nel più breve finale terzo e ultimo, dove tipicamente si celebra un consenso raggiunto prima dell'inizio del numero musicale.

Già nel 1751, se non prima, un libretto veneziano di Goldoni per Galuppi, *Il conte Caramella*, divide i personaggi in tre gruppi: «seri» (una contessa e un marchese, «di lei amante»), «mezi carateri» – Dorina («giardiniera della contessa») e il conte eponimo –, e «buffi» – Ghita («serva rustica»), Cecco («contadino di lei amante»), e Bruno («contadino e tamburino di truppe suburbane»). ⁹ Ma a complicare le cose, viene otto anni dopo un altro libretto del medesimo lavoro (Vicenza 1759), che riunisce le quattro tipologie di personaggi di basso stato nella categoria di parti buffe, e le tre no-

⁶ HEARTZ, Goldoni, «Don Giovanni», and the «dramma giocoso», cap. 11 del suo *Mozart's Operas* cit., pp. 194-205: 195.

⁷ *L'autore a chi legge*, in CARLO GOLDONI, *De gustibus non est disputandum / Dramma giocoso per musica / da rappresentarsi / nel teatro Tron di San Cassiano / il carnevale dell'anno 1754*. In Venezia, MDCCLIV, per Modesto Fenzo, con licenza de' superiori. Il testo si legge online nel sito *Carlo Goldoni. Drammi per musica*, mantenuto dall'Università degli studi di Padova insieme a Casa Goldoni, su progetto di Anna Laura Bellina, all'indirizzo: <http://www.carlogoldoni.it/carlogoldoni/libretti/gustibus-0.jsp>.

⁸ RONALD JAY RABIN, *Mozart, Da Ponte, and the Dramaturgy of Opera Buffa: Italian Comic Opera in Vienna, 1783-1791*, tesi di dottorato, Cornell University, 1996, p. 32.

⁹ Il testo della produzione del 1751 per il teatro posto in contrada di San Samuele si legge online nel sito *Carlo Goldoni*. cit. all'indirizzo <http://www.carlogoldoni.it/carlogoldoni/libretti/caramell-0.jsp>.

bili (il conte, la contessa e il marchese) in quella di parti serie.¹⁰ Le categorie, specie quando riguarda il mezzo carattere, sono mutevoli di per sé, tanto che Marita McClymonds ha discusso sei tipi di numeri musicali che sono di casa tanto nell'opera seria quanto in quella buffa, come ad esempio «l'aria o il duetto d'amore (stile semiserio)»,¹¹ e l'intera evoluzione del genere comico poggia sull'espansione dello stile medio. Come ha scritto Rabin,

nei libretti tardi di Goldoni, le parti serie iniziano a scomparire, e l'interesse si sposta tangibilmente verso i *mezzi caratteri*; le divisioni fra queste tipologie di personaggi si fanno sempre più fluide, tanto che diviene sempre più difficile identificare le tipologie stesse. Il movimento verso il mezzo prosegue con i libretti post-goldoniani, e a partire dagli anni Ottanta una chiara e articolata tripartizione dei tipi di personaggi, come in *Don Giovanni* o *Una cosa rara*, doveva sembrare al pubblico leggermente antiquata.¹²

La tendenza, particolarmente evidente in Mozart, era quella di riunire le tipologie di personaggi, e in due sensi: non solo le parti serie si muovono verso quelle di mezzo carattere, ma interagiscono sempre sia con queste che con i ruoli buffi. Ma, come indica Rabin (e come vedremo), il *Don Giovanni* di Mozart e Da Ponte sembra tornare a un vecchio concetto di dramma giocoso.

A questo punto possiamo valutare con maggiore consapevolezza la celebre lettera del 7 maggio 1783 che Mozart scrisse al padre, in cui «un certo *abate* Da Ponte» appare per la prima volta nella sua corrispondenza. Wolfgang vuole cimentarsi nell'opera italiana ed è alla ricerca di un libretto, che sia scritto o da Da Ponte o da Varesco (l'autore dell'*Idomeneo*):

La cosa però più importante è che l'insieme risulti veramente comico; se poi fosse veramente possibile, bisognerebbe includere due buone parti femminili dello stesso livello. Una dovrebbe essere *Seria*, l'altra *Mezzo Carattere*. Ma le due parti dovrebbero avere la stessa importanza. La terza donna può anche essere del tutto *Buffa*, e così tutti gli uomini, se necessario.¹³

Due settimane dopo, in una lettera successiva, egli enfatizza «la cosa principale dev'essere l'elemento buffo, perché conosco il gusto dei viennesi», ed è certo un modo curioso di iniziare, visto che non prende come punto d'appoggio una trama bensì un insieme di tipi vocali.¹⁴ La descrizione epistolare dei ruoli delle tre donne è consona alla distribuzione dei ruoli femminili in *Don Giovanni*, ma quando si sposta su altri fronti

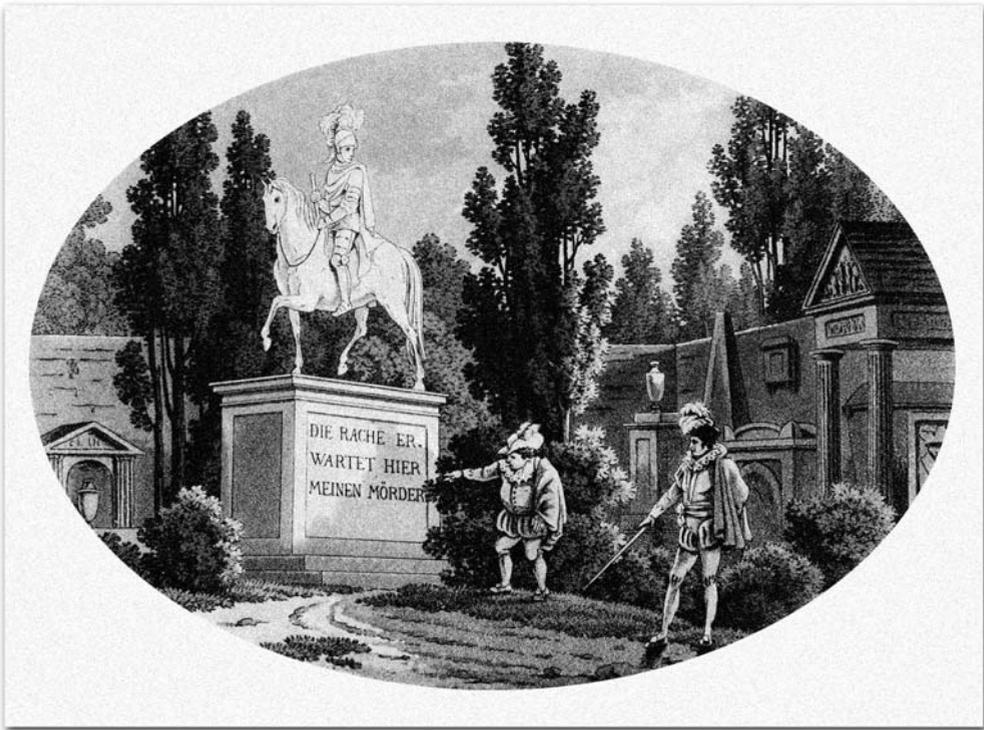
¹⁰ Questa informazione sul libretto del 1759, depositato in fotocopia nella biblioteca della University of California a Berkeley, viene dal lavoro di PIERPAOLO POLZONETTI, *Opera Buffa and the American Revolution*, Ph.D. diss., Cornell University, 2003, pp. 112-113.

¹¹ MARITA P. MCCLYMONDS, *Opera seria? Opera buffa? Genre and style as sign*, cap. 8 di *Opera buffa in Mozart's Vienna*, a cura di Mary Hunter e James Webster, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 197-231; 205.

¹² RABIN, *Mozart, Da Ponte* cit., p. 56.

¹³ Lettera di Mozart al padre del 7 maggio 1783, in WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Lettere [Briefe und Aufzeichnungen, 1962-1975]*, a cura di Elisa Ranucci, Milano, Guanda, 1981, pp. 241-242.

¹⁴ Questa dichiarazione potrebbe sembrare strana quasi quanto l'affermazione di Paul Valéry a proposito del suo poema *Le cimetière marin*, che comincia con «uno schema ritmico vuoto», privo di contenuto (cfr. CARL



Frontespizio dello spartito di *Don Giovanni* con la riduzione per pianoforte di August Eberhard Müller (Wien, S. A. Steiner, 1810). Scritta sul basamento: «La vendetta attende qui il mio assassino».

non è precisa, dato che Don Ottavio è un personaggio serio, mentre sarebbe meglio definire Don Giovanni come un ruolo di mezzo carattere piuttosto che buffo: certo, e nonostante il rango, non è una parte seria – il repertorio comico abbonda di nobili che vengono messi alla berlina e anche peggio (ad esempio spediti all’inferno) e che perciò non sono parti serie. Nondimeno la corrispondenza dei ruoli femminili ha spinto alcuni esegeti a considerare i propositi espressi nella lettera come una sorta di modello per *Don Giovanni*, anche se occorre rammentare che il progetto di Mozart per una serie di tipi vocali – pensato in vista di un’opera per Vienna e non per Praga – non può avere avuto ruolo alcuno nella scelta del libretto di *Don Giovanni*: come abbiamo visto poc’anzi, furono gl’impresari di Praga ad offrire a Mozart il libretto di Bertati per l’atto unico *Don Giovanni o sia Il convitato di pietra*. Quella lettera, strettamente parlando, non può dunque essere usata come prova di una prefigurazione della costellazione dei personaggi di *Don Giovanni*.

FEHRMAN, *Paul Valéry and «Le Cimetière marin»*, in ID., *Poetic Creation: Inspiration or Craft*, tr. ingl. di Karin Petherick, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1980, pp. 91-104: 93).

Secondo uno specialista, «la definizione di “dramma giocoso” introdotta da Da Ponte (ma non da Mozart) non implica alcun significato particolare; i personaggi seri [in *Don Giovanni*] sono coinvolti nell'intrigo tanto quanto nelle *Nozze di Figaro*». ¹⁵ Ma quest'affermazione necessita di opportune verifiche. È notevole che proprio l'interazione fra Anna e Ottavio, le parti serie, ¹⁶ e Don Giovanni, sia limitata a tre soli numeri musicali, tutti nell'atto primo: la lotta di Donna Anna col protagonista, di cui Leporello è spettatore nell'Introduzione (n. 1), il Quartetto (n. 9) e alcuni scorci del Finale (n. 13); ed è ancor più significativo che nell'atto successivo Don Giovanni non compaia più in scena con Anna e Ottavio, i quali non portano responsabilità alcuna nella sua rovina. Nel Sestetto (n. 19), Leporello, travestito da Don Giovanni, è il suo surrogato, e nel Finale secondo (n. 24) l'epilogo si svolge con non più di tre personaggi in scena: Don Giovanni e Leporello, raggiunti da Donna Elvira, che poi fugge, rimpiazzata dalla statua del Commendatore. Solo dopo che Don Giovanni è stato inghiottito dalle fiamme Anna e Ottavio ricompaiono, insieme a Elvira, Zerlina e Masetto, per unirsi a Leporello. Ma tutto ciò è in forte antitesi con la descrizione che ci affida Da Ponte di un finale multisezionale nelle sue *Memorie*:

e trovar si deve ogni genere di canto. L'adagio, l'allegro, l'andante, l'amabile, l'armonioso, lo strepitoso, l'arcistrepitoso, lo strepitosissimo, con cui quasi sempre il suddetto finale si chiude [...]. In questo finale devono per teatrale domma comparir in scena tutti i cantanti se fosser trecento, a uno, a due, a tre, a sei, a dieci, a sessanta, per cantarvi de' soli, de' duetti de' terzetti, de' sestetti, de' sessantetti. ¹⁷

Dopo lo scioglimento, con la discesa all'inferno di Don Giovanni, la scena ultima consiste nella rassegna dei progetti dei vari personaggi per il futuro, seguita dalla morale.

Oltre a una scarsa interazione con Don Giovanni, le parti serie hanno anche un'interazione molto limitata con le parti buffe, anche se Donna Anna e Don Ottavio prendono parte ai finali. Per quanto riguarda Elvira, possiamo considerarla come un ruolo di mezzo carattere, anche se si lega con naturalezza ad Anna e Ottavio dopo essersi guadagnata la loro fiducia nel Quartetto. *Id est*, mentre Don Giovanni potrebbe essere considerato come un ruolo di mezzo carattere che si abbassa al buffo ma non sale mai al serio, Donna Elvira è un mezzo carattere che si eleva al serio ma non scende mai a patti col buffo. Rimane aperta la questione di in che misura le parti indiscutibilmente serie di Anna e Ottavio interagiscano con quelle altrettanto indiscutibilmente buffe di Leporello, Zerlina, e Masetto.

In realtà è difficile parlare di una vera e propria interazione fra Anna e Ottavio e i personaggi comici, anche in quei casi in cui calcano insieme il palcoscenico: l'Intro-

¹⁵ JULIAN RUSHTON, *Don Giovanni (II) ...*, in *Grove Music Online* (ultimo accesso il 21 aprile 2010).

¹⁶ Non classificherei fra le parti serie il Commendatore: questo ruolo rientra piuttosto nella categoria dell'*ombra*, come «la voce» sovranaturale in *Idomeneo*, una categoria più diffusa nell'opera seria che in quella buffa, nonostante non sia comune in nessuno dei due generi.

¹⁷ LORENZO DA PONTE, *Memorie [di Lorenzo Da Ponte da Ceneda, in tre volumi, 1829-1830]. I libretti mozartiani*, Milano, Garzanti, 1976, 1995⁵, pp. 92-93.



Pierre-Luc-Charles Cicéri (1782-1868), bozzetto scenico (il castello di Don Giovanni) per la ripresa di *Don Giovanni* all'Opéra di Parigi (Salle Le Peletier), 1834. Parigi, Bibliothèque de l'Opéra.

duzione, parte del Finale primo, il Sestetto e la scena ultima del Finale secondo. Nell'Introduzione Leporello è solo uno spettatore di cui Anna neppure s'accorge, e perciò sarebbe improprio parlare di reciprocità. Ciononostante la sua presenza è importante, perché è un esempio della presentazione *simultanea* di elementi comici e seri. (Un caso ancor più sorprendente si trova nel Finale secondo: il dialogo solenne fra il Commendatore e Don Giovanni, che si sviluppa sul balbettio per terzine di crome di Leporello, ranicchiato sotto il tavolo). Il movimento rapido di crome, due per sillaba, intonato da Donna Anna e Don Giovanni (cfr. es. 1) non è incompatibile con lo stile dell'opera seria – Vitellia ne fornisce alcuni esempi nel Quintetto con coro dell'atto primo della *Clemenza di Tito*, l'ultima opera seria di Mozart¹⁸ – e la stessa Anna, Elvira e Ottavio cantano un passaggio simile poco dopo che Zerlina ha lanciato le sue grida d'aiuto nel finale primo. L'esempio seguente mostra lo scambio fra Donna Anna e Don Giovanni sovrapposto allo scilinguagnolo di Leporello, che procede sillabicamente per note ribattute:

ESEMPIO 1 – *Don Giovanni*, I.1, n. 1, bb. 101-112¹⁹

DONNA ANNA



Co me fu - ria di - spe - ra - ta ti sa - prò per - se - gui - tar, come fu - ria di - spe -

DON GIOVANNI

Questa fu - ria di - spe - ra - ta mi vuol far pre - ci - pi - tar, questa

LEPORELLO

[preci-] pi - tar. Che tu - mul - to, oh ciel, che gri - di!

ra - ta, di - spe - ra - ta ti sa - prò per - se - - - gui - tar.

fu - ria di - spe - ra - ta mi vuol far pre - ci - - - pi - tar.

Sta' a veder che il liber - ti - no mi fa - rà preci - pi - tar, sta a veder che il liber - ti - no mi fa - rà preci - pi - tar.

¹⁸ La difficoltà di trovare esempi di questo stilema nell'opera seria si spiega con il fatto che esso appartiene principalmente alla musica d'azione, con carattere cinetico, di casa nelle introduzioni o nei finali dell'opera buffa più che nell'opera seria.

¹⁹ Gli esempi sono tratti da WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni, dramma giocoso in zwei Akten. Text von Lorenzo Da Ponte. KV 527, vorgelegt von Wolfgang Plath und Wolfgang Rehm, Kassel-Basel-Paris-London-New York, Bärenreiter, 1968 (Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie II: Bühnenwerke; Werkgruppe 5: Opern und Singspiele; Band 17).*

Nel Finale primo, Donna Anna, Elvira, e Ottavio funzionano per lo più come un gruppo a sé, anche se a volte accettano la collaborazione di Masetto quando serve un basso, e giunti alla stretta assoldano i due contadini per formare un quintetto che si oppone a Giovanni e Leporello. Uno dei rari momenti in cui i due gruppi sembrano ascoltersi vicendevolmente, è il passaggio a cui dà inizio Zerlina, dopo che le maschere hanno rivelato la loro identità:

ESEMPIO 2 – *Don Giovanni*, I.20, n. 13, bb. 518-526

DONNA ANNA
DONNA ELVIRA

Tutto, tutto già si sa, tutto, tutto già si sa, tut-to, tutto, già si sa, tutto tutto

ZERLINA

Tutto, tutto già si sa, tut-to, tutto già si sa, tut-to, tutto già si sa, già si sa, tutto tut-to,

DON OTTAVIO

Tutto, tutto già si sa, tutto tutto già si sa, tutto, tutto, già si sa,

MASETTO

Tut-to, tut-to già si sa, tut-to, tut-to già si sa, tutto, tutto già

Ma tutto ciò ha poco in comune con quanto accade nelle *Nozze di Figaro*, dove il Conte e la Contessa non solo cantano insieme ai loro servi Figaro e Susanna, ma interagiscono con loro, mettendosi in gioco. Il Conte ha un duetto con Susanna e un terzetto con lei e Basilio; la Contessa un duetto con Susanna e un terzetto con lei e il marito. Nel Finale secondo ci sono incontri ravvicinati fra il Conte e la Contessa e Susanna, e in più punti le due donne cantano per terze per redarguire il Conte (mentre non è neppure pensabile che Donna Anna possa congiungersi per terze con Zerlina):

ESEMPIO 3 – *Le nozze di Figaro*, II.8, n. 16, bb. 191-195²⁰

SUSANNA
CONTESSA *p*

Le vo - stre fol - li - e non mer - tan pie - tà, le vo - stre fol - li - e non mer - tan pie - tà.

Poco oltre, dopo che Figaro li ha raggiunti in scena (II.9), incontriamo ulteriori passi in cui il servitore si allea alle due donne contro il padrone. Nel Finale quarto il Conte e la

²⁰ Gli esempi sono tratti da WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Le nozze di Figaro*, opera buffa in vier Akten. Text von Lorenzo Da Ponte. KV 492, vorgelegt von Ludwig Finscher, Kassel-Basel-Paris-London-New York, Bärenreiter, 1973 (*Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie II: Bühnenwerke; Werkgruppe 5: Opern und Singspiele; Band 16).

Contessa adottano persino lo scilinguagnolo, tratto distintivo delle parti buffe, anche se questo è il risultato del travestimento della Contessa (e palesemente il Conte risponde alla moglie travestita da Susanna adottandone il linguaggio):

ESEMPIO 4 – *Le nozze di Figaro*, IV.12, n. 29, bb. 89-91



CONTESSA CONTE

Si- gnor, d'ac ce- se fiacco- le, io veg- gio il ba- le- nar. En- triam, mia bel- la Ve- ne- re, an- dia- mo- ci a ce - lar!

Evidentemente nelle *Nozze di Figaro* le parti serie si sono spostate verso il centro e si sono mischiate con Susanna e Figaro, parti buffe, ben più liberamente di quanto facciano Anna e Ottavio con Leporello, Zerlina e Masetto.

Un altro segno della posizione di un personaggio nel *continuum* fra parti serie e buffe è il recitativo accompagnato dall'orchestra, normalmente riservato ai soli personaggi seri. Sono solo tre gli accompagnati nella versione praghese di *Don Giovanni*, uno per ciascuna delle due arie di Donna Anna e uno per il suo duetto con Don Ottavio (che così deve accontentarsi solo di quello che condivide con la sua promessa sposa), mentre nella versione viennese dell'opera Donna Elvira ne guadagna un quarto, prima della sua aria aggiunta in stile serio. Com'è paragonabile questa situazione a quella delle altre opere buffe di Mozart?

Nelle *Nozze di Figaro* ci sono quattro recitativi accompagnati che precedono l'aria relativa (più uno scorcio per il Conte nel Finale terzo). Il Conte e la Contessa ne hanno ciascuno uno, i.e. uno per ogni aria preceduta da un recitativo (la cavatina della Contessa «Porgi amor qualche ristoro», che apre l'atto secondo, è ovviamente priva di recitativo), ma è notevole che anche i due servi dispongano del medesimo trattamento. Nel caso del recitativo accompagnato di Figaro (n. 27) l'intento sarebbe di mostrare come le emozioni di un uomo comune possono avere la stessa intensità di quelle d'un nobile. Il recitativo e aria di Susanna (n. 28) è invece uno stratagemma per trarre in inganno Figaro, che crede che lei si stia rivolgendo al Conte, e forse ella adotta un accompagnato anche per fingere emozioni più intense.²¹ In *Così fan tutte* tutti e quattro gli amanti – nessuno dei quali è nobile – dispongono di almeno un recitativo accompagnato anteposto a un'aria (Fiordiligi e Ferrando ne hanno addirittura due), mentre Despina e Don Alfonso non ne cantano nessuno. In *Don Giovanni*, dunque, i recitativi accompagnati sono assegnati con maggior parsimonia e, con l'eccezione dell'aria di Elvira aggiunta a Vienna, riservati a Donna Anna e – ma solo nel duetto – a Don Ottavio. Questa situazione assomiglia a quella di una delle prime opere di Mozart, *La finta giardiniera*, in cui i rari recitativi accompagnati sono riservati alla marchesa Violante (nei panni della giardiniera Sandrina) e al contino Belfiore.²²

²¹ Lo scambio di abiti fra Susanna e la Contessa è irrilevante in questo frangente: lei canta come Susanna, ed è Susanna che Figaro ode.

²² Va tuttavia segnalato che non sono queste le parti serie autentiche, ma Arminda e Ramiro, quest'ultima scritta per un castrato.

Naturalmente, l'assassinio del Commendatore – il convitato di pietra – e la punizione del dissoluto sono dati al momento della scelta del soggetto, tanto che si potrebbe quasi parlare delle opere sulla figura di Don Giovanni come di un sottogenere nero dell'opera buffa. Eppure, la classificazione italiana di «dramma semiserio» coglie forse nel segno. Forse «dramma» ha una *gravitas* che manca al termine «opera»,²³ e in ogni caso è significativo che nessuno dei circa trentacinque libretti ottocenteschi di *Don Giovanni* presi in considerazione da Pierluigi Petrobelli lo designi come «opera» – o è «dramma» oppure «melodramma», e almeno fino alla metà degli anni Trenta la dizione viene spesso modificata con l'aggiunta dell'aggettivo «semiserio» o, nel caso di due libretti napoletani, di «tragico-comico».²⁴

Vorrei affermare, in conclusione, che ciò che rende così speciale *Don Giovanni* non è solo l'amalgama di commedia, morte e dannazione, ma anche il suo parziale ritorno allo spirito dell'antico dramma giocoso, in cui le parti serie erano rigorosamente separate dalla bassa commedia. Ora è tempo di volgere la nostra attenzione al profilo di due personaggi, Don Giovanni e Donna Anna.

Don Giovanni: un camaleonte?

Nella letteratura secondaria su *Don Giovanni*, il personaggio eponimo viene sovente paragonato a un camaleonte. Ecco, ad esempio, l'opinione di Andrew Steptoe:

Una delle più rimarchevoli sfaccettature nella rappresentazione di Mozart e Da Ponte sono le virtù quasi camaleontiche dell'eroe. Egli raggiunge ognuno dei suoi scopi adottando un aspetto appropriato: passa per Ottavio nell'introduzione, si traveste da servo onde sedurre una cameriera nell'atto secondo.²⁵

Anche se non c'è prova che Don Giovanni abbia impersonato Don Ottavio nell'appartamento di Donna Anna (si veda, a questo proposito, il paragrafo successivo), la seconda osservazione di Steptoe è indiscutibile, e lo scambio d'abiti con Leporello risulta importante, visto che la conseguenza è di lasciar solo il servo ad affrontare i persecutori del padrone.

Più importante dell'osservazione sul travestimento, tuttavia, la metafora del camaleonte suggerisce che la personalità del protagonista manca di un nocciolo duro, che

²³ Con tutto il rispetto per l'opinione di Frits Noske: «l'italiano *dramma* ha un significato neutro. Non contiene la minima connotazione di tragedia o di qualche altro tipo particolare di lavoro drammatico»; cfr. «*Don Giovanni: un'interpretazione*, cap. 4 di FRITS NOSKE, *Dentro l'opera. Struttura e figura nei drammi musicali di Mozart e Verdi* [The Signifier and the Signified: Studies in the Operas of Mozart and Verdi, 1977, 1990²], Venezia, Marsilio, 1993, pp. 95-112: 98.

²⁴ PIERLUIGI PETROBELL, «*Don Giovanni*» in *Italia: la fortuna dell'opera ed il suo influsso*, in *Colloquium «Mozart und Italien»* (Rom 1974), atti del convegno a cura di Friedrich Lippmann, Köln, Arno Volk Verlag Hans Gerig KG, 1978 («*Analecta Musicologica*», 18), pp. 30-51. Il lemma dedicato all'«opera semiseria» nel *New Grove Dictionary of Opera* afferma erroneamente che *Don Giovanni* fosse considerato in Italia come un'«opera semiseria».

²⁵ ANDREW STEPTOE, *The Mozart-Da Ponte Operas: The Cultural and Musical Background to «Le nozze di Figaro», «Don Giovanni», and «Così fan tutte»*, Oxford, Clarendon Press, 1988, pp. 201-202.



Charles Policarpe Séchan (1803-1874), bozzetto scenico (la sala da ballo) per la ripresa di *Don Giovanni* all'Opéra di Parigi (Salle Le Peletier), 1834. Bibliothèque de l'Opéra.

non esiste un Don Giovanni ‘vero’. Egli non confida mai i suoi pensieri più intimi, non dà mai conto delle proprie azioni, a eccezione di pochi versi di recitativo:

Chi a una sola è fedele
verso l’altre è crudele;
io, che in me sento
sì esteso sentimento,
vo’ bene a tutte quante;
le donne poi che calcolar non sanno
il mio buon natural chiamano inganno.²⁶

Come spiegazione ‘psicologica’, è un’argomentazione ancor meno utile della descrizione che il Pasquariello di Bertati fa ad Elvira del suo padrone, «il Grande Alessandro delle femmine» (scena 7): così come Alessandro il Grande

non era giammai sazio
di far nuove conquiste, il mio padrone
se avesse ancora cento spose, e cento,
sazio non ne saria, né mai contento.

Don Giovanni dispone di tre arie, tutte rivolte a un altro personaggio in scena, nessuna delle quali ci svela una particolare complessità nascosta del suo carattere: in «Fin ch’han dal vino» impartisce le istruzioni a Leporello su come preparare la festa, e naturalmente enfatizza la sua ricerca ossessiva del piacere; «Deh, vieni alla finestra» è una musica di scena diegetica, rivolta alla cameriera di Elvira;²⁷ «Metà di voi qua vadano» viene rivolta ai contadini e poi a Masetto. Non si ode mai una dichiarazione personale da questo protagonista, come fa invece Figaro in «Aprite un po’ quegli occhi», o il conte d’Almaviva in «Vedrò, mentr’io sospiro», perciò Don Giovanni o è un personaggio affascinante che vuol nascondersi la sua natura, oppure è un esempio di WYSIWYG, «ciò che vedi è ciò che avrai»: un superficiale e poco interessante dissoluto, un maschietto qualsiasi. Joseph Kerman suggerisce provocatoriamente che

La stessa vacuità della caratterizzazione di Don Giovanni [...] deve esser stata l’elemento che tanto attrasse i critici romantici, i cui sogni ad occhi aperti e le cui idealizzazioni poterono ben germinare e fiorire nel relativo vuoto mozartiano.²⁸

Un ulteriore aspetto del *cliché* ‘Don Giovanni camaleonte’ è l’affermazione che la musica dell’eroe si mescola inevitabilmente con lo stile di quella dei suoi antagonisti, piuttosto che affermare un’identità propria.²⁹

²⁶ La proliferazione delle rime è intrigante: forse Da Ponte intendeva suggerire uno statuto aforistico ben collaudato alla base di questo fervorino.

²⁷ La Canzonetta reca segni importanti di musica di scena: oltre ad essere l’unico brano strofico dell’opera, viene accompagnata da un vero strumento a pizzico sul palco, un mandolino, piuttosto che da archi in pizzicato come quelli che imitano la chitarra con la quale Susanna accompagna l’Arietta di Cherubino «Voi che sapete» (*Le nozze di Figaro*, n. 12).

²⁸ JOSEPH KERMAN, *L’opera come dramma* [*Opera as Drama*, 1956, 1988³], Torino, Einaudi, 1990, p. 106.

²⁹ STEPTOE, *The Mozart-Da Ponte Operas* cit, p. 202.

Un'importante condizione è che in generale egli rimane sempre all'interno del suo registro stilistico, senza mai aspirare allo stile delle parti serie – anche se è vero, come abbiamo notato, che la sorprendente scarsità di situazioni di interazione con la coppia di nobili gli fornisce poche occasioni di farlo.

Senza dubbio esistono dei momenti nei quali, entrando ad *ensemble* già iniziato, Don Giovanni cattura le melodie degli altri: ad esempio lo scambio con Donna Anna nell'Introduzione («Non sperar, se non m'uccido»), quello con Zerlina nel Finale primo («Ah lasciatemi andar via...», b. 101 e segg. – anche se, dopo che ha risposto alla contadina con la sua musica, Don Giovanni continua intonando musica nuova, che lei a sua volta mutua nella replica), e il Terzetto n. 15 dove sfrutta materiale melodico di Leporello e di Donna Elvira («Elvira, idolo mio») prima di introdurne di nuovo (il motivo che userà poi nella successiva Canzonetta n. 16). Ma è anche vero che non è affatto insolito che negli *ensembles* i personaggi intonino la musica del cantante che ha avviato il brano: nel Quartetto, ad esempio, Donna Anna e Don Ottavio echeggiano la frase iniziale di Elvira («Non ti fidar, o misera») ben più da vicino di quanto non faccia Don Giovanni nella sua entrata («La povera ragazza»), e quando le maschere escono in scena nel Finale primo, Don Ottavio risponde esattamente con la frase con la quale Elvira ha iniziato il numero («L'amica dice bene»).

D'altra parte in altre situazioni, quando è Don Giovanni a cominciare il dialogo, sono gli altri personaggi che spesso riprendono la sua melodia, come ad esempio in due dei tre duetti, quello con Zerlina («Là ci darem la mano») e il primo dei due con Leporello («Eh via buffone»). E anche nel Finale primo, quando Masetto, nascosto in una nicchia, viene scoperto: superata la sorpresa, Don Giovanni cita le parole (ma non la musica) di una battuta precedente del contadino, «La Zerlina senza me non può star», chiudendo con un trillo beffardo, e a sua volta Masetto, «*un poco ironico*», ritorce il trillo canzonatorio contro il cavaliere («Capisco, sì, signore»). Si potrebbe casomai argomentare che ad esempio in «Là ci darem la mano» Don Giovanni ha valutato Zerlina in modo così calzante da scegliere il tema più adatto con cui rivolgersi a lei; ma questo ragionamento rovescerebbe l'assunto che sta alla base della tesi di Steptoe (e di altri esegeti): che un personaggio il quale adotta la musica già presentata da un altro sta tentando di manipolarlo.

Infine, vi sono anche momenti in cui Don Giovanni non impiega affatto la musica degli altri personaggi. Nel suo terzo Duetto, quello ambientato nel cimitero, egli canta nello stile di Leporello, compreso lo scilinguagnolo, ma senza assorbirne il materiale melodico (come ad esempio il terrorizzato salto di settima discendente). E quando si confronta con il Commendatore nel Finale secondo, Don Giovanni non riprende lo stile del suo interlocutore, quello delle ombre e degli esseri sovrannaturali, con la sua declamazione lenta e monotona.

In conclusione, mentre può esser giusto sostenere che Don Giovanni potrebbe non avere una propria personalità musicale, o almeno nulla che riveli i suoi pensieri e le sue emozioni più profonde, l'affermazione che egli scimmiotti costantemente gli stili musicali degli altri personaggi non regge ad un esame più approfondito.

Anna, Giovanni e Ottavio, ossia in difesa di Donna Anna

Nel diciannovesimo secolo, nessun personaggio operistico venne tanto erroneamente interpretato quanto Donna Anna. Alcuni la giudicarono fredda e allontanante, mentre altri, come il poeta romantico tedesco E.T.A. Hoffmann, credettero di aver scoperto il suo segreto, facendola innamorata di Don Giovanni. Naturalmente, queste non sono che sciocchezze.³⁰

In questa citazione Alfred Einstein si riferisce a *Don Juan*, racconto che E.T.A. Hoffmann pubblicò nel 1813, e che costituisce un capitolo importante nella ricezione dell'opera, anche per l'influenza che continua ad esercitare sugli allestimenti fino ai giorni nostri.³¹

Hoffmann innalza Don Giovanni al rango di un supereroe demoniaco, ribelle contro Dio e la natura, mentre Donna Anna, sua controparte, «è una donna divina, sulla cui anima nulla il demonio ha potuto». ³² Se è oramai troppo tardi per salvare Don Giovanni, come il cielo le ha dato mandato di fare, Giovanni invece

non poté concepire se non il desiderio diabolico di perderla.

Ella non fu salvata. Quand'egli fuggì l'azione era già compiuta. Il fuoco di una sensualità sovrumana, l'ardore stesso dell'Inferno aveva penetrato tutto l'essere di Donna Anna, rendendo vana ogni resistenza. Lui solo, Don Giovanni solo, era tale da accendere in lei il delirio di voluttà col quale ella lo avvinse, e che devastò l'essere suo col furore distruttivo e onnipotente degli spiriti infernali. Allorché, compiuto l'atto, egli ha voluto fuggire, Donna Anna è stata presa, come da un orrido mostro vomitante il veleno della morte, dal pensiero della propria perdizione, che atrocemente la tormenta. La morte del padre per mano di Don Giovanni, il legame di lei col freddo, pusillanime e mediocre Don Ottavio, che ella una volta credeva di amare, e anche l'ardore della passione che la divora nel più profondo dell'anima – quell'amore che l'accese nell'attimo del supremo godimento ed ora arde come l'ardore di un odio che non pensa se non a distruggere, tutto ciò lacera il suo petto. Ella sente che solo l'annientamento di Don Giovanni può dar pace all'anima sua angosciata da un martirio morale; ma quella pace è al tempo stesso il suo proprio annientamento terreno. Perciò, preme instancabilmente il suo glaciale fidanzato a vendicarla, insegue ella stessa il traditore, e soltanto allorché le potenze sotterranee lo hanno precipitato nell'inferno, si fa più calma; ma non può più cedere al fidanzato che aspira ad un rapido matrimonio: «Lascia, o caro, un anno ancora allo sfogo del mio

³⁰ ALFRED EINSTEIN, *Mozart: il carattere e l'opera* [Mozart: *His Character, His Work*, 1945], Milano, Ricordi, 1951, p. 442.

³¹ Il racconto di Hoffmann apparve, anonimo, nelle colonne dell'«Allgemeine Musikalische Zeitung» (Leipzig, Breitkopf & Härtel, XV/13, 31 marzo 1813), e venne ristampato nel 1814 nei *Fantasiestücke in Callots Manier* (1814¹, 1819²). È doveroso ricordare che si tratta di un'opera narrativa, non critica. Hoffmann scrisse una recensione molto sobria di una ripresa berlinese del *Don Giovanni* nel settembre 1815 senza far cenno alle sue speculazioni fantastiche (ristampata nella «Zeitschrift für Musik», CVI, maggio 1939, e tradotta in italiano in *Hoffmann e il teatro musicale: recensioni 1808-1821*, a cura di Mauro Tosti-Croce, Città di Castello, Edimond, 1999). Si veda inoltre la discussione del racconto di Hoffmann in difesa di Donna Anna e Don Ottavio in JULIAN RUSHTON, W. A. Mozart: «Don Giovanni», Cambridge, Cambridge University Press, 1981, rist. 1999 («Cambridge Opera Handbooks»), pp. 59-61, 144-145.

³² E.T.A. HOFFMANN, *Don Giovanni* [Don Juan, 1813], in ID., *L'allievo di Tartini e altri racconti musicali*, Firenze, Passigli, 1984, pp. 45-67: 63 («Le lettere», 13).

cor!». Ella non vivrà un anno. Don Ottavio non serrerà mai al suo seno colei che fu salvata dalla propria anima pia dall'essere e dal restare per sempre la fidanzata consacrata a Satana.³³

Se mettiamo da parte gli sciocchi orpelli demoniaci che gravano su Anna (sposa di Satana, ecc.), e nonostante la palese attrazione per Donna Anna e ciò che lo scrittore sicuramente interpreta come una sublime caratterizzazione positiva di lei, Hoffmann la riduce a un'altra Donna Elvira, una sedotta che persegue il suo seduttore.³⁴ (Tornerò più oltre sulla questione della seduzione stessa.) È tuttavia importante che Hoffmann non sia colpevole di aver suggerito che Donna Anna rimanga innamorata di Don Giovanni, o ancora che sia sempre preda del «fuoco di una sensualità sovrumana» o del «delirio di voluttà» per Don Giovanni, un *fil rouge* che collega innumerevoli allestimenti dell'opera.

Un altro tema importante del racconto di Hoffmann è il suo disprezzo per Don Ottavio e l'opinione che questi si meriti il disprezzo di Donna Anna – quasi come fosse indirettamente geloso del personaggio. Da certi suoi commenti pare quasi che ritenga colpevole Don Ottavio per non aver strangolato Don Giovanni con le sue stesse mani. Ebbene sì, Ottavio arriva troppo tardi per aiutare Anna nell'Introduzione, come osserva Hoffmann, ma non c'è ragione per credere che fosse impegnato a farsi bello prima di uscire. Alcuni lo hanno accusato di essersi limitato a chiamare le autorità invece che agire in prima persona, ma nel Sestetto, immediatamente prima che Leporello riveli la sua identità, Ottavio è «in atto di ucciderlo».

L'incapacità di Donna Anna di piantare tutto e sposare immediatamente Don Ottavio viene anche collegata a un altro dei fraintendimenti citati da Einstein, quello che lei sia «fredda e allontanante». Nel capitolo che dedica a Donna Anna, Kristi Brown-Montesano ci fornisce quattro citazioni tratte da scritti del secolo ventesimo che dimostrano come sia tuttora giudicata negativamente.³⁵ La prima viene da *Mozart Operas di Edward J. Dent*, e risale al 1913:

Anna è stata spesso resa dalle interpreti come una figura tragica; ma ci si può domandare se in realtà essa sia qualcosa di più di un essere distante e rinchiuso in se stesso. [...] Anna tratta Don Ottavio con modi tanto scostanti che non possiamo aspettarci di vederla rivelarsi in un duetto o in un terzetto. Essa sembra educata dall'infanzia a dissimulare i suoi veri sentimenti, a non ammettere mai, per quanto la riguarda, altre ragioni al suo agire che il dovere e l'orgoglio familiare.³⁶

³³ Ivi, pp. 64-65.

³⁴ Lo sostiene SUSAN McCLARY: «le letture critiche di Donna Anna – risalendo almeno fino a E.T.A. Hoffmann – hanno trasformato questo personaggio in un'altra Elvira. Le è stato attribuito il desiderio di essere stuprata (nonostante affermi il contrario, e la sua lotta chiami in causa noi stessi quali testimoni), come se lei amasse il suo rapitore», EAD., *Mozart's Women*, «Hurricane Alice: a feminist review», III/3, 1986, pp. 1-4: 3.

³⁵ KRISTI BROWN-MONTESANO, *Understanding the Women of Mozart's Operas*, Berkeley-Los Angeles, The University of California Press, 2007, cap. 1, *Feminine Vengeance 1: The Assailed/Assailant – Donna Anna*, pp. 1-33: 12-13.

³⁶ EDWARD J. DENT, *Il teatro di Mozart [Mozart Operas: A Critical Study, 1913, 1960²]*, Milano, Rusconi, 1979, p. 224.

Ma l'opinione più famigerata e offensiva si legge nelle *Operas of Mozart* di William Mann, del 1977:

Anna è una signora spagnola d'alto bordo che ha il galateo al posto dei sentimenti e del cervello. Dover e onore sono la sua parola d'ordine. Verso tutte le creature sue simili si mostra come una personalità freddamente corretta. Se ama il padre, è perché glielo impone la Bibbia. La sua rabbia censoria verso gli altri è un tratto infantile. Per lei tutti gli uomini sono bestie, e la sua crescita personale avrebbe certo tratto vantaggio se fosse stata piacevolmente violentata da Don Giovanni.³⁷

Brown-Montesano individua e tratta estesamente alcuni pregiudizi che possono aver portato ad opinioni negative su Donna Anna, che di seguito mi limito a riassumere:

1. «La vendetta è stata considerata a lungo un affare da uomini».³⁸ Invece Donna Anna dedica tutta se stessa a vendicare l'attacco subito e la morte del padre, e questa scelta domina il suo comportamento per tutta l'opera. Anche Donna Elvira, naturalmente, parla di vendetta, ma rivela involontariamente le sue emozioni quando afferma «Ah se ritrovo l'empio / e a me non torna ancor, / vo' farne orrendo scempio, / gli vo' cavar il cor» (il corsivo è mio). Donna Elvira sarebbe pronta a seppellire la sua rabbia in un batter di ciglia se Don Giovanni ritornasse da lei.
2. «Mozart e Da Ponte non mettono in mostra il lato 'tenero' e amoroso di Anna, neppure nei suoi dialoghi col fidanzato Don Ottavio, inducendo gli eseti a produrre teorie sui 'reali' sentimenti che lei nutre per Don Giovanni».³⁹ Come ad esempio scrive Susan McClary, Donna Anna «chiaramente non è interessata al suo promesso sposo [premessa sulla quale già è lecito discordare]; e poiché una donna deve fissarsi su un uomo, quello dev'essere Giovanni».⁴⁰
3. «L'atto del perdono occupa un posto particolare nelle opere di Mozart, dove la vendetta funge di solito da specchio negativo di un più perfetto gesto di clemenza: la giustapposizione fra "Der Hölle Rache" della Regina della notte e "In diesen heil'gen Hallen" di Sarastro ne è un chiaro esempio».⁴¹ L'importanza del perdono è anche dimostrata dalla doppia riconciliazione, prima fra Susanna e Figaro, poi fra la Contessa e il Conte, nel Finale quarto delle *Nozze di Figaro*. Non solo Donna Anna ha il diritto di vendicarsi, ma la logica della narrazione stessa impone la sua vendetta, e la forza della tradizione stessa del *Don Giovanni* postula che il dissoluto venga alla fine punito. Tuttavia, comparando la musica della vendetta di Anna con quella di Elettra, della Regina della notte e di Vitellia, Brown-Montesano osserva giustamente come Mozart abbia dotato «la legittima rabbia [di Donna Anna] di un valore drammatico positivo, senza mai farla degenerare in una follia assetata di sangue».

³⁷ WILLIAM MANN, *The Operas of Mozart*, New York, Oxford University Press, 1977, p. 468.

³⁸ BROWN-MONTESANO, *Understanding the Women of Mozart's Operas* cit., p. 13.

³⁹ Ivi, p. 2.

⁴⁰ MCCLARY, *Mozart's Women* cit., p. 3.

⁴¹ BROWN-MONTESANO, *Understanding the Women of Mozart's Operas* cit., p. 14; la citazione successiva si legge a p. 17.

4. «Per molti aspetti, il conflitto fra padre e sposo definisce Donna Anna e la distingue. Sia nell'opera buffa sia nell'opera seria, l'amore romantico ha la precedenza su quello filiale, se sorge un conflitto fra i due sentimenti». ⁴² Brown-Montesano fa l'esempio di Ilia, la principessa troiana dell'*Idomeneo*, il cui amore per Idamante, principe di Creta, le consente di superare il lutto per l'uccisione del padre e dei fratelli per mano dei cretesi. Ma per Anna «la responsabilità nei confronti del padre viene prima: egli è morto per difendere il suo onore, e lei dovrà fare lo stesso, se necessario. Finché non avrà ottenuto giustizia per il Commendatore, non potrà concedere la sua mano e tutto il suo cuore a Don Ottavio».
5. Brown-Montesano formula *en passant* alcuni commenti critici su quell'«attitudine interpretativa di fatto piuttosto rigida» secondo la quale «gli elementi seri non possono essere presi alla lettera nel contesto dell'opera buffa». ⁴³ In molte letture si trova infatti un certo disagio nei confronti delle parti serie di *Don Giovanni*, col loro relativo isolamento dal mondo dell'opera buffa: un'eredità questa del genere del dramma giocoso goldoniano, se paragonata ad esempio alla naturalezza con cui il Conte e la Contessa interagiscono con la gente comune. Si pensi, ad esempio, a questo giudizio su Donna Anna: «La purezza vecchio stile dei gesti di Donna Anna la isola dagli altri personaggi; nella sua risoluta dignità ella è invincibile, e anche meno interessante degli altri, perché c'è meno da sapere su di lei». ⁴⁴

In altri termini, Brown-Montesano suggerisce che il comportamento di Donna Anna – «il suo rifiuto di dimenticare quel che è accaduto e di unirsi a Don Ottavio in un rapido lieto fine» – sia «realistico». «Il suo dramma si erge contro la verità suprema e indiscutibile del genere opera: l'amore guarisce tutto, e alla svelta. [...] Donna Anna è, per molti aspetti», conclude, «una delle creature più di carne ed ossa di Mozart». ⁴⁵

Prendiamo brevemente in considerazione due scorci; il primo ce la mostra in un momento di vulnerabilità, in cui accantona per un attimo la sua costante ricerca di vendetta.

Quando le maschere entrano nel Finale primo, Elvira esorta i due compagni: «Bisogna aver coraggio, o cari amici miei»,

ESEMPIO 5 – *Don Giovanni*, I.19, n. 13, bb. 173-177

DONNA ELVIRA



con un motivo legato alla frase d'apertura «Fuggi, crudele, fuggi» di Donna Anna nel suo Duetto dell'atto primo con Ottavio, e nella tonalità originale di Re minore:

⁴² Ivi, p. 34 (per entrambe le citazioni).

⁴³ Ivi, p. 13.

⁴⁴ WYE JAMISON ALLANBROOK, *Rhythmic Gesture in Mozart: «Le nozze di Figaro» and «Don Giovanni»*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1983, p. 229.

⁴⁵ BROWN-MONTESANO, *Understanding the Women of Mozart's Operas* cit., p. 34.



Vignetta scenica per *Don Giovanni* (I.9), in *Les beautés de l'opéra ou Chefs-d'oeuvre lyriques illustrés par les premiers artistes de Paris et de Londres, sous la direction de Giralton. Avec un texte explicatif rédigé par Théophile Gautier, Jules Janin et Philarète Chasles*, Paris, Soulier, 1845. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Fondo Milloss). Quattro dei nove titoli inclusi (*Giselle*, *Le diable boiteux*, *La Sylphide*, *L'Ondine*) sono in realtà balli. Nel frontespizio del *Don Giovanni*: «Paroles de l'Abbé Casti»; con sconcerto ancora maggiore, a p. 5 della *Notice sur Don Juan* (di Chasles) si legge che «cet italien Casti [...] a senti se relever son talent, et sa puissance grandir dès qu'il a touché cet admirable sujet. C'est lui qui, dans un moment de bonheur poétique, a écrit pour Mozart le libretto de *Don Juan*».

ESEMPIO 6 – *Don Giovanni*, I.3, n. 2, bb. 63-67

DONNA ANNA



Ottavio concorda, rispondendo a Elvira sullo stesso motivo («L'amica dice bene, / coraggio aver conviene»), ma è Anna che sembra, per una volta, mancare di risolutezza. Con una diversa, e più ampia melodia – impiega quasi il doppio del tempo degli altri per consumare la sua quartina – esprime le sue paure: «Il passo è periglioso, / può nascer qualche imbroglio: / temo pel caro sposo, / e per noi temo ancor»:

ESEMPIO 7 – *Don Giovanni*, I.19, n. 13, bb. 192-199]

DONNA ANNA

Il pas - so è _ pe - ri - glio - so, può na - scer _ qual - che im - bro - glio

Il motivo di «Fuggi, crudele, fuggi» esige una breve digressione. Nel Sestetto, Don Ottavio tenta di consolare Donna Anna con una versione in modo maggiore del motivo – si badi alla sua forma base: Re-La-Fa (qui diesis, ma di solito naturale)-Re:

ESEMPIO 8 – *Don Giovanni*, II.7, n. 19, bb. 30-32

DON OTTAVIO

Ter - gi il ci - glio, o vi - ta mi - a,

Donna Anna impiega il motivo, nella tonalità originale di Re minore, per insistere sul suo dolore: «Lascia, lascia alla mia pena / questo picciolo ristoro, / sol la morte, o mio tesoro, / il mio pianto può finir ».

ESEMPIO 9 – *Don Giovanni*, II.7, n. 19, bb. 45-47

DONNA ANNA

La - scia, la - - scia al - la mia pe - na

Tale scelta è piuttosto adeguata, visto che con questo motivo la donna aveva espresso la prima volta la volontà di morire di dolore («Fuggi, crudele, fuggi, / lascia ch'io mora anch'io»). Diviene più difficile spiegare perché Elvira adotti una versione abbellita in modo minore di questo motivo nella scena ultima, quando annuncia la decisione di passare il resto della sua vita in convento. Dal canto loro, Zerlina e Masetto si rivelano spiritosi nel raccogliero in modo maggiore, quando annunciano il loro progetto, molto più allegro, di andar a casa «a cenar in compagnia».

ESEMPIO 10 – *Don Giovanni*, II.16, n. 24, bb. 740-744

ZERLINA

Noi, Masetto, a ca - sa andia - mo, a ce - nar in com - pa - gni - a!

DONNA ELVIRA

Io men vado in un ri - ti - ro a fi - nir la vi - ta mi - a.

MASETTO

Noi, Zerlina, a ca - sa andia - mo, a ce - nar in com - pa - gni - a!

Un'altra citazione del motivo, sempre in Re minore, apre l'aria della Regina della notte «Der Hölle Rache»,

ESEMPIO 11 – *Die Zauberflöte*, II.8, n. 14, bb. 2-4⁴⁶

KÖNIGIN DER NACHT



ma non ricompare mai nel corso del brano. Forse Mozart ha voluto tracciare un parallelo fra le due donne? Se fosse così, il musicista si sarebbe comportato in modo abbastanza ingiusto nei confronti di Anna.

Ora qualche considerazione sul Finale ultimo, quando Donna Anna chiede «un anno ancora / allo sfogo del [suo] cor» prima di sposare Ottavio. Hoffmann cita questo verso, aggiungendo «Ella non vivrà un anno» – che è naturalmente una premessa al suo racconto, nel cui finale il soprano che interpreta quella parte morirà nel corso della notte, ma che non trova nessun riscontro nel libretto dell'opera. Secondo Julian Rushton, invece,

Ottavio tenta ancora una volta di scuotere la fermezza di Anna, ma lei insiste per passare un anno di lutto prima delle nozze; egli cede al volere di lei in un breve, affettuoso duetto.⁴⁷

La sua descrizione mi sembra assolutamente ragionevole: solo chi decidesse di sostenere ad ogni costo l'idea che Donna Anna, per una qualche ragione, non l'ama, potrebbe rifiutarsi di descrivere questo come «un breve, affettuoso duetto». I due condividono tutto il materiale tematico, e alla fine cantano insieme per terze, seste e decime. Figaro e Susanna fanno lo stesso quando si riconciliano; ma naturalmente come nobili, e parti serie, Anna e Ottavio si concedono un canto più fiorito, un po' come Ilia e Idamante nella versione viennese del loro duetto di *Idomeneo*: è così che i nobili cantano i loro duetti d'amore. Sembra piuttosto ingiusto il biasimo di Massimo Mila per Don Ottavio (che intona la melodia poi ripresa da Anna):

Don Ottavio non si smentisce: sempre sospirato, sempre zuccherato, canta esattamente come ha sempre cantato, per lui è come se nulla fosse accaduto, come se la tragedia di Don Giovanni e del Commendatore non avesse lasciato su lui la minima traccia, ed infatti egli non ne ha capito niente. La sua arcadica mollezza contagia perfino Donna Anna, che gli risponde sulla stessa melodia.⁴⁸

E ora disponiamoci ad osservare più da vicino la scena nell'appartamento di Donna Anna.

⁴⁶ L'esempio è tratto da WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Die Zauberflöte, eine deutsche Oper in zwei Aufzügen*. Text von Emanuel Schikaneder. KV 620, vorgelegt von Gernot Gruber und Alfred Orel, Kassel-Basel-Paris-London, Bärenreiter, 1970 (*Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie II: Bühnenwerke; Werkgruppe 5: Opern und Singspiele; Band 19).

⁴⁷ RUSHTON, *Don Giovanni* (II) cit.

⁴⁸ MILA, *Lettura del «Don Giovanni»* cit., p. 253.

La domanda imprescindibile: che cos'è accaduto nelle stanze di Donn'Anna?

In realtà non di una sola domanda si tratta, ma di due: anzitutto, qual è la lettura normale, 'non marcata' del testo (intendo qui 'testo' in un'accezione ampia: versi cantati, musica ed elementi visivi e gestuali che provengono dalle didascalie di libretto e partitura o da altre fonti attendibili)? In secondo luogo, quali altre letture sono possibili – cioè, letture congruenti al testo anche se non le solite, 'non marcate'? Il problema qui è se credere o no al racconto di Donna Anna a Don Ottavio, secondo il quale il tentativo di Don Giovanni di sedurla o stuprarla (altra questione) non è andato in porto. Quando andiamo all'opera, normalmente accettiamo come veri i resoconti dei personaggi, a meno che non ci siano delle ragioni particolari per dubitare di essi, o per la loro natura (conosciamo Don Giovanni, e pertanto capiamo che quando afferma di voler sposare Zerlina sta mentendo) o perché i versi o la musica ci forniscono qualche indizio.⁴⁹ Eppure si potrebbe scegliere di credere, come hanno fatto E.T.A. Hoffmann e molti altri dopo di lui, che Donna Anna stia mentendo, e che Don Giovanni sia riuscito nel suo intento. Una tale interpretazione non viene *contraddetta* dal libretto – come sarebbe, ad esempio, se affermassimo che Don Giovanni è un vile codardo e in realtà è stato Leporello a mandare il Commendatore all'altro mondo, o che Don Giovanni è omosessuale ed è in realtà attratto da Masetto e non da Zerlina. Ma, con tutto il rispetto per Hoffmann, non riesco a rintracciare nel testo nulla che ci possa incoraggiare ad adottare la sua interpretazione. Vorremmo anche chiedere allo scrittore di precisare alcuni dettagli: dovremmo credere che Donna Anna è stata sedotta da un intruso *sconosciuto* nelle sue stanze e che, dopo che l'atto è stato compiuto, magari gustando una sigaretta *post coitum*, ha pensato che poteva essere una buona idea cercare di conoscere l'identità di quell'uomo?

Ecco il racconto di Donn'Anna (I.13), che – detto per inciso – ha anche spinto alcuni critici a chiedersi se fosse del tutto corretto che lei attendesse il suo sposo nelle sue stanze di notte:

Era già alquanto

avanzata la notte,
 quando nelle mie stanze, ove soletta
 mi trovai per sventura, entrar io vidi
 in un mantello avvolto
 un uom che al primo istante
 avea preso per voi:
 ma riconobbi poi
 che un inganno era il mio.

«Stelle! seguite», interloquisce Don Ottavio, e lei prosegue, passando al presente storico:

⁴⁹ Sui segni musicali che indicano che i personaggi delle opere di Verdi stanno mentendo si veda il mio «*Mentir cantando*»: *Verdi's Deception Scenes*, in *Pensieri per un maestro: studi in onore di Pierluigi Petrobelli*, a cura di Stefano La Via e Roger Parker, Torino, EDT, 2002, pp. 313-333, oppure la versione rivista ed espansa del saggio: «*Gonfio di gioia ho il core (piange)*»: *Verdi's Deception Scenes*, «Verdi Forum», nn. 32-33, 2005-2006, pp. 3-52.

Tacito a me s'appressa
 e mi vuole abbracciar; sciogliermi cerco,
 ei più mi stringe; grido;
 non viene alcun; con una mano cerca
 d'impedire la voce
 e coll'altra m'afferra
 stretta così, che già mi credo vinta.

E ancora Don Ottavio: «Perfido! e alfin?». Donna Anna prosegue, tornando al passato remoto per descrivere il momento in cui si districa dal pericolo (in questo recitativo, il sistema verbale opera indipendentemente da quello musicale – la musica non rileva gli slittamenti del tempo grammaticale):

Al fine il duol, l'orrore
 dell'infame attentato
 accrebbe sì la lena mia, che a forza
 di svincolarmi, torcermi, e piegarmi
 da lui mi sciolsi.

La replica di Don Ottavio – «ohimè, respiro!» – ha attirato l'attenzione di molti commentatori. Alfred Einstein, con un'incredibile pretesa di conoscere il pensiero degli spettatori settecenteschi, scrive:

Don Giovanni, nell'oscurità della notte e travestito da Don Ottavio, ha potuto appagare il suo desiderio, e [...] il sipario si alza all'istante in cui Donna Anna si rende conto dell'orrendo inganno. Nel secolo diciottesimo nessuno interpretò erroneamente la situazione. [...] Essa non può confessare a Don Ottavio tutta la verità, e nel «respiro!» di questi, ogni ascoltatore intelligente ha sempre sentito un che di tragicomico.⁵⁰

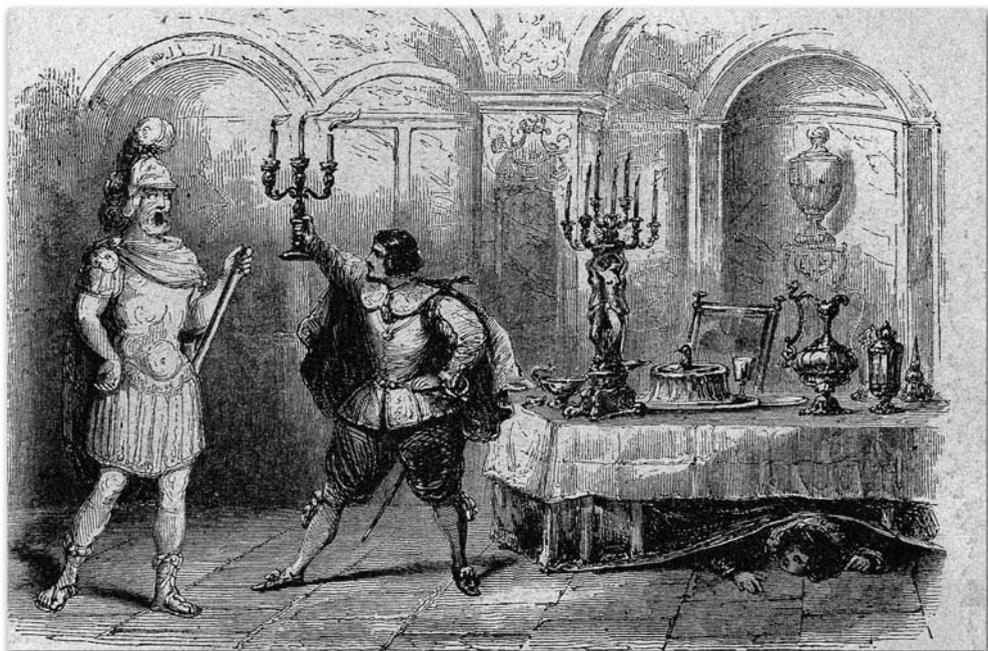
Donna Anna continua ancora, tornando al presente storico per concludere il recitativo:

Allora
 rinforzo i stridi miei, chiamo soccorso,
 fugge il fellon, arditamente il seguo
 fin nella strada per fermarlo, e sono
 assalitrice d'assalita; il padre
 v'accorre, vuol conoscerlo, e l'iniquo
 che del povero vecchio era più forte
 compie il misfatto suo col dargli morte.

Segue la sua aria «Or sai chi l'onore», dopo la quale esce.

Il paragone fra questo racconto e quello che leggiamo nel libretto di Bertati, che si svolge poco dopo la morte del Commendatore (scena 3), è interessante (si noti lo scioglimento al presente storico, mantenuto fino al distico finale che evoca la tragica fine del padre):

⁵⁰ EINSTEIN, *Mozart* cit., p. 442.



Vignetta scenica per *Don Giovanni* (II.15), in *Les beautés de l'opéra* cit.

DONNA ANNA

A voi, Duca, stringendomi
la promessa di sposa, io me ne stava
ad aspettarvi nel mio appartamento
pel nostro concertato abboccamento.
La damigella uscita
era per pochi istanti; allor che tutto
nel suo mantello involto
uno ad entrar nella mia stanza io vedo,
che al primo tratto, o Duca, io voi lo credo.

Questa è una spiegazione perfettamente adeguata, anche se un po' prolissa, del perché Donna Anna abbia scambiato l'intruso per Don Ottavio, senza alcun cenno di scorrettezza. E lei prosegue, e chiarisce che non avrebbe gradito l'abbraccio nemmeno se fosse venuto dal suo fidanzato:

DON OTTAVIO

Che ascolto mai! Seguite.

DONNA ANNA

A me s'accosta, e tacito
fra le sue braccia stringemi. Io arrossisco,
mi scuoto, e dico: Ah! Duca,
che osate voi! Che fate!

Ma colui non desiste: anzi mi chiama
 suo ben, sua cara, e dicemi che m'ama.
 Resto di gelo allora. Egli malnato
 ne volea profittar: io mi difendo;
 lo vo' scoprir, lo afferro; palpitante
 chiamo la damigella:
 egli allor vuol fuggir; lo seguo: voglio
 smascherar per lo meno il traditore,
 e chiamo in mio soccorso il genitore.
 Al suo apparir io fuggo; e l'assassino
 per compir l'esecrando suo delitto,
 misera, oddio! lo stese al suol trafitto.

Ottavio le assicura che

ignoto a lungo
 non resterà l'iniquo: il suo castigo
 sarà eguale al delitto, e voi Donn'Anna,
 se un rio destino il genitor v'invola,
 nell'amor d'uno Sposo
 il sollievo cercate.

Ma lei non ne vuole sapere:

Di ciò, Duca, per or più non parlate.
 Finché il reo non si scopre, e finché il padre
 vendicato non resta, in un ritiro
 voglio passar i giorni;
 né alcun mai vi sarà, che men distorni.

E con ciò lascia la stanza e l'opera, poi l'interprete del ruolo si cambia d'abito per impersonare il ruolo buffo di Maturina, la controparte di Zerlina. Senza Donna Anna che persegue Don Giovanni, curiosamente, il protagonista non viene mai accusato direttamente del delitto, e quell'atto è quasi del tutto dimenticato, salvo quando Donna Elvira incolpa il libertino nel loro confronto conclusivo (scena 22):

A me dei vostri
 prevertiti [*sic*] costumi
 tutto è noto il complesso. Ah! che perfino
 da ogn'un voi l'uccisore
 siete creduto del Comendatore.

Nel tentativo di spiegare il testo, si va sempre incontro a delle insidie se si chiamano altri testi come prova, comprese le fonti letterarie del testo stesso. Dopo tutto gli autori della nuova opera potrebbero aver respinto le premesse del modello, oppure aver voluto nascondere gli eventi nelle brume dell'ambiguità. Ma ci sono casi in cui dobbiamo chiamare in causa la fonte, ad esempio quando si presume che il pubblico la conosca e potrebbe usarla come chiave ermeneutica per capire il testo stesso, come quando Berlioz ebbe a dichiarare che il pubblico avrebbe dovuto tenere a mente la versione

di Garrick della scena della tomba nel *Romeo and Juliet* di Shakespeare per capire la medesima scena nel suo *Roméo et Juliette*. Tuttavia, se non esiste ragione alcuna che ci porti a ritenere che il pubblico di Praga avesse familiarità col libretto di Bertati, non vi è neppure nessun vero motivo per non accettare che la spiegazione completa dell'Anna di Bertati sia applicabile con uguale proprietà all'Anna di Da Ponte, e in ogni caso essa pare più ragionevole che immaginare Donna Anna e Don Ottavio a godersi di un po' di sesso prematrimoniale.

C'è una differenza notevole fra i due racconti: in confronto al Don Giovanni di Da Ponte, quello di Bertati è un chiacchierone: anche se rimane zitto in un primo momento – altrimenti lei si renderebbe immediatamente conto che non è Don Ottavio – egli tenta poi di sedurla, chiamandola «suo ben, sua cara» e dicendole «che [l']ama». La seduzione è dunque la prima opzione, poi, quando lei si gela, egli tenta lo stupro. O che semplicemente si ostini ad abbracciarla? Pasquariello (la controparte di Leporello) non ha dubbi nel crederlo certamente capace di stupro: «Bravo! Due azioni eroiche. / Donn'Anna *violentata*, / e al padre una stoccata» è il suo commento nel recitativo che segue la morte del Commendatore (scena 2, il corsivo è mio).

L'Anna di Da Ponte, per contro, capisce quasi immediatamente che l'intruso non è Ottavio, prim'ancora che faccia le sue *avances*. A differenza del Giovanni di Bertati, il libertino di Da Ponte rimane in silenzio, senza perder tempo con frasi melliflue e corteggiamenti. Come Pasquariello, anche Leporello crede che il suo padrone possa concepire e realizzare uno stupro: «Bravo! Due imprese leggiadre! / *Sforzar* la figlia, ed ammazzar il padre». Tuttavia, è proprio dalla sua voce che Anna riconosce in seguito il protagonista: «gli ultimi accenti, / che l'empio proferì, tutta la voce / richiamar nel cor mio di quell'indegno». Ma che abbia udito o no la voce di Giovanni durante l'«infame attentato», ha udito la sua voce – com'è accaduto a noi – mentre cercava di fuggire.

Non c'è maniera, probabilmente, di dimostrare in modo convincente che i racconti delle due Donne Anna siano degni di fede – e cioè che Don Giovanni non abbia conseguito il suo scopo –, ma aggiunge credito ai loro resoconti il fatto che essi concordino con ciò che siamo in grado di testimoniare noi spettatori: le loro grida di aiuto e il tentativo di impedire all'intruso di andarsene senza rivelare la sua identità.⁵¹

La statua del Commendatore

Come nel caso del racconto di Donna Anna del suo incontro con l'intruso mascherato (e in modo simile), il libretto di Bertati ci aiuta a comporre anche il *puzzle* della statua, se gli diamo la parola.

La scena undicesima dell'atto secondo nel libretto di Da Ponte si svolge in un «*Loco chiuso. In forma di sepolcreto, diverse statue equestri; statua del Commendatore*».

⁵¹ Cfr. ALESSANDRA CAMPANA, *To look again (at «Don Giovanni»)*, cap. 8 di *The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Opera*, a cura di Anthony R. DelDonna e Pierpaolo Polzonetti, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp. 140-152: 151.

Nel corso della scena Leporello legge una scritta minacciosa apposta sulla statua: «Del-
l'empio, che mi trasse al passo estremo, / qui attendo la vendetta». Ma se l'azione pre-
vista da Mozart e Da Ponte ha luogo nell'arco di ventiquattr'ore, com'è stato sostenu-
to in modo convincente,⁵² quando è stata eretta la statua?

Nel libretto di Bertati, la scena è simile, sebbene qui la statua del Commendatore sia
inequivocabilmente equestre. Il Duca Ottavio spiega che il monumento era già stato co-
struito quando il nobiluomo era in vita, e per mano di un scultore vuole ora farvi inci-
dere un'iscrizione:

SCENA XIX

*Luogo remoto circondato di cipressi, dove nel mezzo si erige una cupola sostenuta da colonne
con urna sepolcrale, sopra la quale statua equestre del Comendatore.*

Il DUCA OTTAVIO con carta in mano, ed un incisore

Questo mausoleo, che ancor vivente
l'eroe Comendatore
apprestare si fece,
un mese non è ancor ch'è terminato;
ed oh, come ben presto
servì di tomba a lui che l'ha ordinato.

Su quella base intanto
a caratteri d'oro
sian queste note incise.

(Dà la carta allo scultore, che va a formar l'iscrizione)

Tremi pur chi l'uccise,
se avvien che l'empio mai
di qua passi, e le scorga,
e apprenda almen, che se occultar si puote
alla giustizia umana,
non sfuggirà del ciel l'ira sovrana.

(Parte)

Entrano poi Giovanni e Pasquariello, mentre lo scultore prosegue il suo lavoro e si al-
lontana dopo averlo concluso. Giovanni è venuto di proposito per visitare la tomba,
sconvolgendo Pasquariello (scena 20):

Non vi basta
che l'abbiate ammazzato,
che vi viene anche voglia
di andar vedere la sua sepoltura?
Ma questo non è un far contro natura?

(Per Da Ponte, i due capitano per caso nel cimitero dov'è il monumento, e si accorgo-
no di esso solo dopo che la statua ha parlato.)

⁵² Cfr. RUSHTON, W. A. *Mozart: «Don Giovanni»* cit., pp. 49-53.

Nel libretto di Bertati sia Pasquariello sia Giovanni si prendono gioco del Commendatore e del suo cenotafio, mentre Da Ponte riduce lo scherzo alle proporzioni d'una sentenza del protagonista – «O vecchio buffonissimo!» – dopo che Leporello ha letto l'iscrizione.

Nell'osservare il monumento, Pasquariello si fa sentenzioso:

Oh cospetto!... Ora vedete
tanti, ma tanti ricchi
per viver nobilmente
guardan perfino un soldo; e poi non guardano
di spendere a migliaia li ducati,
per star con nobiltà dopo crepati.

Al che Don Giovanni replica:

Bravo! Qui dici bene. Ma vediamo
quell'iscrizion majuscola.
(Legge)
*Di colui che mi trasse a morte ria,
dal ciel qui aspetto la vendetta mia.*
Oh vecchio stolto! E ancor di lui più stolto
quel che la fece incidere!
La vendetta dal ciel? Mi vien da ridere.

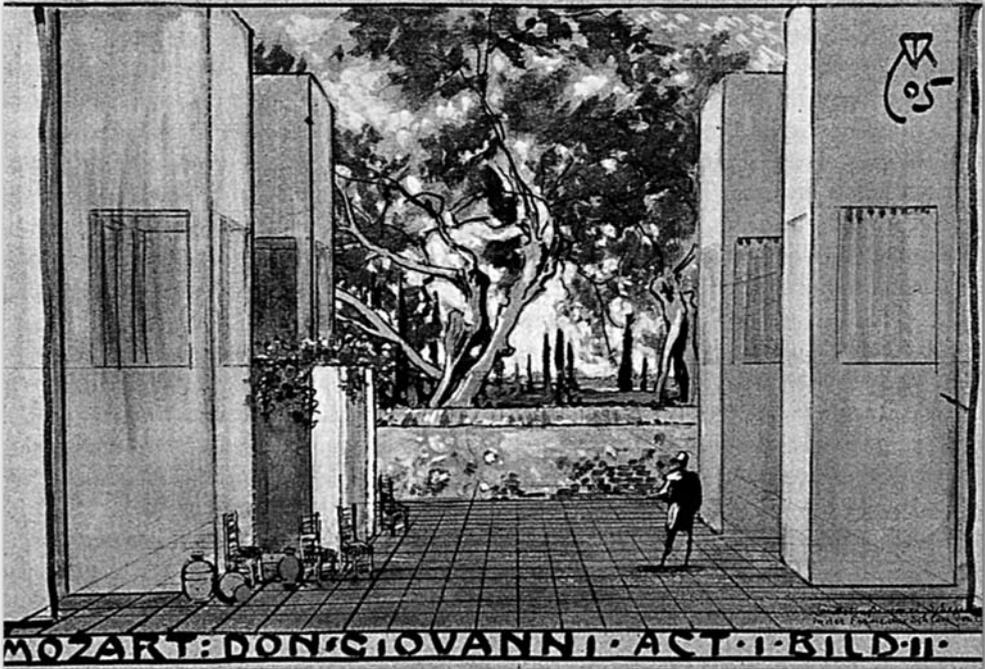
Anche se Da Ponte omette la scena dello scultore, noi possiamo accettare che questa sia una spiegazione ragionevole sia per la presenza della statua sia per il monito in essa contenuto.

E infine: normalmente presumiamo che il Commendatore sia sceso da cavallo prima di recarsi a cena, ma nel libretto di Bertati se non fosse per il sottotitolo *Il convitato di pietra* non risulterebbe neppure chiaro se appare la statua o il Commendatore in persona (senza dubbio truccato con abbondanti mani di fondotinta bianco, come nell'allestimento firmato da Francesca Zambello alla Royal Opera House).

«*Don Giovanni*» torna a Venezia

Ci volle quasi un quarto di secolo perché *Don Giovanni* fosse accolto per la prima volta in Italia – al Teatro della Società di Bergamo oppure al Teatro Valle/Capranica di Roma nel 1811⁵³ – e ancora un altro quarto perché approdasse a Venezia, al Teatro di San Benedetto, nella primavera 1833. L'Avviso premesso al libretto spiega così questo ritardo:

⁵³ Nel lemma del *New Grove Dictionary of Opera* Julian Rushton opta per Bergamo, Pierluigi Petrobelli (*«Don Giovanni» in Italia* cit.) per Roma. Per un resoconto completo della ricezione dell'opera si veda il cap. 5 di RUSHTON, W. A. *Mozart: «Don Giovanni»* cit.



Francesc Soler Rovirosa (1836-1900), bozzetto scenico (il cimitero) per la ripresa del *Don Giovanni* al Teatre Líric di Barcellona, 1882.

Alfred Roller (1864-1935), bozzetto scenico (t.4) per la ripresa di *Don Giovanni* alla Hofoper di Vienna, 1905; sul podio, Gustav Mahler.

Forse la complicazione dello spettacolo offerto da questa grande opera, forse le doppie, e triple orchestre occorrenti per esporla, secondo il dettato del Compositore, forse il numero dei cantanti maggiore in questo, che negli altri spartiti, possono essere stati dei giusti motivi per togliere a questo pubblico il godimento di una composizione la più classica fra tutte, e la più rinomata.⁵⁴

Una considerazione finale sembra però suggerire che lo *status* di opera «più classica fra tutte» potrebbe anche sottintendere una sua leggera obsolescenza: «Alle quali difficoltà aggiunge molto oggidì anche la inovazione dello stile clamoroso adottato con buon esito dal Genio Pesarese».

Secondo Pierluigi Petrobelli, nelle rappresentazioni italiane fino al 1824 «lo schema dei tagli e dei mutamenti si ripete costante, sì che possiamo parlare di una tradizione esecutiva italiana».⁵⁵ Il libretto del San Benedetto è fedele a questa tradizione, ma con due importanti eccezioni: il Duetto fra Donna Anna e Don Ottavio (n. 2) viene tagliato, e l'Aria di Don Ottavio «Il mio tesoro intanto» (n. 21) resta al suo posto.

Nell'articolazione dei numeri chiusi, il libretto veneziano segue da vicino la versione di Praga: Don Ottavio canta «Il mio tesoro intanto» (Praga, n. 21) anziché «Dalla sua pace» (Vienna, n. 10a), e Donna Elvira non intona «Mi tradì quell'alma ingrata» (n. 21b), l'aria aggiunta a Vienna. Tuttavia, poiché Leporello alla fine del Sestetto riesce a fuggire, e non rimane a implorare perdono né con l'Aria «Ah pietà signori miei» (Praga, n. 20) né col Duetto con Zerlina «Per queste tue manine» (Vienna, n. 21a), questo passaggio non corrisponde a nessuna delle due versioni. Se ne vanno inoltre due importanti numeri in stile di opera seria: il Duetto n. 2 fra Donna Anna e Don Ottavio e l'Aria n. 10 di Anna «Or sai chi l'onore». Donna Elvira perde gli echi barocchi dell'Aria n. 8 «Ah, fuggi il traditor», e così a lei e ad Anna rimane solo un'aria, mentre Zerlina mantiene le sue due. D'altra parte vi sono anche tagli al *côté* buffo: oltre ai due numeri di Leporello sopra menzionati, spariscono l'Aria n. 6 di Masetto «Ho capito, signor sì», il Duetto n. 14 fra Don Giovanni e Leporello «Eh via buffone», l'Aria n. 17 di Don Giovanni «Metà di voi qua vadano»; infine, elemento importantissimo, manca la scena ultima, omessa in ossequio alla pratica invalsa di chiudere l'opera con la discesa agli inferi del protagonista. Se i tagli di queste due arie e del duetto buffo sono in accordo con la «tradizione esecutiva italiana», e non richiedono spiegazioni ulteriori, è anche vero che i cantanti impegnati in questa produzione potrebbero in ogni caso averli giustificati. Il basso impegnato nei ruoli di Masetto e del Commendatore, Domenico Torre, viene definito «esordiente» nel libretto, e forse non fu ritenuto pronto per un assolo. Don Giovanni era interpretato da Vincenzo Negrini, che era stato il primo Oroveso in *Norma* di Bellini due anni prima. A questo proposito David Kimbell scrive che

⁵⁴ D. GIOVANNI TENORIO / DISSOLUTO PUNITO / ossia / IL CONVITATO DI PIETRA / *Dramma Semiserio per Musica / in due atti / da rappresentarsi / nel teatro in San Benedetto / nella Prima vera dell'anno 1833 / Venezia / nella edit. tipografia Rizzi / 1833, pp. 3-4.* Anche questo libretto è disponibile *online* all'indirizzo http://www.braidense.it/rd/06130_09.pdf

⁵⁵ PETROBELLI, «*Don Giovanni*» in *Italia* cit., p. 36.



Giambattista Tiepolo (1696-1770), *Il minuetto*. Venezia, Galleria del Palazzo Papadopoli.

Bellini e Romani avevano previsto in origine una parte più ampia [per Orovoso], per poi scoprire che Negrini era debole di cuore e che la cabaletta nella sua scena dell'atto secondo doveva essere tagliata per non sovraccaricarlo.⁵⁶

Il libretto reca chiare tracce della mano d'un censore.⁵⁷ Nella distribuzione dei ruoli, viene mantenuta la definizione di Don Giovanni come «*giovine cavaliere, estremamente licenzioso*», ma poi si tace su alcuni aspetti delle sue «*donnesche imprese*». Quando Donna Anna spiega a Don Ottavio cos'è accaduto in quella notte fatale, salta dall'ingresso di «Un uom in un mantello avvolto» al suo grido d'aiuto («Allor chiamo soccorso») e alla morte di suo padre, evitando così da un lato l'imbarazzo di dover dar conto di aver scambiato l'intruso con Don Ottavio (circostanza che avrebbe lasciato aperto l'interrogativo sulla possibile scorrettezza della presenza di quest'ultimo nella

⁵⁶ DAVID KIMBELL, *Vincenzo Bellini: «Norma»*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 13 («Cambridge Opera Handbooks»).

⁵⁷ Ulteriori ricerche potrebbero dimostrare fino a che punto le alterazioni del libretto veneziano rappresentassero la norma. Petrobelli, ad esempio, menziona il cambiamento di «*sforzar la figlia*» e «*Viva la libertà*» (vedi oltre), ma fa solo brevi cenni alla questione della censura in generale.

sua stanza) e dall'altro, in maniera ancor più rilevante, risparmiandosi il racconto dell'«infame attentato», cioè del tentato stupro da lei subito.

Nell'Introduzione, quando Don Giovanni esce in scena, incalzato da Donna Anna, Leporello parla di lui come di un «malandrino» invece che un «libertino», e nel recitativo che segue il duello, la prima delle «due imprese leggiadre», «sforzar la figlia [ed ammazzar il padre]» muta in «tentar la figlia». La risposta di Don Giovanni è «L'ha voluto: suo danno», ma la replica di Leporello, «Ma Donn'Anna / cosa ha voluto?» non si legge nel libretto veneziano. L'ammiccante battuta che chiude l'aria del catalogo «[Purchè porti la gonnella,] / voi sapete quel che fa» acquista carattere ridondante, mutata in «ogni donna per lui fa», insinuando l'idea assurda che egli sia attratto solo dalle donne che portano la gonnella. Un ultimo esempio di rilievo è l'omissione del riferimento di Masetto alle corna nel recitativo che precede l'Aria di Zerlina «Batti, batti, o bel Masetto»: il contadino non pronuncia l'accusa «porre in fronte / a un villano d'onore / questa marca d'infamia».

Anche le questioni di carattere politico si rivelarono un problema. Quando Don Giovanni dà il benvenuto alla maschere nel Finale primo, il suo «Viva la libertà!» viene corretto in «Viva la società!». Nel recitativo che precede «Là ci darem la mano», Zerlina esprime dubbi sull'onestà dei cavalieri: «Io so che rado / colle donne voi altri cavalieri / siete onesti, e sinceri», al che Don Giovanni replica imperturbabile «Eh un'impostura / della gente plebea! La nobiltà / ha dipinta negli occhi l'onestà». Lo scambio viene alterato per reindirizzare lo scetticismo di Zerlina dai cavalieri ai vagabondi: «Io so che siete / colle donne voi altri vagabondi / di menzogne fecondi», e Don Giovanni risponde «È questo un falso / ragionar della gente. Ogni città / ha chi pregia, o non pregia l'onestà». L'intero passaggio, virgolettato, non venne poi cantato.

* * *

E per il nostro massimo teatro veneziano? C'era da aspettare ancora un bel po': *Don Giovanni* venne eseguito per la prima volta alla Fenice il 19 gennaio 1946, diretto da Gianandrea Gavazzeni.⁵⁸

(traduzione dall'inglese di Michele Girardi)

⁵⁸ MICHELE GIRARDI e FRANCO ROSSI, *Il Teatro la Fenice: Cronologia degli spettacoli 1792-1936 e 1938-1991*, 2 voll., Venezia, Marsilio-Albrizzi, 1989 e 1992: II, p. 37.

Giovanna Gronda

Sul testo del *Don Giovanni**

Simili ai miti, le grandi opere teatrali sono destinate per la loro stessa natura a un processo metamorfico tanto più vario e intenso, prolungato nel tempo e aperto a esiti diversi, quanto più grande è il successo che ha arriso alla versione originale.

Come di sera in sera ogni ripresa dello stesso allestimento comporta minime estemporanee varianti, così di teatro in teatro ogni diverso allestimento dà luogo a interventi che non si limitano alla superficie del testo: in questa prima naturale genesi del mutamento, connaturata alla prassi esecutiva, è prefigurato l'intero processo delle successive interpretazioni, ad opera del regista, del coreografo, degli attori, ma anche, se l'opera teatrale è in musica, del direttore e degli esecutori, e ancor prima dei vari musicisti che hanno intonato il testo poetico e dei librettisti che lo hanno redatto o rielaborato.

In questo senso il numero di imitazioni, riprese e parodie cui dalla sua prima comparsa sulle scene intorno al 1630 il *Don Giovanni* di Tirso de Molina è stato sottoposto non rappresenta che un caso, anche se vistosissimo, di percorso teatrale. E giustamente George Steiner ha interpretato questo fenomeno come una comprova che la leggenda del seduttore di Siviglia e il tema del desiderio erotico assoluto costituiscono «l'unica aggiunta di notevole importanza che la sensibilità occidentale ha apportato alla mappa fondamentale degli stimoli dell'arte e del pensiero greco».

Non deve né può stupire dunque che a un secolo e mezzo dalla sua prima redazione, passato tra le mani di geni drammatici e musicali come Molière e Gluck, o di anonimi comici dell'arte, musicanti, attori, l'avventura di Don Giovanni continui a mutare anche quando perviene in quelle di Da Ponte e Mozart, passando dal palcoscenico di Praga (1787) a quello di Vienna (1788).

Compositore e librettista sono condizionati dal pubblico per il quale lavorano non meno che dai committenti: gli impresari Guardasoni e Bondini a Praga, il sovrintendente agli spettacoli imperiali a Vienna. Il mutato *cast* dei cantanti sollecita e consiglia d'altra parte interventi di adattamento alla nuova tessitura delle voci: una prassi asso-

* Il saggio di Giovanna Gronda è apparso in *Wolfgang Amadeus Mozart, «Don Giovanni»*, Venezia, Gran Teatro La Fenice, 1996, pp. 169-176. Nell'argomentare, l'autrice fa riferimento alla propria edizione del libretto di Da Ponte, nella versione originale per Praga, e agli apparati che illustrano le varianti per la ripresa viennese del 1788; cfr. *Il Don Giovanni: dramma giocoso in due atti. Poesia di Lorenzo Da Ponte*, edizione critica di Giovanna Gronda, Torino, Einaudi, 1995 («Collezione di teatro», 354).



Locandina per la prima viennese del *Don Giovanni*.

lutamente comune all'epoca e che uomini di teatro come Mozart e Da Ponte non avevano difficoltà ad accettare.

A Vienna Mozart interviene dunque in più punti: nel secondo atto, alla scena decima, omette l'aria di Don Ottavio «Il mio tesoro intanto» (vv. 1096-1103), troppo ardua per il tenore Francesco Morella, e la sostituisce con un'altra per lo stesso personaggio, l'amorosa «Dalla sua pace», che trova posto nella scena quattordicesima dell'atto primo, al termine del breve e un po' insipido recitativo con cui Ottavio perplesso non si capacita del fatto che «un cavaliere» possa essere reo di «sì nero delitto» (vv. 500-501).

Dalla sua pace
la mia dipende,
quel che a lei piace
vita mi rende,
quel che le incresce
morte mi dà.

S'ella sospira
sospiro anch'io,
è mia quell'ira,
quel pianto è mio,
e non ho bene
s'ella non l'ha.

L'aria si legge nel libretto stampato in occasione della rappresentazione al Burgtheater di Vienna il 7 maggio 1788, e in questo testo, come è ovvio, la scena decima dell'atto secondo termina con la legalitaria quanto velleitaria affermazione di Don Ottavio: «un ricorso / vo' far a chi si deve, e in pochi istanti / vendicarvi prometto; / così vuole dover, pietade, affetto» (vv. 1092-1095).

Gli interventi successivi riguardano Donna Elvira. Mosso anche qui dalle esigenze dei cantanti, in questo caso di Caterina Cavalieri, Mozart attribuisce a Donna Elvira un'intera nuova scena che colloca nel secondo atto, dopo la fuga di Leporello e prima della sequenza del cimitero. A differenza di quanto hanno fatto con le arie di Don Ottavio, in questo caso compositore e librettista rielaborano interamente la sequenza: convertono infatti l'aria di Leporello «Ah pietà, signori miei» (vv. 1060-1084) in un recitativo e fanno seguire alla scena decima, ormai drasticamente abbreviata, tre brevi scenette comiche dai tratti apertamente farseschi, congeniali al gusto del pubblico viennese. Al loro termine e in forte contrasto è inserito lo sfogo esasperato di Donna Elvira «In quali eccessi, o numi», che sembra far eco alle parole di Don Ottavio: «Amici miei, / dopo eccessi sì enormi / dubitar non possiam che Don Giovanni / non sia l'empio uccisore / del padre di Donn'Anna» (vv. 1087-1091). Ma in luogo dell'aristocratico e flemmatico sdegno di Don Ottavio, nella misera Elvira prende voce un crudele «contrasto d'affetti»: la passione amorosa offesa e tradita convive con l'angoscia per il pericolo mortale che sovrasta l'amato [il testo si legge nell'edizione del libretto, pp. 109-110].

Gli interventi viennesi sono tali da rappresentare qualcosa di più di semplici aggiustamenti, se non una forma di rielaborazione dell'opera un suo ampliamento che di fatto ha dato luogo a una vera e propria tradizione esecutiva. Essa non ha tardato ad imporre la conservazione dei due numeri musicali più riusciti «Dalla sua pace» e «Mi tradi quell'alma ingrata» che sono venuti così ad aggiungersi al celeberrimo «Il mio tesoro intanto», al quale pochi, tra gli esecutori, i cantanti e il pubblico, sarebbero disposti a rinunciare.

Ma se questa giustapposizione è possibile nei due casi descritti, essa si rivela impercorribile per un'altra importante variante del dramma: la conclusione. Nella conservazione o nell'eliminazione della scena ultima una scelta s'impone, che Mozart stesso sembra aver contemplato e forse operato in alcune delle rappresentazioni viennesi dell'opera, e che dopo la sua morte ha trovato conferma nella prassi esecutiva soprattutto ottocentesca. Si tratta della scena finale, quella che segue lo sprofondarsi dell'eroe nell'abisso apertosi sotto i suoi piedi, mentre lo avvolgono il fumo e le fiamme infernali: lo spettatore, ancora frastornato dallo spettacolo cui ha appena assistito, vede i sopravvissuti accorrere sulla scena, raccogliersi intorno a Leporello, ascolta le loro ansiose domande e le incongrue risposte del servo terrorizzato: «Ma se non posso ... / tra fumo e foco ... / badate un poco ... / l'uomo di sasso ... / fermate il passo ... / giusto là sotto ... / diede il gran botto ...» fino al conclusivo «giusto là il diavolo / sel trangugìò» (vv. 1397-1405); osserva lo stupore misto di incredulità e di sollievo, seguito dal rapido, quasi brusco rivolgersi del pensiero di ciascuno al proprio progetto futuro, e

dalla telegrafica enunciazione della sentenza collettiva nella forma dell'antichissima canzone: «Questo è il fin di chi fa mal: / e de' perfidi la morte / alla vita è sempre ugal». Questa sorta di liquidazione gioiosa della tragedia che si è svolta fino a qualche secondo avanti, e di cui si sente ancora l'acre odore di zolfo, corrisponde perfettamente alla tradizione del dramma giocoso che vuole riuniti i personaggi superstiti in un finale d'insieme, in cui la conciliazione dei conflitti segna il ristabilimento della legge morale e dell'ordine sociale. Come tale essa era stata applaudita a Praga, dove il pubblico esperto di opere buffe non aveva avuto difficoltà a riconoscere nella sua manifesta convenzionalità il rispetto delle regole del genere e un ritorno di quest'opera anomala nell'alveo di una prassi di costume e di tecnica teatrale, che aveva già veduto realizzata in altre *Pravità castigate* o *Comvitati di pietra*.

A Vienna tuttavia Mozart modifica questo finale e pensa di concludere il dramma con il grido lacerante di Don Giovanni, quell'«Ah!» disumano che risuona una prima volta alla battuta 588, viene ripetuto alla 594 e cui fa eco, nella 596, l'«Ah!» terrorizzato di Leporello. Nella partitura autografa, dopo l'ultimo grido di Don Giovanni, si legge la didascalia «*Resta inghiottito*» che non compare in nessuno dei libretti. Nella battuta successiva un appunto musicale a mano del compositore ipotizza che Donna Anna, Donna Elvira e Don Ottavio escano di nuovo sul palcoscenico e alzino a loro volta lo stesso grido. Non sappiamo con certezza se questa versione del finale sia stata rappresentata prima della morte del compositore: nell'autografo mozartiano l'appunto è cassato dalla mano del compositore, e delle due copie non autografe che conservano lo spartito viennese una contiene la «Scena ultima», l'altra ne è priva.

I due finali ebbero comunque un destino storico diverso. Già pochi anni dopo la morte del compositore, nel 1798, sotto la direzione di Franz Xaver Süssmayr, colui che aveva portato a termine il *Requiem* incompiuto di Mozart, il dramma fu rappresentato privo della «Scena ultima», e lungo tutto il secolo diciannovesimo allestimenti vari, nella scelta dei numeri musicali e nella loro interpretazione, hanno avuto in comune lo sprofondamento del reo nel fuoco dell'inferno, cioè una punizione esemplare risolta in termini di spettacolo quasi pirotecnico. Nella scelta del finale «drammatico» si realizzava un pronunciamento di gusto: non solo l'opzione spettacolare per effetti tragici, ma l'esito coerente di una lettura del *Don Giovanni* come opera tutt'altro che buffa, in cui la gioia era interamente assorbita dalla sofferenza e la passione amorosa si compiva, in termini propriamente romantici, nel segno della morte. Poco contava in questo contesto che il *Don Giovanni* mozartiano esibisse fin dal titolo la sua appartenenza al genere del «dramma giocoso» o che il cinismo di Don Giovanni escluda di per sé la dimensione tragica, mentre la presenza del servo e il suo commento garantiscono quella comico-farsesca, alla quale solo Donna Anna e Don Ottavio si sottraggono in virtù del loro stato sociale non meno che del loro ruolo «serio».

Registrata nel *Catalogo* personale del compositore come «opera buffa», il *Don Giovanni* è denominato in altre partiture del tempo e nei tre libretti «dramma giocoso»: i due termini con tutta evidenza si equivalgono, il primo impiegato prevalentemente dai musicisti, il secondo da letterati e librettisti. L'uno e l'altro non corrispondono ad alcu-

na definizione o concetto teorico, sono denominazioni generiche e sinonimiche che indicavano le opere allora di moda, le commedie in o per musica, alle quali dai primi decenni del Settecento arride un successo europeo che si prolunga per tutto il secolo. A ragione un conoscitore dell'opera mozartiana come Alfred Einstein, nel 1936, respingeva il dilemma opera buffa o contaminazione fra buffa e seria con l'osservazione lapidaria che «per un'opera *sui generis* come il *Don Giovanni* questo problema stilistico non è mai esistito».

Commissionato e composto come una commedia per musica, al modo delle *Nozze di Figaro* un anno prima e di *Così fan tutte* tre anni dopo, il *Don Giovanni* ne riflette appieno la struttura: nel *cast* dei personaggi, nel rapporto fra arie e concertati, nei grandi finali d'insieme. Ma questo dramma giocoso ospita in sé tale complessa e ambigua materia, tale dolorosa e sofferente esperienza di vita che la dimensione comica si dilata fino ad accogliere e far proprio ogni altro registro: quello della passione amorosa, del dolore, dell'ira, della vendetta, della morte. A realizzare questa totalità è la musica di Mozart: a renderla possibile la forma dell'opera buffa. Perché, come scriveva Paul Léautaud: «Il n'y a que le comique qui soit la représentation de la vie».

Oggi il nostro atteggiamento è diverso. Nella continuità dell'interesse per il teatro musicale di Mozart, e per il *Don Giovanni* in particolare, la migliore conoscenza dell'opera settecentesca e delle sue convenzioni ha consentito una rilettura di questo dramma giocoso per la quale il doppio finale ha cessato di porsi come un'alternativa fra la condanna – il dissoluto punito, l'ateista fulminato – e l'assoluzione. Nell'inabissarsi di *Don Giovanni* lo spettatore dei nostri giorni riconosce piuttosto la presenza ineludibile della morte: vi vede prendere forma non tanto una giustizia divina che punisce la spregiudicata libertà di pensiero insieme all'eccesso erotico, quanto un *memento mori* che la vitalità dell'eroe ha sfidato, provocato, eluso solamente *pro tempore*. In questa prospettiva il confronto fra il Commendatore e *Don Giovanni* è tutto scandito dal tema del tempo che fugge che già ossessionava l'eroe di Tirso: «¡Tan largo me lo fiais!» (Tanto lontana è ancora la scadenza!) recita il *refrain* del *Don Juan* castigliano. Musica mozartiana e testo verbale vi insistono: «Parlo, ascolta, più tempo non ho» (v. 1341) ingiunge una prima volta la statua; «Tempo non ha, scusate» protesta tremando Leporello; «Pentiti, cangia vita: / è l'ultimo momento» intima di nuovo il Commendatore, prima del conclusivo: «Ah tempo più non v'è» (v. 1365). Parole cui le note si incaricano di dare il loro più profondo, definitivo significato. La scomparsa di *Don Giovanni* configura l'irrevocabilità di una scelta individuale: lo fissa per sempre a quel rifiuto, atto d'orgoglio, di coraggio e di coerenza.

Quanto al lieto fine della «Scena ultima», dopo averne riconosciuto il carattere puramente retorico – quanti improbabili, posticci, teatrali lieti fini concludono le commedie goldoniane più irrisolte! –, lo spettatore novecentesco si interroga sul significato dello sguardo smarrito dei sopravvissuti o, nei termini di Joseph Kerman, sulla «stupendous vacuity» del duetto di Donna Anna e Don Ottavio e delle parole che Donna Elvira, Zerlina e Leporello pronunciano, una volta scomparso l'oggetto della loro ira e soddisfatto il desiderio di vendetta. Dalla convenzionalità della scena di genere

emerge una ben più complessa problematicità, che riguarda non il lieto fine ma l'opera intera: a cominciare dall'ambiguità di un personaggio empio e amato, di una libertà blasfema e intrepida, di una affermazione di sé inaccettabile ma irresistibile.

Scomparso il libertino, il ricomporsi dei sopravvissuti è precario e solamente apparente; dura il tempo breve del resoconto di Leporello e si conclude con la duplice constatazione: «Vero è l'evento. / Ah certo è l'ombra / che si incontrò» (vv. 1407-09). Immediatamente dopo «tutti» si separano, le due coppie ricuperando le differenze di stato sociale: Don Ottavio e Donna Anna riassorbiti nell'aristocratica intimità del loro «fido amor», Masetto e Zerlina nell'allegria socievolezza della cena «in compagnia». Donna Elvira e Leporello, tenuti uniti da Don Giovanni, tornano divisi al loro destino: «in un ritiro / a finir la vita sua» la donna, «all'osteria / a trovar padron miglior» il servo (vv. 1416-23). Con il castigo del trasgressore la vita riprende uguale, rassicurante e vuota di passione.

Chi legge nella punizione di Don Giovanni un'immagine profetica della sconfitta del moto rivoluzionario che in quegli stessi anni si preparava a sovvertire l'Europa, sottolinea l'arcadico fugato di questo finale lieto. Chi, più attento all'ispirazione mozartiana, riconosce nel seduttore un giovane eroe inquieto e capriccioso, un Cherubino di poco cresciuto e ancor più irresponsabile, legge il suo castigo come una consapevole rinuncia di Mozart alla frivola volubilità dell'eros per la celeste serenità della fedeltà amorosa e della creazione artistica.

Il teatro di regia e una lettura di *Don Giovanni*¹

Intervista a Damiano Michieletto

a cura di Michele Girardi

Incontro Damiano Michieletto al termine di una sessione pomeridiana di prove di regia, dedicata alle scene 9-13 dell'atto primo, cioè da quando il libertino duetta con Zerlina per «darle la mano», fino al drammatico racconto di Donna Anna, che rievoca al suo Don Ottavio la faticosa notte in cui il cavaliere incognito aveva attentato al suo onore, mentre una Donna Elvira esasperata prima ruba la preda al «perfido mostro» e poi insinua il dubbio su Don Giovanni nella coppia di nobili.

Attendo Michieletto che rimane sul palco un altro bel po' dopo che la prova è finita, a colloquio con alcuni interpreti e in particolare con il tenore che impersona Don Ottavio, discutendo animatamente e mimando movimenti scenici a tutto spiano. Se i cantanti si trattengono ben oltre l'orario di prova è un buon segno d'interesse per il progetto scenico e insieme attestato di uno spirito di équipe, così come era singolare vedere i cantanti del secondo cast provare insieme a quelli del primo mentre gli altri recitavano, e viceversa. Usciamo in campo San Fantin e io, colpito dal suo metodo di lavoro (recita con bravura e foga le scene che i cantanti dovranno poi ripetere), gli chiedo subito come ha cominciato questo mestiere, anche in considerazione del fatto che, nonostante sia giovane e abbia al suo attivo pochi allestimenti (ma anche un prestigioso Premio Abbiati, vinto nel 2008 per la regia della Gazzaladra al Rossini Opera Festival del 2007), alcuni lo ritengono una sorta di provocatore, specie a causa di due regie del 2009: Roméo et Juliette alla Fenice e Die Entführung aus dem Serail al San Carlo. Dopo la seduta di prove a me pare un drammaturgo spiritato, che ha studiato la trama, se n'è fatto un'idea e la vuole proporre.

Fin da piccolo mi piaceva la musica, e suonavo per passione la chitarra e il clarinetto, ma non ho mai manifestato una vocazione precoce né per il teatro né per l'opera lirica. Mi ero poi iscritto a uno dei tanti corsi di teatro a Venezia, e visto che mi divertivo...

Hai stabilito un contatto che t'ha spinto più in là...

Sì, verso la scuola dell'Avogaria per fare l'attore, e poi gli sviluppi sono stati naturali. Mi piaceva dire la mia sullo spettacolo, ed è capitato più di una volta che mi ripetesse-

¹ Il colloquio si è svolto il 22 aprile 2010, quando si era appena al quarto giorno di prove. Ho cercato di conservare per quanto possibile lo spirito dell'intervista, una chiacchierata informale. Le risposte di Damiano Michieletto sono in tondo.

ro: visto che ti piace dar consigli, allora mettiti dall'altra parte. Dopo un po' mi sono convinto che il mio ruolo fosse quello di ascoltare e capire più che fare, una qualità essenziale per un regista, secondo Peter Brook. Quindi ho cercato un'istituzione che mi fornisse degli stimoli, ho fatto un provino alla Scuola drammatica Paolo Grassi di Milano, mi hanno accolto e ho iniziato a frequentare sia i corsi per attore sia per regista, che erano di fatto mescolati. Dunque la mia formazione vera sta nel teatro di parola.

Quando hai cominciato a fare il mestiere che ti ha portato sin qui?

Alla Paolo Grassi: me ne sono andato a vivere da solo a Milano, una grande città, per quattro anni, un'esperienza che mi ha formato tanto artisticamente quanto personalmente – e se non si vive avrai ben poco da comunicare. Lì ho condiviso la mia passione con altri che avevano la mia stessa passione, e per chi fa teatro è fondamentale, perché non lo fai da solo, ma lo devi condividere. Quando provi in palcoscenico, come mi hai visto fare prima, ti capita di essere in tanti, e devi stabilire una relazione con le persone, perché è un'arte collettiva. Se un regista si comporta come fosse il padrone della scena fa danno, perché non è un despota, ma solo quello che ha la responsabilità di prendere delle decisioni, e se un allestimento non ingrana è anche il primo a doversene assumere la responsabilità.

Sei diventato famoso rapidamente perché hai delle idee, che scaturiscono da riflessioni serie. L'ho capito quando ho letto una tua articolata risposta a una critica che avevi ricevuto a proposito dell'Entführung a Napoli.²

Mi sembrava giusto rispondere, visto che ero chiamato in causa, anche se non mi proponevo di imporre a nessuno la mia visione della trama. Siccome il tono dell'intervento era quello di un generico rimbrotto, come se le mie scelte non fossero il frutto di un'analisi drammaturgica, ma solo un'esibizione gratuita di creatività, mi premeva far capire che c'era un progetto preciso dietro a ogni quadro visivo, anche il più sconcertante: può non piacere, e questo è sacrosanto, ma non si può affermare che non sia sostenuto da un ragionamento.

E dopo la Paolo Grassi?

Ho avuto un'occasione, perché ci vuole fortuna quando s'inizia, e qualcuno che ti dia un'opportunità – poi sta a te farla fruttare. Mi hanno chiamato a lavorare per una rassegna di spettacoli per bambini dai cinque ai tredici anni dell'Orchestra Verdi di Milano, *Crescendo in musica*. Ho diretto per loro *L'histoire du soldat* e *L'arca di Noè* di Britten, tra l'altro, e così ho preso contatto per la prima volta con un'orchestra, dei cantanti, un direttore, ma soprattutto con la drammaturgia musicale.

² Cfr. DAMIANO MICHIELETTA, *Selim il magnanimo o Selim il trafficante*, «Venezia Musica e dintorni», vi, n. 30, settembre-ottobre 2009, pp. 40-41.

Mi pare giusto cominciare coi piccoli...

La rassegna è stata la mia palestra, per due motivi. Anzitutto perché il pubblico era fatto di bambini, che sono spettatori 'spietati', e quando si annoiano è finita: è un grande stimolo, perché sei costretto a trovare un linguaggio comunicativo, e non autoreferenziale. Il secondo grande impulso è venuto dalla povertà dei mezzi a disposizione, pochi soldi e uno spazio piccolo. Si dice che la necessità aguzzi l'ingegno, e le idee venivano lavorando con gli attori e i cantanti, meglio di quel che accade quando disponi di mezzi consistenti e rischi di rifugiarti nella *grandeur*, nelle soluzioni estetiche che appagano sì l'occhio ma che appannano la ricerca drammaturgica sull'azione e sui personaggi. Gli allestimenti lirici che non amo sono quelli che obbediscono a una tradizione statica, come dei bei quadri che ospitano i cantanti.

Ai nostri giorni la regia ha anche un compito importante: quello di mediare tra la realtà in cui l'opera è stata prodotta e quella odierna.

Si discute molto, perlomeno in Italia, sui limiti che un regista non deve oltrepassare, sul rispetto del testo verbale e musicale, e qualcuno mi rinfaccia spesso di eccedere. In casi come questi rispondo che potrei scegliere di far vivere al pubblico di oggi, così come si fruisce di un quadro di Lorenzo Lotto alle Gallerie dell'Accademia, un'esperienza culturale dove *Don Giovanni*, per dire, si esegue per filo e per segno come è stato scritto, rispettando le norme della 'filologia': ma dove sono finite allora le candele per illuminare la sala, invece dei proiettori? e cosa facciamo della buca d'orchestra, che non c'era? Non è la scelta che farei, ovviamente, tuttavia ha una sua ragione e l'esperienza può essere anche appagante, ma trasforma quest'opera in una sorta di museo, mentre invece ritengo che il teatro sia un lavoro vivo, destinato a comunicare col pubblico di oggi, e perciò la reinterpreto, e ogni barriera deve cadere. Gli unici limiti che riconosco sono le parole e i versi del testo verbale, e la musica scritta in partitura: tutto il resto è un lavoro di ermeneutica, e spetta al regista trovare una chiave di lettura intelligente.

Ed è quello che il teatro di regia dovrebbe fare. Ambientando Tosca all'epoca della resistenza, Miller ha dovuto cambiare una parola dello spartito, il «volterrian», con cui Scarpia identifica 'politicamente' Cavaradossi, in «partigian», ma tutto filava, e non credo che Puccini si sarebbe offeso...

È una discussione un po' sterile. Quando mi criticano perché non avrei rispettato lo spirito dell'opera, io chiedo che mi si spieghi qual è lo spirito dell'opera. Per me non esiste uno spirito dell'opera, perché è quello che pensi che sia. Esistono le parole, le note, ma è un 'recitar cantando' dove si fondono, e ognuno interpreta un'aria a seconda di quel che gli comunica, vede un personaggio in un modo, e legge in maniera diversa un'indicazione musicale.

E come vedi il Don Giovanni che allestisci alla Fenice?

Una domanda da un milione di dollari... Veramente come un personaggio che è il titolo dell'opera, sul quale puoi dire tutto e il contrario di tutto. Sul quale sono state



Ruggero Raimondi, protagonista nel *Don Giovanni* film-opera di Losey (1979).

scritte migliaia di cose, che ti sfugge continuamente, e quando vuoi cercare di definirlo lo stai limitando. Poi, come dicevo, quando sei regista devi scegliere, non puoi restare nel vago perché è un classico, ed è ciò che sto facendo, e approfondendo mentre provo. Mi premeva trovare una lettura che non lo riducesse a dei *clichés*, tuttavia stavolta ho deciso di non attualizzare la vicenda in un altro contesto, ma di riflettere sul momento in cui l'opera è stata scritta e approfondire le complesse relazioni tra i personaggi. Ho preso le mosse dai tratti della psicologia di Don Giovanni che mi hanno emozionato, partendo da quel che emerge dal canto di Leporello all'inizio dell'opera, che, con una sintesi ch'è tipica dei personaggi semplici, e proprio in un momento in cui la sua affermazione rischia di passare inosservata, sembra parlare di sé stesso, ma in realtà ci dice una cosa fondamentale del «*cavaliere estremamente licenzioso*»: «Notte e giorno faticar / per chi nulla sa gradir». Don Giovanni è una persona che nulla sa gradire, e che non troverà mai qualcosa che appagherà i suoi desideri. E quindi non potrà mai stupirsi o commuoversi, perché sono emozioni che lo frenerebbero. Lo stupore fa scattare una molla che in lui non scatta mai. Anche alla

fine, quando arriva il Commendatore, Don Giovanni non si frena, ma rilancia continuamente («Pèntiti. – No. – Sì. – No»), proiettandosi in avanti fino all'autodistruzione, come una macchina lanciata a folle velocità, che prima o poi andrà fuori strada, e non frena quando c'è una curva, e quindi si schianta. In queste condizioni la fine di Don Giovanni non arriva tramite un *deus ex machina* che risolve i problemi degli altri personaggi che non sono in grado di frenare Don Giovanni, ma è un'autodistruzione. Parafrasando Kierkegaard, Don Giovanni muore per eccesso di vita, è talmente oltre ad ogni limite che è condannato all'autodissoluzione. Anche quando canta «Viva la libertà!», frase che può avere vari riflessi, anche politici – e libertà è un'altra parola molto abusata – Don Giovanni è libero, ma in un certo senso anche condannato a un percorso obbligato, e non ha altra scelta se non quella di andare avanti...

... come un organismo in movimento perenne...

... e tutti i personaggi che ruotano intorno a lui una volta che vengono a contatto con Don Giovanni cominciano a subire questo suo fascino malato. Non c'è mai un momento nell'azione in cui non si parli di Don Giovanni: quando è in scena domina tutte le relazioni che si stabiliscono in quel momento, e quando non c'è gli altri personaggi soffrono per causa sua. Le crisi tra Don Ottavio e Donna Anna e tra Zerlina e Masetto sono scatenate da Don Giovanni, mentre Leporello fin dall'inizio ci comunica che vuole abbandonarlo («Voglio fare il gentiluomo, / e non voglio più servir»). Vorrebbe affrancarsi anche all'inizio dell'atto secondo («Non vo' restar»), ma non riuscirà mai a liberarsi di Don Giovanni, così come Donna Anna e Donna Elvira, e alla fine quando il libertino muore nessuno è davvero felice. Don Ottavio chiede la mano a Donna Anna che rifiuta e chiede un anno per pensarci, mentre Donna Elvira si ritirerà in un convento, per chiudere la sua vita. Dunque nel finale che faremo a Venezia Don Giovanni ci sarà ancora, perché lui sarà sempre nelle loro menti, e continuerà sempre a dominarli.

La licenza conclusiva non è dunque un brano di convenzione, com'è parso a molti (Mozart in testa), tanto che fin dalla ripresa viennese del 1788 fu tagliata, accentuando il lato proromantico del Don Giovanni. Pur avendola assunta come retaggio di tradizione, Mozart la sfrutta per aggiungere ancora significato al suo dramma?

Sì. Già nel finale primo Don Ottavio minaccia il protagonista con la pistola, e cerca vendetta con Donna Anna e Donna Elvira, la quale gli vorrebbe «cavare il cor» fin dall'inizio, poi Masetto lo vorrebbe ammazzare, avendo pronti «moschetto e pistola», e quando il libertino ribatte «E non ti basterà rompergli l'ossa, / fracassargli le spalle...», il contadino replica a sua volta «No no, voglio ammazzarlo, / vo' farlo in cento brani...». Lo vorrebbero morto, ma che accade dopo che è morto? Per me è una questione fondamentale. Le fiamme dell'inferno sarebbero comunque una soluzione strepitosa, visto che la musica del finale secondo è formidabile, ti toglie il respiro, ma il finale 'convenzionale' è un gesto drammatico potente, perché gli antagonisti del cavaliere so-

no parte di un'umanità convenzionale. Una volta che Don Giovanni non c'è più loro rimangono attoniti, e questa situazione fa capire che hanno odiato e amato quest'uomo, e ora le loro vite sono spezzate.

Posso rivolgerti la domanda che si pone David Rosen, nel saggio di apertura di questo volume: cosa succede nella stanza di Donna Anna all'inizio dell'opera?

Lei scopre di essere un'altra donna o, meglio, scopre chi è veramente. Non è facile credere al racconto che farà poi a Don Ottavio, confidandogli che «nelle mie stanze, ove soletta / mi trovai per sventura, entrar io vidi / in un mantello avvolto / un uom che al primo istante / avea preso per voi». In un altro *Don Giovanni*³ ho cavalcato l'idea che fosse consapevole di avere di fronte il libertino, qui presuppongo invece che non ne conosca l'identità, ma che scopra che le piace stare con lui: altrimenti perché poi non sposa più Don Ottavio? perché non riesce più ad avere una relazione con il suo fidanzato? Quello che vorrei mostrare in questo allestimento è che dopo che Donna Anna ha vissuto quest'esperienza con Don Giovanni, non ha più rapporti con Don Ottavio, e non c'è più un momento in cui il suo promesso sposo la tocchi.

Negli allestimenti il carattere di Don Ottavio crea di solito qualche problema. Di fatto nella costellazione dei personaggi sarebbe una seconda parte, ma l'aria aggiunta a Vienna (e da allora eseguita insieme a quella di cui già disponeva a Praga) lo eleva di rango. Dalla seduta di prove di oggi mi pare che tu lo metta a letto vicino a Donna Anna, che ha appena rivissuto uno choc: supponi dunque che condividano l'alcova? Per molti registi (fra cui Peter Sellars)⁴ Ottavio è un personaggio poco virile.

Ma sì, la sua virilità scarseggia. Nel momento del racconto di Donna Anna in questa produzione veneziana, la scena di Paolo Fantin gira, ed è come se vedessimo una coppia di oggi sul suo letto matrimoniale. Lei si butta a letto e non vuole nemmeno che la sfiori. Poco fa, alle prove, l'interprete era preoccupato perché si sentiva poco attivo nell'azione: ma il conflitto di Don Ottavio è proprio questo, e vorrei che commuovesse il pubblico. Gli ho risposto: tu ami veramente questa donna, ma capisci che non hai gli strumenti per avvicinarla, e adesso che sei là sul letto, non riesci a metterti dietro le sue spalle per dirle che l'ami, che insieme risolverete i problemi, e metterti interamente a sua disposizione. Del resto Ottavio è uno che ama parlare e non fare, e lo si vede bene quando si è finalmente convinto, nell'atto secondo, che Don Giovanni ha ucciso il Commendatore – «sol di stragi e morti, / nunzio voglio io tornar», «un ricorso / vo' far a chi si deve, e in pochi istanti / vendicarvi prometto», ma «Il mio tesoro intanto / andate a consolar». Cosa produce il suo impegno? Dopo che Anna ha vissuto l'esperien-

³ *Il dissoluto punito, o sia, Don Giovanni Tenorio* (1822) di Ramón Carnicer (sul libretto di Bertati), al Festival Mozart di La Coruña, giugno 2006; regista e *light designer*: Damiano Michieletto.

⁴ La produzione si può vedere in DVD: W. A. MOZART, *Don Giovanni* (Pepsico Summerfare Festival, 1986), regia di Peter Sellars, © Decca 1991.

za che l'ha segnata, Ottavio non trova più un accordo con lei, e in molti scorcì dell'opera si limita semplicemente ad ascoltare quello che gli altri dicono, mentre nessuno lo ascolta. Presta attenzione a Donna Anna ma non ha la capacità di reagire, e anche se la sua aria «Dalla sua pace / la mia dipende» è molto commovente – se lei è felice anch'io lo sono, se è triste lo sono anch'io – sta pure dichiarando che non ha una sua identità, perché dipende dall'identità di quest'altra persona e quindi vive quasi come uno spettatore la vicenda. Fin da quando esce in scena la prima volta è al seguito di Donna Anna, e le prime parole che pronuncia sono illuminanti: «Tutto il mio sangue verserò» ma non prosegue con fierezza, magari dicendo «dov'è lo scellerato», ma «se bisogna», e fin da qui capisci già [*intona la frase, rallentando allusivamente su «se bisogna»*].

Se proprio lo devo fare...

Ed è una di quelle sfumature che già chiarisce un personaggio

Come la frase di Leporello su Don Giovanni che hai citato poco fa.

Quando mi chiedono chi è Don Giovanni rispondo che ce lo dice Leporello che lo conosce meglio di tutti, perché stanno sempre insieme: è uno che non sa gradire nulla. E infatti il servo è in crisi perché lavora notte e giorno per il cavaliere, a cui non va e non andrà mai bene niente, prima s'innamora di una donna, e poi di un'altra. Il finale è un un'orgia dei sensi: risuona la musica in sala da pranzo, il libertino mangia e beve a notte fonda, «Vivan le femmine, / viva il buon vino» (potrebbero anche esserci delle donne – e qui ci saranno), ma non sa riconoscere il valore delle cose, e resta sempre distruttivo, cinico, crudele, ansioso – ottimo nutrimento per analisi di taglio psicanalitico del *Don Giovanni*. Un sempliciotto come Leporello invece ti dice subito che non c'è niente che possa stare alla sua altezza, nulla che possa appagarlo. Fin da quando compare per la prima volta in scena trattenuto per un braccio da Donna Anna che lo incalza «Non sperar se non m'uccidi / ch'io ti lasci fuggir mai», Don Giovanni è già in fuga e vivrà tutto di fretta, una condizione palesata dalle interiezioni che costellano i suoi dialoghi con Leporello (orsù, presto, spicciati, sbrigati): e questa è sempre la sua natura. «Fin ch'han dal vino», più che un'aria è una bomba, pura azione, dura un minuto e mezzo ed è tutta fatta di corsa.

E Donna Elvira?

Il primo giorno l'interprete di Don Giovanni mi ha chiesto se il protagonista non intrattenga una relazione un po' speciale con Donna Elvira. Per me no, è che Elvira è speciale, strabocca di una generosità che poi diventa follia.

Non c'è qualche tratto di uno stereotipo: le donne ti devono sempre salvare?

Ma è solo una parte del suo carattere, e non può essere uno stereotipo. Cercherò di raccontare la sua personalità già nell'aria del catalogo, quando Leporello le suggerisce di aprire gli occhi, di guardare la lista: quando finisce l'aria lei è per terra distrutta che

piange, Leporello prova compassione e l'accarezza. Entrambi soffrono per colpa di Don Giovanni, e nella seconda aria lei dimostra ancora una volta di conoscere benissimo l'uomo che ama, e commuove concludendo «ma se guardo il suo cimento, / palpitando il cor mi va». Lo trovo un atteggiamento onesto: è la sua condanna.

Leporello viene invece spesso visto come un doppio di Don Giovanni, tanto che Sellars ha scritturato due gemelli per la sua produzione. E per te?

Sto cercando di togliergli certi *clichés* da servo buffo per dargli un'umanità più sofferente, visto che, stando a quel che dice all'inizio, non è contento, ma sto ancora provando per capire se l'idea può funzionare. Leporello è una creatura fragile, che cerca di affermare la sua identità e viene continuamente frustrato da Don Giovanni, ma allo stesso tempo è incapace di piantarlo e andarsene. Ma anche Don Giovanni non riesce a rinunciare a Leporello. All'inizio dell'atto secondo potrebbe mandare il servo a quel paese, ma non lo lascia andar via, anzi lo paga perché resti. E su questo rapporto ho letto alcune interpretazioni in chiave omofila.

C'è di tutto, se è per questo. Un'ultima domanda: il Commendatore è una vittima?

Per me è cosa umana e fragile. Il Commendatore è un vecchio, e per giunta ridicolo: quando fa il suo ingresso Don Giovanni ne valuta le forze e lo stato sociale, e non si degnava di combattere, ma l'altro insiste. Anche sul duello ci sono interpretazioni divergenti: Don Giovanni è un assassino, o ha risposto a una provocazione? magari non per legittima difesa, ma 'quasi', perché gli dà un ultimo preavviso: «Misero, attendi / se vuoi morir», rispondendo al Commendatore che lo accusa di essere un vigliacco, «Così pretendi da me fuggir». Dunque si batte, ma solo perché vi è costretto: viene sfidato a duello, secondo i canoni dell'epoca. Nel finale non vorrei usare il Commendatore come un *deus ex machina*, ma far rivivere a Don Giovanni quella sfida come in un *flash-back*, una sorta di lotta con un padre anziano che s'intromette goffamente in una situazione che non è in grado di padroneggiare, e in pochi istanti muore. La prima volta che ho ascoltato *Don Giovanni* mi sono chiesto: ma che ci fa questa statua? mi sarebbe piaciuto che Mozart avesse mantenuto tutto su un piano umano, come in *Così fan tutte* o nelle *Nozze di Figaro*, dove nulla ti richiama a qualcosa di trascendentale, ma tutto rimane nell'ambito delle relazioni umane...

... l'opera è il regno dei 'miracoli' (pensa solo al finale di Don Carlos, oppure di Suor Angelica), ma se l'espedito di allora oggi non serve più, l'ultima parola spetta al direttore d'orchestra e al regista: buon lavoro, Damiano, e grazie.

DON GIOVANNI

Libretto di Lorenzo Da Ponte

Edizione a cura di Marco Gurrieri,
con guida musicale all'opera



Lorenzo Da Ponte. Litografia (Nathaniel Rogers-Michele Pekenino). Vienna, Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek. Da LORENZO DA PONTE, *Lettere, epistole in versi, dedicatorie e lettere dei fratelli*, a cura di Giampaolo Zagonel, Vittorio Veneto, Dario De Bastiani Editore, 1995. Da Ponte (Emmanuele Conegliano; 1749-1838) scrisse per Mozart *Le nozze di Figaro*, *Il dissoluto punito o sia Il Don Giovanni* e *Così fan tutte*; tra gli altri libretti: *Una cosa rara o sia Bellezza ed onestà* e *L'arbore di Diana* per Martín y Soler; *Axur, re d'Ormus*, *Il talismano* e *Il pastor fido* per Salieri; *Merope* e *Armida* per Bianchi; *L'ape musicale* (un pasticcio).

Don Giovanni, libretto e guida all'opera

a cura di Marco Gurrieri

Com'è noto, il *Don Giovanni* è tràdito in due differenti versioni. La prima risale al debutto (il 29 ottobre 1787) del dramma giocoso presso il Nostitz-Theater di Praga, dove Mozart e Da Ponte avevano appena riscosso un successo strepitoso con *Le nozze di Figaro*. La seconda venne invece approntata dall'affiatata coppia operistica in vista di una ripresa viennese che avrebbe richiesto un *cast* diverso (Burgtheater, 7 maggio 1788). In questa versione (da allora detta per l'appunto 'viennese') Mozart e Da Ponte intervennero con varianti instaurative, sostitutive e compensative: due nuove arie, un duetto tra Leporello e Zerlina, e alcune scene in recitativo. Inoltre operarono un drastico cambiamento nel finale, sacrificando lo scioglimento lieto (vale a dire eliminando l'ultima scena, quella del cosiddetto 'concerto' con l'ingresso in scena dei personaggi dell'intreccio operistico – tutti fuorché Don Giovanni – e la proclamazione della celebre morale «Questo è il fin di chi fa mal») in favore di una deriva tragica (in verità poco in linea con l'estetica e le convenienze teatrali del genere buffo cui appartiene il *Don Giovanni*) che lasciava alla discesa agli inferi del protagonista l'onere di concludere l'opera.

Il testo adottato per questa edizione è il libretto della cosiddetta 'versione praghese',¹ con finale lieto, dunque, ma con l'inserimento (opportunamente segnalato a testo fra parentesi quadre) delle arie 'viennesi' di Don Ottavio (n. 10a: «Dalla sua pace») e di Donna Elvira (n. 21b: «In quali eccessi, o numi [...] – Mi tradì quell'alma ingrata») che ormai sono entrate nella tradizione esecutiva dei nostri giorni.² Le discrepanze significative tra il libretto e la partitura d'orchestra sono state segnalate con numeri romani posti in apice (i versi e parole non musicati da Mozart sono stati riportati in grassetto e colore grigio), mentre per le note relative alla guida all'opera si è seguita la numerazione araba.³ Non vengono segnalati, invece, gli interventi relativi ai problemi

¹ IL / DISSOLUTO / PUNITO. / o sia / IL D. GIOVANNI. / – / *Dramma giocoso / in due atti. / – / Da rappresentarsi / nel Teatro di Praga l'anno 1787.* / [fregio] / *In Praga, / di Schoenfeld.*

² Per queste due arie, KV 540^a e KV 540^c secondo il catalogo Köchel, si è seguito, invece, il libretto viennese: IL / DISSOLUTO / PUNITO. / o sia / IL D. GIOVANNI. / – / *Dramma giocoso / in due atti. / – / Da rappresentarsi / nel Teatro di Corte / L'Anno 1788.* / [fregio] / *In Vienna, / nella Imper. Stamperia dei Sordi e / Muti.*

³ Il raffronto con il libretto, e l'analisi dell'opera, sono stati condotti sull'edizione critica della partitura d'orchestra licenziata dalla *Neue Mozart-Ausgabe*: WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni, dramma giocoso in zwei Akten. Text von Lorenzo Da Ponte. KV 527, vorgelegt von Wolfgang Plath*

di interpunzione (assai frequenti gli scambi tra il punto esclamativo e il punto interrogativo), di accenti (sempre uniformati alla grafia corrente, o integrati nei termini in cui l'accento può ricorrere con funzione distintiva, *restati* vs. *restati*, *seguita* vs. *seguita*, ecc.), di elisione e ancora di disgrafie non rare nei libretti italiani stampati all'estero, né le correzioni dei refusi più evidenti.⁴

L' <i>Overture</i> : un dramma giocoso	p. 65
ATTO PRIMO	p. 67
<i>Scena IV</i>	p. 70
<i>Scena XVI</i>	p. 89
<i>Scena XX</i>	p. 93
ATTO SECONDO	p. 97
<i>Scena VII</i>	p. 106
<i>Scena XI</i>	p. 110
<i>Scena XII</i>	p. 113
<i>Scena XIII</i>	p. 114
APPENDICI:	
<i>L'orchestra</i>	p. 121
<i>Le voci</i>	p. 123

und Wolfgang Rehm, Kassel-Basel-Paris-London-New York, Bärenreiter, 1968 (*Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie II: Bühnenwerke; Werkgruppe 5: Opern und Singspiele; Band 17). Nella guida le tonalità minori sono contraddistinte dall'iniziale minuscola (maiuscola per le maggiori).

⁴ Per la valutazione di questi aspetti sono debitore nei confronti del lavoro affrontato da Giovanna Gronda: *Il Don Giovanni: dramma giocoso in due atti. Poesia di Lorenzo Da Ponte*, edizione critica di Giovanna Gronda, Torino, Einaudi, 1995 («Collezione di teatro», 354); *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, a cura di Giovanna Gronda e Paolo Fabbri, Milano, Arnoldo Mondadori, 1997.

IL DISSOLUTO PUNITO o sia IL DON GIOVANNI

Dramma giocoso in due atti

Libretto di Lorenzo Da Ponte

Musica di Wolfgang Amadeus Mozart

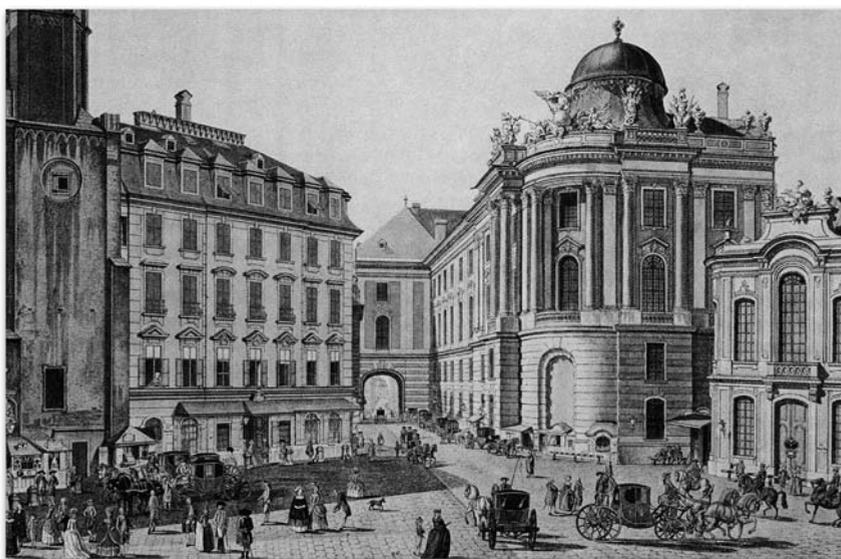
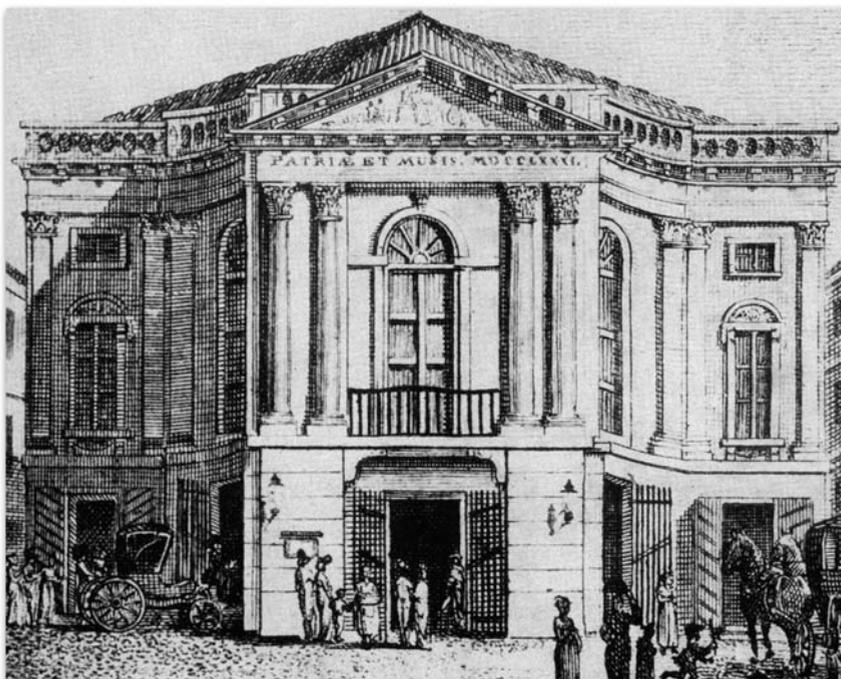
PERSONAGGI

DON GIOVANNI, <i>giovane cavaliere estremamente licenzioso</i>	Baritono
IL COMMENDATORE	Basso
DONNA ANNA, <i>sua figlia, dama promessa sposa di</i>	Soprano
DON OTTAVIO	Tenore
DONNA ELVIRA, <i>dama di Burgos, abbandonata da Don Giovanni</i>	Soprano
LEPORELLO, <i>servo di Don Giovanni</i>	Basso
MASETTO, <i>amante di</i>	Basso
ZERLINA, <i>contadina</i>	Soprano

Coro di contadini e di contadine. [Servi. Coro di servi.]

Suonatori. [Coro di sotterra. Ministri di giustizia.]

La scena si finge in una città della Spagna.



K. Postl-J. Berka, Il Nostitz-Theater (Nationaltheater) di Praga (incisione del 1808), che ospitò le prime assolute del *Don Giovanni* e della *Clemenza di Tito*.

Veduta del Michaelerplatz di Vienna. A destra il Burgtheater; accanto (l'edificio con la cupola) la Cavallerizza; a sinistra la chiesa di S. Michele. Incisione di Carl Schütz (1789). Historisches Museum der Stadt Wien. Il Burgtheater ospitò le prime dell'*Entführung aus dem Serail*, delle *Nozze di Figaro* e di *Così fan tutte*, e della prima ripresa del *Don Giovanni*.

L'Ouverture: un dramma giocoso

La struttura dell'«Ouverture» del *Don Giovanni* (*Andante-Molto allegro* – ♩ , re-Re) e la sua conseguente assegnazione a una o a tal'altra tradizione sinfonica ha fatto molto discutere gli storici della musica, che si sono divisi su due fronti analitici diversi (più o meno coerenti al loro interno). Se da una parte, infatti, l'articolazione in due sezioni ha fatto pensare a una divisione in due movimenti (e quindi a un taglio francese), dall'altra invece la possibilità di interpretare la successione di *Andante* e *Molto allegro* come un'unità narrativa in cui verrebbero preannunciati i momenti salienti dell'intreccio operistico ha portato alcuni a vedervi una forma a un solo movimento con introduzione. Stando a questa interpretazione narratologica, l'*Andante*, pur conservando una propria identità tematica e narrativa (il presagio dell'omicidio del Commendatore e il prefigurarsi dell'incontro di Don Giovanni con la terribile statua del defunto), avrebbe la funzione di introdurre ed esaltare – per contrasto – l'andamento ritmico e la gaia affermazione del *Molto allegro*, che dovrebbe in quest'ottica esprimere la vitalità e la spregiudicatezza del protagonista. L'*ouverture* è, insomma, un ritratto e un condensato di questo 'dramma giocoso': lo scontro modale tra minore e maggiore si muove proprio sulla scorta dell'ambiguità tra la freschezza dell'opera buffa e le tinte drammatiche della tragedia, un'ambiguità che è sia formale che contenutistica.

L'*Andante* inizia con un gesto sonoro evidente: due accordi – il primo sulla tonica, il secondo sulla dominante –, ciascuno sottolineato da un rullo di timpani e seguito da una pausa, dettagli che completano la valenza emblematica dell'annuncio solenne (es. 1: x):

ESEMPIO 1 (*Ouverture* – bb. 1-10)

Dopo i due accordi, sul ritmo trocaico degli archi risuona un motivo ai legni fatto di pesanti intervalli di ottava, il cosiddetto 'motivo dei grandi passi' (cfr. es. 1: y): l'effetto complessivo anticipa l'incedere ostinato e implacabile della statua del Commendatore nell'atto secondo dell'opera. Rispondendo a un accordo di settima diminuita che destabilizza immediatamente la tonalità di re appena affermata (b. 6), il trocheo si piega al disegno di un tetracordo cromatico discendente affidato a violoncelli e contrabbassi (es. 1: z). Al motivo d'ottave (il passo della statua) segue un disegno sincopato (b. 11) affidato ai violini primi, atto a rendere il senso dell'affanno (la risposta di Don Giovanni alle domande della statua del Commendatore, es. 2 A). Quelli esposti nell'*Andante* sono solo motivi appena accennati (non occupano mai più di quattro battute). Seguono infatti lo spavento e la concitazione di Don Giovanni (terzine di biscrome ai primi violini su un improvviso sol, es. 2 B), il tragicomico sbigottimento di Leporello (in re con le sue quartine acefale di semicrome, es. 2 C), e l'incombere della faticosa punizione finale (scale ascendenti-discendenti su accordi monolitici e scansione trocaica ai violoncelli e contrabbassi, es. 2 D).

ESEMPIO 2 A (bb. 11-2)

ESEMPIO 2 B (b. 15)

ESEMPIO 2 C (b. 17)

ESEMPIO 2 D (b. 23)

Dal punto di vista formale il *Molto Allegro* si comporta esattamente come un classico primo movimento di sinfonia: la struttura si articola secondo la consueta tripartizione della forma sonata. L'esposizione (bb. 31-120) presenta un primo tema in Re (es. 3), subito ripetuto e collegato a una transizione che porta alla dominante, perno tonale del secondo gruppo tematico (cfr. es. 3 B):

ESEMPIO 3 (bb. 31-39)

Molto Allegro

Lo sviluppo (bb. 121-192) inizia proprio sfruttando il secondo tema, qui trattato in imitazione (la cui testa viene riproposta a più riprese dai legni, a due). Il primo tema ritorna invece a b. 140, questa volta in Sol. Seguono altri passaggi modulanti sul materiale sonoro tratto dal secondo tema che conducono a un pedale di La, strategico per il collegamento alla ripresa (bb. 193-292). Questa ripresenta in maniera pressoché identica il materiale dell'esposizione, con la canonica trasposizione del secondo tema dalla dominante alla tonica. La testa del secondo tema è protagonista della coda che, con inopinata modulazione, prepara il Fa con cui si apre la prima scena dell'opera, alla quale l'*ouverture* si collega senza soluzione di continuità.

ATTO PRIMO

SCENA PRIMA

Giardino. Notte.

(LEPORELLO, con ferraiuolo, che passeggia davanti alla casa di Donna Anna; poi DON GIOVANNI e DONNA ANNA; indi IL COMMENDATORE)

LEPORELLO

Notte e giorno faticar¹

per chi nulla sa gradir;
piova e vento sopportar,
mangiar male e mal dormir...

Voglio far il gentiluomo,
e non voglio più servir.

Oh che caro galantuomo.

Voi star dentro con la bella,
ed io far la sentinella! –

Ma mi par che venga gente;
non mi voglio far sentir.

(*S'asconde*)

¹ n. 1. Introduzione. *Molto allegro-Andante* – c-c , Fa [-Sib-sol-fa]

L'introduzione, almeno secondo le convenienze teatrali del melodramma settecentesco, serve a presentare alcuni dei personaggi dell'intreccio operistico, drammatico o comico che sia. L'introduzione del *Don Giovanni*, però, presenta alcune particolarità: innanzitutto, come alcuni hanno già rilevato, più che all'avviamento di un nuovo intreccio si assiste alla fase culminante di una delle avventure amorose del protagonista, e la trama attacca dunque *in medias res*; anomalo è anche il fatto che il primo personaggio che compare in scena sia un servitore, Leporello, che per di più dichiara di anelare a una progressione sociale che all'epoca non doveva certo sembrare opportuna («Voglio far il gentiluomo, / e non voglio più servir»); a dir poco inedita, infine, è l'uccisione sul palcoscenico di un personaggio (il Commendatore), fatto ancor più sconvolgente se consideriamo la cornice 'leggera' dell'opera buffa, a cui il *Don Giovanni* di fatto appartiene. La scena si svolge in quattro fasi: 1) il celebre assolo in Fa di Leporello, articolato in preludio orchestrale e vocale («Giorno e notte faticar») cui fa séguito la consueta struttura ad arco: A («Voglio far il gentiluomo») B («Oh che caro galantuomo») e riproposizione di A con coda («Ma mi par che venga gente»); 2) ingresso di Donna Anna e Don Giovanni e scambio di invettive fra i due, in Sib; 3) arrivo del Commendatore (sottolineato da un'improvvisa modulazione a sol) e il rapidissimo duello con Don Giovanni (con volate ascendenti ai violini primi e ai violoncelli e contrabbassi per rendere i fendenti delle stoccate, e un accordo di settima diminuita al momento del colpo finale con cui il Commendatore viene ferito a morte, es. 4); 4) lento spegnersi del Commendatore (in fa, con un accompagnamento sospeso di terzine di ottavi ai violini primi sul quale si intrecciano i lamenti tronchi del morente, lo sbigottimento di Leporello e i commenti di Don Giovanni.

ESEMPIO 4 (n. 1 – bb. 167-75)

DONNA ANNA (*tenendo forte pel braccio Don Giovanni ed egli cercando sempre di celarsi*)

Non sperar se non m'uccidi
ch'io ti lasci fuggir mai.

DON GIOVANNI

Donna folle! indarno gridi.
Chi son io tu non saprai.

LEPORELLO

Che tumulto! oh ciel, che gridi!
Il padron in nuovi guai.

DONNA ANNA

Gente! servi! al traditore! –

DON GIOVANNI

Taci e trema al mio furore.

DONNA ANNA

Scellerato!

DON GIOVANNI

Sconsigliata!

Questa furia disperata
mi vuol far precipitar.

DONNA ANNA

Come furia disperata
ti saprò perseguitar.

LEPORELLO

Sta' a veder che il *malandrino*¹
mi farà precipitar.

(*Donna Anna sentendo il Commendatore lascia Don Giovanni ed entra in casa*)

IL COMMENDATORE

Lasciala, indegno,
bàttiti meco.

DON GIOVANNI

Va', non mi degno
di pugnar teco.

IL COMMENDATORE

Così pretendi
da me fuggir?

LEPORELLO

Potessi almeno
di qua partir!

DON GIOVANNI

Misero, attendi
se vuoi morir.

(*Ferisce mortalmente il Commendatore*)

(*A tre*)

IL COMMENDATORE

Ah soccorso – son tradito –
l'assassino – m'ha ferito –
e dal seno palpitante –
sento – l'anima – partir –
(*qui il Commendatore more*)

DON GIOVANNI (*a parte*)

Ah già cadde il sciagurato
affannosa e agonizzante
già dal seno palpitante
veggo l'anima partir.

LEPORELLO

Qual misfatto! qual eccesso!
Entro il sen dallo spavento
palpitar il cor mi sento,
io non so che far, che dir.

segue nota 1

IL COMMENDATORE
(mortalmente ferito)

¹ «libertino».

SCENA SECONDA

[DON GIOVANNI, LEPORELLO]

DON GIOVANNI (*sotto voce sempre*)Leporello ove sei?²

LEPORELLO

Son qui per mia disgrazia, e voi?

DON GIOVANNI

Son qui.

LEPORELLO

Chi è morto, voi, o il vecchio?

DON GIOVANNI

Che domanda da bestia! Il vecchio.

LEPORELLO

Bravo!

Due imprese leggiadre!

Sforzar la figlia ed ammazzar il padre.

DON GIOVANNI

L'ha voluto, suo danno.

LEPORELLO

Ma Donn'Anna

cosa ha voluto?

DON GIOVANNI

Taci;

non mi seccar, vien meco, se non vuoi

(In atto di batterlo)

qualche cosa ancor tu.

LEPORELLO

Non vo^{ti} nulla, signor, non parlo più.*(Partono)*

SCENA TERZA

*(DON OTTAVIO, DONNA ANNA, con servi che portano diversi lumi)*DONNA ANNA (*con risolutezza*)Ah del padre in periglio,³

in soccorso voliam.

² In questo breve recitativo secco (accompagnato dal solo clavicembalo) Don Giovanni e Leporello scambiano veloci battute sottovoce, rivelando aspetti salienti del tipo di rapporto che li lega: all'insegna di un'autorità apparentemente condiscendente il primo e di un servilismo sfacciato, familiare, il secondo.

¹¹ «vuò».

³ Recitativo. n. 2. Recitativo accompagnato e Duetto. *Allegro assai-Maestoso-Andante; Allegro-Maestoso-Adagio in tempo-Primo tempo - e-♩, Do-re.*

Ritorna in scena Donna Anna, in compagnia del suo promesso sposo, Don Ottavio, e di alcuni servi, intervenuti per soccorrere il Commendatore. Dopo poche battute in recitativo secco si passa a un recitativo accompagnato con inserti di legni, corni e archi (fondamentali i ribattuti delle viole che sottolineano lo sgomento di Donna Anna alla scoperta del corpo esanime del padre). L'*Allegro assai* esprime la concitazione del momento e le continue tonicizzazioni si modellano sulla crescente disperazione di Donna Anna, che con frasi rotte non riesce a reggere l'emozione e sviene. Interviene quindi Don Ottavio, che ordina ai servi di andare a prendere i sali. Nel frattempo Donna Anna riprende conoscenza e, credendo di vedere l'uccisore del padre, attacca il Duetto (*Allegro-re*). Nel tentativo di rincuorarla Don Ottavio declama frasi rassicuranti, sottolineate da accordi diminuiti che bene rendono la «rimembranza amara» che affligge la sua promessa sposa:

ESEMPIO 5 (n. 2 – bb. 96-99)

DON OTTAVIO

la - scia, o ca - ra, la ri - mem - bran - za a - ma - ra...

archi

sfp *mf*

DON OTTAVIO (*con ferro ignudo in mano*)

Tutto il mio sangue
verserò se bisogna;
ma dov'è il scellerato?

DONNA ANNA

In questo loco...

(*Vede il cadavere*)

Ma qual mai s'offre, oh dèi,
spettacolo funesto agli occhi miei!
Il padre... padre mio... mio caro padre...

DON OTTAVIO

Signore...

DONNA ANNA

Ah l'assassino
mel trucidò; quel sangue...
quella piaga... quel volto...
tinto e coperto dei color di morte...
ei non respira più... fredde ha le membra...
padre mio...^{III} padre amato... io manco... io moro.

DON OTTAVIO

Ah soccorrete, amici, il mio tesoro.
Cercatemi... recatemi...
qualche odor... qualche spirto... ah non tardate...
Donn'Anna... sposa... amica... il duolo estremo
la meschinella uccide...

DONNA ANNA

Ahi...

DON OTTAVIO

Già rinvieni...

Datele nuovi aiuti...

DONNA ANNA

Padre mio...

DON OTTAVIO

Celate, allontanate agli occhi suoi
quell'oggetto d'orrore.
Anima mia, consólati... fa' core...

DONNA ANNA

Fuggi, crudele, fuggi;
lascia che mora anch'io,
ora che è morto, oddio!
chi a me la vita diè.

DON OTTAVIO

Senti, cor mio, deh senti,
guardami un solo istante,
ti parla il caro amante,
che vive sol per te.

DONNA ANNA

Tu sei – perdon – mio bene.
L'affanno mio, le pene –
Ah il padre mio dov'è?

DON OTTAVIO

Il padre – lascia, o cara,
la rimembranza amara;
hai sposo e padre in me.

DONNA ANNA

Ah vendar, se il puoi,
giura quel sangue ognor.

DON OTTAVIO

Lo giuro agli occhi tuoi,
lo giuro al nostro amor.

DONNA ANNA e DON OTTAVIO

Che giuramento, oh dèi!
Che barbaro momento!
Tra cento affetti e cento
vammi ondeggiando il cor.

(*Partono*)

SCENA QUARTA

Strada. Alba chiara.^{IV}

(DON GIOVANNI, LEPORELLO, poi DONNA ELVIRA in
abito da viaggio)

segue nota 3

Segue un inserto di recitativo accompagnato, in cui Donna Anna chiede a Don Ottavio un giuramento solenne: vendicare la morte del padre. Pronunciato il giuramento, prosegue il duetto riprendendo l'*Allegro*, che si apre in un fluire musicale non più interrotto da brevi frasi concitate. Quasi con funzione di cabaletta, questa seconda parte del duetto, dopo aver replicato il giuramento, si avvia alla stretta finale («Tra cento affetti e cento / vammi ondeggiando il cor»).

^{III} Aggiunta: «caro padre...».

^{IV} «Notte».

DON GIOVANNI

Orsù spicciati presto... cosa vuoi?⁴

LEPORELLO

L'affar di cui si tratta
è importante.

DON GIOVANNI

Lo credo.

LEPORELLO

È importantissimo.

DON GIOVANNI

Meglio ancora: finiscila.

LEPORELLO

Giurate

di non andar in collera.

DON GIOVANNI

Lo giuro sul mio onore,
purché non parli del Commendatore.

LEPORELLO

Siamo soli?

DON GIOVANNI

Lo vedo.

LEPORELLO

Nessun ci sente.

DON GIOVANNI

Via.

LEPORELLO

Vi posso dire tutto
liberamente?

DON GIOVANNI

Sì.

LEPORELLO

Dunque quand'è così,
caro signor padrone,
la vita che menate è da briccone!

DON GIOVANNI

Temerario! in tal guisa...

LEPORELLO

E il giuramento...

DON GIOVANNI

Non so di giuramento...^v taci... o ch'io...

LEPORELLO

Non parlo più, non fiato, o padron mio.

DON GIOVANNI

Così saremo amici; or odi un poco,
sai tu perché son qui?

LEPORELLO

Non ne so nulla;
ma, essendo l'alba chiara,^{vi} non sarebbe
qualche nuova conquista?

Io lo devo saper per porla in lista.

DON GIOVANNI

Va' là, che sei il grand'uom; sappi ch'io sono
innamorato d'una bella dama,
e son certo che m'ama.

La vidi... le parlai... meco al casino
questa notte verrà... zitto: mi pare
sentir odor di femmina...

LEPORELLO

Cospetto!

Che odorato perfetto!

⁴ Altro recitativo secco, e anche in questo caso ritroviamo Don Giovanni e Leporello, impegnati in un curioso battibecco: il servo non trova il coraggio di confidare qualcosa al padrone e gli fa giurare solennemente di non «andar in collera». Il parallelo ironico col giuramento di Don Ottavio a Donna Anna è evidente, e ancor più lo è quando Don Giovanni, irritato per un commento del servo («la vita che menate è da briccone»), non tiene fede alla parola data e fa per scagliarsi contro Leporello, il quale dal canto suo gli ricorda il giuramento. La risposta di Don Giovanni è lapidaria: «Non so di giuramento...» (che in partitura diventa «Non so di giuramenti...», con un effetto di amplificazione assai azzeccato). La discussione poi si sposta sul prossimo incontro licenzioso del cavaliere. Ma ecco sopraggiungere, inattesa, Donna Elvira, prontamente percepita dal prodigioso olfatto di Don Giovanni («zitto: mi pare / sentir odor di femmina...»).

^v «giuramenti».

^{vi} «così tardi»; l'indicazione temporale più generica potrebbe indicare la preferenza di Mozart per un'ambientazione notturna (ribadita anche in testa alla scena, cfr. nota IV), piuttosto che per il primo rischiarare dell'alba.

vo' farne orrendo scempio,
gli vo' cavar il cor.

DON GIOVANNI

Udisti: qualche bella
dal vago abbandonata? Poverina!
Cerchiam di consolare il suo tormento.

LEPORELLO

Così ne consolò mille e ottocento.

DON GIOVANNI

Signorina!

DONNA ELVIRA

Chi è là?⁶

DON GIOVANNI

Stelle! che vedo!

LEPORELLO

O bella! Donna Elvira!

DONNA ELVIRA

Don Giovanni!

Sei qui mostro, fellow, nido d'inganni.

LEPORELLO

Che titoli cruscanti! Manco male
che lo conosce bene.

DON GIOVANNI

Via, cara Donn'Elvira,
calmate quella collera... sentite...
Lasciatemi parlar...

DONNA ELVIRA

Cosa puoi dire,
dopo azioni sì nera? In casa mia
entri furtivamente, a forza d'arte
di giuramenti e di lusinghe arrivi

a sedurre il cor mio;
m'innamori, o crudele,
mi dichiarai tua sposa, e poi mancando
della terra e del cielo al santo dritto
con enorme delitto
dopo tre dì da Burgos t'allontani,
m'abbandoni, mi fuggi, e lasci in preda
al rimorso, ed al pianto,
per pena forse che t'amai cotanto!

LEPORELLO

(Pare un libro stampato.)

DON GIOVANNI

Oh in quanto a questo

ebbi le mie ragioni:
(A Leporello)

è vero?

LEPORELLO (*ironicamente*)

È vero.

E che ragioni forti!

DONNA ELVIRA

E quali sono,
se non la tua perfidia,
la leggerezza tua; ma il giusto cielo
volle ch'io ti trovassi
per far le sue, le mie vendette.

DON GIOVANNI

Eh via,

siate più ragionevole (mi pone
a cimento, costei). Se non credete
al labbro mio, credete
a questo galantuomo.

segue nota 5

La forma adottata da Mozart per quest'aria (AA') ha anche un altro scopo, del resto: l'inserimento dei due perichini maschili. Ogni sezione A, infatti, presenta due profili tematici ben distinguibili: il primo preceduto da una breve introduzione orchestrale e articolato in 4+4+2 bb., mentre il secondo (alla dominante) in 4+4 bb. (es. 6). Al secondo tema si lega una coda di semifrasi, in cui si innestano i brevi interventi 'in disparte' di Don Giovanni e Leporello. In A' il secondo tema si presenta nella tonalità d'impianto mentre la coda viene variata, conducendo senza soluzione di continuità al successivo recitativo.

⁶ La contemplazione della bella dama si interrompe non appena padrone e servo riconoscono Donna Elvira... la brusca interruzione del numero chiuso in favore del recitativo (fra l'altro nel bel mezzo di un verso!) e l'altrettanto brusco passaggio dall'orchestra al clavicembalo rendono bene la reazione delusa e infastidita di Don Giovanni alla vista dell'amante tradita. Con un *escamotage* quest'ultimo riesce a scappare, lasciando Leporello a spiegare a Donna Elvira le «ragioni forti» che hanno obbligato il cavaliere a fuggire da Burgos, e da lei. Il tempo sufficiente per far uscire di scena il proprio padrone, e a Leporello non rimane che spiegare alla povera donna la vera ragione del comportamento di Don Giovanni attraverso la celebre 'aria del catalogo'.

LEPORELLO

(Salvo il vero.)

DON GIOVANNI (*forte*)

Via, dille un poco...

LEPORELLO (*piano*)

E cosa devo dirle?

DON GIOVANNI (*forte*)

Sì, sì, dille pur tutto.

*(Partendo senza esser visto)*DONNA ELVIRA (*a Leporello*)

Ebben fa' presto...

LEPORELLO

Madama... veramente... in questo mondo

conciossia cosa quando fosse che

il quadro non è tondo...

DONNA ELVIRA

Sciagurato!

Così del mio dolor gioco ti prendi?

(Verso Don Giovanni che non crede partito)

Ah voi... Stelle! l'iniquo

fuggì! misera me! Dove? In qual parte...

LEPORELLO

Eh lasciate che vada; egli non merta

che di lui ci pensiate...

DONNA ELVIRA

Il scellerato

m'ingannò, mi tradì...

LEPORELLO

Eh consolatevi:

non siete voi, non foste, e non sarete

né la prima, né l'ultima; guardate

questo non picciol libro; è tutto pieno

dei nomi di sue belle;

ogni villa, ogni borgo, ogni paese
è testimon di sue donnesche imprese.Madamina, il catalogo è questo,⁷

delle belle, che amò il padron mio,

un catalogo egli è che ho fatt'io,

osservate, leggete con me.

In Italia seicento e quaranta,

in Lamagna duecento e trent'una,

cento in Francia, in Turchia novant'una,

ma in Ispagna son già mille e tre.

V'han fra queste contadine,

cameriere, cittadine,

v'han contesse, baronesse,

marchesane, 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 è ognor vezzosa.

Delle vecchie fa conquista

pel piacer di porle in lista;

ma 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.

(Parte)

⁷ n. 4. Aria. *Allegro-Andante con moto* – c- $\frac{3}{4}$, Re [-La-Re].

L'aria del catalogo è un tipico esempio di aria bipartita o, meglio, doppia, e questa duplice natura segue pari passo una divisione logica nei versi del libretto: la prima parte è costruita sull'enumerazione delle conquiste di Don Giovanni, la seconda invece le descrive. In un caso vengono fatti parlare i numeri (e quindi ci si muove nell'orbita di una parvenza di oggettività), nell'altro il commento partecipato, ancora prima che del cavaliere, molto ci dice del personaggio di Leporello, critico nei confronti del comportamento del padrone, ma in fondo roso da un misto di invidia e ammirazione (e qui emerge il carattere introspettivo, soggettivo dell'aria). L'*Allegro*, a sua volta, è bipartito in due macrosezioni, ciascuna articolata in tre suddivisioni interne, secondo lo schema: A (A-B-C)-A' (A'-B'-C'-Coda). Ogni macrosezione presenta tre differenti materiali tematici, composti da 16 bb. (A: «Madamina, il catalogo è questo»), 8+4 bb. (B: «In Italia seicento e quaranta», cfr. l'es. 7) e 8 bb. (C: «Ma in Ispagna son già mille e tre»). Questa progressiva accelerazione sintattica segue di pari passo il coinvolgimento di Leporello nella narrazione delle gesta di Don Giovanni, coinvolgimento che avrà il suo culmine nell'*Andante con moto*.

SCENA SESTA

DONNA ELVIRA *sola*
In questa forma dunque⁸

mi tradi il scellerato? È questo il premio
che quel barbaro rende all'amor mio?
Ah vendicar voglio io
l'ingannato mio cor: pria ch'ei mi fugga...

segue nota 7

ESEMPIO 7 (n. 4 – bb. 16-23)

LEPORELLO

me. fl. e fag. (all'8a bassa) In I - ta - lia sei - cen - to e qua -
ran - ta, in La - ma - gna due - cen - to e trent'

In particolare il secondo spunto tematico (B), articolato in una scala discendente (flauti, fagotti e violini primi) e un allegro fregio melodico per terze (oboi e corni), si ripete tre volte accompagnando efficacemente l'anafora dell'enumerazione degli stati in luogo («In Italia [...]», «In Lamagna [...]», «in Francia, in Turchia [...]»). Per quando riguarda l'andamento vocale, Mozart ricorre a note ribattute che ricalcano retoricamente il gesto della declamazione giaculatoria tipica della salmodia sacra. L'irriverenza (l'implicito parallelo con la lettura dei testi sacri) è voluta, e amplifica l'effetto comico dell'aria, per altro assicurato dallo srotolamento verso il pubblico della smisurata lista: una *boutade* molto in voga nelle messe in scena di repertorio. Passando alla macrosezione A' («V'han fra queste contadine») ritroviamo lo stesso materiale tematico, ma alla dominante (La), tonalità che viene mantenuta anche nella coda, con la quale ci si aggancia all'*Andante con moto*. Interamente in Re, questa 'seconda aria' abbandona il declamato di ribattuti e si apre a un cantabile che fa emergere a chiare lettere l'immaginazione concupiscente di Leporello: il servo vorrebbe (ma forse non può... e non per limiti economici o di estrazione sociale!) imitare le gesta del suo padrone. Il sospetto si fa certezza quando, durante la descrizione dettagliata delle donne concupite da Don Giovanni, Leporello si sofferma su una tipologia in particolare, quella della «piccina», ripetendo ossessivamente e lascivamente la parola, a dimostrazione appunto che le sue critiche al cavaliere non sono frutto di una presunta 'rettitudine morale', ma di un desiderio represso di emulazione. La vera natura di Leporello trova ulteriore conferma in chiusura dell'aria attraverso basse allusioni erotiche («voi sapete quel che fa», con il significativo triplice vocalizzo su «fa») che non possono che offendere e scandalizzare l'idealismo amoroso di Donna Elvira.

⁸ Lasciata sola, Donna Elvira non trattiene la rabbia e lo sdegno in un breve recitativo secco: esce di scena, ma

si ricorra... si vada... io sento in petto
sol vendetta parlar, rabbia, e dispetto.
(Parte)

SCENA SETTIMA

(MASETTO, ZERLINA, e CORO di contadini e contadine
che suonano, ballano e cantano)

ZERLINA

Giovinette che fate all'amore⁹
non lasciate che passi l'età!
Se nel seno vi bulica il core,
il rimedio vedetelo qua.
La la la, la la la, la la lera.^{vii}
Che piacer, che piacer che sarà.

CORO DI CONTADINE

La la la, la la la, la la lera.
Che piacer, che piacer che sarà.

MASETTO

Giovinotti leggeri di testa
non andate girando qua e là,
poco dura de' matti la festa,
ma per me cominciato non ha.
La la la, la la la, la la lera.
Che piacer, che piacer che sarà.

CORO DI CONTADINI

La la la, la la la, la la lera.
Che piacer, che piacer che sarà.

ZERLINA e MASETTO

Vieni, vieni,
carino, godiamo
carina,
e cantiamo, e balliamo, e suoniamo.^{viii}
La la la, la la la, la la lera.
Che piacer, che piacer che sarà.

TUTTI

La la la, la la la, la la lera.
Che piacer, che piacer che sarà.

SCENA OTTAVA

(Li suddetti; DON GIOVANNI e LEPORELLO da parte)

DON GIOVANNI

Manco male è partita: oh guarda, guarda¹⁰
che bella gioventù! che belle donne!

LEPORELLO

Tra tante per mia fé
vi sarà qualche cosa anche per me.

DON GIOVANNI

Cari amici, buon giorno – seguitate
a stare allegramente,

segue nota 8

solo dopo aver dichiarato i suoi propositi di vendetta (il verbo «si ricorra...» fa tuttavia supporre che voglia rivolgersi a un'autorità legale, il che mette altra distanza fra lei e Donna Anna).

⁹ n. 5. Coro. *Allegro* – $\frac{8}{8}$, Sol.

La nuova tonalità di Sol introduce l'ambiente agreste dei contadini, caratterizzato da una fresca spensieratezza, di cui questo numero riesce a dare un'idea. A partire dalla struttura, che è molto semplice: tre strofe in cui i due sposi promessi si rivolgono ciascuno ai rispettivi sessi, per intrecciare le voci nell'ultima, nel segno dell'unione dei due poli; ciascuna strofa termina con un ritornello affidato al coro.

^{vii} I due versi del ritornello sono sempre invertiti.

^{viii} «saltiamo».

¹⁰ Ecco riapparire, impegnati in un recitativo cruciale, Leporello e Don Giovanni, quest'ultimo sollevato per il fatto di aver effettivamente seminato Donna Elvira: «Manco male è partita». Su questa frase, però, sono nate delle perplessità riguardo la successione temporale degli eventi. L'incontro con Donna Elvira e la festa di matrimonio di Masetto e Zerlina sembrano infatti susseguirsi l'una dopo l'altro: il libretto colloca il primo alle luci dell'alba e glissa sul momento del giorno in cui si svolge la seconda. Il fatto è che non ha molto senso che una festa nuziale si svolga di prima mattina, soprattutto in presenza di danze e canti. E forse proprio in ragione di questa incongruenza temporale Mozart ha ritenuto opportuno intervenire in partitura, collocando l'incontro con Donna Elvira durante la notte, di modo che la festa potesse tranquillamente svolgersi in un orario verosimile e, soprattutto, favorevole alle malefatte di Don Giovanni, che infatti col favore delle tenebre riesce a portare con sé la neo-sposina. A Leporello invece tocca il compito di distrarre Masetto, per altro convinto a lasciar Zerlina in compagnia del cavaliere sotto la minaccia di ritorsioni violente (Don Giovanni gli mostra la spada).

seguite a suonar, o buona gente.
C'è qualche spozalizio?

ZERLINA

Sì, signore,

e la sposa son io.

DON GIOVANNI

Me ne consolo;

Lo sposo?

MASETTO

Io, per servirla.

DON GIOVANNI

Oh bravo! per servirmi: questo è vero
parlar da galantuomo!

LEPORELLO

Basta che sia marito!

ZERLINA

Oh il mio Masetto

è un uom d'ottimo core.

DON GIOVANNI

Oh anch'io vedete!

Voglio che siamo amici; il vostro nome?

ZERLINA

Zerlina.

DON GIOVANNI

E il tuo?

MASETTO

Masetto.

DON GIOVANNI

O caro il mio Masetto!

Cara la mia Zerlina! t'esibisco

la mia protezione. Leporello...

(A Leporello che fa dei scherzi alle altre contadine)

Cosa fai lì, birbone?

LEPORELLO

Anch'io, caro padrone,
esibisco la mia protezione.

DON GIOVANNI

Presto, va' con costor; nel mio palazzo
conducili sul fatto; ordina ch'abbiano
cioccolatte, caffè, vini, presciutti;
cerca divertir tutti,

mostra loro il giardino,
la galeria, le camere; in effetto,
fa' che resti contento il mio Masetto.
Hai capito?

LEPORELLO

Ho capito; andiam.

MASETTO

Signore.

DON GIOVANNI

Cosa c'è?

MASETTO

La Zerlina

senza me non può star.

LEPORELLO

In vostro loco

ci sarà sua eccellenza; e saprà bene
fare le vostre parti.

DON GIOVANNI

Oh la Zerlina

è in man d'un cavalier: va' pur, fra poco
ella meco verrà.

ZERLINA

Va', non temere:

nelle mani son io d'un cavaliere.

MASETTO

E per questo?

ZERLINA

E per questo

non c'è da dubitar.

MASETTO

Ed io cospetto...

DON GIOVANNI

Olà, finiam le dispute, se subito
senza altro replicar non te ne vai,
(Mostrandogli la spada)

Masetto guarda ben, ti pentirai.

MASETTO

Ho capito, signor sì,¹¹

chino il capo e me ne vo.

Già che piace a voi così.

Altre repliche non fo.

¹¹ n. 6. Aria. *Allegro di molto* – ♯, Fa [-Do-Fa].

La rabbiosa sottomissione di Masetto trova sfogo in questa aria basata sulla triplice ripetizione (leggermente variata) della stessa sezione. All'interno di ogni ripetizione vengono presentate tre idee tematiche: A («Ho capito,

Cavalier voi siete già,
 dubitar non posso affé;
 me lo dice la bontà
 che volete aver per me!
 (Da parte a Zerlina)
 Bricconaccia, malandrina,
 fosti ognor la mia ruina;
 (A Leporello che lo vuol condur seco)
 vengo, vengo;
 (A Zerlina)
 resta, resta.
 È una cosa molto onesta;
 faccia il nostro cavaliere
 cavaliera ancora te.
 (Via)

SCENA NONA
 (DON GIOVANNI e ZERLINA)

DON GIOVANNI
 Alfin s'iam liberati,¹²
 Zerlinetta gentil, da quel sciocone.
 Che ne dite, mio ben, so far pulito?

ZERLINA
 Signore, è mio marito...

DON GIOVANNI
 Chi? colui?
 Vi par che un onest'uomo,
 un nobil cavalier, qual io mi vanto,
 possa soffrir che quel visetto d'oro,

segue nota 11

signor sì», cfr. es. 8), B («giacché piace a voi così»), C («Bricconaccia, malandrina»). A tutto ciò fa eccezione la terza sezione che non ripete il rimprovero a Zerlina (C), agganciandosi invece a una coda/stretta dove la fa da padrone lo stesso intervallo di terza che si è già ascoltato all'inizio dell'aria (cfr. es. 8: x).

ESEMPIO 8 (n. 6 - bb. 1-9)

Allegro di molto

fl., fag. e cor.
 v. ni
 archi *f*

MASETTO

Ho ca - pi - to,
 si - gnor si,
 si - gnor si,

Gli arpeggi degli archi e dei corni che ribadiscono ostinatamente i gradi fondamentali della tonalità di Fa indicherebbero, secondo alcuni commentatori, la testardaggine sempliciotta di Masetto. Inoltre il fraseggio strutturato su brevi e lapidari commenti («Ho capito, signor sì») e la linea vocale costruita su un ritmo puntato dall'anelito ascendente subito castrato (la terza discendente che torna sulla tonica, cfr. es. 8: x) lasciano trasparire la rabbia repressa che il personaggio deve provare nel subire un atto così prevaricatorio.

¹² In questo recitativo a due, Don Giovanni, finalmente rimasto solo con Zerlina, ci dà un saggio della sua arte

quel viso inzuccherato,
da un bifolcaccio vil sia strapazzato?

ZERLINA

Ma signore io gli diedi
parola di sposarlo.

DON GIOVANNI

Tal parola
non vale un zero; voi non siete fatta
per esser paesana; un'altra sorte
vi procuran quegli occhi bricconcelli,
quei labbretti sì belli,
quelle dituccia^{ix} candide e odorose;
parmi toccar giuncata, e fiutar rose.

ZERLINA

Ah non vorrei...

DON GIOVANNI

Che non vorreste?

ZERLINA

Al fine

ingannata restar! Io so che rado
colle donne voi altri cavalieri
siete onesti, e sinceri.

DON GIOVANNI

Eh, un'impostura

della gente plebea! La nobiltà
ha dipinta negli occhi l'onestà.

Orsù non perdiam tempo; in questo istante
io vi^x voglio sposar.

ZERLINA

Voi?

DON GIOVANNI

Certo io:

quel casinetto è mio; soli saremo,
e là, gioiello mio, ci sposeremo.

Là ci darem la mano,¹³

là mi dirai di sì,
vedi non è lontano,
partiam ben mio da qui.

ZERLINA

Vorrei, e non vorrei,
mi trema un poco il cor;
felice è ver sarei,
ma può burlarmi ancor.

DON GIOVANNI

Vieni mio bel diletto.

ZERLINA

Mi fa pietà Masetto.

DON GIOVANNI

Io cangerò tua sorte.

ZERLINA

Presto non son più forte.

segue nota 12

di seduttore: comincia mettendo in cattiva luce Masetto (chiamandolo prima «scioccone», poi «bifolcaccio»), gli contrappone la nobiltà del proprio statuto di cavaliere, sfodera l'arma dell'adulazione («quel visetto d'oro, / quel viso inzuccherato»), e prosegue con una lusinghiera quanto inaspettata (e poco credibile) promessa di matrimonio. Ovviamente per porre a compimento il disegno di Don Giovanni un recitativo secco non è sufficiente, e l'af-fondo conclusivo è posticipato al duettino successivo.

^{ix} «ditucce».

^x «ti».

¹³ n. 7. Duettino. *Andante-Allegro* – $\frac{2}{4}$ - $\frac{6}{8}$, La.

La conquista amorosa di Don Giovanni avviene, dunque, all'interno di questo numero (forse il più celebre di tutta l'opera), diviso in due sezioni: un *Andante*, in cui la fedeltà di Zerlina (combattuta tra il dovere e il volere) viene messa a dura prova dal cavaliere, e un *Allegro*, che segna la capitolazione della contadina. L'*Andante* a sua volta è tripartito, secondo la classica forma ad arco (A-B-A'). La parte A, in La, consta di due frasi, la prima affidata a Don Giovanni (bb. 1-8: «Là ci darem la mano») e la seconda a Zerlina (bb. 9-18: «Vorrei, e non vorrei») che si collega alla parte contrastante B (bb. 19-29: «Vieni mio bel diletto»), segnata dal passaggio alla dominante (Mi); con la ripresa del tema (A': bb. 30-49) si ritorna a La, ma questa volta il duetto fra i due si articola, in maniera più serrata, su incisi di due battute (Don Giovanni incalza Zerlina, che finalmente sta per cedere). All'invito di Don Giovanni, Zerlina risponde con un semplice «andiam...» che, sospeso su un ammiccante punto coronato, si collega all'*Allegro*. In questa seconda sezione del *Duettino* la melodia si apre a una linea vocale più estesa, non più fatta di incisi titubanti, e, soprattutto, cantata contemporaneamente da entrambi gli amanti a distanza di terza («Andiam, andiam, mio bene»).

DON GIOVANNI e ZERLINA

Andiam, andiam mio bene
a ristorar le pene
d'un innocente amor.

(Vanno verso il casino di Don Giovanni abbracciati)

SCENA DECIMA

(I suddetti, e DONNA ELVIRA che ferma con atti disperatissimi DON GIOVANNI)

DONNA ELVIRA

Férmati scellerato; il ciel mi fece¹⁴
udir le tue perfidie; io sono a tempo
di salvar questa misera innocente
dal tuo barbaro artiglio.

ZERLINA

Meschina cosa sento!

DON GIOVANNI

(Amor, consiglio!)

(A Donna Elvira piano)

Idol mio non vedete,
ch'io voglio divertirmi...

DONNA ELVIRA (*forte*)

Divertirti?

È vero! divertirti! Io so, crudele,
come tu ti diverti...

ZERLINA

Ma, signor cavaliere,
è ver quel ch'ella dice?

DON GIOVANNI (*piano a Zerlina*)

La povera infelice
è di me innamorata, e per pietà
deggio fingere amore;
ch'io son per mia disgrazia uom di buon core.

DONNA ELVIRA

Ah fuggi il traditor¹⁵
non lo lasciar più dir:
il labbro è mentitor,
fallace il ciglio.

Da' miei tormenti impara
a creder a quel cor,
e nasca il tuo timor
dal mio periglio.

(Parte conducendo seco Zerlina)

¹⁴ A rovinare il piano di Don Giovanni arriva, come una furia, Donna Elvira che blocca i due amanti, mettendo in guardia Zerlina dal «barbaro artiglio» di Don Giovanni (Recitativo). Quest'ultima rimane perplessa e non sa se credere alle parole della gentildonna.

¹⁵ n. 8. Aria. *Allegro* – $\frac{3}{4}$, Re.

Il secondo intervento solistico di Donna Elvira è un'aria tripartita con una sezione B che contrasta più per il trattamento armonico che per il profilo ritmico-motivico. Quest'ultimo, infatti, deriva sostanzialmente dal materiale sonoro esposto nella sezione A (cfr. es. 9), ma viene qui volto in mi, tonalità dalla quale tonicizza repentinamente, prima a si e poi a La, permettendo così l'aggancio armonico alla ripresa (A'), che ovviamente ritorna a Re. Un particolare di quest'aria che colpisce è l'orchestrazione, affidata integralmente alla sezione degli archi. L'assenza degli strumenti a fiato conferisce un suono antico e al contempo solenne che bene si addice alle parole perentorie del personaggio (in fondo ha ragione Leporello quando asserisce che Donna Elvira «pare un libro stampato»).

ESEMPIO 9 (n. 8 – bb. 1-7)

Allegro DONNA ELVIRA

Ah fug - - - gi il tra - di -

v.ni I
v.ni II
v.le
vc. e cb.

SCENA UNDICESIMA

(DON GIOVANNI solo, poi DON OTTAVIO e DONNA ANNA)

DON GIOVANNI

Mi par ch'oggi il demonio si diverta¹⁶
d'opporsi a' miei piacevoli progressi;
vanno mal tutti quanti.

DON OTTAVIO

Ah ch'ora, idolo mio, son vani i pianti!
Di vendetta si parli; oh Don Giovanni!

DON GIOVANNI

(Mancava questo *intoppo*.)^{x1}

DONNA ANNA

Amico^{xii} a tempo

vi ritroviam: avete core, avete
anima generosa?

DON GIOVANNI

(Sta' a vedere
che il diavolo gli ha detto qualche cosa.)
Che domanda! Perché?

DON OTTAVIO

Bisogno abbiamo
della vostra amicizia.

DON GIOVANNI

(Mi torna il fiato in corpo.) Comandate:
i congiunti, i parenti,
questa man, questo ferro, i beni, il sangue
(*Con molto foco*)
spenderò per servirvi.
Ma voi, bella Donn'Anna,
perché così piangete?
Il crudele chi fu, che osò la calma
turbar del viver vostro...

SCENA DODICESIMA

(I suddetti, DONNA ELVIRA)

DONNA ELVIRA

Ah ti ritrovo ancor perfido mostro!

Non ti fidar, o misera,¹⁷
di quel ribaldo cor;
me già tradì quel barbaro,
te vuol tradir ancor.

segue nota 15

Il ritmo puntato, a cui per buona parte si deve il tono duro e spigoloso dell'identità motivica, è la costante di tutta l'aria. Unica eccezione, in chiusura del numero, gli insinuanti vocalizzi di quartine di semicrome sulla parola «fallace».

¹⁶ Rimasto solo, Don Giovanni viene raggiunto da Don Ottavio e Donna Anna, quest'ultima ancora in lacrime per la scomparsa violenta del padre (Recitativo). Per un attimo Don Giovanni teme di essere stato scoperto: rassicurato a riguardo, finge di mettersi a disposizione di Donna Anna, ma proprio in quel momento, riappare dal nulla, e con la solita *verve* accusatoria, Donna Elvira.

^{x1} «inver.».

^{xii} «Signore».

¹⁷ n. 9. Quartetto. *Andante* - ♯, Sib [- Fa-Sib].

Apri il numero Donna Elvira che, con piglio tragico, mette in allerta Donna Anna, credendola un'altra vittima delle attenzioni amorose di Don Giovanni. La linea vocale è sempre caratterizzata dall'andamento trocaico del

segue nota 17

ritmo puntato (da «libro stampato») che già abbiamo riscontrato nell'aria n. 8. Ma questa volta il tono, per quanto severo, è meno violento, il respiro più ampio, solenne e nobile, l'indicazione agogica non richiede più un *Allegro*, bensì un *Andante*.

ESEMPIO 10 (n. 9 – bb. 1-15)

Andante

DONNA ELVIRA

Non ti fi-dar, o mi-se-ra, di quel ri-bal-do cor!

clav. archi *p*

DONNA ANNA

Me già tra-di quel bar-ba-ro: te vuol tra-di-re an-cor. Cie-li! che a-spet-to

DON OTTAVIO

Cie-li! che a-spet-to

cl. *p* *fag.*

no-bi-le! che dol-ce ma-e-stà! Il suo pal-lor, le la-gri-me

no-bi-le! ^x che dol-ce ma-e-stà! Il suo pal-lor, le la-gri-me

v.ni *cresc.* *mfp*

cl. *cresc.* *mfp*

DONNA ANNA e DON OTTAVIO

Cieli, che aspetto nobile!
Che dolce maestà!
Il suo *dolor*,^{xiii} le lagrime,
m'empiono di pietà.

DON GIOVANNI

La povera ragazza
è pazza amici miei;
lasciatemi con lei,
forse si calmerà!

DONNA ELVIRA

Ah non credete al perfido!
Restate oh *dèi*!^{xiv} restate.

DON GIOVANNI

È pazza, non badate.

DONNA ANNA e DON OTTAVIO

A chi si crederà?

Certo moto d'ignoto tormento
dentro l'anima girare mi sento
che mi dice per quella infelice
cento cose che intender non sa.

DONNA ELVIRA e DON GIOVANNI

Sdegno, rabbia, dispetto,
tormento
pavento^{xv}
dentro l'anima girare mi sento
quel traditore
che mi dice per
quella infelice
cento cose che intender non sa.

DON OTTAVIO

Io di qua non vado via
se non *so com'è l'affar*.^{xvi}

DONNA ANNA

Non ha l'aria di pazzia
il suo *tratto*,^{xvii} il suo parlar.

segue nota 17

L'accompagnamento strumentale completa il cambio di registro, eliminando ogni figurazione puntuta, stizzata che prima sottolineava l'avvertimento rivolto a Zerlina. Il motivo del mutato atteggiamento di Donna Elvira sta forse nel fatto che adesso la donna che ella vede in compagnia del cavaliere è in lacrime, la crede già tradita e vi si riconosce, tant'è che anche Donna Elvira si commuove, come commentano Don Ottavio e Donna Anna: «il suo pallor, le lagrime». La rigidità del personaggio cede al dolore; quella che adesso agisce è una donna tradita, ma ancora innamorata: il suo avvertimento a Donna Anna nasconde una selva di sentimenti contrastanti, e in una cellula motivica si condensa tutta la sua commozione. La troviamo in chiusura della sua prima quartina, e consiste in un semplice gesto cadenzale sulla tonica (cfr. es. 10: x), di cui però l'orchestra si appropria immediatamente facendolo diventare un motivo ricorrente di tutto il quartetto. Quello che in partitura (e in ragione del computo dei personaggi coinvolti) figura come un quartetto funziona d'altra parte piuttosto come un duetto tra Donna Elvira e Don Giovanni, cui si aggiungono i commenti di Donna Anna e Don Ottavio i quali, cantando sempre insieme, agiscono come una sorta di coro tragico. La struttura del numero è tripartita, ma presenta alcune complessità: una prima sezione A (la quartina iniziale di Donna Elvira, il commento di Donna Anna e Don Ottavio e la risposta di Don Giovanni); una sezione contrastante B in Fa in cui cresce il nobile sdegno di Elvira e la perplessità di Donna Anna e Don Ottavio; una transizione modulante (Fa, do, sol e Sib); e una ripresa della sezione A (da b. 70), variata e ormai irrimediabilmente influenzata dal serrato scambio dialogico della sezione B. Di ripresa, infatti, si può parlare solo guardando alla tonalità (il ritorno di Sib) e a ciò che succede in orchestra, perché dal punto di vista vocale assistiamo a un frammentarsi del fraseggio che nasce dal precedente botta e risposta dei due ex-amanti, sullo sfondo dei commenti dei due promessi sposi, ormai convinti da Elvira come dimostra il loro impadronirsi della nobile cellula x. Dal contrasto di queste due modalità dialogiche si determina il carattere comico del numero, che però, come si è già detto, rivela una spiccata vena tragica. Anche le strategie espressive e le tecniche linguistiche concorrono unite a mantenere questa ambiguità: da una parte i gesti vocali di Donna Elvira, improntati a un alto stile tragico, dall'altra il gioco delle simmetrie dialogiche tipiche dell'opera buffa («Dunque quella... – È pazzarella. – Dunque quegli... – È un traditore»).

^{xiii} «pallor».

^{xiv} «ancor».

^{xv} «DON GIOVANNI / Certo moto d'ignoto spavento».

^{xvi} «scopro questo affar».

^{xvii} «volto».

DON GIOVANNI

Se men vado, si potrà
qualche cosa sospettar.

DONNA ELVIRA

Da quel ceffo si dovrìa
la ner'alma giudicar.

DON OTTAVIO (*a Don Giovanni*)

Dunque quella...

DON GIOVANNI

È pazzarella.

DONNA ANNA (*a Donna Elvira*)

Dunque quegli...

DONNA ELVIRA

È un traditore.

DON GIOVANNI

Infelice!

DONNA ELVIRA

Mentitore!

DONNA ANNA e DON OTTAVIO

Incomincio a dubitar.

DON GIOVANNI (*piano a Donna Elvira*)

Zitto, zitto, che la gente
si raduna a noi d'intorno,
siate un poco più prudente,
vi farete criticar.

DONNA ELVIRA (*forte a Don Giovanni*)

Non sperarlo o scellerato,
ho perduto la prudenza,

le tue colpe ed il mio stato
voglio a tutti palesar.

DONNA ANNA e DON OTTAVIO (*a parte guardando Don Giovanni*)

Quegli accenti sì sommessi,
quel cangiarsi di colore,
son indizi troppo espressi
che mi fan determinar.

(*Parte Donna Elvira*)

DON GIOVANNI

Povera sventurata! i passi suoi¹⁸
voglio seguir: non voglio
che faccia un precipizio;
perdonate, bellissima Donn'Anna:
se servir vi poss'io,
in mia casa v'aspetto; amici, addio.
(*Parte*)

SCENA TREDICESIMA

DON OTTAVIO e DONNA ANNA

DONNA ANNA

Don Ottavio, son morta!

DON OTTAVIO

Cosa è stato?¹⁹

DONNA ANNA

Per pietà soccorretemi.

¹⁸ Donna Elvira è uscita di scena e Don Giovanni, dicendosi preoccupato dello stato d'animo della «povera sventurata», la segue. Fa dunque per congedarsi da Donna Anna e Don Ottavio, ma il tono confidenziale, inopportuna galante, con cui in questo brevissimo recitativo secco si rivolge a Donna Anna («perdonate, bellissima Donn'Anna: / se servir vi poss'io, / in mia casa v'aspetto;») gli costerà caro!

¹⁹ n. 10. Recitativo accompagnato ed Aria. *Allegro assai-Andante-Primo tempo-Andante-Primo tempo; Andante - c-c, Re.*

Partito Don Giovanni, Donna Anna caccia un urlo: «Don Ottavio, son morta!». È il momento dell'agnizione: nelle ultime parole pronunciate da Don Giovanni ha riconosciuto la voce dell'intruso che col favore della notte si era intrufolato nei suoi appartamenti per attentare alla sua virtù e che, inseguito dal padre, lo aveva ucciso senza alcuna pietà. Il momento è solenne (tant'è che in orchestra ritornano i clarini già ascoltati nell'*ouverture*), e Mozart ricorre a un recitativo accompagnato che ben esprime la rapidità di gesti e pensieri del trasecolare di Donna Anna. È anche il momento dell'analessi: Donna Anna racconta a Don Ottavio ciò che accadde quella fatidica notte, e attraverso il suo racconto veniamo a sapere i dettagli di ciò che all'inizio dell'opera era velocemente avvenuto dietro le quinte e che finora potevamo soltanto intuire. Le frequenti modulazioni del recitativo scandiscono la narrazione di Donna Anna, e solo a racconto concluso, quando lei rammenta al suo futuro sposo le conseguenze del giuramento fattole (adesso la vendetta si può compiere), inizia l'aria vera e propria. Mai scontato o banale, Mozart non sceglie per questo momento una tonalità minore, ma un maestoso Re maggiore. Il motivo è duplice: 1. così si richiama il secondo polo tonale dell'*ouverture*, che si contrapponeva al re minore, tonalità associata da un punto di vista narratologico all'uccisione del Commendatore; 2. per quanto nato da ricordi non

DON OTTAVIO

Mio bene...

fate coraggio!

DONNA ANNA

Oh dèi! Quegli è il carnefice

del padre mio.

segue nota 19

certo piacevoli, questo momento rappresenta per Donna Anna la fine della tormentata ricerca del parricida, è cioè il momento del «giusto furor» che non può essere vissuto che con un senso di sollievo. In orchestra infatti l'accompagnamento è affidato a un tappeto di ribattuti di semicrome alle viole e ai violini (a indicare la solennità di questo istante) che viene contrappuntato da improvvise increspature dei violoncelli e contrabbassi (il desiderio di vendetta di Donna Anna, cfr. es. 11: x), e da guizzi melodici agli oboi e fagotti (la gioia nel prefigurarsi la buona riuscita dei suoi propositi, cfr. es. 11: y). Ed è una gioia crescente, come indica chiaramente la progressione ascendente cui è sottoposto l'*incipit* melodico:

ESEMPIO 11 (n. 10 – bb. 70-76)

Andante DONNA ANNA

Or sai chi l'o -

no - re ra - pi - - - re a me

vol - se, chi fu il tra - di - to-re che il

ob. x

archi p

vc. e cb.

fag. y

vc. e cb.

L'aria è tripartita secondo lo schema A-B-A'. Alla fine c'è anche una coda, con funzione di stretta, ma questa non è la sola particolarità di questo numero. La sua circolarità, il ritornare della stessa melodia dopo una parte B con-

DON OTTAVIO

Che dite...

DONNA ANNA

Non dubitate più: gli ultimi accenti,
che l'empio proferì, tutta la voce
richiamar nel cor mio di quell'indegno
che nel mio appartamento...

DON OTTAVIO

Oh ciel! Possibile

che sotto il sacro manto d'amicizia...
Ma come fu, narratemi
lo strano avvenimento.

DONNA ANNA

Era già alquanto

avanzata la notte,
quando nelle mie stanze, ove soletta
mi trovai per sventura, entrar io vidi
in un mantello avvolto
un uom che al primo istante
avea preso per voi;
ma riconobbi poi
che un inganno era il mio.

DON OTTAVIO (*con affanno*)

Stelle! seguite.

DONNA ANNA

Tacito a me s'appressa
e mi vuole abbracciar; sciogliermi cerco,
ei più mi stringe; grido;
non viene alcun; con una mano cerca
d'impedire la voce
e coll'altra m'afferra
stretta così, che già mi credo vinta.

DON OTTAVIO

Perfido! e alfin?

DONNA ANNA

Al fine il duol, l'orrore

dell'infame attentato

accrebbe sì la lena mia, che a forza
di svincolarmi, torcermi, e piegarmi
da lui mi sciolsi.

DON OTTAVIO

Ohimè respiro.

DONNA ANNA

Allora

rinforzo i stridi miei, chiamo soccorso,
fugge il fellon, arditamente il seguo
fin nella strada per fermarlo, e sono
assalitrice d'assalita; il padre
v'accorre, vuol conoscerlo, e l'iniquo
che del povero vecchio era più forte
compie il misfatto suo col dargli morte.

Or sai chi l'onore

rapire a me volse,
chi fu il traditore
che il padre mi tolse:
vendetta ti chieggo,^{xviii}
la chiede il tuo cor.

Rammenta la piaga
del misero seno,
rimira di sangue
coperto il terreno,
se l'ira in te langue
d'un giusto furor.

(Parte)

SCENA QUATTORDICESIMA

DON OTTAVIO *solo*

Come mai creder deggio²⁰
di sì nero delitto
capace un cavaliere!
Ah di scoprire il vero
ogni mezzo si cerchi; io sento in petto

segue nota 19

trastante, struttura che solitamente viene associata all'espressione di una volontà monolitica, viene qui ulteriormente accentuata da un procedimento anaforico basato sul ripresentarsi fugace del materiale musicale di A in B e, viceversa, di B in A'. Alla fine della parte B, infatti, assistiamo (anche se per poche battute) a una finta ripresa di A, così come una finta ripresa di B compare alle bb. 116-118 della ripresa.

^{xviii} «chiedo».

²⁰ Recitativo e n. 10a Aria. *Andantino sostenuto* – $\frac{2}{4}$, Sol (-sol -Sol).

Dopo l'aria di Donna Anna ci si aspetterebbe che entrambi i personaggi escano fuori di scena, ma a Don Ottavio qualche conto non torna: non gli par vero che un «cavaliere» possa macchiarsi di un tale delitto, e decide di

e di sposo e d'amico
il dover che mi parla:
disingannarla voglio, e^{xix} vendicarla.

[Dalla sua pace
la mia dipende,
quel che a lei piace
vita mi rende,
quel che le incresce
morte mi dà.

S'ella sospira,
sospiro anch'io,
è mia quell'ira,
quel pianto è mio,
e non ho bene,
s'ella non l'ha.]

(Parte)

SCENA QUINDICESIMA

LEPORELLO *solo*, poi DON GIOVANNI

LEPORELLO

Io deggio ad ogni patto²¹
per sempre abbandonar questo bel matto!
Eccolo qui: guardate
con qual indifferenza se ne viene!

DON GIOVANNI

Oh Leporello mio, va tutto bene!

LEPORELLO

Don Giovannino mio, va tutto male!

DON GIOVANNI

Come va tutto male?

LEPORELLO

Vado a casa

come voi m'ordinaste,
con tutta quella gente.

DON GIOVANNI

Bravo!

LEPORELLO

A forza

di chiacchiere, di vezzi, e di bugie,
ch'ho imparato sì bene a star con voi,
cerco d'intrattenerli...

DON GIOVANNI

Bravo!

LEPORELLO

Dico

mille cose a Masetto, per placarlo,
per trargli dal pensier la gelosia.

DON GIOVANNI

Bravo in coscienza mia!

LEPORELLO

Faccio che bevano

e gli uomini e le donne;
son già mezzi ubbriachi,

segue nota 20

svolgere delle indagini, sul cui esito baserà le sue azioni a venire. Con questo recitativo secco, nella versione praghese, il personaggio, proclamate le sue intenzioni, esce finalmente di scena, ma nella versione viennese subito dopo il recitativo Mozart inserì un'aria per il tenore Francesco Morella (che non voleva cantare l'aria di Don Ottavio dell'atto secondo «Il mio tesoro intanto»). Ebbene. Nel rispetto delle convenienze teatrali dell'epoca (a un personaggio comprimario, qual è Don Ottavio, non sarebbe mai spettato più di un intervento solistico), se si opta per far cantare quest'aria a Don Ottavio non si dovrebbe eseguire la seconda. Oggi tuttavia è invalso l'uso di cantare entrambe. L'aria, molto breve, segue una regolare struttura 'ad arco' A-B-A' con una piccola coda conclusiva. Ciò che colpisce in questo numero è la costruzione della melodia che ne fa uno degli esempi più fulgidi di quello che nel melodramma settecentesco veniva definito 'gusto italiano'.

^{xix} «O».

²¹ Ritornano in scena Don Giovanni e Leporello, il quale informa il proprio padrone di quanto accaduto alla villa durante la sua assenza: il tentativo di distrarre Masetto (al fine di lasciare a Don Giovanni l'agio di «esibire la sua protezione» a Zerlina) e di ubriacare le «contadinotte» è stato bruscamente interrotto dall'improvviso arrivo di Donna Elvira. La narrazione di Leporello serve a Mozart e Da Ponte per presentare la dama di Burgos nuovamente nella veste di 'furia umana' e per permettere a Don Giovanni l'ennesimo, irriverente superamento della linea del tragico in favore della componente comica: ormai le sfuriate di Donna Elvira sono note, scontate e prevedibili, e puntualmente il cavaliere ne fa oggetto di scherno. Il recitativo prosegue con il dichiarato proposito di Don Giovanni di finire la lodevole opera cominciata da Leporello.

altri canta, altri scherza,
altri séguita a ber; in sul più bello
chi credete che càpiti?

DON GIOVANNI

Zerlina!

LEPORELLO

Bravo! e con lei chi venne?

DON GIOVANNI

Donna Elvira.

LEPORELLO

Bravo! e disse di voi...

DON GIOVANNI

Tutto quel mal che in bocca le venìa.

LEPORELLO

Bravo in coscienza mia!

DON GIOVANNI

E tu cosa facesti?

LEPORELLO

Tacqui.

DON GIOVANNI

Ed ella?

LEPORELLO

Seguì a gridar.

DON GIOVANNI

E tu?

LEPORELLO

Quando mi parve
che già fosse sfogata, dolcemente
fuor dell'orto la trassi, e con bell'arte
chiusa la porta a chiave io mi cavai,
e sulla via soletta la lasciai.

DON GIOVANNI

Bravo, bravo, arcibravo;
l'affar non può andar meglio: incominciasti,
io saprò terminar; troppo mi premono
queste contadinotte:
le voglio divertir finché vien notte.

Fin ch'han dal vino²²

calda la testa
una gran festa
fa' preparar.

Se trovi in piazza
qualche ragazza

²² n. 11. Aria. *Presto* – $\frac{2}{4}$, Sib.

Noto come 'aria dello champagne', questo numero è effettivamente pervaso dallo 'spumeggiante' slancio vitale che caratterizza il personaggio di Don Giovanni, che pregusta il momento di festa che lo attende presso il suo palazzo. Dal punto di vista armonico non succede molto (c'è chi lo ha definito un puro e semplice «spiegamento di un accordo» di Sib, ed effettivamente, a parte una breve incursione in minore, questo è quello che accade), la melodia è pressoché inesistente (o se c'è, è fatta di brevi incisi modulari) e anche sotto l'aspetto formale si tratta di un pezzo che sfugge a ogni tentativo di schematizzazione. L'unico principio fondante sembra essere la ripetizione di uno spunto motivico, fatto di una veste ritmica e di un'identità intervallare (una terza più una quarta – o viceversa – seguite da una successione ascendente o discendente per gradi congiunti, cfr. es. 12) sottoposte a un costante processo di micro variazione.

ESEMPIO 12 (n. 11– bb. 9-16)

DON GIOVANNI

Fin ch'han dal vi - no cal - da la te - sta,

I v.ni e fl.

p

II v.ni e v.le

vc. e cb.

teco ancor quella
cerca menar.
Senza alcun ordine
la danza sia,
chi 'l minuetto,
chi la follia,
chi l'alemanna
farai ballar.
Ed io fra tanto
dall'altro canto
con questa, e quella
vo' amoreggiar.
Ah la mia lista
doman mattina
d'una decina
devi aumentar.

(Partono)

SCENA SEDICESIMA

Giardino con due porte chiuse a chiave per di fuori.

(MASETTO e ZERLINA, CORO di contadini e di contadine sparse qua e là che dormono e siedono sopra so-
fà d'erbe)

ZERLINA

Masetto; senti un po'; Masetto dico.²³

MASETTO

Non mi toccar.

ZERLINA

Perché?

MASETTO

Perché mi chiedi?

Perfida! il tatto sopportar dovrei
d'una man infedele?

ZERLINA

Ah no; taci, crudele;

io non merto da te tal trattamento!

MASETTO

Come? ed hai l'ardimento di scusarti?

segue nota 22

successione ascendente per gradi congiunti

u - - na gran fe - sta fa' pre - pa - rar.

Il 'vuoto' armonico e l'anarchia formale di quest'aria, tutta improntata a un virtuosismo vocale che mette a dura prova l'abilità dell'esecutore, sembrerebbe ricalcare lo spessore psicologico e anche morale del personaggio: così come l'aria si avvita su se stessa, così la *joie de vivre* del cavaliere è fine a se stessa e non rispetta nessuna legge od ordine superiore. E a dirla tutta, non si tratterebbe neanche di un'aria vera e propria, visto che non ne ha né la struttura né la funzione introspettiva: ogni sviluppo armonico e melodico viene evitato in favore di un andamento rapsodico che svuota il personaggio della dimensione intimistica e di ogni capacità di auto-critica. Su questo tipo di considerazioni si sono basate alcune letture politiche del *Don Giovanni*, che conterrebbe un'aspra critica contro lo strapotere della nobiltà presentando un modello antitetico al principio del 'buon governo' (non a caso nella Vienna imperiale l'opera venne accolta con una certa freddezza).

²³ Cambia la scena e arrivano Zerlina e Masetto, ovviamente risentito del comportamento della moglie, che dal canto suo gli giura che il cavaliere non le ha toccato neanche «la punta delle dita». Questo recitativo secco serve a introdurre l'aria di Zerlina.

Star sola con un uom; abbandonarmi
il dì delle mie nozze! porre in fronte
a un villano d'onore
questa marca d'infamia! ah se non fosse,
se non fosse lo scandalo! vorrei...

ZERLINA

Ma se colpa io non ho! ma se da lui
ingannata rimasi; e poi che temi?
Tranquillati, mia vita:
non mi toccò la punta delle dita.
Non me lo credi? Ingrato!
Vien qui; sfógati, ammazzami, fa' tutto
di me quel che ti piace
ma poi, Masetto mio, ma poi fa' pace.

Batti, batti, o bel Masetto,²⁴
la tua povera Zerlina;
starò qui come agnellina
le tue bôtte ad aspettar.
Lascero' straziarmi il crine,
lascero' cavarmi gli occhi,
e le care tue manine
lieta poi saprò baciar.
Ah lo vedo, non hai core;
pace, pace, o vita mia,
in contenti, ed allegria
notte e di vogliam passar.

(Parte)

MASETTO

Guarda un po' come seppe²⁵
questa strega sedurmi! Siamo pure
i deboli di testa!

DON GIOVANNI (*di dentro*)

Sia preparato tutto a una gran festa.

ZERLINA [*rientra*]

Ah Masetto, Masetto! odi la voce
del monsù cavaliere!

MASETTO

Ebben che c'è?

ZERLINA

Verrà!

MASETTO

Lascia che venga.

ZERLINA

Ah se vi fosse

un buco da fuggir!

MASETTO

Di cosa temi?

Perché diventi pallida? Ah capisco,
capisco bricconcella!

Hai timor ch'io comprenda
com'è tra voi passata la faccenda.

Presto, presto pria ch'ei venga²⁶
por mi vo' da qualche lato;

²⁴ n. 12. Aria. *Andante grazioso-Allegretto* – $\frac{2}{4}$ -8, Fa [-Do-Fa].

Dopo l'aria' di Don Giovanni, fatta di puro movimento, Mozart inserisce un'aria pervasa da un profondo senso di quiete e desiderio di pace. Come già quella di Leporello (n. 4), questa è un'aria 'doppia'. La prima parte (*Andante grazioso*) è tripartita (A-B-A') e caratterizzata da una melodia che, col suo fare cantilenante, esibisce risvolti ammiccanti, pieni di reale affetto e astuto calcolo: costruita su linee discendenti, la melodia sembra imitare il gesto di una carezza (lettura retorica spesso accolta anche in sede d'interpretazione registica), ma i versi che va a musicare altro non sono che un'esplicita richiesta masochistica che stuzzica il sadismo di Masetto («Batti, batti, o bel Masetto / la tua povera Zerlina»). La sezione centrale (B) va alla dominante (Do) e, per contrasto con la sezione precedente, la melodia adotta un andamento ascendente («Lascero' straziarmi il crine»). La ripresa, leggermente variata dal punto di vista melodico, è seguita da una breve coda («Ah lo vedo non hai core») che fa da collegamento alla seconda parte dell'aria. Ammansito Masetto nell'*Andante grazioso*, Zerlina gli offre la riconciliazione: «Pace, pace, o vita mia». L'*Allegretto* è una sorta di ronda, di *tourbillon* in cui torna e ritorna la stessa melodia. L'effetto circolare è rafforzato dal violoncello obbligato, impegnato in rutilanti arpeggi o scale ascendenti e discendenti di semicrome.

²⁵ Recitativo. Alla fine della sua aria Zerlina esce di scena, ma è costretta subito a rientrare per avvertire il marito che sente giungere Don Giovanni. Insospettito dalla preoccupazione della moglie, Masetto decide di nascondersi in una nicchia lì vicino per osservare, non visto, il comportamento di Zerlina in compagnia del cavaliere.

²⁶ n. 13. Finale. A. *Allegro assai* – c, Do -[Sol -Do].

Inizia in questo punto il colossale finale primo dell'opera, articolato in più scene e caratterizzato da una libertà formale che volutamente si stacca dai tradizionali schemi costruttivi, in favore di una stretta aderenza al corso

c'è una nicchia... qui celato
cheto, cheto mi vo' star.

ZERLINA

Senti... senti dove vai!
Non t'asconder, o Masetto,
se ti trova, poveretto,
tu non sai quel che può far.

MASETTO

Faccia dica quel che vuole.

ZERLINA

Ah non giovan le parole!

MASETTO

Parla forte, e qui t'arresta!

ZERLINA

Che capriccio hai nella testa!

(A due)

MASETTO

Capirò se m'è fedele,
e in qual modo andò l'affar.

(Entra nella nicchia)

ZERLINA

Quell'ingrato, quel crudele
oggi vuol precipitar.

SCENA DICIASSETTESIMA

(ZERLINA, DON GIOVANNI con quattro servi nobilmente vestiti)

DON GIOVANNI

Su svegliatevi da bravi,

su coraggio, o buona gente,
vogliam stare allegramente,
vogliam rider, e scherzar.

CORO DI SERVI

Su svegliatevi da bravi,
su coraggio, o buona gente,
vogliam stare allegramente,
vogliam rider, e scherzar.

DON GIOVANNI (ai servi)

Alla stanza della danza
conducete tutti quanti,
ed a tutti in abbondanza
gran rinfreschi fate dar.

DON GIOVANNI^{xx}

Su svegliatevi da bravi,
su coraggio, o buona gente,
vogliam stare allegramente,
vogliam rider, e scherzar.

(Partono i servi e i contadini)

SCENA DICIOTTESIMA

(DON GIOVANNI, ZERLINA, MASETTO nella nicchia)

ZERLINA (vuol nascondersi)

Tra quest'arbori celata²⁷
si può dar che non mi veda.

DON GIOVANNI

Zerlinetta mia garbata
t'ho già visto, non scappar.

(La prende)

segue nota 26

formale che volutamente si stacca dai tradizionali schemi costruttivi, in favore di una stretta aderenza al corso dell'azione drammatica. Da qui analizzeremo prese singolarmente le sezioni individuate dalle indicazioni agogiche, a cominciare dal dialogo tra Masetto e Zerlina che si trasforma, con l'ingresso dell'orchestra, in un breve duo fatto di viva concitazione: la decisione di Masetto di nascondersi nella nicchia mette in apprensione Zerlina che lo sconsiglia di proseguire nel suo progetto; la preoccupazione di Zerlina però non fa altro che fomentare il sospetto di Masetto che quindi è più risoluto di prima (con passaggio a Sol: «Faccia, dica quel che vuole!»). Il botto e risposta si fa più incalzante con l'approssimarsi di Don Giovanni, annunciato da corni e clarini. Si passa alla scena diciassettesima senza che la musica subisca alcuna interruzione, ed ecco finalmente giungere il cavaliere seguito da quattro servi «nobilmente vestiti». Il tono è quello allegro dei preparativi per la festa («Su svegliatevi da bravi») e, infatti, anche qui ritroviamo lo slancio 'tutto ritmo e niente melodia' dell'aria dello champagne'. L'orchestra si adegua, dando fiato alle trombe (clarini) e a tutta la sezione dei fiati, impegnata a scandire un festante ritmo anapestico, mentre ai violini risuonano allegre figurazioni trillate. Alla fine i servi riprendono in lontananza il motivo del padrone, mentre, così come da lui ordinato, entrano nella villa per allestire la festa.

^{xx} «CORO DI SERVI».

²⁷ Finale. B. *Andante-Allegretto-Adagio* – $\frac{3}{4}$ - $\frac{2}{4}$ - $\frac{6}{8}$, Fa [-re-Fa-re-Fa]-Si.

Don Giovanni e Zerlina rimangono soli (con Masetto nascosto nella nicchia del giardino). Zerlina, a dire il ve-

ZERLINA

Ah lasciatemi andar via...

DON GIOVANNI

No, no resta, gioia mia.

ZERLINA

Se pietade avete in core...

DON GIOVANNI

Sì, ben mio, son tutto amore.

*(A due)*Vieni un poco in questo loco
fortunata io ti vo' far.

ZERLINA

*(Ah s'ei vede il sposo mio
so ben io quel che può far.)**(Don Giovanni nell'aprire la nicchia e vedendo Masetto fa un moto di stupore)*

DON GIOVANNI

Masetto!

MASETTO

Sì, Masetto.

DON GIOVANNI *(un poco confuso)*

E chiuso là perché?

La bella tua Zerlina

*(Riprende ardire)*non può la poverina
più star senza di te.MASETTO *(un poco ironico)*

Capisco sì signore.

DON GIOVANNI *(a Zerlina)*

Adesso fate core;

*(Si sente il preludio della danza)*i suonatori udite,
venite omai con me.

ZERLINA e MASETTO

Sì, sì facciamo core;
ed a ballar cogli altri
andiamo tutti tre.*(Partono)*

SCENA DICIANNOVESIMA

(DON OTTAVIO, DONNA ANNA e DONNA ELVIRA in maschera, poi LEPORELLO e DON GIOVANNI alla finestra)

DONNA ELVIRA

Bisogna aver coraggio
o cari amici miei,
e i suoi misfatti rei
scoprir potremo allor.

DON OTTAVIO

L'amica dice bene,
coraggio aver conviene;
discaccia, o vita mia,
l'affanno ed il timor.

segue nota 27

ro, cerca anch'ella di nascondersi (dietro a un albero) ma invano: Don Giovanni la vede e subito si mette a corteggiarla in un modo che la povera contadina teme, perché sa bene di non potergli resistere. Contrariamente alla parte precedente, qui la musica si apre alla melodia, indispensabile strumento di seduzione: Don Giovanni ripete, volgendo a proprio favore, gli incisi di Zerlina. Quando ormai la poverina non ha via di scampo e si trova irretita fra le braccia del cavaliere, questi si accorge di Masetto, e dal Fa d'impianto la musica modula di colpo a re. Poche battute e il re viene subito lasciato in favore della dominante di Fa, allorché con un rapido *escamotage* Don Giovanni riesce ad accampare una scusa che spieghi a Masetto l'imbarazzante situazione («La bella tua Zerlina / non può la poverina / più star senza di te»). Fingendo di tornare a consolarla, Don Giovanni approfitta della contraddanza (*Allegretto*) che nel frattempo si sente provenire dalla villa per distogliere l'attenzione degli astanti da quanto appena accaduto. Cessato il breve inserto di musica di scena (archi, corni e oboi da dietro le quinte) Don Giovanni trova il pretesto per invitare Masetto e, soprattutto, Zerlina alla festa; tutti e tre escono. Giungono, quindi, Don Ottavio, Donna Anna e Donna Elvira, vestiti in maschera e decisi a entrare nel palazzo di Don Giovanni per coglierlo in flagrante. L'atmosfera muta immediatamente e l'orchestra ripiomba sulle, a testimoniare la prudente circospezione dei tre personaggi (che ovviamente si sentono in territorio nemico), ma anche a designarli come fatidici emissari del Commendatore. Fattisi coraggio, si apprestano ad avanzare quando da una finestra della villa di Don Giovanni aperta da Leporello si ode un «Menuetto» in Fa intonato dall'orchestrina. Leporello nota le maschere e Don Giovanni gli dice di invitarle alla festa: ai tre non rimane che rivolgere una preghiera al «giusto cielo» ed entrare (*Adagio, Sib*).

DONNA ANNA

Il passo è periglioso,
 può nascer qualche imbroglio;
 temo pel caro sposo
 e per noi temo ancor.

LEPORELLO (*fuori dalle finestre*)

Signor guardate un poco
 che maschere galanti.

DON GIOVANNI (*fuori dalle finestre*)

Falle passar avanti
 di che ci fanno onor.

DONNA ANNA, DONNA ELVIRA E DON OTTAVIO (*piano*)

(Al volto ed alla voce
 si scopre il traditore.)

LEPORELLO

Zì, zì signore maschere;
 Zì, zì...

DONNA ANNA e DONNA ELVIRA (*a Don Ottavio piano*)

Via rispondete.

LEPORELLO

Zì, zì...

DON OTTAVIO

Cosa chiedete?

LEPORELLO

Al ballo se vi piace
 v'invita il mio signore.

DON OTTAVIO

Grazie di tanto onore,
 andiam compagne belle.

LEPORELLO

L'amico anche su quelle
 prova^{xxi} farà d'amor.

(*Entra*)

DONNA ANNA e DON OTTAVIO

Protegga il giusto cielo
 il zelo del mio cor.

DONNA ELVIRA

Vendichi il giusto cielo
 il mio tradito amor.

SCENA VENTESIMA

Sala illuminata, e preparata per una gran festa di ballo

(DON GIOVANNI, MASETTO, ZERLINA, LEPORELLO, *contadini e contadine*, poi DONNA ANNA, DONNA ELVIRA e DON OTTAVIO *in maschera. Servi con rinfreschi*)

DON GIOVANNI

Riposate, vezzose ragazze.²⁸

LEPORELLO

Rinfrescatevi, bei giovanotti.

(*Don Giovanni fa seder le ragazze, e Leporello i ragazzi, che saranno in atto di aver finito un ballo*)

DON GIOVANNI e LEPORELLO

Tornerete a far presto le pазze
 tornerete a scherzar, e ballar.

(*Si portano i rinfreschi*)

DON GIOVANNI

Ehi caffè!

LEPORELLO

Ciocolatte!

DON GIOVANNI

Sorbetti!

MASETTO

Ah Zerlina, giudizio!

LEPORELLO

Confetti!

ZERLINA e MASETTO (*a parte*)

Troppo dolce comincia la scena,
 in amaro potrà terminar.

^{xxi} «prove».

²⁸ Finale. C. *Allegro* – 6, Mib.

Dopo il cambio di scena, ci troviamo all'interno del palazzo di Don Giovanni, dove i festeggiamenti sono già in corso da tempo. Questa sezione segue una struttura speculare di tipo A (bb. 273-293) – B (bb. 293-305) – B (bb. 331-342) – A (bb. 343-359), in cui l'asse di simmetria è un ponte modulante (bb. 306-330). I balli sono appena cessati e quasi tutti gli invitati fanno una pausa di ristoro. In disparte rimane Masetto, a osservare il comportamento di Zerlina. Resiste per un po', ma in corrispondenza della sezione B il suo disappunto prende il sopravvento e il novello sposo non riesce più a trattenere occhiate furenti e commenti sempre più minacciosi («Ah Zerlina, giudizio!»; «La briccona fa festa»; «Tocca pur, che ti cada la testa!»).

DON GIOVANNI (*fa carezze a Zerlina*)

Sei pur vaga brillante Zerlina!

ZERLINA

Sua bontà!

MASETTO (*guarda e freme*)

(La briconna fa festa.)

LEPORELLO (*imita il padrone colle altre ragazze*)

Sei pur cara, Giannotta, Sandrina!

MASETTO

(Tocca pur, che ti cada la testa.)

ZERLINA (*a parte*)

Quel Masetto mi par stralunato,
brutto, brutto si fa quest'affar.

DON GIOVANNI e LEPORELLO (*a parte*)

Quel Masetto mi par stralunato,
qui bisogna cervello adoprar.

(*Entrano Don Ottavio, Donna Anna e Donna Elvira mascherate*)

LEPORELLO

Venite pur avanti,²⁹
vezzose mascherette!

DON GIOVANNI

È aperto a tutti quanti,
viva la libertà!

DONNA ANNA, DONNA ELVIRA e DON OTTAVIO

Siam grati a tanti segni
di generosità!

DON GIOVANNI

Ricominciate il suono,
(*Si suona come prima. A Leporello che porrà in ordine le coppie*)

tu accoppia i ballerini;
(*Si mette a ballar con Zerlina*)
il tuo compagno io sono,
Zerlina, vien pur qua.

LEPORELLO

Da bravi, via, ballate.

(*Qui ballano*)

DONNA ELVIRA (*a Donna Anna*)

(Quella è la contadina.)

DONNA ANNA

(Io moro!)

DON OTTAVIO

(*Simulate.*)

DON GIOVANNI, LEPORELLO e MASETTO

Va bene, in verità!
(*Masetto dirà questo verso in tuono ironico*)

DON GIOVANNI (*a Leporello*)

(A bada tien Masetto.)

LEPORELLO

Non balli poveretto!
Vien qua Masetto caro:
facciam quel ch'altri fa.

MASETTO

No, no, ballar non voglio.

²⁹ Finale. D. *Maestoso* – $\frac{2}{4}$, Do.

Una fanfara di trombe e timpani (cui fa eco l'intera sezione dei fiati e i violini primi), fa da marcia trionfale all'ingresso delle tre maschere. Il momento assume un tono solenne che serve anche a smorzare l'agitazione rabbiosa di Masetto. Dal ritmo di marcia sembra, poi, nascere spontaneamente il successivo inneggiare alla libertà, che prende il via da parole di Don Giovanni (che invita i suoi ospiti a tenere pure la maschera sul volto). Dopo il ristoro si può tornare a ballare e Don Giovanni affida a Leporello il compito di formare le coppie di ballerini, ma tenendo per sé Zerlina. Donna Anna e Don Ottavio sono la prima coppia e a loro spetta ballare il minuetto suonato dall'orchestrina di oboi, corni e archi, adesso sulla scena. Li seguono di lì a breve Don Giovanni e Zerlina, che ballano una contraddanza: ai $\frac{3}{4}$ del minuetto si sovrappongono i $\frac{2}{4}$ della contraddanza, eseguita da una seconda orchestra sul palco (in questo caso formata da violini e contrabbassi). Naturalmente per poter far ballare il suo padrone con Zerlina, Leporello deve distrarre Masetto, coinvolgendolo in una «Teitsch» (variante popolare di «Teutscher» o «Deutscher Tanz», ovvero del *Ländler*), danza popolare in $\frac{3}{8}$ che da lì a qualche anno avrebbe dato origine al valzer. Si ha così un terzo intervento orchestrale (altri violini e contrabbassi sul palcoscenico) che si sovrappone ai ritmi precedenti. Quando Masetto balla con Leporello si arriva a un parossismo visivo e sonoro, che permette a Don Giovanni di condurre Zerlina in un'altra stanza. La mossa non passa però inosservata (soprattutto da Leporello che presentando la «ruina» sparisce di scena), tanto più che la poverina urla e strepita chiedendo aiuto. La richiesta di soccorso mette in fuga gli strumentisti, e con essi s'interrompe la musica di scena.

LEPORELLO (*fa ballar per forza Masetto*)

Eh balla, amico mio.

DONNA ANNA (*a Donna Elvira*)

(Resister non poss'io.)

DONNA ELVIRA e DON OTTAVIO

(Fingete per pietà.)

DON GIOVANNI

Vieni con me mia vita...
(*Ballando conduce via Zerlina presso una porta e la fa entrare quasi per forza*)

ZERLINA

Oh numi! son tradita!

MASETTO

Lasciami! ah no! Zerlina!...
(*Si cava dalle mani di Leporello e segue la Zerlina*)

LEPORELLO

Qui nasce una ruina.
(*Sorte in fretta*)

DONNA ANNA, DONNA ELVIRA e DON OTTAVIO

L'iniquo da se stesso
nel laccio se ne va.

ZERLINA (*di dentro ad alta voce*)

Gente aiuto, aiuto gente.³⁰
(*Strepito di piedi a destra*)

DONNA ANNA, DONNA ELVIRA e DON OTTAVIO

Soccorriamo l'innocente.
(*I suonatori, e gli altri partono confusi*)

MASETTO (*di dentro*)

Ah Zerlina!...

ZERLINA

Scellerato!

(*Si sente il grido e lo strepito dalla parte opposta*)

DONNA ANNA, DONNA ELVIRA e DON OTTAVIO

Ora grida da quel lato;
ah gittiamo giù la porta.
(*Gittano giù la porta*)

ZERLINA

Soccorretemi, o son morta.
(*Esce da un'altra parte*)

DONNA ANNA, DONNA ELVIRA, DON OTTAVIO e MASETTO

Siam qui noi per tua difesa.

DON GIOVANNI (*esce con spada in mano. Conduce seco per un braccio Leporello, e finge di voler ferirlo ma la spada non esce dal fodero*)

Ecco il birbo che t'ha offesa;³¹
ma da me la pena avrà!

Mori iniquo!

LEPORELLO

Ah cosa fate!

DON GIOVANNI

Mori dico!

DON OTTAVIO (*cava una pistola contro Don Giovanni*)

Nol sperate!

DONNA ANNA, DONNA ELVIRA e DON OTTAVIO (*si cava no la maschera*)

L'empio crede con tal frode
di nasconder l'empietà.

³⁰ Finale. E. *Allegro assai* – c, Do.

Questa parte è caratterizzata da repentine modulazioni che seguono di pari passo lo scompiglio creato da Don Giovanni: Zerlina è ancora sotto le grinfie del cavaliere e le sue urla si sentono provenire ora da una parte ora da quella opposta. Gli astanti alla fine buttano giù la porta, ma proprio in quel momento Zerlina riesce a fuggire, uscendo dalla porta di un'altra stanza.

³¹ Finale. F. *Andante maestoso* – [Fa].

Don Giovanni rientra in scena trascinando per il braccio Leporello, additato come colpevole del maltrattamento subito da Zerlina. Arriva persino a tentare di trafiggerlo con la spada, ma questa non esce dal fodero. L'*escamotage* questa volta non convince nessuno, tant'è che Don Ottavio, seguito poco dopo da Donna Elvira e Donna Anna, si toglie la maschera e, impugnata una pistola, viene in soccorso di Leporello. Da qui parte il concertato di stupore tipico dell'opera buffa, vale a dire lo sbigottimento di Don Giovanni alla vista dei tre e la successiva serie di impropri che gli vengono rivolti. Gli smascheramenti, così come lo svelamento delle malefatte di Don Giovanni a opera della sua ultima vittima (Zerlina: «Tutto tutto già si sa»), seguono una formula semplice ma di sicura presa: una condotta contrappuntistica iniziale, con tanto di entrate a canone delle singole voci che subito dopo si uniscono in strutture omofoniche compatte.

DON GIOVANNI

Donna Elvira!

DONNA ELVIRA

Sì malvagio!

DON GIOVANNI

Don Ottavio!

DON OTTAVIO

Sì signore!

DON GIOVANNI (*a Donna Anna*)

Ah credete!

DONNA ANNA, ZERLINA e MASETTO

Traditore!

DONNA ANNA, DONNA ELVIRA, DON OTTAVIO, ZERLINA
e MASETTO

Tutto, tutto già si sa!

Trema, trema, scellerato!³²

Saprà tosto il mondo intero
il misfatto orrendo, e nero,
la tua fiera crudeltà.

Odi il tuon de la vendetta,

che ti fischia intorno intorno;

sul tuo capo in questo giorno

il suo fulmine cadrà!

DON GIOVANNI e LEPORELLO

È confusa la mia testa
sua

non so più quel ch'io mi faccia,
sa ch'ei si

e un'orribile tempesta

minacciando, oddio mi va.
lo

Ma non manca in me coraggio
lui

mi perdo mi confondo,
non si perde o si confonde,

se cadesse ancora il mondo

nulla mai temer mi fa.
lo

³² Finale. G. *Allegro* – Do.

Siamo ormai alla stretta del concertato: il *tutti* orchestrale sottolinea la crescita della tensione drammatica, mentre le voci degli accusatori continuano in una compatta e martellante scansione di invettive («Trema, trema, o scellerato»), cui fanno séguito le risposte di Don Giovanni e Leporello (padrone e servo uniti nella cattiva sorte) su vertiginose scale ascendenti. L'episodio si ripete due volte, ma poco prima della fine Don Giovanni sembra riprendere coraggio e alle scale ascendenti si sostituisce una baldanzosa successione di intervalli ascendenti («Ma non manca in me coraggio»), che ci assicura il prosieguo delle sue malefatte nel corso dell'atto secondo.

ATTO SECONDO

SCENA PRIMA

Strada.

(DON GIOVANNI, LEPORELLO)

DON GIOVANNI

Eh via, buffone,³³
non mi seccar.

LEPORELLO

No, no, padrone,
non vo' restar!

DON GIOVANNI

Sentimi, amico.

LEPORELLO

Vo' andar, vi dico.

DON GIOVANNI

Ma che ti ho fatto,
che vuoi lasciarmi?

LEPORELLO

Oh niente affatto!
Quasi ammazzarmi!

DON GIOVANNI

Va' che sei matto!
Fu per burlar.

LEPORELLO

Ed io non burlo,
ma voglio andar.

(Va per partire, Don Giovanni lo richiama)

DON GIOVANNI

Leporello.

LEPORELLO

Signore.³⁴

DON GIOVANNI

Vien qui, facciamo pace; prendi.
(Gli dà del danaro)

LEPORELLO

Cosa?

DON GIOVANNI

Quattro doppie.

LEPORELLO

Oh sentite

per questa volta ancora
la cerimonia accetto;
ma non vi ci avvezzate; non credete
di sedurre i miei pari,
come le donne, a forza di danari.

DON GIOVANNI

Non parliam più di ciò! ti basta l'animo
di far quel ch'io ti dico?

LEPORELLO

Purché lasciam le donne.

DON GIOVANNI

Lasciar le donne! Pazzo,
lasciar le donne? sai ch'elle per me
son necessarie più del pan che mangio,
più dell'aria che spiro!

³³ n. 14. Duetto. *Allegro assai* – $\frac{3}{4}$, Sol.

Il sipario si apre mostrandoci una strada di sera, dove ritroviamo Don Giovanni e Leporello impegnati in un gustoso ma breve duetto: il servo, indispettito per quanto successo alla festa, è deciso a lasciare il padrone, il quale prontamente ribatte asserendo che si trattava solo di uno scherzo. Lo scambio di battute fra i due, tuttavia, lascia subito intendere che questa scena deve essersi già ripetuta uguale altre volte, e a dirlo è la musica giacché l'intero numero procede stabile in Sol, senza nessuna increspatura modulante. In più Leporello risponde sempre ripetendo la stessa melodia appena cantata dal padrone... quasi a dire che fra i due c'è perfetta sintonia. E infatti si tratta né più né meno che di uno *sketch* preordinato, un gioco delle parti che entrambi conoscono e sanno come recitare.

³⁴ Questo recitativo secco fa tutt'uno con il duetto precedente, giacché vi troviamo lo scioglimento comico del numero: Leporello, che alla fine del duetto esce di scena con risentita sicumera, viene subito richiamato da Don Giovanni, e per deformazione professionale non può fare a meno di dare la classica pronta risposta del servo: «Signore». Riconciliatosi con Leporello (previa elargizione di una somma di denaro che questi non si fa scrupoli di accettare), il cavaliere dà il via all'ennesima sua malefatta: con la scusa di voler sedurre la cameriera di Donna Elvira impone al sottoposto di scambiarsi d'abito con lui per far meglio presa con «gente di tal rango». Ovviamente il vero motivo è un altro e Leporello avrà modo di accorgersene presto.

LEPORELLO

E avete core
d'ingannarle poi tutte?

DON GIOVANNI

È tutto amore.
Chi a una sola è fedele
verso l'altre è crudele; io, che in me sento
sì esteso sentimento,
vo' bene a tutte quante;
le donne poi che calcolar non sanno
il mio buon natural chiamano inganno.

LEPORELLO

Non ho veduto mai
naturale più vasto, e più benigno.
Orsù cosa vorreste?

DON GIOVANNI

Odi, vedesti tu la cameriera
di Donn'Elvira?

LEPORELLO

Io no.

DON GIOVANNI

Non hai veduto
qualche cosa di bello,
caro il mio Leporello; ora io con lei
vo' tentar la mia sorte; ed ho pensato
già che siam verso sera,
per aguzzarle meglio l'appetito
di presentarmi a lei col tuo vestito.

LEPORELLO

E perché non potreste
presentarvi col vostro?

DON GIOVANNI

Han poco credito
con gente di tal rango
gli abiti signorili.

(*Si cava il proprio abito, e si mette quello di Leporello*)

Sbrigati... via.

LEPORELLO

Signor... per più ragioni...

DON GIOVANNI (*con collera*)

Finiscila, non soffro opposizioni.

(*Leporello si mette l'abito di Don Giovanni*)

SCENA SECONDA

(DON GIOVANNI, LEPORELLO, DONNA ELVIRA *alla finestra. Si fa notte a poco a poco*)

DONNA ELVIRA

Ah taci, ingiusto core,³⁵
non palpitar mi in seno;
è un empio, è un traditore,
è colpa aver pietà.

LEPORELLO

Zitto; di Donna Elvira
signor la voce io sento!

DON GIOVANNI

Cogliere io vo' il momento,
tu férmati un po' là!

(*Don Giovanni si mette dietro Leporello e parla a Donna Elvira*)

Elvira, idolo mio...

DONNA ELVIRA

Non è costui l'ingrato?

DON GIOVANNI

Sì, vita mia, son io,
e chieggo carità.

DONNA ELVIRA

Numi, che strano affetto,
mi si risveglia in petto!

³⁵ n. 15. Terzetto. *Andantino* – $\frac{3}{8}$, La[-Mi-Do-la-La].

Il disegno di Don Giovanni sta per compiersi: agendo col favore della notte sorprende Donna Elvira affacciata alla finestra e, sistemandosi dietro Leporello (che indossa l'abito del padrone), lo fa passare per sé. Inizia così lo scambio delle parti su cui si reggerà quasi tutta l'azione dell'atto secondo. Il terzetto è di una certa complessità, e del resto Mozart ha dovuto condensare in un solo numero il progressivo cedere della fermezza di Donna Elvira, il gioco di lusinghe messo in atto da Don Giovanni e i divertiti 'a parte' di Leporello. La forma adottata per questo *ensemble* segue lo schema A-A-B-A. La prima sezione («Ah taci, ingiusto core») presenta due temi: il primo è costituito da un conseguente molto simile all'antecedente (cfr. es. 13 A), il secondo invece è diviso in un antecedente quasi ornamentale e un conseguente in cui si affaccia un nuovo motivo (cfr. es. 13 B).

LEPORELLO

(State a veder la pazza,
che ancor gli crederà.)

che adora l'alma mia,
pentito io sono già.

DON GIOVANNI

Discendi, o gioia bella;
vedrai che tu sei quella,

DONNA ELVIRA

No, non ti credo, o barbaro!

DON GIOVANNI (*con affettato dolore*)

Ah credimi, o m'uccido!

segue nota 35

ESEMPIO 13 A (II, n. 15 – bb. 1-8)

Andantino (alla finestra) DONNA ELVIRA

v.ni I e II Ah ta - ci, in - giu - sto co - re, cl.

v.le, vc. e cb. *p* *fag.*

v.ni I e II non pal - pi - tar - mi in se - no; è un cl.

v.le, vc. e cb. *f* *fag.*

ESEMPIO 13 B (bb. 13-18)

DONNA ELVIRA

ver pie - tà. LEPORELLO

Zit - to! di Don - na El - vi - ra, si - gnor, la vo - ce io

archi *fag.* *fag.*

v.le, vc. e cb. v.le, vc. e cb.

LEPORELLO

Ma signor...

DON GIOVANNI (*mette presso il naso una pistola a Leporello*)

Non più repliche.

LEPORELLO

E se poi mi conosce?

DON GIOVANNI

Non ti conoscerà se tu non vuoi.

Zitto: ell'apre; ehi giudizio.

(Don Giovanni in disparte)

SCENA TERZA

(I suddetti, DONNA ELVIRA)

DONNA ELVIRA

Eccomi a voi.³⁷

DON GIOVANNI

(Veggiamo che farà.)

LEPORELLO

(Che bell'imbroglio!)

DONNA ELVIRA

Dunque creder potrò che i pianti miei
abbian vinto quel cor? Dunque pentito
l'amato Don Giovanni al suo dovere
e all'amor mio ritorna?...

LEPORELLO

Sì carina!

DONNA ELVIRA

Crudele! se sapeste,
quante lagrime, e quanti
sospir voi mi costate!

LEPORELLO

Io, vita mia?

DONNA ELVIRA

Voi.

LEPORELLO

Poverina! quanto mi dispiace!

DONNA ELVIRA

Mi fuggirete più?

LEPORELLO

No, muso bello.

DONNA ELVIRA

Sarete sempre mio?

LEPORELLO

Sempre.

DONNA ELVIRA

Carissimo!

LEPORELLO

Carissima! *(La burla mi dà gusto.)*

DONNA ELVIRA

Mio tesoro!

LEPORELLO

Mia Venere!

DONNA ELVIRA

Son per voi tutta foco.

LEPORELLO

Io tutto cenere.

DON GIOVANNI

(Il birbo si riscalda.)

DONNA ELVIRA

E non m'ingannerete?

LEPORELLO

No, sicuro.

DONNA ELVIRA

Giuratemi.

LEPORELLO

Lo giuro a questa mano
che bacio con trasporto, e a quei bei lumi...

DON GIOVANNI

Ih eh ih eh ah ih: sei morto!

(Don Giovanni finge di uccider qualcheduno colla spada alla mano)

DONNA ELVIRA

Oh numi!

(Fugge con Leporello)

DON GIOVANNI

Ih eh ih eh ah ih! Par che la sorte

mi secondi; veggiamo...

Le finestre son queste; ora cantiamo.

³⁷ Altro recitativo secco: Arriva Donna Elvira che non si accorge dello scambio di persona e fugge con Leporello. Rimasto solo, Don Giovanni può darsi da fare per conquistare la bella cameriera di Donna Elvira.

(Come sopra)

Sei tu, Masetto?

MASETTO *(in collera)*
Appunto quello; e tu?DON GIOVANNI
Non mi conosci? il servo
son io di Don Giovanni.

MASETTO

Leporello!

Servo di quell'indegno cavaliere!

DON GIOVANNI
Certo, di quel briccone...

MASETTO

Di quell'uom senza onore; ah dimmi un poco
dove possiam trovarlo;
lo cerco con costor per trucidarlo.DON GIOVANNI
(Bagattelle!) Bravissimo Masetto!
Anch'io con voi m'unisco
per fargliela a quel birbo di padrone:
ma udite un po' qual è la mia intenzione.Metà di voi qua vadano,⁴⁰
(Accennando a destra)
e gli altri vadan là⁴⁰ n. 17. Aria. *Andante con moto* – ♩, Fa [-Do-Fa].

Altra aria di Don Giovanni in cui più che sulla melodia Mozart punta sull'incisività ritmica. In questo caso la scelta ricade su una scansione giambica che caratterizza sin dalle prime battute la linea vocale del cavaliere. Il brano segue una forma tripartita A-B-A con coda, in cui la sezione contrastante è a sua volta divisa in tre sotto-sezioni, pertanto sarebbe più pertinente lo schema A-B (b-c-b)-A e coda. Nella sezione A Don Giovanni si rivolge ai contadini che accompagnano Masetto e impartisce loro le disposizioni per la ricerca, dividendoli in gruppi. Da qui l'uso del giambo che conferisce risoluta concitazione agli ordini quasi 'militari' di Don Giovanni:

ESEMPIO 15 (n. 17 – bb. 1-5)

Andante con moto

DON GIOVANNI (accennando a destra) (accennando a sinistra)

Me - tà di voi qua va-da-no, e gli al - tri va - dan là,

v.ni I
corni v.ni II
v.le, vc. e cb.

e pian pia-nin lo cer - chi-no,

Nella sezione B, in Do, aggiunge all'astuzia la crudeltà suggerendo loro di prendersela con chiunque venga visto in compagnia di una dama a passeggiare o sotto alla finestra a «fare all'amor». Il dubbio che si riferisca a Leporello sparisce nella sottosezione 'c', quando dà ai contadini la descrizione esatta del travestimento del fedele ser-

(Accennando a sinistra)

e pian pianin lo cerchino,
lontan non fia di qua.

Se un uom e una ragazza
passeggian per la piazza,
se sotto a una finestra
fare all'amor sentite:
ferite pur, ferite,
il mio padron sarà.

In testa egli ha un cappello
con candidi pennacchi,
addosso un gran mantello,
e spada al fianco egli ha;

Andate, fate presto –
(I contadini partono. A Masetto)

Tu solo vien con me;
bisogna far il resto,^{xxiv}
ed or vedrai cos'è.

(Prende Masetto, e parte)

SCENA QUINTA

(DON GIOVANNI, MASETTO)

DON GIOVANNI *(ritorna in scena conducendo seco per la mano Masetto)*

Zitto; lascia ch'io senta: ottimamente;⁴¹
dunque dobbiam ucciderlo.

MASETTO

Sicuro.

DON GIOVANNI

E non ti basteria romperti l'ossa,
fracassargli le spalle...

MASETTO

No no, voglio ammazzarlo,
vo' farlo in cento brani...

DON GIOVANNI

Hai buone arme?

MASETTO

Cospetto!

Ho pria questo moschetto...
e poi questa pistola...

(Dà il moschetto e la pistola a Don Giovanni)

DON GIOVANNI

E poi?

MASETTO

Non basta?

DON GIOVANNI

Eh basta certo; or prendi,
questa per la pistola...

questa per il moschetto...

(Batte col rovescio della spada Masetto)

MASETTO

Ahi ahi!

DON GIOVANNI *(minacciandolo colle armi alla mano)*

Taci, o t'uccido;

questa per ammazzarlo,
questa per farlo in brani,
villano mascalzon ceffo da cani.
(Parte)

SCENA SESTA

(MASETTO, poi ZERLINA)

MASETTO

Ahi ahi! la testa mia!⁴²

Ahi ahi! le spalle, e il petto...

ZERLINA

Mi parve di sentire
la voce di Masetto.

segue nota 40

vo («In testa egli ha un cappello / con candidi pennacchi»). Dopo la ripresa della sezione A, Mozart inserisce una coda in cui Don Giovanni si rivolge finalmente a Masetto, invitandolo a seguirlo, per un motivo che ancora non gli rivela («e già vedrai cos'è»).

^{xxiv} «tu sol verrai con me; / noi far dobbiamo il resto, / e già vedrai cos'è».

⁴¹ Don Giovanni rientra in scena con Masetto a cui chiede, in un animato recitativo, i dettagli del suo piano. Chiarito che le intenzioni del contadino sono estreme (non si contenterebbe di dare una lezione al cavaliere, ma vorrebbe persino ucciderlo), Don Giovanni, sempre sotto le mentite spoglie di Leporello, approfitta del fatto che sono rimasti soli per prenderlo in contropiede e colpirlo più volte con il rovescio della spada.

⁴² Uscito Don Giovanni, arriva in scena Zerlina che, sentendo i lamenti di Masetto, lo soccorre come può fare un'amorevole mogliettina. Ovviamente questo recitativo secco è solo il preludio di un'aria tutta improntata all'amore coniugale.

MASETTO

Oddio! Zerlina...

Zerlina mia! soccorso!

ZERLINA

Cosa è stato?

MASETTO

L'iniquo, il scellerato
mi rompe l'ossa e i nervi.

ZERLINA

Oh poveretta me! chi?

MASETTO

Leporello!

O qualche diavol che somiglia a lui.

ZERLINA

Crudel! non tel diss'io,
che con questa tua pazza gelosia
ti ridurresti a qualche brutto passo?
Dove ti duole?

MASETTO

Qui...

ZERLINA

E poi?

MASETTO

Qui... e ancora qui...

ZERLINA

E poi non ti duol altro?

MASETTO

Duolmi un poco
questo piè, questo braccio, e questa mano.

ZERLINA

Via via non è gran mal, se il resto è sano.

Vientene meco a casa,
purché tu mi prometta
d'essere men geloso,
io, io ti guarirò, caro il mio sposo.Vedrai carino,⁴³se sei buonino,
che bel rimedio
ti voglio dar.È naturale,
non dà disgusto,
e lo speciale^{xxv}
non lo sa far.È un certo antidoto^{xxvi}
che porto addosso,⁴³ n. 18. Aria. *Grazioso* – $\frac{3}{8}$, Do.

La struttura di quest'aria segue lo schema A-A-B-(A), con l'ultima ripresa solo strumentale. È un pezzo estremamente semplice, che ancora una volta ci dice molto del personaggio che lo canta, Zerlina: semplice anch'ella, ma anche capace di una maliziosità naturale, intuitiva e spontanea. Mozart qui punta sulle sfumature coloristiche dell'orchestrazione, come nella sezione B («Sentilo battere»), dove il battere del cuore – la vera medicina di cui, secondo Zerlina, Masetto ha bisogno – viene reso da una figurazione staccata ai fiati:

ESEMPIO 16 (n. 18 – bb. 61-67)

ZERLINA

Sen - ti - lo bat - te - re, sen - ti - lo bat - te - re, toc - ca - mi qua.

The musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line for Zerlina, with lyrics underneath. The middle staff shows the piano accompaniment with dynamic markings *p* and *mf*. The bottom staff shows the bass line with dynamic markings *mf* and *p*. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8.

Sulla ripresa strumentale Zerlina esce di scena in compagnia di Masetto.

^{xxv} «speziale».^{xxvi} «balsamo».

dare tel posso
se il vuoi provar.
Saper vorresti
dove mi sta?
Sentilo battere,
toccami qua!

(Partono)

SCENA SETTIMA

Atrio terreno oscuro con tre porte in casa di DONNA ANNA

(LEPORELLO, DONNA ELVIRA, poi DONNA ANNA, DON OTTAVIO con servi e lumi)

LEPORELLO

Di molte faci il lume⁴⁴
s'avvicina, o mio ben; stiamo qui un poco^{xxvii}
fin che da noi si scosta...

DONNA ELVIRA

Ma che temi
adorato mio sposo?

LEPORELLO

nulla... nulla...
certi riguardi, io vo' veder se il lume
è già lontano. (Ah come
da costei liberarmi!)
Rimanti, anima bella.
(S'allontana)

DONNA ELVIRA

Ah non lasciarmi!

Sola, sola in buio loco⁴⁵
palpitar il cor mi sento
e m'assale un tal spavento
che mi sembra di morir.

LEPORELLO (andando a tentone)

Più che cerco, men ritrovo
questa porta sciagurata;
piano, piano, l'ho trovata,
ecco il tempo di fuggir.

(Sbaglia la porta)

(Donna Anna e Don Ottavio entrano vestiti a lutto)

⁴⁴ Accompagnati dal solo clavicembalo, ritroviamo Leporello (ancora sotto le mentite spoglie di Don Giovanni) e Donna Elvira nella penombra del piano terreno della casa di Donna Anna. Alla vista di luci di torce in lontananza Leporello decide di uscire, lasciando sola la dama di Burgos.

^{xxvii} «stiamci qui ascosi».

⁴⁵ n. 19. Sestetto. A. *Andante* – ♭, Mi♭-Re [-re]-do [-Do-sol].

Questo numero raggruppa insieme la scena settima (introdotta dal precedente recitativo) e ottava. Anche in questo caso, come già per il finale primo, Mozart ricorre al concertato di stupore, probabilmente a sottolineare la vicinanza delle due situazioni drammatiche: al centro di entrambe c'è uno smascheramento (li di Donna Elvira, Donna Anna e Don Ottavio, qui di Leporello). Si tratta di un sestetto con ingresso progressivo di tre coppie. La prima si presenta già divisa: ognuno canta isolatamente la propria quartina di versi (Donna Elvira in proscenio lasciata sola nella penombra; Leporello dietro, ancor più in ombra, mentre cerca, inutilmente, di uscire da una delle tre porte dell'atrio). I due stili vocali sono diversissimi: l'una, sempre fedele alla vena tragica, canta una melodia patetica in cui la sua paura del buio emerge chiaramente da una settima discendente anticipata da viole e violini; l'altro, invece, quasi non canta, intonando il più delle volte dei ribattuti che ben si confanno allo stile buffo del personaggio. Una repentina modulazione a Re introduce la seconda coppia, Donna Anna e Don Ottavio, vestiti a lutto per la morte del commendatore. Esordisce Don Ottavio con una melodia dal tono consolatorio («Tergi il ciglio, o vita mia»). La risposta di Donna Anna («Lascia, lascia alla mia pena») non si fa attendere e non può che essere in un dolente re, che subito ripiega su do. Un disegno cromatico su ritmo zoppo ai violini (es. 17), destinato a scandire tutto il resto del sestetto, introduce nuovamente Donna Elvira e Leporello, adesso entrambi (ma ognuno per conto proprio) impegnati a cercare l'uscita attraverso una delle tre porte dell'atrio.

ESEMPIO 17 (n. 19 – bb. 61-62)



mi s'aggiran pel cervello;^{xxxiv}
 che disordin è mai quello,^{xxxv}
 che impensata novità!

LEPORELLO

Mille torbidi pensieri
 mi si aggiran per la testa;
 se mi salvo in tal tempesta
 è un prodigio in verità!

(*Donna Anna parte coi servi*)

SCENA NONA

(ZERLINA, MASETTO, DONNA ELVIRA, DON OTTAVIO, LE-
 PORELLO)

ZERLINA

Dunque quello sei tu che il mio Masetto⁴⁷
 poco fa crudelmente maltrattasti!

DONNA ELVIRA

Dunque tu m'ingannasti, o scellerato,
 spacciandoti con me da Don Giovanni?

DON OTTAVIO

Dunque tu in questi panni
 venisti qui per qualche tradimento?

DONNA ELVIRA

A me tocca punirti.

DON OTTAVIO

Anzi a me.

ZERLINA

No, no, a me.

MASETTO

Accoppatelo meco tutti tre.

LEPORELLO

Ah pietà signori miei,⁴⁸
 ah pietà, pietà di me,
 do ragione a voi, a lei
 ma il delitto mio non è.

Il padron con prepotenza
 l'innocenza mi rubò;
 Donna Elvira, compatite
 voi capite come andò!
 Di Masetto non so nulla,
 vel dirà questa fanciulla,
 è un'oretta cirumcirca,
 che con lei girando vo.

A voi signore,
 non dico niente
 certo timore...
 certo accidente...
 di fuori chiaro
 di dentro oscuro...
 non c'è riparo...
 la porta... il muro...
 vo da quel lato...
 poi qui celato...
 l'affar si sa...

Ma s'io sapeva
 fuggìa per qua.

segue nota 46

orchestrale, Leporello anticipa da perfetto capocomico i singoli versi, subito dopo ripetuti dagli altri cinque. Man mano che l'orchestra incalza i versi si spezzano, serrando il botta e risposta tra Leporello e la sezione del *tutti*. Alla fine Donna Anna esce di scena, accompagnata dai servi.

^{xxxiv} «per la testa».

^{xxxv} «Che giornata, o stelle, è questa!».

⁴⁷ Lo smascheramento di Leporello non sortisce tuttavia i risultati sperati da quest'ultimo. I quattro rimasti in scena comunque gli scagliano contro invettive e minacce (recitativo): chi credendolo responsabile delle percosse a Masetto (Zerlina), chi accusandolo di averla ingannata (Donna Elvira), chi ancora sospettando la sua complicità in chissà quale disegno doloso (Don Ottavio).

⁴⁸ n. 20. Aria. *Allegro assai* – e, Sol.

È qui che Leporello riesce a farla franca. Si tratta di un'aria, ovviamente in stile buffo, in cui il servo di Don Giovanni cerca di scusarsi con gli astanti, rivolgendosi a ciascuno con modi e toni diversi a seconda del rango sociale di appartenenza (a Donna Elvira chiede compassione mentre ai violini risuonano figurazioni ricamate da 'barocche' acciacature; di Masetto parla a Zerlina in maniera schietta e con decisione; a Don Ottavio si rivolge

SCENA DECIMA

(DONNA ELVIRA, ZERLINA, MASETTO, DON OTTAVIO)

DONNA ELVIRA

Ferma perfido, ferma...⁴⁹

MASETTO

Il birbo ha l'ali ai piedi...

ZERLINA

Con qual arte

si sottrasse l'iniquo...

DON OTTAVIO

Amici miei,

dopo eccessi sì enormi

dubitar non possiam, che Don Giovanni

non sia l'empio uccisore

del padre di Donn'Anna; in questa casa

per poche ore fermatevi... un ricorso

vo' far a chi si deve, e in pochi istanti
vendicarvi prometto;
così vuole dover, pietade, affetto.

Il mio tesoro intanto⁵⁰

andate a consolar,

e del bel ciglio il pianto

cercate di asciugar:

ditele che i suoi torti

a vendicar io vado:

che sol di stragi e morti,

nunzio voglio io tornar.

(Partono)

[SCENA DECIMA BIS

DONNA ELVIRA *sola*

In quali eccessi, o numi, in quai misfatti⁵¹
orribili tremendi

segue nota 48

con affettata cerimonia). Ne viene fuori una struttura estremamente libera in cui uno dei pochi elementi ricorrenti è una figurazione di tre note ascendenti (cfr. es. 18: x) che Mozart userà anche alla fine del pezzo come formula d'uscita di Leporello, quando (finalmente) avrà trovato la porta giusta.

ESEMPIO 18 (n. 20 – bb. 8-13)

⁴⁹ Altro recitativo secco, che vede protagonista Don Ottavio: non essendoci più alcun dubbio sul diretto coinvolgimento di Don Giovanni nell'omicidio del Commendatore, promette di dar séguito alla vendetta tanto promessa alla sua futura moglie. Ed è a lei che rivolge il pensiero nella successiva aria.

⁵⁰ n. 21. Aria. *Andante grazioso* – ♯, Sib [-sol-Fa-Sib].

Dovrebbe essere il momento della vendetta, ci si aspetterebbe movimento, agitazione o fervore combattivo... e invece Don Ottavio lo sfrutta per esprimere un lirismo straordinario ma inappropriato, che viene ulteriormente ridicolizzato dalle conclusioni: la terribile vendetta che gli fa dire «sol di stragi e morti / nunzio voglio io tornar» è denunciare il cavaliere all'autorità preposta («un ricorso vo' far a chi si deve»)... un uomo di polso, verrebbe proprio da dire! Non che manchino eroici intervalli ascendenti o decise modulazioni che ribadiscono i fermi propositi di Don Ottavio: «Ditele che i suoi torti» (sol), «a vendicar io vado» (Fa) e, infine, «nunzio vogl'io tornar» (Fa). Il punto è che comunque, alla fine dei conti, si tratta di parole cui non fanno séguito le azioni.

⁵¹ n. 21b. Recitativo accompagnato ed Aria. *Allegro assai-Allegretto* – c-♯, Mi♭ [-Sib-Mi♭-mi♭-Mi♭].

Altro numero inserito da Mozart in occasione della rappresentazione viennese ed entrato nella tradizione esecu-

è avvolto il sciagurato!... Ah no, non potete tardar l'ira del cielo!...
 La giustizia tardar!... Sentir già parmi la fatale saetta
 che gli piomba sul capo!... Aperto veggio il baratro mortal... Misera Elvira, che contrasto d'affetti in sen ti nasce!
 Per chi^{xxxvi} questi sospiri, e queste ambasce?

Mi tradi quell'alma ingrata,
 infelice oddio mi fa;
 ma tradita e abbandonata,
 provo ancor per lui pietà.
 Quando sento il mio tormento,
 di vendetta il cor favella;
 ma se guardo il suo cimento,
 palpitando ancor^{xxxvii} mi va.]

SCENA UNDICESIMA

Loco chiuso. In forma di sepolcreto, diverse statue equestri; statua del Commendatore.

(DON GIOVANNI *entra pel muretto ridendo, indi LEPORELLO*)

DON GIOVANNI
 Ah ah ah questa è buona;⁵²
 or lasciala cercar; che bella notte!
 È più chiara del giorno; sembra fatta
 per gir a zonzo a caccia di ragazze.
 È tardi?
 (*Guarda sull'orologio*)
 Oh ancor non sono
 due della notte; avrei
 voglia un po' di saper come è finito
 l'affar tra Leporello e Donn'Elvira.
 S'egli ha avuto giudizio...

segue nota 51

tiva del *Don Giovanni*. Il brano, scritto per il soprano Caterina Cavalieri, è preceduto da un recitativo accompagnato in cui una figurazione doppiamente trillata ai violini scandisce le frasi di Donna Elvira:

ESEMPIO 19 (n. 21b – bb. 1-6)

Allegro assai DONNA ELVIRA

L'aria segue la cosiddetta forma rondò, secondo lo schema: A-B-A-C-A-D-A' (con funzione di coda). I tre ritornelli avvengono sempre in corrispondenza della ripetizione testuale «Mi tradi quell'alma ingrata», mentre i tre *couplets* trovano l'*incipit* nei versi «Ma tradita, abbandonata», «Quando sento il mio tormento» (questa in *mi*) e nuovamente «Ma tradita, abbandonata». Il risultato complessivo, tuttavia, è molto uniforme, giacché il materiale melodico deriva dai ritornelli. Nella coda finale Donna Elvira esce di scena.

^{xxxvi} «perché».

^{xxxvii} «il cor».

⁵² Cambia la scena e nel sepolcreto dove sorge anche la statua del Commendatore ritroviamo Don Giovanni che ridendo racconta con compiacimento a Leporello la sua impresa più recente... con una delle belle del servitore. Ma il loro dialogo, in recitativo secco, è improvvisamente interrotto dalla lugubre voce del Commendatore, accompagnata da oboi, clarinetti, fagotti e, soprattutto, tre tromboni: «Di rider finirai pria dell'aurora». Allo sbigottimento di Leporello risponde la sfrontata incredulità di Don Giovanni che, a mo' di divagazione eccentrica, ordina al servo di invitare la statua del Commendatore a cena quella sera stessa.

LEPORELLO
Alfin vuole ch'io faccia un precipizio.

DON GIOVANNI
È desso; oh Leporello!

LEPORELLO
Chi mi chiama?

DON GIOVANNI
Non conosci il padron?

LEPORELLO
Così nol conoscessi!

DON GIOVANNI
Come? Birbo!

LEPORELLO
Ah siete voi, scusate.

DON GIOVANNI
Cosa è stato?

LEPORELLO
Per cagion vostra io fui quasi accoppato.

DON GIOVANNI
Ebben non era questo un onore per te?

LEPORELLO
Signor, vel dono.

DON GIOVANNI
Via, via, vien qua che belle cose ti deggio dir.

LEPORELLO
Ma cosa fate qui?

DON GIOVANNI
Vien dentro e lo saprai.
Diverse istorielle che accadute mi son da che partisti ti dirò un'altra volta; or la più bella ti vo' solo narrar.

LEPORELLO
Donnesca al certo!

DON GIOVANNI
C'è dubbio? Una fanciulla bella giovin galante per la strada incontrai, le vado appresso, la prendo per la man, fuggir mi vuole, dico poche parole, ella mi piglia sai per chi?

LEPORELLO
Non lo so.

DON GIOVANNI
Per Leporello.

LEPORELLO
Per me?

DON GIOVANNI
Per te.

LEPORELLO
Va bene.

DON GIOVANNI
Per la mano
essa allora me prende.

LEPORELLO
Ancora meglio.

DON GIOVANNI
M'accarezza, mi abbraccia...
Caro il mio Leporello...
Leporello mio caro... allor m'accorsi,
ch'era qualche tua bella.

LEPORELLO
Oh maledetto!

DON GIOVANNI
Dell'inganno approfitto; non so come mi riconosce: grida; sento gente; a fuggire mi metto; e pronto pronto per quel muretto in questo loco io monto.

LEPORELLO
E mi dite la cosa con tale indifferenza!

DON GIOVANNI
Perché no?

LEPORELLO
Ma se fosse costei stata mia moglie?

DON GIOVANNI
Meglio ancora!

(Ride molto forte)

IL COMMENDATORE
Di rider finirai pria dell'aurora.

DON GIOVANNI
Chi ha parlato?

LEPORELLO *(con atti di paura)*
Ah qualche anima sarà dell'altro mondo,
che vi conosce a fondo.

DON GIOVANNI

Taci sciocco!

Chi va là? chi va là?

(Mette mano alla spada, cerca qua e là pel sepolcrotto dando diverse percosse alle statue)

IL COMMENDATORE

Ribaldo audace

lascia a' morti la pace.

LEPORELLO

Ve l'ho detto!

DON GIOVANNI

Sarà qualcun di fuori

che si burla di noi...

(Con indifferenza e sprezzo)

Ehi? del Commendatore

non è questa la statua? leggi un poco

quella iscrizione.

LEPORELLO

Scusate...

non ho imparato a leggere

a' raggi della luna...

DON GIOVANNI

Leggi dico!

LEPORELLO (*legge*)«Dell'empio, che mi trasse al passo estremo,
qui attendo la vendetta». Udiste? io tremo!

DON GIOVANNI

O vecchio buffonissimo!

Digli che questa sera

l'attendo a cenar meco.

LEPORELLO

Che pazzia! Ma vi par... Oh dèi, mirate
che terribili occhiate egli ci dà.

Par vivo! par che senta!

e che voglia parlar...

DON GIOVANNI

Orsù va' là,

o qui t'ammazzo e poi ti seppellisco.

LEPORELLO

Piano, piano, signore, ora ubbidisco.

O statua gentilissima⁵³

del gran Commendatore...

Padron... mi trema il core

non posso terminar.

⁵³ n. 22 Duetto. Allegro – c, Mi [-Si-Mi].

Questo duetto segue una forma libera che si conforma alle esigenze dell'azione drammatica. Un'articolazione interna, tuttavia, c'è e viene scandita attraverso i tre tentativi che fa Leporello di formulare l'invito. Il primo tentativo viene interrotto dopo appena quattro battute dal servo che non se la sente di continuare a causa della troppa paura. Alla parola «padron» risuona un intervallo di settima discendente che, associato al fare riverente ma terrorizzato di Leporello, diventa l'*idée fixe* dell'intero pezzo (cfr. es. 20: x).

ESEMPIO 20 (n. 22 – bb. 4-8)

The musical score for Example 20 consists of three staves. The top staff is the vocal line for Leporello, written in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The lyrics are: "del gran Com-men - da - to - re... Pa - dron... mi tre - ma il co - re;". The middle staff is the piano accompaniment for the first violin and second violin, with notes like "v.la e v.ni" and a dynamic marking of "p". The bottom staff is the piano accompaniment for the flute, viola, and cello/bass, with notes like "fag., vc. e cb.". A box labeled "X" highlights a specific interval in the vocal line, and a note "(a D. G.)" is placed above it.

Al secondo tentativo si ripete la stessa scena anche se questa volta in Si. Con il terzo (ancora in Si) finalmente Leporello riesce nell'impresa: la statua del Commendatore china la testa in segno d'assenso e un terribile passaggio cromatico che comprende il sol (vi abbassato di Si) e il mi# (iv alzato) esprime il panico del servo, seguito dal ritorno a Mi alle parole irridenti di Don Giovanni («Va' là che se' un buffone»). A questo punto Don Giovanni

DON GIOVANNI

Finiscila o nel petto
ti metto questo acciar.
Che gusto, che spassetto,
lo voglio far tremar.

LEPORELLO

Che impiccio, che capriccio,
io sentomi gelar.
O statua gentilissima
benché di marmo siate...

(A Don Giovanni)

Ah padron mio, mirate
che séguita a guardar.

DON GIOVANNI

Mori...

LEPORELLO

No, no, attendete...
Signor, il padron mio...
badate ben, non io,
vorria con voi cenar.
Ah, ah.

DON GIOVANNI

Che scena è questa!

LEPORELLO

O ciel, chinò la testa!

DON GIOVANNI

Va' là, che se' un buffone...

LEPORELLO

Guardate ancor padrone.

DON GIOVANNI

E che deggio guardar?

LEPORELLO

Colla marmorea testa
ei fa così così.

DON GIOVANNI

Parlate se potete:
verrete a cena?

IL COMMENDATORE

Sì.

LEPORELLO

Mover mi posso appena...
Mi manca, o dèi, la lena!
Per carità... partiamo,
andiamo via di qui.

DON GIOVANNI

Bizzarra è inver la scena
verrà il buon vecchio a cena,
a prepararla andiamo...
partiamo via di qui.

(Partono)

SCENA DODICESIMA

*Camera tetra**(DONNA ANNA, DON OTTAVIO)*

DON OTTAVIO

Calmatevi idol mio; di quel ribaldo⁵⁴
vedrem puniti in breve i gravi eccessi!
Vendicati sarem.

DONNA ANNA

Ma il padre, oddio!

DON OTTAVIO

Convien chinare il ciglio
ai voleri del ciel; respira, o cara!
Di tua perdita amara
fia domani un compenso^{xxxviii}
questo cor, questa mano...
che il mio tenero amor...

segue nota 53

prende la parola e invita lui stesso a cena la statua, provocandoci un fremito d'orrore nell'utilizzare lui pure il se-sto abbassato (do, vi di Mi) e il iv alzato (la#). Ma alle parole «A prepararla andiamo» (la cena) Don Giovanni si reinsedia saldamente nel Mi, mentre Leporello, sempre più in confusione, continua a balbettare il suo intervallo di settima («per carità partiamo»).

⁵⁴ Cambia la scena, e ritroviamo in una «camera tetra» Donna Anna e Don Ottavio. Il loro ritorno sul palcoscenico è un pegno pagato da Mozart alle convenienze teatrali dell'epoca: occorre far cantare a Donna Anna un'ultima aria, che controbilanciasse quella appena cantata da Donna Elvira e che permettesse alla vera prima donna dell'opera di prendere congedo dal (suo) pubblico.

^{xxxviii} «fia domani, se vuoi, dolce compenso».

DONNA ANNA

O dèi! che dite?...

in sì tristi momenti...

DON OTTAVIO

E che? vorresti

con indugi novelli

accrescer le mie pene?

Crudele!⁵⁵

DONNA ANNA

Ah no, mio ben! Troppo mi spiace
allontanarti un ben che lungamente
la nostra alma desìa... ma il mondo... oddio –
non sedur la costanza
del sensibil mio core!
Abbastanza per te mi parla amore.

Non mi dir, bell'idol mio,
che son io crudel con te;
tu ben sai quant'io t'amai;
tu conosci la mia fé.

Calma, calma il tuo tormento
se di duol non vuoi ch'io mora;
forse un giorno il cielo ancora
sentirà pietà di me.

[(Parte)]

DON OTTAVIO

Ah si segua il suo passo; io vo' con lei⁵⁶
dividere i martiri;
saran meco men gravi i suoi sospiri.
(Parte)

SCENA TREDICESIMA

Sala. Una mensa preparata per mangiare

(DON GIOVANNI, LEPORELLO, alcuni suonatori)

DON GIOVANNI

Già la mensa è preparata,⁵⁷
voi suonate, amici cari,
già che spendo i miei danari
io mi voglio divertir.
Leporello, presto in tavola!

⁵⁵ n. 23. Recitativo accompagnato e Rondo. *Risoluto-Larghetto; Larghetto-Allegretto moderato* – c- $\frac{2}{4}$ -c, Fa [-Do-Fa].

Il passaggio dal recitativo secco a quello accompagnato avviene in corrispondenza della parola «Crudele!». Si tratta quasi d'una frattura, perché le prime due battute dell'accompagnato sono caratterizzate da un ritmo giambico degli archi che, unitamente all'indicazione agogica *Risoluto*, sembrano marcare la sorpresa di Donna Anna (la quale si sente, a suo dire ingiustamente, accusare di cattiveria dal proprio futuro sposo). Alla terza battuta si passa a un *Larghetto* che ci anticipa, sebbene a quella che sarà la sottodominante (Si \flat), il tema dell'aria. A questa si arriva con il passaggio ai $\frac{2}{4}$. Si tratta di un Rondo, da non intendersi alla stregua di quello di Donna Elvira che segue la forma ritornellata tradizionalmente associata al termine rondò o *rondeau*. In questo caso, invece, il sostantivo designa un tipo di aria di bravura in due movimenti, uno lento (il *Larghetto*) e uno veloce (l'*Allegro moderato*) con funzione di stretta. Si tratta di un'aria, di solito collocata prima del concludersi dell'azione, in cui la prima donna (raramente il primo uomo) può esibire tutte le sfumature della sua vocalità, dall'espressione patetica più intensa all'agilità virtuosistica. Il *Larghetto* segue una forma tripartita: una sezione A, una B alla dominante (Do) e una ripresa quasi integrale, in cui la seconda frase di A viene solo accennata e poi variata per collegarsi al tempo veloce dell'aria. L'*Allegretto moderato* è la vera parte virtuosistica dell'aria, dove infatti troviamo un vocalizzo di ben dieci battute (interrotto brevemente a metà, giusto per permettere all'esecutore di prendere fiato) in cui la voce tocca il Si \flat_4 .

⁵⁶ Un breve recitativo secco serve per far uscire di scena Don Ottavio... il quale, ancora una volta, non perde occasione per esibirsi nell'ennesima dimostrazione di melensaggine retorica.

⁵⁷ n. 24. Finale. A. *Allegro vivace* – c- $\frac{8}{4}$ -c, Re -Fa -Si \flat .

Il finale ultimo raggruppa in sé ben quattro scene. Dal punto di vista drammatico si potrebbe dire che è diviso in due momenti: il banchetto iniziale e l'arrivo del convitato di pietra. La scena si apre su una sala con una tavola imbandita da una parte e dei suonatori (inizialmente oboi, clarinetti e corni) dall'altra. Al Re viene affidato il compito di dare corpo alla fanfara iniziale che scandisce, solenne e maestosa, l'inizio del banchetto. Arriva quindi Don Giovanni che, compiaciuto del fatto che tutto è pronto, invita i musicisti intervenuti a iniziare a suonare. Sedutosi a tavola, l'orchestrina presente sul palco intona la prima di alcune citazioni di pezzi noti all'epoca

LEPORELLO

Son prontissimo a ubbidir.^{xxxix}*(I servi portano in tavola mentre Leporello vuol uscire. I suonatori cominciano a suonare e Don Giovanni mangia)*^{xl}

DON GIOVANNI

Che ti par del bel concerto?

LEPORELLO

È conforme al vostro merito.

DON GIOVANNI

Ah che piatto saporito!

LEPORELLO *(a parte)**(Ah che barbaro appetito, che bocconi da gigante, mi par proprio di svenir.)*

DON GIOVANNI

(Nel veder i miei bocconi gli par proprio di svenir.)

Piatto.

LEPORELLO

Servo.^{xli}

DON GIOVANNI

Versa il vino.

(Leporello versa il vino nel bicchiero)

Eccellente marzimino!

(Leporello cangia il piatto a Don Giovanni e mangia in fretta)

LEPORELLO

(Questo pezzo di fagiano piano piano vo' inghiottir.)

DON GIOVANNI

(Sta mangiando, quel marrano; fingerò di non capir.)^{xlii}

Leporello!

*(Lo chiama senza guardarlo)*LEPORELLO *(risponde con la bocca piena)*

Padron mio...

DON GIOVANNI

Parla schietto mascalzone.

LEPORELLO

Non mi lascia una flussione
le parole proferir.

DON GIOVANNI

Mentre io mangio fischia un poco.

LEPORELLO

Non so far.

DON GIOVANNI

Cos'è?

(Lo guarda, e s'accorge che sta mangiando)

LEPORELLO

Scusate.

Sì eccellente è il vostro cuoco
che lo volli anch'io provar.

DON GIOVANNI

Sì eccellente è il cuoco mio,
che lo volle anch'ei provar.

segue nota 57

che daranno vita ad alcuni commenti di Leporello non presenti nel libretto originale ed evidentemente aggiunti da Mozart in sede di composizione. L'espedito delle citazioni serve a scandire le diverse fasi del banchetto di Don Giovanni, ma al tempo stesso è messo al servizio della comicità espressa dal servo. Dopo la citazione della fortunata opera *Una cosa rara* (1786) del compositore spagnolo Vicente Martín y Soler, prontamente riconosciuta da Leporello, il servo si trova a commentare con degli 'a parte' lo spropositato appetito del cavaliere. La citazione di un'altra opera, *Fra i due litiganti il terzo gode* (1782), di Giuseppe Sarti prelude alla contesa del cibo del padrone da parte di Leporello. E infine vi è l'autocitazione (si passa in *è* e *Si*), dalle *Nozze di Figaro* (1786), dell'aria di Figaro «Non più andrai, farfallone amoroso», che potrebbe benissimo suonare come un'anticipazione ironica della fine di Don Giovanni.

^{xxxix} «servir».^{xl} Aggiunta: «LEPORELLO / Bravi! *Cosa rara!*».^{xli} Aggiunta: «Evvivano i *Litiganti!*».^{xlii} Aggiunta: «LEPORELLO / Questa poi la conosco pur troppo...».

SCENA QUATTORDICESIMA

(I suddetti; DONNA ELVIRA ch'entra disperatamente)

DONNA ELVIRA

L'ultima prova⁵⁸
 dell'amor mio
 ancor vogl'io
 fare con te.
 Più non rammento
 gl'inganni tuoi,
 pietade io sento...

DON GIOVANNI e LEPORELLO

Cos'è? cos'è?

*(Don Giovanni sorge)*DONNA ELVIRA *(s'inginocchia)*

Da te non chiede
 quest'alma oppressa
 della sua fede
 qualche mercé.

DON GIOVANNI

Mi meraviglio!
 Cosa volete?
 Se non sorgete
 non resto in piè!

(Don Giovanni s'inginocchia davanti Donna Elvira, dopo alcun tratto sorgono ambedue)

DONNA ELVIRA

Ah non deridere
 gli affanni miei!

LEPORELLO

(Quasi da piangere
 mi fa costei.)

DON GIOVANNI *(sempre con affettata tenerezza)*

Io te deridere?
 Cielo! perché?
 Che vuoi, mio bene?

DONNA ELVIRA

Che vita cangi.

DON GIOVANNI

Brava!

DONNA ELVIRA

Cor perfido!

DON GIOVANNI

Lascia ch'io mangi;
 e se ti piace,
 mangia con me.

(Torna a sedere a mangiare)

DONNA ELVIRA

Rèstati barbaro
 nel lezzo immondo
 esempio orribile
 d'iniquità!

⁵⁸ Finale. B. *Allegro assai-Molto Allegro* – $\frac{3}{4}$ -♩, Sib -Fa.

Entra disperata Donna Elvira, e quello che finora è stato un duetto si trasforma di fatto in un terzetto. Più che entrare, Donna Elvira fa irruzione come una furia (*Allegro assai*), e questa volta è lapidaria come gli incisi motivici che strutturano il suo intervento: stile sillabico scandito da semiminime che si dispongono su intervalli discendenti di terza o quinta, a sottolineare la perentoria fermezza dell'*ultimatum* che ella è venuta a porre al cavaliere. Gli unici vocalizzi che si concede sono sulle parole «pietade» e «vita». La prima reazione di Don Giovanni è accondiscendente: è persino capace di un gesto di affettata cavalleria quando si rifiuta di restar seduto di fronte a una donna inginocchiata e si inginocchia a sua volta, ma è un gesto chiaramente ironico che subito viene colto da Elvira. Poi, apertamente infastidito dalla richiesta di cambiar vita, torna a mangiare volgendo alla povera gentildonna un invito poco cortese a unirsi al banchetto. All'infuriarsi di Elvira, Don Giovanni risponde opponendo la sua filosofia di vita: «Vivan le femmine, / viva il buon vino, / sostegno, gloria / d'umanità!». Il 'terzetto' si chiude con una omoritmia che non è certo segno d'unità d'intenti visto che ognuno degli astanti canta versi diversi. Donna Elvira fa per uscire, ma subito dopo rientra cacciando un urlo (in orchestra risuona una settima diminuita sul Si) e scappando dalla parte opposta. Al che Don Giovanni manda il servo a controllare cosa possa esser stato a spaventare così Donna Anna, ma la scena si ripete anche con Leporello (stesso accordo in orchestra, ma stavolta su Do#). Arriviamo così al *Molto Allegro*, in ♩ con uno slittamento repentino a Fa, in cui Leporello espone ciò che ha visto balbettando e imitando i passi della statua («sentiste come fa: ta ta ta ta!»). Leporello è letteralmente paralizzato dalla paura e si rifiuta di andare ad aprire la porta come vorrebbe il suo padrone, il quale per tutta risposta si decide ad aprire di persona.

LEPORELLO

(Se non si muove
del suo dolore
di sasso ha il core,
o cor non ha.)

DON GIOVANNI

Vivan le femmine,
viva il buon vino,
sostegno, gloria
d'umanità!

DONNA ELVIRA (*sorte, poi rientra mettendo un grido
orribile, e fugge dall'altra parte*)

Ah!

DON GIOVANNI e LEPORELLO

Che grido è questo mai!

DON GIOVANNI

Va' a veder che cosa è stato.

LEPORELLO (*sorte, e prima di tornare mette un grido
ancor più forte*)

Ah!

DON GIOVANNI

Che grido indivolato!

Leporello, che cos'è?

LEPORELLO (*entra spaventato e chiude l'uscio*)

Ah signor... per carità!...

Non andate fuor di qua!...

L'uom di sasso... L'uomo bianco...

Ah padrone!... io gelo... io manco...

Se vedeste che figura!...

Se sentiste come fa:

ta ta ta ta ta ta.

DON GIOVANNI

Non capisco niente affatto;
tu sei matto in verità.

(*Battono alla porta*)

LEPORELLO

Ah sentite!

DON GIOVANNI

Qualcun batte:

Apri...

LEPORELLO

Io tremo.

DON GIOVANNI

Apri, ti dico!

LEPORELLO

Ah...

DON GIOVANNI

(^{XLIII}Per togliermi d'intrico

ad aprir io stesso andrò!)

(*Piglia il lume e va ad aprire*)

LEPORELLO

(Non vo' più veder l'amico

pian pianin m'asconderò!)

(*S'asconde sotto la tavola*)

SCENA QUINDICESIMA

(*I suddetti, IL COMMENDATORE*)

IL COMMENDATORE

Don Giovanni, a cenar teco⁵⁹

m'invitasti, e son venuto.

^{XLIII} Aggiunta: «Apri! Matto! ».⁵⁹ Finale. C. *Andante-Più stretto-Allegro* – ♩, re [-Re].

Entra in scena la statua del Commendatore ed ecco ritornare il re ampiamente sostenuto da tutta la sezione dei fiati (entrano anche i tromboni, divisi a tre). Ritornano anche le cellule motiviche già ascoltate nell'*Andante* dell'*Overture*: i due accordi con rullo di timpani – questa volta però una settima diminuita vagante che già s'era udita nel momento in cui il Commendatore spirava, seguita da una settima di dominante, che piombano come macigni sull'ascoltatore e portano alla tonalità di re –, il ritmo trocaico agli archi (cfr. es. 1), la risposta tesa di Don Giovanni alle domande della statua del Commendatore (es. 2 A), gli ampi salti d'ottava del 'motivo dei grandi passi' nel confronto melodico fra i due nemici (cfr. es. 1), il tragicomico sbigottimento di Leporello (con le sue quartine acefale di semicrome, cfr. es. 2 C), le scale ascendenti-discendenti su accordi monolitici e scansione trocaica ai violoncelli e contrabbassi (cfr. es. 2 D). Queste ultime riappaiono ogni volta che prende parola la statua del Commendatore, a ricordarci che la punizione di Don Giovanni è imminente. Don Giovanni dal canto suo risponde sempre accompagnato da un tappeto di terzine di crome agli archi. Il ritmo trocaico ritorna altre volte a incalzare il protagonista, chiamato a prendere la faticosa decisione: accettare o meno l'invito della statua a seguirla. Alla fine, mosso dall'orgoglio, decide di seguirla. Come le porge la mano urla a causa del gelo che lo av-

DON GIOVANNI

Non l'avrei giammai creduto,
ma farò quel che potrò!

Leporello! un'altra cena
fa' che subito si porti!

LEPORELLO (*mezzo fuori col capo dalla mensa*)

Ah padron! siam tutti morti!

DON GIOVANNI

Vanne dico...

(*Leporello con molti atti di paura esce e va per partire*)

IL COMMENDATORE

Ferma un po'.

Non si pasce di cibo mortale
chi si pasce di cibo celeste;
altre cure più gravi di queste,
altra brama quaggiù mi guidò!

LEPORELLO

La terzana d'aver mi sembra,
e le membra fermar più non so.

DON GIOVANNI

Parla dunque: che chiedi, che vuoi?

(*A tre*)

IL COMMENDATORE

Parlo, ascolta, più tempo non ho.

DON GIOVANNI

Parla, parla, ascoltando ti sto.

LEPORELLO

Ah le membra fermar più non so.

IL COMMENDATORE

Tu m'invitasti a cena,
il tuo dovere or sai,
rispondimi, verrai
tu a cenar meco?

LEPORELLO (*da lontano tremando*)

Oibò!

Tempo non ha, scusate.

DON GIOVANNI

A torto di viltate
tacciato mai sarò!

IL COMMENDATORE

Risolvi.

DON GIOVANNI

Ho già risolto.

IL COMMENDATORE

Verrai?

LEPORELLO (*a Don Giovanni*)

Dite di no.

DON GIOVANNI

Ho fermo il core in petto;
non ho timor, verrò!

IL COMMENDATORE

Dammi la mano in pegno.

DON GIOVANNI

Eccola, ohimè!
(*Grida forte*)

IL COMMENDATORE

Cos'hai?

DON GIOVANNI

Che gelo è questo mai?

IL COMMENDATORE

Pentiti; cangia vita;
è l'ultimo momento.

DON GIOVANNI

No, no, ch'io non mi pento,
vanne lontan da me.
(*Vuol sciogliersi, ma invano*)

segue nota 59

volge: i violini e le viole passano a dei veloci ribattuti, resi ancor più ansiosi dalla nuova indicazione agogica (*Più stretto*), mentre ai violoncelli e ai contrabbassi riecheggiano le volate ascendenti del duello tra Don Giovanni e il Commendatore nell'*Introduzione* (cfr. es. 4). Giunto al passo estremo (siamo al *tutti* orchestrale), la statua gli chiede di pentirsi, ma – altro moto d'orgoglio – il cavaliere si rifiuta con diabolica convinzione. Il suo tempo è ormai giunto! Con l'*Allegro* l'orchestra si divide in due grandi blocchi che rendono bene il sopraggiungere del terremoto e l'aprirsi della voragine: gli accordi di semibreve tenuti dalla sezione dei fiati si alternano a quelli della sezione degli archi, e mentre la prima intona l'accordo questi ultimi suonano delle figurazioni discendenti. Da sottoterra si sente un coro di voci tenebrose (solo bassi) pronunciare la condanna del cavaliere: «Tutto a tue colpe è poco / vieni, c'è un mal peggior». Improvvisamente Don Giovanni, che caccia un urlo, viene inghiottito dalla terra e la figurazione discendente dei violini, che finora ha accompagnato la scena del coro infernale si apre a un sovranaturale Re (per terza piccarda).

IL COMMENDATORE
Pèntiti scellerato.

DON GIOVANNI
No, vecchio infatuato!

IL COMMENDATORE
Pèntiti.

DON GIOVANNI
No.

IL COMMENDATORE
Sì.

DON GIOVANNI
No.

IL COMMENDATORE
Ah tempo più non v'è.
(*Foco da diverse parti, tremuoto*)

DON GIOVANNI
Da qual tremore insolito
sento assalir gli spiriti?
dove escono quei vortici
di foco pien d'orror!

CORO (*di sotterra con voci cupe*)
Tutto a tue colpe è poco,
vieni, c'è un mal peggior.

DON GIOVANNI
Chi l'anima mi lacera?
Chi m'agita le viscere?
Che strazio ohimè che smania!
Che inferno! Che terror!

LEPORELLO
Che ceffo disperato!
Che gesti da dannato!

Che gridi, che lamenti!
Come mi fa terror!

CORO
Tutto a tue colpe è poco,
vieni c'è un mal peggior.^{xliv}
(*Il foco cresce. Don Giovanni si sprofonda*)

DON GIOVANNI e LEPORELLO
Ah!

SCENA ULTIMA

(LEPORELLO, DONNA ANNA, DONNA ELVIRA, DON OTTAVIO, ZERLINA, MASETTO *con ministri di giustizia*)

DONNA ANNA, DONNA ELVIRA, DON OTTAVIO, ZERLINA,
MASETTO

Ah dove è il perfido,⁶⁰
dov'è l'indegno,
tutto il mio sdegno
sfogar io vo'.

DONNA ANNA
Solo mirandolo
stretto in catene
alle mie pene
calma darò.

LEPORELLO
Più non sperate
di ritrovarlo,
più nol cercate,
lontano andò.

DONNA ANNA, DONNA ELVIRA, DON OTTAVIO, ZERLINA,
MASETTO

Cos'è? favella...

^{xliv} Nella versione viennese qui termina l'opera con un finale tragico: pronunciati questi versi compare la didascalia «(*Il foco cresce. Don Giovanni si sprofonda: nel momento stesso escon tutti gli altri; guardano, metton un alto grido, fuggono, e cala il sipario*)».

⁶⁰ Finale. D. *Allegro assai-Larghetto-Presto* – $\frac{3}{4}$ - ϕ , Sol -Re.

Ignari di quanto appena accaduto, giungono in scena tutti gli altri personaggi in compagnia di alcuni ministri di giustizia, chiamati da Don Ottavio per punire il cavaliere. Quello che qui ha inizio è il classico scioglimento lie-to in forma di concertato che l'estetica del dramma giocoso imponeva. Questa macrosezione del finale è divisa in tre parti: un *Allegro assai* con cui i personaggi vengono messi al corrente della discesa agli inferi del protagonista; un *Larghetto* in cui ognuno dà conto dei propri destini ora che vendetta è compiuta (Don Ottavio e Donna Anna potranno forse coronare il loro sogno d'amore – dopo un anno, o chissà? –, Donna Elvira si ritirerà in clausura, Masetto e Zerlina torneranno alla loro umile casa e Leporello in osteria «a trovar padron miglior»); e un *Presto* (ovviamente in Re e nel piensissimo orchestrale) che ci consegna la morale della vicenda: «Questo è il fin di chi fa mal».

LEPORELLO

Venne un colosso...

DONNA ANNA, DONNA ELVIRA, DON OTTAVIO, ZERLINA,
MASETTO

Via presto sbrigati...

LEPORELLO

Ma se non posso...

Tra fumo e foco...

Badate un poco...

L'uomo di sasso...

Fermate il passo...

Giusto là sotto...

Diede il gran botto...

Giusto là il diavolo

Sel trangugiò.

DONNA ANNA, DONNA ELVIRA, DON OTTAVIO, ZERLINA,
MASETTO

Stelle! che sento!

LEPORELLO

Vero è l'evento!

DONNA ELVIRA

Ah certo è l'ombra

che mi incontrò.

DONNA ANNA, ZERLINA, DON OTTAVIO, MASETTO

Ah certo è l'ombra

che si incontrò.

DON OTTAVIO

Or che tutti, o mio tesoro,
vendicati siam dal cielo,
porgi, porgi a me un ristoro:
non mi far languire ancor.

DONNA ANNA

Lascia, o caro, un anno ancora
allo sfogo del mio cor.Al desio di chi m'adora
ceder deve un fido amor.

DON OTTAVIO

Al desio di chi t'adora
ceder deve un fido amor.

DONNA ELVIRA

Io men vado in un ritiro
a finir la vita mia.

ZERLINA e MASETTO

Masetto,
Noi, a casa andiamo,
Zerlina,
a cenar in compagnia.

LEPORELLO

Ed io vado all'osteria
a trovar padron miglior.

ZERLINA, MASETTO, LEPORELLO

Resti dunque quel birbon
con Proserpina e Pluton,
e noi tutti, buona gente,
ripetiam allegramente
l'antichissima canzon.DONNA ANNA, DONNA ELVIRA, DON OTTAVIO, ZERLINA,
MASETTO, LEPORELLOQuesto è il fin di chi fa mal;
e de' perfidi la morte
alla vita è sempre ugal.

FINE

L'orchestra

2 Flauti	2 Corni
2 Oboi	2 Clarini [Trombe]
2 Clarinetti	3 Tromboni
2 Fagotti	
	Timpani (2 caldaie)
Mandolino	
	Continuo nei recitativi secchi:
Violini I	Clavicembalo
Violini II	Violoncello
Viole	
Violoncelli	
Contrabbassi	

Sul palco

n. 13. Finale primo:

ORCHESTRA I*	ORCHESTRA II	ORCHESTRA III
2 Oboi	Violini	Violini
2 Corni	Contrabbasso	Contrabbasso
Violino I		
Violino II		
Viola		
Contrabbasso		
Fagotto (<i>ad libitum</i>)		

n. 24. Finale secondo:

2 Oboi
2 Clarinetti
2 Fagotti
2 Corni
Violoncello

* alla scena XVIII da dietro le quinte, poi sul palco.

L'orchestra del *Don Giovanni* non presenta sostanziali tratti distintivi rispetto alla coeva produzione di opere di genere comico. Un agile raffronto, ad esempio, con la precedente opera buffa, *Le nozze di Figaro* (1 maggio 1786), conferma quasi del tutto l'assetto strumentale usato da Mozart nel suo unico dramma giocoso portato a termine (l'altro è *L'oca del Cairo*, rimasto incompiuto). Dal confronto emergono soltanto due eccezioni che, come vedremo, hanno un'incidenza limitata a poche scene: il mandolino e i tre tromboni – l'inserimento di questi ultimi, sull'esempio di Gluck (che l'aveva introdotto come timbro del soprannaturale proprio nel balletto *Don Juan* e nelle opere successive), fa del *Don Giovanni* uno fra gli esempi di uso drammatico più significativo. Il mandolino lo troviamo solo nella serenata che Don Giovanni esegue sotto le finestre della casa di Donna Elvira nella speranza di sedurre la cameriera di quest'ultima (n. 16 Canzonetta). Non si tratta di un semplice espediente realistico, visto che all'epoca, per ovvie ragioni di contenimento dei costi, l'effetto 'serenata' veniva il più delle volte affidato al *pizzicato* degli archi che, con funzione vicaria, offre un'approssimazione accettabile del suono di un mandolino o di una chitarra. Molti commentatori, infatti, hanno sottolineato che la richiesta esplicita del mandolino in questa scena potrebbe ricoprire un ruolo fondamentale nel delinearci della personalità del protagonista maschile dell'opera: esattamente come il suono del mandolino (secco, con un'estinzione del suono pressoché immediata e quindi incapace di lunghe vibrazioni) Don Giovanni sa soltanto sedurre, ma non è capace di un vero e sincero afflato amoroso. I tromboni, invece, vengono inseriti in corrispondenza dei due inserti orchestrali che interrompono il lungo recitativo della scena del cimitero (II.11), e ancora li ritroviamo nel finale dell'opera (n. 24, II.15), quando in pratica entra la statua del Commendatore. La fanfara viene dunque potenziata al grave, con un'efficace amplificazione sonora che bene rende la maestà perturbante del convitato di pietra, simboleggiando l'aldilà.

Per quanto riguarda l'orchestrazione, Mozart si muove molto sapientemente nella scrittura dialogante tra la sezione degli archi e quella dei legni (con esiti coloristici altissimi, soprattutto quando opta per la divisione a due delle singole coppie). Degne di rilievo sono alcune soluzioni timbriche, come ad esempio l'accompagnamento per soli archi nell'aria di Donna Elvira «Ah fuggi il traditor» (n. 8), che conferisce al numero un'aura di arcaico (molti vi hanno visto un gusto händeliano). E ancora il violoncello obbligato nell'aria di Zerlina «Batti, batti, o bel Masetto» (n. 12), in cui lo strumento in veste solistica sostiene e circonda la linea vocale con figurazioni che rendono più lusinghiero e ammiccante il canto del personaggio. Ma le invenzioni coloristiche dell'orchestrazione mozartiana emergono anche in brevi e fugaci incisi, a rendere quasi palpabili quelle sfumature drammatiche che testo verbale o gestualità dei personaggi non riescono a palesare. Non di rado, inoltre, l'uso appropriato dei timbri orchestrali viene a supporto della distinzione tra comico e tragico che sostiene tutto il tessuto drammatico dell'opera.

Le voci

The image displays eight musical staves, each representing a different character's vocal range. The characters and their corresponding staves are: DON GIOVANNI (bass clef), DONNA ANNA (soprano clef), DON OTTAVIO (soprano clef), IL COMMENDATORE (bass clef), DONNA ELVIRA (soprano clef), LEPORELLO (bass clef), MASETTO (bass clef), and ZERLINA (soprano clef). Each staff shows a single note with a stem and a flag, indicating the pitch. The notes are arranged in a descending sequence from top to bottom, illustrating the vocal hierarchy of the characters.

Col *Don Giovanni* Mozart raggiunge il punto più alto di una personalissima riflessione sulle potenzialità di caratterizzazione drammatica della voce umana, riflessione che nelle *Nozze di Figaro* aveva già dato frutti più che maturi. La preziosa esperienza nell'ambito dell'opera buffa sembra dunque una tappa fondamentale di questo percorso. E in effetti i numerosi pezzi d'assieme su cui si struttura il genere obbligano a una mescolanza di voci che induce al confronto dei timbri vocali e genera una proiezione sul piano rappresentativo di condizioni sociali e profili psicologici reali. I tipi vocali individuati da Mozart diventano così un tutt'uno con i personaggi dell'intreccio drammatico e assurgono al rango di paradigmi socio-psicologici con i quali da lì in poi generazioni di compositori d'opera, volenti o nolenti, dovranno confrontarsi. Rispetto agli altri suoi colleghi che si sono cimentati nell'opera buffa, Mozart dimostra di possedere la padronanza di una vasta gamma di sfumature che egli mette costantemente al servizio della resa drammatica.

In fondo, se ci si attiene a quanto si può osservare a uno sguardo complessivo, nel *Don Giovanni* Mozart non fa altro che giocare sull'opposizione fondamentale dei ruoli tipica dell'opera buffa: da una parte il basso, dall'altra il soprano e in mezzo il tenore in posizione secondaria. Ma se si scende nel dettaglio, si è in grado di verificare come Mozart riesca a cogliere delle sfumature e ad articolare in più sottospecie il modello appena enunciato. Così ad esempio il basso, oltre alla tradizionale caratterizzazione buffa (Leporello), si presenta anche nella variante acuta, che anticipa quello che nei decenni a venire diventerà il ruolo del baritono, inteso come modello di virilità su cui ruota il nucleo principale dell'azione (Don Giovanni). Non man-



Caterina Bondini (la prima Zerlina) e Catarina Micelli (la prima Donna Elvira) in due *silhouettes* di anonimo. La Bondini (nata Saporiti; sorella di Teresa) sposò il cantante e impresario Pasquale Bondini. Partecipò alla prima dell'*Inglese in Italia* (Dorina) di Antonio Maria Mazzoni.

ca neanche la declinazione 'seria' del basso, in grado di sfruttare al meglio la zona grave del registro (il Commendatore). Anche la voce di soprano si apre a ventaglio, in una diramazione timbrica cui viene associato un determinato personaggio, prefigurando ruoli vocali a quel tempo non ancora definiti: Zerlina (civettuola e spontanea) dovrebbe essere un soprano lirico-leggero (ma anche mezzosoprano), così come il ruolo di Donna Anna verrà di preferenza affidato a un soprano drammatico d'agilità (le agilità le serviranno, eccome, nel *Rondo* dell'atto secondo!), mentre il personaggio di Donna Elvira (sempre di alto profilo tragico) è bene che sia interpretato da un soprano lirico pieno, con accento drammatico. Per quanto riguarda la voce tenorile e, nello specifico, la parte di Don Ottavio, Mozart le assegna il ruolo dell'innamorato dal canto languido e sospirato, il che lo inquadra a pieno titolo in quel tipo vocale che nel repertorio dell'opera buffa da tempo si era affermato col nome di 'tenore amoroso'. Infine Masetto, che nel bilancio complessivo dell'intreccio drammatico ha un peso specifico inferiore, è solitamente considerato un personaggio ibrido, oggi diremmo un basso-baritono.

Don Giovanni in breve

a cura di Gianni Ruffin

Il dramma giocoso *Don Giovanni*, secondo capolavoro della cosiddetta trilogia su testi di Lorenzo Da Ponte (comprendente anche *Le nozze di Figaro* e *Così fan tutte*), fu presentato da Mozart al pubblico di Praga il 29 ottobre 1787; gli impresari del Nostizt-Theater avevano chiesto a Mozart un nuovo lavoro dopo il successo delle *Nozze di Figaro*, con una particolare raccomandazione riguardo al ruolo da destinare al baritono Luigi Bassi, acclamato interprete di Figaro. Mozart lavorò alacremente tra marzo e ottobre, ultimando l'*Overture*, secondo la leggenda, con due soli giorni di anticipo sulla prima. L'opera andò in scena con grande successo, rinnovando l'entusiasmo dell'amato pubblico praghese (cui Mozart aveva frattanto dedicato la Sinfonia KV 504 sottotitolata, appunto, *Praga*). Fra gli spettatori c'era anche – presenza altamente simbolica – Giacomo Casanova.

Tiepida fu invece, cosa non nuova, la reazione dei concittadini di Mozart alla ripresa dell'opera nella capitale (maggio 1788): «troppo forte per i nostri viennesi» fu il significativo commento dell'Imperatore. Effettivamente diverse pagine dell'opera – due esempi per tutti: la sovrapposizione poliritmica di tre danze nel Finale primo e la cosiddetta serie dodecafonica del Commendatore, frutto di una radicale concezione del cromatismo, nel Finale secondo – sono voce di quello stesso Mozart ombroso, preromantico, segnato dallo *spleen* esistenziale, che avrebbe scontato in una sostanziale incomunicabilità (e nella miseria) i propri ultimi anni di vita.

Non senza una sfida implicita al cronologicamente vicinissimo *Don Giovanni o sia Il convitato di pietra* di Bertati e Gazzaniga, presentato al San Moisè di Venezia nel febbraio 1787, il *Don Giovanni* di Mozart e Da Ponte raccoglie un soggetto di antica frequentazione letteraria (con penne di rango assoluto come quelle di Tirso de Molina, Molière, Goldoni): un soggetto il quale, però, ai tempi di Mozart stava ricadendo al rango, suo originario, della cultura e dell'intrattenimento teatrale popolare. Grazie soprattutto alle scelte del compositore, sovente aperte a sublimi altezze paragonabili solo a pagine del *Requiem* e della *Zauberflöte*, Mozart e Da Ponte elevano il soggetto di derivazione popolare ad una sfera tragico-simbolica: dimensione che di frequente irrompe nell'impianto comico-giocoso a liquidare le paludate distinzioni di genere del classicismo razionalista settecentesco, anticipando valori e orizzonti poetici ed estetici di derivazione shakespeariana fondamentali per la nascita della cultura romantico-ottocentesca, come l'ironia tragica ed il senso del grottesco (compresenza di comico e serio) inteso come cifra esistenziale.

Da questa duplicità si sono parzialmente distaccate le letture che, calcando la mano sull'aspetto sublime e terrifico dell'opera, le hanno attribuito significati dei quali Mozart stesso non veniva ritenuto consapevole, e che, a torto o a ragione, hanno fatto del *Don Giovanni* un mito della cultura europea, segnando indelebilmente il moderno approccio a questo capolavoro: dallo spessore metafisico che, a partire da un celeberrimo racconto di E.T.A. Hoffmann, si volle attribuire al protagonista di questo «dramma giocoso», alla lettura di Kierkegaard, che identificò nella musica di Mozart l'unico mezzo adeguato ad esprimere le vertigini sensuali della seduzione, si



Laure Cinti-Damoreau (Zerlina) e Adolphe Nourrit (Don Giovanni) in un disegno di Louis Boulanger (1806-1867), eseguito in occasione della ripresa del *Don Giovanni* all'Opéra di Parigi (Salle Le Peletier), 1834. La Cinti-Damoreau (Laure Cinthie Monthalant; 1801-1863) esordì al Théâtre Italien (1816) in *Una cosa rara* (Lilla) di Martin y Soler. Partecipò, tra le altre, alle prime rossiniane del *Viaggio a Reims* (Contessa di Folleville), di *Le siège de Corinthe* (Pamyra), *Moïse et Pharaon* (Anaï), *Le comte Ory* (Contessa Adèle), *Guillaume Tell* (Mathide); e alle prime di *Robert le Diable* (Isabelle) di Meyerbeer, *La muette de Portici* (Elvire) e *Le domino noir* (Angèle) di Auber. Nourrit (1802-1839; morto suicida) esordì all'Opéra (1821) nell'*Iphigénie en Tauride* (Pylade) di Gluck. Partecipò alle prime rossiniane di *Le siège de Corinthe* (Néoclès), *Moïse et Pharaon* (Aménophis), *Le Comte Ory*, *Guillaume Tell* (Arnold), e alle prime meyerbeeriane di *Robert le Diable*, *Les Huguenots* (Raoul), *La juive* (Eléazar).

individuò nel personaggio di Don Giovanni (e lo si trasferì anche su Mozart) quel latente e già faustiano, inappagato *mal de vivre* che spinge l'umano libero arbitrio a varcare ogni limite nella ricerca dell'assoluto.

Si tratta di letture senza dubbio parziali, che dimenticano intere sezioni dell'opera, e con esse le valenze storicamente definite degli stili musicali impiegati da Mozart: letture che hanno portato ad equivocare persino sul sottotitolo di «dramma giocoso», risalente alla tradizione librettistica goldoniana, alla quale *Don Giovanni* è legato sotto diversi aspetti. Bisogna tuttavia riconoscere – con diversi esegeti del capolavoro mozartiano – che si tratta comunque di interpretazioni non facilmente liquidabili, e che il loro radicamento nel capolavoro mozartiano va assunto ad oggetto di riflessione: il vero problema è l'ambivalenza profonda di Mozart, Giano bifronte che ha conosciuto come nessun altro la profondità della leggerezza; il vero significato della compresenza in *Don Giovanni* di comico e tragico, di Settecento ed Ottocento, non risiede nel loro conflitto, ma nella loro armonia.

Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

Argomento

ATTO PRIMO

L'azione è ambientata in Spagna. Leporello è in attesa di Don Giovanni, suo padrone. Questi è penetrato nel palazzo per tentar di sedurre una dama; Leporello è stanco di questa vita: vorrebbe anch'egli essere un nobile ed agire come il suo padrone. D'improvviso Don Giovanni esce dalla casa del Commendatore, inseguito da una dama – Donna Anna, figlia del Commendatore – che tenta di smascherarlo. Interviene il Commendatore, che sfida a duello Don Giovanni e ne viene ucciso. Donna Anna, precipitatasi a soccorrere il padre, rimane sconvolta dalla visione del suo cadavere, tanto da non riconoscere in un primo momento Don Ottavio, suo promesso sposo. Rivutasi, lo impegna alla vendetta.

Leporello rimprovera Don Giovanni per la sua condotta e questi, stizzito, lo zittisce. Riconosce quindi dall'odore la presenza di una donna e si accinge ad una nuova conquista; entra infatti una dama che si lamenta per esser stata abbandonata e dichiara propositi di vendetta; Don Giovanni si propone di «consolarla», ma, avvicinata, riconosce in lei Donna Elvira. Ella lo redarguisce per averla abbandonata a Burgos, dopo averla dichiarata sua sposa. Don Giovanni invita Elvira a farsi dare più dettagliate spiegazioni da Leporello e, colto il momento propizio, fugge. Leporello, dapprima imbarazzato, svela poi alla dama qual sia la principale occupazione del padrone, elencandole tutte le sue conquiste. Donna Elvira, esterrefatta, dichiara di volersi vendicare.

I due contadini Masetto e Zerlina festeggiano assieme agli amici le loro nozze. Giunge Don Giovanni, che pone gli occhi sulla sposa e incarica Leporello di condurre tutti al suo palazzo offrendo cibi di ogni genere: lui resterà solo con Zerlina. Masetto si oppone, ma deve piegarsi al volere del signore di fronte alle sue minacce. Solo con Zerlina, Don Giovanni la corteggia e dichiara di volerla «sposare» in un suo casinetto. Interviene tuttavia Donna Elvira, che mette in guardia Zerlina e la porta via con sé. Don Giovanni incontra Donna Anna e Don Ottavio, venuti in cerca di appoggio proprio in casa sua; ma anche in questo caso interviene Elvira ammonendo i due della falsità di Don Giovanni. Quest'ultimo cerca di farla passare per pazza e poi fugge. Donna Anna e Don Ottavio sono dubbiosi, ma infine Donna Anna riconosce nella voce di Don Giovanni quella del carnefice di suo padre ed esorta alla vendetta Don Ottavio.

Leporello informa Don Giovanni di aver messo abilmente alla porta Elvira. Liberato da questo pensiero, il nobile pensa a come circuire tutte le contadine: è necessario travolgerle con il vino e con le danze.

Zerlina cerca di placare la gelosia di Masetto mostrandosi mansueta e sottomessa. Giunge Don Giovanni, che li invita alla festa, alla quale riescono a partecipare anche Donna Elvira, Donna Anna e Don Ottavio, che mantengono la propria identità celata da una maschera e invocano la proiezione del cielo.

Mentre la festa impazza Don Giovanni riesce a trascinare con sé Zerlina, le cui grida interrompono la festa. Don Giovanni finge d'inculpare Leporello, ma tutti lo accusano.

ATTO SECONDO

Sera. Strada davanti alla casa di Donna Elvira. Leporello vuole abbandonare il padrone, ma viene trattenuto tramite una ricompensa di danaro. Quindi Don Giovanni lo costringe ad uno scambio d'abiti per poter corteggiare più efficacemente la cameriera di Donna Elvira. Quest'ultima appare alla finestra, sospirando per il proprio amore non corrisposto: un'ottima occasione per indurla a scendere (dal buio della strada Don Giovanni si dichiara pentito e chiede perdono), lasciando sgombrato il campo. Partita Donna Elvira assieme a Leporello (che lei crede Don Giovanni a causa del travestimento), il libertino canta una serenata alla cameriera di Donna Elvira. Sopraggungono però Masetto e dei contadini armati: vogliono uccidere Don Giovanni. Questi, nelle vesti di Leporello, si dichiara pronto ad unirsi a loro e organizza le ricerche del colpevole separando Masetto dagli altri; solo con lui, lo riempie di botte. Zerlina compare, attirata dalle lamentele del povero Masetto e, maliziosamente, lo conforta.

Leporello cerca di liberarsi della compagnia di Donna Elvira, ma viene scoperto da Donna Anna, Don Ottavio, Masetto e Zerlina. Scambiatolo per Don Giovanni, tutti vogliono ucciderlo, nonostante le preghiere di Donna Elvira; allora Leporello si svela, lasciando tutti (e doppiamente Donna Elvira) esterrefatti. Quindi riesce a fuggire. Definitivamente convinto della colpevolezza di Don Giovanni, Don Ottavio dichiara di voler ricorrere alle autorità e prega i presenti, frattanto, di sorreggere Donna Anna.

Don Giovanni, visibilmente divertito per la sua ultima avventura galante, entra scavalcando il muro di cinta di un cimitero; giunge Leporello, che deve sopportare i lazzi del padrone. Questi, ridendo in un cimitero, non mostra rispetto neppure per la morte: la voce del Commendatore risuona, spettrale, ed annuncia la prossima giustizia. Don Giovanni è sorpreso e cerca fra le tombe colui che crede autore di uno scherzo. Scopre così la tomba del Commendatore, con l'iscrizione che chiede vendetta. Comanda quindi al terrorizzato e renitente Leporello di invitarlo a cena, ottenendo un assenso dalla statua.

Don Ottavio insiste con la sua amata affinché acconsenta a sposarlo, ma ella gli oppone di voler ritrovare, prima, la serenità.

Don Giovanni sta cenando, allietato da un gruppo di suonatori che eseguono musiche in voga e stimolando l'appetito di Leporello, costretto ad assistere alla lauta cena. Entra Elvira, decisa a tutto pur di indurre il libertino a cambiar vita, ma ne riceve in cambio una sprezzante provocazione. Elvira desiste definitivamente, ma uscendo emette un urlo agghiacciante; Leporello viene mandato a vedere di cosa si tratta e ritorna spaventatissimo. Si sente bussare violentemente alla porta; Leporello rifiuta di andare ad aprire, Don Giovanni deve farlo di persona. Appare la statua del Commendatore; Don Giovanni è turbato, ma finge *nonchalance* ed ordina di far preparare un'altra cena. La statua lo interrompe; altro è il fine della sua venuta: contraccambierà Don Giovanni l'invito a cena? Il nobiluomo acconsente e suggella il patto con una stretta di mano. In quella il gelo lo pervade; il Commendatore gli intima di pentirsi, ma l'orgoglio di Don Giovanni ne vince il terrore ed egli rifiuta. Allora si squarcia il pavimento e gli spiriti dell'inferno trascinano con sé il dissoluto.

Sopraggungono Donna Anna, Don Ottavio, Donna Elvira, Masetto e Zerlina; Leporello narra loro l'accaduto. Don Ottavio chiede a Donna Anna se ora che vendetta è fatta potrà acconsentire alle nozze. La nobildonna chiede un anno ancora e Don Ottavio acconsente con benevolenza. Elvira decide di ritirarsi in convento; Leporello andrà all'osteria per cercare un padrone migliore. I sei concludono traendo la morale dell'avventura che li ha uniti: «Questo è il fin di chi fa mal».

Argument

PREMIER ACTE

L'action se passe en Espagne. Leporello attend son maître Don Giovanni, qui vient de pénétrer dans un palais, dans l'intention d'y séduire une dame. Leporello est las de sa vie: il voudrait être aussi un noble et agir comme son maître. Don Giovanni sort soudainement de chez le Commandeur, suivi d'une dame – sa fille, Donna Anna – qui tente de le démasquer. Le Commandeur provoque alors Don Giovanni en duel, mais ce dernier le tue. Donna Anna se précipite au secours de son père; la vision du cadavre la bouleverse au point de ne même plus pouvoir reconnaître, sur le moment, Don Ottavio, son soupirant. Une fois ressaisie, elle incite ce dernier à la vengeance.

Leporello reproche à Don Giovanni sa conduite; celui-ci, agacé, l'enjoint à se taire. Comme il perçoit alors un parfum de femme, il se met aussitôt à la conquête de celle-ci. Cette femme se plaint d'avoir été abandonnée par un homme dont elle veut se venger: Don Giovanni se propose de la «consoler», mais au moment où il s'approche d'elle, il reconnaît Donna Elvira, qui lui reproche vertement de l'avoir abandonnée à Burgos, après l'avoir prise pour épouse. Don Giovanni invite Elvira à demander davantage de précisions à Leporello et il disparaît, dès que se présente un instant propice à la fuite. Leporello, tout d'abord mal à l'aise, révèle à la dame quelle est la principale activité de son maître, dont il énonce la liste des conquêtes. Donna Elvira, effarée par cette révélation, déclare qu'elle veut se venger.

Les deux paysans Masetto et Zerlina célèbrent leurs noces avec leurs amis. Arrive Don Giovanni, qui jette son dévolu sur la mariée et il charge Leporello de conduire tous les invités à son palais, où ils pourront manger tout ce qu'ils désirent, et lui pourra ainsi rester seul avec Zerlina. Masetto s'oppose à cette offre, mais il doit se plier à la volonté du seigneur et maître, qui profère des menaces. Don Giovanni courtise alors Zerlina à qui il déclare qu'il veut «l'épouser» dans un de ses petits pavillons. Mais Donna Elvira intervient alors; elle met Zerlina en garde et elle veut l'emmener avec elle. Don Giovanni rencontre Donna Anna et Don Ottavio, qui sont venus chercher refuge précisément chez lui. Elvira intervient à nouveau pour les prévenir de l'hypocrisie de Don Giovanni. Ce dernier tente de la faire passer pour folle et il prend la fuite. Donna Anna et Don Giovanni sont saisis de doute mais bientôt Donna Anna reconnaît dans la voix de Don Giovanni celle de l'assassin de son père et elle exhorte alors Don Ottavio à la vengeance.

Leporello informe Don Giovanni qu'il a habilement mis Elvira à la porte. Délivré de ce souci, le gentilhomme réfléchit à la manière d'entreprendre toutes les jeunes filles de la campagne: il lui faut vaincre leur résistance par le vin et par les danses.

Zerlina essaie de calmer la jalousie de Masetto en se montrant douce et soumise. Arrive Don Giovanni qui l'invite à la fête, à laquelle participeront aussi Donna Elvira, Donna Anna et Don Ottavio, qui cachent leur identité sous un masque, en invoquant la protection du ciel.

Tandis que la fête bat son plein, Don Giovanni parvient à emmener avec lui Zerlina, dont les cris finissent par interrompre la danse. Don Giovanni fait semblant d'inculper Leporello, mais tous l'accusent.

DEUXIÈME ACTE

Crépuscule. Chemin devant l'auberge où loge Donna Elvira. Leporello veut quitter son maître, qui réussit à le garder moyennant monnaie. Don Giovanni l'oblige alors à se changer de vêtements pour pouvoir mieux courtiser la femme de chambre de Donna Elvira. Cette dernière apparaît à la fenêtre, où elle soupire car son amour n'est pas partagé. Don Giovanni y voit une excellente occasion pour l'inviter à descendre (il lui déclare en effet qu'il se repent et il lui demande pardon, à

la faveur de l'obscurité) – ce qui lui permet de se retrouver seul avec la camériste, à laquelle il peut chanter librement une sérénade, car Donna Elvira est partie avec Leporello, qui porte les vêtements de Don Giovanni et se fait passer pour lui. Arrivent alors Masetto et des paysans en armes, venus tuer Don Giovanni. Celui-ci, habillé en Leporello, se déclare prêt à s'allier à eux et il se met à la recherche du coupable, en séparant Masetto des autres: resté seul avec lui, il le roue de coups. Zerlina apparaît, car elle a entendu les gémissements du pauvre Masetto, qu'elle a la finesse de reconforter.

Leporello essaie de se libérer de la compagnie de Donna Elvira, mais il est découvert par Donna Anna, Don Ottavio, Masetto et Zerlina, arrivés sur ces entrefaites. Comme ils le prennent pour Don Giovanni, ils veulent tous le tuer, malgré les prières de Donna Elvira. Leporello révèle alors son identité, en les laissant tous abasourdis, et Donna Elvira plus que tous les autres encore. Il réussit ensuite à prendre la fuite. Don Ottavio, qui a levé tous ses doutes, déclare vouloir recourir à qui de droit et il prie entre-temps les personnes présentes de soutenir Donna Anna.

Don Giovanni, apparemment fort amusé par sa dernière aventure galante, escalade le mur d'enceinte d'un cimetière. Arrive Leporello, qui doit subir les moqueries de son maître. Ce dernier, qui ose rire dans un cimetière, montre ainsi qu'il ne respecte même pas la mort: la voix spectrale du Commandeur résonne et annonce que justice sera bientôt faite. Don Giovanni, surpris, cherche parmi les tombes l'auteur de ce qu'il croit être une plaisanterie. Il découvre ainsi la tombe du Commandeur, qui porte l'inscription incitant à la vengeance. Il commande alors à Leporello, réticent et en proie à la terreur, de l'inviter à dîner; la statue lui donne son assentiment.

Don Ottavio prie instamment sa bienaimée de l'épouser, mais elle lui répond qu'elle a besoin de retrouver, auparavant, son calme intérieur.

Don Giovanni est en train de dîner, au son de musiques à la mode; Leporello, obligé à assister à ce joyeux dîner, sent monter son appétit. Entre Elvire, décidée à inciter le libertin par tous les moyens à changer de vie, mais elle ne reçoit en échange qu'une provocation pleine de mépris. Elvire renonce définitivement à ce projet et une fois sortie, elle pousse un cri effroyable. Leporello reçoit l'ordre d'aller voir ce qu'il se passe et il revient saisi de terreur. On entend frapper violemment à la porte; Leporello se refuse à aller ouvrir. Don Giovanni doit le faire en personne. La statue du Commandeur fait son apparition. Don Giovanni est effrayé, mais il affiche une certaine nonchalance et il ordonne que l'on fasse préparer un autre dîner. La statue l'interrompt: elle est venue à cet endroit dans un tout autre but: Don Giovanni rendra-t-il l'invitation à dîner? Le gentilhomme accepte et il scelle le pacte par une poignée de main – mais sa main se glace alors et le Commandeur lui intime de se repentir. Cependant l'orgueil de Don Giovanni l'emporte sur sa peur et il oppose son refus. Le sol s'ouvre alors et les esprits de l'enfer entraînent avec eux cet être dissolu.

Entrent en scène Donna Anna, Don Ottavio, Donna Elvira, Masetto et Zerlina. Leporello leur raconte ce qui s'est passé. Don Ottavio demande alors à Donna Anna si elle accepte de l'épouser, maintenant que la vengeance est consommée. La noble dame demande encore un délai d'un an que Don Ottavio lui accorde de bon gré. Elvira décide d'entrer au couvent. Leporello ira se chercher un meilleur maître dans une taverne. Tous les six concluent en tirant la leçon de l'aventure qui les a unis: «Telle est la fin de celui qui fait le mal».

Synopsis

ACT ONE

The story is set in Spain. Leporello is waiting for Don Giovanni, his master. The latter has gone into the house in order to try and seduce a lady. Leporello is tired of this life: he too would like to be a nobleman and act like his master. Suddenly Don Giovanni comes out of the Commendatore's house, followed by a lady – Donna Anna, the Commendatore's daughter – who is trying to unmask him. The Commendatore intervenes, challenges Don Giovanni to a duel and is killed. Donna Anna runs to help her father; she is so upset by the sight of his body that at first she does not recognize Don Ottavio, her suitor. When she comes to herself, she pledges him to vengeance.

Leporello chides Don Giovanni for his behaviour and the latter, in a temper, tells him to be quiet. Then a scent makes him aware of the presence of a woman and he prepares for a new conquest. The lady laments that she has been abandoned by a man and declares she wants revenge; Don Giovanni proposes to «console» her but, once near her, he recognizes her to be Donna Elvira. She scolds him for having abandoned her in Burgos, after declaring her to be his bride. Don Giovanni invites Elvira to ask Leporello for more detailed explanations and, at the right moment, flees. Leporello, at first embarrassed, then reveals to the lady what exactly his master's main occupation is, listing all his conquests for her. Donna Elvira, horrified, declares that she wants revenge.

Two peasants, Masetto and Zerlina, are celebrating their wedding with friends. Don Giovanni arrives and sets his eyes on the bride. He orders Leporello to lead everyone to his palace, with the offer of all kinds of food: he will remain alone with Zerlina. Masetto objects but he has to bend to the master's wishes after listening to his threats. Alone with Zerlina, Don Giovanni courts her and declares that he wants to «marry» her in one of his lodges. However Donna Elvira intervenes, puts Zerlina on her guard and takes her away with her. Don Giovanni meets Donna Anna and Don Ottavio who have come in search of support precisely to his house; but in this case too Elvira intervenes warning the two of Don Giovanni's falsity. The latter tries to pass her off as mad and then flees. Donna Anna and Don Ottavio appear to be assailed by doubts but finally Donna Anna recognizes Don Giovanni's voice to be that of her father's assassin and exhorts Don Ottavio to take revenge.

Leporello informs Don Giovanni that he has shown Elvira the door. Relieved, the nobleman thinks how he can outwit the peasants: by overwhelming them with wine and dancing.

Zerlina tries to placate Masetto's jealousy by being docile and submissive. Don Giovanni arrives and invites them to the feast which Donna Elvira, Donna Anna and Don Ottavio also manage to attend while keeping their identity secret under a mask and invoking the protection of heaven.

While the feast is in full swing, Don Giovanni manages to drag Zerlina away with him but her screams interrupt the merry-making. Don Giovanni pretends to blame Leporello but everyone accuses him.

ACT TWO

Night-time. A street outside Donna Elvira's house. Leporello wants to leave his master but is restrained from doing so by a recompense of money. Then Don Giovanni forces him to swap clothes so that he can court Donna Elvira's maid more effectively. Donna Elvira appears at the window, sighing for her own unrequited love: an excellent opportunity to induce her to come down (from the dark street Don Giovanni says he is repentant and begs her pardon) thus leaving the field clear. After Donna Elvira has left with Leporello (thinking him to be Don Giovanni because of the

change of clothes), the libertine sings a serenade to Donna Elvira's maid. However, Masetto and some armed peasants arrive: they want to kill Don Giovanni. The latter, in the guise of Leporello, says he is ready to join them and organizes the search for the culprit, separating Masetto from the others; once alone with him, he beats him up violently. Zerlina appears, drawn by the laments coming from poor Masetto and, mischievously, she comforts him.

Leporello tries to free himself of the company of Donna Elvira but he is discovered by Donna Anna, Don Ottavio, Masetto and Zerlina who have arrived in the meantime. Thinking him to be Don Giovanni, they all want to kill him despite Donna Elvira's entreaties; then Leporello reveals himself leaving everyone (and Donna Elvira doubly so) aghast. Then he manages to escape. All his doubts dispersed, Don Ottavio declares that he wants to go after the person in question and, in the meantime, begs all those present to sustain Donna Anna.

Don Giovanni, visibly amused, enters by climbing over a graveyard's wall; he comes up to Leporello who has to put up with Don Giovanni's buffoonery. The latter, by laughing in a cemetery, shows no respect even for death: the voice of the Commendatore re-echoes, in ghostly fashion, announcing immediate justice. Don Giovanni is surprised and searches among the graves for the person he thinks is playing a joke. In this way he discovers the Commendatore's grave with the inscription asking for vengeance. He then orders a terrified and reluctant Leporello to invite him to supper, obtaining the statue's assent.

Don Ottavio begs his beloved to agree to marry him but she refuses, saying that she first wants to regain her serenity.

Don Giovanni is dining, entertained by a group of musicians playing popular music, and stimulating the appetite of Leporello who is forced to attend the lavish dinner. Elvira enters, determined to induce the libertine to change his way of life, but in exchange she only receives scornful provocation. Elvira finally desists: once outside, she lets out a blood-curdling scream; Leporello is sent to see what is the matter and returns frightened out of his wits. Someone knocks at the door; Leporello refuses to go and open it. Don Giovanni has to do it himself. The Commendatore's statue appears, Don Giovanni is frightened but pretends a certain nonchalance and orders another dinner to be prepared. The statue interrupts him; its purpose is another: will Don Giovanni return the invitation? The nobleman agrees and seals the pact with a handshake. In that grasp the cold pervades him; the Commendatore calls upon him to repent but Don Giovanni's pride gets the better of his fear and he refuses. Then the floor opens up and the spirits of hell drag the dissolute man down with them.

Donna Anna, Don Ottavio, Donna Elvira, Masetto and Zerlina arrive on the scene: Leporello recounts what has happened. Don Ottavio then asks Donna Anna whether, now that vengeance has been done, she will agree to marry him. The lady asks for another year to which Don Ottavio indulgently consents. Elvira decides to retreat to a convent; Leporello will go to the tavern to seek a better master. The six conclude by drawing a moral from the adventure which has united them: «This is the end which befalls evildoers».

Handlung

ERSTER AKT

Der Ort der Handlung liegt in Spanien. Leporello wartet auf Don Giovanni, seinen Herrn, der in den Palast eingedrungen ist um eine Frau zu verführen. Leporello ist dieses Lebens müde: auch er möchte adlig sein und wie sein Herr leben und handeln. Plötzlich stürzt Don Giovanni verfolgt

von einer Frau, Donna Anna, Tochter des Komturs, aus dem Haus. Der Komtur eilt herbei und zwingt Don Giovanni zum Zweikampf, wird aber von dem Entweiher seines Hauses tödlich getroffen. Donna Anna, die zurückgekehrt ist um zu helfen, bricht erschüttert über der Leiche des Vaters zusammen. In ihrer Verwirrung erkennt sie im ersten Augenblick nicht einmal Don Ottavio, ihren Verlobten. Nachdem sie wieder zu sich gekommen ist, fordert sie von ihm den Schwur der Rache.

Leporello macht seinem Herrn Vorwürfe wegen seines Lebenswandels, doch Don Giovanni, verärgert, befiehlt ihm zu schweigen. Der Wohlgeruch der ihn umgibt bestätigt ihm die Anwesenheit einer Frau und ein neues Abenteuer. Die Unbekannte beklagt sich, von einem Mann, dem sie Rache geschworen hat, verlassen worden zu sein. Don Giovanni erklärt sich bereit, sie zu trösten, aber als er sich ihr nähert, erkennt er Donna Elvira, die ihm vorwirft sie in Burgos, nach seinem Eheversprechen treulos verlassen zu haben. Don Giovanni bittet Elvira, sich alles von Leporello erklären zu lassen und macht sich aus dem Staube. Dieser, zuerst etwas schüchtern, weiß nichts Besseres zu tun, als der Frau das endlose Register der Liebschaften seines Herrn zu entrollen. Donna Elvira ist entsetzt.

Masetto und Zerlina feiern inmitten befreundeter Landleute ihre Hochzeit. Don Giovanni mischt sich unter die Menge, die hübsche junge Braut gefällt ihm; er weist Leporello an, die ganze Gesellschaft zum Weiterfeiern in seinen Palast einzuladen und Speisen jeder Art aufzutischen: er wird mit Zerlina allein bleiben. Masetto, der sich zu gehen weigert, muß sich dem Willen des Herrn, der ihn bedroht, beugen. Don Giovanni, mit Zerlina allein zurückgeblieben, gewinnt ihre Gunst und verspricht ihr, sie in einem seiner Landhäuser «heiraten» zu wollen. In dem Augenblick tritt Donna Elvira dazwischen, warnt Zerlina und führt diese mit sich weg. Don Giovanni begegnet Donna Anna und Don Ottavio. Sie bitten um seine Hilfe. Abermals erscheint Elvira und warnt die beiden vor dem Heuchler. Don Giovanni entschuldigt das Verhalten Elviras mit einer Sinnesverwirrung und macht sich davon. Donna Anna erkennt in der Stimme Don Giovannis den Mörder ihres Vaters und mahnt Don Ottavio erneut zur Rache; der noch nicht von der Schuld dieses Edelmannes überzeugt ist.

Leporello informiert Don Giovanni, er habe Elvira geschickt vor die Tür gesetzt. Befreit von diesem Problem preist der Edelmann das Fest, durch das er das Register um einige Abenteuer bereichern will.

Mit Milde und Fügsamkeit versucht Zerlina Masettos Eifersucht zu besänftigen. Don Giovanni naht und beredet die beiden, am Fest teilzunehmen, an dem auch Donna Elvira, Donna Anna und Don Ottavio in Maskenkleidung zugegen sind, die Gott um Schutz und Hilfe anrufen.

Während das Fest tobt, gelingt es Don Giovanni mit Zerlina zu verschwinden; aber die Hilfeschreie der jungen Frau unterbrechen das Fest. Don Giovanni beschuldigt Leporello, doch keiner glaubt ihm. Alle beschuldigen ihn.

ZWEITER AKT

Abend. Straße vor Donna Elviras Haus. Leporello will seinen Herrn verlassen, aber Geld und gute Worte lassen ihn von seinem Vorhaben absehen. Don Giovanni zwingt ihn zu einem Kleiderwechsel, um sich leichter der Kammerzofe Donna Elviras, die seine Aufmerksamkeit erweckt hat, nähern zu können. Elvira erscheint am Fenster, ihr Leid über die nicht erwiderte Liebe klagend. Eine gute Gelegenheit sie herabzulocken, um freie Bahn für sein Vorhaben zu schaffen (aus dem Dunkel der Straße bittet Don Giovanni um Vergebung). Nachdem Donna Elvira mit Leporello – den sie aufgrund der Kleidung für Don Giovanni hält – fortgegangen ist, versucht er mit einem Ständchen die Zofe zu betören. Ehe er jedoch sein Vorhaben ausführen kann, taucht Masetto mit

einigen bewaffneten Bauern auf, die Don Giovanni töten wollen. Dieser, um sich zu retten, wählt eine List. Bekleidet wie Leporello, erklärt er an der Suche nach dem Schuldigen teilnehmen zu wollen. Indem er ihn auf falsche Fährten weist, gelingt es ihm Masetto von den anderen zu trennen; mit ihm allein geblieben fällt er hohnlachend über ihn her. Das Jammergeheul des armen Masetto hat Zerlina herbeigelockt, die ihn tröstet und süßen Balsam verspricht.

Leporello versucht sich der Gesellschaft Donna Elviras zu entledigen. Als er eine Möglichkeit gefunden zu haben glaubt, begegnen ihm Donna Anna, Don Ottavio, Masetto und Zerlina. Trotz der Bitten Donna Elviras, wollen alle seinen Tod. In diesem Moment hält Leporello es für ratsam, den Irrtum aufzuklären. Alle, vor allem Donna Elvira, sind ohne Worte; eine gute Gelegenheit zu entwischen. Don Ottavio zweifelt nun nicht mehr an Don Giovanni's Schuld und bittet die Anwesenden sich Donna Annas anzunehmen.

Voller Übermut nach seinem letzten amourösen Abenteuer überspringt Don Giovanni die Friedhofsmauer. Leporello nähert sich. Don Giovanni zeigt nicht einmal Respekt für den Tod mit seinem Gelächter und wunderlichen Einfällen. Die aus dem Dunkel dröhnende, geisterhafte Stimme des Komturs erinnert an die Heiligkeit des Ortes und an die sich nähernde Strafe. Don Giovanni ist überrascht und sucht zwischen den Gräbern den Autor dieses Scherzes. Auf diese Weise entdeckt er das Grab des Komturs mit der Inschrift, die Vergeltung verlangt. Don Giovanni fordert den sich sträubenden Leporello auf, die Statue zum Nachtmal einzuladen; von der er eine Zusage erhält.

Don Ottavio bestürmt Donna Anna, sich endlich mit ihm zu vereinigen. Sie aber bittet ihn zu warten bis sie ihre Seelenruhe wiedererlangt habe.

Don Giovanni nimmt ein reiches Abendessen ein, eine Gruppe von Musikanten spielt ihm auf, und Leporellos Appetit steigt, da er an der reichen Tafel nicht teilnehmen kann. Elvira, entschlossen das Leben des Freidenkers zu ändern, tritt ein, wird jedoch zynisch zurückgewiesen. Als sie gegangen ist, gellt kurz darauf ihr Entsetzensschrei. Leporello wird geschickt, um zu sehen was passiert ist, er kehrt schreckensbleich zurück. Man hört lautes Klopfen an der Tür. Leporello weigert sich, die Tür zu öffnen, Don Giovanni muß es selber machen. Die Statue des Komturs erscheint. Don Giovanni ist erschrocken, versucht aber mit nonchalance die Situation zu meistern indem er anordnet, für den Gast ein Abendessen vorzubereiten. Die Statue unterbricht ihn und läd ihn zum Male zu sich ein. Der Edelmann sagt ihm zu und besiegelt dies mit einem Händedruck, dessen Kälte ihn durchdringt. Der Komtur fordert ihn auf sein Herz der Reue zu öffnen, doch der Stolz Don Giovanni's siegt über den Schrecken und er antwortet mit einem entschiedenen «Nein». In dem gleichen Augenblick öffnet sich der Boden und die Geister der Hölle reißen ihr Opfer in den Abgrund.

Donna Anna, Don Ottavio, Donna Elvira, Masetto und Zerlina erscheinen; Leporello berichtet, was geschehen ist. Don Ottavio fragt Donna Anna erneut, ob sie bereit sei, ihn zu heiraten, da der Tod ihres Vaters nun Vergeltung gefunden habe. Die Edelfrau bittet um ein Jahr Aufschub, voller gütiger Nachsicht erklärt Don Ottavio sich einverstanden. Elvira beschließt sich in ein Kloster zurückzuziehen. Leporello wird im Gasthof nach einem besseren Herrn Ausschau halten. Alle sechs sind sich in der Schlußmoral des Geschehenen einig: «Also stirbt, wer Böses tat».

Bibliografia

a cura di Emanuele Bonomi

Il talento di Mozart, fra i massimi compositori di tutti i tempi se non il più grande in assoluto, esplose fin dalla prima infanzia, e quando morì, a soli trentacinque anni, aveva già raggiunto i vertici in ogni genere musicale. La sua musica è stata da sempre considerata per la sua armonia, eleganza e serenità come l'espressione per eccellenza dello stile 'classico'. Anche in virtù di doti musicali sorprendenti e di vicende biografiche quanto mai singolari, pochi altri autori hanno avuto inoltre il potere di suggestionare in misura così elevata la fantasia del pubblico. Acclamato nelle principali corti europee come *enfant prodige* già all'età di cinque anni, quindi evolutosi in esuberante e prolifico compositore di genio, infine vittima di una morte precoce e misteriosa, Mozart è assunto fin dall'Ottocento a simbolo immortale della genialità e della perfezione, giungendo a soddisfare nell'immaginario collettivo le caratteristiche di un mito idealizzato, che non di rado ha offuscato la sua stessa personalità e opera.

Nel vastissimo dibattito che ha indagato per decenni – senza arrestarsi neppure oggi¹ – gli ultimi anni della vita del musicista, la ricerca musicologica sembra essere finalmente arrivata a un punto fermo, a dispetto di tutte le leggende e gli aneddoti sorti nel tempo sulla questione: la prematura e improvvisa scomparsa coincise con il momento nel quale la stima del pubblico viennese nei suoi confronti aveva toccato il livello più basso. Il rapido decorso della malattia e la conseguente lotta contro il tempo nella speranza di completare il *Requiem*, gli ultimi istanti vissuti nella più totale solitudine, infine la cerimonia funebre tanto misera che le sue spoglie vennero sepolte e confuse in una fossa comune sembrano così assumere una valenza simbolica della generale incomprendimento, isolamento e oblio che accompagnarono la figura di Mozart negli anni immediatamente successivi e da cui le sorti del compositore si risollevarono definitivamente soltanto alcuni decenni più tardi.²

Le prime due testimonianze, singolarmente pertinenti sul piano critico e pubblicate pochi anni dopo la morte del musicista austriaco, furono firmate da Friedrich von Schlichtegroll e František Xaver Němeček,³ i cui testi formano, l'uno accanto all'altro, un dittico eccezionale, dal mo-

¹ Uno dei titoli più recenti sull'argomento è stato licenziato da PIERO BUSCAROLI, *La morte di Mozart*, Milano, Rizzoli, 1996, 2006².

² Sulla fortuna di Mozart si legga GERNOT GRUBER, *Mozart und die Nachwelt*, Salzburg, Residenz, 1985; trad. it. di Mirella Torre, *La fortuna di Mozart*, Torino, Einaudi, 1987.

³ FRIEDRICH SCHLICHTEGROLL, *Johannes Chrysostomus Wolfgang Gottlieb Mozart*, in Id., *Nekrolog auf das Jahr 1791. Enthaltend Nachrichten von dem Leben merkwürdiger in diesem Jahre verstorbenen Personen*, Gotha, Justus Perthes, 1793, II/2, pp. 82-112; FRANZ XAVER NĚMEČEK, *Leben des k.k. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart nach Originalquellen beschrieben. Die einzige Mozart-Biographie von einem Augenzeugen*, Prag, In der Herrlichen Buchhandlung, 1798 (Entrambi i saggi sono stati tradotti in anni recenti in italiano, FRANZ NIEMETSCHKE – FRIEDRICH VON SCHLICHTEGROLL, *Mozart*, a cura di Giorgio Pugliaro, Torino, EDT, 1990 («Biblioteca di cultura musicale. Documenti»)).

mento che forniscono l'unico ritratto coevo di Mozart. Di pochi anni successivi sono poi la biografia edita da Georg Nikolaus von Nissen,⁴ diplomatico danese che aveva sposato nel 1809 Constanze Weber, la vedova del compositore, e i due saggi pubblicati da due 'testimoni' d'eccezione, lo scrittore francese Stendhal e Aleksandr Ulybyšev, un critico musicale russo che idolatrava la musica mozartiana.⁵ A differenza del primo titolo, per il quale l'autore attinse alle testimonianze dirette – ma non sempre attendibili – di Constanze, cancellando con lei, in aggiunta, le parti più scurrili delle lettere nel chiaro intento di idealizzare la figura del musicista, gli altri due testi si dimostrano nel complesso più validi: entrambi si compongono di una sezione biografica, seguita da annotazioni analitiche quanto mai preziose e acute sulla sua musica.

Dalla metà dell'Ottocento gli studi mozartiani entrarono finalmente nella loro fase più dinamica e matura. Sulla scorta del fondamentale catalogo compilato nel 1862 da Ludwig Köchel,⁶ primo del genere per dimensioni e qualità scientifica, prese l'avvio il primo progetto editoriale per rendere disponibile l'intero *corpus* della produzione di Mozart. L'edizione – dal titolo *Wolfgang Amadeus Mozarts Werke. Kritische durchgesehene Gesamtausgabe*,⁷ ma successivamente denominata *Alte Mozart-Ausgabe* per distinguerla dalla seconda edizione completa delle opere del musicista, la *Neue Mozart-Ausgabe*⁸ – fu data alle stampe in soli sette anni, dal gennaio del 1877 al dicembre del 1883 con supplementi editi poi fino al 1910, e vide la partecipazione dietro le quinte dello stesso Köchel, che si adoperò personalmente per il completamento del lavoro prestando agli editori innumerevole materiale musicale, così come di importanti personalità del mondo arti-

⁴ GEORG NIKOLAUS VON NISSEN, *Biographie W. A. Mozarts. Nach Originalbriefen, Sammlungen alles über ihm Geschriebenen. Mit vielen neuen Beylagen, Steindrücken, Musikblättern und einem Facsimile*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1828.

⁵ LOUIS-ALEXANDRE-CÉSAR BOMBET (HENRI BEYLE detto STENDHAL), *Vie de Mozart*, in Id., *Lettres écrites de Vienne en Autriche sur le célèbre compositeur J. Haydn, suivies d'une vie de Mozart et de considérations sur Métastase et l'état présent de la musique en France et en Italie*, Paris, P. Didot, 1814, pp. 248-323; trad. it. di Carlo Montella, *Vita di Mozart*, Firenze, Passigli, 1982, 1998²; ALEKSANDR ULYBYŠEV, *Nouvelle biographie de Mozart, suivie d'un aperçu sur l'histoire générale de la musique et de l'analyse des principales oeuvres de Mozart*, Moskva, tip. Semën, 1843.

⁶ LUDWIG RITTER VON KÖCHEL, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadeus Mozarts. Nebst Angabe der verlorengegangenen, angefangenen, von fremder Hand bearbeiteten, zweifelhaften und unterschobenen Compositionen*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1862 (rist. a cura di Franz Giegling, Alexander Weinmann e Gerd Sievers, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1964⁶). Nel catalogo le opere sono presentate in ordine cronologico, provviste di *incipit* musicale e di riferimenti alle fonti e alle edizioni moderne. Negli anni il lavoro ha subito numerose correzioni e ha visto alternarsi tre revisioni complete, rese necessarie dal rinvenimento di un gran numero di nuovi brani e dalla riattribuzione o ridatazione di altri: la prima fu curata nel 1905 da Paul von Walderssee, la seconda nel 1937 da Alfred Einstein, la terza nel 1964 da Franz Giegling, Gerd Sievers e Alexander Weinmann. Una nuova revisione del catalogo è stata iniziata nel 1993 sotto la direzione di Neal Zaslaw. Nel novero dei cataloghi tematici citiamo anche: GHERARDO CASAGLIA, *Il catalogo delle opere di Wolfgang Amadeus Mozart. Nuovo ordinamento e studio comparativo delle classificazioni precedenti*, Bologna, Editrice Compositore, 1976; UMBERTO BALESTRINI, *Catalogo tematico (incipit) delle opere di Wolfgang Amadeus Mozart (Köchel 1-626)*, Milano, Carisch, 1988; NEAL ZASLAW e FIONA MORGAN FEIN, *The Mozart Repertory. A Guide for Musicians, Programmers, and Researchers*, Ithaca, Cornell University Press, 1991; AMEDEO POGGI e EDGAR VAL-LORA, *Mozart. Signori, il catalogo è questo*, Torino, Einaudi, 1991, 2006² («Gli struzzi», 421; di ciascuna opera vengono offerti i commenti e le critiche più note, come pure i temi musicali, le curiosità e gli aneddoti); ULRICH KONRAD, *Mozart-Werkverzeichnis. Compositionen, Fragmente, Skizzen, Bearbeitungen, Abschriften, Texte*, Kassel-New York, Bärenreiter, 2005; trad. ingl. di J. Bradford Robinson, ivi, 2006.

⁷ *Wolfgang Amadeus Mozarts Werke. Kritische durchgesehene Gesamtausgabe*, 65 voll., a cura di Johannes Brahms, Joseph Joachim, Carl Reinecke, Julius Rietz e Philipp Spitta, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1877-1910.

⁸ *Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, 127 voll., a cura di Wolfgang Rehm, con la collaborazione dell'Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Kassel, Bärenreiter, 1955-2007.

stico tedesco, tra cui il critico Philipp Spitta, autore di una monumentale e fortunata biografia di Bach, e i compositori Johannes Brahms e Carl Reinecke.

Nello stesso periodo la critica musicologica compì decisivi passi in avanti anche nel settore biografico, dove il tono agiografico e aneddótico delle prime monografie lasciò spazio a esigenze documentarie più attente e precise. Di poco anteriore alla pubblicazione della *Alte Mozart-Ausgabe* è il testo di Otto Jahn, un accuratissimo studio più volte ristampato con revisioni e aggiornamenti, che si pone come capostipite di una nutrita serie di biografie licenziate nei primi decenni del secolo successivo.⁹ Geniale rifacimento del lavoro di Jahn è il volume di Hermann Abert,¹⁰ che accanto alla narrazione minuziosa della parabola esistenziale di Mozart offre un quadro vivido e completo del panorama musicale del secondo Settecento, mentre la mastodontica monografia curata da Théodore de Wyzewa e Georges de Saint-Foix,¹¹ che contiene in aggiunta l'analisi di tutte le composizioni del catalogo mozartiano, si segnala per la ricerca diligente delle fonti e per la disamina delle influenze artistiche assorbite dal maestro austriaco. Tra gli altri occorre poi segnalare il corposo saggio di Arthur Schurig,¹² basato sui dati biografici raccolti da Nikolaus von Nissen e notevolmente corretto dall'autore una decina di anni dopo, e il testo di Bernhard Paumgartner,¹³ una narrazione attendibile e ben documentata che ha beneficiato anche di una traduzione italiana.

L'inizio del Novecento ha segnato quindi l'apertura della ricerca mozartiana ad ambiti di studio fino a quel momento trascurati. Nel suo pionieristico lavoro dedicato al repertorio operistico di Mozart, Edward J. Dent offrì per la prima volta uno sguardo omnicomprensivo sull'intera produzione teatrale del compositore austriaco, prendendo in esame anche titoli all'epoca pressoché sconosciuti, come *Idomeneo*, *Die Entführung aus dem Serail* e *La clemenza di Tito*.¹⁴ Quindi, l'anno successivo, Ludwig Schieder mair pubblicò una prima selezione dell'abbondante lascio epistolare di Mozart, comprendente ben quattro volumi di lettere scritte dal musicista, dal padre Leopold e dagli altri familiari, più un ricco apparato iconografico.¹⁵

Dopo un quarantennio alquanto misero per numero e qualità di contributi – le uniche eccezioni degne di nota furono la corposa monografia di Alfred Einstein,¹⁶ un'originale descrizione e

⁹ OTTO JAHN, *Wolfgang Amadeus Mozart*, 4 voll., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1856-1859, 1867² (2 voll.), 1889-1891³ (a cura di Hermann Deiters), 1905-1907⁴.

¹⁰ HERMANN ABERT, *Wolfgang Amadeus Mozart. Neu bearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns «Mozart»*, 2 voll., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1919-1921; trad. it. di Boris Porena e Ida Cappelli, *Mozart*, a cura di Paolo Gallarati, Milano, Il Saggiatore, 1984-1986, 1989², 2000³.

¹¹ THÉODORE DE WYZEWA e GEORGES DE SAINT-FOIX, *Wolfgang Amédée Mozart. Sa vie musicale et son œuvre, de l'enfance à la pleine maturité. Essai de biographie critique, suivi d'un nouveau catalogue chronologique de l'œuvre complète du maître*, 5 voll., Paris, Perrin, Desclée de Brouwer, 1912-1936.

¹² ARTHUR SCHURIG, *W. A. Mozart. Sein Leben und sein Werk auf Grund der vornehmlich durch Nikolaus von Nissen gesammelten biographischen Quellen und der Ergebnisse der neuesten Forschung dargestellt*, 2 voll., Leipzig, Insel-Verlag, 1913; rist. ampl. *W. A. Mozart. Sein Leben, seine Persönlichkeit, sein Werk*, ivi, 1923.

¹³ BERNHARD PAUMGARTNER, *Mozart*, Berlin, Volksverband der Bucherfreunde, Wegweiser-Verlag, 1927; trad. it. di Carlo Pinelli, Torino, Einaudi, 1945, rist. 2006.

¹⁴ EDWARD J. DENT, *Mozart's Operas. A Critical Study*, London, Chatto & Windus, 1913; rist. ampl. London-New York, Oxford University Press, 1947; trad. it. a cura di Paolo Isotta, Milano, Rusconi, 1979, 1994².

¹⁵ *Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie*, a cura di Ludwig Schieder mair, 5 voll., München-Leipzig, G. Müller, 1914; trad. ingl. di Emily Anderson, *The Letters of Mozart and his Family*, 3 voll., London, Macmillan Press, 1938; 1966² (a cura di Alexander Hyatt King e Monica Carolan, 2 voll.); 1985³ (a cura di Stanley Sadie e Fiona Smart, 1 vol.).

¹⁶ ALFRED EINSTEIN, *Mozart. His Character, his Work*, trad. ingl. di Arthur Mendel e Nathan Broder, London-New York-Toronto, Oxford University Press, 1945; trad. it. di Raffaella Lotteri, *Mozart. Il carattere e l'opera*, Milano, Ricordi, 1951, rist. 1991.

ricostruzione dall'interno della personalità e dell'arte di Mozart, e il breve profilo biografico curato da Massimo Mila,¹⁷ corredato da un'analisi critica sommaria della produzione musicale –, l'approssimarsi dell'anniversario del bicentenario dalla nascita del compositore (1956) diede nuova linfa agli studi mozartiani.¹⁸ Un ruolo decisivo in tal senso fu svolto innanzitutto dall'Internationale Stiftung Mozarteum di Salisburgo, istituzione cittadina fondata già nel 1880, che attraverso i suoi dinamici organi di stampa¹⁹ si produsse in una serie di meritevoli iniziative editoriali, tra cui spiccano l'edizione completa dell'epistolario del musicista²⁰ e la prima 'biografia documentaria' compilata da Otto Erich Deutsch,²¹ una preziosa raccolta di documenti coevi inseriti come materiale supplementare all'interno della *Neue Ausgabe*.

Il terreno perduto nella prima metà del secolo è stato ampiamente recuperato infine negli ultimi cinquant'anni, che hanno visto il fiorire di studi, monografie e contributi in ogni ambito di indagine: dalle raccolte bibliografiche curate da Rudolph Angermüller²² ai cicli di conferenze orga-

¹⁷ MASSIMO MILA, *Wolfgang Amadeus Mozart*, Torino, Arione, 1946 («I maestri della musica», 32-33); rist. ampl. Pordenone, Studio Tesi, 1985. Dello stesso autore sono anche i *Saggi mozartiani*, Milano, Il Balcone, 1945; ristampati in seguito in una raccolta completa che comprende anche i successivi scritti dell'autore sul compositore austriaco, Id., *Mozart. Saggi 1941-1987*, a cura di Anna Mila Giubertoni, Torino, Einaudi, 2006.

¹⁸ In lingua italiana segnaliamo la collezione di saggi dedicata ai soggiorni italiani del compositore, *Mozart in Italia. I viaggi e le lettere*, a cura di Guglielmo Barblan e Andrea Della Corte, Milano, Ricordi, 1956.

¹⁹ Curati dall'istituzione salisburghese sono il «Mozart Jahrbuch», I-, 1950-, pubblicato a cadenza annuale (l'originale «Mozart Jahrbuch» fu edito in tre numeri a Monaco di Baviera dal 1923 al 1929; a esso seguirono poi tre uscite, dal 1941 al 1943, del «Neues Mozart Jahrbuch» a Regensburg), e le «Mitteilungen der Internationale Stiftung Mozarteum», I-, 1952-, a cadenza trimestrale. Negli stessi anni vide anche la luce la rivista «Acta Mozartiana», Augsburg, I-, 1954-, pubblicata dalla Deutsche Mozart Gesellschaft a cadenza trimestrale. Dal 1992 è attivo inoltre il periodico «Mozart-Studien», stampato dall'editore Schneider di Tutzing.

²⁰ *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, a cura di Wilhelm A. Bauer, Otto Erich Deutsch e Joseph Heinz Eibl, 7 voll., Kassel, Bärenreiter, 1962-1975 (i primi cinque volumi comprendono soprattutto le lettere di Mozart, del padre Leopold e la corrispondenza padre-figlio, il sesto le lettere di Konstanze e Maria Anna Mozart scritte dopo la morte del musicista, il settimo le note di viaggio, testimonianze, il giornale di Nannerl, il catalogo delle opere e un ricco indice complessivo); trad. fr. di Geneviève Geffray, *La Correspondance de Mozart*, Paris, Flammarion, 1986-1999. Una nuova edizione, integrata con un ottavo volume, è stata edita di recente: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, a cura di Ulrich Konrad, 8 voll., Kassel-München, Bärenreiter, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2005.

²¹ Mozart. *Die Dokumente seines Lebens, gesammelt und erläutert*, a cura di Otto Erich Deutsch, Kassel-London, Bärenreiter, 1961 (*Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, x/34). Il lavoro ha subito poi negli anni due ristampe aggiornate: *Mozart. Die Dokumente seines Lebens. Addenda und Corrigenda*, a cura di Joseph Heinz Eibl, ivi, 1978 (*Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, x/31-1); *Mozart. Die Dokumente seines Lebens. Addenda Neue Folge*, ivi, 1997 (*Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, x/31-2).

²² RUDOLPH ANGERMÜLLER e OTTO SCHNEIDER, *Mozart-Bibliographie (Bis 1970)*, Kassel, Bärenreiter, 1976; Id. *Mozart-Bibliographie (1971-1975). Mit Nachträgen zur Mozart-Bibliographie bis 1970*, ivi, 1978; Id. *Mozart-Bibliographie (1976-1980). Mit Nachträgen zur Mozart-Bibliographie bis 1975*, ivi, 1982; Id. *Mozart-Bibliographie (1981-1985). Mit Nachträgen zur Mozart-Bibliographie bis 1980*, ivi, 1987; RUDOLPH ANGERMÜLLER e JOHANNA SENIGL, *Mozart-Bibliographie (1986-1991). Mit Nachträgen zur Mozart-Bibliographie bis 1985*, Kassel-New York, Bärenreiter, 1992; RUDOLPH ANGERMÜLLER e THERESE MUXENEDER, *Mozart-Bibliographie (1992-1995). Mit Nachträgen zur Mozart-Bibliographie bis 1991*, ivi, 1998 (il primo numero uscì come parte della serie «Mozart Jahrbuch 1975», i rimanenti come pubblicazioni separate a coprire periodi quinquennali. Prima delle serie curate da Rudolph Angermüller le bibliografie erano edite all'interno della rivista «Mozart Jahrbuch»; la prima, che copriva il periodo 1945-1950, fu compilata nel numero del 1951 da Rudolf Elvers e Géza Rech). Un prezioso strumento di ricerca è anche l'agile compendio curato da BAIRD HASTINGS, *Wolfgang Amadeus Mozart. A Guide to Research*, New York, Garland, 1989 («Garland Composer Resource Manuals», 16), che contiene le citazioni di più di mille titoli di letteratura secondaria sul compositore, più alcuni preziosi elenchi che comprendono gli allievi e i mecenati di Mozart, i personaggi delle sue opere e una lista, ordinata per città, delle organizzazioni e degli archivi bibliotecari a lui dedicati).

nizzati per esplorare gli aspetti più controversi e singolari della molteplice attività mozartiana,²³ da nuovi e aggiornati volumi biografici – nel novero dei quali occorre segnalare in particolare i lavori di Aloys Greither, Joseph Heinz Ebl e Wolfgang Hildesheimer²⁴ – a ricche collezioni omnicomprensive, che presentano al contempo saggi analitici e interventi dedicati alla disamina dei rapporti del musicista austriaco con il panorama culturale e artistico a lui contemporaneo e successivo, fino a recenti disamine della costellazione dei personaggi femminili in rapporto al dramma.²⁵ A completare il quadro sono i fondamentali lavori sulla produzione teatrale di Mozart di Stefan Kunze e Daniel Hartz,²⁶ e l'utilissima raccolta dei libretti d'opera curata da Ernest War-

²³ Tra i convegni mozartiani più importanti segnaliamo: *Colloquium «Mozart und Italien»* (Rom 1974), atti del convegno a cura di Friedrich Lippmann, Köln, Arno Volk Verlag Hans Gerig KG, 1978 («Analecta Musicologica», 18); *Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongress zum Mozartjahr 1991* (Baden-Wien, 1991), a cura di Ingrid Fuchs, 2 voll., Tutzing, H. Schneider, 1993; *Mozart. Gli orientamenti della critica moderna*. Atti del Convegno internazionale (Cremona, 24-26 novembre 1991), a cura di Giacomo Fornari, Lucca, LIM, 1994 («Studi e testi musicali», 1); *Convegno italo-tedesco «Mozart, Paisiello, Rossini e l'opera buffa»* (Rom 1993), a cura di Markus Engelhardt e Wolfgang Witzemann, Laaber, Laaber, 1998 («Analecta musicologica», 31); *Mozartanalyse im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Bericht über die Tagung Salzburg 1996*, a cura di Gernot Gruber e Siegfried Mauser, Laaber, Laaber, 1999 («Schriften zur musikalischen Hermeneutik», 6).

²⁴ ALOYS GREITHER, *Wolfgang Amadé Mozart. Seine Leidensgeschichte an Briefen und Dokumenten dargestellt*, Heidelberg, L. Schneider, 1958; rist. *Wolfgang Amadé Mozart in Selbstzeugnissen und Bilddokumente*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1962 («Rowolths Monographien», 77); trad. it. di Paola Tonini, *Mozart. Col catalogo cronologico e per generi di tutte le opere*, Torino, Einaudi, 1968, 1991² («Piccola biblioteca Einaudi», 106); JOSEPH HEINZ EIBL, *W. A. Mozart. Chronik eines Lebens*, Kassel-Basel-Paris-London-New York, Bärenreiter, 1975; trad. it. di Silvia Tuja, *Mozart. Cronaca di una vita*, Milano, Ricordi, 1991; WOLFGANG HILDESHEIMER, *Mozart*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977; trad. it. di Donata Schwendimann-Berra, Firenze, Sansoni, 1979, rist. Milano, Rizzoli, 2006. Tra i profili biografici più recenti citiamo: STANLEY SADIE, *The New Grove Mozart*, London, Macmillan, 1982; trad. it. di Anna Maria Morazzoni, Milano-Firenze, Ricordi-Giunti, 1987; FRANCIS CARR, *Mozart & Constanze*, London, J. Murray, 1983; trad. it. di Mary Cotton, *Mozart e Constanze. Una biografia*, Genova, Marietti, 1991; HOWARD CHANDLER ROBBINS LONDON, *Mozart's Last Year*, London, Thames and Hudson, 1988; trad. it. di Fenisia Giannini Iacono, 1791. *L'ultimo anno di Mozart*, Milano, Garzanti, 1989; ID., *Mozart. The golden years 1781-1791*, ivi, 1989; trad. it., *Mozart: gli anni d'oro 1781-1791*, Milano, Garzanti, 1989; GEORG KNEPLER, *Wolfgang Amadé Mozart. Annäherungen*, Berlin, Henschel, 1991, 2005²; trad. it. *Wolfgang Amadé Mozart. Nuovi percorsi*, Milano-Lucca, Ricordi-LIM, 1995; MAYNARD SOLOMON, *Mozart. A Life*, New York, Harpercollins Publishers, 1995; trad. it. di Andrea Buzzi, Milano, Mondadori, 1996; JULIAN RUSHTON, *Mozart*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2006 («The Master Musicians Series»).

²⁵ *The Mozart Compendium. A Guide of Mozart's Life and Music*, a cura di Howard Chandler Robbins London, New York, Schirmer, 1990 (il volume raccoglie ventiquattro saggi che analizzano un'ampia scelta di materiali mozartiani: fonti, edizioni complete, ambiente musicale in singole città e nazioni e rapporto del musicista con la letteratura); *Mozart*, a cura di Sergio Durante, Bologna, Il Mulino, 1991; *Mozart Studies*, a cura di Cliff Eisen, 2 voll., Oxford-New York, Oxford University Press, Clarendon, 1991-1997 (l'autore ha curato anche un rifacimento della fortunata biografia di Deutsch, *New Mozart Documents. A Supplement to O. E. Deutsch's Documentary Biography*, London, Macmillan, 1991); *On Mozart*, a cura di James M. Morris, Cambridge-New York-Washington, Cambridge University Press, Woodrow Wilson Center Press, 1994 («Woodrow Wilson Center Series»); *Wolfgang Amadé Mozart. Essays on His Life and His Music*, a cura di Stanley Sadie, New York, Oxford University Press, 1996 (all'interno sono contenuti gli interventi letti nel corso della conferenza organizzata a Londra nel 1991 per il bicentenario della morte del musicista dalla Royal Music Association); *The Cambridge Companion to Mozart*, a cura di Simon P. Keefe, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2003; *Mozart Handbuch*, a cura di Silke Leopold, Jutta Schmoll-Barthel e Sara Jeffe, Kassel-Stuttgart, Bärenreiter, Metzler, 2005; KRISTI BROWN-MONTESANO, *Understanding the Women of Mozart's Operas*, Berkeley-Los Angeles, The University of California Press, 2007.

²⁶ STEFAN KUNZE, *Mozarts Opern*, Stuttgart, P. Reclam, 1984, 1996²; trad. it. di Leonardo Cavari, *Il teatro di Mozart. Dalla «Finta semplice» al «Flauto Magico»*, Venezia, Marsilio, 1990; DANIEL HEARTZ, *Mozart's Operas*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1990 (dell'autore segnaliamo inoltre il volume

burton,²⁷ che in sette volumi presenta l'intero *corpus* della librettistica mozartiana, compresi i facsimile delle edizioni a stampa delle prime rappresentazioni, delle riedizioni per allestimenti successivi, dei *pastiches* musicali ai quali contribuì il compositore e delle fonti dei libretti. Il fervore musicologico degli ultimi anni ha poi investito di riflesso anche il mercato editoriale nostrano e ha reso disponibili per il lettore italiano non solo un'ampia scelta dei principali capisaldi della ricerca mozartiana, ma anche numerose opere dal carattere documentario²⁸ oppure divulgativo,²⁹ oltre a un'edizione attendibile dei libretti, curata da Marco Beghelli, che si aggiunge a quella della trilogia dapontiana, ulteriormente impreziosita dalle *Memorie* del leggendario abate.³⁰

Per più di due secoli da quando l'opera fu composta e allestita, il 29 ottobre 1787 al Nostitz-Theater di Praga, *Don Giovanni* ha da sempre goduto dello *status* di 'classico' ineguagliabile nel repertorio operistico europeo, e con la sua perfetta fusione del linguaggio del teatro buffo con quello serio – una compresenza stilistica suggerita del resto dalla definizione di «dramma giocoso» data al lavoro – è diventato pochi anni dopo la sua prima rappresentazione modello universale dell'opera assoluta (su questo, in particolare, si vedano le analisi di Frits Noske).³¹ Già nel 1815 Ernst Theodor Amadeus Hoffmann lo definiva «l'opera di tutte le opere»,³² mentre filosofi come Søren Kierkegaard³³ o musicisti come Charles Gounod³⁴ vedevano nel *Don Giovanni* «un lavoro senza macchia, di ininterrotta perfezione». La mitizzazione romantica e l'altissima considerazione che l'opera ricevette dall'intero mondo culturale ottocentesco continuò poi anche nel secolo scorso, così che tra tutti i titoli mozartiani *Don Giovanni* ha goduto del raro privilegio di aver avuto vita scenica pressoché ininterrotta, attirando in modo costante l'attenzione dei principali interpreti.

Per uno sguardo generale sull'opera i titoli di riferimento sono rappresentati dall'agile compendio curato da Julian Rushton,³⁵ – il volume offre in traduzione inglese una cospicua rassegna

Haydn, Mozart, and the Viennese School 1740-1780, New York, Norton, 1995). Importante contributo divulgativo quello di CHARLES OSBORNE, *The Complete Operas of Mozart. A Critical Guide*, London, Gollancz, 1978; trad. it. di Maria Serena Gavioli, *Tutte le opere di Mozart*, Firenze, Sansoni, 1982.

²⁷ *The Librettos of Mozart's Operas*, a cura di Ernest Warburton, 7 voll., New York, Garland, 1992.

²⁸ Selezioni significative dell'epistolario di Mozart sono contenute in: *Wolfgang Amadeus Mozart. Lettere*, a cura di Elisa Ranucci, Milano, Guanda, 1981; rist. Parma, Guanda, 2006; *Lettere di Mozart alle donne*, a cura di Olimpio Cescatti, Milano, Bompiani, 1991 («Nuova corona», 23); *Wolfgang Amadeus Mozart. Lettere alla cugina*, con testo a fronte, a cura di Claudio Groff, Milano, ES, 1991; *Wolfgang Amadeus Mozart. Epistolario*, a cura di Enrico Castiglione, Roma, Logos, 1991; rist. Roma, Pantheon, 2001. Di recente è stata pubblicata inoltre una corposa antologia delle lettere in lingua inglese, *Mozart's Letters, Mozart's Life. Selected Letters*, a cura di Robert Spaethling, New York-London, Faber and Faber, 2000.

²⁹ BENIAMINO DEL FABBRO, *Mozart. La vita. Scritti e appunti 1945-1975*, Milano, Feltrinelli, 1975, 1978² («Universale economica», 715); GIOVANNI CARLI BALLOLA e FRANCO PARENTI, *Mozart*, Milano, Rusconi, 1990, 1996²; PIERO BUSCAROLI, *La morte di Mozart*, cit..

³⁰ *Tutti i libretti di Mozart*, a cura di Marco Beghelli, Milano, Garzanti, 1990, 1999²; Torino, UTET, 1995; LORENZO DA PONTE, *Memorie. I libretti mozartiani*, Milano, Garzanti, 1976, 1995⁵, pp. 92-93.

³¹ FRITS NOSKE, *The Signifier and the Signified: Studies in the Operas of Mozart and Verdi*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1977; Oxford, Oxford University Press, 1990²; trad. it. di Luigia Minardi *Dentro l'opera. Struttura e figura nei drammi musicali di Mozart e Verdi*, Venezia, Marsilio, 1993, pp. 56-112.

³² ERNST THEODOR AMADEUS HOFFMANN, «*Don Juan*». *Oper in zwei Abteilungen von Mozart*, «Dramaturgisches Wochenblatt», XIV, 1815 (l'articolo apparve come recensione alla rappresentazione dell'opera del 20 settembre 1815 alla Königliche Oper di Berlino).

³³ SØREN KIERKEGAARD, *Enten-Eller. Et Livs-Fragment udgivet af Victor Eremita*, 2 voll., København, A. Reitzel, 1843; trad. it. di Alessandro Cortese, *Enten-Eller. Un frammento di vita pubblicato da Victor Eremita*, 5 voll., Milano, Adelphi, 1976-1978.

³⁴ CHARLES GOUNOD, *Le «Don Juan» de Mozart*, Paris, P. Ollendorff, 1890.

³⁵ JULIAN RUSHTON, W. A. Mozart: «*Don Giovanni*», Cambridge, Cambridge University Press, 1981, rist. 1999 («Cambridge Opera Handbooks»).



Frontespizio della partitura (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1801). L'incisione è di Vincenz Georg Kinner (1767-1851).

letteraria sul *Don Giovanni*, tra cui un estratto significativo dalle *Memorie* del librettista Lorenzo Da Ponte e le recensioni di Hoffmann e Berlioz –, dal numero di «*Avant-Scène Opéra*»,³⁶ così come dal decisivo capitolo inserito nel 1924 da Abert nel suo rifacimento della monumentale biografia di Jahn,³⁷ mentre il lettore italiano può trovare chiare e dettagliate informazioni sulla par-

³⁶ Wolfgang Amadeus Mozart, «*Don Giovanni*», «*L'Avant-Scène Opéra*», n. 172, luglio-agosto 1996; contiene, fra l'altro: MICHEL NOIRAY, *Commentaire musical et littéraire*, pp. 12-125, MICHEL NOIRAY, *La construction de «Don Giovanni»*, pp. 126-133, JEAN STAROBINSKI, *Quali eccessi*, pp. 134-140, DANIELA GOLDIN FOLENA, *L'art du librettiste: Da Ponte et la tradition italienne*, pp. 141-149.

³⁷ HERMANN ABERT, *Wolfgang Amadeus Mozart*, cit., II, pp. 361-369, 381-488 (le pagine indicate sono quelle della prima edizione italiana, Milano, Il Saggiatore, 1986). Agli stessi anni appartengono anche due interessanti monografie in lingua francese: JULIEN TIERSOT, «*Don Juan*» de Mozart. *Étude historique et critique, analyse musicale*, Paris, P. Mellotte, 1927 («*Les Chefs-d'œuvre de la musique expliqués*»); RENÉ DUMESNIL, *Le «Don Juan» de Mozart*, Paris, Librairie de France, 1927 («*Collection des grandes œuvres musicales*»).

titura negli studi redatti da Fedele D'Amico e Massimo Mila.³⁸ Specifici invece sulla travagliata ricezione dell'opera, influenzata tanto da considerazioni drammatico-musicali quanto da preconcetti estetici o ideologici, sono gli estesi contributi di Christoph Bitter e Karin Werner-Jensen,³⁹ entrambi incentrati sulla sua fortuna ottocentesca, da abbinare alla breve disamina di due secoli di storia tracciata da James Parakilas,⁴⁰ oppure alla recentissima raccolta curata da Lydia Goehr e Daniel A. Herwitz,⁴¹ che prende in esame l'eredità artistica e morale del capolavoro mozartiano nella letteratura, filosofia e cultura dell'Ottocento. Imprescindibili, poi, risultano due saggi di Pierluigi Petrobelli, che si occupa della fortuna italiana di questo capolavoro, dopo aver indicato l'influenza di alcuni suoi *topoi* sul *Rigoletto*.⁴² Utili nel delineare il variegato panorama musicale dell'opera buffa italiana nella Vienna della fine del Settecento si rivelano i volumi di Stefan Kunze e Andrew Steptoe, insieme al brillante volume edito da Mary Hunter e James Webster;⁴³ di taglio decisamente analitico si presentano invece i lavori di Pedro Alcalde,⁴⁴ un'approfondita disamina del rapporto tra forma musicale e senso drammatico, e di Wye Allanbrook.⁴⁵ Un contributo italiano di rilievo assoluto per illuminare il confronto fra la versione di Praga e quella viennese è l'edizione del libretto curata da Giovanna Gronda.⁴⁶

³⁸ FEDELE D'AMICO, *Intorno al «Don Giovanni» di Mozart*, Roma, Bulzoni, 1979 (contiene in appendice l'analisi critica di Abert); MASSIMO MILA, *Lettura del «Don Giovanni» di Mozart*, Torino, Einaudi, 1988, rist. 2000 («Piccola biblioteca Einaudi», 66).

³⁹ CHRISTOPH BITTER, *Wandlungen in den Inszenierungsformen des «Don Giovanni» von 1787 bis 1928*, Regensburg, Gustav Bosse, 1961; KARIN WERNER-JENSEN, *Studien zur «Don Giovanni»-Rezeption im 19. Jahrhundert (1800-1850)*, Tutzing, Schneider, 1980 («Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft», 8).

⁴⁰ JAMES PARAKILAS, *The Afterlife of «Don Giovanni». Turning Production History into Criticism*, «The Journal of Musicology», VIII/2, 1990, pp. 251-265.

⁴¹ *The Don Giovanni Moment. Essays on the Legacy of an Opera*, a cura di Lydia Goehr e Daniel A. Herwitz, New York, Columbia University Press, 2006.

⁴² PIERLUIGI PETROBELLI, «Don Giovanni» in Italia: la fortuna dell'opera ed il suo influsso, in *Colloquium «Mozart und Italien» (Rom 1974)*, cit., pp. 30-51; ID., *Verdi e il «Don Giovanni», Osservazioni sulla scena iniziale del «Rigoletto»*, in *Atti del I congresso internazionale di studi verdiani*, Parma, Istituto di studi verdiani, 1969, pp. 232-246 (anche in ID., *La musica nel teatro. Saggi su Verdi e altri compositori*, Torino, EDT, 1998, pp. 35-48).

⁴³ STEFAN KUNZE, *«Don Giovanni» vor Mozart. Die Tradition der Don-Giovanni-Opern in italienischen Buffa-Theater des 18. Jahrhunderts*, München, 1972 («Münchener Universitäts-Schriften», 10); ANDREW STEPTOE, *The Mozart-Da Ponte Operas. The Cultural and Musical Background to «Le Nozze di Figaro», «Don Giovanni», and «Cosi fan tutte»*, Oxford, Clarendon Press, 1988; *Opera Buffa in Mozart's Vienna*, a cura di Mary Hunter e James Webster, New York, Cambridge University Press, 1997 («Cambridge Studies in Opera»).

⁴⁴ PEDRO ALCALDE, *Strukturierung und Sinn. Die dramatische Funktion der musikalischen Form in Da Pontes und Mozarts «Don Giovanni»*, Frankfurt am Main-New York, P. Lang, 1992 («Europäische Hochschulschriften, Reihe 36: Musikwissenschaft», 76).

⁴⁵ WYE JAMISON ALLANBROOK, *Rhythmic Gesture in Mozart: «Le Nozze Di Figaro» and «Don Giovanni»*, Chicago, The University of Chicago Press, 1983.

⁴⁶ *Il Don Giovanni: dramma giocoso in due atti. Poesia di Lorenzo Da Ponte*, edizione critica di Giovanna Gronda, Torino, Einaudi, 1995 («Collezione di teatro», 354).

Dall'archivio storico del Teatro La Fenice

a cura di Franco Rossi

«Una composizione la più classica fra tutte, e la più rinomata»*

Può stupire oggi il ritardo con il quale i lavori teatrali di Mozart approdano al Teatro La Fenice, pur preceduti da una numerosa serie di esecuzioni della musica strumentale e, in particolare, delle *ouvertures* delle sue opere (quella di *Don Giovanni* si ode dall'Orchestra veneziana sotto la guida di Ermanno Wolf-Ferrari nel 1905). Ma è solo la sera del 16 maggio 1914, in una Europa che ancora non presagisce lo scoppio imminente della Grande Guerra, che il trio Giuseppe Armanini-Maria Crosa-Giuseppe Kaschmann propone il *singspiel* mozartiano *Bastiano e Bastiana*, nella traduzione italiana di Carlo Rossi. Mentre si infittiscono le presenze del musicista nei programmi concertistici, bisogna attendere il 13 settembre del 1934 per assistere nuovamente a un suo lavoro teatrale: *Così fan tutte*, proposto dai complessi dell'Opera di Stato di Vienna ospiti a Venezia e sotto la direzione di Clemens Krauss (evidentemente le forze locali non sono ancora in grado di affrontare, per gusto e tecnica, l'aurea semplicità della musica di Mozart). E sarà solo sei anni più tardi, nel 1940, che le note delle *Nozze di Figaro*, dirette da Fernando Previtali e con il prestigioso Mariano Stabile nella parte di Figaro, risuoneranno nella sala della Fenice. Anche questa volta il legame con la situazione internazionale è purtroppo veramente molto stretto: dopo l'invasione della Polonia da parte delle truppe di Hitler, proprio nei mesi nei quali il lavoro di Mozart appare alla Fenice l'Europa si trova nel pieno di quella che in maniera piuttosto cinica è stata chiamata la 'finta guerra', quel periodo di attesa trascorso nell'obiettivo di rinforzare i propri armamenti e nella vana speranza di giungere comunque ad un accordo.

Diversa è la situazione per quanto riguarda altri teatri: dopo la prima italiana del *Don Giovanni* nel 1811 (a Roma, oppure a Bergamo), il 31 maggio del 1814 il Teatro alla Scala aveva già programmato *Così fan tutte*, mentre poche settimane più tardi, il 17 ottobre, era andato in scena il *Don Giovanni*, poi prontamente ripreso anche nel 1816. Al contrario bisogna aspettare il 1953 per vederlo al Teatro Comunale di Bologna, laddove il Teatro Nuovo di Trieste, poi Teatro Verdi, lo aveva già proposto nel 1842 a sua volta preceduto dal Teatro di San Benedetto a Venezia nel 1833. Per tornare alla Fenice, dopo *Il ratto dal serraglio* del settembre del 1941, anche qui sotto la guida, e la garanzia, di un direttore d'orchestra tedesco, Hans Schmidt-Isserstedt, si dovranno aspettare gli anni più difficili della guerra per giungere alla prima esecuzione del *Flauto magico*, diretto da Mario Rossi e per la regia di Mario Labroca, uomo di musica a tutto campo che da lì a poco tanto peso avrebbe avuto nella recente storia artistica della Fenice. La voce profonda di Tancredi Pasero nella nobile parte di Sarastro guiderà i giovani del Centro Lirico del Teatro Comunale di Firenze che già tanta parte aveva avuto nella realizzazione delle *Nozze di Figaro*, organizzate appunto dal Maggio Musicale Fiorentino. Sarà solo ad Italia liberata che

* La sentenza si legge nel libretto per la prima veneziana di *Don Giovanni* nel Teatro di San Benedetto (1833).



Don Giovanni al Teatro La Fenice di Venezia, 1946; regia di Giuseppe Marchioro; sul podio, Gianandrea Gavazzeni. Archivio storico del Teatro La Fenice.



Nicola Rossi Lemeni, Don Giovanni al Teatro La Fenice di Venezia, 1958; regia di Frank de Quell, scene di Hainer Hill; sul podio, Vittorio Gui, Archivio storico del Teatro La Fenice. Rossi Lemeni (1920-1991) esordì al Teatro La Fenice di Venezia (1946) nel *Boris* (Varlaam). Partecipò alle prime assolute di *Assassinio nella cattedrale* (Tommaso Becket) di Pizzetti, *David* (Saul) di Milhaud, *La visita meravigliosa* di Rota (Reverendo Hilyer); e alle prime italiane di *Billy Budd* (Claggart) di Britten (Firenze, Comunale, 1965) e *The Emperor Jones* (Brutus Jones) di Gruenberg (Roma, Teatro dell'Opera, 1951). Tra i suoi grandi ruoli: Boris, Filippo II, Mefistofele (Gounod e Boito). Sposò in seconde nozze il soprano Virginia Zeani.

le scene della Fenice ospiteranno per la prima volta il *Don Giovanni*: siamo nel gennaio 1946, e una Venezia uscita stremata dall'immane conflitto ma determinata ad uscire dagli anni bui si avvicina a uno dei massimi capolavori operistici. La poltrona di platea costa 350 lire, un palco centrale 950 lire, un posto numerato in galleria 95 lire, il solo ingresso alla seconda galleria 30 lire. Lo stipendio di un operaio negli stessi mesi è di 10.000 lire, un giornale costa 4 lire, una tazzina da caffè 20 lire (particolarmente cara per i prodotti di importazione), il latte 30 lire. Il grammo d'oro vale invece 818 lire, quindi sostanzialmente quanto un palco centrale alla Fenice.

La stagione 1945-1946 vede alla Presidenza dell'Ente Giovanni Ponti, per un brevissimo periodo sindaco di Venezia, mentre il sovrintendente è Mario Corti, che di lì a poco verrà sostituito, per esplicita volontà del governo e contro i *desiderata* del nuovo sindaco, da Erardo Trentinaglia; l'orchestra del teatro è ancora una cooperativa. Pur tra le evidenti difficoltà dovute alla crisi post-bellica, Gianandrea Gavazzeni inaugura l'8 dicembre 1945 il primo ciclo di concerti sinfonici, ai quali prenderanno parte alcuni veneziani di talento, come il trentacinquenne Nino Sanzogno, diplomato al «Benedetto Marcello», e la mai troppo elogiata Ginevra Vivante che, ad onta delle persecuzioni subite per la sua fede israelita, aveva solo diradato ma mai interrotto la propria carriera artistica, acclamata nell'Europa che non aveva ceduto ai razzismi. Alceo Galleria e Arturo Benedetti Michelangeli, in questi anni già nel pieno fulgore di una precoce, prestigiosa carriera, completavano la prestigiosa rassegna.

Il 5 gennaio del 1946 si aprì la stagione lirica con *Francesca da Rimini* di Riccardo Zandonai. La direzione venne affidata a Franco Ghione, mentre Gilda Dalla Rizza firmò la regia, forte della sua approfondita conoscenza di un'opera della quale era stata tra le prime e più importanti interpreti. Il dittico *Hänsel e Gretel* di Engelbert Humperdinck e *La matrona d'Efeso* del venezianissimo Sante Zanon (prima assoluta) fu il secondo titolo della stagione (10 gennaio), mentre si entrò nel vivo con il *Nabucco* di Verdi (12 gennaio), unico lavoro a prevedere una recita suppletiva oltre alle tre previste dalla tradizionale organizzazione corrente. Il *Nabucco* del poderoso Gino Bechi (al decennale della propria carriera) si contrappose allo *Zaccaria* interpretato da Cesare Siepi, quest'ultimo al proprio vero debutto. Dopo *Don Giovanni* (19 gennaio), il pubblico vide ancora sulle scene della Fenice il *Faust* di Gounod con Antonio Salvarezza, Italo Tajo, Giuseppe Valdengo e la deliziosa Margherita di Elena Rizzieri (26 gennaio), *Iris* di Mascagni (2 febbraio), *Manon Lescaut* di Puccini con Mafalda Favero nelle vesti della protagonista (9 febbraio), e a conclusione *Il campiello* di Ermanno Wolf-Ferrari diretto dal nipote (16 febbraio), nel decennale della composizione e a pochi mesi dal ritorno a Venezia e quindi alla successiva, repentina scomparsa del musicista.

La prima rappresentazione del *Don Giovanni* avvenne quindi in un momento estremamente delicato: al di là di alcune felici ironie legate alla cronaca rosa e nera,¹ la situazione generale nulla nasconde della propria evidente drammaticità: pochi giorni prima dell'allestimento mozartiano «Il gazzettino» riportava le alate parole di «Eleonora Roosevelt [che] parla chiaro alla grande assemblea della pace. Grido d'allarme nella Central Hall: il fascismo non è morto»,² e se il giorno successivo da una parte sembra di poter leggere una schiarita «Il telegramma di De Gasperi accolto con simpatia dai delegati [ONU]»,³ dall'altra parte non si possono nascondere «i problemi economici e finanziari del paese illustrati dal sottosegretario Vicentini»,⁴ qualche gior-

¹ *L'aggressione a casa De Pisis – I banditi si proclamarono gentiluomini e se ne andarono facendo tanto di cappello*, «Il gazzettino», 12 gennaio 1946.

² Ivi, 17 gennaio.

³ Ibid.

⁴ Ibid.



Hainer Hill, bozzetto scenico (II) per *Don Giovanni* al Teatro La Fenice di Venezia, 1958; regia di Frank de Quell, coreografia di Mariella Turitto Alessandri; sul podio, Vittorio Gui.

Don Giovanni (II.3) al Teatro La Fenice di Venezia, 1964; regia di Silverio Blasi, scene e costumi di Mischa Scandella, coreografia di Mariella Turitto; sul podio, Peter Maag. Archivio storico del Teatro La Fenice.



Don Giovanni al Teatro La Fenice di Venezia, 1967 (allestimento del Grand Théâtre di Ginevra); regia di Herbert Graf, scene di George Wakhevitch, coreografia di Mariella Turitto; sul podio, Ettore Gracis. In scena: Ruggero Raimondi (Don Giovanni), Adriana Martino (Zerlina; dietro don Giovanni), Celestina Casapietra Kegel (Donna Anna), Renzo Casellato (Don Ottavio). Archivio storico del Teatro La Fenice. Raimondi ha esordito a Spoleto (1964) nella *Bobème* (Colline); ha partecipato alla storica ripresa fenicea (1982) del *Don Quichotte* di Massenet, e alla prima ripresa moderna in forma scenica (1984) del *Viaggio a Reims* (Don Profondo) a Pesaro. Tra i suoi ruoli: Mustafà, Selim, Mosè, Procida, Attila, padre guardiano, Boris.

no più tardi apparve però anche un cauto e allora inatteso ottimismo circa la situazione economica: «L'esposizione finanziaria del ministro Corbino. Previsto per il corrente esercizio: spese 500 miliardi, entrate 140 miliardi»,⁵ sotto un certo punto di vista confermato e accresciuto dalle notizie provenienti dalla capitale statunitense: «Il 30 marzo a Washington. Riunione dei 'cinque' per l'esame preliminare del progetto di pace con l'Italia»⁶. Non solo, ma il segno di una nuova, accresciuta vitalità porta anche alla reale riorganizzazione del paese: «2 miliardi per la costruzione di case popolari».⁷

Giunge finalmente la tante volte auspicata prima veneziana del *Don Giovanni*: l'anonimo articolista dedica una parte del proprio scritto (e la musica vanta tutti i giorni in questo pur difficile periodo uno spazio veramente molto ampio e persino inusitato in un foglio giornalistico altrimenti veramente esile, scarno) ad una prima, anche se certo tardiva, analisi dell'opera:

Nella concezione lirica del leggendario personaggio, nel quale si incarna l'immagine del disfrenato istinto sessuale, il salisburghese dava fondo alle meravigliose possibilità del suo genio. Non è il caso di seguire qui le indagini più psicologiche che estetiche, che pensatori e critici andarono compiendo nel tempo sulle significazioni etiche della complessa figura del protagonista [...].

La più felice felicità dello spirito mozartiano si dà qui la mano con il sentimento del dramma: la spontaneità più elegante e gioconda con la potenza del dolore e del disinganno; la squisitezza dell'aria sospirosa con la veemenza dell'interpretazione; la gioia di vivere con la sinistra paura del castigo; il giuoco comico e grottesco con la severità della rampogna. A traverso la briconeria cinica e beffarda di Don Giovanni si giunge alla statua del Commendatore che ne è la negazione o meglio l'annientazione finale, toccando la sciocca malvagità di Leporello, l'umanità calpestata di Donna Anna e di Donna Elvira, le ingenue lepidèzze popolari di Zerlina e Masetto, intrecciata di ritmi danzanti in un fluire di musica lucente e vaghissima, in un rimbalsare di spuma e in uno scrosciare di minacce. La tragedia inquadra la commedia, la quale tuttavia non dimentica mai di avere quella come punto di partenza e di arrivo. Tra lazzi e carole Don Giovanni mena il proprio dramma dissoluto che pesa su di lui come una condanna, come la maledizione del peccato originale, e raggiunge la sua espressione più disperata e spaventosa nella scena della cena alla quale egli si dispone per «divertirsi», anche se c'è nel suo canto il brivido della paura, il sentimento di essere giunto al limite delle proprie ribalderie. Questi mondi di psicologici contrasti che Mozart ha messo nella propria partitura Gianandrea Gavazzeni musicista sensibile e studioso accorto ed avvertito, ha saputo riprodurre iersera nel migliore dei modi consentitigli da una preparazione che non ha potuto raggiungere quel massimo di risultati che l'opera richiede e di cui le sue attitudini sarebbero state capaci. Ma il teatro ha oggidì problemi così imponenti davanti a sé che colpa non può essere fatta a nessuno.⁸

Doloroso e oggi di triste attualità il riferimento ai difficili momenti attraversati in questo periodo dal teatro d'opera nel suo insieme, lamentela che con estremo disagio vediamo riproporre puntualmente nei quotidiani lungo anni ed anni di attività. Pure in mezzo a tante difficoltà il lavoro va in scena con pieno decoro:

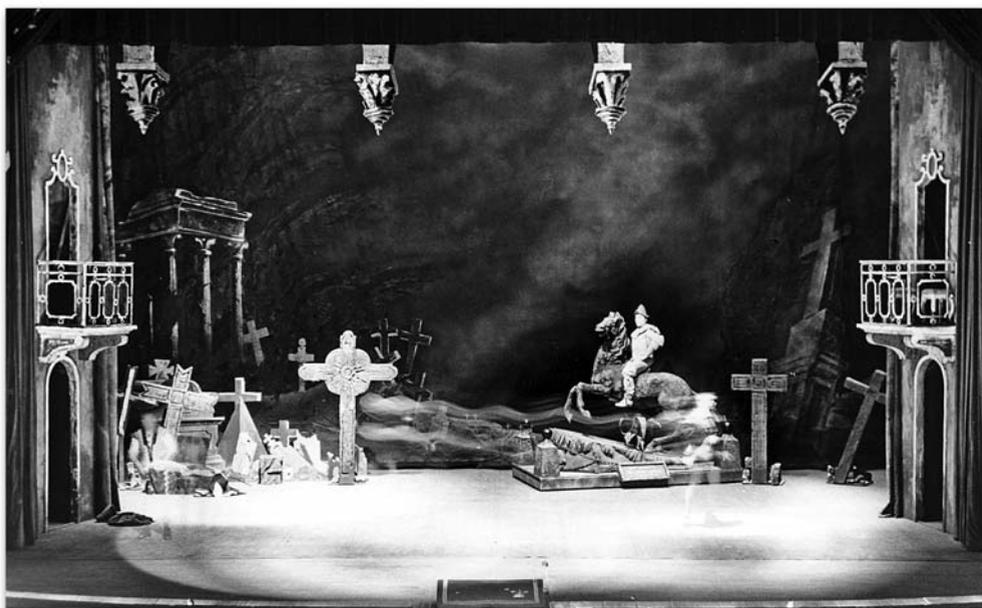
Un palcoscenico ricco di ottimi elementi ha agevolato il suo compito per la parte che gli compete. Mu-tevole di espressioni, agile, baldanzoso, sfidante è stato Antonio Cassinelli, il protagonista; lepidò e grottesco Marcello Giorda (sì, il popolare attore passato ora dalla prosa alla lirica per le parti di carattere) nel personaggio di Leporello; assai distinto il terzetto delle donne, più irreprensibile nelle limpide e fresche e ben modulate voci di Rina Malatrasi e di Alda Noni che in quella bella, ma non sem-

⁵ Ivi, 22 gennaio.

⁶ Ivi, 25 gennaio.

⁷ Ibid.

⁸ *Don Giovanni di Mozart*, ivi, 18 gennaio 1846.



Don Giovanni al Teatro La Fenice di Venezia, 1967 (allestimento del Grand Théâtre de Ginevra); regia di Herbert Graf, scene di George Wakhevitch, coreografia di Mariella Turitto; sul podio, Ettore Gracis. Archivio storico del Teatro La Fenice.

pre obbediente alla pieghevolezza delle parti di Mercedes Fortunati; espressivo Eraldo Coda, un Masetto tutto carattere e gusto. Non convincente quale Ottavio il tenore Petre Munteanu. Buon Commendatore Giuseppe Modesti. Ottimamente orchestra, coro e corpo di danzatrici.

La regia di Giuseppe Marchioro, alla quale si può solo rimproverare qualche mal regolato effetto di luce notturna, è stata vigile ed esperta negli effetti di massa e nel costruire un ambiente privo di colore e di eleganza. Parecchie chiamate alla fine di quadri ed atti, e qualche applauso a scena aperta.

Il successo del capolavoro mozartiano è schietto tanto da suggerirne pochi anni più tardi una ripresa, successivamente avvalorata a breve distanza da ulteriori presenze (sei anni più tardi, e ancora dopo tre), tra le quali spicca quella del 1967, con il vero debutto di Ruggero Raimondi, poi diventato quasi un sinonimo stesso della figura di Don Giovanni anche grazie alla sua partecipazione al celebre film di Joseph Losey del 1979. Ulteriore eco viene garantita a questo allestimento con le due *tournées* allestite un paio di mesi più tardi al Cairo e quindi a Madrid. La costante ed evidente crescita nella considerazione della direzione e del pubblico incorre però anche nel tragico evento del 1996, quando il drammatico incendio distrusse il massimo teatro veneziano: a fronte della evidente tragedia si riafferma però anche la vitalità della Fenice, forte delle sue origini mitologiche: in pochi giorni l'opera – programmata per le scene del teatro – migra, grazie al comune impegno, alle mobili scene del PalaFenice eretto in tempi strettissimi. Da qui il segno di una nuova, definitiva riscossa, finalmente celebrata da un numero adeguato di recite (nove).



Gl'interpreti del *Don Giovanni*, portato dal Teatro La Fenice al Teatro della Zarzuela di Madrid, 1968; regia di Lamberto Puggelli, scene di Mischa Scandella. Da sinistra: Celestina Casapietra (Donna Anna), Ruggero Raimondi (Don Giovanni), Giorgio Grimaldi (Don Ottavio), Laura Londi (Donna Elvira), Giorgio Tadeo (Leporello). Archivio storico del Teatro La Fenice.

Don Giovanni al Teatro La Fenice

Dramma giocoso in due atti di Lorenzo Da Ponte, musica di Wolfgang Amadeus Mozart; ordine dei personaggi: 1. Don Giovanni 2. Donna Anna 3. Il Commendatore 4. Don Ottavio 5. Donna Elvira 6. Zerlina 7. Leporello 8. Masetto.

1945-1946 – Manifestazioni dell'anno teatrale, stagione lirica invernale

19 gennaio 1946 (3 recite).

1. Antonio Cassinelli 2. Mercedes Fortunati 3. Giuseppe Modesti 4. Petre Munteanu 5. Rina Malatrasi 6. Alda Noni 7. Marcello Giorda 8. Eraldo Coda – M° conc.: Gianandrea Gavazzeni; m° coro: Sante Zanon; reg.: Giuseppe Marchioro; cor.: Rosa Piovella Ansaldo; all. Teatro alla Scala.

1957-1958 – Manifestazioni dell'anno teatrale, stagione lirica invernale

14 gennaio 1958 (3 recite).

1. Nicola Rossi Lemeni 2. Orietta Moscucci 3. Giorgio Tadeo 4. Luigi Alva 5. Ilva Ligabue 6. Mariella Adani 7. Sesto Bruscantini 8. Leonardo Monreale – M° conc.: Vittorio Gui; m° coro: Sante Zanon; reg.: Franck de Quell; bozz.: Hainer Hill; Cor.: Mariella Turitto Alessandri.



Don Giovanni (I) al Teatro La Fenice di Venezia, 1971; regia di Filippo Crivelli, scene e costumi di Peter Hall, coreografia di Giuseppe Carbone; sul podio, Peter Maag. In scena, sopra: Lajos Kozma (Ottavio), Celestina Casapietra Kegel (Donna Anna). Kosma (Kozma; 1938-2007) partecipò alle prime di *Kean* di Zafred, *Il coccodrillo* (il funzionario) di Bucchi, *La reine morte* (Don Pedro) di Rossellini. Fu un apprezzato specialista dell'opera barocca. In scena, sotto: Graziella Sciutti (Zerlina), Ruggero Raimondi (Don Giovanni). Celebratissima *soubrette*, la Sciutti (1932-2001) partecipò alle prime di *Les caprices de Marianne* di Sauguet, *I due timidi* (signora Guidotti) di Rota, *La scuola delle mogli* (Isabella) di Mortari. Archivio storico del Teatro La Fenice.

1963-1964 – Manifestazioni dell'anno teatrale, stagione lirica di primavera

25 maggio 1964 (4 recite).

1. Georg London 2. Teresa Stich-Randall 3. Jens Flottau 4. Renzo Casellato 5. Lydia Marimpietri 6. Adriana Maliponte 7. Giorgio Tadeo 8. Domenico Trimarchi – M° conc.: Peter Maag; m° coro: Sante Zanon; reg.: Silverio Blasi; bozz.: Mischa Scandella; real. scen.: Antonio Orlandini, Mario Ronchese; cor.: Mariella Turitto Alessandri.

1967-1968 – Stagione lirica

12 dicembre 1967 (5 recite).

1. Ruggero Raimondi 2. Celestina Casapietra Kegel 3. Giovanni Antonini 4. Renzo Casellato 5. Ilva Ligabue 6. Adriana Martino 7. Giorgio Tadeo 8. Giuseppe Zecchillo – M° conc.: Ettore Gracis; m° coro: Corrado Mirandola; reg.: Herbert Graf; scen.: George Wakhevitch; cor.: Mariella Turitto.

1971-1972 – Stagione lirica

3 dicembre 1971 (5 recite).

1. Ruggero Raimondi 2. Celestina Casapietra Kegel 3. Antonio Zerbini 4. Lajos Kozma 5. Ilva Ligabue 6. Graziella Sciutti (Maria Casula) 7. Giuseppe Taddei 8. Leonardo Monreale – M° conc.: Peter Maag; m° coro: Corrado Mirandola; reg.: Filippo Crivelli; scen. e cost.: Peter Hall; cor.: Giuseppe Carbone.

1995-1996 – Stagione di lirica e balletto. PalaFenice al Tronchetto

22 marzo 1996 (9 recite)

1. Michele Pertusi (Jean-Luc Chaignaud) 2. Iano Tamar (Francesca Pedaci) 3. Nicola Ghiuselev (Frano Lufi) 4. Charles Workmann (Justin Lavender) 5. Soile Isokoski (Anja Kampe) 6. Francesca Provvisionato (Juliette Galstian) 7. Ildebrando D'Arcangelo (Renato Girolami) 8. Romano Franceschetto (Alessandro Guerzoni) – M° conc.: Isaac Karabtchevsky; m° coro: Giovanni Andreoli; reg. e scen.: Achim Freyer; cost.: Maria Elena Amos.

*Don Giovanni in tournée col Teatro La Fenice**1968 – Tournée al Cairo*

13 marzo 1968 (3 recite).

1. Ugo Trama 2. Celestina Casapietra Kegel 3. Antonio Zerbini 4. Giorgio Grimaldi 5. Bruna Rizzoli 6. Elena Manè 7. Siegfried Vogel 8. Gianluigi Colmagro – M° conc.: Manno Wolf-Ferrari; m° coro: Adriano Corsi; reg.: Lamberto Puggelli; scen.: Mischa Scandella; cor.: Renato Fiumicelli; coro e orch. dell'Opera del Cairo.

1968 – Tournée a Madrid

30 maggio 1968 (2 recite).

1. Ruggero Raimondi 2. Celestina Casapietra Kegel 3. Antonio Zerbini 4. Giorgio Grimaldi 5. Laura Londi 6. Graziella Sciutti 7. Giorgio Tadeo 8. Antonio Zerbini 8.– M° conc.: Don Alonso; m° coro: Alberto Blancafort; reg.: Lamberto Puggelli; scen.: Mischa Scandella; coro e orch. della RTV spagnola.



Il *Don Giovanni* a Venezia, PalaFenice al Tronchetto, 1996; regia e scene di Achim Freyer, costumi di Maria Elena Amos. In scena, sopra: Iano Tamar (Donna Anna), Charles Workman (Don Ottavio); sotto: Michele Pertusi (Don Giovanni), Francesca Provvigionato (Zerlina). Archivio storico del Teatro La Fenice.



Silhouette di Mozart disegnata in occasione della prima assoluta del *Don Giovanni* a Praga, 1787.

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



ABBONATI SOSTENITORI

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

SOVRINTENDENZA

Giampaolo Vianello *sovrintendente*

Cristina Rubini

DIREZIONI OPERATIVE

PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Paolo Libettoni
direttore

Stefano Callegaro
Giovanna Casarin
Antonella D'Este
Lucio Gaiani
Alfredo Iazzoni
Renata Magliocco
Fernanda Milan
Lorenza Vianello
Fabrizio Penzo ◊

MARKETING E COMMERCIALE

Cristiano Chiarot
direttore

Rossana Berti
Simonetta Bonato
Nadia Buoso
Laura Coppola
Barbara Montagner
addetta stampa
Marina Dorigo ◊
Alessia Libettoni ◊

AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Mauro Rocchesso
direttore

Giuseppina Cenedese
Gianni Pilon
Daniela Serao
Anna Trabuio
Dino Calzavara ◊

SERVIZI GENERALI

Ruggero Peraro
responsabile
*nnp**
Stefano Lanzi
Gianni Mejato
Thomas Silvestri
Roberto Urdich
*nnp**
Andrea Giacomini ◊
Sergio Parmesan ◊

◊ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

DIREZIONE ARTISTICA

Fortunato Ortombina *direttore artistico*

Bepi Morassi *direttore della produzione*

Franco Bolletta *consulente artistico per la danza*

SEGRETERIA ARTISTICA

Pierangelo Conte
segretario artistico

UFFICIO CASTING
Liliana Fagarazzi
Anna Migliavacca

SERVIZI MUSICALI
Cristiano Beda
Salvatore Guarino
Andrea Rampin
Francesca Tondelli

ARCHIVIO MUSICALE
Gianluca Borgonovi
Marco Paladin

AREA FORMAZIONE E PROGRAMMI SPECIALI

Domenico Cardone
responsabile

Monica Fracassetti ◊

DIREZIONE SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE

Paolo Cucchi
assistente

Lorenzo Zanoni
*direttore di scena e
palcoscenico*

Valter Marcanzin

Lucia Cecchelin
responsabile produzione

Silvia Martini ◊

Fabio Volpe
Bruno Bellini ◊

DIREZIONE ALLESTIMENTO SCENOTECNICO

Massimo Checchetto
direttore

Francesca Piviotti

Area tecnica

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Tecnica

<i>Macchinisti, falegnameria, magazzini</i>	<i>Elettricisti e audiovisivi</i>	<i>Attrezzzeria</i>	<i>Interventi scenografici</i>	<i>Sartoria e vestizione</i>
Vitaliano Bonicelli <i>capo reparto</i>	Vilmo Furian <i>capo reparto</i>	Roberto Fiori <i>capo reparto</i>	Marcello Valonta	Carlos Tieppo ◊ <i>capo reparto</i>
Andrea Muzzati <i>vice capo reparto</i>	Fabio Baretin <i>vice capo reparto</i>	Sara Valentina Bresciani <i>vice capo reparto</i>		Bernadette Baudhuin Emma Bevilacqua Elsa Frati Luigina Monaldini Tebe Amici ◊ Valeria Boscolo ◊ Silvana Dabalà ◊ Stefania Mercanzin ◊
Roberto Rizzo <i>vice capo reparto</i>	Costantino Pederoda <i>vice capo reparto</i>	Salvatore De Vero Vittorio Garbin Romeo Gava Dario Piovan Paola Ganeo ◊ Roberto Pirrò ◊		Paola Milani Nicola Zennaro <i>addetti calzoleria</i>
Paolo De Marchi <i>responsabile falegnameria</i>	Alessandro Ballarin Alberto Bellemo Andrea Benetello Michele Benetello Marco Covelli Cristiano Faè Stefano Faggian Federico Geatti Euro Michelazzi Roberto Nardo Maurizio Nava Marino Perini <i>nnp*</i>			
Michele Arzenton <i>nnp*</i>	Alberto Petrovich <i>nnp*</i>			
Roberto Cordella Antonio Covatta <i>nnp*</i>	Tullio Tombolani Teodoro Valle Giancarlo Vianello Massimo Vianello Roberto Vianello Marco Zen Giuseppe Bottega ◊ Luca Seno ◊ Michele Voltan ◊			
Dario De Bernardin Luciano Del Zotto Roberto Gallo Sergio Gaspari Michele Gasparini Roberto Mazzon Carlo Melchiori Francesco Nascimben Pasquale Paulon Stefano Rosan Claudio Rosan Paolo Rosso Massimo Senis Luciano Tegon Mario Visentin Andrea Zane Pierluca Conchetto ◊ Franco Contini ◊ Cristiano Gasparini ◊ Enzo Martinelli ◊ Francesco Padovan ◊ Giovanni Pancino ◊ Manuel Valerio ◊				

◊ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Stefano Gibellato ◊

maestro di sala

Roberta Ferrari ◊

altro maestro di sala

Raffaele Centurioni ◊

maestro di palcoscenico

Pier Paolo Gastaldello ◊

maestro rammentatore

Ilaria Maccacaro ◊

maestro alle luci

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi

Roberto Baraldi Δ
Giulio Plotino Δ
Fulvio Furlanut •
Nicholas Myall •
Nicola Fregonese • ◊
Mauro Chirico
Loris Cristofoli
Andrea Crosara
Roberto Dall'Igna
Marcello Fiori
Elisabetta Merlo
Sara Michieletto
Martina Molin
Annamaria Pellegrino
Daniela Santi
Mariana Stefan
Anna Tositti
Anna Trentin
Maria Grazia Zohar
Margherita Busetto ◊
Cristiano Giuseppetti ◊

Violini secondi

Alessandro Molin •
Gianaldo Tatone •
Samuel Angeletti Ciaramicoli
Nicola Fregonese
Chiaki Kanda ◊
Alessio Dei Rossi
Maurizio Fagotto
Emanuele Frascini
Maddalena Main
Luca Minardi
Mania Ninova
Elizaveta Rotari
Aldo Telesca
Johanna Verheijen
*nnp**
Roberto Zampieron
Esau Josuè Iovane ◊

Viole

Daniel Formentelli •
Alfredo Zamarra •
Antonio Bernardi
Lorenzo Corti
Paolo Pasoli
Maria Cristina Arlotti
Elena Battistella
Rony Creter
Anna Mencarelli
Stefano Pio
Katalin Szabó

Violoncelli

Emanuele Silvestri •
Alessandro Zanardi •
Nicola Boscaro
Marco Trentin
Bruno Frizzarin
Paolo Mencarelli
Filippo Negri
Antonino Puliafito
Mauro Roveri
Renato Scapin

Contrabbassi

Matteo Liuzzi •
Stefano Pratissoli •
Andrea Pino • ◊
Massimo Frison
Walter Garosi
Ennio Dalla Ricca
Giulio Parenzan
Marco Petruzzi
Denis Pozzan

Ottavino

Franco Massaglia

Flauti

Angelo Moretti •
Andrea Romani •
Luca Clementi
Fabrizio Mazzacua

Oboi

Rossana Calvi •
Marco Gironi •
Angela Cavallo
Valter De Franceschi

Corno inglese

Renato Nason

Clarineti

Alessandro Fantini •
Vincenzo Paci •
Federico Ranzato
Claudio Tassinari

Clarinetto basso

Salvatore Passalacqua

Fagotti

Roberto Giaccaglia •
Marco Giani •
Roberto Fardin
Massimo Nalesso

Controfagotti

Fabio Grandesso

Corni

Konstantin Becker •
Andrea Corsini •
Loris Antiga
Adelia Colombo
Stefano Fabris
Guido Fuga

Trombe

Piergiuseppe Doldi •
Fabiano Maniero •
Mirko Bellucco
Milko Raspanti
Eleonora Zanella

Tromboni

Giuseppe Mendola •
Domenico Zicari • ◊
Federico Garato

Tromboni bassi

Athos Castellan
Claudio Magnanini

Tuba

Alessandro Ballarin

Timpani

Dimitri Fiorin •
Roberto Pasqualato •

Percussioni

Claudio Cavallini
Gottardo Paganin

Pianoforte

Carlo Rebeschini •

Mandolino

Emanuele Buzi ◊

Δ primo violino di spalla

• prime parti

◊ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato
per mancato consenso

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Claudio Marino Moretti
maestro del Coro

Ulisse Trabacchin
altro maestro del Coro

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Soprani

Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Anna Maria Braconi
Lucia Braga
Mercedes Cerrato
Emanuela Conti
Chiara Dal Bo'
Milena Ermacora
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
Maria Antonietta Lago
Loriana Marin
Antonella Meridda
Alessia Pavan
Lucia Raicevich
Andrea Lia Rigotti
Ester Salaro
Elisa Savino
Caterina Casale ◇
Brunella Carrari ◇
Anna Malvasio ◇

Alti

Valeria Arrivo
Mafalda Castaldo
Claudia Clarich
Marta Codognola
Roberta De Iuliiis
Elisabetta Gianese
Lone Kirsten Loëll
Manuela Marchetto
Misuzu Ozawa
Gabiella Pellos
Francesca Poropat
Orietta Posocco
Nausica Rossi
Paola Rossi
Rita Celanzi ◇
Eleonora Marzaro ◇

Tenori

Domenico Altobelli
Ferruccio Basei
Salvatore Bufaletti
Cosimo D'Adamo
Dionigi D'Ostuni
*nnp**
Enrico Masiero
Carlo Mattiazzo
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Dario Meneghetti
Ciro Passilongo
Massimo Pastore
Marco Rumori
Bo Schunnesson
Salvatore Scribano
Massimo Squizzato
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti
Matteo Pavlica ◇

Bassi

Giuseppe Accolla
Carlo Agostini
Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Antonio Casagrande
Antonio S. Dovigo
Salvatore Giacalone
Umberto Imbrenda
Massimiliano Liva
Gionata Marton
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Roberto Spanò
Claudio Zancopè
Franco Zanette
Roberto Bruna ◇

◇ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

LIRICA E BALLETO 2010

Teatro La Fenice

29 / 30 / 31 gennaio
2 / 3 / 4 febbraio 2010

Manon Lescaut

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Manon Lescaut Martina Serafin /
Lilla Lee

Il cavaliere Des Grieux Walter Fracaro /
Francesco Anile

Lescaut Dimitris Tiliakos /
Davide Damiani

maestro concertatore e direttore

Renato Palumbo

regia

Graham Vick

scene e costumi

Andrew Hays e Kimm Kovac

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento
Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con la
Fondazione Arena di Verona

Teatro La Fenice

11 / 14 / 16 febbraio 2010

Il barbiere di Siviglia

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Il conte d'Almaviva Enrico Iviglia

Bartolo Elia Fabbian

Rosina Manuela Custer

Figaro Christian Senn

Basilio Lorenzo Regazzo

maestro concertatore e direttore

Daniele Rustioni

regia

Bepi Morassi

scene e costumi

Lauro Crisman

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

direttore del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

14 / 16 / 18 / 20 / 21 marzo 2010

Le rire

(Il riso)

musica di **Bruno Maderna**

coreografia di **Saburo Teshigawara**

prima rappresentazione assoluta

interpreti **Compagnia KARAS**

Dido and Æneas

(Didone ed Enea)

musica di **Henry Purcell**

personaggi e interpreti principali

Didone Ann Hallenberg

Enea Marlin Miller

Belinda Maria Grazia Schiavo

La maga Julianne Young

maestro concertatore e direttore

Attilio Cremonesi

regia, scene, costumi e coreografia

Saburo Teshigawara

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento
Fondazione Teatro La Fenice

La Compagnia KARAS è supportata
dalla Japan Foundation

Teatro La Fenice

18 / 19 / 20 / 21 / 22 / 23 / 25 / 26 /
27 / 28 / 29 / 30 maggio 2010

Don Giovanni

musica di **Wolfgang Amadeus
Mozart**

personaggi e interpreti principali

Don Giovanni Markus Werba / Simone
Alberghini

Donna Anna Aleksandra Kurzak /
Elena Monti

Don Ottavio Marlin Miller / Leonardo
Cortellazzi

Donna Elvira Carmela Remigio / Maria
Luigia Borsi

Leporello Alex Esposito / Simone Del
Savio

maestro concertatore e direttore

Antonello Manacorda

regia

Damiano Michieletto

scene

Paolo Fantin

costumi

Carla Teti

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento
Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con il Festival Mozart di La
Coruña

Teatro La Fenice

25 / 27 / 29 giugno 1 / 3 luglio 2010

The Turn of the Screw

(Il giro di vite)

musica di **Benjamin Britten**

personaggi e interpreti principali

Il prologo / Quint Marlin Miller

L'istitutrice Anita Watson

Mrs Grose Julie Mellor

Miss Jesse Allison Oakes

maestro concertatore e direttore

Jeffrey Tate

regia, scene e costumi

Pier Luigi Pizzi

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

LIRICA E BALLETO 2010

Teatro La Fenice

21 / 22 / 23 / 24 / 25 luglio 2010
Ballet de l'Opéra National de
Bordeaux

Coppélia

coreografia di **Charles Jude**

musica di **Léo Delibes**

interpreti

**solisti e corpo di ballo del Ballet de
l'Opéra National de Bordeaux**

scene

Giulio Achilli

costumi

Giulio Achilli e Philippe Binot

Orchestra del Teatro La Fenice

direttore **Geoffrey Styles**

Teatro La Fenice

5 / 8 / 10 / 11 / 12 / 18 / 19 / 26
settembre
3 ottobre 2010

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

versione 1854

personaggi e interpreti principali

Violetta Valéry Patrizia Ciofi

Alfredo Germont Stefano Secco

Giorgio Germont Giovanni Meoni

maestro concertatore e direttore

Myung-Whun Chung

regia

Robert Carsen

scene e costumi

Patrick Kinmonth

coreografia

Philippe Giraudeau

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

25 / 28 / 29 settembre
1 / 2 / 5 / 6 ottobre 2010

Rigoletto

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Rigoletto Roberto Frontali

Gilda Désirée Rancatore

maestro concertatore e direttore

Myung-Whun Chung

(25, 28, 29/9, 1, 2/10)

regia

Daniele Abbado

**Orchestra e Coro del
Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

29 / 30 / 31 ottobre
2 / 3 / 4 / 5 / 6 / 7 / 9 / 10
novembre 2010

L'elisir d'amore

musica di **Gaetano Donizetti**

personaggi e interpreti principali

Adina Désirée Rancatore / Beatriz

Díaz

Nemorino Celso Albello / Shi Yijie

Belcore Roberto De Candia / Simone

Piazzola

Il dottor Dulcamara Bruno de Simone /

Elia Fabbian

maestro concertatore e direttore

Matteo Beltrami

regia

Bepi Morassi

scene e costumi

Gian Maurizio Fercioni

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

10 / 12 / 14 / 16 / 18 dicembre 2010

Il killer di parole

soggetto di **Daniel Pennac** e **Claudio**

Ambrosini

libretto e musica di

Claudio Ambrosini

commissione della
Fondazione Teatro La Fenice

prima rappresentazione assoluta

personaggi e interpreti principali

La moglie Sonia Visentin

Il figlio Marlin Miller

maestro concertatore e direttore

Andrea Molino

regia e progetto scenico

Francesco Micheli

**Orchestra e Coro del
Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

in coproduzione con l'Opéra national de
Lorraine



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

STAGIONE SINFONICA 2009-2010

Teatro La Fenice

19 novembre 2009 ore 20.00 turno S
20 novembre 2009 ore 17.00 turno U

direttore

Andrea Molino

Bruno Maderna

Requiem per soli, cori e orchestra
(1946)

prima esecuzione assoluta
soprano Carmela Remigio
mezzosoprano Veronica Simeoni
tenore Mario Zeffiri
basso Simone Alberghini

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

con il contributo scientifico
della Fondazione Giorgio Cini

Basilica di San Marco

17 dicembre 2009 ore 20.00 solo per
invito

18 dicembre 2009 ore 20.00 turno S

direttore

Attilio Cremonesi

Giuseppe Tartini

Pastorale in la maggiore op. 1 n. 13,
trascrizione per violino e archi di
Ottorino Respighi

violino Roberto Baraldi

Antonio Vivaldi

Concerto per violino, archi e basso
continuo in mi maggiore RV 270

Il riposo. Per il S. Natale

violino Roberto Baraldi

Giovanni Legrenzi

«Credidi», salmo per contralto, archi e
basso continuo

controtenore Antonio Giovannini

Francesco Manfredini

Concerto grosso in do maggiore op. 3
n. 12. *Per il Santissimo Natale*

violini Roberto Baraldi, Alessandro Molin

violoncello Alessandro Zanardi

Giovanni Legrenzi

«O mirandum mysterium», mottetto per
contralto, archi e basso continuo

controtenore Antonio Giovannini

Johann Pachelbel

Canone in re maggiore

Orchestra del Teatro La Fenice

in collaborazione con
Procuratoria di San Marco

Teatro Malibran

9 gennaio 2010 ore 20.00 turno S
10 gennaio 2010 ore 17.00 turno U

direttore

Michael Boder

Ludwig van Beethoven

Fidelio op. 72b: Ouverture

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia concertante per violino, viola
e orchestra in mi bemolle maggiore
KV 364

violino Giulio Plotino

viola Alfredo Zamarra

Robert Schumann

Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore
op. 97 *Renana*

revisione di Gustav Mahler

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

15 gennaio 2010 ore 20.00 turno S
16 gennaio 2010 ore 20.00 f.a.

direttore

Gabriele Ferro

Ludwig van Beethoven

Coriolana, ouverture in do minore
op. 62

revisione di Gustav Mahler

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia concertante per oboe,
clarinetto, corno, fagotto e orchestra in
mi bemolle maggiore KV Anh. I, 9

oboe Marco Gironi

clarinetto Alessandro Fantini

corno Andrea Corsini

fagotto Roberto Giaccaglia

Johannes Brahms

Sinfonia n. 4 in mi minore op. 98

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

20 febbraio 2010 ore 20.00 turno S
21 febbraio 2010 ore 17.00 turno U*

direttore

Eliahu Inbal

Antonín Dvořák

Sinfonia n. 5 in fa maggiore op. 76

Sinfonia n. 7 in re minore op. 70

Orchestra del Teatro La Fenice

* in collaborazione con

Amici della Musica di Mestre

STAGIONE SINFONICA 2009-2010

Teatro Malibran

27 febbraio 2010 ore 20.00 turno S
28 febbraio 2010 ore 17.00 turno U

direttore

Eliahu Inbal

Robert Schumann

Sinfonia n. 4 in re minore op. 120
revisione di Gustav Mahler

Anton Bruckner

Sinfonia n. 6 in la maggiore WAB 106

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

5 marzo 2010 ore 20.00 turno S
6 marzo 2010 ore 20.00 f.a.

direttore

John Axelrod

Anton Webern

Passacaglia op. 1

Arnold Schoenberg

Verklärte Nacht (Notte trasfigurata)
op. 4

Johannes Brahms

Sinfonia n. 3 in fa maggiore op. 90

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

2 aprile 2010 ore 20.00 turno S
3 aprile 2010 ore 20.00 f.a.

direttore

Alain Altinoglu

Robert Schumann

Sinfonia n. 1 in si bemolle maggiore
op. 38 *Primavera*
revisione di Gustav Mahler

Wolfgang Amadeus Mozart

Requiem in re minore KV 626 per soli,
coro e orchestra

soprano Patrizia Biccirè
mezzosoprano Manuela Custer
tenore Marlin Miller
basso Mirco Palazzi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

Teatro La Fenice

10 aprile 2010 ore 20.00 turno S
11 aprile 2010 ore 17.00 turno U

direttore

Eliahu Inbal

Gustav Mahler

Sinfonia n. 9 in re maggiore

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

30 aprile 2010 ore 20.00 turno S
2 maggio 2010 ore 17.00 turno U

direttore

Ottavio Dantone

André Campra

Messe de Requiem: Introït

Johann Sebastian Bach

Suites per orchestra n. 2 e n. 3
BWV 1067-1068

rielaborazione di Gustav Mahler

Wilhelm Friedmann Bach

Concerto per clavicembalo, archi e
basso continuo in fa minore
clavicembalo Ottavio Dantone

Johann Sebastian Bach

Suite per orchestra n. 4 in re maggiore
BWV 1069

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

Teatro La Fenice

5 giugno 2010 ore 20.00 turno S
6 giugno 2010 ore 20.00 turno U

direttore

Dmitrij Kitajenko

Claude Debussy

Images per orchestra: *Rondes de
printemps*

Dmitrij Šostakovič

Sinfonia n. 9 in mi bemolle maggiore
op. 70

Nikolaj Rimskij-Korsakov

Šeherezada, suite sinfonica op. 35

Orchestra del Teatro La Fenice



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

STAGIONE SINFONICA 2009-2010

Teatro Malibran

11 giugno 2010 ore 20.00 turno S
12 giugno 2010 ore 20.00 f.a.

direttore

Pietari Inkinen

Robert Schumann

Sinfonia n. 2 in do maggiore op. 61
revisione di Gustav Mahler

Johannes Brahms

Sinfonia n. 1 in do minore op. 68

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

2 luglio 2010 ore 20.00 turno S
4 luglio 2010 ore 20.00 f.a.

direttore

Juraj Valčuha

Carl Maria von Weber – Gustav Mahler

Die drei Pintos (I tre Pinti): Entr'acte

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 41 in do maggiore KV 551

Jupiter

Franz Schubert

Sinfonia n. 8 in do maggiore D 944

La grande

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

9 luglio 2010 ore 20.00 turno S
10 luglio 2010 ore 20.00 f.a.

direttore

Michel Tabachnik

Richard Strauss

Tod und Verklärung (Morte e trasfigurazione), poema sinfonico op. 24

Johannes Brahms

Schicksalslied (Canto del destino) op. 54 per coro e orchestra

Hector Berlioz

Symphonie fantastique op. 14

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2009 a cura di Michele Girardi

ERICH WOLFGANG KORNGOLD, *Die tote Stadt*, 1, 154 pp. ess. mus.: saggi di Arne Stollberg, Roberto Calabretto, Leonard Adelt, Enrico Maria Ferrando, Emanuele Bonomi

CHARLES GOUNOD, *Roméo et Juliette*, 2, 168 pp. ess. mus.: saggi di Michela Niccolai, Giovanni Guanti, Enrico Maria Ferrando, Emanuele Bonomi

GAETANO DONIZETTI, *Maria Stuarda*, 3, 134 pp. ess. mus.: saggi di Anselm Gerhard, Guido Paduano, Federico Fornoni, Emanuele Bonomi

GIACOMO PUCCINI, *Madama Butterfly*, 4, 136 pp. ess. mus.: saggi di Riccardo Pecci, Dieter Schickling, Michele Girardi, Emanuele Bonomi

RICHARD WAGNER, *Götterdämmerung*, 5, 190 pp. ess. mus.: saggi di Luca Zoppelli, Riccardo Pecci, Richard Wagner, Emanuele Bonomi

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL, *Agrippina*, 6, 160 pp. ess. mus.: saggi di Stefano La Via, Carlo Vitali, Tarcisio Balbo, Emanuele Bonomi

LEOŠ JANÁČEK, *Sárka* – PIETRO MASCAGNI, *Cavalleria rusticana*, 7, 152 pp. ess. mus.: saggi di Franco Pulcini, Leoš Janáček, Aldo Salvagno, Emanuele Bonomi, Agostino Ruscillo

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2010 a cura di Michele Girardi

GIACOMO PUCCINI, *Manon Lescaut*, 1, 148 pp. ess. mus.: saggi di Riccardo Pecci, Emanuele d'Angelo, Michele Girardi, Emanuele Bonomi

HENRY PURCELL, *Dido and Æneas*, 2, 130 pp. ess. mus.: saggi di Michele Girardi, Carlo Vitali, Attilio Cremonesi, Saburo Teshigawara, Stefano Piana, Emanuele Bonomi

WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Don Giovanni*, 3, 170 pp. ess. mus.: saggi di David Rosen, Giovanna Gronda, Damiano Michieletto, Marco Gurrieri, Emanuele Bonomi

Responsabile musicologico

Michele Girardi

Redazione

Michele Girardi, Elena Tonolo

con la collaborazione di

Pierangelo Conte

Ricerche iconografiche

Luigi Ferrara

Progetto e realizzazione grafica

Marco Riccucci

*Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia
a cura dell'Ufficio stampa*

Supplemento a

La Fenice

Notiziario di informazione musicale culturale e avvenimenti culturali della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

dir. resp. Cristiano Chiarot

aut. trib. di Ve 10.4.1997

iscr. n. 1257, R.G. stampa

concessionarie per la pubblicità

A.P. Comunicazione

VeNet comunicazioni

finito di stampare

nel mese di maggio 2010

da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)

€ 15,00



FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Il Teatro La Fenice, nato nel 1792 dalle ceneri del vecchio Teatro San Benedetto per opera di Giannantonio Selva, appartiene al patrimonio culturale di Venezia e del mondo intero: come ha confermato l'ondata di universale commozione dopo l'incendio del gennaio 1996 e la spinta di affettuosa partecipazione che ha accompagnato la rinascita a nuova vita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri.

Imprese di questo impegno spirituale e materiale, nel quadro di una società moderna, hanno bisogno di essere appoggiate e incoraggiate dall'azione e dall'iniziativa di istituzioni e persone private: in tale prospettiva si è costituita nel 1979 l'Associazione «Amici della Fenice», con lo scopo di sostenere e affiancare il Teatro nelle sue molteplici attività e d'incrementare l'interesse attorno ai suoi allestimenti e ai suoi programmi. La Fondazione Amici della Fenice attende la risposta degli appassionati di musica e di chiunque abbia a cuore la storia teatrale e culturale di Venezia: da Voi, dalla Vostra partecipazione attiva, dipenderà in misura decisiva il successo del nostro progetto.

Sentitevi parte viva del nostro Teatro!

Associatevi dunque e fate conoscere le nostre iniziative a tutti gli amici della musica, dell'arte e della cultura.

Quote associative

Ordinario € 60	Benemerito € 250
Sostenitore €110	«Emerito» € 500

I versamenti vanno effettuati su
Conto Corrente postale n. 75830679 o su
Conto Corrente IBAN
IT50Q0634502000100000007406
c/o Cassa di Risparmio di Venezia Intesa San
Paolo, San Marco 4216, 30124 Venezia,
intestati a Fondazione Amici della Fenice
c/o Ateneo Veneto Campo San Fantin 1897
San Marco 30124 Venezia
Tel e fax: 041 5227737

Consiglio direttivo

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini,
Carla Bonsembiante, Jaja Coin Masutti, Emilio
Melli, Giovanni Morelli, Antonio Pagnan,
Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio,
Barbara di Valmarana, Livia Visconti d'Oleggio

Presidente Barbara di Valmarana

Vice presidente onorario Eugenio Bagnoli

Tesoriere Luciana Bellasich Malgara

Collaboratori Nicoletta di Colloredo

Segreteria generale Maria Donata Grimani

I soci hanno diritto a:

- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- Partecipazione a viaggi musicali organizzati per i soci
- Inviti ad iniziative e manifestazioni musicali
- Inviti al «Premio Venezia», concorso pianistico
- Sconti al Fenice-bookshop
- Visite guidate al Teatro La Fenice
- Prelazione nell'acquisto di abbonamenti e biglietti fino ad esaurimento dei posti disponibili
- Invito alle prove aperte per i concerti e le opere

Le principali iniziative della Fondazione

- Restauro del Sipario Storico del Teatro La Fenice: olio su tela di 140 mq dipinto da Ermolao Paoletti nel 1878, restauro eseguito grazie al contributo di Save Venice Inc.
- Commissione di un'opera musicale a Marco Di Bari nell'occasione dei 200 anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia
- Incontri con l'opera

INIZIATIVE PER IL TEATRO DOPO L'INCENDIO
EFFETTUATE GRAZIE AL CONTO «RICOSTRUZIONE»

Restauri

- Modellino ligneo settecentesco del Teatro La Fenice dell'architetto Giannantonio Selva, scala 1: 25
- Consolidamento di uno stucco delle Sale Apollinee
- Restauro del sipario del Teatro Malibran con un contributo di Yoko Nagae Ceschina

Donazioni

Sipario del Gran Teatro La Fenice offerto da Laura Biagiotti a ricordo del marito Gianni Cigna

Acquisti

- Due pianoforti a gran coda da concerto Steinway
- Due pianoforti da concerto Fazioli
- Due pianoforti verticali Steinway
- Un clavicembalo
- Un contrabbasso a 5 corde
- Un Glockenspiel
- Tube wagneriane
- Stazione multimediale per Ufficio Decentramento

PUBBLICAZIONI

- Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni*, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (dopo l'incendio);
- Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991*, di Michele Girardi e Franco Rossi, con il contributo di Yoko Nagae Ceschina, 2 volumi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992;
- Gran Teatro La Fenice*, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocco, Filippo Pedrocco, Venezia, Marsilio, 1981¹, 1984², 1994³;
- L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
- Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
- Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
- Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902*, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
- Il concorso per la Fenice 1789-1790*, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
- I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice*, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;
- Teatro Malibran*, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
- La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
- Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
- Pier Luigi Pizzi alla Fenice*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005.





FENICE SERVIZI TEATRALI

FEST

Presidente

Fabio Cerchiai

Consiglio d'Amministrazione

Fabio Cerchiai

Marco Cappelletto

Pierdomenico Gallo

Giampaolo Vianello

Direttore

Cristiano Chiarot

Collegio Sindacale

Giampietro Brunello

Presidente

Alberta Bortignon

Carlo Dalla Libera

Sindaco Supplente

Marco Ziliotto

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali



FENICE SERVIZI TEATRALI

FEST

foto © Michele Crosera



Visite a Teatro

Eventi

Gestione Bookshop e merchandising Teatro La Fenice

Gestione marchio Teatro La Fenice®

Caffetteria

Pubblicità

Sponsorizzazioni

Fund raising

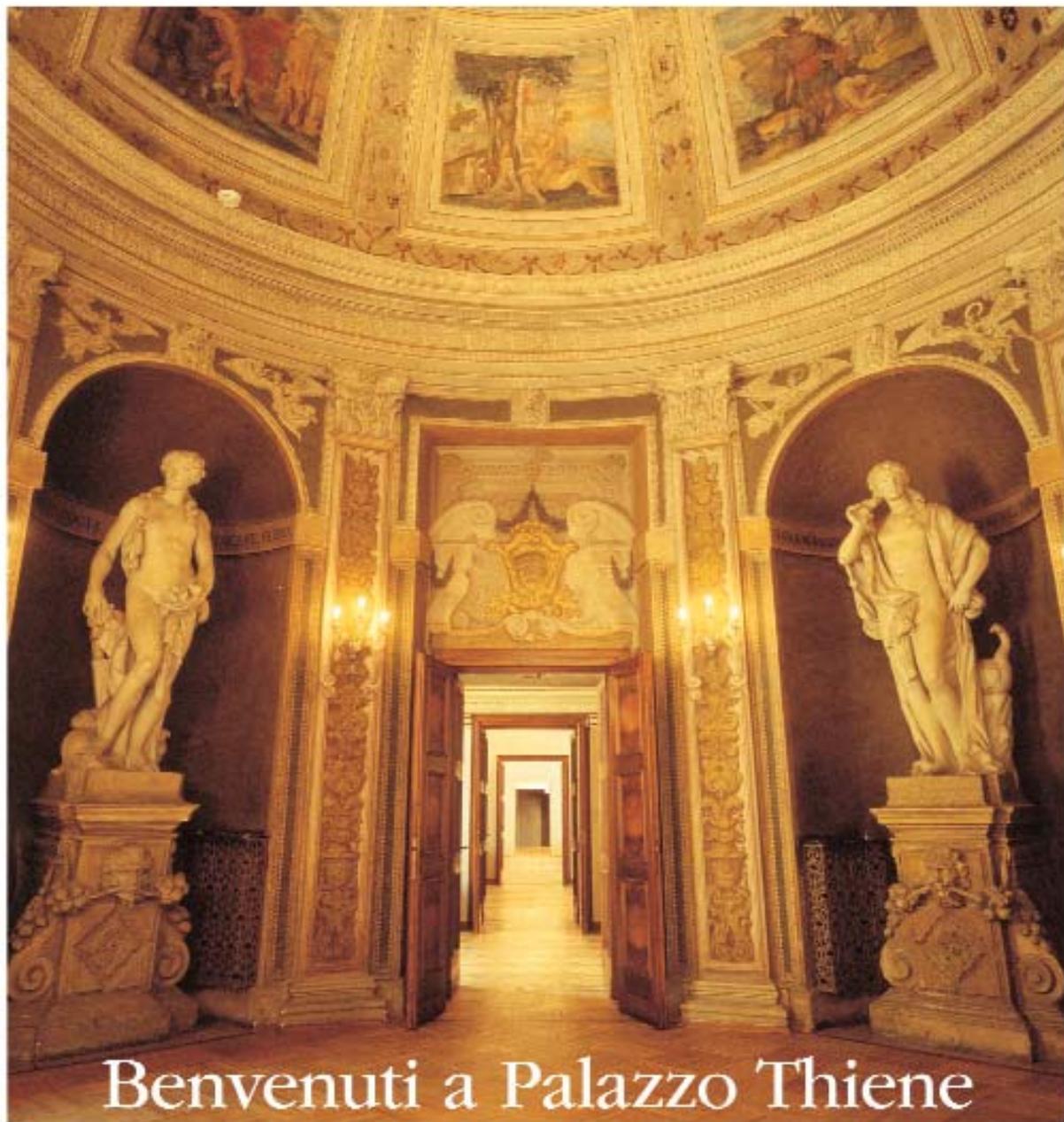
Per informazioni:

Fest srl, Fenice Servizi Teatrali

San Marco 4387, 30124 Venezia

Tel: +39 041 786672 - Fax: +39 041 786677

info@festfenice.com - www.festfenice.com



Benvenuti a Palazzo Thiene

La Banca Popolare di Vicenza apre al pubblico su prenotazione la sua sede storica di Palazzo Thiene, capolavoro dell'architettura palladiana. Un itinerario guidato conduce i visitatori alla scoperta dei fastosi interni rinascimentali del Palazzo, arricchiti da collezioni di ceramiche, sculture, monete, stampe d'epoca e da una straordinaria pinacoteca di maestri veneti e vicentini dal Quattrocento all'Ottocento.

Info
www.palazzothiene.it
 Numero Verde: 800.297886

Prenotazione visite guidate
 Tel. 0444 542131
 Fax 0444 544519
 e-mail: palazzothiene@popvi.it

Palazzo Thiene
 Vicenza, Contrà San Gaetano Thiene.



**Banca
 Popolare di Vicenza**

al servizio della cultura