

Lancia k SW. Potenza vellutata.



Lubrificazione specializzata Fiat Lubrificanti. Lancia è presente su Internet su www.lancia.com

Nuovi motori turbo.

Per noi della Lancia, potenza vuol dire progressione senza aggressione. Con questa convinzione abbiamo progettato i nuovi motori turbo di Lancia k, dove tecnologie all'avanguardia si fondono perfettamente con il tradizionale rispetto per il piacere della guida. Premete l'acceleratore e ne avrete subito la dimostrazione: propulsori cinque cilindri con turbo a risposta progressiva, per una elevata fluidità di marcia in ogni condizione. E poi, prestazioni esaltanti: nuovo turbo benzina 2.0 da 220 CV CEE, con accelerazione da 0 a 100 in 7,3 secondi; turbo diesel JTD 2.4 da 136 CV CEE con iniezione elettronica tipo "Common Rail" e coppia massima di 31 kgm già a 2000 giri/min. Tutto questo, per quanti chilometri vorrete voi. Di potenza vellutata.

Lancia k SW	2.0 turbo 20v	2.4 jtd
CV CEE	220	136

Lancia k SW è disponibile nelle seguenti motorizzazioni: 2.0 da 155 CV CEE; 2.0 turbo da 220 CV CEE; 2.4 da 175 CV CEE; 2.4 JTD da 136 CV CEE e 3.0 da 204 CV CEE.

Lancia  Il Granturismo

ALEMBO REGIO TORINO

Wolfgang Amadeus Mozart Don Giovanni

L'Espresso

TEATRO REGIO

STAGIONE D'OPERA 1998-99



Wolfgang Amadeus Mozart

Don Giovanni

I LIBRETTI

Lancia k SW. Potenza vellutata.



Nuovi motori turbo.

Per noi della Lancia, potenza vuol dire progressione senza aggressione. Con questa convinzione abbiamo progettato i nuovi motori turbo di Lancia k, dove tecnologie all'avanguardia si fondono perfettamente con il tradizionale rispetto per il piacere della guida. Premete l'acceleratore e ne avrete subito la dimostrazione: propulsori cinque cilindri con turbo a risposta progressiva, per una elevata fluidità di marcia in ogni condizione. E poi, prestazioni esaltanti: nuovo turbo benzina 2.0 da 220 CV CEE, con accelerazione da 0 a 100 in 7,3 secondi; turbo diesel JTD 2.4 da 136 CV CEE con iniezione elettronica tipo "Common Rail" e coppia massima di 31 kgm già a 2000 giri/min. Tutto questo, per quanti chilometri vorrete voi. Di potenza vellutata.

Lancia k SW	2.0 turbo 20v	2.4 jtd
CV CEE	220	136

Lancia k SW è disponibile nelle seguenti motorizzazioni: 2.0 da 155 CV CEE; 2.0 turbo da 220 CV CEE; 2.4 da 175 CV CEE; 2.4 JTD da 136 CV CEE e 3.0 da 204 CV CEE.

Lancia  Il Granturismo

TEATRO REGIO

STAGIONE D'OPERA 1998-99



TEATRO
REGIO
TORINO

Wolfgang Amadeus Mozart

Don Giovanni

I LIBRETTI



FONDAZIONE TEATRO REGIO DI TORINO

Giorgio Balmas
Sovrintendente

Claudio Desderi
Direttore artistico

Consiglio d'amministrazione

Valentino Castellani
Presidente

Alberto Conte
Vicepresidente

Stefano Della Casa
Consigliere

Maria Rovero
Consigliere

Walter Vergnano
Consigliere

Piero Robba
Segretario

1998

Edizioni del Teatro Regio Torino

Pubblicazione a cura dell'Ufficio Stampa

Responsabile dei Servizi Stampa e Comunicazione
Ugo Sandroni

Coordinamento scientifico ed editoriale
Filippo Fonsatti

Ricerca iconografica
Maria Ida Biggi

Progetto grafico
De Silva Associati, Torino

Pubblicità
AP srl, Torino

Finito di stampare nel mese di ottobre 1998
presso la tipografia Arti Grafiche Giacone - Chieri (Torino)
© Copyright, Teatro Regio Torino

TEATRO REGIO

STAGIONE D'OPERA 1998.99



DON GIOVANNI

Dramma giocoso in due atti

di

Lorenzo Da Ponte

Musica

di

Wolfgang Amadeus Mozart

I LIBRETTI

TEATRO REGIO TORINO

CALENDARIO DELLE RAPPRESENTAZIONI

Martedì 10	Novembre	1998	ore 20.30	Turno A
Giovedì 12			ore 20.30	Turno B
Domenica 15			ore 15	Turno C
Martedì 17			ore 20.30	Turno D
Giovedì 19			ore 20.30	Turno E
Martedì 24			ore 20.30	Fuori abbonamento
Venerdì 27			ore 15	Turno Pomeridiano 1
Domenica 29			ore 15	Turno F
Mercoledì 9	Dicembre	1998	ore 20.30	Turno Familiare
Venerdì 11			ore 15	Turno Pomeridiano 2
Domenica 13			ore 15	Turno Regione 1
Mercoledì 16			ore 20.30	Turno Aziendale
Venerdì 18			ore 20.30	Fuori abbonamento
Domenica 20			ore 15	Turno Regione 2

SOMMARIO

«DON GIOVANNI», IL DÈMONE E LA DANZA di Paolo Gallarati	<i>pagina 9</i>
SULLE TRACCE DEL MITO di Susanna Franchi	<i>pagina 19</i>
RAGIONAMENTI SUL CANTO LE VOCI DI «DON GIOVANNI» di Sergio Durante	<i>pagina 21</i>
RITORNO DAL PASSATO IN MERITO A QUALCHE CONTRIBUTO TORINESE ALLE FORTUNE ITALIANE DEL TEATRO MOZARTIANO a cura di Giorgio Gualerzi e Giorgio Rampone	<i>pagina 31</i>
LIBRI E DISCHI a cura di Sergio Bestente	<i>pagina 39</i>
UN VIDEO a cura di Susanna Franchi	<i>pagina 55</i>
L'OPERA NEL SUO TEMPO a cura di Giangiorgio Satragni	<i>pagina 57</i>
L'ARGOMENTO (italiano, francese, inglese, tedesco) a cura di Sergio Bestente	<i>pagina 65</i>
STRUTTURA DELL'OPERA E ORGANICO STRUMENTALE a cura di Enrico M. Ferrando	<i>pagina 81</i>
IL LIBRETTO a cura di Marco Beghelli	<i>pagina 91</i>
Appendice IL «DON GIOVANNI» DI MOZART di Charles Gounod introduzione e traduzione di Emilio Sala	<i>pagina 137</i>



Ritratto di Wolfgang Amadeus Mozart in una incisione di J. G. Mansfeld le Jeune pubblicata a Vienna nel 1789. Milano, Museo Teatrale alla Scala.

«DON GIOVANNI», IL DÈMONE E LA DANZA
di
Paolo Gallarati*

In seguito allo strepitoso successo ottenuto a Praga dalle *Nozze di Figaro* nel gennaio del 1787, il Teatro Nazionale chiese a Mozart di comporre una nuova opera buffa da presentarsi nella stagione successiva. Il lavoro che impegnò il musicista durante la primavera e l'estate del 1787 andò in scena il 29 ottobre con il titolo *Il dissoluto punito o sia il Don Giovanni*. Anche questa volta il libretto era di Lorenzo Da Ponte e il successo fu straordinario. Mozart dirigeva una compagnia di grandi cantanti in cui figuravano il pesarese Luigi Bassi, allora ventunenne di splendido aspetto, nella parte del protagonista; Felice Ponziani come Leporello, già applaudito interprete di Figaro; l'ottimo tenore Antonio Baglioni nei panni di Don Ottavio; la ventiquattrenne Teresa Saporiti come Donna Anna, già famosa per la sua arte e la sua bellezza; Caterina Micelli di cui si sa che fu brava nella parte di Donna Elvira; Caterina Bondini, moglie del direttore della compagnia, amatissima dal pubblico praghese per la voce e le doti di attrice che rifulsero nella parte di Zerlina. Masetto e il Commendatore erano rappresentati dallo stesso cantante: Giuseppe Lolli, lodato dalle cronache del tempo.

«Musicisti e intenditori sostengono che a Praga non si era mai dato nulla di simile» scriveva la «Prager Oberpostamtszeitung» il 3 novembre, mentre Mozart comunicava il giorno dopo al barone von Jacquin: «Forse l'opera sarà eseguita a Vienna, almeno lo spero. Qui si fa di tutto per convincermi a restare ancora un paio di mesi e scrivere un'altra opera; per lusinghiero che sia, non posso tuttavia accettare questo invito». Secondo i desideri del compositore l'anno seguente, il 7 maggio, il *Don Giovanni* veniva rappresentato a Vienna, con una nuova compagnia e alcune modifiche: l'aria «Dalla sua pace» scritta per il tenore Morella venne a sostituire «Il mio tesoro, intanto», ritenuta troppo difficile; la parte di Donna Elvira cantata da Caterina Cavalieri fu arricchita della splendida aria «Mi tradi quell'alma ingrata» e un duetto mediocre tra Leporello e Zerlina «Per queste tue manine» venne incastrato tra la scena decima e l'undicesima del secondo atto per compiacere il grande basso Francesco Benucci,

primo Figaro viennese, e il soprano Luisa Mombelli (gli altri interpreti viennesi erano Francesco Albertarelli nella parte di Don Giovanni, Aloysia Lange come Donna Anna, Caterina Cavalieri nella parte di Elvira e Francesco Bussani che sosteneva contemporaneamente le parti del Commendatore e di Masetto).

Le accoglienze furono molto meno calorose di quanto non fosse avvenuto a Praga. Lo racconta Da Ponte nelle sue *Memorie*: «Andò in scena e... deggio dirlo? Il *Don Giovanni* non piacque! Tutti, salvo Mozart, credettero che vi mancasse qualche cosa. Vi si fecero delle aggiunte, vi si cangiarono delle arie, si espose di nuovo sulle scene: e il *Don Giovanni* non piacque. E che ne disse l'imperadore? "L'opera è divina, è forse più bella del *Figaro*, ma non è cibo pei denti de' miei viennesi". Raccontai la cosa a Mozart, il quale rispose senza turbarsi: "Lasciam loro tempo da masticarlo"».

Solo a poco a poco, infatti, il pubblico viennese, tradizionalmente conservatore, riassorbì lo choc che il *Don Giovanni* aveva prodotto, inserendosi con tutte le sue novità dirompenti nella tradizione dell'opera buffa italiana trasformata da Mozart e Da Ponte in una grande commedia di respiro shakespeariano; dove la vita nella sua incandescente mescolanza di comico e di tragico veniva rappresentata con una verità di effetti e una potenza di mezzi sinora sconosciute al teatro musicale d'ogni tempo e paese. Bastava confrontare il libretto con il suo modello, *Il convitato di pietra* di Giovanni Bertati, rappresentato a Venezia il 5 febbraio 1787 con musica di Giuseppe Gazzaniga, per comprendere quale nuova idea di teatro musicale avesse dettato a Da Ponte l'eliminazione di un personaggio femminile, l'invenzione di nuove peripezie, l'introduzione dei grandi concertati, la retorica del discorso che porta i personaggi ad esprimere i sentimenti in modo diretto, piuttosto che a descriverli freddamente dall'esterno, come era d'uso nell'opera buffa italiana.

Il progetto rinnovatore era maturato in Mozart a poco a poco, dopo la composizione dell'*Idomeneo* e dopo il trasferimento a Vienna, nel 1781. Nella capitale dell'impero la sua passione per il teatro, sacrificata a Salisburgo dall'assenza di compagnie stabili, poteva sfogarsi appieno. La divisione tra teatro di prosa e teatro musicale allora non era netta come oggi. Le medesime compagnie rappresentavano sovente i due repertori e la programmazione mescolava liberamente le opere musicali alle commedie e alle tragedie recitate. A Vienna in quegli anni si rappresentavano regolarmente i massimi testi del teatro europeo: Shakespeare, Molière,

Goldoni, Lessing, Diderot, Marivaux, Voltaire, Marmontel, Schiller, Goethe.

Evidentemente Mozart, spettatore e lettore, non era rimasto intonso dallo straordinario entusiasmo che la riscoperta di Shakespeare aveva acceso negli ambienti teatrali europei in concomitanza con le prime avvisaglie del romanticismo. Inoltre egli viveva, per così dire, immerso in ambiente shakespeariano: era amico di attori specialisti in grandi parti tragiche, come suo cognato Joseph Lange ed Emanuel Schikaneder, il futuro librettista del *Flauto magico* e interprete di Papageno, che aveva incarnato con enorme successo i personaggi di Amleto, Macbeth, Jago e Riccardo III.

Con questi modelli in mente si comprende come mai, già nel 1783, fosse maturata in lui l'insofferenza verso l'opera italiana: «Ho esaminato almeno 100 e anche più libretti ma non ne ho praticamente trovato nemmeno uno che possa soddisfarmi», scriveva al padre il 7 maggio. Quel che poteva soddisfarlo era invece il soggetto di una grande commedia come *Le mariage de Figaro* di Beaumarchais rappresentata a Parigi, tra molte polemiche, solamente due anni prima. Mozart stesso, infatti, la propose a Da Ponte per un'opera che uscisse dai canoni schematici del melodramma giocoso, con i personaggi divisi in parti serie, parti comiche e mezzo caratteri, e gli permettesse di realizzare un teatro diverso, dedito alla minuta analisi del cuore umano dove il tragico, il patetico e il comico inteso come realistico-quotidiano, germinano reciprocamente l'uno dall'altro e il riso, deposta la maschera del sarcasmo, s'illumina d'un «mozartiano» affetto per l'uomo.

Il *Don Giovanni* allarga ulteriormente l'orizzonte drammatico delle *Nozze di Figaro* le cui vicende, per quanto «folli», non uscivano dai binari della quotidianità: dopo di che la vita poteva riprendere, con maggiore soddisfazione per tutti. Il *Don Giovanni*, invece, come ha notato Hermann Abert, inizia con un momento culminante: Donna Anna, assalita in casa propria da Don Giovanni, lo insegue per strada mentre il Commendatore soccorre la figlia, sfida a duello lo sconosciuto violentatore e viene ucciso. A ben vedere non solo l'inizio ma l'intera vicenda rappresentata costituisce un momento culminante: quello in cui l'eroe diventa assassino, si prende gioco dell'al di là, ed è trascinato nella dannazione infernale. L'opera tocca così esplicitamente temi di alto impegno morale: l'amore, il tradimento, l'inganno, l'ingratitude, l'amicizia, l'onore ferito, l'assassinio, la vitalità sfrenata, il dolore, la solidarietà tra le vittime, il

sacrilegio, il rapporto con il trascendente, la morte. Argomenti straordinari nell'ambito dell'opera buffa per questa che non è più un'opera buffa, ma qualcosa di sostanzialmente diverso: dove la musica, pur incalzando con vivacità e allegria tutta italiana, apre sguardi impressionanti sulla profondità delle esperienze interiori.

Questo è evidente nelle scene tragiche; ma anche altrove l'ascoltatore deve prestare orecchio all'estrema duttilità del segno mozartiano perché basta un mutamento ritmico, una modulazione improvvisa, il fulmineo lamento d'un clarinetto o di un oboe, il frusciare di un *pianissimo*, per far sentire, sotto la scintillante comicità di superficie, il dipanarsi segreto dell'azione interiore, ossia quello che i romantici definiranno un «presagio d'infinito». Il romanticismo si sarebbe infatti abbeverato alla fonte di questa partitura che danza sugli abissi, sempre in bilico tra riso e tragedia, commedia umana e dramma metafisico, azione incalzante e riverberazione della stessa nell'intimità della coscienza.

Il mito di *Don Giovanni* aveva già subito varie trasformazioni nella letteratura e nel teatro occidentale. Essendo impossibile, qui, ripercorrerle interamente, ricorderemo solo le tappe principali. Nel dramma *El burlador de Sevilla* (1630) di Tirso da Molina è da individuarsi la nascita del personaggio, subito destinato ad una grande fortuna. In generale nel Seicento Don Giovanni incarna il piacere della trasgressione, la «protesta dell'istinto contro la interdizione proclamata delle leggi» come scrive Giovanni Macchia in un saggio famoso. La sua carica vitalistica brucia come una vampata sui palcoscenici di mezza Europa, investe eros e gioco in un lieto vortice di lazzi, burle, travestimenti che fanno del personaggio seicentesco un beffatore e un ingannatore, prima che un seduttore. A questo genere appartiene anche *Il convitato di pietra* di Andrea Perrucci, un dramma appena riscoperto nella stesura originaria, stampato a Napoli nel 1690 e pubblicato proprio in questi mesi da Roberto De Simone per l'Editore Einaudi.

Nei decenni successivi il personaggio si affina: già in *Dom Juan ou le festin de pierre* di Molière (1665) l'allegria anarchia dell'istinto e dei sensi è attraversata da un gelo demoniaco: nella scena del povero, Don Giovanni chiede al pezzente di bestemmiare in cambio dell'elemosina. L'ipocrisia è ora il suo credo e il personaggio imbocca la strada che lo condurrà ai libertini settecenteschi. In tal modo, la fiammeggiante colata di barocchismo spagnolesco che aveva caratterizzato i Don Giovanni nel Seicento si incontra, un secolo dopo, con le acque terse e fredde della

corrente libertina d'origine rinascimentale: Don Giovanni diventa astuto e calcolatore, si intellettualizza sino ad inaridirsi nel Lovelace della *Clarissa* (1748) di Richardson o a mutar segno nel mostruoso ibrido di dongiovannismo e femminilità che si incarna nella marchesa di Merteuil delle *Liaisons dangereuses* (1782) di Laclos.

Giunto con questi due personaggi al limite d'una evoluzione che pareva finita, e che lo aveva visto capillarmente presente nella commedia dell'arte e, sin dal 1669, anche nel teatro musicale con le opere di Alessandro Melani, Angelo Mingotti, Giuseppe Calegari, Vincenzo Righini, Gioacchino Albertini, Giacomo Tritto, Giuseppe Gazzaniga, il mito di Don Giovanni trova nella partitura di Mozart una completa rinascita e un sorprendente lancio verso il futuro. L'opera alimenta infatti tutte le innumerevoli interpretazioni romantiche che da Hoffmann a Kierkegaard, da Tolstoj a Puškin, da Lenau a Beaudelaire a Richard Strauss percorrono l'Ottocento sino alle punte estreme di Shaw e del libertino di Auden e Stravinsky. Ma che cos'ha di tanto speciale questo personaggio che è uscito dalla letteratura per entrare nella vita come rappresentante di una categoria dell'esistenza?

Nei due atti di Da Ponte Don Giovanni uccide, tradisce e bestemmia. Eppure nella musica di Mozart, egli non appare affatto come un reprobato: al contrario, è bello, trascinante, splendente, e nessuno resiste al suo fascino. Mozart non assume nei confronti del suo personaggio un atteggiamento moralistico: Don Giovanni è una forza della natura, mirabile a vedersi, come una cascata o una valanga che precipitano nel sole, inconsapevoli delle distruzioni che compiono. Il carattere principale di Don Giovanni è infatti l'inconsapevolezza: egli è tutto istinto, niente ragione e, a differenza di quanto facevano i protagonisti di Tirso e di Molière, non riflette mai sui danni che provoca. Questa vita, bruciata nell'istante, rinnova la figura del *burlador*, gli toglie ogni componente intellettuale e lo proietta verso il byronismo dell'Ottocento.

Don Giovanni è dunque uno sgorgo di vitalità pura, ma non libera perché prodotta da un dèmone che lo acceca al punto da condurlo alla distruzione. Questo dèmone s'incarna musicalmente nei ritmi di danza. Don Giovanni vive nella danza. Nell'aria del catalogo Leporello evoca i gusti erotici del padrone su un ritmo di minuetto; danze risuonano nel palazzo di Don Giovanni per tutto il finale primo, sino alla sovrapposizione di minuetto, controdanza e danza tedesca nella scena della festa dove tre orchestre suonano contemporaneamente in un effetto di fatalistica accu-

mulazione ritmica; l'ultima cena è accompagnata da sfacciati ballabili, danza è anche il duettino con Zerlina «Là ci darem la mano» nell'assoluta regolarità delle sue frasi, danza è il ritmo della serenata del secondo atto, sfrenata controdanza è l'aria dello champagne («Fin ch'han dal vino»).

L'andamento regolare della danza nel suo determinismo incapsula quindi Don Giovanni, toglie al suo canto la libertà ritmica che hanno gli altri personaggi sino a diventare l'immagine di una forza che lo sovrasta, e lo acceca. In quest'ottica il rapporto con il trascendente acquista un preciso significato. Se Don Giovanni non è libero, la sfida eroica al Commendatore non è un atto di orgoglio intellettuale né, come è stato detto, espressione del principio illuministico della ragione che si opporrebbe, consapevolmente, all'elemento metafisico. La sfida alla statua del Commendatore è invece per Don Giovanni un atto di necessità: è l'affermazione suprema della vitalità pura e incontrollata dinnanzi alla morte, è l'impossibilità di scegliere la via del pentimento da parte di uno che non può scegliere perché è posseduto dal dèmone erotico-vitale che lo chiude in se stesso e gli impedisce di riconoscere l'altro da sé. Che cosa pensa Don Giovanni della statua del Commendatore che parla nel cimitero? Nulla. La tratta come una persona qualunque perché, secondo lui, chi parla è vivo e può essere invitato a cena: e quando la statua comparirà nella sala da pranzo Don Giovanni lo chiamerà semplicemente «vecchio infatuato».

Dunque la dissolutezza del Don Giovanni di Mozart non sta tanto nelle sue colpe contro il corpo e contro lo spirito: nella fase culminante della sua esistenza egli non potrebbe non compierle perché è ormai totalmente risucchiato nella spirale senza fondo di eros-danza-musica-cibo-vino che ne taglia i legami con la realtà. Di qui l'incoscienza bellezza del personaggio. La colpa di Don Giovanni, caso mai, sta a monte, nell'essersi consegnato alla forza dell'eros che, se viene liberata senza controllo causa per Mozart distruzione e rovina, mentre incanalata nell'amore di coppia diventa il principio supremo della felicità sulla terra, come mostrano *Le nozze di Figaro*. Toccherà al *Flauto magico* celebrare l'altro aspetto dell'amore, quello etico-politico.

Nell'orbita di Don Giovanni ruotano gli altri personaggi che vivono in stretta relazione con lui. Mozart li concepisce come caratteri individuali, irriducibili ai modelli del dramma giocoso italiano. La musicologia si è data gran pena negli ultimi anni per dimostrare che Donna Anna e Donna Elvira, Zerlina, Don Ottavio, Leporello e Masetto si possono in

fondo ricondurre alle categorie di parti serie, parti comiche e mezzo caratteri che vigevano nell'opera comica. Niente di più sbagliato. I personaggi di Mozart non si comportano secondo moduli fissati a priori ma vivono stati d'animo seri, comici o di mezzo carattere a seconda delle situazioni in cui si trovano. Il rovesciamento di concezione rispetto al passato è quindi totale.

Certo, Leporello discende dal tipo del servo comico ma non è più una «parte buffa» fissata una volta per tutte nell'espressione di una comicità univoca. Mozart lo presenta piuttosto come un semplice popolano che vive in simbiosi con il suo padrone e ne sa imitare anche alcuni tratti di arguzia e di eleganza quando elenca a Donna Elvira le conquiste di Don Giovanni o invita le maschere alla festa. Leporello inorridisce dinanzi alle imprese delittuose di Don Giovanni, trema di paura nel cimitero e di autentico terrore dinnanzi al convitato di pietra – e qui non fa più assolutamente ridere –; appare come vittima che chiede e suscita pietà con un canto intenso e umanissimo quando rischia di essere ucciso perché gli altri lo scambiano per Don Giovanni («Perdon perdono / signori miei...», sestetto del secondo atto).

Nel gruppo dei popolani Leporello si differenzia grandemente da Masetto, altro basso buffo, che Mozart caratterizza ironicamente attraverso una goffa insistenza ritmica, semplicità di declamato, andamenti pesanti e gestualità schematica. Masetto è il vero contadino, cocciuto ma non stupido, che vive nel suo mondo rurale ma sa esprimere una rabbia minacciosa davanti al cavaliere che gli insidia la moglie nel giorno delle nozze: nella sua aria «Ho capito, signor sì» passa un tema di canzone da strada non privo di colleriche implicazioni rivoluzionarie.

Contadina è anche Zerlina (soprano) ma con quale differenza rispetto agli analoghi tipi dell'opera italiana! Personaggio semplice, possiede tuttavia una varietà di sfumature psicologiche. Nell'aria «Batti batti o bel Masetto» recita la parte della seduttrice: il suo bamboleggiamento è arte, non natura, sottolineata dagli arabeschi del violoncello solista. Espressione invece di una natura francamente sensuale è l'altra aria «Vedrai carino» che allude ai tesori che Zerlina possiede per consolare il suo Masetto. La sfera in cui questo personaggio si esprime è essenzialmente quella dei valori tattili: la «Zerlinetta gentile» attira le carezze di Don Giovanni, chiede quelle di Masetto e la musica fa sentire questi contatti con fisica evidenza. Ma in altre situazioni Zerlina si comporta musicalmente in modo inconcepibile per una tradizionale «parte buffa»: nella

scena dell'attentato (Finale primo) dopo che Don Giovanni, fuori scena, ha tentato di farle violenza, assume un'espressione tragica degna di Donna Anna; e così farà con Masetto, nel sestetto del secondo atto.

Allo stesso modo è impossibile etichettare Donna Anna (soprano) come «parte buffa» e Donna Elvira (soprano) come «mezzo carattere». Certamente la prima, cui Don Giovanni ha ucciso il padre, brucia nel suo desiderio di vendetta. L'aria «Or sai chi l'onore» è un grido di sdegno, ma anche di dolore: in una miscela indistricabile, il declamato gronda insieme furore e rimpianto. Eppure Donna Anna non è solo una furia scatenata, come si dice di solito: dopo questa esplosione si chiude in se stessa e vive nelle mezzetinte dei sentimenti intimi, delicati, nostalgici e dubbiosi. Proprio lei che abbiamo conosciuto così determinata, sicura, virile, ha paura quando si tratta di portare a termine l'attentato contro Don Giovanni (terzetto delle maschere); nel sestetto del secondo atto la sua è un'apparizione di intimissima, quasi languida malinconia; nell'aria dell'ultimo atto i suoi gorgheggi, lungi dal presentarsi come puri fatti belcantistici, denotano la sublimazione del personaggio in una sfera trasfigurata: solo il cielo, non l'amore di Ottavio, potrà un giorno aver pietà del suo dolore.

Per quanto riguarda Donna Elvira, non si contano i momenti in cui l'innamorata tradita di Don Giovanni, e da lui ulteriormente ingannata e sbeffeggiata, esce dal bozzolo del lirismo nostalgico che si propende a descrivere come caratteristica dominante del personaggio. Certo, Elvira ha toni di delicatissimo patetismo, come nel terzetto del balcone o nel sestetto del secondo atto: ma è una natura appassionata e la sua passione ha momenti di furore («Ah fuggi il traditor!»), sdegno («In quali eccessi, o numi - Mi tradì quell'alma ingrata»), dedizione appassionata e ribelle («L'ultima prova dell'amor mio...»). Nella sua vocalità Mozart impegna grandi intervalli, vocalizzi, frastagliature ritmiche, con preferenza per i ritmi puntati: un vocabolario molto vicino a quello dell'opera seria, ma svuotato di ogni retorica, racchiuso in sonorità sommesse, ricordato in mille sfumature.

La stessa ambivalenza è ravvisabile in Ottavio, tenore «di grazia» che, a differenza di Don Giovanni, intende l'aristocrazia non come prepotenza ma come distacco, controllo, ideale di bellezza, e di armonia. Ottavio, piuttosto bistrattato dalla critica per la sua supposta convenzionalità, discende certamente da un tipo arcadico, ma rinnovato da Mozart attraverso una nuova intensità sentimentale, libera da ogni frigido convenzio-

nalismo galante. Non si comprende questo personaggio se non si coglie la sua essenziale funzione di contrasto. Egli rappresenta una classe aristocratica in crisi, incapace di agire mentre attorno a lei divampano nuove energie vitali, ma pur sempre portatrice di una eleganza e di una bellezza cui Mozart guarda con una punta di nostalgica ammirazione, come farà esplicitamente in *Così fan tutte*. In tal modo, le melodie di Ottavio, nelle arie e nei concertati, attraversano con una promessa di pace il contesto di forza espressiva, ora splendente, ora cupa, che ruota intorno a Don Giovanni e nel Finale secondo ribolle sino ai limiti della deflagrazione «espressionista».

Ogni personaggio dell'opera possiede dunque il suo vocabolario. Le forme di arie e concertati, la strumentazione, la ricchezza del discorso sinfonico, l'incrocio dei temi, dei ritmi, delle armonie, scolpiscono il carattere di ciascuno con effetti di impareggiabile verità. Ma soprattutto importante a tal fine è la nuova arte mozartiana della recitazione in musica. Essa sorprese gli spettatori contemporanei, abituati al canto più rigido e schematico, se non meccanico, dell'opera buffa italiana. «Mozart non è un compositore comune», scriveva nel 1790 nei «Dramaturgische Monate» un anonimo recensore del *Don Giovanni* rappresentato ad Amburgo. «Non si sentono in lui melodie semplicemente leggere e gradevoli o disposte a caso. La sua musica è un prodotto ben ponderato, profondamente sentito, adatto ai caratteri, alle situazioni, ai sentimenti dei suoi personaggi. È studio della lingua trattata musicalmente, esatta conoscenza della prosodia. Nella lunghezza e brevità delle sillabe, e nel carattere dell'espressione egli studia la proporzione che più si addice ad una misura naturale e la maggiore coincidenza possibile dei suoni musicali con quelli attraverso cui il sentimento si esprimerebbe nella declamazione. Le sue modulazioni – con l'eccezione di pochi casi – si armonizzano perfettamente con le regole di una esatta declamazione; la sua punteggiatura è vera, e le pause condotte con attento studio».

Nel trattamento musicale della lingua sta, secondo noi, la radice più intima del teatro di Mozart che teneva moltissimo alla recitazione, istruiva i cantanti sul palcoscenico e curava la messinscena degli spettacoli. Fissare attraverso il canto non solo i sentimenti ma anche i gesti dei personaggi, colti nei loro rapporti reciproci all'interno dell'azione, significava riprodurre sulla scena del dramma giocoso la naturalezza della recitazione «naturale» utilizzata in quegli anni da Goldoni e da Lessing per rinnovare il teatro di prosa e trasformarlo in uno specchio della realtà. In tal modo

il teatro musicale, arricchito dall'enorme potenza espressiva del sinfonismo viennese, veniva portato da Mozart allo stesso livello estetico, espressivo e teatrale della grande commedia europea.

Per l'opera si aprivano dunque nuove e fantastiche possibilità espressive che, pochi anni dopo, Hoffmann, autore di una celebre novella su Don Giovanni, descriveva nel dialogo *Poeta e Compositore* (1813): «Dunque, amico mio, nell'opera deve aver luogo un'influenza visibile di nature superiori su di noi e davanti ai nostri occhi deve schiudersi un mondo romantico, nel quale anche il linguaggio sia maggiormente potenziato, anzi sia tolto da quel regno remoto, sia cioè musica, canto e in cui azione e situazione, librandosi in un volo di note e di suoni possenti, ci avviciano e ci trascinino irresistibilmente. In questo modo la musica, come affermavo prima, deve scaturire con immediatezza e con necessità dal testo poetico». Rovesciando il tradizionale rapporto tra musica e poesia, vale a dire affidando alla musica il predominio nell'espressione drammatica, con i risultati che gli spettatori del *Don Giovanni* possono cogliere al massimo dell'incandescenza, le grandi «commedie» di Mozart avevano distrutto i pregiudizi razionalistici contro l'assurdità del teatro cantato e aperto all'arte occidentale la grande avventura dell'opera intesa in senso moderno.



* Paolo Gallarati insegna Storia della Musica e Drammaturgia musicale nel corso di laurea in Dams dell'Università di Torino. Si è occupato principalmente di storia ed estetica musicale dal Seicento al primo Ottocento. Ha scritto *Gluck e Mozart*, Einaudi, Torino 1975; *Musica e maschera: il libretto italiano del Settecento*, Edt, Torino

1984; *La forza delle parole: Mozart drammaturgo*, Einaudi, Torino 1993, secondo premio Mila per la critica musicale; *Lezioni sul «Don Giovanni»*, Il segnalibro, Torino 1994. Fa parte del comitato direttivo de «Il Saggiatore musicale» ed è critico musicale de «La Stampa» e de «L'Espresso».

SULLE TRACCE DEL MITO

di

Susanna Franchi*

Un viaggio a Siviglia sulle tracce di Don Giovanni? Tra folklore, invenzione e storia il melomane con le note di Mozart in testa e magari Da Ponte sotto braccio può avventurarsi alla ricerca di un mito. Ma non bisogna cadere in alcuni tranelli superficiali: Plaza Doña Elvira non è dedicata alla più instancabile delle amanti abbandonate, non è il ritrovo di donne vendicatrici. Si chiama così in onore di Elvira de Ayala, figlia di un nobile che servì a corte nel Medio Evo, è nel Quartiere Santa Cruz, a pochi passi dall'Alcazar, la sera diventa una sorta di palcoscenico all'aperto per concertini improvvisati e *performances* teatrali. No, il vero viaggio alla ricerca di Don Giovanni deve incominciare dalla casa natale di don Miguel de Manara, nei pressi della chiesa di Santa Maria la Blanca: in questo palazzo con le colonne di marmo italiano nacque il 3 marzo 1627 quello che la tradizione considera il Don Giovanni "pentito", l'ispiratore, in qualche modo, di alcune varianti del mito.

Manara non ha niente a che fare con *El burlador de Sevilla* di Tirso de Molina che è del 1630 (il piccolo Miguel aveva solo tre anni e non poteva certo servire d'ispirazione), ma la vita del dissoluto "rinsavito" de Manara venne raccontata dallo scrittore gesuita Juan de Cardenas, e Blaze de Bury nel suo dramma lirico fuse le vicende leggendarie di Miguel con quelle di Don Giovanni Tenorio. Il vero centro del pellegrinaggio sulle tracce di Don Giovanni è quell'Hospital de la Caridad dove cominciò la seconda vita di Miguel de Manara.

Secondo la leggenda il giovane Miguel fa una vita sfrenata, seduce e abbandona, vive nel peccato. A trent'anni anni sposa Girolina Carillo de Mendoza, ma la moglie muore. Una notte il trentacinquenne Miguel viene colpito alla testa e nel deliquio gli appare il proprio funerale; decide allora di espiare i peccati della vita sfrenata associandosi all'Hermanidad de la Caridad. Miguel aiuta e assiste i poveri malati bisognosi, ma si occupa anche di lavare i cadaveri, di provvedere alla sepoltura dei cadaveri dei giustiziati. Il dissoluto pentito ha scelto di espiare nel modo più duro e diventerà priore della Confraternita della Caridad.

L'Hospital è un bell'edificio barocco terminato nel 1647, è composto da una chiesa con facciata ad *azulejos*, un giardino e i locali dove un tempo venivano ospitati poveri e malati e che ancora adesso sono utilizzati per un ospedale geriatrico. È in Calle Temprado 3, a due passi dal Guadalquivir, vicino alla Torre de Oro e al nuovo Teatro della Maestranza. Proprio davanti all'ospedale c'è una statua di Miguel de Manara, e anche nella Sala Capitular c'è un suo ritratto. Alcuni dei quadri della chiesa sono stati commissionati da Manara. I soggetti? La morte e la redenzione. Impressionante il *Finis Gloriarum Mundi* di Valdés Leal, proprio sopra l'ingresso, che raffigura scheletri di vescovi e cavalieri assaliti dai vermi, mentre Murillo ha dipinto scene dalla Bibbia o dalle vite dei Santi. Insomma, la morte come spettro sempre presente davanti a quell'uomo che ha peccato.

L'atto conclusivo della sua vita è il suo testamento, estremo atto di pentimento ed espiazione: «Comando e ordino che il mio corpo, con i piedi nudi, venga disteso su una croce di cenere. Voglio essere avvolto in un mantello e desidero sul capo una croce e due candele. Le mie spoglie mortali, accompagnate da dodici sacerdoti, vengano portate senza fasto né musica funebre alla chiesa Sancta Caritas e consegnate alla terra di quel cimitero. La mia fossa però dev'essere scavata sotto il portone, all'esterno della chiesa, di modo che ognuno passi su di me e mi calpesti. Così dev'essere trattato il mio corpo impuro, indegno di riposare nel tempio di Dio. È inoltre mia volontà che sulla fossa venga rotolata una pietra quadrata, di un piede e mezzo, con la scritta "Qui riposano le ossa e la cenere dell'uomo più infame che mai sia esistito sulla terra. Pregate per lui"».

Quella lapide, con quella scritta, c'è ancora, proprio davanti all'ingresso della chiesa, calpestata da secoli da chi va a pregare, a visitare quei luoghi o a curiosare nella vita di un dissoluto poi redento.



* Susanna Franchi si è laureata in Lettere con Guido Davico Bonino con una tesi sui libretti di Luigi Illica. È redattrice del «Giornale della Musica», collabora con «La Repubblica» e con la Rai, conducendo programmi su

Radiotre e come consulente per la programmazione musicale di Rai Sat 1. Ha scritto saggi e voci di enciclopedie per le case editrici De Agostini. Studio Tesi, Einaudi, Baldini & Castoldi.

RAGIONAMENTI SUL CANTO

di
Sergio Durante*

LE VOCI DI «DON GIOVANNI»

Sembra tanto ovvio dedicare al canto uno spazio quando si discorre di teatro musicale che si rischia di non far caso all'essenziale: in che modo, a quale scopo se ne parla. Ma forse ancora prima di cosa si parla. Nessun vivente, in fin dei conti, ha ascoltato l'esecuzione del *Don Giovanni* diretta da Mozart a Praga nel 1787 né, per cento e passa anni, alcuna esecuzione successiva. Insomma, più di un secolo di tradizioni orali, di stratificazioni e presumibili contaminazioni ci dividono dalle prime registrazioni di "voci", dalle uniche fonti relativamente attendibili – sebbene a loro volta problematiche – sull'elemento performativo. Ci vuole una buona dose di sfrontatezza per parlare del canto al tempo di *Don Giovanni* pretendendo qualcosa di certo. Reynaldo Hahn, che scrisse nel 1913 delle intelligenti *Lezioni di canto*, riteneva che se potessimo ascoltare cantanti antichi, ne rimarremmo «stupefatti, allocchiti»: non perché migliori ma piuttosto inimmaginabili.

Questo vale tanto per *Don Giovanni* quanto in generale per i repertori musicali storici. Tuttavia quest'opera (insieme con *Le nozze di Figaro*) ha una particolarità che la isola dalla produzione operistica settecentesca e cioè una tradizione di allestimenti ininterrotta, dal momento della prima esecuzione fino al presente. Questa continuità esecutiva non è scontata né per il suo tempo né per l'autore e dipende dalla concorrenza di fattori diversi: l'eccellenza della musica di Mozart è il principale, ma non sufficiente (quella di *Così fan tutte* è almeno altrettanto bella, ed il libretto tecnicamente perfetto, ma né l'una né l'altro sono bastati a garantirle una vitalità esecutiva comparabile). Bisogna mettere in conto altri elementi fra loro fittamente e talvolta contraddittoriamente intrecciati, come l'affermazione del pubblico borghese e dei suoi valori, la fortuna presso la critica letteraria e musicale tedesca, l'identificazione di Mozart come artista nazionale, e così via. La continuità produttiva lascerebbe a prima vista pensare ad una parallela continuità di tradizioni esecutive, ma se appena si gratta la superficie del fenomeno ci si avvede che è piuttosto vero il contrario. Che cioè la duttilità e ambiguità stessa dell'opera, la possibilità di piegarla a letture e tipi di esecu-

zione differenti, ne ha assicurato una presenza così continua in teatro. Il *Don Giovanni* del 1787, per quanto riguarda i cantanti, appartiene alla classe particolare delle opere allestite da compagnie indipendenti e itineranti di artisti italiani fuori d'Italia (il modello funzionale, alla lontana ma non troppo, erano le compagnie di commedia dell'arte, egregiamente descritte da Siro Ferrone per i secoli precedenti). Questo comportava un'organizzazione del lavoro, una scelta di repertorio ed una selezione di competenze canore distinte rispetto al modello dei teatri impresariali della penisola. Le compagnie italiane all'estero ruotavano intorno ad una figura di impresario (non di rado un ex cantante): nel nostro caso il modenese Domenico Guardasoni (che succedeva nella direzione al suocero Pasquale Bondini). Questi raccoglieva intorno a sé un piccolo numero di interpreti principali, supportati da un numero maggiore di seconde e terze parti. Quasi sempre intercorrevano fra i membri della compagnia relazioni parentali che da un lato agivano come collante di un gruppo sempre potenzialmente instabile e dall'altro complicavano – a volte inestricabilmente – i rapporti gerarchici interni. (Su un fascicolo di musica appartenuto proprio a quella compagnia una mano anonima annotò scherzosamente: «State zitti e buoni perché v'è il Guardasoni», un motto che la dice lunga sull'energia necessaria a contrastare le tendenze centrifughe.) Questo ha un'immediata rilevanza anche per il canto (purché s'intenda che non esiste in teatro qualcosa di puramente vocale): una compagnia così strutturata poteva risultare nel complesso eccellente (come risulta essere il caso della "Guardasoni"), ma la sua forza si basava sul rinforzo reciproco di abilità vocale e teatrale, sulla capacità di trovare la nicchia appropriata anche alla prestazione degli interpreti più deboli e soprattutto sull'affiatamento di palcoscenico di artisti abituati a lavorare lungamente insieme. Questi attori-cantanti dovevano costruire il loro successo (guadagnare il loro pane) recitando in italiano per pubblici come quelli di Praga, Lipsia, Dresda o Varsavia, che fundamentalmente non capivano la lingua (e ai quali perlopiù non era neppure disponibile una traduzione del libretto). La fascinazione operistica doveva basarsi allora su di una miscela di componenti piuttosto particolare e su di un rapporto col pubblico nel quale non era indifferente la componente "esotica" del canto e dell'azione teatrale "all'italiana". Alcuni elementi di spettacolarizzazione sopra citati appartenevano da sempre alla tradizione esecutiva buffa (così bene indagata da Franco Piperno per il periodo a cavallo fra Sei e Settecento); ma all'estero si poteva e si doveva offrire anche qualco-

s'altro. Guardasoni portava in giro per il centro-Europa un repertorio di composizione particolare, in quanto includeva anche titoli seri. Sarebbe stato impensabile a Torino, Firenze o Venezia che gli stessi cantanti venissero impiegati nelle parti principali tanto per il buffo che per il serio, repertori cioè che comportavano competenze vocali ben distinte, però a Lipsia, Praga o Varsavia questo era accettabile. (È rivelatorio comunque che quando la stessa compagnia allestì *La clemenza di Tito* nel 1791 in occasione delle feste per l'incoronazione dell'italianizzato Leopoldo II a re di Boemia i committenti fecero venire dalla penisola due veri specialisti di opera seria.) Ad ogni modo, per la gestione normale, alla quale apparteneva anche l'esecuzione di *Don Giovanni*, andavano benissimo i duttili e sufficientemente virtuosi compagni di Guardasoni.

Al complesso di queste condizioni di base si aggiunga che alcuni interpreti principali conoscevano già la scrittura mozartiana per aver lavorato nell'allestimento praghese delle *Nozze di Figaro* (nel febbraio 1787). Questo significa che non erano nuovi ad un linguaggio considerato già al tempo piuttosto difficile, non tanto in termini di tecnica vocale, quanto per l'imprevedibile ricchezza armonica e sintattica, che la distingueva dalla maggior parte delle banalità correnti. Don Giovanni fu affidato a Luigi Bassi (il conte nelle *Nozze*), Leporello a Felice Ponziani (già Figaro), Zerlina a Caterina Bondini (già Susanna). Altri, Mozart li aveva sentiti cantare, come Giuseppe Lolli (Commendatore e Masetto), Teresa Saporiti (Anna), Caterina Miceli (Elvira); solo Antonio Baglioni (Ottavio) gli era del tutto sconosciuto (avrebbe scritto per lui la parte di Tito quattro anni più tardi).

Per quanto Mozart fosse uno dei compositori più celebri d'Europa, non si sottraeva certamente alla necessità di trovare un convincente punto d'equilibrio fra le richieste dei cantanti e le proprie persuasioni musicodrammatiche. Secondo una tradizione incerta ma non inverosimile Bassi avrebbe chiesto a Mozart di rimpiazzare l'Aria N° 11 «Fin ch'han dal vino / la testa calda» con un'altra; avrebbe inoltre ottenuto che Mozart riscrisse ripetutamente il Duetto N° 7 «Là ci darem la mano». Tutto questo fa parte di uno scenario prevedibile (ci sorprende semmai che potesse essere respinta un'aria che oggi pare così essenziale alla caratterizzazione 'demoniaca' del personaggio). Risulta più sorprendente che il protagonista avesse appena ventuno anni di età: un «giovane cavaliere estremamente licenzioso», come prescrive effettivamente Da Ponte e non il più maturo seduttore che ci siamo abituati a immaginare. Sarà che oggi, a differen-

bellezza virile – naso aristocratico – occhi penetranti – labbra morbide e sensuali. Un curioso gioco di muscoli sulla fronte, intorno al sopracciglio, gli dà per un istante la fisionomia di Mefistofele, senza peraltro togliergli nulla della sua bellezza, ma provocando in me un involontario sussulto di sgomento. Quell'uomo si direbbe possa sprigionare la malia del serpente a sonagli – le donne cadute sotto i suoi sguardi pare non debbano più potersi staccare da lui, costrette, da quel magnetismo sinistro, a volere la propria rovina.

Non è certo un personaggio del quale si possa ridere. Piuttosto un eroe, come conferma la descrizione di una scena che non sta affatto in Da Ponte, ma che potrebbe ispirarsi ad un'alterazione delle scene 4 e 5 dell'originale. In ogni caso la dice lunga sulla metamorfosi del protagonista:

nel poderoso, travolgente finale, don Giovanni affronta coraggiosamente gli avversari con la spada in pugno – disarmo il fidanzato, facendogli cadere di mano l'elegante spadino di gala, si apre un varco fra la marmaglia, mandando tutti comicamente a gambe levate, a dritta e a manca (come fa il prode Orlando con l'armata del tiranno Cimosco) e fugge, libero.

Come libero eroe, Don Giovanni raccoglie da sé la necessità del proprio agire, affermazione di forza vitale. Di fronte a questo, tutta la costellazione dei personaggi va riconfigurata, a partire da Ottavio che Hoffmann immagina insopportabile fin dall'uscita in scena:

un leggiadro giovincello di ventun'anni, al massimo, tutto agghindato, leccato ... Per poter sopraggiungere in così breve tempo, doveva probabilmente abitare nella stessa casa. Se fosse accorso appena udito il trambusto, avrebbe ancora potuto salvare il vecchio padre. Ma doveva prima farsi bello; o forse non giudicava prudente avventurarsi fuori, nella notte [...]

Elvira è «lunga, ossuta, con tracce ancora evidenti d'una grande bellezza ormai sfiorita». Quanto a Donna Anna, Hoffmann racconta come sia la stessa misteriosa interprete a spiegargli il senso doloroso del suo personaggio, ma al narratore non bastano le parole e deve ripiegare affidandosi all'evocazione di una musicalità ineffabile:

Mentre parlava [...] della propria parte, mi pareva che mi si rivelassero per la prima volta i profondi significati del capolavoro – mi pareva di scorgere chiaramente un mondo sconosciuto, pieno di visioni fantastiche. – Tutta la sua vita – mi disse, – era musica. Cantando, credeva di comprendere taluni misteri che nessuna parola era capace di esprimere.

Si obietterà che tutto ciò è troppo letterario, slegato in fin dei conti dalla concretezza del cantare, della realizzazione materiale di quanto sta scritto in partitura. Ma è tuttavia l'immagine del personaggio, concettualizzata o solo implicata dall'interprete, escogitata o passivamente ricevuta in eredità (o magari prescritta da un regista), ad informare di sé la prestazione vocale, a darle significato. La partitura fornisce una serie di determinazioni che, per quanto rigorose, lasciano scoperto uno spazio infinito (entro l'infinitamente piccolo, se si vuole).

Si può gradire o meno l'interpretazione romantico-eroica di *Don Giovanni* ma essa fa parte in ogni caso della nostra storia culturale. Da un punto di vista strettamente vocale è lecito osservare che sta un po' stretta rispetto al sistema dei personaggi. In quest'opera infatti, più che altrove, il canto è funzionale ad una costellazione di caratteri più che ad un singolo. Don Giovanni, si sa, è in parte un doppio di Leporello: ne ha assoluto bisogno per mettere in atto le sue macchinazioni (e forse ancora di più come confidente, l'unico cioè a cui possa esibire il vero se stesso rinunciando alla facciata sociale di perbenismo – nient'affatto eroica e non a caso poco discussa). In più occasioni, padrone e servo si scambiano insieme con l'identità le voci. Delle due uniche arie di Giovanni la seconda, «Metà di voi qua vadano» N° 17, è cantata nelle vesti di Leporello (dopo che il recitativo introduttivo ha prescritto «cerca d'imitar la voce»). La tessitura (cioè la zona centrale dell'estensione vocale) del servo è mediamente più grave ma i due adottano modalità di canto comuni: il sillabato stretto (utilizzato comunemente per denotare situazioni comiche di imbarazzo ovvero segnalare catastrofi imminenti), e il declamato melodico. Quest'ultimo costituisce la modalità espositiva normale negli scambi dialogici (ed è una risorsa tipica dei concertati a molte voci). Ma se questi tipi di canto sono in comune, Don Giovanni ha qualcosa che è negato al servo: la capacità di sedurre propria della melodia spiegata (e del timbro amoroso medio-acuto). Questa punteggia l'opera a partire dal Duetto N° 7 («Là ci darem la mano»), includendo taluni interventi nel Quartetto N° 9:

la chiusa «forse si calmerà» come l'esclamazione falsamente patetica «infelice» servono appunto a riguadagnare il favore di Elvira con i «vecchi trucchetti», che funzioneranno solo alla fine nel Terzetto N° 15 (dalle parole «Elvira, idolo mio»). Questo tipo di canto culmina nel N° 16, la canzonetta «Deh vieni alla finestra» in un contesto che quasi simbolizza il protagonista: la serenata è infatti per una donna che non costituisce nemmeno, propriamente, un personaggio. Si tratta della cameriera di Elvira, la quale non parla e per la verità nemmeno si vede (Atto II, 1: «[...] vedesti tu la cameriera / di Donna Elvira? – Io no. – Non hai veduto / qualche cosa di bello, / caro il mio Leporello»). In ogni caso, è in queste occasioni che Mozart introduce strategicamente la melodia distesa, costruita su intervalli contenuti e sull'accorta disposizione dell'apice melodico (alle parole «ristoro» e poi «crudele»), nonché sull'impiego del registro vocale superiore. La voce di Bassi venne descritta dai contemporanei come “intermedia fra il tenore e il basso” il che, senza sopravvalutare il valore di queste testimonianze, sembra ideale per un personaggio che ha, appunto, più di una voce (va ricordato in ogni caso che il termine “baritono” non entrò nell'uso prima del XIX secolo).

Un personaggio relativamente composito quanto a costituzione vocale non pare accordarsi interamente con lo status eroico, o almeno questo richiede qualche forzatura del testo musico-drammatico (magari lavorando sul piano scenico-gestuale più che su quello vocale, come si vede nel riuscito tentativo cinematografico di Joseph Losey con Ruggero Raimondi). Fritz Noske esprime un concetto simile affermando che Don Giovanni è forse il meno omogeneo dei personaggi dell'opera, in quanto si adatta ingegnosamente ad ogni situazione (un punto di vista legittimo, che sostiene le *chances* di un *Don Giovanni* romantico).

In quanto abbiamo a che fare con uno dei capisaldi della letteratura musico-drammatica d'ogni tempo, è chiaro che l'opera ha dato luogo ad una serie pressoché infinita di variazioni sul tema. Dal punto di vista del canto non avrebbe senso indicare soluzioni più felici di altre (e di quelle infelici non vale la pena di occuparsi): il dato significativo è semmai che lungo la storia degli allestimenti il testimone interpretativo ha cambiato di mano passando dal cantante al direttore o al regista. Sono questi ultimi, nel teatro d'opera contemporaneo, gli artefici principali del personaggio (talvolta in competizione fra loro, talvolta in consonanza). L'altro dato di fatto è rappresentato da una certa stabilizzazione dell'esecuzione vocale, che tende forse ad appiattirsi su alcuni pochi modelli discografici (un

fenomeno che non riguarda solo *Don Giovanni* ma quasi tutto il teatro d'opera di repertorio). Ma qui le cose si complicano perché, seppure i modelli siano eccellenti, è la natura stessa del mezzo che tende a mettere in secondo piano l'elemento scenico-recitativo. Prima dell'era discografica, quando molto era ancora affidato alle riflessioni dell'interprete, alcune righe di recitativo sollecitavano a Reynaldo Hahn questa lettura:

Donna Anna racconta al fidanzato [...] quel che è successo nel palazzo del padre la notte della morte violenta del Commendatore. In questo recitativo-racconto [N° 10] tutto è fatto con la voce e la dizione: per più di un motivo.

Primo, perché siamo in Spagna verso la fine del Cinquecento: già questo implica che i movimenti sono rallentati, soprattutto se in scena c'è una ragazza di gran rango educata all'orrore per le gesticolazioni volgari. Secondo, perché siamo per la strada ed è per la strada che lei si confessa con il fidanzato: il lutto, la bellezza, la nascita, la dignità le impongono un comportamento prudente, tale da non attirare la curiosità dei passanti. Terzo, Don Giovanni – il supposto assassino – li ha appena lasciati, può essere ancora nei paraggi, in qualche vicoletto, a sentir tutto ... Per questo tutta la scena deve essere cantata a *bassa voce* (bassa in senso teatrale, ossia bassa per modo di dire...). E soprattutto non devono esserci gesticolazioni (un po' di incremento di sonorità lirica verso la fine del racconto è però ineliminabile).

Tocca alle parole dire tutto.



* Sergio Durante (Padova, 1954) ha studiato al Conservatorio di Bologna, all'Università di Bologna e alla Harvard University dove ha svolto un dottorato in musicologia come borsista Fulbright. Dopo aver insegnato flauto per alcuni anni in Conservatorio, è stato professore di Critica ed estetica musicale alla Scuola di palcografia e filologia musicale di Cremona (dal 1987) e di Filologia musicale all'Università di Padova (dal

1991). Ha pubblicato numerosi saggi fra i quali si segnalano quello dedicato al cantante nella *Storia dell'opera italiana*, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli. Più di recente, *Analysis and dramaturgy: reflections towards a theory of opera* (nel volume *Opera buffa in Mozart's Vienna*, Cambridge University Press, Cambridge 1997). Dirige dal 1986 il *Lessico italiano del canto* presso l'Università di Padova.



L'irruzione della statua del Commendatore. Incisione all'acquaforte di Moreau le Jeune per la scena dodicesima dell'atto quarto de *Le festin de pierre* di Molière, pubblicato nell'edizione Compagnie des Libraires Associés delle *Oeuvres*, Parigi 1773. Parigi, Biblioteca Nazionale di Francia.

RITORNO DAL PASSATO

a cura di

Giorgio Gualerzi e Giorgio Rampone

IN MERITO A QUALCHE CONTRIBUTO TORINESE
ALLE FORTUNE ITALIANE DEL TEATRO MOZARTIANO

Nel gennaio 1771 un ragazzino tanto prodigioso al cembalo quanto geniale nel crear musica si aggira per Torino, sorvegliato a vista da un ambizioso ed orgogliosissimo padre. Alloggia alla "Dogana Nuova", incontra musicisti, gentiluomini e notabili del luogo e naturalmente va a teatro ad assistere, entusiasta, all'*Annibale in Torino* di Paisiello, in scena al Regio (la definirà, in una lettera, una «magnifica opera»). Con quel segno di riconoscimento per un grande maestro della scuola italiana il giovanissimo, neppure quindicenne, Wolfgang Amadeus Mozart voleva forse manifestare al Paese che l'ospitava la sua gratitudine per le manifestazioni di simpatia ricevute un po' ovunque. Infatti, pochi giorni prima Milano era rimasta di stucco di fronte alla sorprendente maturità del suo *Mitridate, re di Ponto*, appositamente composto per il Teatro Regio Ducale e degno coronamento di una lunga ed acclamata *tournée* di "accademie", pubbliche e private, partita da Rovereto e proseguita per Verona, Mantova, la stessa Milano, Bologna, Firenze, Roma, Napoli.

Nella povertà di notizie che circonda quelle - a ben vedere, un po' misteriose - due settimane di soggiorno di Mozart nella città piemontese, non vi sono documentate sue esibizioni concertistiche. Dando sfogo alla fantasia, ci piace comunque immaginare il contrario: come pensare, infatti, che anche a Torino le sue mani non abbiano spiccato il volo sulla tastiera dell'organo di qualche chiesa, o magari nei saloni di nobili palazzi, a beneficio di pochissimi eletti?

Quando, quarant'anni più tardi, una sua opera verrà presentata per la prima volta al pubblico torinese, quel ragazzino, malauguratamente troppo caro agli dei, sarà già, in qualche modo, un mito. Chissà che tra gli spettatori di quelle *Nozze di Figaro* (Teatro Carignano, ottobre 1811, con il titolo *Il matrimonio di Figaro*) non vi fosse qualcuno che potesse vantare di averlo incontrato e conosciuto personalmente, in città, nei giorni di quel lontano inverno...

In ogni modo, nel secondo decennio del secolo scorso Torino tributò un omaggio significativo al nascente culto di Mozart e, soprattutto, diede un

contributo non marginale alla diffusione in Italia delle sue opere teatrali. Infatti, alle citate *Nozze* (che si fregiarono della presenza di cantanti di prim'ordine quali Rosa Morandi, Nicola Bassi e, nei panni del Conte, del grande Manuel Garcia, esordiente sulle nostre scene) fecero seguito, sempre al Carignano, *Don Giovanni* nel novembre 1815 e *Così fan tutte* il 23 settembre 1816. A quella data sole due teatri italiani condividevano con Torino il merito di aver proposto l'intera trilogia Mozart-Da Ponte: il Fondo di Napoli e la Scala di Milano. Vale la pena peraltro di fare un passo indietro, per vedere cosa era accaduto prima delle *Nozze* torinesi del 1811: dopo le grandi "prime assolute" milanesi del periodo 1770-72 (*Mitridate*, la "festa teatrale" *Ascanio in Alba* e *Lucio Silla*), troviamo *Le nozze di Figaro* a Monza (1787) e Firenze (1788), *Così fan tutte* a Trieste, Varese, Milano e Palermo (rispettivamente nel 1797, 1805, 1807 e 1811), *La clemenza di Tito* a Napoli (1809: in realtà un *pastiche* Mozart/Portogallo/Manfroce) e *Don Giovanni* a Bergamo e Roma (1811). Se però diamo un'occhiata anche a ciò che effettivamente era stato eseguito, ecco che il ruolo "pionieristico" di Torino risulta particolarmente evidente almeno con riferimento alle *Nozze di Figaro*. Infatti, non si può negare che, dopo la pseudo "prima italiana" della Villa Reale di Monza (i primi due atti con musica di Mozart e gli altri due con quella di Angelo Tarchi) e la rappresentazione fiorentina della Pergola suddivisa in due sere per dar spazio ai balli nonché caratterizzata da varianti di altra mano, l'edizione del Carignano sembra essere la prima, in Italia, a manifestare una certa fedeltà all'originale (i tagli più vistosi che emergono dal libretto stampato per l'occasione riguardano l'intera parte di Barbarina, il duetto fra Susanna e Marcellina e l'aria di Susanna dell'ultimo atto; peraltro, non risultano inserti apocrifi).

Nelle fortune italiane di Mozart il 1811 è però un anno di svolta soprattutto perché segna l'arrivo sui nostri teatri di *Don Giovanni*, dovendosi ormai considerare con ogni probabilità priva di fondamento la notizia, a suo tempo sostenuta da alcuni, di una rappresentazione fiorentina nel 1792. L'opera andò dunque in scena prima al Sociale di Bergamo (nella stagione di Carnevale), quindi, l'11 giugno, al Valle di Roma, dove fu molto apprezzata, nonostante le difficoltà esecutive e di ascolto legate alla complessità della strumentazione e alla singolarità della scrittura vocale. Le successive edizioni di Napoli e della Scala consolidarono tale successo, traducendolo in un cospicuo numero di repliche. Che furono numerose anche a Torino nel 1816, dove l'opera venne presentata, come

altrove, con il titolo *Il dissoluto punito ossia Don Giovanni Tenorio* ed eseguita da una buona compagnia di canto che, senza schierare particolari celebrità, poteva però contare su un protagonista di rilievo come Giovanni Bottari, *basso cantante* che manifesterà anche in altri frangenti la propria vocazione mozartiana (sarà Sarastro alla Scala nella "prima" italiana del *Flauto magico* nel 1816).

Nella recensione comparsa sulla «Gazzetta Piemontese» del 9 novembre troviamo il consueto richiamo al dibattito polemico tipico dell'epoca fra i sostenitori dell'opera italiana e coloro che guardavano con interesse alla cosiddetta "musica d'oltralpe", fondato su una semplicistica contrapposizione fra i concetti di "melodia" e di "armonia". Secondo il prudente ed anonimo autore dell'articolo, Mozart parve però in grado di accontentare gli uni e gli altri: «cheché ne sia delle gare fra i melodisti Italici, e gli armonisti Tedeschi, non volendo prendere alcun partito esclusivo in questo nuovo genere di guerre [...], si può validamente asserire essere questo il capo d'opera dell'esimio creatore della setta Tedesca [*sic*]; e, che che ne dicano i profani [...] non si può a meno di concedere che oltre la vigorosa robusta armonia, in cui di gran lunga ogni altre egli sopravanza, vi si scorge pure nella parte del canto tanta grazia, tanta freschezza e natura da fare una sufficiente riputazione a chi altro merito non avesse».

Ciò almeno sulla base di quanto si era potuto ascoltare, dal momento che l'analisi del libretto testimonia un'ampia opera di sfrondamento dello spartito in cui le insolite eliminazioni della serenata di Don Giovanni e della grande aria di Donna Anna del primo atto spiccano accanto ad altri tagli che però costituiranno una prassi pressoché costante nell'Ottocento (*in primis*, quello della scena finale, che sarà praticato ancora da Mahler; ma anche, nel primo atto, le arie di Masetto e Ottavio e, nel secondo, il duetto d'apertura fra Don Giovanni e Leporello, l'aria di Don Giovanni «Metà di voi qua vadano», condensata in un recitativo, e quella di Leporello «Ah pietà, signori miei», sostituita dal recitativo adottato per la versione di Vienna; infine, le arie di Donna Elvira, ridotta così ad un rango quasi comprimariale e fortemente sbilanciata su un fronte grottesco e caricaturale con molto sacrificio degli aspetti di dolente, umanissima tragicità del personaggio: non a caso erano Anna e Zerlina ad attrarre le primedonne del secolo scorso). Sia pure meno pesantemente, anche le successive edizioni ottocentesche torinesi dell'opera patiranno mutilazioni e saranno spesso anche compromesse da esecuzioni inadeguate. Forse soltanto al Regio nel 1879, nello spirito "illuminato" della gestione

Depanis ed affidato alle cure di uno dei primi veri direttori d'orchestra, Carlo Pedrotti, fu proposto un *Don Giovanni* più completo, addirittura integrale se si dovesse prestar fede al libretto Ricordi riferito a quello spettacolo, che fonde la versione di Praga con quella di Vienna senza nulla escludere (nell'atto secondo troviamo persino il duetto Leporello/Zerlina «Per queste tue manine», ai nostri giorni abitualmente omissso). Ma non è che un'ipotesi, che non trova conferma nelle generiche recensioni e contro la quale vale la considerazione che, all'epoca, la corrispondenza tra libretto e specifica esecuzione era venuta meno, nonché quella, tutta di buon senso, inerente alle proporzioni della serata, visto che all'opera di Mozart era abbinato il ballo *Day-Sin* del coreografo Pratesi.

Omissioni testuali e problematiche esecutive a parte, i sei *Don Giovanni* torinesi del secolo scorso (più i nove del Novecento) sono una conferma del fatto che, a Torino come nel resto d'Italia, fu questo il solo capolavoro mozartiano ad entrare stabilmente in repertorio e a non uscirne praticamente mai, dal 1811 ad oggi. Le cifre parlano chiaro: nella seconda metà dell'Ottocento, a fronte di trentasei edizioni di *Don Giovanni* stanno cinque *Così fan tutte* e, sorprendentemente, solo due produzioni delle *Nozze di Figaro*, una a Torino nel 1869 e l'altra al Lirico di Milano il 18 marzo 1899, conclusione ingloriosa della vicenda ottocentesca del teatro mozartiano in Italia (le cronache registrano un eloquente «disgusto generale» per quell'esecuzione). Che ciò poi significasse una vera predilezione, fondata su un motivato giudizio di valore è tutto da dimostrare. Piuttosto, sembra condivisibile quanto sostenuto da Marco Beghelli: «si elegge *Don Giovanni* quale opera simbolo del salisburghese e si comincia a rappresentarlo ad un ritmo già paragonabile a quello odierno, ma gli si attribuisce sempre più un successo condizionato dal nome del suo autore e non dal reale gradimento della partitura»¹.

Naturalmente, in Italia (ma non solo), la consapevole fruizione da parte del pubblico, così come la diffusione reale e l'ampliamento dei titoli proposti, la correttezza esecutiva e la fedeltà all'originale, sono per il teatro mozartiano appannaggio del nostro secolo. Ma si tratterà, comunque, di conquista tutt'altro che rapida e priva di contraddizioni. Ad essa, così come era stato nel secolo precedente, Torino darà qualche contributo di rilievo, come la prima esecuzione italiana del *Ratto dal serraglio* (Eiar, 1934) e la ripresa moderna di *Così fan tutte*, altra gemma della mai troppo lodata impresa di Riccardo Gualino (Teatro di Torino, 1927). Ma che

dire di quel *Flauto magico* arrivato nella nostra città solo nel 1958 e dell'assenza sulle scene, a tutt'oggi, della *Clemenza di Tito*? Il percorso, dunque, è tutt'altro che compiuto. (G.R.)



- | | |
|--|--|
| <p>1 Marco Beghelli, <i>Rilettura delle fonti sulla fortuna ottocentesca di Mozart in Italia</i>, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», n. 3 (luglio-settembre 1993), p. 406. Oltre al fondamentale saggio di Beghelli, possono essere segnalati, per chi voglia approfondire l'argomento, gli scritti di Pierluigi Petrobelli, «Don</p> | <p><i>Giovanni» in Italia. La fortuna dell'opera ed il suo influsso</i>, in <i>Mozart und Italien</i>, Atti del «Colloquium Roma 1974», «Analecta Musicologica», n. XVIII - 1978 e di Luigi Bellingardi, <i>Il teatro mozartiano in Italia</i>, in «Piano Time Anniversario», supplemento al n. 100 di «Piano Time», 1991.</p> |
|--|--|

IL TEATRO DI MOZART A TORINO

1811	Teatro Carignano	Le nozze di Figaro
1815	Teatro Carignano	Don Giovanni
1816	Teatro Carignano	Così fan tutte
1826	Teatro d'Angennes	Le nozze di Figaro
1828	Teatro Carignano	Don Giovanni
1859	Teatro Regio	Don Giovanni
1868	Teatro Carignano	Don Giovanni
1869	Teatro Carignano	Le nozze di Figaro
1872	Teatro Gerbino	Così fan tutte
1879	Teatro Regio	Don Giovanni
1894	Teatro Carignano	Don Giovanni
1921	Teatro Regio	Don Giovanni
1927	Teatro di Torino	Così fan tutte
1934	Studi Eiar	Il ratto dal serraglio * (1)
1937	Teatro Regio	Don Giovanni
1945	Teatro Carignano	Le nozze di Figaro
1946	Teatro Lirico	Così fan tutte
1947	Teatro Carignano	Il ratto dal serraglio (1)
1949	Teatro Nuovo	Don Giovanni
1949	Studi Rai	Idomeneo re di Creta *

1956	Teatro Carignano	Le nozze di Figaro
1958	Teatro Carignano	Il flauto magico (2)
1961	Teatro Nuovo	Don Giovanni
1964	Teatro Nuovo	Le nozze di Figaro
1966	Teatro Nuovo	Così fan tutte
1969	Teatro Nuovo	Bastiano e Bastiana (1)
1970	Teatro Nuovo	Il ratto dal serraglio (1)
1972	Teatro Nuovo	Le nozze di Figaro
1975	Teatro Regio	Così fan tutte
1976	Teatro Regio	Il flauto magico (1)
1977	Piccolo Regio	Bastiano e Bastiana (1)
1977	Teatro Regio	Don Giovanni
1978	Teatro Regio	Don Giovanni
1982	Teatro Regio	Le nozze di Figaro
1982	Auditorium Rai	La clemenza di Tito **
1983	Teatro Regio	Il ratto dal serraglio (1)
1984	Teatro Regio	Così fan tutte
1985	Teatro Regio	Il flauto magico (2)
1986	Teatro Regio	Idomeneo re di Creta
1987	Teatro Regio	Don Giovanni
1988	Auditorium Rai	Così fan tutte**
1989	Teatro Regio	Le nozze di Figaro
1989	Auditorium Rai	Così fan tutte**
1989	Auditorium Rai	Le nozze di Figaro**
1990	Auditorium Rai	Le nozze di Figaro**
1990	Auditorium Rai	Don Giovanni **
1994	Teatro Regio	Il flauto magico (2)
1995	Teatro Regio	Mitridate, re di Ponto
1997	Teatro Regio	Le nozze di Figaro
1998	Teatro Regio	Don Giovanni

(1) versione italiana

(2) edizione in lingua originale

(*) esecuzione in forma di concerto destinata alla trasmissione radiofonica

(**) esecuzione pubblica in forma di concerto

Le prime rappresentazioni di «Don Giovanni»

NEL MONDO

Praga
Ständetheater
29 ottobre 1787

Don Giovanni	Luigi Bassi
Donna Anna	Teresa Saporiti
Il Commendatore	Giuseppe Lolli
Don Ottavio	Antonio Baglioni
Donna Elvira	Caterina Micelli
Zerlina	Caterina Bondini
Leporello	Felice Ponziani
Masetto	Giuseppe Lolli

Maestro al cembalo Wolfgang Amadeus Mozart

IN ITALIA

Bergamo
Teatro Sociale
Carnevale 1811

Don Giovanni
Donna Anna
Il Commendatore
Don Ottavio
Donna Elvira
Zerlina
Leporello
Masetto

Maestro al cembalo
Primo violino e direttore d'orchestra

A TORINO

Teatro Carignano
novembre 1815

Don Giovanni	Giovanni Bottari
Donna Anna	Maria Cantarelli
Il Commendatore	Pietro Ducco
Don Ottavio	Luigi Campitelli
Donna Elvira	Teresa Zap[p]ucci
Zerlina	Carolina Crespi-Bianchi
Leporello	Nicola Tacci
Masetto	Luigi Picchi

Primo violino e direttore d'orchestra Giorgis

AL TEATRO REGIO

16 marzo 1859

Don Giovanni	Gaetano Ferri
Donna Anna	Luigia Lesniewska
Il Commendatore	Giuseppe Echeverria
Don Ottavio	Manuel Carrion
Donna Elvira	Enrichetta Weiser
Zerlina	Vittoria Balfe
Leporello	Augusto Zacconi
Masetto	Carlo Moretti

Primo violino e direttore d'orchestra Nicola Bassi
Maestro direttore della musica Achille Graffigna

LIBRI E DISCHI

a cura di
Sergio Bestente

PROPOSTE DI LETTURA

Lo scopo di queste proposte non è di fornire una bibliografia scientifica sull'opera in cartellone, e tantomeno esse si prefiggono di essere esaustive: a tal fine esistono specifici strumenti di consultazione come il DEUMM¹ o il New Grove² dove, in calce a ogni voce viene indicata un'accurata e aggiornata bibliografia. Piuttosto si tratta di alcune semplici proposte di lettura e di approfondimento che hanno come criteri guida la reperibilità dei testi segnalati e la loro accessibilità da parte di un pubblico di non specialisti. Le opere indicate sono pertanto quasi tutte in lingua italiana e acquistabili in libreria, oppure, laddove l'importanza di un testo avesse spinto a fare un'eccezione, si è controllato che esso fosse posseduto dalle biblioteche specializzate, civiche, universitarie o di conservatorio³. Nonostante costituissero la gran parte delle pubblicazioni sullo specifico tema, si è pertanto evitato di inserire tra queste indicazioni gli articoli delle riviste scientifiche e accademiche.

L'edizione critica della partitura⁴ del *Don Giovanni* è stata pubblicata nel 1968 come parte della monumentale e accurata edizione completa delle opere di Mozart; da alcuni anni la casa editrice ne ha prodotto anche una ristampa da studio in veste relativamente economica. Un'edizione critica del libretto di Lorenzo Da Ponte⁵ è invece stata di recente pubblicata a cura di Giovanna Gronda: il volumetto fa parte della collana di testi teatrali dell'editore Einaudi, e riporta un'aggiornata introduzione in cui vengono chiarite le problematiche relative alla ricostruzione del testo originale e alle differenti versioni dell'opera (viennese e praghese). In alternativa si potranno utilizzare le edizioni complete dei libretti musicati da Mozart⁶: oltre a quella curata da Marco Beghelli, è da segnalare quella, più recente, pubblicata dall'editore di tascabili Newton Compton; essa corredda ognuno dei libretti di un'introduzione critica e di alcune note curate da Piero Mioli.

Come introduzione generale al *Don Giovanni* di Mozart è da segnalare il classico testo di Massimo Mila⁷, edito da Einaudi non molti anni fa, ma derivante dalle preesistenti dispense che il critico torinese aveva pubbli-

cato come supporto a un proprio corso universitario. Di più leggera consultazione è ancora il volumetto di Loredana Lipperini⁸, comprendente il libretto dell'opera e alcune note discografiche. In campo più strettamente musicologico, da sempre il *Don Giovanni* ha stimolato una ricchissima messe di articoli e interpretazioni. Alcuni, dopo la loro pubblicazione su riviste specializzate, sono stati inclusi in raccolte di saggi o volumi miscellanei; è il caso dei due articoli dedicati da Frits Noske⁹ ai problemi della drammaturgia musicale (di quali siano, cioè, le peculiari forme di narrazione drammatica dell'opera); nella stessa direzione indagano diverse delle pagine di un famoso testo musicologico, scritto diversi anni fa (ma in seguito più volte rimaneggiato) da Joseph Kerman¹⁰ e significativamente intitolato *Opera come dramma*. Guido Paduano¹¹, in un saggio originariamente pubblicato per il LIII Maggio Musicale Fiorentino (1990), offre un'interessante interpretazione delle tensioni interne all'opera analizzando le sue contrapposizioni temporali, e il modo in cui attraverso di esse vengono caratterizzati i personaggi. Tra gli studi più recenti è anche da segnalare quello di Francesco Degrada¹², compreso in una miscellanea di omaggio per Massimo Mila.

Molto interesse ha sempre destato, sia nell'ambito musicologico che in quello critico-letterario, la storia della figura e del mito di Don Giovanni; per quanto riguarda il primo dei campi, il lavoro più interessante è quello scritto da Nino Pirrotta¹³, nel quale vengono presi in esame i testi che hanno avuto a che fare con il personaggio attraverso più di due secoli di storia musicale: punto d'arrivo dell'indagine è proprio l'opera di Mozart, della quale viene analizzata la capacità di sintetizzare le esperienze passate trasfigurandole in un grande capolavoro. In campo letterario sono fondamentali, sia per la ricchezza d'informazione che per l'eleganza con la quale viene condotta la sintesi, gli studi di Giovanni Macchia, il più famoso dei quali¹⁴ è stato di recente ripubblicato (ampiamente rivisto e con diverse aggiunte rispetto all'edizione originale del 1966) dall'editore Adelphi. Si tratta di una raccolta di saggi e documenti che illuminano brillantemente gli ubiqui percorsi che la figura di Don Giovanni ha seguito nella storia della letteratura, del teatro e della musica. Il lavoro è diviso in due parti, la prima delle quali è dedicata ai saggi, mentre la seconda raccoglie una serie di documenti letterari, tra cui alcuni scenari (o canovacci) della Commedia dell'Arte, e due rari e importanti testi seicenteschi: *Il convitato di pietra* e *L'empio punito*. Ancora da segnalare per ricchezza di spunti e informazioni, anche se ampiamente superato (e in

diversi punti inesatto), è lo studio sullo stesso tema pubblicato nel 1946 da Arturo Farinelli¹⁵. Un'accurata lettura del *Don Giovanni*, accompagnata dalla disamina delle circostanze storiche della sua genesi, si può leggere nel volume di Stefan Kunze¹⁶ dedicato alle opere di Mozart; in alternativa possono essere consultati i due più agili (ma meno aggiornati) lavori di Dent¹⁷ e Osborne¹⁸.

Per qualunque studio sulla vita e le opere di Mozart è tuttora indispensabile la consultazione di una delle più importanti biografie mai dedicate a un compositore: si tratta della monumentale opera che il musicologo tedesco Hermann Abert¹⁹ pubblicò a Lipsia tra il 1918 e il 1921; tradotta in italiano nel 1984 con una *Postfazione* di Paolo Gallarati, oltre ad essere tuttora una miniera di informazioni utili, essa è un esempio straordinario del genere biografico elaborato nel periodo pionieristico della musicologia moderna. Numerosissime sono inoltre le biografie del compositore disponibili in italiano; tra quelle tradotte dal tedesco o dall'inglese vale la pena di ricordare un altro "classico" come il lavoro di Alfred Einstein²⁰, datato 1945, o le tuttora solidissime biografie di Paumgartner²¹ e Hildesheimer²²; accanto ad esse sono da segnalare i contributi italiani di Mila²³, Casini²⁴, Sgrignoli²⁵ e Carli Ballola²⁶ in collaborazione con Roberto Parenti, tutti accomunati dal taglio più o meno divulgativo. Di particolare interesse per la brillantezza dell'esposizione e l'aggiornamento delle informazioni è il denso volume del musicologo e psichiatra americano Maynard Solomon²⁷. Ancora in campo biografico, sono da ricordare i due volumi dell'americano Robbins-Landon²⁸, una delle massime autorità della musicologia di stampo anglosassone: si tratta di due testi dal taglio di alta divulgazione, che prendono in esame particolari porzioni della vicenda biografica di Mozart, e precisamente i cosiddetti "anni d'oro" (il decennio 1781-91) e, più approfonditamente, l'ultimo e tragico anno di vita (1791). Di notevole interesse, e non solo dal punto di vista documentario, è la recente traduzione di due delle prime testimonianze biografiche dedicate a Mozart: quella di Franz Xaver Niemetschek²⁹, del 1798, e quella di Friedrich Schlichtegroll³⁰, del 1791 (l'anno della scomparsa di Mozart), entrambe raccolte in un volumetto pubblicato dalla EDT a cura di Giòrgio Pugliaro. Utile ad un primo approccio con l'opera di Mozart è infine la traduzione della bella voce che Stanley Sadie³¹ gli ha dedicato nel colossale dizionario musicale da lui stesso diretto (il famoso *New Grove* in 20 volumi); correda l'edizione italiana l'aggiornato catalogo delle opere e una densa bibliografia.

Un pratico complemento alla lettura delle monografie dedicate a Mozart (o all'esplorazione della sua opera) è costituito dal catalogo completo delle composizioni, commentato a cura di Amedeo Poggi ed Edgar Vallora³²; delle singole opere, elencate seguendo l'ordine dell'ultimo catalogo Köchel³³ (la famosa K che si legge sempre dopo i titoli delle opere mozartiane), vengono fornite le informazioni tecniche e storiche essenziali, l'incipit o il tema musicale principale su pentagramma, alcune pertinenti note aggiuntive, un breve sunto antologico della critica storica e altre notizie e commenti. Abitudine editoriale da poco introdotta in Italia è invece quella del classico *companion* (o *compendium*) anglosassone, un volume cioè, nel quale siano raccolte ed esposte in maniera chiara ma scientificamente rigorosa tutte le principali problematiche della ricerca musicologica sulla vita e l'opera di un compositore; in tale ambito si colloca il volume curato nel 1991 da Sergio Durante³⁴ per la casa editrice Il Mulino. Per chi avesse familiarità con la lingua inglese rimane comunque fondamentale il volume pubblicato nel 1990 a cura del già ricordato Robbins-Landon³⁵. Di grande interesse per capire come la figura di Mozart si sia stratificata nella coscienza collettiva e nella storia della ricezione musicale, è l'originale e straordinariamente informato volume *La fortuna di Mozart*, di Gernot Gruber³⁶, mentre per un aggiornamento sulle più recenti tendenze della ricerca si può consultare anche il volume di Georg Knepler³⁷ *Wolfgang Amadè Mozart: nuovi percorsi*. Ancora riguardo alla figura di Mozart e a ciò che essa rappresenta per la contemporaneità si segnala il lavoro di taglio sociologico di un grande studioso come Norbert Elias³⁸.

Per una migliore comprensione della complessa e ricca personalità di Mozart, è di grande interesse la lettura del suo epistolario; purtroppo non ne è disponibile un'edizione completa in italiano, ma molte delle lettere più interessanti possono essere reperite all'interno delle differenti raccolte pubblicate: accanto a quella curata nel 1981 da Elisa Ranucci³⁹ (con un'introduzione di Enzo Siciliano), si segnala quella di Olimpio Cescatti⁴⁰ comprendente solo lettere indirizzate a donne, e quella curata da Juliane Vogel⁴¹ che si concentra unicamente su quelle, famosissime, indirizzate alla cugina. La complessa e affascinante figura di Lorenzo Da Ponte, poeta e avventuriero libertino, può essere accostata attraverso il suo bellissimo libro di memorie⁴², disponibile anche in edizione tascabile: pubblicate per la prima volta a New York nel 1823 esse costituiscono non solo un documento storico di grandissimo valore (anche se raramente

attendibile sulle singole circostanze biografiche), ma anche un libro appassionante e ricco di fascino. Sul fronte delle biografie dedicate al poeta di Ceneda sono da segnalare quella, ampia e documentata, di Aleramo Lanapoppi¹³, e il precedente lavoro di Eduardo Rescigno¹⁴.



- 1 *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, a cura di Alberto Basso, Utet, Torino 1983.
- 2 *The New Grove Dictionary of Opera*, 4 voll., a cura di Stanley Sadie, Macmillan, London 1992.
- 3 La quasi totalità dei testi indicati, per fare un esempio adatto al territorio del Teatro Regio, possono essere consultati o presi a prestito presso la Civica Biblioteca Musicale Andrea della Corte (Villa Tesoriera, corso Francia 192; tel. 011/746072).
- 4 Wolfgang Amadeus Mozart, *Il Dissoluto punito ossia il Don Giovanni*, a cura di W. Plath e W. Rehm, in *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, serie II, 5, vol. 17, Bärenreiter, Kassel - Paris - London - New York 1968.
- 5 Lorenzo Da Ponte, *Il Don Giovanni*, a cura di Giovanna Gronda, Einaudi, Torino 1995.
- 6 *Tutti i libretti di Mozart*, a cura di Marco Beghelli, Garzanti, Milano 1990 (ora anche UTET, Torino 1995); *Mozart. Tutti i libretti d'opera*, a cura di Piero Mioli, Newton Compton, Roma 1996.
- 7 Massimo Mila, *Lettura del Don Giovanni di Mozart*, Einaudi, Torino 1988.
- 8 Loredana Lipperini, *Introduzione al Don Giovanni*, Editori Riuniti, Roma 1987.
- 9 Frits Noske, *Dentro l'opera. Struttura e figura nei drammi musicali di Mozart e Verdi*, Marsilio, Venezia 1993 (ed. originale: *The Signifier and the Signified. Studies in the Operas of Mozart and Verdi*, Oxford University Press, Oxford 1977, 2ª ed. 1990). I due capitoli-saggi sono rispettivamente: Id., «*Don Giovanni*»: affinità musicali e struttura drammaturgica, in *Dentro l'opera*, cit., pp. 56-94; Id., «*Don Giovanni*»: una interpretazione, in *Dentro l'opera*, cit., pp. 95-112.
- 10 Joseph Kerman, *L'opera come dramma*, Einaudi, Torino 1990 (ed. originale: *Opera as Drama*, Faber & Faber, London - Boston 1989).
- 11 Guido Paduano, *Il giro di vite*, La Nuova Italia, Firenze 1992; si tratta del secondo capitolo, intitolato *Don Giovanni e il falso movimento*, pp. 29-45.
- 12 Francesco Degrada, *Il «Don Giovanni» di Mozart*, in *Intorno a Massimo Mila. Studi sul teatro e il Novecento musicale*, Olschki, Firenze 1994, pp. 65-85.
- 13 Nino Pirrotta, *Don Giovanni in musica. Dall'«Empio punito» a Mozart*, Marsilio, Venezia 1991.
- 14 Giovanni Macchia, *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, Adelphi, Milano 1995. Sempre di Macchia è da segnalare un'altra raccolta di articoli, tra cui se ne

- può trovare uno dedicato a Giacomo Casanova e al suo rapporto con il capolavoro di Mozart: Id., *Casanova e il «Don Giovanni» di Mozart*, in *Tra Don Giovanni e Don Rodrigo. Scenari seicenteschi*, Adelphi, Milano 1989, pp. 147-163.
- 15 Arturo Farinelli, *Don Giovanni*, Fratelli Bocca Editori, Milano 1946.
 - 16 Stefan Kunze, *Il teatro di Mozart. Dalla «Finta Semplice» al «Flauto Magico»*, Marsilio, Venezia 1990 (ed. originale: *Mozarts Opern*, Reclam, Stuttgart 1984).
 - 17 Edward Joseph Dent, *Il teatro di Mozart*, Rusconi, Milano 1981 (ed. originale: *Mozart's Operas. A critical Study*, London 1913, ultima ed. riveduta 1962).
 - 18 Charles Osborne, *Tutte le opere di Mozart*, Sansoni, Firenze 1982 (ediz. originale: *The Complete Operas of Mozart. A Critical Guide*, London 1978).
 - 19 Hermann Abert, *Mozart*, 2 voll., Il Saggiatore, Milano 1983-86; nuova ed. 1995 (ed. originale: *W. A. Mozart*, 2 voll., Breitkopf & Härtel, Leipzig 1917-21). Ai due volumi di testo era originariamente da aggiungere quello di indici, fondamentale per una più agevole consultazione dell'opera e oggi incluso nel secondo volume della nuova edizione: *Mozart. Indici delle opere, dei personaggi, degli argomenti e degli autori citati*, Il Saggiatore, Milano 1986 (ed. originale: *Register*, a cura di Erich Kapst, Breitkopf und Härtel, Leipzig-Wiesbaden 1966). La biografia di Abert trae origine dal lavoro di aggiornamento di un altro grande classico della storia critica di Mozart: Otto Jahn, *Wolfgang Amadeus Mozart*, 4 voll., Breitkopf & Härtel, Leipzig 1856.
 - 20 Alfred Einstein, *Mozart. Il carattere e l'opera*, Ricordi, Milano 1951, rist. 1991 (ed. originale: *Mozart. His Character, His Works*, New York 1945).
 - 21 Bernard Paumgartner, *Mozart*, Einaudi, Torino 1978, 2ª ediz. 1994 (ed. originale: *Mozart*, Berlin 1927, ed. riveduta 1993).
 - 22 Wolfgang Hildesheimer, *Mozart*, Sansoni, Milano 1978; rist. Rizzoli, Milano 1982 (ed. originale: *id.*, Frankfurt am Main 1977).
 - 23 Massimo Mila, *W. A. Mozart*, Einaudi, Torino 1946 (rist.: *W. A. Mozart*, Studio Tesi, Pordenone 1980).
 - 24 Claudio Casini, *Amadeus. Vita di Mozart*, Rusconi, Milano 1990.
 - 25 Franco Sgrignoli, *Invito all'ascolto di Mozart*, Mursia, Milano 1991.
 - 26 Giovanni Carli Ballola e Roberto Parenti, *Mozart*, Rusconi, Milano 1990.
 - 27 Maynard Solomon, *Mozart*, Mondadori, Milano 1996 (ed. originale: *Mozart. A Life*, Pimlico, London 1996).
 - 28 Hans Christian Robbins Landon, *Mozart. Gli anni d'oro*, Garzanti, Milano 1989 (ed. originale: *Mozart. The Golden Years, 1781-91*, Thames and Hudson, London 1989); Id., *L'ultimo anno di Mozart*, Garzanti, Milano 1988 (ed. originale: *1791. Mozart's Last Year*, Schirmer, New York 1988).

- 29 Franz Xaver Niemetschek, *Leben des k. k. Kappelmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart nach Originalquellen beschrieben*, Prag 1798, 2^a ed. 1808 (trad. italiana in: Franz Xaver Niemetschek e F. von Schlichtegroll, *Mozart*, a cura di Giorgio Pugliaro, EDT, Torino 1990).
- 30 Friedrich von Schlichtegroll, *Johannes Chrysostomus Wolfgang Gottlieb Mozart*, in «Nekrolog auf dem Jahr 1791», Gotha 1793 (trad. italiana in: Franz Xaver Niemetschek e Friedrich von Schlichtegroll, *Mozart*, cit., vedi nota 29).
- 31 Stanley Sadie, *Mozart*, Giunti, Firenze 1987 (trad. della voce: *Mozart*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 voll., Macmillan, London 1980); del grande dizionario è in preparazione una nuova edizione la cui uscita, prevista anche su Cd Rom, è programmata per il 2000.
- 32 Amedeo Poggi e Edgar Vallora, *Mozart. Signori, il catalogo è questo!*, Einaudi, Torino 1991.
- 33 Si tratta del famoso catalogo di tutte le opere di Mozart ordinate cronologicamente uscito per la prima volta nel 1862 a cura di Ludwig von Köchel, e da allora continuamente aggiornato in conformità alle ultime ricerche; l'edizione corrente è la sesta, uscita nel 1964, ma già ne circolano parecchie correzioni e aggiunte: *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts*, a cura di F. Giegling, A. Weinmann e G. Sievers, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1964.
- 34 AA.VV., *Mozart*, a cura di Sergio Durante, Il Mulino, Bologna 1991.
- 35 *The Mozart Compendium: A Guide to Mozart's Life and Music*, a cura di Hans Christian Robbins Landon, Thames and Hudson, London 1990.
- 36 Gernot Gruber, *La fortuna di Mozart*, Einaudi, Torino 1987 (ed. originale: *Mozart und die Nachwelt*, Residenz Verlag, Salzburg-Wien 1985).
- 37 Georg Knepler, *Wolfgang Amadè Mozart: nuovi percorsi*, Ricordi, Milano 1995 (ed. originale: *Wolfgang Amadè Mozart. Annäherungen*, Berlin 1991).
- 38 Norbert Elias, *Mozart. Sociologia di un genio*, Il Mulino, Bologna 1991.
- 39 Wolfgang Amadeus Mozart, *Lettere*, a cura di Elisa Ranucci, Guanda, Parma 1981 (3^a ed. 1991).
- 40 *Lettere di Mozart alle donne*, a cura di Olinpio Cescatti, Bompiani, Milano 1991.
- 41 Wolfgang Amadeus Mozart, *Lettere alla cugina*, a cura di Juliane Vogel, ES, Milano 1996.
- 42 Lorenzo Da Ponte, *Memorie. Libretti mozartiani*, a cura di Giuseppe Armani, Garzanti, Milano 1981. Il volume contiene, oltre alle memorie, i tre libretti che Da Ponte ha scritto per Mozart, una ricca introduzione e un'approfondita guida bibliografica.
- 43 Aleramo Lanapoppi, *Lorenzo Da Ponte. Realtà e leggenda nella vita del librettista di Mozart*, Marsilio, Venezia 1992.
- 44 Eduardo Rescigno, *Da Ponte: poeta e libertino tra Mozart e il nuovo mondo*, Bompiani, Milano 1989.

EDIZIONI DISCOGRAFICHE E PARERI DELLA CRITICA

Il *Don Giovanni* di Mozart è una di quelle opere che non hanno mai smesso di essere registrate e incise dall'industria discografica: partendo da una rara edizione diretta da Tullio Serafin e captata dal vivo a San Francisco nel 1932, un recente numero del periodico «Avant-scène Opéra» ne contava, fino al 1991, 62 diverse edizioni. Pressappoco nello stesso periodo, Luigi Bellingardi, nella discografia inclusa in un volume di sala del Teatro alla Scala, arrivava a contarne 56 e ammetteva che il numero era suscettibile di continui incrementi. Il meccanismo di pubblicazione di incisioni "pirata" riprese dal vivo non dà luogo a grandi lanci pubblicitari, e così la rarità assoluta è oggetto di continue ricerche, scoperte ed affanni per un folto pubblico di collezionisti. Non è però a loro che possono rivolgersi queste brevi note discografiche; l'intendimento di base, qui, è quello di stringere il campo della scelta, piuttosto che di ampliarlo. Per farlo si è compulsato il parere della critica ufficiale al fine di creare una rosa minima di registrazioni considerate in qualche modo "più importanti"; il criterio guida per questa (inevitabilmente discutibile) scelta è basato non solo sulla confluenza d'opinione della critica, ma anche sulla reperibilità in commercio. Di ognuna di loro, si è poi sintetizzato il parere dominante dei recensori o il loro contrasto laddove ce ne sia stato uno. Per una più puntuale disamina di ogni singola registrazione, oltre che per l'elenco dell'intero scibile discografico sull'opera in questione, si rimanda alle fonti da cui gran parte delle informazioni sono tratte, e principalmente al predetto numero di «Avant-scène Opéra» dedicato al *Don Giovanni*¹, al ricco e aggiornato volume di Elvio Giudici², e al più datato ma pur sempre importante lavoro di Rodolfo Celletti³.

John Brownlee (Don Giovanni), Salvatore Baccaloni (Leporello), Koloman von Pataky (Ottavio), Roy Henderson (Masetto), David Franklin (Commendatore), Ina Souez (Donna Anna), Luise Helletsgruber (Donna Elvira), Audrey Mildmay (Zerlina); coro e orchestra del Festival di Glyndebourne, dir. Fritz Busch (EMI, 3 CD), registr. 1936.

Da poco fuggito dalla Germania nazista, Fritz Busch accettò di dirigere al Festival di Glyndebourne alcune produzioni mozartiane; tra le registrazioni che ne derivarono, quella del *Don Giovanni* è generalmente considerata non solo una delle più significative testimonianze del talento del direttore, ma anche un altissimo esempio interpretativo. Elvio Giudici si

sofferma sul «suono vivido, pieno, nitidissimo, capace dello scintillio più malizioso e del più cupo ripiegamento senza dar mai l'idea d'una forzatura, di un'esagerazione espressiva [...]». Il cast è unanimemente considerato di alto livello, forse più sul versante maschile che su quello femminile. Celletti giudica il Don Giovanni di Brownlee «magnifico, [...] dalla voce suadente e soffice (questione di tecnica, soprattutto) che si presta tanto all'ironia quanto all'insinuante profferta amorosa». Baccaloni è un interprete universalmente considerato di alto livello: Cabourg, in particolare, descrive il suo Leporello come «fatto di rotondità sonora, gusto sillabico e felicità vocale». Altrettanto unanimemente lodato è l'Ottavio di Pataky, per Giudici «uno dei maggiori Ottavio che il disco documenti»; decisamente più cauti, se non piuttosto negativi (Celletti) i giudizi sulla parte femminile della compagnia.

Cesare Siepi (Don Giovanni), Otto Edelmann (Leporello), Anton Dermota (Ottavio), Walter Berry (Masetto), Deszö Ernster (Commendatore), Elisabeth Grümmer (Donna Anna), Elisabeth Schwarzkopf (Donna Elvira), Erna Berger (Zerlina), coro della Staatsoper di Vienna, orchestra Filarmonica di Vienna, dir. Wilhelm Furtwängler, (EMI 3 CD), registr. dal vivo 1954.

Su questa edizione, ripresa dal vivo al Festival di Salisburgo il 6 agosto del 1954 (dunque a soli tre mesi dalla morte di Furtwängler), si sono appuntati giudizi decisamente contrastanti. Chi è propenso a vedere nelle pagine più intensamente drammatiche dell'opera echi e presagi del romanticismo a venire, giudica con interesse la direzione di Furtwängler, pur ammettendo comunque che nelle parti comiche pesantezza e rigidità abbiano decisamente il sopravvento (Giudici). Di avviso completamente diverso è per esempio Carlo Majer, che su «Musica Viva» (maggio 1982) giudicò la direzione eccessiva fino ai limiti del verismo musicale: «L'orchestra diventa un monoblocco stilistico di rara pesantezza, mentre l'arte di Mozart nacque da un convergere liberissimo e spregiudicato di schemi espressivi diversi». Altrettanto divergenti sono i giudizi su un artista come Cesare Siepi: secondo Celletti il basso «rientra tra i falsi miti degli anni Cinquanta», e pur riconoscendogli una certa grinta, scrive di lui che «l'autentica nobiltà, la cinica eleganza e il beffardo satanismo gli mancano». Ancora più drastico è Majer, per il quale, facendo eccezione per Dermota, il versante maschile della compagnia è «il trionfo dello Sbraco Basso». Piotr Kaminski invece dice di lui che «pur non posseden-

do né la fermezza né la luminosità di un Ezio Pinza, [Siepi] impose fulmineamente il supremo Don Giovanni della sua epoca»; anche più entusiasta è Elvio Giudici, che scrive «Magnifico protagonista fu allora Siepi, che grazie alla voce stupenda, così morbida e suadente, si capisce benissimo perché fosse il Don Giovanni per antonomasia di quegli anni». Dermota è giudicato un Ottavio di altissimo livello pressoché all'unanimità, mentre sul versante femminile si segnala la Schwarzkopf che «comincia a sbazzare quell'Elvira – la ritroveremo parecchie volte – che, di tutti i suoi personaggi, resta forse la creazione più personale e riuscita» (Giudici).

Cesare Siepi (Don Giovanni), Fernando Corena (Leporello), Léopold Simoneau (Ottavio), Walter Berry (Masetto), Gottlob Frick (Commendatore), Elisabeth Grümmer (Donna Anna), Lisa Della Casa (Donna Elvira), Rita Streich (Zerlina), coro della Staatsoper di Vienna, orchestra Filarmonica di Vienna, dir. Dimitri Mitropoulos (Sony Classical 3 CD), registr. dal vivo 1956.

Due anni dopo la morte di Furtwängler, Mitropoulos ereditò lo spettacolo di Salisburgo e ne diede una lettura che alcuni (Giudici) hanno voluto vedere sostanzialmente nel solco del defunto maestro, altri (Kaminski) come decisamente più tesa e teatrale. La registrazione è ripresa dal vivo in una delle recite, e Jean Cabourg ne scrive: «Lo slancio che trasporta la compagnia di questa serata e alcune prestazioni individuali la rendono indimenticabile». Si distingue, per il critico francese, l'Ottavio di Léopold Simoncau, mentre Giudici sottolinea ancora una volta la maestria di Siepi.

Eberhard Wächter (Don Giovanni), Joan Sutherland (Donna Anna), Luigi Alva (Don Ottavio), Gottlob Frick (Commendatore), Elisabeth Schwarzkopf (Donna Elvira), Giuseppe Taddei (Leporello), Piero Cappuccilli (Masetto), Graziella Sciutti (Zerlina), coro e orchestra Philharmonia, dir. Carlo Maria Giulini (EMI 3 CD), registr. 1959.

Siamo a quella che a detta di gran parte della critica è considerata l'edizione di riferimento. Tutt'altro che esente da pecche, le vengono comunque riconosciute la grande eleganza della direzione, una prestazione di alto livello dell'intera compagnia e il maggior equilibrio complessivo che la discografia del *Don Giovanni* abbia finora saputo produrre. L'intera operazione era stata in origine programmata per un trionfale rientro di Klemperer, allora convalescente da diversi problemi di salute; all'ultimo

momento il maestro dovette però essere rimpiazzato da Giulini, che diede una prova che Giudici definisce «una meraviglia di precisione, ritmo, colori, leggerezza, impetuosità e sensuali abbandoni». Kaminski, pur definendo «un investimento a vita» l'acquisto dell'edizione in questione, mette spietatamente in luce i piccoli difetti dell'incisione, che possono essere sintetizzati in un'eccessiva aggressività e instabilità vocale di Wächter e in un Frick non del tutto adatto alla parte; aggiunge poi che «si perdonerà a Taddei qualche eccesso "comico", i primi segni di fatica nella voce della Schwarzkopf, i colori un po' impegnativi di Alva, la distinzione poco campagnola della Sciutti e la scarsità di "mistero" della Sutherland». Fatti questi distinguo, più o meno condivisi da gran parte della critica, il giudizio è un po' per tutti esaltante. Vistosa eccezione è quella di Celletti, che liquida con poche parole di quasi indifferente apprezzamento l'intera registrazione.

Eberhard Wächter (Don Giovanni), Walter Berry (Leporello), Cesare Valletti (Ottavio), Rolando Panerai (Masetto), Nicola Zaccaria (Commendatore), Leontyne Price (Donna Anna), Elisabeth Schwarzkopf (Donna Elvira), Graziella Sciutti (Zerlina), coro della Staatsoper di Vienna, orchestra Filarmonica di Vienna, dir. Herbert von Karajan (Arkadia 3 CD), registr. dal vivo 1960.

Si tratta di un'incisione "non ufficiale", presa dal vivo al Festival di Salisburgo, e unanimemente ritenuta assai superiore alla registrazione in studio che Karajan fece dell'opera nel 1985 (Bellingardi contava fino al 1991 non meno di 6 incisioni del *Don Giovanni* di Karajan, di cui una sola autorizzata). Cabourg mette questa incisione del 1960 in testa a quelle lasciate dal Maestro, e trova complessivamente il cast di ottimo livello; Giudici ne è addirittura entusiasta, e descrive una direzione «d'impressionante ricchezza di contrasti, che oscilla da calma sovrumana a momenti in cui l'elettricità del ritmo scocca scintille di follia».

Ruggero Raimondi (Don Giovanni), José van Dam (Leporello), Kenneth Riegel (Ottavio), Malcolm King (Masetto), John Macurdy (Commendatore), Edda Moser (Donna Anna), Kiri Te Kanawa (Donna Elvira), Teresa Berganza (Zerlina), coro e orchestra dell'Opéra di Parigi, dir. Lorin Maazel (Philips 3 CD), registr. 1978.

Si tratta della colonna sonora del famoso film di Losey, e come tale per molti ascoltatori inseparabile dalle immagini delle ville palladiane in cui

era ambientato; Cabourg accusa la direzione di pesantezza e talvolta di incoerenza, e dell'insieme, collegandolo alle esigenze cinematografiche, dice che «avanza su una logica estetica della quale non si sente che il retroscena musicale, sempre di buon livello ma come estraneo alla respirazione teatrale mozartiana». Giudici trova la direzione «mediocre, tutta spigoli e ruvidezze, tenuta su tempi tendenzialmente convulsi e con sonorità massicce, aspre, violente, prive di qualunque indugio o chiaroscuro [...]»; ma poco più avanti trova Raimondi «l'ultima grande personalità che abbia rivestito i panni di un personaggio apparso, dopo di lui, senz'altro più piccino». Di diversa opinione Celletti, per cui Maazel: «sebbene non abbia approfondito diverse scene, ha tuttavia sottratto l'opera alla lentezza, alla pesantezza e alla mancanza di fantasia di certi direttori tedeschi e anche al linfatisimo di certi direttori inglesi»; dell'esecuzione vocale aggiunge poi che «vive di ciò che di buono fanno Raimondi, la Berganza e van Dam, mentre è malamente compromessa dalla Moser e da Riegel. Kiri Te Kanawa è in una posizione intermedia tra romani e barbari».

Thomas Hampson (Don Giovanni), László Polgár (Leporello), Hans Peter Blochwitz (Ottavio), Robert Holl (Masetto), Anton Scharinger (Commendatore), Edita Gruberova (Donna Anna), Roberta Alexander (Donna Elvira), Barbara Bonney (Zerlina), coro dell'Opera Olandese, orchestra del Concertgebouw, dir. Nikolaus Harnoncourt (Teldec 3 CD), registr. 1988.

Si tratta di un'incisione caratterizzata da una duplice trasformazione che influenzerà profondamente il futuro del mercato discografico. Da un lato è leggibile la svolta personale e interpretativa di Harnoncourt, per cui l'incontro con l'orchestra del Concertgebouw di Amsterdam sembra comportare una profonda revisione del significato di un'applicazione degli studi filologici alla prassi esecutiva; dall'altro ha qui inizio una sorta di autonoma corrente interpretativa del *Don Giovanni*, quella superficialmente definita "filologica", che nutrirà presto il catalogo mozartiano di una folta schiera di incisioni (seguiranno infatti Östman, Norrington, Gardiner, Savall, etc.). Nota acutamente Cabourg che quella che allora sembrò una lettura iconoclasta è considerata oggi come una posizione decisamente moderata: intuizione che potrebbe essere estesa a gran parte dei frutti della ricerca esecutiva di quegli anni, apparentemente ancora lontani dal capire quanto l'eccesso e la provocazione possano portare fortuna nel mercato discografico. Aggiunge però lo stesso Cabourg: «Tutti

qui cantano e vivono Mozart con un'esemplare concentrazione, spesso con sensibilità, ma senz'ombra di abbandono alla fantasia, di colpevole e canagliesca sensualità». Giudici parla di «interpretazione di estrema modernità [...], ma capace di recuperare quanto c'è di più valido della tradizione poggiata sui pesanti contrasti drammatici [...]»; riguardo alla parte vocale aggiunge però che «il cast suscita più di una perplessità», e definisce la voce di Hampson magnifica, ma la sua interpretazione un po' priva di chiaroscuri, la Gruberova straordinaria quando il dominio della coloratura s'impone, ma piuttosto pallida espressivamente, la Alexander voce di gran temperamento ma dal registro acuto aspro e fisso, discreto ma carente di autorità Holl, troppo caratterizzato Scharinger e mediocri Polgár, la Bonney.

William Shimell (Don Giovanni), Samuel Ramey (Leporello), Frank Lopardo (Ottavio), Natale De Carolis (Masetto), Jan-Hendrik Rootering (Commendatore), Cheryl Studer (Donna Anna), Carol Vaness (Donna Elvira), Suzanne Mentzer (Zerlina), coro della Staatsoper di Vienna, orchestra Filarmonica di Vienna, dir. Riccardo Muti (EMI 3 CD), registr. 1990.

Questa incisione di Muti segue di tre anni il famoso allestimento scaligero firmato da Giorgio Strehler, di cui rimane una versione videoregistrata. Giudici si rammarica che la registrazione in studio non sia stata in grado di rendere il grande senso del teatro che il direttore ha mostrato di saper comunicare dal vivo: in particolare legge nella versione discografica «una magnifica, talora anzi stupefacente resa dei singoli numeri musicali, accoppiata a una resa teatrale francamente deficitaria»; poco più avanti aggiunge che l'artificiosità «domina incontrastata, del resto, in quasi tutti i recitativi: calligrafici fino al manierismo, compitati con sommo impegno ma punta comunicativa, innaturali e complessivamente parecchio sgradevoli, sono soprattutto loro ad allontanare dall'esecuzione ogni parvenza di autentica teatralità.» Molte riserve esprime anche sui cantanti scelti per l'incisione: da Shimell la cui voce trova del tutto inadeguata al peso della parte, a Ramey, che non giunge mai a delineare un vero personaggio sui pur corretti interventi di Leporello, a Lopardo, appena passabile; decisamente migliore è invece il giudizio sulla parte femminile del cast. Jean Cabourg non concorda sulla mancanza di lievità e senso teatrale, e interpreta anzi la lettura di Muti come l'ultimo frutto della grande tradizione orchestrale di stampo romantico, cui il direttore italiano

aggiunge un tocco di nostrana verve; non altrettanto positivo risulta però il giudizio sul cast, e ancora principalmente a causa degli interpreti maschili.

Rodney Gilfry (Don Giovanni), Ildebrando D'Arcangelo (Leporello), Christoph Prégardien (Ottavio), Julian Clarkson (Masetto), Andrea Silvestrelli (Commendatore), Luba Organasova (Donna Anna), Charlotte Margiono (Donna Elvira), Eirian James (Zerlina), The Monteverdi Choir, The English Baroque Soloists, dir. John Eliot Gardiner (Archiv 3 CD), registr. 1994.

Tra le versioni comunemente (e impropriamente) dette "filologiche" del *Don Giovanni*, questa è pressochè unanimemente ritenuta dalla critica la più interessante e la meglio riuscita. Registrata dal vivo e realizzata su strumenti d'epoca, l'esecuzione segue fedelmente l'edizione critica della partitura (che riporta come testo originale l'edizione praghese dell'opera), aggiungendo però in appendice le parti viennesi e lasciando all'ascoltatore (attraverso la programmazione del lettore di CD) la possibilità di farle suonare nella loro corretta collocazione. Jean Cabourg («Avant-scène Opéra», n. 169, 1996) ne loda il vivace senso di commedia e il buon affiatamento d'insieme, ma conclude la sua recensione definendola seducente ma non "toccante". Decisamente più entusiasta era stato Alan Blyth («Gramophone», agosto 1995), per il quale l'opera ha troppe sfaccettature per poter scegliere un'edizione ideale, ma che comunque colloca questa registrazione al primo posto in quanto a vividezza e senso del teatro.

Bryn Terfel (Don Giovanni), Michele Pertusi (Leporello), Herbert Lippert (Ottavio), Roberto Scaltriti (Masetto), Mario Luperi (Commendatore), Renée Fleming (Donna Anna), Ann Murray (Donna Elvira), Monica Groop (Zerlina), London Voices, London Philharmonic Orchestra, dir. Georg Solti (Decca 3 CD), registr. dal vivo 1996.

Stanley Sadie, recensendo questa edizione («Gramophone», ottobre 1997), si stupisce di non ritrovarvi i pregi che normalmente sono propri delle registrazioni effettuate dal vivo: quello che radicalmente manca, a suo avviso, è quel senso di vitalità drammatica, quei contrasti espressivi che la sala d'incisione normalmente inibisce. Tale impressione è accresciuta dalla generale lentezza dei tempi staccati da Solti, qui alla sua ultima incisione mozartiana; l'orchestra suona in modo eccellente, ma Sadie nota che il direttore sembra non soffermarsi sul rilievo del particolare, ma

mirare a una sorta di linea principale (*main line*) della musica. Il recensore aggiunge che il giovane cast è complessivamente ottimo, particolarmente sul versante maschile (definisce addirittura Lippert come uno dei più importanti tenori mozartiani dei nostri giorni), ma l'insieme risente comunque di quella mancanza di «senso della commedia» di cui si diceva.

Simon Keenlyside (Don Giovanni), Bryn Terfel (Leporello), Uwe Heilmann (Ottavio), Ildebrando D'Arcangelo (Masetto), Matti Salminen (Commendatore), Carmela Remigio (Donna Anna), Soile Isokoski (Donna Elvira), Patrizia Pace (Zerlina), Ferrara Musica Chorus, Chamber Orchestra of Europe, dir. Claudio Abbado (DG 3 CD), registr. 1997.

Registrata dal vivo al Teatro Comunale di Ferrara tra gennaio e febbraio del 1997, questa recente e attesa edizione ha destato pareri discordi nella critica internazionale: Alain Fantapié («Opéra», n. 226, luglio-agosto 1998) loda la freschezza vocale del cast, il lavoro di preparazione e l'equilibrio complessivo dell'esecuzione (che definisce «coerente e seducente»); Stanley Sadie («Gramophone», agosto 1998) invece, pur concordando sulla complessiva solidità dell'ottimo (*powerful*) cast, trova la direzione di Abbado decisamente carente di energia e vitalità teatrale. All'estremo opposto, Laurent Campellone («Repertoire», n. 115, luglio-agosto 1998) definisce il cast appena passabile per quanto riguarda la parte maschile, decisamente deludente per quella femminile: la direzione di Abbado viene invece lodata per la cura dei particolari e lo straordinario controllo degli equilibri sonori.



- | | |
|---|--|
| <p>1 Wolfgang Amadeus Mozart: <i>Don Giovanni</i>, in «L'Avant-scène Opéra», n. 172, luglio 1996; il volume, oltre alla consueta profusione di stimoli e informazioni che la collana francese contiene, riporta alle pp. 178-192 una duplice discografia, suddivisa intelligentemente in una parte più e una meno</p> | <p>polemica: la prima è curata da Jean Cabourg, la seconda da Piotr Kaminski.</p> |
| <p>2 Elvio Giudici, <i>L'opera in CD e video. Guida all'ascolto</i>, Il Saggiatore, Milano 1995; del lavoro è in commercio anche un'edizione su Cd Rom.</p> | <p>3 Rodolfo Celletti, <i>Il teatro d'opera in disco. 1950-1987</i>, Rizzoli, Milano 1988.</p> |



Incisione da: T. Gautier, J. Janin, P. Chasles, *Les Beautés de l'Opéra ou Chefs d'oeuvre lyriques illustrés*. Parigi 1844. Milano, Museo Teatrale alla Scala.

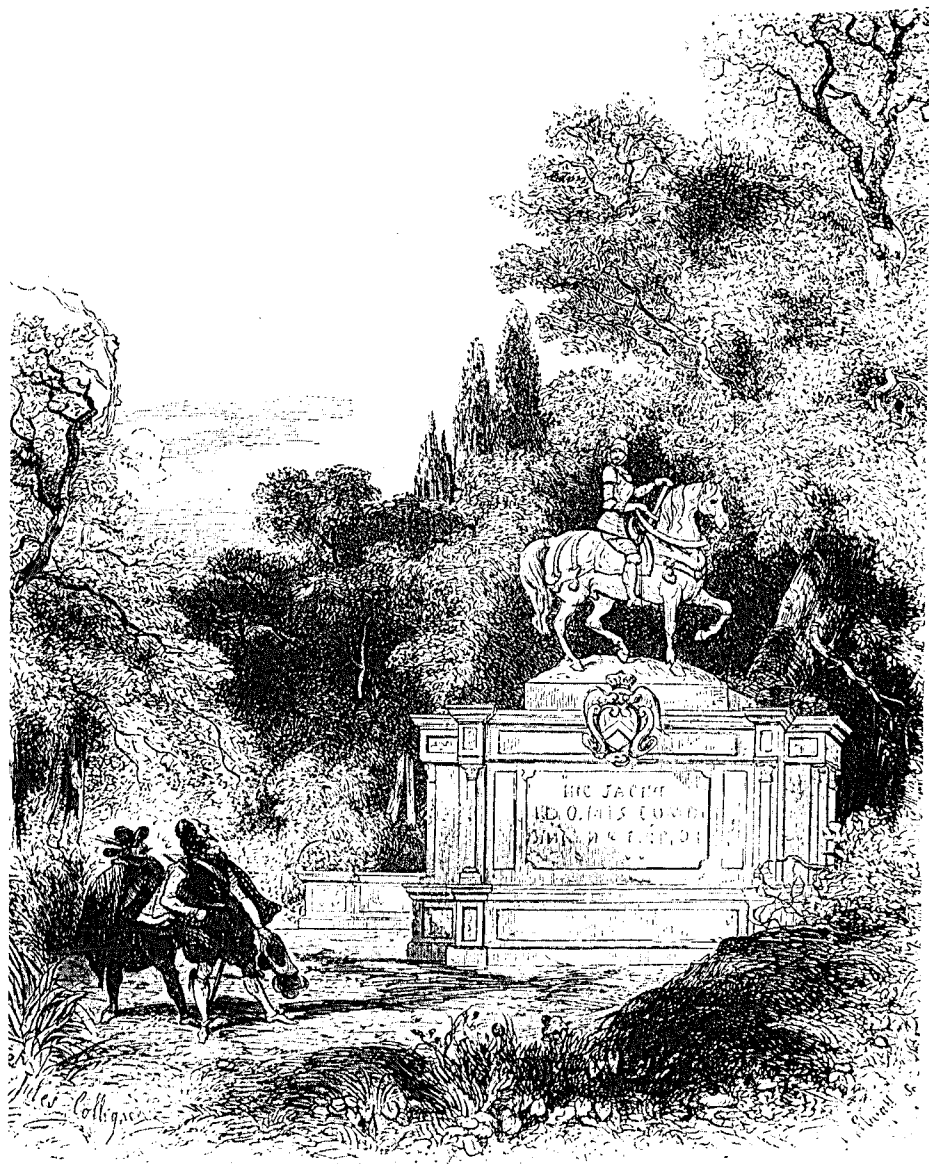
J. Andrew, *Donna Anna, Don Ottavio e il Commendatore a terra mortalmente ferito*. Nello sfondo Don Giovanni e Leporello fuggono. Prima scena del primo atto.

UN VIDEO
a cura di
Susanna Franchi

DON GIOVANNI, interpreti Eugene Perry, Herbert Perry, Dominique Labelle, Lorraine Hunt, Carroll Freeman, James Patterson, Ai Lan Zhu, Elmore Jones, Wiener Symphoniker, dir. Craig Smith, regia di Peter Sellars. Decca 2 vhs

Non c'è nulla di lieto, di leggero o di divertente nel *Don Giovanni* in video secondo Peter Sellars. Lontano anni luce dalle patinate ville palladiane di Losey, questo video realizzato nel 1991 (distribuito dalla Decca in 2 vhs) destò grande scandalo per l'ambientazione contemporanea (il Bronx di oggi) con tanto di pistole, droga e hamburger. Ma sarebbe un errore bollare questa produzione con la semplice etichetta di «spostamento di ambientazione per dimostrare che Mozart è un nostro contemporaneo». No, l'operazione dell'*enfant terrible* del teatro americano è molto più intelligente e geniale. Il gioco di vestire Don Giovanni con jeans e giubbotto di pelle, fargli uccidere il Commendatore con una pistola, ascoltare la musica con un mangianastri e mangiare da MacDonald sarebbe troppo facile, scontato e di per sé vuoto di significato. Quello che invece riesce benissimo a Sellars, grazie ad attori provetti (purtroppo non altrettanto bravi come cantanti) è rivelarci tutto il lato oscuro e violento dell'opera: non c'è mai un attimo di gioia, di felicità, tutti sono soli e disperati e non bastano quei continui toccarsi e abbracciarsi per colmare quel vuoto. Don Giovanni ha il volto crudele di un bullo disperato, di uno che ormai conquista per routine, che non si diverte nemmeno più; la serenata la canta con gli occhi lucidi di disperazione come se quella fosse la sua ultima possibilità. Sono tanti i segnali di lettura che Sellars distribuisce nel corso dell'opera: Don Giovanni e Leporello sono interpretati da due gemelli di colore, assolutamente identici (e intercambiabili), Donna Anna è ossessionata dal sangue del padre tanto da intingere le mani nella macchia che ha lasciato sul marciapiede, Masetto picchia Zerlina e già ti immagini una vita matrimoniale non particolarmente serena, Don Giovanni si spoglia ma non c'è niente di voyeuristico, anzi, messo a nudo sembra ancora più inerme e sconfitto.

Un po' pulp, un po' trash, è certo più vicino a un violento telefilm americano che a un raffinato allestimento in stile, ma vale la pena vederlo senza preconcetti e insofferenze.



Incisione da T. Gautier, J. Janin, P. Chasles, *Les Beautés de l'Opéra ou Chefs d'oeuvre lyriques illustrés*, Parigi 1844. Milano, Museo Teatrale alla Scala.
J. Collignon, *Don Giovanni e Leporello al cimitero* nella undicesima scena del secondo atto.

L'OPERA NEL SUO TEMPO

a cura di
Giangiorgio Satragni

1781

Il 29 gennaio Mozart porta trionfalmente in scena a Monaco *Idomeneo* (K 366).

Convocato a Vienna dall'arcivescovo di Salisburgo Colloredo, che in quel periodo si trovava nella capitale, rompe in maniera definitiva i rapporti di dipendenza dalla sua corte.

Resta a Vienna.

Dopo la morte dell'imperatrice Maria Teresa l'anno precedente, Giuseppe II è unico sovrano dell'Impero asburgico: dispone la libertà di culto e abolisce la servitù della gleba.

I Paesi Bassi austriaci insorgono contro il dominio della corona imperiale.

L'Austria si allea con la Russia contro i turchi.

A Parigi, per l'Académie Royale de Musique (Opéra), va in scena *Ifigenia in Tauride* di Niccolò Piccinni.

Friedrich Schiller rappresenta il primo dramma, *I masnadieri*.

Immanuel Kant dà alle stampe la prima edizione della *Critica della ragion pura*.

Johann Heinrich Füssli dipinge *L'incubo*.

1782

Mozart è libero professionista a Vienna. Il 16 luglio va in scena al Burgtheater il «Singspiel» *Il ratto dal serraglio* (K 384). Il 4 agosto il musicista sposa Constanze Weber.

Haydn pubblica i *Quartetti op. 33*, detti "Quartetti russi", punto di equilibrio del camerismo classico.

A Londra muore Johann Christian Bach, che conobbe il giovane Mozart e ne influenzò lo stile.

A Vienna si spegne Pietro Metastasio, poeta cesareo e fondamento del melodramma settecentesco. A Bologna muore Farinelli, emblema vocale di quel melodramma.

Va in scena a San Pietroburgo *Il barbiere di Siviglia* con musica di Giovanni Paisiello, da Beaumarchais.

Alla Scala di Milano viene rappresentato il dramma giocoso *Fra i due litiganti il terzo gode*, di Giuseppe Sarti: Mozart lo citerà nel banchetto finale del *Don Giovanni*.

Giovanni Battista Viotti si stabilisce a Parigi e inizia la fortunata serie dei *Concerti per violino e orchestra*.

Vengono pubblicate postume le *Confessioni* di Jean Jacques Rousseau.

Francesco Guardi dipinge il *Concerto di gala*.

Giuseppe II pone la chiesa austriaca sotto il controllo dello Stato.

1783

A Vienna Mozart incontra Christoph Willibald Gluck.

Lavora alla *Messa in do minore* (K 427 = 417a), che viene eseguita, incompleta, nella chiesa conventuale di St. Peter a Salisburgo.

Va in scena a Fontainebleau la *Didone* di Niccolò Piccinni.

A Venezia muore Johann Adolf Hasse, campione dell'opera seria metastasiana.

A Parigi muore Jean-Baptiste

d'Alembert, fondatore e direttore dell'*Encyclopédie* con Diderot.

Friedrich Schiller termina il dramma *Cabala e amore*.

Francisco Goya dipinge *La famiglia di Luis de Borbón*.

Giuseppe II istituisce il matrimonio civile.

1784

Inizia il triennio in cui Mozart comporrà i dodici più importanti *Concerti per pianoforte e orchestra*. Nel dicembre il maestro viene affiliato alla loggia massonica «Zur Wohltätigkeit» (Alla carità) come «apprendista».

Dopo molte difficoltà e censure, a Parigi va in scena *Le mariage de Figaro* di Beaumarchais. Sarà la fonte delle *Nozze di Figaro* di Mozart e Da Ponte.

Tre anni dopo aver pubblicato la sua *Storia della musica*, a Bologna muore Padre Martini, autorità in campo musicale, che conobbe e stimò il giovane Mozart.

Salieri presenta a Parigi *Le Danaïdi* all'Opéra, André Grétry *Riccardo Cuor di Leone* all'Opéra-Comique.

Vengono stampate a Londra le *Sonate per pianoforte op. 12* di Muzio Clementi.

A Parigi muore Denis Diderot. Jacques-Louis David dipinge il *Giuramento degli Orazi*, considerato il manifesto del neoclassicismo europeo.

Johann Gottfried Herder inizia a pubblicare lo studio *Idee sulla filosofia della storia dell'umanità*.

Gottfried August Bürger inizia a rielaborare in tedesco *I viaggi meravigliosi del barone di Münchhausen* di Rudolph Erich Raspe.

In Austria vengono aboliti i tribunali feudali.

1785

In gennaio Mozart sale di grado nella gerarchia massonica e diventa "compagno". È l'anno della cantata massonica *Die Maurerfreude* (K 471) e della *Musica funebre massonica* (K 477 = 479a). Leopold Mozart, che visita il figlio a Vienna, viene affiliato alla loggia «Zur Wohltätigkeit» in aprile.

Wolfgang pubblica sei quartetti per archi con dedica a Joseph Haydn. Lavora all'*Impresario teatrale* e alle *Nozze di Figaro*.

Haydn inizia la composizione delle

"Sinfonie parigine", destinate ad avere un ruolo centrale nella musica europea.

A Vienna si rappresenta *La grotta di Trofonio*, libretto dell'abate Casti, musica di Salieri.

Esteban de Arteaga pubblica a Venezia tutti e tre i volumi de *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine sino al presente*.

1786

Il 7 febbraio, nell'Orangerie del castello di Schönbrunn, va in scena il «Singspiel» *L'impresario teatrale* (K 486), insieme a *Prima la musica e poi le parole* di Salieri.

Le nozze di Figaro (K 492), rappresentate per la prima volta al Burgtheater di Vienna il 1° maggio, vengono messe in scena al Teatro Nostitz di Praga all'inizio di dicembre, con grande successo.

Mozart compone per la capitale boema la *Sinfonia in re maggiore* (K 504), comunemente denominata "di Praga".

Al Burgtheater di Vienna è rappresentato il «Singspiel» *Dottore e farmacista* di Karl Ditters von Dittersdorf; nello stesso teatro va in scena *Una cosa rara* di Vincente

Martín y Soler, opera citata da Mozart nel banchetto finale del *Don Giovanni*.

Christoph Martin Wieland inizia la pubblicazione di *Dschinnistan* ovvero *Raccolta di fiabe di fate e di spiriti*, tra le quali è contenuta la fonte del *Flauto magico* di Mozart.

Goethe parte in settembre per l'Italia e qui rielabora in versi *Ifigenia in Tauride*. L'anno successivo, a Roma, completerà *Egmont*.

Nell'impero austriaco Giuseppe II promulga il nuovo codice civile. Nel regno di Prussia, alla morte di Federico II il Grande, sale al trono il nipote Federico Guglielmo II.

1787

L'11 gennaio Mozart arriva a Praga e, il 22, dirige una replica delle *Nozze*. Pasquale Bondini, direttore del teatro, e Domenico Guardasoni, impresario della compagnia italiana, commissionano a Mozart una nuova opera.

Il 5 febbraio va in scena al Teatro San Moisè di Venezia *Don Giovanni o sia Il convitato di pietra*, con versi di Giovanni Bertati e musica di Giuseppe Gazzaniga. Questo libretto è alla base del testo che Lorenzo Da Ponte scrive per Mozart.

Marzo-giugno. Mozart inizia con ogni probabilità la composizione dell'opera, mentre Da Ponte attende alla stesura del libretto. In questo periodo il musicista scrive anche il *Quintetto in do maggiore* (K 515), il *Quintetto in sol minore* (K 516), il divertimento *Ein musikalischer Spaß* (K 522) e la serenata per quintetto d'archi *Eine kleine Nachtmusik* (K 525).

Il 28 maggio muore a Salisburgo il padre Leopold.

Beethoven, diciassettenne, prende qualche lezione da Mozart.

Giugno-settembre. Da Ponte termina il libretto, vergato nei tre mesi precedenti. Mozart continua, ma non completa ancora, la composizione.

Ottobre. Il 4 Mozart giunge a Praga. Qui completa le parti mancanti dell'opera e, per ultima, scrive l'ouverture. Tuttavia il lavoro non è pronto per la data prevista, il 14 ottobre, come omaggio alla visita dell'arciduchessa Maria Teresa con il principe di Sassonia Antonio Clemente: quella sera viene ancora rappresentato il *Figaro*. Il *dissoluto punito o sia il Don Giovanni* va in scena il 29 ottobre al Teatro Nostitz, il Teatro Nazionale (poi Teatro Tyl, oggi

Teatro degli Stati), con la direzione dell'autore.

A Vienna muore Christoph Willibald Gluck. Il 7 dicembre Mozart viene nominato nuovo Kammerkompositeur imperiale.

Haydn pubblica i *Quartetti op. 50*, con dedica a Federico Guglielmo II di Prussia.

Kant stampa la seconda edizione della *Critica della ragion pura*.

Escono i *Mémoires* di Carlo Goldoni.

Giacomo Casanova pubblica in francese la *Storia della mia fuga dalle prigioni della repubblica veneziana che si chiamano i Piombi*.

Friedrich Schiller termina di scrivere *Don Carlos*.

Antonio Canova porta a compimento il *Monumento a Clemente XIV*, nella chiesa dei Santi Apostoli di Roma; inizia il lavoro per il gruppo scultoreo *Amore e Psiche*.

In Austria viene promulgato il nuovo codice penale.

1788

Il 7 maggio Don Giovanni va in

scena a Vienna al Burgtheater (National-Hof-Theater) con modifiche rispetto all'esecuzione di Praga. L'accoglienza è tiepida.

Nell'estate Mozart compone le ultime tre sinfonie: in mi bemolle maggiore (K 543), in sol minore (K 550), in do maggiore (K 551). A novembre scrive una nuova orchestrazione per il «masque» di Händel *Acì e Galatea*.

All'Opéra di Parigi va in scena *Demofonte* di Luigi Cherubini.

Nikolaus Forkel pubblica a Lipsia il primo volume della *Storia generale della musica*, fondamento della moderna storiografia musicale.

Kant pubblica la *Critica della ragion pratica*.

Friedrich Hegel entra al collegio teologico protestante di Tubinga e, insieme a Friedrich Hölderlin e Friedrich Schelling, studia filosofia e teologia.

Giuseppe II abolisce la tortura e secolarizza metà dei conventi presenti nel territorio asburgico.

La crisi economica e sociale in Francia porta il Parlamento di Parigi a convocare gli Stati Generali.

1789

Mozart va a Berlino, accompagnato dal principe Karl Lichnowsky, suo allievo e amico, futuro mecenate protettore di Beethoven. Riceve da Federico Guglielmo II la commissione di lavori da camera: nasceranno solamente i cosiddetti tre *Quartetti prussiani*, pubblicati nel 1791. Rivede la strumentazione del *Messiah* di Händel.

Nei pressi della reggia di Caserta Giovanni Paisiello presenta *Nina o sia La pazza per amore*, ultimo frutto della "comédie larmoyante" in musica.

Con la pubblicazione a Londra del terzo e del quarto volume, giunge a compimento la *Storia generale della musica dall'antichità al presente* di Charles Burney.

Goethe completa il dramma *Torquato Tasso*.

A Parigi il 20 giugno il terzo stato, costituitosi in Assemblea Nazionale, richiede una costituzione con il giuramento della Pallacorda.

Il 14 luglio il popolo insorge e dà l'assalto alla Bastiglia. Il 4 agosto l'Assemblea abolisce i privilegi e i diritti feudali; il 26 agosto approva la dichiarazione dei diritti dell'uomo e del cittadino.

David termina il *Bruto*, quadro che viene interpretato come dichiarazione di politica rivoluzionaria.

I Paesi Bassi austriaci insorgono contro la corona asburgica, proclamando gli Stati Uniti del Belgio. L'Austria domina la rivolta l'anno successivo.

1790

Il 26 gennaio a Vienna, ancora al Burgtheater, va in scena la terza e ultima opera di Mozart su testo di Da Ponte, *Così fan tutte*. Alla morte di Giuseppe II, la corona asburgica passa a Leopoldo II, granduca di Toscana (col titolo di Leopoldo I), eletto Sacro romano imperatore a Francoforte il 30 settembre.

Nel primo anniversario della presa della Bastiglia, François-Joseph Gossec rielabora per un organico immenso (cannoni compresi) il suo *Te Deum*.

Goethe intraprende il secondo viaggio in Italia e inizia a studiare la teoria dei colori.

Kant pubblica la *Critica del giudizio*.

Schiller inizia la *Storia della guerra dei Trent'anni*.

William Turner, quindicenne, espone i primi acquerelli.

Esce il *Matrimonio del cielo e dell'inferno* di William Blake.

1791

Per l'incoronazione di Leopoldo II a re di Boemia, il 6 settembre Mozart mette in scena a Praga, di nuovo al Teatro Nazionale (Nostitz), *La clemenza di Tito*, il dramma per musica di Metastasio secondo il rifacimento di Caterino Mazzolà. Il 2 settembre aveva diretto una rappresentazione di gala del *Don Giovanni*.

Il 30 settembre, a Vienna, al Freihaus-Theater auf der Wieden, va in scena *Il flauto magico*. Nei mesi successivi Mozart lavora al *Requiem*. Muore poco dopo la mezzanotte del 5 dicembre.

Il giorno di capodanno Haydn

sbarca in Inghilterra: va a Londra e inizia a scrivere le celebri "Sinfonie londinesi" per i Concerti Salomon.

Al Teatro Feydeau di Parigi viene messa in scena *Lodoïska* di Cherubini.

Goethe inizia la pubblicazione degli *Anni di apprendistato di Wilhelm Meister*.

L'Austria firma la pace di Sistova con la Turchia; sottoscrive un accordo con la Prussia per l'eventuale difesa della monarchia francese.

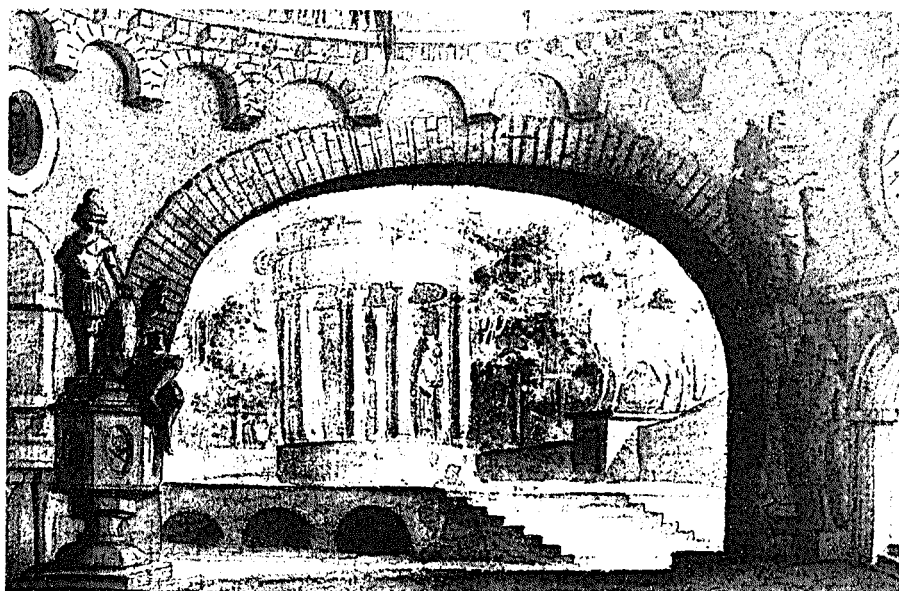
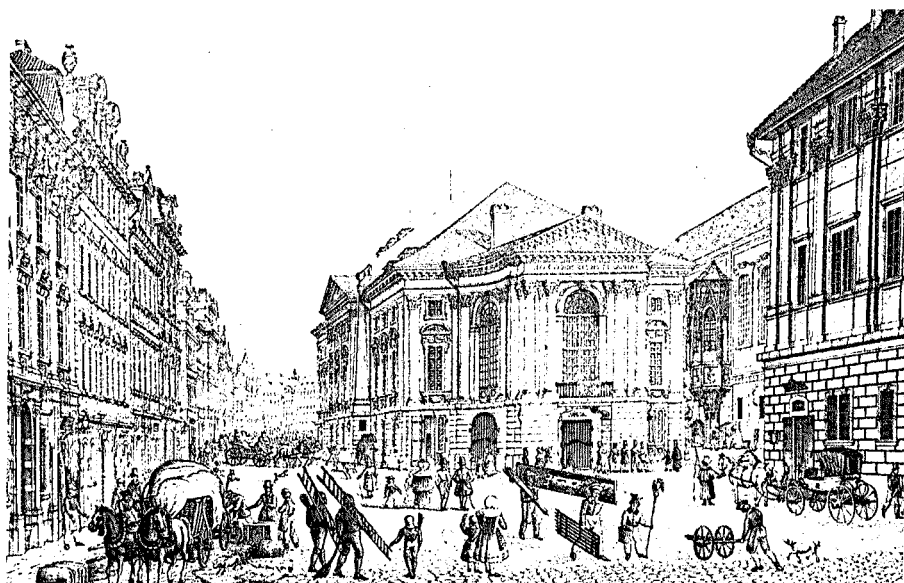
In Francia viene proclamata la nuova costituzione monarchica.

L'Assemblea Nazionale Costituente si scioglie e viene convocata l'Assemblea legislativa.

Le ceneri di Voltaire vengono traslate al Panthéon.



Don Giovanni e il Commendatore. Vignetta di Vincenzo Gerg Kinninger dal frontespizio della partitura a stampa de Il dissoluto punito o sia il Don Giovanni. Lipsia 1801. M¹³



In alto: Facciata del teatro Nostitz, oggi Stavovské Divadlo, a Praga dove nel 1787 venne messo in scena per la prima volta il *Don Giovanni* di W. A. Mozart.

In basso: Lo stesso teatro, visto dall'interno, con la statua equestre e la statua del Commendatore (a sinistra). La prima scena conosciuta per *Don Giovanni*, utilizzata probabilmente a Praga nel 1790 circa.



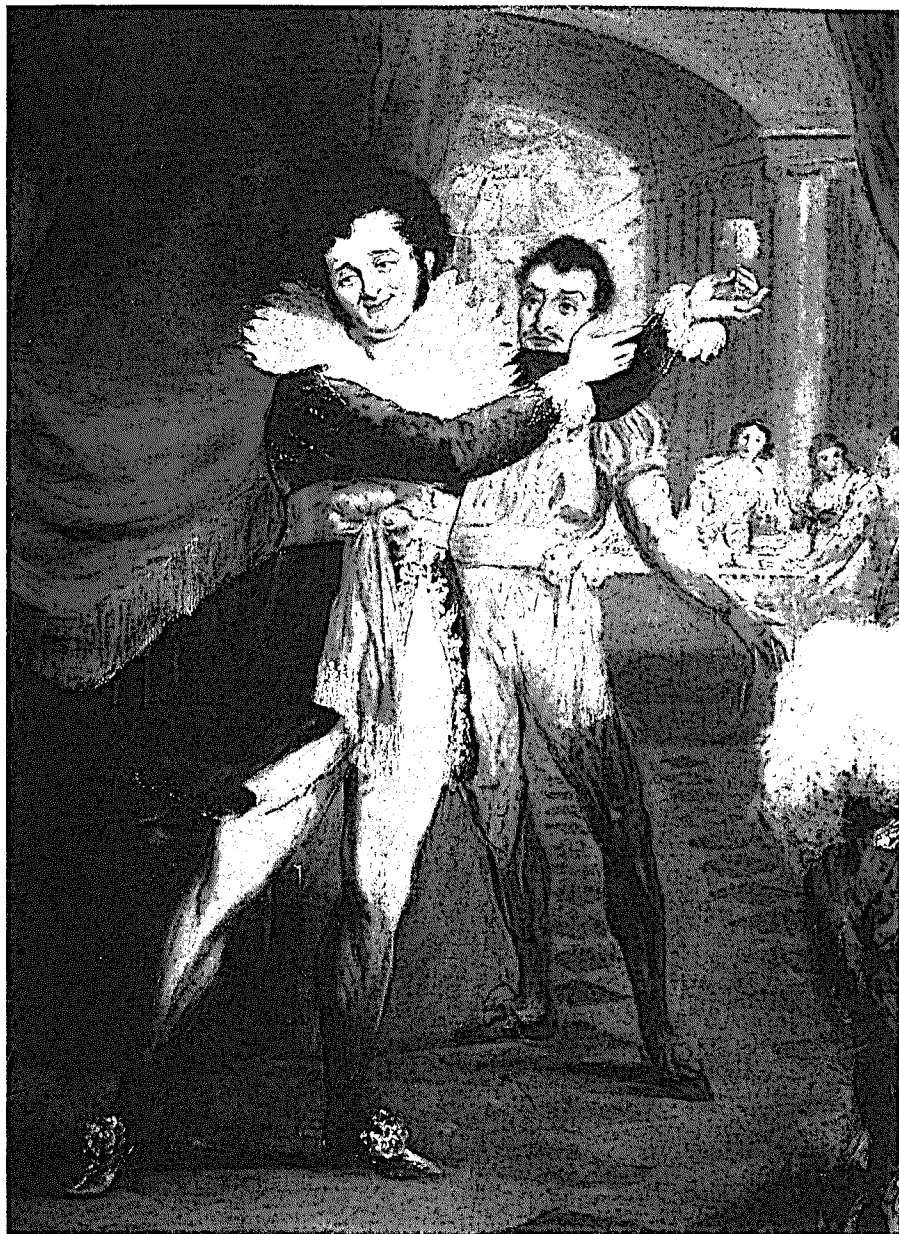
Francisco Goya y Lucientes (1746 - 1828). *L'invitato di pietra*. Olio su tela, 1798. Localizzazione attualmente sconosciuta.



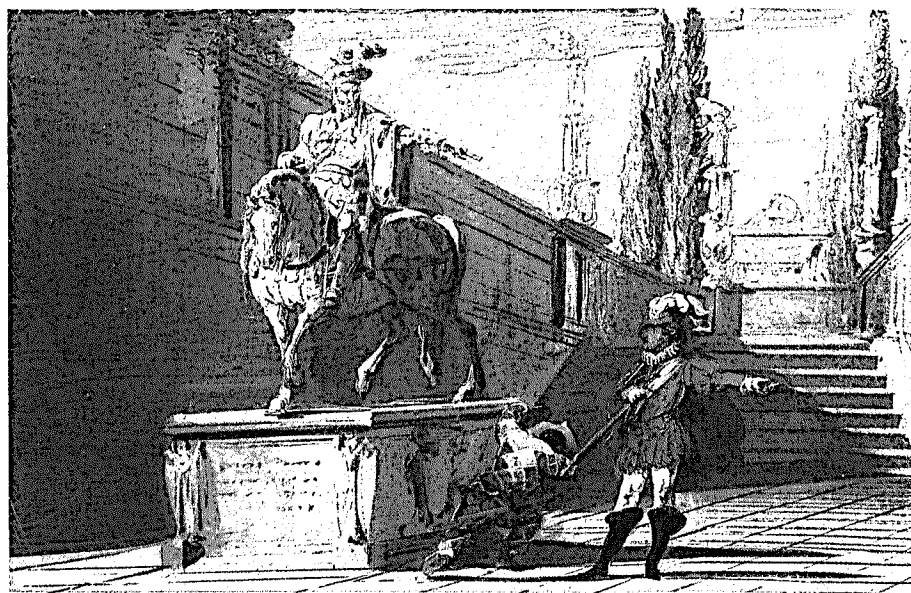
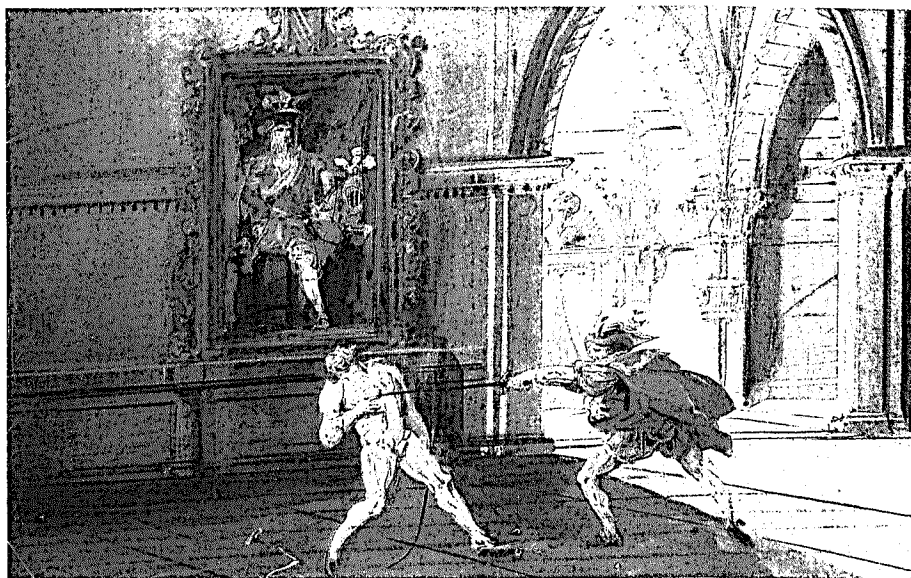
Alexandre-Evariste Fragonard (1730-1850), *Don Giovanni fra Donna Anna e Zerlina*. Olio su tela, Clermont-Ferrand, Museo Bargoin.



Alexandre-Evariste Fragonard (1730-1850), *Don Giovanni e Teresa*, 1788.
Strasburgo, Museo di Belle Arti.



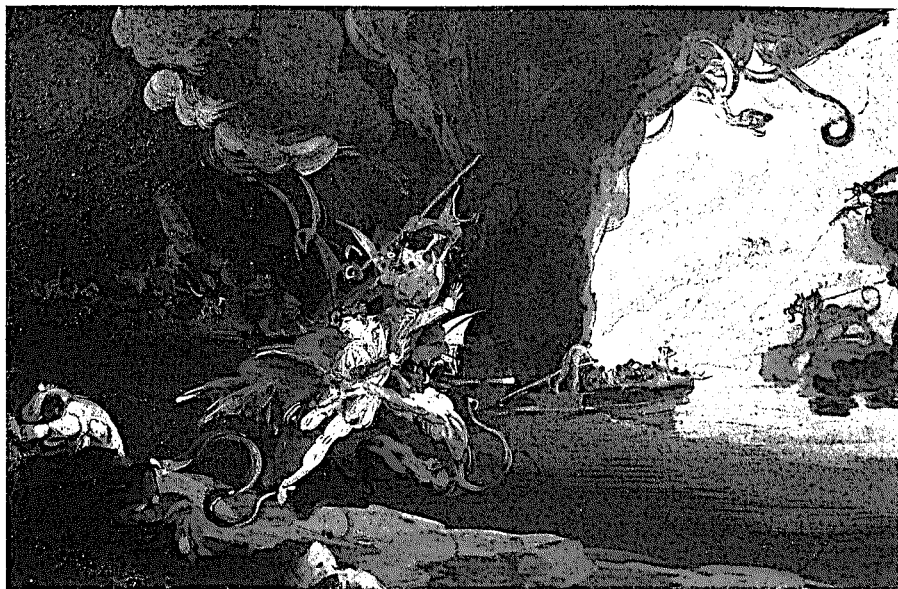
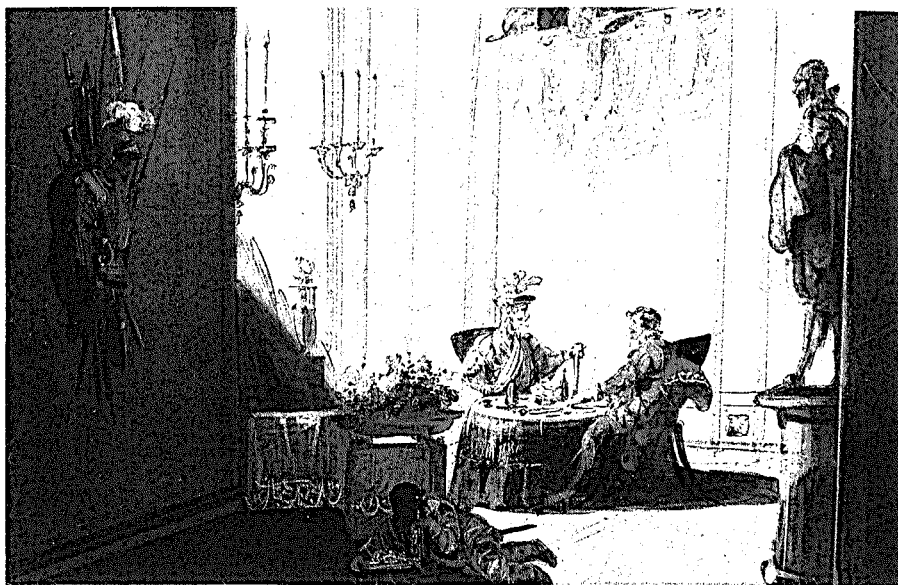
Giuseppe Ambrogietti come Don Giovanni e Giuseppe Naldi come Leporello, nella prima produzione londinese di *Don Giovanni* al King's Theatre nel 1817. Dipinto ad olio, 1819. Collezione privata.



In alto: Giuseppe Bernardino Bisson (1762-1814). Bozzetto per la prima scena del primo atto (Il duello) di *Don Giovanni*, attribuito alla rappresentazione realizzata nel 1812 al Teatro Nuovo di Trieste. Tempera su cartoncino. Trieste, Civico Museo Revoltella.

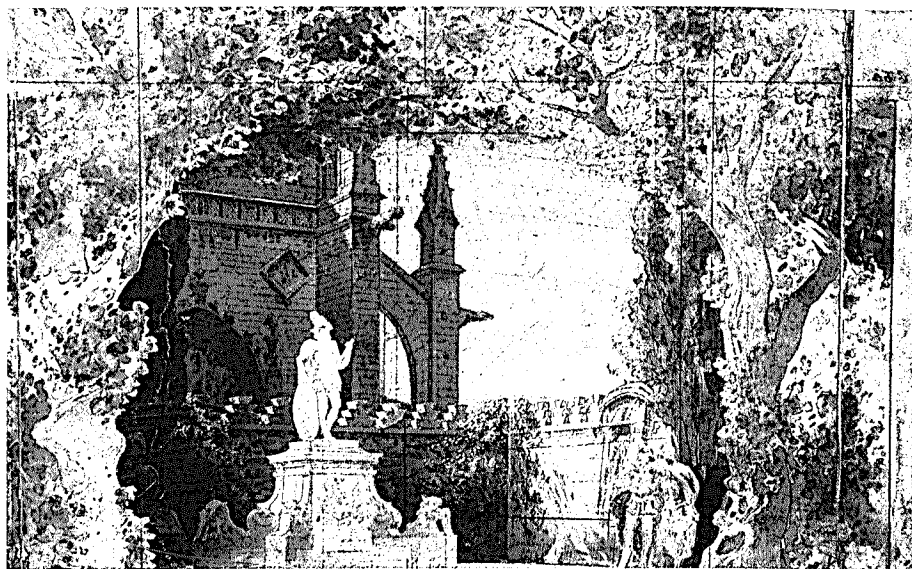
In basso: G. B. Bisson, Bozzetto per la undicesima scena del secondo atto (*Il conte di Don Giovanni*), attribuito alla rappresentazione realizzata nel 1812 al Teatro Nuovo di Trieste. Tempera su cartoncino. Trieste, Civico Museo Revoltella.

Tav VII



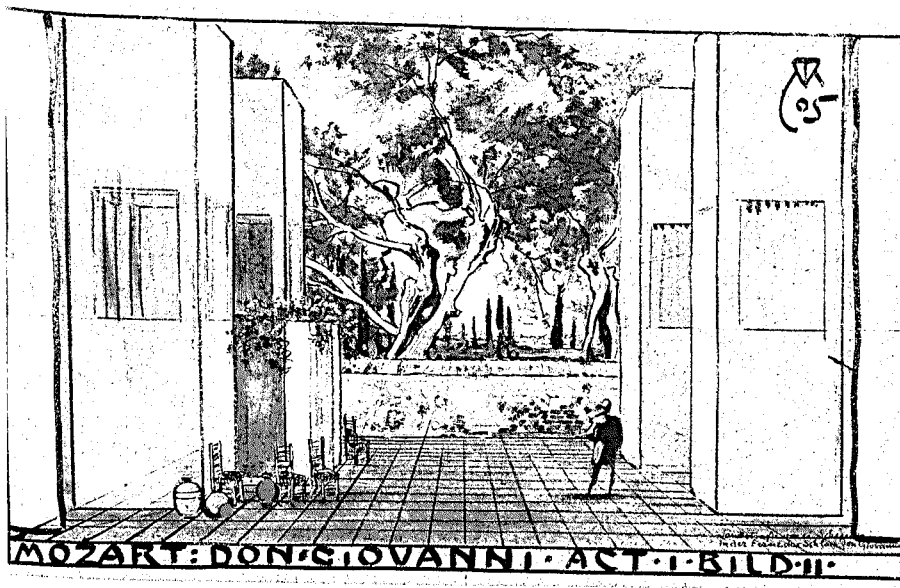
In alto: G. B. Bisson. Bozzetto per la tredicesima scena del secondo atto (Il convito) di *Don Giovanni*, attribuito alla rappresentazione realizzata nel 1842 al Teatro Nuovo di Trieste. Tempera su cartoncino, Trieste, Civico Museo Revoltella.

In basso: G. B. Bisson. Bozzetto per la tredicesima scena del secondo atto (Il convito) di *Don Giovanni*, attribuito alla rappresentazione realizzata nel 1842 al Teatro Nuovo di Trieste. Tempera su cartoncino, Trieste, Civico Museo Revoltella.



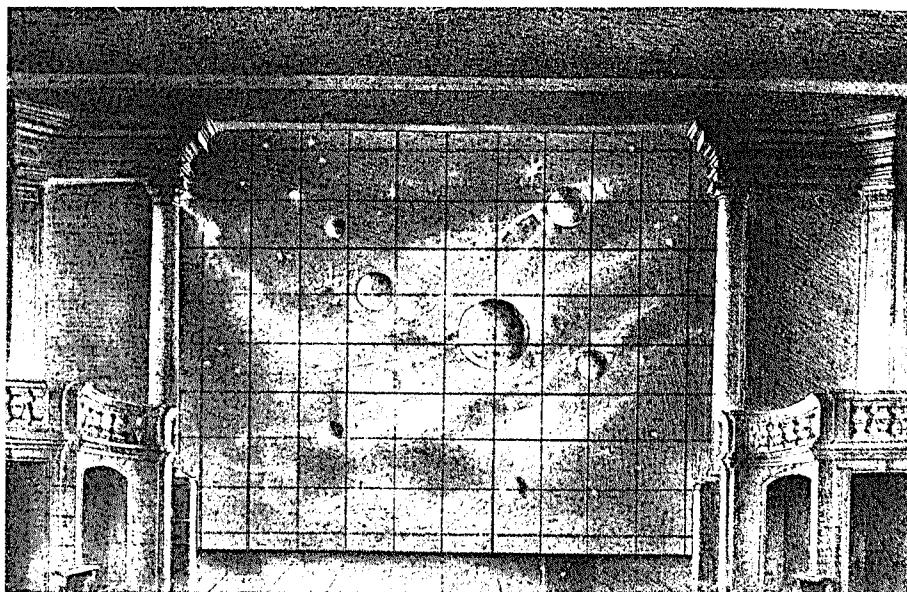
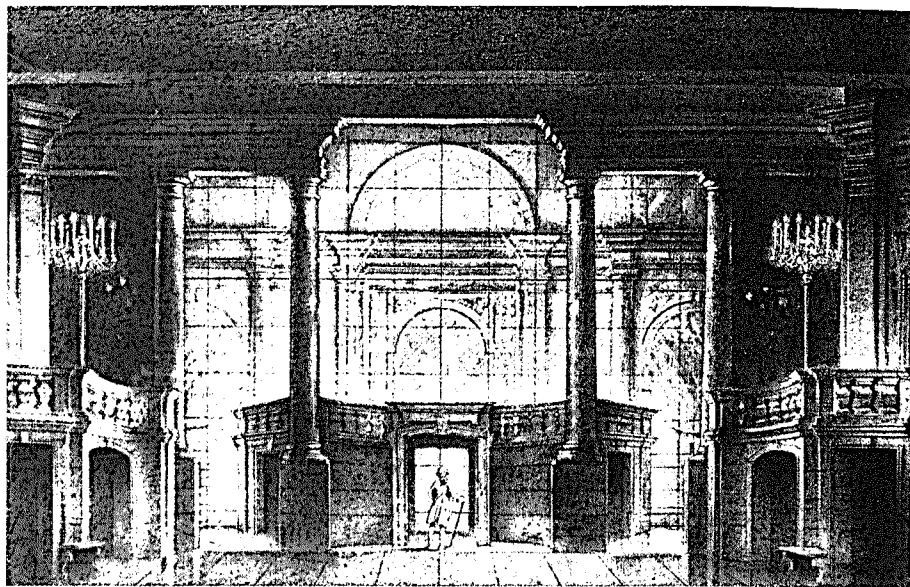
In alto: Francesco Soler Rovirosa. Bozzetto per la scena undicesima del primo atto ("Loco chiuso in forma di sepolcreto, diverse statue equestri e statua del Commendatore") di *Don Giovanni*. Barcellona. Teatro Lirico, 1882. Barcellona. Institut del Teatre, Museu de les Arts de l'Espectacle.

In basso: Max Stevogi, *Don Giovanni di Mozart, 1791-1792*. Landesmuseum.



In alto: Alfred Roller (1864-1935). Bozzetto per la seconda scena del primo atto ("Strada. Alba chiara") di *Don Giovanni*. Vienna. Hofoper, 1905; direttore d'orchestra e direttore del teatro: Gustav Mahler, Vienna. Österreichischen Theater Museum.

In basso a sinistra: Ruggero Raimondi nei panni di Don Giovanni insieme a Joseph Losey. Foto: ...
... scena agli interni di Don Giovanni nella rappresentazione del Teatro alla Scala. Stagione 1987-88. Regia di Giorgio Strehler, scene e costumi di Ezio Frigerio. Fotografia di Lelli & Masotti.



In alto: Mauro Pagano, Bozzetto per la scena ventesima del primo atto ("Sala illuminata e preparata per una gran festa da ballo") di *Don Giovanni*. Festival di Salisburgo, 1987. Regia di Michael Hampe. Disegno a Matita, Salisburgo. Archivio del Salzburger Festspiele.

In basso: Mauro Pagano, Bozzetto per la scena... Michael Hampe. Archivio del Salzburger Festspiele.

Tav. XI





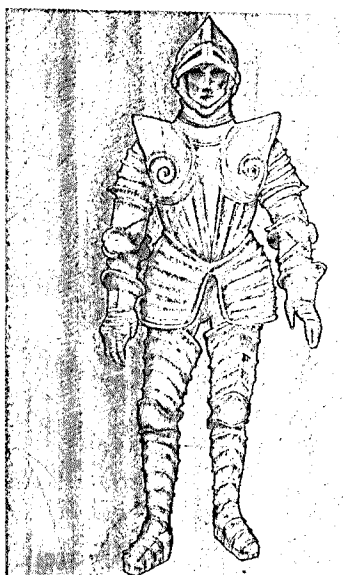
Le Roi malade de la peste,

St. Louis, Mo. 10. 1892. H. D. Dunnington, Esq. New York, N. Y.

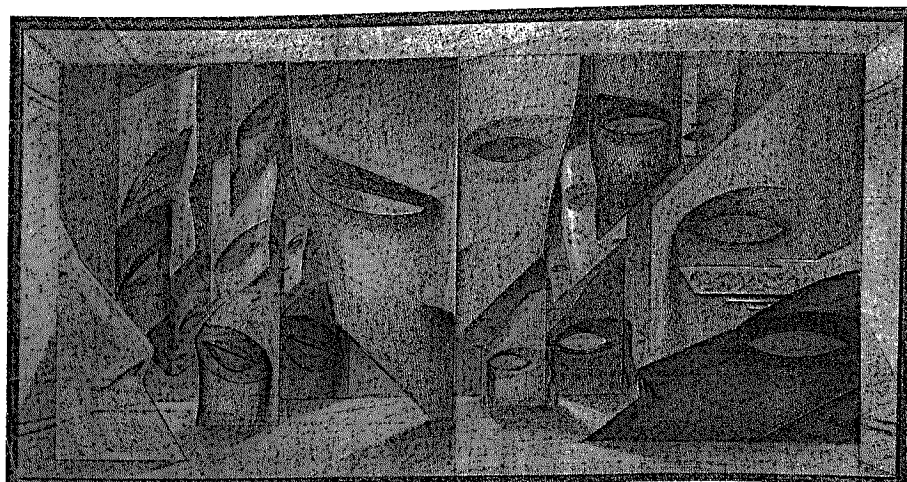
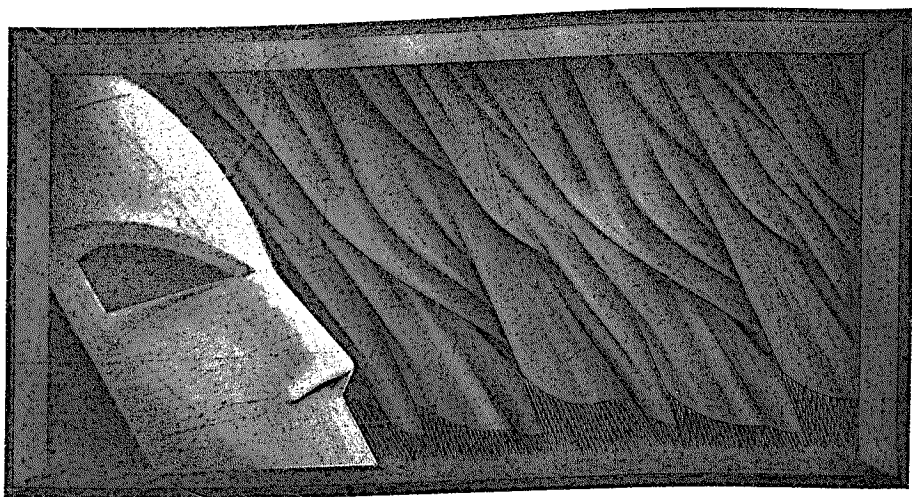
Tav XIII







Per Allì. Costumi per gli interpreti di *Don Giovanni*. Torino, Teatro Regio, Stagione 1998-99. Dall'alto a sinistra: Don Giovanni, il Commendatore, Donna Anna, Donna Elvira.



Pier'Alli. Bozzetti per *Don Giovanni*, Torino, Teatro Regio, Stagione 1998-99. In alto: Atto I, Ouverture; in basso: Atto II, secondo quadro

L'ARGOMENTO

a cura di
Sergio Bestente

[Tra parentesi sono indicati i numeri chiusi dell'opera secondo la struttura esposta nella rubrica alle pagine 81 - 88]

ATTO I

Leporello, servitore di Don Giovanni, aspetta con impazienza il suo padrone davanti alla casa del Commendatore (N° 1); Don Giovanni giunge precipitosamente inseguito da Donna Anna, figlia del padrone di casa, e le invocazioni d'aiuto di lei richiamano il padre, che sfida a duello Don Giovanni. Dapprima quest'ultimo si rifiuta di battersi con un uomo non più giovane, ma il Commendatore non desiste; allora, mentre Anna rientra in casa a cercare aiuto, Don Giovanni lo ferisce a morte e si dà alla fuga, seguito da Leporello. Torna immediatamente indietro Donna Anna, accompagnata da Don Ottavio, suo promesso sposo, e trova il padre morto. Don Ottavio cerca invano di consolarla, ma ella gli chiede di giurare vendetta contro l'ignoto malfattore (N° 2).

In una strada di Siviglia, Don Giovanni è in cerca di nuove avventure; sente avvicinarsi una donna e si nasconde. Si tratta di Donna Elvira, all'affannosa ricerca di Don Giovanni, da cui tempo addietro era stata sedotta e abbandonata (N° 3). Don Giovanni, che non l'ha ancora riconosciuta, le si avvicina per consolarla e corteggiarla, ma appena si avvede dell'errore si dilegua e lascia a Leporello il compito di spiegarle quanto numerose siano le donne che soffrono per lo stesso motivo a causa del suo padrone (N° 4).

Più tardi, nelle vicinanze del proprio palazzo, Don Giovanni si imbatte in un gruppo di contadini che festeggiano l'imminente matrimonio di Masetto e Zerlina (N° 5); Don Giovanni si interessa subito alla fanciulla e invita tutti nel suo palazzo, ordinando a Leporello di occuparsi di Masetto, insospettito e irritato (N° 6). Rimasto solo con Zerlina, Don Giovanni seduce la titubante fanciulla dicendosi pronto a sposarla (N° 7). Giunge Donna Elvira che, avendo sentito il precedente dialogo, spiega a Zerlina il pericolo che stava correndo e la conduce via con sé (N° 8). Appena uscite le due donne, mentre Don Giovanni si sta ancora rammaricando per il piano fallito, giungono Donna Anna e Don Ottavio in cerca dell'assassino del Commendatore, e Don Giovanni, impassibile, finge di

volerli aiutare; fa però di nuovo irruzione Donna Elvira, che mette in guardia i due fidanzati dai tradimenti di Don Giovanni, mentre quest'ultimo cerca invece di convincerli che la donna è pazza (N° 9). Uscita di scena Donna Elvira, Don Giovanni si eclissa con la scusa di voler aiutare la povera donna, e lascia i due amanti insospettiti in scena. Quando Donna Anna realizza quanto le è accaduto è troppo tardi: la fanciulla racconta al fidanzato di come un uomo si fosse quella notte introdotto nella sua stanza spacciandosi per lui e avesse tentato di amarla, e di come lei, accortasi dell'inganno, l'avesse invano inseguito; domanda quindi di nuovo al fidanzato vendetta (N° 10). Donna Anna esce di scena e Don Ottavio, prima di seguirla, esprime il suo amore per lei (N° 10a).

Poco dopo Leporello informa il suo padrone che Donna Elvira ha riportato Zerlina da Masetto; Don Giovanni gli ordina quindi di preparare una gran festa per la sera stessa (N° 11).

In un giardino, davanti al palazzo di Don Giovanni, Zerlina sta cercando di calmare la gelosia rabbiosa di Masetto (N° 12); l'arrivo di Don Giovanni e il turbamento della donna riaccendono però i dubbi del promesso sposo. Masetto si nasconde (N° 13), e la sua presenza impedisce che Don Giovanni riesca ad appartarsi di nuovo con Zerlina.

Alla festa nel castello di Don Giovanni giungono Donna Anna, Don Ottavio e Donna Elvira mascherati, nell'intento di scoprire in flagrante Don Giovanni e Zerlina, e di condurre il seduttore davanti al giudice; durante le danze Don Giovanni riesce comunque ad allontanarsi in compagnia di Zerlina, ma le grida di quest'ultima fanno accorrere i invitati: Don Giovanni tenta di far ricadere la colpa su Leporello, e pur non essendo creduto riesce a non tradirsi.

ATTO II

In una strada, al calar della sera, Leporello dichiara a Don Giovanni la propria intenzione di lasciare il servizio, ma viene ancora una volta calmato dal denaro che il padrone gli offre (N° 14). Don Giovanni mira ora alla cameriera di Donna Elvira, e convince Leporello a cambiarsi con lui d'abito. Si nasconde quindi dietro il servo, e rivolge in direzione del balcone di Donna Elvira ardenti suppliche di perdono e riconciliazione (N° 15). Donna Elvira, commossa e sopraffatta dall'amore scende in strada: Don Giovanni si finge quindi un bandito e mette in fuga Donna Elvira e Leporello (creduto Don Giovanni dalla donna). Allontanati i due, Don Giovanni può finalmente cantare una serenata sotto la finestra della

cameriera (N° 16), ma viene interrotto dal giungere di Masetto accompagnato da un gruppo di contadini armati. Fingendosi ancora una volta Leporello, Don Giovanni riesce a disperderli (N° 17) e a bastonare lo stesso Masetto: giungerà poi Zerlina a consolarlo (N° 18).

Leporello, intanto, sta cercando di liberarsi di Donna Elvira: dopo un lungo vagare i due sono giunti nel giardino della casa di Donna Anna. Mentre è quasi riuscito a dileguarsi, la fuga gli viene impedita prima dall'arrivo di Donna Anna e Don Ottavio, poi da quello di Zerlina e Masetto: tutti lo scambiano per Don Giovanni e sono decisi a punirlo (N° 19). Leporello getta allora la maschera e, vista la mala parata, si dà alla fuga (N° 20). Don Ottavio è ormai convinto che le prove contro Don Giovanni siano sufficienti a trascinarlo davanti al giudice, ma prima di mettersi alla ricerca del seduttore chiede di recare conforto alla disperata Donna Anna (N° 21). Donna Elvira, rimasta sola in scena, lamenta l'ennesimo raggiro di Don Giovanni, ma sente comunque di essere legata a lui da un sentimento d'affetto e pietà (N° 21b).

È notte: Leporello e Don Giovanni, entrambi fuggendo, si ritrovano in un cimitero. Il padrone racconta dell'avventura galante avuta nei panni di Leporello, e di come, avendo la donna scoperto il raggiro, fosse riuscito a fuggire saltando il muro del cimitero. A un tratto una voce minacciosa lo ammonisce: è la statua sulla tomba del Commendatore. Don Giovanni, spavaldo, obbliga Leporello a invitare a cena la misteriosa statua (N° 22).

In casa di Donna Anna, Don Ottavio si lamenta con la donna della sua freddezza, e le chiede di fissare le loro nozze già per il giorno seguente. Donna Anna lo prega di lasciar passare un lasso di tempo conveniente al dolore per il lutto che ha da poco subito (N° 23).

Nel proprio palazzo, Don Giovanni si appresta a cenare (N° 24) quando fa irruzione nella sala Donna Elvira, in un estremo tentativo di far ravvedere il seduttore; alla risposta sprezzante di Don Giovanni ella esce, ma rientra con un grido terrorizzato per poi scomparire attraverso un'altra porta. Leporello, mandato a controllare che cosa avesse tanto spaventato la donna, tremando di paura avverte che la statua del Commendatore sta giungendo alla porta. Poiché Leporello si rifiuta di aprire, Don Giovanni stesso va sulla soglia del palazzo e invita nuovamente il Commendatore a cena: la statua risponde chiedendogli se sia egli stesso disposto ad accettare un invito. Don Giovanni, impavido, accetta e il Commendatore gli chiede di stringergli la mano: Don Giovanni appena stretta la mano della

statua sente una morsa di gelo; il Commendatore intima allora a Don Giovanni di pentirsi, e dopo i suoi reiterati rifiuti lo trascina con sé facendolo sprofondare tra le fiamme dell'inferno.

La scena quindi si rischiara, e all'arrivo di tutti gli altri personaggi, Leporello narra l'accaduto. Ognuno fa quindi i propri progetti per il futuro e viene infine esposta la morale della storia: «Questo è il fin di chi fa mal! E de' perfidi la morte alla vita è sempre ugual!».

L'ARGUMENT

[Entre parenthèses sont indiqués les numéros musicaux de l'opéra selon la structure exposée à la rubrique aux pages 81 - 88]

ACTE I

Leporello, serviteur de Don Juan, attend avec impatience son maître devant la maison du Commandeur (N° 1) ; Don Juan arrive précipitamment, suivi de Donna Anna, fille du maître de maison ; les appels au secours de la jeune fille attirent l'attention de son père, qui provoque Don Juan en duel. Tout d'abord, ce dernier refuse de se battre avec un homme aussi âgé, mais le Commandeur ne cède pas. Tandis qu'Anna rentre dans la maison chercher de l'aide, Don Juan blesse à mort le Commandeur et s'enfuit, suivi de Leporello. Donna Anna revient immédiatement, accompagné de Don Ottavio, son fiancé, et trouve son père mort. Don Ottavio essaie en vain de la consoler, mais elle lui demande de jurer vengeance contre le malfaiteur inconnu (N° 2).

Dans une rue de Séville, Don Juan est en quête de nouvelles aventures ; il sent une femme s'approcher et se cache. Il s'agit de Donna Elvira, à la recherche de Don Juan, qui naguère l'a séduite et abandonnée (N° 3). Don Juan, ne l'ayant pas encore reconnue, s'approche d'elle pour la consoler et la courtiser, mais dès qu'il s'aperçoit de son erreur, il s'enfuit et laisse à Leporello le soin de lui expliquer ô combien nombreuses sont les femmes qui souffrent à cause de son maître (N° 4).

Plus tard, non loin de son palais, Don Juan rencontre un groupe de paysans qui fêtent le prochain mariage de Masetto et Zerline (N° 5) ; Don Juan s'intéresse immédiatement à la jeune fille et invite tout le monde dans son palais, demandant à Leporello de s'occuper de Masetto, jaloux et irrité (N° 6). Don Juan, resté seul avec Zerline, séduit l'hésitante jeune fille et se dit prêt à l'épouser (N° 7). C'est alors que Donna Elvira fait son apparition ; ayant entendu leur conversation, elle explique à Zerline le danger qu'elle a couru et l'emmène avec elle (N° 8). Alors que les deux femmes viennent de sortir et que Don Juan regrette l'échec de son plan, Donna Anna et Don Ottavio arrivent, à la recherche de l'assassin du Commandeur ; Don Juan, impassible, fait mine de vouloir les aider. Cependant, Donna Elvira fait à nouveau irruption et met en garde les deux fiancés contre les trahisons de Don Juan, tandis que ce dernier essaie en vain de les convaincre que la femme est folle (N° 9). Une fois

qu'Elvira s'est retirée, Don Juan s'éclipse sous prétexte de vouloir aider la pauvre femme et laisse sur scène les deux amants dont les soupçons ont été éveillés. Lorsque Donna Anna réalise ce qui lui est arrivé, il est trop tard : la jeune fille raconte à son fiancé comment un homme s'est introduit dans sa chambre cette nuit-là, en se faisant passer pour lui, et a tenté de l'aimer et comment, s'étant aperçue de la supercherie, elle l'avait poursuivi en vain; puis elle redemande vengeance à son fiancé (N° 10). Donna Anna sort de scène et Don Ottavio, avant de la suivre, exprime son amour pour elle (N° 10a).

Peu après, Leporello avertit son maître que Donna Elvira a ramené Zerline auprès de Masetto. Don Juan lui ordonne de préparer une grande fête pour le soir même (N° 11).

Dans un jardin, devant le palais de Don Juan, Zerline essaie de calmer la jalousie de Masetto (N° 12) ; mais l'arrivée de Don Juan et le trouble de la femme ravivent les soupçons du fiancé. Masetto se cache (N° 13) et sa présence empêche Don Juan de s'isoler à nouveau avec Zerline.

Donna Anna, Don Ottavio et Donna Elvira masqués arrivent à la fête dans le palais de Don Juan, dans le but de prendre sur le fait Don Juan et Zerline et de conduire le séducteur devant le juge. Pendant les danses, Don Juan parvient néanmoins à s'éloigner en compagnie de Zerline, mais les cris de cette dernière attirent l'attention des invités : Don Juan tente de faire retomber la faute sur Leporello et, bien que personne ne le croie, il parvient à ne pas se trahir.

ACTE II

Dans une rue, à la tombée du jour, Leporello déclare à Don Juan son intention de le quitter, mais il est encore une fois calmé par l'argent que son maître lui offre (N° 14). Cette fois, Don Juan a jeté son dévolu sur la servante de Donna Elvira et convainc Leporello d'échanger leurs vêtements. Puis il se cache derrière son valet et adresse en direction du balcon de Donna Elvira d'ardentes supplications de pardon et de réconciliation (N° 15). Donna Elvira, émue et chavirée par l'amour, descend dans la rue : Don Juan feint d'être un bandit et met en fuite Donna Elvira et Leporello (Elvira croit que c'est Don Juan). Une fois que les deux personnages se sont éloignés, Don Juan peut finalement chanter une sérénade sous la fenêtre de la servante (N° 16), mais il est interrompu par l'arrivée de Masetto accompagné d'un groupe de paysans armés. Se faisant passer encore une fois pour Leporello, Don Juan parvient à les

disperser (N° 17) et à rouer de coups Masetto ; c'est Zerline qui viendra ensuite le consoler (N° 18).

Pendant ce temps, Leporello essaie de se libérer de Donna Elvira ; après avoir erré longtemps, les deux personnages sont arrivés dans le jardin de la maison de Donna Anna. Alors que Leporello a presque réussi à s'échapper, sa fuite est empêchée d'abord par l'arrivée de Donna Anna et de Don Ottavio, puis par celle de Zerline et Masetto ; tous le prennent pour Don Juan et sont bien décidés à le punir (N° 19). Leporello jette alors le masque et, voyant le tour des événements, s'enfuit (N° 20). Don Ottavio est désormais convaincu que les preuves contre Don Juan sont suffisantes pour le traîner devant le juge, mais avant de se mettre à la recherche du séducteur, il demande d'apporter quelque réconfort à la pauvre Donna Anna (N° 21). Donna Elvira, restée seule en scène, se plaint de la énième machination de Don Juan, mais sent cependant qu'elle est liée à cet homme par un sentiment d'affection et de pitié (N° 21b).

C'est la nuit : Leporello et Don Juan, tous deux en fuite, se retrouvent dans un cimetière. Le maître raconte sa dernière aventure galante dans le rôle de Leporello et comment il a réussi à s'enfuir en franchissant le mur du cimetière lorsque la femme a découvert la supercherie. Tout à coup, une voix menaçante l'admoneste : c'est la statue de la tombe du Commandeur. Don Juan, téméraire, oblige Leporello à inviter à dîner la mystérieuse statue (N° 22).

Chez Donna Anna, Don Ottavio se plaint à la femme de sa froideur et lui demande de l'épouser dès le lendemain. Donna Anna le prie d'attendre que s'apaise la douleur causée par le deuil qu'elle a éprouvé (N° 23).

Dans son palais, Don Juan s'apprête à dîner (N° 24) quand Donna Elvira fait irruption dans la salle, dans une ultime tentative d'obtenir le repentir du séducteur ; à la réponse méprisante de Don Juan, elle sort, mais revient en poussant un cri de terreur, pour ensuite disparaître par une autre porte. Leporello, qui est allé voir ce qui a tant épouvanté la femme, revient, tremblant de peur, et annonce que la statue du Commandeur est derrière la porte. Comme Leporello refuse d'ouvrir, Don Juan lui-même va sur le seuil du palais et invite une nouvelle fois le Commandeur à dîner : la statue répond en lui demandant s'il est lui aussi disposé à accepter une invitation. Don Juan, nonchalant, accepte et le Commandeur lui demande de lui serrer la main : dès qu'il serre la main de la statue, Don Juan sent un froid glacial. Le Commandeur intime alors à Don Juan de se repentir, et après ses refus réitérés, il l'entraîne dans les flammes de l'enfer.

La scène s'éclaire et, à l'arrivée de tous les autres personnages, Leporello raconte ce qui vient de se passer. Chacun fait des projets d'avenir et l'on tire la morale de l'histoire : «Questo è il fin di chi fa mal! E de' perfidi la morte alla vita è sempre ugual!».

(Traduction du Centre Culturel Français de Turin)

SYNOPSIS

[The brackets indicate where the musical numbers of the opera occur. The structure of the work is shown on the pages 81 - 88]

ACT 1

Leporello, Don Giovanni's manservant, impatiently awaits his master in front of the Commendatore's house (No. 1).

Don Giovanni appears in rather a hurry followed by Donna Anna, the Commendatore's daughter, and her cries for help attract the attention of her father who consequently challenges Don Giovanni to a duel. At first the latter refuses to fight a man no longer young, but the Commendatore refuses to take no for an answer. Then, while Anna goes back into the house in search of help, her father is fatally wounded by Don Giovanni who flees from the scene followed by Leporello. Donna Anna returns immediately accompanied by Don Ottavio, to whom she is betrothed, and finds her father dead. Don Ottavio tries to console her but in vain and she asks him to swear vengeance on the unknown assassin (No. 2).

In a street in Seville, Don Giovanni is in search of new adventures. He hears a woman approaching and hides. It is Donna Elvira who is desperately searching for Don Giovanni who seduced and deserted her some time ago (No. 3). Don Giovanni, who has not yet recognised her, approaches to comfort and court her but as soon as he realises his mistake, he escapes leaving Leporello with the task of explaining to her just how many women have suffered the same fate at the hands of his master (No. 4).

Later, near his own palace, Don Giovanni meets a group of peasants who are celebrating the imminent marriage of Masetto and Zerlina (No. 5). Don Giovanni is immediately attracted to the girl and invites them all to his palace, telling Leporello to take care of the rather annoyed and suspicious Masetto (No. 6). Alone with Zerlina, Don Giovanni seduces the confused young girl promising that he is ready to marry her (No. 7). Donna Elvira appears and, having heard the previous conversation, warns Zerlina of the danger she is in and takes her away (No. 8).

As soon as the two women leave and while Don Giovanni is lamenting the failure of his plan, Donna Anna and Don Ottavio arrive in search of the Commendatore's assassin. Unperturbed, Don Giovanni pretends to want to help them. However, Donna Elvira bursts in again and alerts the young

couple to Don Giovanni's betrayals. He, meanwhile, tries to convince them that she is mad (No. 9). Donna Elvira leaves and Don Giovanni disappears under the pretext of wanting to help the poor woman, leaving the two unsuspecting lovers on stage. When Donna Anna realises what has happened it is too late. She tells Don Ottavio how that night a man entered her chamber pretending to be her betrothed and tried to make love to her and how she, realising the trick, had chased him in vain. Once again she asks her lover to swear vengeance (No. 10). Donna Anna leaves and, before following her, Don Ottavio expresses his love for her (No. 10a).

Soon after Leporello informs his master that Donna Elvira has taken Zerlina back to Masetto. Then Don Giovanni orders him to prepare for a huge party that same night (No. 11).

In a garden, in front of Don Giovanni's palace, Zerlina tries to calm Masetto's jealous rage (No. 12). However, the arrival of Don Giovanni and the young woman's confusion refuel Masetto's doubts. He hides (No. 13), and his presence prevents Don Giovanni from being alone again with Zerlina.

Wearing masks, Donna Anna, Don Ottavio and Donna Elvira arrive at the party in Don Giovanni's castle with the aim of discovering Don Giovanni and Zerlina in flagrante and bringing him before the judge. During the dancing Don Giovanni succeeds in getting away with Zerlina but her cries call the attention of the guests. Don Giovanni tries to put the blame on Leporello and even though no-one believes him he manages not to incriminate himself.

ACT II

In a street at sunset, Leporello declares to Don Giovanni his intention of leaving his service but he is once again tempted into remaining by the offer of more money (No. 14). Now Don Giovanni sets his sights on Donna Elvira's maid and persuades Leporello to change clothes with him. Disguised as his own servant, he turns to Donna Elvira's balcony begging her to forgive him and to be reconciled (No. 15). Donna Elvira, overcome with love, comes down to the street. Don Giovanni then pretends to be a bandit and chases away Donna Elvira and Leporello, whom she believes to be Don Giovanni. With these two out of the way, Don Giovanni can at last serenade the maid under her window (No. 16), but he is interrupted by the arrival of Masetto with a group of armed peasants. Once more

in the guise of Leporello, Don Giovanni manages to disperse them (No. 17) and he beats Masetto with a stick. Then Zerlina appears to comfort her lover (No. 18).

In the meantime, Leporello is trying to get rid of Donna Elvira. After wandering for a long time the two reach Donna Anna's garden. Just as he is about get away from her, his escape is prevented by the arrival of Donna Anna and Don Ottavio, followed by the entrance of Zerlina and Masetto. They all mistake him for Don Giovanni and decide to punish him (No. 19). Leporello flings off his mask and, seeing the danger he is in, he flees (No. 20). By now Don Ottavio is convinced that there is enough evidence to bring Don Giovanni before the judge but, before attempting to find the seducer, he tries to comfort the desperate Donna Anna (No. 21). Left alone on stage, Donna Elvira laments the endless deceit of Don Giovanni but she still feels bound to him by feelings of affection and pity (No. 21b).

It is night. Leporello and Don Giovanni, both in flight, meet in a graveyard. Don Giovanni tells of his gallant adventure disguised as Leporello and how, when his trick was discovered, he escaped over the graveyard wall. Suddenly a threatening voice admonishes him. It is the statue on the Commendatore's tomb. With a show of bravado, Don Giovanni obliges Leporello to invite the mysterious statue to dinner (No. 22). At Donna Anna's house Don Ottavio complains of his betrothed's coldness and asks her to marry him without delay on the following day. Donna Anna implores him to leave her a period of mourning for the recent death of her father (No. 23).

In his own palace, Don Giovanni is just about to have dinner (No. 24) when Donna Elvira bursts into the room and makes a desperate attempt to compel her seducer see the error of his ways. At his dismissive response she first leaves then re-enters with a terrified cry only to disappear once more by another door. Sent to find out why the woman is so frightened, Leporello, trembling with fear, warns Don Giovanni that the statue of the Commendatore is at the door. As Leporello refuses to open the door, Don Giovanni goes to the entrance of the palace and again invites the Commendatore to dine with him. The statue replies by asking if he himself is willing to accept an invitation. The fearless Don Giovanni accepts and the Commendatore asks to shake hands. As soon as Don Giovanni shakes the statue's hand, he turns icy cold. Then the Commendatore orders Don Giovanni to repent and after his repeated

refusals he drags him away and hurls him into the flames of hell. The scene lightens and when all the other characters arrive, Leporello tells them what has happened. Everyone then makes their own plans for the future and to end we have the moral of the story; "Questo è il fin di chi fa mal! E de' perfidi la morte alla vita è sempre ugual!".

(Translation by The British Council of Turin)

DIE HANDLUNG

[Die musikalischen Nummern der Arien, wie sie in der Rubrik auf den Seiten 81 - 88 aufgeführt sind, sind in Klammern angegeben]

1. AKT

Leporello, Diener Don Giovannis, wartet ungeduldig auf seinen Herrn vor dem Haus eines Komturs (Nr. 1); Don Giovanni nähert sich eilig, verfolgt von Donna Anna, der Tochter des Hausherrn. Ihre Hilferufe lassen den Vater herbeieilen, der Don Giovanni zum Zweikampf auffordert. Zuerst weigert sich dieser, mit einem nicht mehr jungen Mann zu fechten, aber der Komtur gibt nicht nach: während noch Donna Anna ins Haus läuft, um Hilfe zu suchen, verwundet Don Giovanni ihn tödlich. Als Donna Anna zusammen mit ihrem Verlobten Don Ottavio zurückkommt, findet sie ihren Vater tot auf. Vergebens versucht Don Ottavio, sie zu trösten. Donna Anna fortet ihn auf, dem unbekannten Unmenschen Rache zu schwören (Nr. 2).

In einer Sevillaner Strasse sucht Don Giovanni neue Abenteuer. Als er eine Frau kommen hört, versteckt er sich. Die Frau ist Donna Elvira, die den Don Giovanni verzweifelt sucht, weil sie von ihm vor einiger Zeit verführt und dann verlassen worden ist (Nr. 3). Don Giovanni hat sie noch nicht erkannt und nähert sich, um Donna Elvira zu trösten und ihr den Hof zu machen. Sobald er aber seinen Irrtum bemerkt, verzieht er sich und überlässt Leporello die Aufgabe, ihr vorzusingen, wie viele Frauen aus eben diesem Grund leiden, an dem sein Herr schuld ist (Nr. 4).

Später trifft Don Giovanni in der Nähe seines Palastes auf eine Gruppe Bauern, die das Brautpaar Masetto und Zerlinda feiern (Nr. 5). Don Giovanni ist sofort an der Braut interessiert, lädt die ganze Gruppe in seinen Palast ein und befiehlt Leporello, den misstrauischen und ärgerlichen Masetto anderswo zu beschäftigen (Nr. 6). Sobald er mit Zerlina alleine ist, verführt Don Giovanni das zögernde Mädchen mit einem Heiratsversprechen (Nr. 7). Im entscheidenden Augenblick erscheint Donna Elvira, die das vorhergehende Zwiegespräch mitangehört hat, enthüllt Zerlina die Gefahr, in der sie schwebt, und nimmt sie in ihre Obhut (Nr. 8). Die beiden Frauen sind gerade weg und Don Giovanni beklagt noch seinen Misserfolg, als Donna Anna und Don Ottavio auftreten, die auf der Suche nach dem Mörder des Komturs sind. Don

Giovanni verrät sich nicht und tut so, als ob er ihnen helfen wollte. Aber wieder unterbricht ihn Donna Elvira, die die Verlobten vor dem verräterischen Gebaren Don Giovannis warnt, während dieser versucht, die Beiden von dem Wahnsinn der Frau zu überzeugen (Nr. 9). Sobald Donna Elvira abtritt, verzieht sich auch Don Giovanni mit der Ausrede, der armen Frau behilflich sein zu wollen. Die Liebenden bleiben allein und misstrauisch auf der Bühne zurück. Als sich Donna Anna darüber klar wird, was ihr geschehen ist, ist es zu spät: Das Mädchen erzählt nun dem Verlobten, wie sich ein Mann in jener Nacht in ihr Zimmer geschlichen und versucht habe, sich ihr als Don Ottavio in Liebe zu nähern; wie sie den Betrug bemerkt und den Missetäter vergeblich verfolgt habe; endlich fordert sie ihren Verlobten wiederum zur Rache auf (Nr. 10). Donna Anna tritt ab und Don Ottavio folgt ihr, nachdem er seiner Liebe zu ihr Ausdruck gegeben hat (Nr. 10a).

Wenig später sagt Leporello seinem Herrn Bescheid, dass Donna Elvira Zerlina dem Masetto zurückgeführt hat, Don Giovanni befiehlt ihm daraufhin, ein grosses Fest für den Abend vorzubereiten (Nr. 11).

Im Garten vor dem Palast Don Giovannis versucht Zerlina, den eifersüchtigen und ärgerlichen Masetto zu besänftigen (Nr. 12), aber die Ankunft Don Giovannis und die darauffolgende Unruhe des Mädchens entfachen die Zweifel zu neuer Glut. Masetto versteckt sich (Nr. 13), seine Anwesenheit hindert Don Giovanni, sich Zerlina nochmals zu nähern.

Zum Fest im Palast Don Giovannis erscheinen Donna Anna, Don Ottavio und Donna Elvira maskiert, um Don Giovanni mit Zerlinda auf frischer Tat zu ertappen und ihn dann als Verführer vor den Richter zu stellen. Während des Tanzes gelingt es diesem dennoch, sich mit Zerlinda abzusondern, aber binnen kurzem rufen ihre Hilfeschreie die Geladenen herbei. Don Giovanni versucht, die Schuld auf Leporello abzuwälzen, man glaubt ihm nicht, aber dennoch verrät er sich nicht.

2. AKT

In der Stunde der Dämmerung erklärt Leporello auf einer Strasse seinem Herrn die Absicht, seinen Dienst zu verlassen, aber wieder einmal beruhigt er sich beim Anblick des Geldes, das ihm sein Herr bietet (Nr. 14). Don Giovanni hat nun das Dienstmädchen Donna Elviras ins Auge gefasst. Es gelingt ihm, Leporello zu überreden, mit ihm die Kleider zu tauschen. So verkleidet versteckt er sich hinter dem Diener, um von dort aus heisse Bitten um Vergebung und Aussöhnung in Richtung des

Balkons Donna Elviras zu singen (Nr. 15).

Als die bewegte und von Liebe überwältigte Donna Elvira herbeieilt, schlägt Don Giovanni die Beiden als Räuber verstellt in die Flucht (Donna Elvira hält Leporello für ihren Geliebten). Nach dem Abgang der Beiden macht sich Don Giovanni nun daran, unter dem Fenster des Mädchens ein Ständchen zu bringen (Nr. 16), wird aber von Masetto unterbrochen, der mit einer Schar bewaffneter Bauern auftritt. Verkleidet als Leporello, schiekt sie Don Giovanni in alle möglichen Richtungen und verprügelt den zurückgebliebenen Masetto. Zerlina gelingt es wenig später, diesen zu trösten (Nr. 18).

Leporello versucht indessen, sich von Donna Elvira zu befreien; nach langem Umherirren kommen die Beiden in den Hausgarten Donna Annas. Fast wäre es ihm gelungen zu entweichen, als seine Flucht durch die Ankunft Donna Annas und Don Ottavios verhindert wird, nach denen dann noch Zerlinda und Masetto auftreten. Sie alle verwechseln ihn mit Don Giovanni und wollen ihm ans Leder (Nr. 19). Leporello legt nun seine Maske ab und flieht, da er sich seiner üblen Situation bewusst ist (Nr. 20). Don Ottavio ist nunmehr überzeugt, ausreichend Beweise zu haben, um Don Giovanni vor den Richter zu bringen. Bevor er sich wieder auf die Suche nach dem Verführer macht, besingt er seinen Wunsch, die verzweifelte Donna Anna zu trösten (Nr. 21). Donna Elvira bleibt allein zurück und beklagt den neuerlichen Betrug Don Giovanni's, trotzdem fühlt sie sich ihm noch in Liebe und Mitleid verbunden (Nr. 21b).

Es ist Nacht, als sich die beiden Flüchtlinge Don Giovanni und Leporello auf einem Friedhof treffen. Der Herr erzählt von seinem Liebesabenteuer als Leporello und von seinem Sprung über die Friedhofsmauer, um dem Mädchen zu entfliehen, das seinen Betrug erkannt hat.

Plötzlich warnt ihn eine drohende Stimme, die von der Statue auf dem Grab des Komturs kommt. Don Giovanni zwingt Leporello tolldreist, das geheimnisvolle Grabmahl zum Abendessen einzuladen (Nr. 22).

Im Hause Donna Annas beschwert sich indessen Don Ottavio über ihre Kälte und bittet sie, ihn morgen schon zu heiraten. Donna Anna aber möchte noch die Trauerzeit um ihren Vater verstreichen lassen (Nr. 23).

In seinem Palast will sich Don Giovanni gerade zum Essen niederlassen (Nr. 24) als Donna Elvira hereinbricht, die einen letzten Versuch macht, den Verführer zum Guten zu lenken. Don Giovanni hat für sie nur eine kecke Antwort und Donna Elvira will gehen, am Ausgang prallt sie aber

entsetzt zurück und verschwindet dann durch eine andere Tür. Der zur Kontrolle an den Ausgang geschickte Leporello meldet seinem Herrn zitternd vor Angst die Ankunft der Statue des Komturs. Leporello weigert sich, die Türe zu öffnen, Don Giovanni geht nun selbst bis an die Schwelle seines Palastes, um den Komtur zum Abendmahl einzuladen. Die Statue fragt ihn daraufhin, ob er seinerseits geneigt sei, eine Einladung anzunehmen. Der unbewegte Don Giovanni nimmt an und der Komtur bittet ihn, ihm die Hand zu geben. Schon fühlt er von der Hand der Statue Todeskälte in sich aufsteigen, als der Komtur ihn nochmals zur Reue auffordert. Don Giovanni weigert sich, woraufhin der Komtur ihn mit sich zieht: in einem Flammenmeer versinkt Don Giovanni in der Hölle.

Die Handlung wird nun wieder freundlicher: Die Überlebenden finden sich allesamt auf der Bühne ein und Leporello erzählt ihnen, was geschehen ist. Ein jeder berichtet nun, was er zu tun gedenkt und am Schluss wird die Moral der Geschichte besungen: "Questo è il fin di chi fa mal! E de' perfidi la morte alla vita è sempre ugual!".

(Übersetzung von Alexandra Wetzel)

LA STRUTTURA DELL'OPERA E L'ORGANICO STRUMENTALE

a cura di
Enrico M. Ferrando

OUVERTURA: Andante (2/2, re min.)/Molto Allegro (2/2 re magg.)

ATTO I

N° 1 - INTRODUZIONE: «Notte e giorno faticar» (Leporello, Donna Anna, Don Giovanni, Il Commendatore)
Molto Allegro (4/4, fa magg.)

RECITATIVO: «Leporello, ove sei?» (Don Giovanni, Leporello)

RECITATIVO: «Ah, del padre in periglio» (Donna Anna, Don Ottavio)

N° 2 - RECITATIVO ACCOMPAGNATO E DUETTO

RECITATIVO ACCOMPAGNATO: «Ma qual mai s'offre, oh Dei» (Donna Anna, Don Ottavio)

Allegro Assai (4/4, do magg.)

DUETTO: «Fuggi, crudele, fuggi» (Donna Anna, Don Ottavio)

Allegro (2/2, re min.)

RECITATIVO: «Orsù, spicciati, presto» (Don Giovanni, Leporello)

N° 3 - ARIA: «Ah, chi mi dice mai» (Donna Elvira, Don Giovanni, Leporello)

Allegro (4/4, mi bemolle magg.)

RECITATIVO: «Chi è là? Stelle! Che vedo!» (Donna Elvira, Don Giovanni, Leporello)

N° 4 - ARIA: «Madamina, il catalogo è questo» (Leporello)

Allegro (4/4, re magg.)

RECITATIVO: «In questa forma dunque» (Donna Elvira)

N° 5 - CORO: «Giovinette che fate all'amore» (Zerlina, Masetto, coro di contadini e contadine)

Allegro (6/8, sol magg.)

RECITATIVO: «Manco male è partita» (Don Giovanni, Leporello, Zerlina, Masetto)

N° 6 - ARIA: «Ho capito, signor sì» (Masetto)

Allegro di molto (2/2, fa magg.)

RECITATIVO: «Alfin siam liberati» (Don Giovanni, Zerlina)

N° 7 - DUETTINO: «Là ci darem la mano» (Zerlina, Don Giovanni)

Andante (2/4, la magg.)

RECITATIVO: «Fermati scellerato» (Donna Elvira, Zerlina, Don Giovanni)

N° 8 - ARIA: «Ah fuggi il traditor» (Donna Elvira)

Allegro (3/4, re magg.)

RECITATIVO: «Mi par ch'oggi il demonio si diverta» (Don Giovanni, Don Ottavio, Donna Anna)

RECITATIVO: «Ah ti ritrovo ancor» (Donna Elvira)

N° 9 - QUARTETTO: «Non ti fidar, o misera» (Donna Anna, Donna Elvira, Don Ottavio, Don Giovanni)

Andante (2/2 si bemolle magg.)

RECITATIVO: «Povera sventurata» (Don Giovanni)

N° 10 - RECITATIVO ACCOMPAGNATO ED ARIA

RECITATIVO ACCOMPAGNATO: «Don Ottavio son morta!» (Donna Anna, Don Ottavio)

ARIA: «Or sai chi l'onore» (Donna Anna)

Andante (2/2, re magg.)

RECITATIVO: «Come mai creder degg'io» (Don Ottavio)

N° 10a - ARIA: «Dalla sua pace» (Don Ottavio)

Andantino sostenuto (2/4, sol magg.)

RECITATIVO: «Io deggio ad ogni patto» (Leporello, Don Giovanni)

N° 11 - ARIA: «Fin ch'han del vino» (Don Giovanni)

Presto (2/4, si bemolle magg.)

RECITATIVO: «Masetto: senti un po'!» (Zerlina, Masetto)

N° 12 - ARIA: «Batti, batti, o bel Masetto» (Zerlina)

Andante grazioso (2/4, fa magg.)

RECITATIVO: «Guarda un po' come seppe» (Masetto, Don Giovanni [dietro le quinte], Zerlina)

N° 13 - FINALE: «Presto presto pria ch'ei venga» (Donna Anna, Donna Elvira, Zerlina, Don Ottavio, Don Giovanni, Leporello, Masetto, Coro di servi) (do magg.)

ATTO II

N° 14 - DUETTO: «Eh via, buffone» (Don Giovanni, Leporello)

Allegro assai (3/4, sol magg.)

RECITATIVO: «Leporello - Signore - Vien qui» (Don Giovanni, Leporello)

N° 15 - TERZETTO: «Ah, taci ingiusto core» (Donna Elvira, Don Giovanni, Leporello)

Andantino (6/8, la magg.)

RECITATIVO: «Amico, che ti par?» (Don Giovanni, Leporello)

RECITATIVO: «Eccomi a voi!» (Donna Elvira, Don Giovanni, Leporello)

N° 16 - CANZONETTA: «Deh vieni alla finestra» (Don Giovanni)

Allegretto (6/8, re magg.)

RECITATIVO: «V'è gente alla finestra» (Don Giovanni)

N° 17 - ARIA: «Metà di voi qua vadano» (Don Giovanni)
Andante con moto (4/4, fa magg.)

RECITATIVO: «Zitto! Lascia ch'io senta» (Don Giovanni, Masetto)

RECITATIVO: «Ahi! Ahi! La testa mia!» (Masetto, Zerlina)

N° 18 - ARIA: «Vedrai, carino» (Zerlina)
Grazioso (3/8, do magg.)

RECITATIVO: «Di molte faci il lume» (Leporello, Donna Elvira)

N° 19 - SESTETTO: «Sola sola in buio loco» (Donna Anna, Zerlina, Donna Elvira, Don Ottavio, Leporello, Masetto)
Andante (2/2, mi bemolle magg.)

RECITATIVO: «Dunque quello sei tu» (Zerlina, Donna Elvira, Don Ottavio, Masetto)

N° 20 - ARIA: «Ah, pietà signori miei» (Leporello)

RECITATIVO: «Ferma, perfido, ferma» (Donna Elvira, Masetto, Zerlina, Don Ottavio)

N° 21 - ARIA: «Il mio tesoro intanto» (Don Ottavio)
Andante grazioso (2/2, si bemolle magg.)

N° 21b - RECITATIVO ACCOMPAGNATO E ARIA

RECITATIVO ACCOMPAGNATO: «In quali eccessi o numi» (Donna Elvira)
Allegro assai (4/4, si bemolle magg.)

ARIA: «Mi tradì quell'alma ingrata» (Donna Anna)
Allegretto (2/2, mi bemolle magg.)

RECITATIVO: «Ah ah ah ah, questa è buona» (Leporello, Don Giovanni, Il Commendatore)

N° 22 - DUETTO: «O statua gentilissima» (Don Giovanni, Leporello, Il Commendatore)
Allegro (4/4, mi magg.)

RECITATIVO: «Calmatevi idol mio» (Don Ottavio, Donna Anna)

N° 23 - RECITATIVO ACCOMPAGNATO E RONDO

RECITATIVO ACCOMPAGNATO: «Crudele! - Ah no, mio bene!» (Donna Anna)

Risoluto/Larghetto

RONDO: «Non mi dir bell'idol mio» (Donna Anna)

Larghetto (2/4, fa magg.)

RECITATIVO: «Ah si segua il suo passo» (Don Ottavio)

N° 24 - FINALE: «Già la mensa è preparata» (Donna Anna, Zerlina, Donna Elvira, Don Ottavio, Don Giovanni, Il Commendatore, Leporello, Masetto, Coro di sotterra)

Allegro vivace



ORCHESTRA

2 Flauti

2 Oboi

2 Clarinetti

2 Fagotti

2 Corni

2 Clarini

3 Tromboni

Timpani

Mandolino

Archi

Basso continuo nei recitativi secchi

STRUMENTI SULLA SCENA

Atto I, n. 13

ORCHESTRA I

2 Oboi

2 Corni

Violini I

Violini II

Viola

Basso (Fagotto ad libitum)

ORCHESTRA II

Violini

Basso

ORCHESTRA III

Violini

Basso

Atto II, n. 24

2 Oboi

2 Clarinetti

2 Fagotti

2 Corni

Violoncello

Se si escludono il mandolino – utilizzato con funzione di connotazione realistica nella *Canzonetta* (N° 16) – ed i tre tromboni – che intervengono a caratterizzare gli interventi “soprannaturali” del fantasma del Commendatore –, l’orchestra del *Don Giovanni* è articolata in una compagine tipica del classicismo viennese: per una formazione strumentale così composta furono concepite, per esempio, la Sinfonia n. 103 “Con il rullo di timpani” di Haydn, la Sinfonia “Haffner” di Mozart, le Sinfonie I, II, VII e VIII di Beethoven. Il numero degli strumenti ad arco (nella consueta suddivisione di violini I, violini II, viole, violoncelli, contrabbassi) non è fissato in assoluto: i loro “raddoppi” vengono oggi determinati in base a criteri di equilibrio fonico-acustico e sono condizionati anche

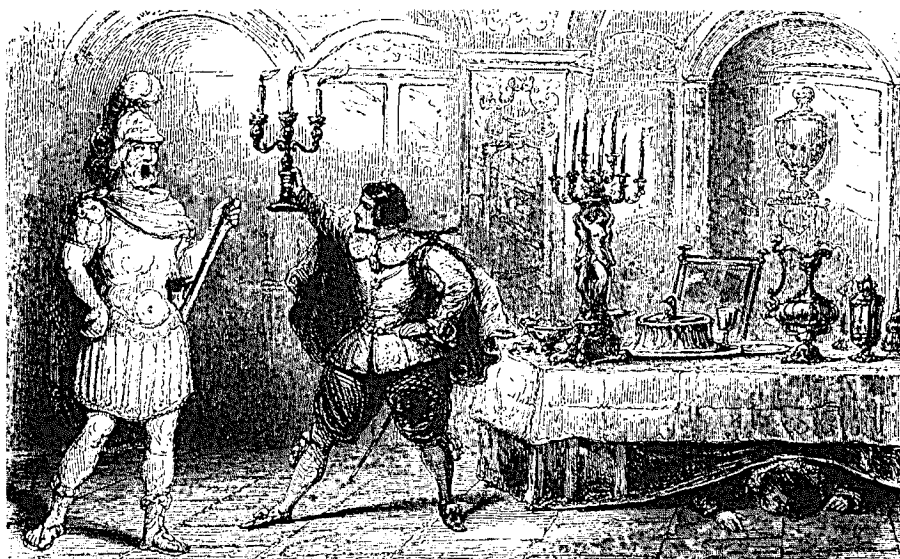
dalle dimensioni delle sale da concerto e dei teatri. All'epoca di Mozart le orchestre avevano un numero di archi di molto inferiore a quello delle orchestre di oggi (ma i legni e gli ottoni dell'epoca avevano sonorità più attenuate e trasparenti di quelle degli strumenti odierni): nell'orchestra del Teatro Nazionale di Praga, della quale si decantava la bravura in particolare nella sezione dei legni, sembra che non fossero più di una dozzina in tutto. Ma anche le "grandi" orchestre avevano allora dimensioni decisamente ridotte rispetto alle abitudini di oggi: l'organico del Teatro Nazionale di Vienna comprendeva, nel 1782, 6 violini I, 6 violini II, 4 viole, 3 violoncelli e tre contrabbassi; nel 1791 l'elenco dei membri dell'Orchestra di Corte viennese comprendeva in tutto 14 tra violinisti e violisti, oltre a 2 violoncellisti e 2 contrabbassisti.

Nella partitura di *Don Giovanni* le trombe sono designate con l'antico termine "clarino": da evitare confusioni con il clarinetto, strumento che peraltro solo sul finire del Settecento stava entrando stabilmente nella composizione delle orchestre.

I recitativi secchi (molto più numerosi di quelli "accompagnati", cioè con intervento dell'orchestra) sono sostenuti, secondo una prassi tipica dell'opera italiana settecentesca, dal solo basso continuo. Il basso continuo non è (non ci sembra superfluo puntualizzarlo) uno strumento, bensì una formula musicale tipica del periodo barocco – ormai ampiamente desueta alla fine del Settecento, sopravviveva solo nell'opera all'italiana tradizionale – che consisteva nello schematizzare un accompagnamento nella sola parte del basso (ossia, in estrema sintesi, nella successione delle note più gravi degli accordi). Il basso continuo non era concepito per uno strumento particolare: la sua realizzazione era affidata di solito a un violoncello, eventualmente affiancato o sostituito da un fagotto e/o raddoppiato da un contrabbasso e da uno strumento in grado di sviluppare, con un'esecuzione improvvisata sulla base di formule convenzionali, gli accordi impliciti nella linea del basso. In teatro, questo strumento era quasi sempre un "cembalo", termine che, d'altra parte, si riferiva allora genericamente agli strumenti a tastiera: per la musica da concerto e da teatro di solito si trattava di un clavicembalo, che sul finire del Settecento tendeva ad essere soppiantato dal "fortepiano", l'antesignano del moderno pianoforte, che raggiunse la propria definitiva fisionomia nel corso dell'Ottocento e dal quale si distingue per la meccanica più rudimentale e per il suono più tenue e dal timbro più dolce.

Una delle particolarità della strumentazione del *Don Giovanni* è l'impie-

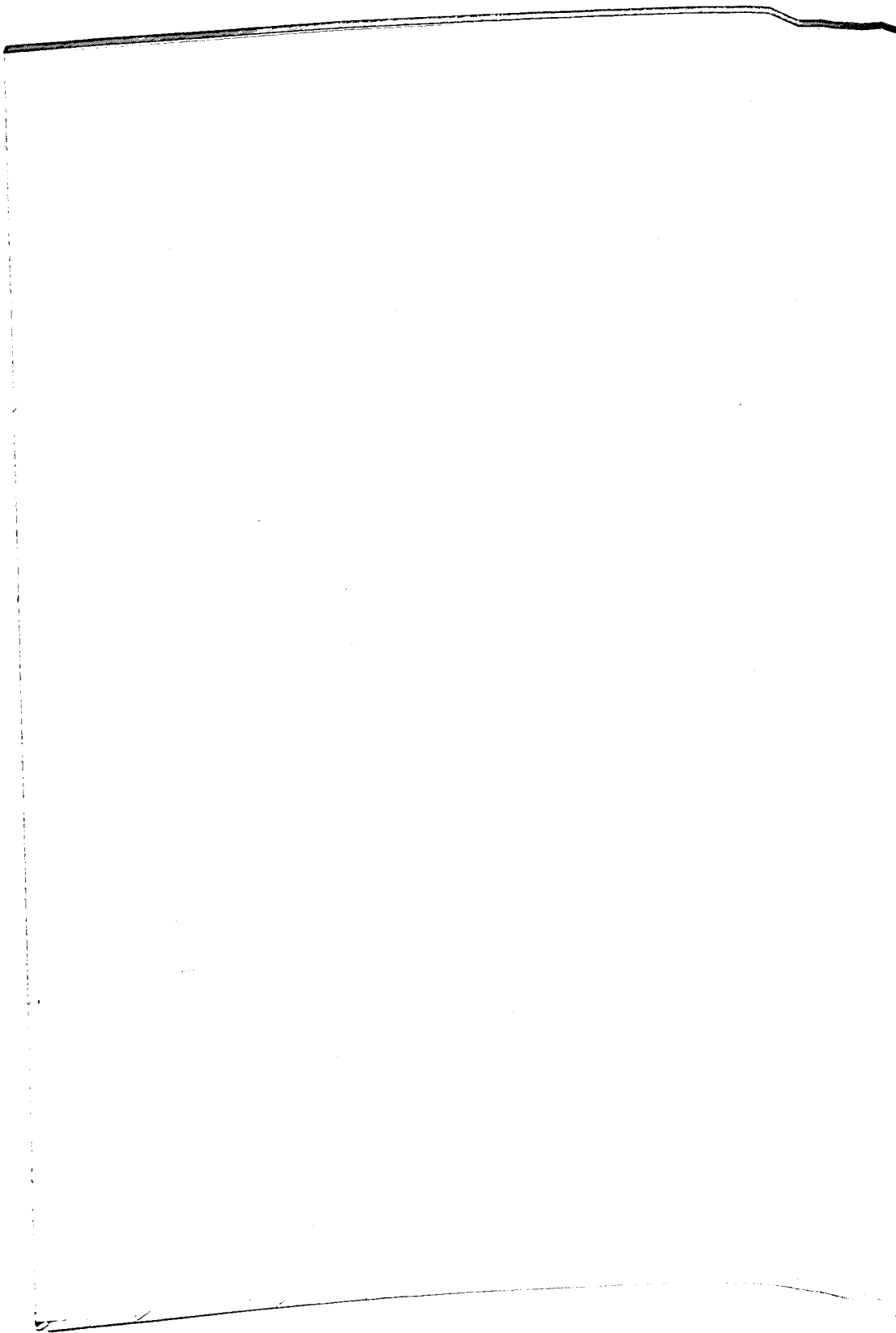
go — anche simultaneo — di piccoli gruppi di strumenti sul palcoscenico, che rispecchiano la pratica di esecuzione domestica di composizioni con piccoli gruppi di strumenti (in particolare a fiato) largamente diffusa nel XVIII secolo. La *Harmoniemusik* che intrattiene Don Giovanni durante la cena del secondo atto è un esempio dei piccoli complessi di legni e ottoni — spesso formati non da musicisti specializzati, ma da domestici capaci “anche” di suonare uno strumento — che rappresentavano la tipica fonte di intrattenimento musicale per le piccole corti aristocratiche dell’epoca.



Incisioni da T. Gautier, J. Janin, P. Chasles. *Les Beautés de l'Opéra ou Chefs d'œuvre lyriques illustrés*, Parigi 1844. Milano, Museo Teatrale alla Scala.

In alto: E. L. Wall, *Donna Anna e Don Giovanni* nella prima scena del primo atto.

In basso: B. Vernier, *Don Giovanni e il Commendatore* nella quindicesima scena del secondo atto.



TEATRO REGIO

STAGIONE D'OPERA 1998.99



TEATRO
REGIO
TORINO

DON GIOVANNI

Dramma giocoso in due atti
di

Lorenzo Da Ponte

Musica
di

Wolfgang Amadeus Mozart

I LIBRETTI

Libretto tratto da *Tutti i libretti di Mozart*
a cura di Marco Beghelli
per gentile concessione di Garzanti Editore S.p.A.
Copyright © 1990

IL DISSOLUTO PUNITO
O SIA
IL DON GIOVANNI

Dramma giocoso in due atti
di
Lorenzo Da Ponte

K 527

DON GIOVANNI, giovane cavaliere estremamente licenzioso	basso
IL COMMENDATORE	basso
DONN'ANNA, sua figlia, dama promessa sposa di	soprano
DON OTTAVIO	tenore
DONN'ELVIRA, dama di Burgos, abbandonata da Don Giovanni	soprano
LEPORELLO, servo di Don Giovanni	basso
MASETTO, amante di	basso
ZERLINA, contadina	soprano

Coro di contadini e contadine
Coro di servitori
Coro interno
Servi
Coro di sotterra
Suonatori

La scena si finge in una città della Spagna.



M. Pekenino, Ritratto di Lorenzo Da Ponte, incisione. Copia da N. Rogers.

DON GIOVANNI

ATTO PRIMO

Giardino: da un lato il palazzo del Commendatore, al piè del quale stanno delle panche di pietra. Notte.

SCENA PRIMA

Leporello con ferraiuolo, che passeggia davanti la casa di Donn'Anna; poi Don Giovanni, Donn'Anna; indi il Commendatore.

LEPORELLO

Notte e giorno faticar
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)

DONN'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.

DONN'ANNA

Gente! servi! Al traditore!

DON GIOVANNI

Taci, e trema al mio furore.

DONN'ANNA

Scellerato!

DON GIOVANNI

Sconsigliata!

Questa furia disperata
Mi vuol far precipitar.

DONN'ANNA

Come furia disperata
Ti saprò perseguitar.
(sentendo il Commendatore, lascia Don Giovanni ed entra in casa)

LEPORELLO

Sta' a veder che il libertino
Mi farà precipitar.

IL COMMENDATORE

Lasciala, indegno!
Battiti meco!

DON GIOVANNI

Va': non mi degno
Di pugar teco.

IL COMMENDATORE

Così pretendi
Da me fuggir?

LEPORELLO

(Potessi almeno Di qua partir!)

DON GIOVANNI

Misero, attendi,
Se vuoi morir.
(*combattono*)

IL COMMENDATORE

(*mortalmente ferito*)
Ah soccorso!... Son tradito!...
L'assassino... m'ha ferito...
E dal seno palpitante
Sento l'anima partir
(*muore*)

DON GIOVANNI

(*a parte*)
Ah... già cadde lo sciagurato...
Affannosa e agonizzante,
Già dal seno palpitante
Veggio l'anima partir.

LEPORELLO

(*a parte*)
Qual misfatto! qual eccesso!
Entro il sen, dallo spavento,
Palpitar il cor mi sento.
Io non so che far, che dir.

SCENA SECONDA

Don Giovanni, Leporello.

DON GIOVANNI

(*sotto voce sempre*)
Leporello, ove sei?

LEPORELLO

(*sotto voce sempre*)
Son qui per 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' nulla, signor, non parlo più.
(*partono*).

SCENA TERZA

Don Ottavio, Donn'Anna, con servi che portano diversi lumi.

DONN'ANNA

(*con risolutezza*)
Ah! Del padre in periglio
In soccorso voliam.

DON OTTAVIO

(*con ferro ignudo in mano*)
Tutto il mio sangue
Verserò, se bisogna:
Ma dov'è il scellerato?

DONN'ANNA

In questo loco...

(*vede il cadavere*)
Ma qual mai s'offre, oh Dei,
Spettacolo funesto agli occhi miei!
Il padre... padre mio... mio caro padre...

DON OTTAVIO

Signore!...

DONN'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... caro padre... padre amato...
Io manco... io moro.

ATTO PRIMO

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...

DONN'ANNA

(rinviene) Ahi...

DON OTTAVIO

Già rinviene.

Datele nuovi aiuti.

DONN'ANNA

Padre mio...

DON OTTAVIO

Celate, allontanate agli occhi suoi
Quell'oggetto d'orrore.

Il Commendatore vien trasportato.

Anima mia... consòlati... fa' core...

DONN'ANNA

Fuggi, crudele, fuggi!
Lascia che mora anch'io
Ora ch'è morto, oh Dio!
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.

DONN'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.

DONN'ANNA

Ah vendicar, se il puoi,

Giura quel sangue ognor.

DON OTTAVIO

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

DONN'ANNA e DON OTTAVIO

Che giuramento, oh Dei!
Che barbaro momento!
Tra cento affetti e cento
Vammi ondeggiando il cor.
(partono)

Alba chiara. Strada.

SCENA QUARTA

Don Giovanni, Leporello.

DON GIOVANNI

Orsù, spicciati presto... cosa vuoi?

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!

LIBRETTO

LEPORELLO

Vi posso dire tutto
Liberamente?

DON GIOVANNI

Sì!

LEPORELLO

Dunque quand'è così:
Caro signor padrone,
La vita che menate
(*all'orecchio, ma forte*) È da briccone!

DON GIOVANNI

Temerario! - In tal guisa -

LEPORELLO

E il giuramento!...

DON GIOVANNI

Non so di giuramenti... 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, 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!)

DON GIOVANNI

All'aria mi par bella.

LEPORELLO

(E che occhio, dico!)

DON GIOVANNI

Ritiriamoci un poco,
E scopriamo terren.

LEPORELLO

Già prese fuoco.

SCENA QUINTA

*I suddetti in disparte; Donn'Elvira in
abito da viaggio.*

DONN'ELVIRA

Ah chi mi dice mai
Quel barbaro dov'è,
Che per mio scorno amai,
che mi mancò di fè?

Ah se ritrovo l'empio
E a me non torna ancor,
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!

DONN'ELVIRA

Chi è là?

DON GIOVANNI

Stelle! che vedo!

LEPORELLO

O bella! Donna Elvira!

DONN'ELVIRA

Don Giovanni!
Sei qui, mostro, fellow, nido d'inganni!

LEPORELLO

(*da sé*)
(Che titoli cruscanti! Manco male
Che lo conosce bene.)

DON GIOVANNI

Via, cara Donn'Elvira,

ATTO PRIMO

Calmate quella collera... sentite...
Lasciatemi parlar...

DONN'ELVIRA Cosa puoi dire,
Dopo azion 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 dichiari 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 mi lasci in preda
Al rimorso ed al pianto,
Per pena forse che t'amai cotanto!

LEPORELLO
(*da sé*)
(Pare un libro stampato.)

DON GIOVANNI Oh in quanto a questo
Ebbi le mie ragioni:
(*a Leporello*) È vero?

LEPORELLO È vero.
(*ironicamente*)
E che ragioni forti!

DONN'ELVIRA E quali sono,
Se non la tua perfidia,
La leggerezza tua? ma il giusto cielo
Vole 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.

LEPORELLO
(*da sé*) (Salvo il vero.)

DON GIOVANNI
(*a Leporello*)
Via, dille un poco...

LEPORELLO
(*sottovoce*) E cosa devo dirle?

DON GIOVANNI
Sì, sì, dille pur tutto.

DONN'ELVIRA
(*a Leporello*) Ebben, fa' presto...

In questo fra tempo Don Giovanni fugge.

LEPORELLO
Madama... veramente... in questo mondo
Conciossia cosa quando fosse che
Il quadro non è tondo...

DONN'ELVIRA
(*a Leporello*) Sciagurato!
Così del mio dolor gioco ti prendi?
(*verso Don Giovanni che non crede partito*)
Ah voi...
(*non vedendolo*) Stelle! l'iniquo
Fuggì! misera me! dove? In qual parte...

LEPORELLO
Eh lasciate che vada. Egli non merta
Che di lui ci pensiate...

DONN'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
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'ha 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 maestosà,
La piccina è ognor vezzosa.

Delle vecchie fa conquista
Pel piacer di porle in lista;
Ma passion predominante
È la giovin principiante.

Non si pica se sia ricca,
Se sia brutta, se sia bella:
Purché porti la gonnella,
Voi sapete quel che fa.
(parte)

SCENA SESTA
Donn'Elvira sola.

DONN'ELVIRA
In questa forma, dunque,
Mi tradì il scellerato? È questo il premio
Che quel barbaro rende all'amor mio?
Ah vendicar vogl'io
L'ingannato mio cor: pria ch'ei mi
[fugga...]
Si ricorra... si vada... Io sento in petto
Sol vendetta parlar, rabbia, e dispetto.
(parte)

Paese contiguo al palazzo di Don Giovanni.

SCENA SETTIMA
Masetto, Zerlina, e coro di contadini e
contadine che suonano, ballano e cantano.

ZERLINA
Giovinette che fate all'amore,
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
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
o,
Vieni, vieni, carin e godiamo,
a,
E cantiamo e balliamo e saltiamo;
o,
Vieni, vieni, carin e godiamo,
a,
Che piacer, che piacer che sarà!

TUTTI
La la la, la la la, la la lera
Che piacer, che piacer che sarà!

SCENA OTTAVA
Zerlina, Masetto, contadini, contadine,
Don Giovanni e Leporello.

DON GIOVANNI
(entrando, da sé)
Manco male è partita.
(da parte, a Leporello) Oh guarda,
[guarda]

Che bella gioventù! che belle donne!

LEPORELLO

Tra tante per mia fè
Vi sarà qualche cosa anche per me.

DON GIOVANNI

Cari amici, buon giorno. Seguitate
A stare allegramente,
Seguitate 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

Oh caro il mio Masetto!
Cara la mia Zerlina! v'esibisco
La mia protezione.
(a Leporello che fa scherzi alle altre
contadine)

Leporello...

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
Cioccolata, caffè, vini, presciutti;
Cerca divertir tutti,
Mostra loro il giardino,
La galleria, le camere; in effetto,
Fa' che resti contento il mio Masetto.
Hai capito?

LEPORELLO

Ho capito.

(ai contadini)

Andiam!

MASETTO

(a Don Giovanni) 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
Senz'altro replicar, non te ne vai,
(mostrandogli la spada)

Masetto, guarda ben, ti pentirai.

MASETTO

Ho capito, signorsì,
Chino il capo e me ne vò:
Già che piace a voi così,
Altre repliche non fo.

Cavalier voi siete già,
Dubitar non posso, affè;
Me lo dice la bontà
Che volete aver per me.

(da parte 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.

*Leporello parte con Masetto e con gli altri
contadini.*

SCENA NONA

Don Giovanni e Zerlina.

DON GIOVANNI

Alfin siamo liberati,
Zerlinetta gentil, da quel scioccone.
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,
Quel viso inzuccherato,
Da un bifolcaccio vil sia strapazzato?

ZERLINA

Ma, signor, 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 ditucce candide e odorose:
Parmi toccar giuncata, e fiutar rose.

ZERLINA

Ah non vorrei...

DON GIOVANNI

Che non vorreste?

ZERLINA

Alfine
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 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,
Là mi dirai di sì.
Vedi non è lontano:
Partiam, ben mio, di 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.

DON GIOVANNI

Andiam, andiam!

ZERLINA

Andiam!

ZERLINA e DON GIOVANNI

Andiam, andiam, mio bene,

A ristorar le pene

D'un innocente amor.

(vanno verso il casino di Don Giovanni, abbracciati etc.)

SCENA DECIMA

I suddetti e Donn'Elvira che ferma con atti disperatissimi Don Giovanni.

DONN'ELVIRA

Fèrmati, scellerato: il ciel mi fece

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 Donn'Elvira piano)

Idol mio, non vedete

Ch'io voglio divertirmi...

DONN'ELVIRA

(ad alta voce) 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.

DONN'ELVIRA

Ah fuggi il traditor,

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)

SCENA UNDICESIMA

Don Giovanni solo; poi Don Ottavio e Donn'Anna.

DON GIOVANNI

Mi par ch'oggi il demonio si diverta

D'opporsi a' miei piacevoli progressi;

Vanno mal tutti quanti.

DON OTTAVIO

(a Donn'Anna, insieme con la quale entra)

Ah ch'ora, idolo mio, son vani i pianti!

Di vendetta sì parli... Ah Don Giovanni!

DON GIOVANNI

(Mancava questo, inver!)

DONN'ANNA

(a Don Giovanni) Signore, a tempo

Vi ritroviam: avete core, avete

Anima generosa?

DON GIOVANNI

(Sta' a vedere

Che il diavolo le ha detto qualche cosa.)

Che domanda! perché?

DONN'ANNA

Bisogno abbiamo

Della vostra amicizia.

DON GIOVANNI

(Mi torna il fiato in corpo.) Comandate:

I congiunti, i parenti,

(con molto loco)

Questa man, questo ferro, i beni,

[il sangue

LIBRETTO

Sponderò 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: Donn'Elvira.

DONN'ELVIRA

Ah ti ritrovo ancor, perfido mostro!

Non ti fidar, o misera,
Di quel ribaldo cor!
Me già tradi, quel barbaro:
Te vuol tradir ancor.

DONN'ANNA e DON OTTAVIO

Cieli! che aspetto nobile!
Che dolce maestà!
Il suo pallor, le lagrime,
M'empiono di pietà.

DON GIOVANNI

(a parte, Donn'Elvira ascolta)

La povera ragazza
È pazza, amici miei;
Lasciatemi con lei,
Forse si calmerà.

DONN'ELVIRA

Ah non credete al perfido!

DON GIOVANNI

È pazza, non badate.

DONN'ELVIRA

Restate ancor, restate!

DONN'ANNA e DON OTTAVIO

A chi si crederà!

DONN'ANNA, DON OTTAVIO e DON GIOVANNI

Certo moto d'ignoto tormento
Dentro l'alma girare mi sento,
Che mi dice per quell'infelice
Cento cose che intender non sa.

DONN'ELVIRA

Sdegno, rabbia, dispetto, tormento
Dentro l'alma girare mi sento,
Che mi dice di quel traditore
Cento cose che intender non sa.

DON OTTAVIO

(a parte)

Io di qua non vado via,
Se non so com'è l'affar.

DONN'ANNA

(a parte)

Non ha l'aria di pazzia
Il suo volto, il suo parlar.

DON GIOVANNI

(a parte)

Se men vado, si potrà
Qualche cosa sospettar.

DONN'ELVIRA

Da quel ceffo si dovria
La ner'alma giudicar.

DON OTTAVIO

(a Don Giovanni)

Dunque, quella?

DON GIOVANNI

È pazzarella.

DONN'ANNA

(a Donn'Elvira)

Dunque, quegli?

DONN'ELVIRA

È un traditore.

DON GIOVANNI

Infelice!

DONN'ELVIRA

Mentitore!

DONN'ANNA e DON OTTAVIO

Incomincio a dubitar.

DON GIOVANNI

(piano a Donn'Elvira)

Zitto, zitto, ché la gente
Si raduna a noi d'intorno.

ATTO PRIMO

Siate un poco più prudente,
Vi farete criticar.

DONN'ELVIRA

(forte a Don Giovanni)
Non sperarlo, o scellerato:
Ho perduto la prudenza.
Le tue colpe ed il mio stato
Voglio a tutti palesar.
(parte)

DONN'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.

DON GIOVANNI

Povera sventurata! i passi suoi
Voglio seguir: non voglio
Che faccia un precipizio.
Perdonate, bellissima Donn'Anna:
Se servirvi poss'io,
In mia casa v'aspetto. Amici, addio.
(parte)

SCENA TREDICESIMA

Donn'Anna e Don Ottavio.

DONN'ANNA

Don Ottavio, son morta!

DON OTTAVIO

Cosa è stato?

DONN'ANNA

Per pietà, soccorretemi!

DON OTTAVIO

Mio bene...

Fate coraggio!

DONN'ANNA

Oh Dei! Quegli è il
[carnefice

Del padre mio.

DON OTTAVIO

Che dite...

DONN'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.

DONN'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.

DONN'ANNA

Tacito a me s'appressa,
E mi vuol abbracciar: sciogliermi cerco,
Ei più mi stringe; grido:
Non vien 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?

DONN'ANNA

Alfin il duol, l'orrore

Dell'infame attentato
Accrebbe sì la lena mia, che, a forza
Di svincolarmi, torcermi e piegar mi,
Da lui mi sciolsi.

DON OTTAVIO

Oimè! respiro.

DONN'ANNA

Allora

Rinforzo i stridi miei, chiamo soccorso,
Fugge il fellon, arditamente il segno
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,

LIBRETTO

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 chiedo:
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.

SCENA QUATTORDICESIMA
Don Ottavio solo.

DON OTTAVIO
Come mai creder deggio
Di sì nero delitto
Capace un Cavaliere!
Ah di scoprire il vero
Ogni mezzo si cerchi; io sento in petto
E di sposo e d'amico
Il dover che mi parla:
Disingannarla voglio, o vendicarla.
(parte)¹



¹ Per l'aria di Don Ottavio «Dalla sua pace» si veda l'Appendice al libretto, punto I, p. 130

SCENA QUINDICESIMA
Leporello solo; poi Don Giovanni.

LEPORELLO
Io deggio ad ogni patto
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,
Cercò 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,
Altri canta, altri scherza,
Altri séguita a ber; in sul più bello,
Chi credete che c'apiti? -

DON GIOVANNI Zerlina!

LEPORELLO
Bravo! E con lei chi viene?

DON GIOVANNI Donna Elvira!

LEPORELLO
Bravo! e disse di voi

DON GIOVANNI
Tutto quel mal che in bocca le venia.

LEPORELLO
Bravo, in coscienza mia!

DON GIOVANNI
E tu cosa facesti?

ATTO PRIMO

LEPORELLO Tacqui.

(partono)

DON GIOVANNI Ed ella?

Giardino di Don Giovanni con due porte chiuse a chiave per di fuori; nel fondo il palazzo illuminato; due nicchie ai lati.

LEPORELLO
Seguì a gridar.

DON GIOVANNI E tu?

SCENA SEDICESIMA
Masetto e Zerlina; Coro di contadini e di contadine sparse qua e là che dormono e sedono sopra sofà d'erbe.

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.

ZERLINA
Masetto: senti un po'! Masetto, dico!
MASETTO
Non mi toccar.

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.

ZERLINA Perché?
MASETTO Perché mi chiedi?
Perfida! il tatto sopportar dovrei
D'una man infedele?

Fin ch'han dal vino
Calda la testa,
Una gran festa
Fa' preparar.

ZERLINA
Ah no: taci crudele!
Io non merto da te tal trattamento!

Se trovi in piazza
Qualche ragazza,
Teco ancor quella
Cerca menar.

MASETTO
Come! ed hai l'ardimento di scusarti?
Star sola con un uom; abbandonarmi
Il di 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...

Senza alcun ordine
La danza sia,
Chi 'l minuetto,
Chi la follia,
Chi l'alemanna
Farai ballar.

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; sfogati; ammazzami, fa' tutto
Di me quel che ti piace;
Ma poi, Masetto mio, ma poi fa' pace.

Ed io fra tanto,
Dall'altro canto,
Con questa e quella
Vo' amoreggiar.

Ah la mia lista
Doman mattina
D'una decina
Devi aumentar.

Batti, batti, o bel Masetto,
La tua povera Zerlina:
Starò qui come agnellina
Le tue bôte ad aspettar.

Lascero' straziarmi il crine,
Lascero' cavarmi gli occhi;
E le care tue manine
Lieta poi sapro' bacciar.

Ah lo vedo, non hai core!
Pace, pace, o vita mia!
In contenti ed allegria
Notte e di vogliam passar.

MASETTO
Guarda un po' come seppe
Questa strega sedurmi! siamo pure
I deboli di testa!

DON GIOVANNI
(di dentro)
Sia preparato tutto a una gran festa!

ZERLINA
Ah Masetto, Masetto! odi la voce
Del monsù cavaliero!

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 venga
Por mi vo' da qualche lato:
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 ha nella testa!
Quell'ingrato, quel crudele
Oggi vuol precipitar.

MASETTO
Capirò se m'è fedele,
E in qual modo andò l'affar.
(entra nella nicchia)

SCENA DICIASSETTESIMA
Zerlina; Don Giovanni con quattro servi
nobilmente vestiti.

DON GIOVANNI
Sù, svegliatevi, da bravi,
Sù, coraggio, o buona gente!
Vogliam stare allegramente,
Vogliam ridere e scherzar.

(ai servi)
Alla stanza della danza
Conducete tutti quanti,
Ed a tutti in abbondanza
Gran rinfreschi fate dar.

CORO DEI SERVI
Sù, svegliatevi, da bravi,
Sù, coraggio, o buona gente!
Vogliam stare allegramente,
Vogliam ridere e scherzar.
(partono i servi e i contadini)

SCENA DICIOTTESIMA
Don Giovanni, Zerlina; Masetto nella nicchia.

ZERLINA

Tra quest'arbori celata
Si può dar che non mi veda.
(*vuol nascondersi*)

DON GIOVANNI

Zerlinetta mia garbata,
T'ho già visto, non scappar.
(*la prende*)

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.
Vieni un poco in questo loco,
Fortunata io ti vo' far.

ZERLINA

Ah s'ci 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?
(*riprende ardire*)
La bella tua Zerlina
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.

MASETTO e ZERLINA

Sì, sì, facciamo core,
Ed a ballar con gli altri
Andiamo tutti e tre.
(*partono*)

SCENA DICIANNOVESIMA

Don Ottavio, Donn'Anna e Donn'Elvira in maschera; poi Leporello e Don Giovanni alla finestra.

DONN'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.

DONN'ANNA

Il passo è periglioso
Può nascer qualche imbroglio:
Temo pel caro sposo
E per noi temo ancor.

LEPORELLO

(*apre la finestra e s'affaccia*)
Signor, guardate un poco
Che maschere galanti!

DON GIOVANNI

Falle passar avanti,
Di' che ci fanno onor.
(*rientra*)

DONN'ANNA, DONN'ELVIRA e DON OTTAVIO

(*Al volto ed alla voce*)
Si scopre il traditor.)

LEPORELLO

Zì, zì, signore maschere!
Zì, zì...

DONN'ANNA e DONN'ELVIRA

(piano a Don Ottavio)
Via, rispondete.

LEPORELLO

Zì, zì...

DON OTTAVIO

(a Leporello)
Cosa chiedete?

LEPORELLO

Al ballo, se vi piace,
V'invita il mio signor.

DON OTTAVIO

Grazie di tanto onore;
Andiam, compagne belle!

LEPORELLO

L'amico anche su quelle
Prova farà d'amor.
(entra e chiude)

DONN'ANNA e DON OTTAVIO

Protegga il giusto cielo
Il zelo del mio cor.

DONN'ELVIRA

Vendichi il giusto cielo
Il mio tradito amor.
(partono)

Sala illuminata e preparata per una gran
festa di ballo.

SCENA VENTESIMA

Don Giovanni, Masetto, Zerlina, Leporello;
contadini e contadine; poi Donn'Anna,
Donn'Elvira e Don Ottavio in maschera;
suonatori, servitori con rinfreschi.

Don Giovanni fa seder le ragazze, e Lepo-
rello i ragazzi, che saranno in atto di aver

finito un ballo.

DON GIOVANNI

Riposate, vezzose ragazze.

LEPORELLO

Rinfrescatevi, bei giovanotti.

DON GIOVANNI e LEPORELLO

Tornerete a far presto le pазze,
Tornerete a scherzar e ballar.
(si portano i rinfreschi)

DON GIOVANNI

Ehi caffè!

LEPORELLO

Cioccolata!

DON GIOVANNI

Sorbetti!

MASETTO

Ah Zerlina, giudizio!

LEPORELLO

Confetti!

ZERLINA e MASETTO

(a parte)

Troppo dolce comincia la scena,
In amaro potria terminar.

DON GIOVANNI

(fa carezze a Zerlina)

Sei pur vaga, brillante Zerlina!

ZERLINA

Sua bontà!

MASETTO

(fremendo) La briccona 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)

ATTO PRIMO

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

(a *Donn'Anna*) Simulate.

DON GIOVANNI e LEPORELLO
Va bene, in verità!

(a *parte*)
Quel Masetto mi par stralunato,
Qui bisogna cervello adoprar.

DON GIOVANNI
(piano a *Leporello*)
A bada tien Masetto.

MASETTO
Ah briccona, mi vuoi disperar!

LEPORELLO
(a *Masetto*)
Non balli, poveretto!
Vien qua, Masetto caro:
Facciam quel ch'altri fa.

Entrano Don Ottavio, Donn'Anna e Donna Elvira mascherati.

DON GIOVANNI
(a *Zerlina*)
Il tuo compagno io sono,
Zerlina, vien pur qua.
(si mette a ballare con *Zerlina* una *contradanza*)

LEPORELLO
Venite pur avanti,
Vezzose mascherette!

DONN'ANNA, DONN'ELVIRA e DON OTTAVIO
Siam grati a tanti segni
Di generosità.

DON GIOVANNI
È aperto a tutti quanti,
Viva la libertà!

LEPORELLO
Eh balla, amico mio!

DONN'ANNA, DONN'ELVIRA, DON OTTAVIO, DON GIOVANNI e LEPORELLO
Viva la libertà!

MASETTO
No, no, ballar non voglio.

DON GIOVANNI
(ai suonatori)
Ricominciate il suono.
(a *Leporello*)
Tu accoppia i ballerini.

LEPORELLO
Caro Masetto, balla!

LEPORELLO
Da bravi, via, ballate.

DONN'ANNA
(a *Donn'Anna*)
Resister non poss'io!

DONN'ELVIRA
(a *Donn'Anna*)
Quella è la contadina.

DONN'ANNA
Io moro!

DON OTTAVIO
Leporello balla la *Teitsch* con Masetto.

DON GIOVANNI
(a *Zerlina*)
Vieni con me, mia vita...
(ballando conduce *Zerlina* presso una porta, e la fa entrare quasi per forza)

MASETTO

LIBRETTO

(a Leporello)
Lasciami... ah... no... Zerlina!...

ZERLINA
Oh numi! son tradita!...

Masetto si cava dalle mani di Leporello e segue Zerlina.

LEPORELLO
Qui nasce una ruina.
(segue in fretta Don Giovanni)

DONN'ANNA, DONN'ELVIRA e DON OTTAVIO
L'iniquo da se stesso
Nel laccio se ne va.

ZERLINA
(di dentro, ad alta voce; strepito di piedi a destra)
Gente aiuto, aiuto gente!

DONN'ANNA, DONN'ELVIRA e DON OTTAVIO
Soccorriamo l'innocente!

I suonatori e gli altri partono confusi.

MASETTO
Ah Zerlina!

ZERLINA
(di dentro) Scellerato!

Si sente il grido e lo strepito dalla parte opposta.

DONN'ANNA, DONN'ELVIRA e DON OTTAVIO
Ora grida da quel lato...
Ah gittiamo giù la porta!
(gettano giù la porta)

ZERLINA
(esce da un'altra parte)
Soccorrete mi, son morta!

DONN'ANNA, DONN'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:
Ma da me la pena avrà.
Mori, iniquo!

LEPORELLO Ah cosa fate!

DON GIOVANNI
Mori, dico!

DON OTTAVIO
(cava una pistola contro Don Giovanni)
Noi sperate!

DONN'ANNA, DONN'ELVIRA e DON OTTAVIO
(si cava la maschera)
L'empio crede con tal frode
Di nasconder l'empietà.

DON GIOVANNI
Donn'Elvira!

DONN'ELVIRA Sì malvagio!

DON GIOVANNI
Don Ottavio!

DON OTTAVIO Sì signore!

DON GIOVANNI
(a Donn'Anna)
Ah credete!...

DONN'ANNA, DONN'ELVIRA, ZERLINA, DON OTTAVIO e MASETTO
Traditore!

DONN'ANNA, DONN'ELVIRA, ZERLINA, DON OTTAVIO e MASETTO
Tutto, tutto già si sa!

Trema, trema scellerato!
Saprà tosto il mondo intero
Il misfatto orrendo e nero,

ATTO SECONDO

La tua fiera crudeltà.

Odi il tuon della 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
so io mi
Non più quel ch' faccia,
sa ei si

E un'orribile tempesta

mi
Minacciando, oh Dio! va.
lo

me
Ma non manca in coraggio,
lui
mi perdo mi confondo.

Non o
si perde si confonde.

Se cadesse ancora il mondo
mi

Nulla mai temer fa.
lo



DON GIOVANNI

ATTO SECONDO

Strada; a lato la casa di Donn'Elvira con
un balcone.

SCENA PRIMA

Don Giovanni e Leporello.

DON GIOVANNI

Ehi via, buffone, 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
lammazzarmi!

DON GIOVANNI

Va', che sei matto! fu per burlar.

LEPORELLO

Ed io non burlo, ma voglio andar.
(*va per partire*)

DON GIOVANNI

Leporello.

LEPORELLO

Signore.

DON GIOVANNI

Vien qui, facciamo pace: prendi...

LEPORELLO

Cosa?

DON GIOVANNI

(*gli dà del denaro*)
Quattro doppie.

LEPORELLO

Oh sentite,
Per questa volta [ancora]
La cerimonia accetto.
Ma non vi ci avvezzate: non credete
Di sedurre i miei pari,

LIBRETTO

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!

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,
Giacché 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, Donn'Elvira.

Si fa notte a poco a poco.

DONN'ELVIRA

Ah taci, ingiusto core,
Non palpitarmi in seno:
È un empio, è un traditore,
È colpa aver pietà.

LEPORELLO

Zitto! di Donn'Elvira
Signor, la voce io sento!

DON GIOVANNI

Cogliere io vo' il momento.
Tu fermati un po' là!
*(si mette dietro Leporello e parla a
Donn'Elvira)*
Elvira, idolo mio!...

DONN'ELVIRA

Non è costui l'ingrato?

DON GIOVANNI

Sì, vita mia, son io,
E chiedo carità.

DONN'ELVIRA

Numi, che strano affétto
Mi si risveglia in petto!

ATTO SECONDO

LEPORELLO

State a vedere la pazza,
Che ancor gli crederà.

DON GIOVANNI

Discendi, o gioia bella:
Vedrai che tu sei quella
Che adora l'alma mia;
Pentito io sono già.

DONN'ELVIRA

No, non ti credo, o barbaro!

DON GIOVANNI

(con trasporto e quasi piangendo)
Ah credimi, o m'uccido!

LEPORELLO

(piano a Don Giovanni)
Se seguitate, io rido.

DON GIOVANNI

Idolo mio, vien qua.

DONN'ELVIRA

(a parte)
Dei, che cimento è questo!
Non so s'io vado o resto;
Ah proteggete voi
La mia credulità.
(parte dalla finestra)

DON GIOVANNI

(a parte)
Spero che cada presto.
Che bel colpetto è questo!
Più fertile talento
Del mio, no, non si dà.

LEPORELLO.

(a parte)
Già quel mendace labbro
Torna a sedur costei;
Dch proteggete, o Dei,
La sua credulità.

DON GIOVANNI

(allegro)
Amico, che ti par?

LEPORELLO

Mi par che abbiate

Un'anima di bronzo.

DON GIOVANNI

Va' là, che se' il gran gonzo! Ascolta bene:
Quando costei qui viene,
Tu corri ad abbracciarla,
Falle quattro carezze,
Fingi la voce mia, poi con bell'arte
Cerca teco condurla in altra parte.

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.
(va in disparte)

SCENA TERZA

I suddetti; Donn'Elvira.

DONN'ELVIRA

Eccomi a voi!

DON GIOVANNI

(Veggiamo che farà.)

LEPORELLO

(Che [bell']imbroglio!)

DONN'ELVIRA

(a Leporello, scambiandolo per Don Giovanni)
Dunque ereder potrò che i pianti miei
Abbian vinto quel cor? Dunque pentito
L'amato Don Giovanni al suo dovere
E all'amor mio ritorna?...

LEPORELLO

(alterando la voce) Sì, carina!

LIBRETTO

DONN'ELVIRA
Crudele! se sapeste
Quante lagrime e quanti
Sospir voi mi costate!

LEPORELLO Io, vita mia?

DONN'ELVIRA
Voi.

LEPORELLO Poverina! quanto mi
[dispiace!

DONN'ELVIRA
Mi fuggirete più?

LEPORELLO No, muso bello.

DONN'ELVIRA
Sarete sempre mio?

LEPORELLO Sempre.

DONN'ELVIRA Carissimo!

LEPORELLO
Carissima! (La burla mi dà gusto.)

DONN'ELVIRA
Mio tesoro!

LEPORELLO Mia Venere!

DONN'ELVIRA
Son per voi tutta foco!

LEPORELLO Io tutto cenere.

DON GIOVANNI
(Il birbo si riscalda.)

DONN'ELVIRA
E non m'ingannerete?

LEPORELLO No, sicuro.

DONN'ELVIRA
Giuratemi.

LEPORELLO Lo giuro a questa
[mano,
Che bacio con trasporto... e a quei bei
[lumi...

DON GIOVANNI
(*finge di uccider qualcheduno con la
spada alla mano*)
Ih Eh Ih Eh Ih Ah - sei morto!

DONN'ELVIRA e LEPORELLO Oh Numi!
(*fuggono*)

DON GIOVANNI
(*ride*)
Ih Eh Ih Eh Ih Ah! Par che la sorte
Mi secondi: veggiamo...
Le finestre son queste: ora cantiamo.

Deh vieni alla finestra, o mio tesoro!
Deh vieni a consolar il mio pianto:
Se neghi a me di dar qualche ristoro,
Davanti agli occhi tuoi morir
[voglio.

Tu ch'hai la bocca dolce più che il
[miele,
Tu che il zucchero porti in mezzo
[al core,
Non esser, gioia mia, con me
[crudele:
Lasciati almen vedere, mio
[bell'amore!

V'e gente alla finestra! sarà dessa:
Zi, zi...

SCENA QUARTA
*Masetto armato d'archibugio e pistola:
contadini e suddetto.*

MASETTO Non ci stanchiamo: il
[cor mio dice
Che trovarlo dobbiam.

DON GIOVANNI (Qualcuno parla.)

ATTO SECONDO

MASETTO

Fermatevi: mi pare
Che alcuno qui si muova!

DON GIOVANNI

(Se non fallo è Masetto.)

MASETTO

(forte)

Chi va là?

(piano)

Non risponde:

Animo; schioppo al muso!

(più forte)

Chi va là?

DON GIOVANNI

(Non è solo:

Ci vuol giudizio.)

(cerca d'imitar la voce di Leporello)

Amici...

(Non mi voglio scoprir.)

(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 onor...! Ah dimmi

[un poco

Dove possiam trovarlo:

Lo cerco con costor per trucidarlo.

DON GIOVANNI

(Bagatelle!) Bravissimo, Masetto!

Anch'io con voi m'unisco,

Per fargliela, a quel birbo di padrone:

Ma udite un po' qual è la mia intenzione.

(accennando a destra)

Metà di voi qua vadano,

(accennando a sinistra)

E gli altri vadan là,

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 sol verrai con me.

Noi far dobbiamo il resto,

E già vedrai cos'è.

(prende seco Masetto, e parte)

SCENA QUINTA

Don Giovanni e Masetto.

DON GIOVANNI

(ritorna in scena, conducendo seco per la mano Masetto)

Zitto! Lascia ch'io senta: ottimamente;

Dunque dobbiam ucciderlo.

MASETTO

Sicuro.

DON GIOVANNI

E non ti basteria rompergli l'ossa...

Fracassargli le spalle...

MASETTO

No, no, voglio ammazzarlo,

Vo' farlo in cento brani...

DON GIOVANNI

Hai buon'armi?

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 Oh basta certo! Or prendi:
(batte col rovescio della spada Masetto)
 Questa per la pistola...
 Questa per il moschetto...

MASETTO Ah! ah! soccorso! ah! ah!

DON GIOVANNI *(minacciandolo con le armi alla mano)*
 Taci, o sei morto!
 Questa per l'ammazzarlo...
 Questa per farlo in brani...
 Villano, mascalzon, ceffo da cani!
(parte)

SCENA SESTA
Masetto; poi Zerlina con lanterna.

MASETTO
(gridando forte)
 Ah! ah! la testa mia!
 Ah! ah! le spalle e il petto!

ZERLINA
 Di sentire mi parve
 La voce di Masetto.

MASETTO Oh Dio! Zerlina
 Zerlina mia! soccorso!

ZERLINA Cosa è stato?

MASETTO
 L'iniquo! il scellerato
 Mi ruppe 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,
 Se sei buonino,
 Che bel rimedio
 Ti voglio dar:

È naturale,
 Non dà disgusto,
 E lo speciale
 Non lo sa far.

È un certo balsamo
 Che porto addosso:
 Dare tel posso,
 Se il vuoi provar.

Saper vorresti
 Dove mi sta?

Sentilo battere,
(*facendogli toccare il core*)
Toccami qua.
(*parte con Masetto*)

Atrio terreno oscuro con tre porte in casa
di Donn'Anna.

SCENA SETTIMA

*Leporello, Donn'Elvira; poi Donn'Anna,
Don Ottavio con servi e lumi; poi Zerlina
e Masetto.*

LEPORELLO
Di molte faci il lume
S'avvicina, o mio ben: stiamci qui ascosi
Fin che da noi si scosta.

DONN'ELVIRA Ma che temi,
Adorato mio sposo?

LEPORELLO Nulla, nulla...
Certi riguardi... io vo' veder se il lume
È già lontano.
(*da sé*) (Ah come
Da costei liberarmi!)
Rimanti, anima bella...
(*s'allontana*)

DONN'ELVIRA Ah non lasciarmi!

Sola sola, in buio loco,
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*)

*Donn'Anna e Don Ottavio entrano vestiti a
lutto.*

DON OTTAVIO

(*a Donn'Anna*)
Tergi il ciglio, o vita mia,
E da' calma al tuo dolore:
L'ombra ormai del genitore
Pena avrà de' tuoi martir.

DONN'ANNA

Lascia almen alla mia pena
Questo picciolo ristoro,
Sol la morte, o mio tesoro,
Il mio pianto può finir.

DONN'ELVIRA

(*senza esser vista*)
Ah dov'è lo sposo mio? -

LEPORELLO

(*dalla porta, senza esser visto*)
Se mi trovan, son perduto!

DONN'ELVIRA e LEPORELLO

Una porta là vegg'io.
a a
Chet chet io vo' partir.
o o
(*nel sortire incontrano Zerlina e
Masetto*)

SCENA OTTAVA

I suddetti; Zerlina e Masetto.

LEPORELLO

(*s'asconde la faccia*)

ZERLINA e MASETTO

Ferma, briccone,
Dove ten vai?

DONN'ANNA e DON OTTAVIO

Ecco il fellone!...
Com'era qua?

DONN'ANNA, ZERLINA, DON OTTAVIO e MASETTO

Ah mora il perfido
Che m'ha tradito!

LIBRETTO

DONN'ELVIRA

È mio marito!
Pietà, pietà!

DONN'ANNA, ZERLINA, DON OTTAVIO e MASETTO

È Donna Elvira,
Quella ch'io vedo?
Appena il credo!
No, no! Morrà!

*Don Ottavio fa l'atto di ucciderlo.
Leporello si scopre e si mette in ginocchio
davanti agli altri.*

LEPORELLO

(quasi piangendo)
Perdon, perdon,
Signori miei,
Quello io non sono,
Sbaglia, costei;
Viver lasciatemi,
Per carità!

DONN'ANNA, ZERLINA, DONN'ELVIRA, DON
OTTAVIO e MASETTO

Dei! Leporello!
Che inganno è questo!
a
Stupid resto:
o
Che mai sarà!

LEPORELLO

Mille torbidi pensieri
Mi s'aggiran per la testa:
Se mi salvo in tal tempesta,
È un prodigio in verità!

DONN'ANNA, DONN'ELVIRA, ZERLINA, DON
OTTAVIO e MASETTO

Mille torbidi pensieri
Mi s'aggiran per la testa...
Che giornata, o stelle, è questa!
Che impensata novità!

Donn'Anna parte coi servi.

SCENA NONA

*Donn'Elvira, Don Ottavio, Leporello,
Zerlina e Masetto.*

ZERLINA

(a Leporello)
Dunque, quello sei tu che il mio Masetto
Poco fa crudelmente maltrattasti?

DONN'ELVIRA

(a Leporello)
Dunque, tu m'ingannasti, o scellerato,
Spacciandoti con me da Don Giovanni?

DON OTTAVIO

(a Leporello)
Dunque, tu in questi panni
Venisti qui per qualche tradimento!

DONN'ELVIRA

A me tocca punirlo.

ZERLINA

Anzi, a me!

DON OTTAVIO

No, no: a me!

MASETTO

Accoppatelo meco tutti e tre!

LEPORELLO

(a Don Ottavio e Donn'Elvira)
Ah pietà, signori miei,
Ah pietà, pietà di me!
Do ragione a voi e a lei,
Ma il delitto mio non è.

Il padron con prepotenza
L'innocenza mi rubò.
(piano a Donn'Elvira)
Donna Elvira!, compatite!
Già capite come andò.

(a Zerlina)

Di Masetto non so nulla;
(accennando a Donn'Elvira)
Vel dirà questa fanciulla:
È un'oretta circuncirca
Che con lei girando vo.

(a Don Ottavio con confusione)

A voi, signore,
Non dico niente...
Certo timore...

ATTO SECONDO

Certo accidente...

Di fuori chiaro
Di dentro oscuro...
Non c'è riparo...
La porta, il muro...

(additando la porta dov'erasi chiuso per errore)

Vo da quel lato...
Poi qui celato...
L'afflar si sa...
(s'avvicina con destrezza alla porta e fugge)
Ma s'io sapeva
Fuggia per qua.

SCENA DECIMA

Donn'Elvira, Don Ottavio, Zerlina e Masetto.

DONN'ELVIRA

Ferma, perfido, ferma!...

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, pictade, affetto.

Il mio tesoro intanto
Andate a consolar,
E del bel ciglio il pianto
Cercate di asciugare.

Ditele che i suoi torti
A vendicar io vado:
Che sol di stragi e morti
Nunzio vogl'io tornar.

Partono.¹

Loco chiuso in forma di sepolcreto.
Diverse statue equestri; statua del Com-
mendatore.



¹ Per il recitativo «In quali eccessi, o Numi» e
l'Aria «Mi tradi quell'alma ingrata» di
Donn'Elvira, si veda l'Appendice al libretto,
punto 4, p. 133

SCENA UNDICESIMA

*Don Giovanni entra per muretto ridendo;
indi Leporello.*

DON GIOVANNI

(ridendo forte)
Ah ah ah questa è buona:
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...

LEPORELLO

(in strada)
Alfin vuole ch'io faccia un precipizio!

DON GIOVANNI

È desso; oh Leporello!

LEPORELLO

(dal muretto) Chi mi chiama?

DON GIOVANNI

Non conosci il padron?

LEPORELLO

Così nol conoscessi!

DON GIOVANNI

Come? Birbo!

LIBRETTO

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.

Leporello entra; si cangiano d'abito.

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
Ella allora mi 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 fuggir 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!
*(mette mano alla spada, cerca qua e là
pel sepolcreto, dando diverse percosse
alle statue)*
Chi va là? chi va là?

ATTO SECONDO

IL COMMENDATORE Ribaldo, audace,
Lascia a' morti la pace.

LEPORELLO
Ve l'ho detto!

DON GIOVANNI
(con indifferenza e sprezzo)
Sarà qualcun di fuori
Che si burla di noi...
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 cena meco.

LEPORELLO
Che pazzia! Ma vi par... Oh Dei, 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
(tremando)
Piano piano, signore, ora obbedisco.

O statua gentilissima
Del gran Commendatore...
(a Don Giovanni)
Padron... mi trema il core;

Non posso terminar.
DON GIOVANNI
Finiscila, o nel petto
Ti metto quest'acciar.

LEPORELLO
Che impiccio, che capriccio!
Io sentomi gelar.

DON GIOVANNI
Che gusto, che spassetto!
Lo voglio far tremar.

LEPORELLO
O statua gentilissima
Benché di marmo siate...
(a Don Giovanni)
Ah padron mio, mirate
Che seguita a guardar.

DON GIOVANNI
Morì!...

LEPORELLO No no, attendete...
(alla statua)
Signor, il padron mio...
Badate ben, non io...
Vorria con voi cenar...

La statua china la testa.

Ah, ah, che scena è questa!
Oh ciel, chinò la testa!

DON GIOVANNI
Va' là, che se' un buffone...

LEPORELLO
Guardate ancor, padrone!

DON GIOVANNI
E che degg'io guardar?

LEPORELLO
Colla marmorea testa
(imita la statua)
Ei fa così, così.

La statua china qui la testa.

DON GIOVANNI

(vedendo il chino)

Con la marmorea testa

Ei fa così, così.

(alla statua)

Parlate se potete:

Verrete a cena?

IL COMMENDATORE Sì.

LEPORELLO

Mover mi posso appena...

Mi manca, oh Dei, 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.

Camera tetra.

*SCENA DODICESIMA**Donn'Anna e Don Ottavio.*

DON OTTAVIO

Calmatevi, idol mio; di quel ribaldo

Vedrem puniti in breve i gravi eccessi;

Vendicati saremo.

DONN'ANNA

Ma il padre, oddio!

DON OTTAVIO

Convien chinare il ciglio

Ai voleri del ciel; respira, o cara,

Di tua perdita amara

Fia domani, se vuoi, dolce compenso

Questo cor, questà mano...

Che il mio tenero amor...

DONN'ANNA

Oh Dei, che dite

In sì tristi momenti...

DON OTTAVIO

E che! vorresti,

Con indugi novelli,
Accrescer le mie pene?
Crudele!

DONN'ANNA

Ah no, mio ben! Troppo mi spiace
Allontanarti un ben che lungamente
La nostr'alma desia... Ma il mondo... oh

[Dio -

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 fè.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 lei
Dividere i martiri;
Saran meco men gravi i suoi sospiri.
(parte)

Sala; una mensa preparata per mangiare.

*SCENA TREDICESIMA**Don Giovanni, Leporello; alcuni suonatori.*

DON GIOVANNI

Già la mensa è preparata.

Voi suonate, amici cari:

Già che spendo i miei danari,

Io mi voglio divertir.

Leporello, presto in tavola!

LEPORELLO

Son prontissimo a servir.

*I servi portano in tavola, mentre Leporello
vuol uscire. I suonatori cominciano a suonare.*

ATTO SECONDO

nare, e Don Giovanni mangia.

LEPORELLO

Bravi! «Cosa rara»!

DON GIOVANNI

Che ti par del bel concerto?

LEPORELLO

È conforme al vostro merto.

DON GIOVANNI

Ah che piatto saporito!

LEPORELLO

(a parte)

Ah che barbaro appetito!

Che bocconi da gigante!

Mi par proprio di svenir.

DON GIOVANNI

(a parte)

Nel vedere i miei bocconi

Gli par proprio di svenir.

Piatto!

LEPORELLO

Servo.

Evvivano i «Litiganti»!

DON GIOVANNI

Versa il vino.

*(Leporello versa il vino nel
bicchiere)*

Eccellente marzimino!

*Leporello cangia il piatto a Don Giovanni
e mangia in fretta.*

LEPORELLO

(a parte)

Questo pezzo di fagiano

Piano piano vo' inghiottir.

DON GIOVANNI

(a parte)

Sta mangiando, quel marrano;

Fingerò di non capir.

LEPORELLO

Questa poi la conosco pur troppo...

DON GIOVANNI

(lo chiama senza guardarlo)

Leporello!

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

(s'accorge che sta mangiando)

Cos'è?

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.

SCENA QUATTORDICESIMA

I suddetti: Donn'Elvira.

DONN'ELVIRA

(entra disperata)

L'ultima prova

Dell'amor mio

Ancor vogl'io

Fare con te.

Più non rammento

Gl'inganni tuoi,

Pietade io sento...

DON GIOVANNI e LEPORELLO
(*sorgendo*)
Cos'è? cos'è?

DONN'ELVIRA
(*s'inginocchia*)
Da te non chiede
Quest'alma oppressa
Della sua fede
Qualche mercè.

DON GIOVANNI
Mi maraviglio!
Cosa volete?
Se non sorgete
Non resto in piè!
(*s'inginocchia*)

DONN'ELVIRA
Ah non deridere
Gli affanni miei!

LEPORELLO
Quasi da piangere
Mi fa costei.

DON GIOVANNI
(*sorgendo fa sorgere Donn'Elvira*)
Io te deridere?
(*con affettata tenerezza*)
Ciel! perché?
Che vuoi, mio bene?

DONN'ELVIRA
Che vita cangi.

DON GIOVANNI
Brava!

DONN'ELVIRA Cor perfido!

DON GIOVANNI
Lascia ch'io mangi;
(*torna a sedere a mangiare*)
E se ti piace,
Mangia con me.

DONN'ELVIRA
Rèstati, barbaro,

Nel lezzo immondo,
Esempio orribile
D'iniquità!

LEPORELLO
Se non si muove
Del suo dolore,
Di sasso ha il core,
O cor non ha!

DON GIOVANNI
(*bevendo*)
Vivan le femmine,
Viva il buon vino,
Sostegno e gloria
D'umanità!

DONN'ELVIRA
(*sorte*)
Ah!
(*rientra e fugge dall'altra parte*)

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*)
Ah!

DON GIOVANNI
Che grido indiatolato!
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:
(*imitando i passi della statua*)
Ta ta ta ta ta ta!

DON GIOVANNI

Non capisco niente affatto.
Tu sei matto in verità.

Si sente battere alla porta.

LEPORELLO

Ah sentite!

DON GIOVANNI

Apri...

Qualcun batte:

LEPORELLO

(tremando) Io tremo...

DON GIOVANNI

Apri, ti dico!

LEPORELLO

Ah...

DON GIOVANNI

Per togliermi d'intrico,
Ad aprir io stesso andrò!
(piglia lume e va per 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 teco
M'invitasti, e son venuto.

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'avere mi sembra,
E le membra fermar più non so.

DON GIOVANNI

Parla dunque: che chiedi? che vuoi?

IL COMMENDATORE

Parlo, ascolta, più tempo non ho.

DON GIOVANNI

Parla, parla, ascoltando ti sto.

IL COMMENDATORE

Tu m'invitasti a cena,
Il tuo dover 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:

LIBRETTO

Non ho timor, verrò!
IL COMMENDATORE
Dammi la mano in pegno!

DON GIOVANNI
Eccola!
(grida forte) Oimè!

IL COMMENDATORE Cos'hai?

DON GIOVANNI
Che gelo è questo mai?

IL COMMENDATORE
Pèntiti, cangia vita:
È l'ultimo momento!

DON GIOVANNI
(vuol sciogliersi, ma invano)
No no, ch'io non mi pento,
Vanne lontan da me!

IL COMMENDATORE
Pèntiti scellerato!

DON GIOVANNI
No, vecchio infatuato!

IL COMMENDATORE
Pèntiti.

DON GIOVANNI No.

IL COMMENDATORE e LEPORELLO
Sì.

DON GIOVANNI No.

IL COMMENDATORE
Ah tempo più non v'è.
(parte)

Foco da diverse parti, tremuoto.

DON GIOVANNI
Da qual tremore insolito...
Sento assalir gli spiriti...
Donde escono quei vortici
Di fuoco 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, oimè, che smania!
Che inferno! che terror!

LEPORELLO
Che ceffo disperato!
Che gesti da dannato!
Che gridi, che lamenti!
Come mi fa terror!

Il fuoco cresce; Don Giovanni si sprofonda.

DON GIOVANNI e LEPORELLO
Ah! -

Don Giovanni resta inghiottito dalla terra.

SCENA ULTIMA

*Leporello, Donn'Anna, Donn'Elvira, Don
Ottavio, Zerlina, Masetto con ministri di
giustizia.*

DONN'ANNA, DONN'ELVIRA, ZERLINA, DON
OTTAVIO e MASETTO

Ah dove è il perfido,
Dove è l'indegno?
Tutto il mio sdegno
Sfogar io vo'.

DONN'ANNA
Solo mirandolo
Stretto in catene,
Alle mie pene
Calma darò.

LEPORELLO
Più non sperate...
Di ritrovarlo...
Più non cercate:
Lontano andò.

ATTO SECONDO

DONN'ANNA, DONN'ELVIRA, ZERLINA, DON
OTTAVIO e MASETTO

Cos'è? favella!

LEPORELLO

Venne un colosso...

DONN'ANNA, DONN'ELVIRA, ZERLINA, DON
OTTAVIO e MASETTO

Via, presto, sbrigati!

LEPORELLO

Ma, se non posso...

DONN'ANNA, DONN'ELVIRA, ZERLINA, DON
OTTAVIO e MASETTO

Presto! favella!

LEPORELLO

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
Se 'l trangugiò.

DONN'ANNA, DONN'ELVIRA, ZERLINA, DON
OTTAVIO e MASETTO

Stelle! che sento!

LEPORELLO

Vero è l'evento!

DONN'ELVIRA

Ah certo è l'ombra
Che m'incontrò!

DONN'ANNA, ZERLINA, DON OTTAVIO e MASETTO

Ah certo, è l'ombra
Che l'incontrò!

DON OTTAVIO

(a Donn'Anna)
Or che tutti, o mio tesoro,
Vendicati siam dal cielo,
Porgi, porgi a me un ristoro:
Non mi far languire ancor.

DONN'ANNA

Lascia, o caro, un anno ancora
Allora sfogo del mio cor.
Al desio di chi t'adora
Ceder deve un fido amor.

DON OTTAVIO

Al desio di chi m'adora
Ceder deve un fido amor.

DONN'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 e LEPORELLO

Resti dunque quel birbon
Con Proserpina e Pluton.
E noi, tutti, o buona gente.
Ripetiam allegramente
L'antichissima canzon.

TUTTI

Questo è il fin di chi fa mal!
E de' perfidi la morte
Alla vita è sempre ugual!

APPENDICE AL LIBRETTO

In occasione della ripresa dell'opera al Burgtheater di Vienna, il 7 maggio 1788, librettista e compositore apportarono, fra le altre minori, sei varianti sostanziali, alcune delle quali entrate stabilmente a far parte delle partiture moderne, cosicché, con due versioni autentiche dell'opera, quella comunemente eseguita oggi finisce per non rispettarle entrambe. Senza che ciò divenga un risentito accanimento filologico, del resto assurdo nei confronti di un lavoro che appartiene ancora al genere settecentesco di opera aperta a possibili manomissioni, è tuttavia importante essere consapevoli di quale sia stata la volontà di Mozart e Da Ponte, i quali ad esempio non avrebbero probabilmente mai affidato a Don Ottavio, personaggio non di primissimo piano, ben due arie, una nel primo ed una nel secondo atto. Ecco dunque le sei macro-varianti proposte dalla versione viennese del *Don Giovanni*:

1) Aria per Don Ottavio «Dalla sua pace», K 540a: questo brano venne aggiunto nell'Atto I, Scena 14, dopo gli otto versi del recitativo «Come mai creder deggio». Gli esegeti mozartiani sono soliti riportare che il tenore Francesco Morella, parte della compagnia viennese, non parve a Mozart in grado di sostenere le difficoltà dell'Aria «Il mio tesoro intanto» (Atto II, Scena 10); per tale motivo compositore e librettista la soppressero, e aprontarono un nuovo brano. Un dubbio rimane comunque aperto, perché la nuova aria presenta difficoltà esecutive certo diverse, ma non inferiori rispetto a quella originale, e si propone non come pezzo alternativo

al precedente, da inserire nello stesso punto della partitura, bensì quale aria aggiunta, e con diversa collocazione. La moderna pratica esecutiva gratifica il tenore con l'esecuzione di entrambi i brani. La partitura della nuova Aria è datata Vienna, 24 aprile 1788.

DON OTTAVIO

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)

2) Recitativo per Leporello «Ah pietà... compassion... misericordia», in sostituzione dell'Aria «Ah pietà, signori miei!» (Atto II, Scena 9), alla quale si riallaccia solo nei quattro versi finali: è difficile supporre l'eliminazione dell'Aria originale per limitate capacità del nuovo interprete, in quanto il Leporello viennese fu nientemeno che Francesco Benucci, vale a dire il primo, lodatissimo Figaro mozartiano; più probabile, invece, la volontà di ristabilire un equilibrio nell'importanza musicale dei vari personaggi, dopo l'attribuzione a Leporello di un nuovo numero musicale, poche pagine più avanti (vedi al punto 3).

LEPORELLO

Ah pietà... compassion... misericordia!

DON OTTAVIO

Non lo sperar!

LEPORELLO

Udite... in questo

[loco...]

Era aperta la porta... Don Giovanni
Pose a me questi panni, ed io con lei...

Scusate, io non ci ho colpa... In quel
[momento]

Capitaste coi servi... Il lume fuggo...

Sbaglio le stanze... giro... giro... giro...

Mi schermisco... m'intoppo... in altri
[incontro...]

Di là mi volgo,
Mi caccio qua,
Ma s'io sapeva,
Fuggia per là.
(fugge)

Uscito Leporello, la versione viennese continua apportando alcune piccole varianti al successivo recitativo, che, come già accennato, non sfocia più, nell'Aria di Don Ottavio «Il mio tesoro intanto»:

SCENA DECIMA

Donn'Elvira, Don Ottavio, Zerlina e Masetto.

DONN'ELVIRA

Ferma, perfido, ferma...

MASETTO

Il birbo ha l'ali ai piedi...

ZERLINA

Con qual arte

Si sottrasse l'iniquo!...

[Masetto, vieni meco.]

Zerlina e Masetto partono.

DON OTTAVIO

Donna Elvira,

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.

Partono.

3) A questo punto, in vece della soppressa Aria di Don Ottavio «Il mio tesoro intanto» (vedi punto 1), furono inserite tre nuove scene, normalmente trascurate dalle moderne esecuzioni, comprendenti il Duetto Leporello-Zerlina «Per queste tue manine», K 540b, la cui partitura è datata Vienna, 28 aprile 1788:

SCENA UNDICESIMA [DECIMA']

Zerlina e Leporello; poi un contadino.

ZERLINA

(con coltello alla mano conduce fuori

Leporello per i capelli)

Restati qua!

LEPORELLO

Per carità, Zerlina!

ZERLINA

Eh, non c'è carità pei pari tuoi!

LEPORELLO

Dunque, cavarmi vuoi...

ZERLINA

... I capelli, la testa, il core e gli occhi!

LEPORELLO

(vuol farle alcune smorfie)

Senti, carina mia...

ZERLINA

(in atto minaccioso lo respinge)

Guai se mi tocchi!

Vedrai, schiuma de' birbi,

Qual premio n'ha chi le ragazze ingiuria.

LEPORELLO

(Liberatemi, o Dei, da questa furia!)

ZERLINA

(si trascina dietro per tutta la scena Leporello)

Masetto... olà! Masetto!

Dove diavolo è ito... servi... gente...

Nessun vien... nessun sente...

Entra un contadino.

LEPORELLO

Fa' piano per pietà... non trascinar mi
A coda di cavallo!

ZERLINA

Vedrai, vedrai come finisce il ballo.

Presto qua quella sedia.

LEPORELLO

Eccola.

ZERLINA

Siedi.

LEPORELLO

Stanco non son.

ZERLINA

Siedi, o con queste
[mani

Ti strappo il cor, e poi lo getto a' cani.

LEPORELLO

Siedo: ma tu, di grazia,

Metti giù quel rasoio.

Mi vuoi forse sbarbar?

ZERLINA

Sì mascalzone!

Io sbarbare ti vo' senza sapone.

LEPORELLO

Eterni Dei!

ZERLINA

Dammi la man!

LEPORELLO

La mano.

ZERLINA

L'altra!

LEPORELLO

Ma che vuoi farmi?

ZERLINA

Voglio far, voglio far quello che parmi!

*(lega le mani a Leporello col fazzoletto;
il contadino l'aiuta)*

LEPORELLO

Per queste tue manine
Candide e tenerelle,
Per questa fresca pelle,
Abbi pietà di me!

ZERLINA

Non v'è pietà, briccone,
Son una tigre irata,
Un aspid, un leone,
No no, pietà non v'è!

LEPORELLO

Ah di fuggir si provi!

ZERLINA

Sei morto se ti muovi!

LEPORELLO

Barbari, ingiusti Dei!
In mano di costei
Chi capitar mi fe'?

ZERLINA

Barbaro, traditore!
Del tuo padrone il core
Avesi qui con te.
(lo lega sulla sedia)

LEPORELLO

Deh! non mi stringer tanto!
L'anima mia sen va.

ZERLINA

Sen vada, o resti, intanto
Non partirai di qua.

LEPORELLO

Che strette... o Dei, che botte!...
È giorno, ovver... è notte?
Che scosse... di... tremuoto!
Che buia oscurità!

ZERLINA

Di gioia e di diletto
Sento brillarmi il petto.

Così, così cogl' uomini,
Così, così si fa.
(parte)

SCENA DODICESIMA [DECIMA^b]
Leporello e un contadino.

LEPORELLO

(al contadino)

Amico, per pietà,

Un poco d'acqua fresca, o ch'io mi moro.

(parte il contadino)

Guarda un po' come stretto

Mi legò l'assassina! Se potessi

Liberarmi coi denti!... Oh venga il diavolo

A disfar questi gruppi!...

Io vo' veder di rompere la corda...

Come è forte... Paura della morte!

E tu, Mercurio, protettor de' ladri,

Proteggi un galantuomo... Coraggio!...

[bravo!...

(tira forte, cade la finestra ove sta legato il capo della corda)

Ciel, che veggio!... Non serve;

Pria che costei ritorni

Bisogna dar di sprone alle calcagna

e trascinar, se occorre, una montagna.

(fugge strascinando seco sedia e porta)

SCENA TREDICESIMA [DECIMA^a]

Zerlina, Donn'Elvira; poi Masetto con due contadini.

ZERLINA

Andiam, andiam, signora,

Vedrete in qual maniera

Ho concio il scellerato.

DONN'ELVIRA

Ah, sopra lui

Si sfoghi il mio furor!

ZERLINA

Stelle! in qual modo

Si salvò quel briccon?

MASETTO

No, non si trova un'anima più nera.

ZERLINA

Ah, Masetto, Masetto,

Dove fosti finor?

MASETTO

Un'infelice

Volle il ciel ch'io salvassi.

Era io sol pochi passi

Lontan da te, quando gridare io sento

Nell'opposto sentiero:

Con lor v'accorro; veggio

Una donna che piange,

Ed un uomo che fugge: vo' inseguirlo.

Mi sparisce dagli occhi,

Ma da quel che mi disse la fanciulla,

Ai tratti, alle sembianze, alle maniere

Lo credo quel briccon del cavaliere.

ZERLINA

È desso senza fallo: anche di questo

Informiam Don Ottavio: a lui si aspetta

Far per noi tutti, o domandar vendetta.

Partono Zerlina e Masetto.

4) Recitativo «In quali eccessi, o Numi», ed Aria «Mi tradi, quell'alma ingrata», K 540c, per Donn'Elvira: rimasta sola in scena, dopo la partenza di Zerlina e Masetto al termine della nuova Scena 13 [10c] dell'Atto II, di cui sopra, la Donn'Elvira dell'edizione viennese, la celebre Caterina Cavalieri, pretese una grande aria drammatica, che la introduce di diritto fra i protagonisti vocali dell'opera. Bell'esempio del genere «Aria da concerto» più volte avvicinato da Mozart, il brano è entrato oggi stabilmente nella partitura, per lo stesso motivo invocato ieri dalla Cavalieri, ma con due grandi differenze: a) trascurando oggi le tre scene di cui al punto 3, Donn'Elvira non si trova già in palcoscenico, trascinata dallo scorrere dell'azione, ma vi piomba improvvisamente senza alcun motivo; b) mantenendo oggi anche «Il mio tesoro intanto» di Don Ottavio che precede, brano soppresso da Mozart nell'edizione viennese (vedi il punto 1), si viene a creare una inopportuna successione di due grandi arie da opera

seria, che fermano per un quarto d'ora lo scorrere del dramma, in una partitura cui Mozart ha invece impresso il ritmo serrato tipico dell'opera buffa. La partitura del brano è datata Vienna, 30 aprile 1788.

SCENA QUATTORDICESIMA [DECIMA]
Donn'Elvira sola.

DONN'ELVIRA

In quali eccessi, o Numi,
In quali misfatti orribili tremendi.
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!...
Perché questi sospiri, e queste ambascie?

Mi tradì quell'anima ingrata:
Infelice, o dio! 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 il cor mi va.
(parte)

5) Quattordici versi di Recitativo per Leporello e Don Giovanni, in sostituzione di undici versi dell'Atto II, Scena II (da «Per cagion vostra...» a «...Donnesca al certo»). Il cambiamento è stato forse dettato dalla volontà di dar maggior risalto alla restituzione fra i due personaggi dei rispettivi abiti.

LEPORELLO

Per cagion vostra io son in questo stato.

DON GIOVANNI

Cos'è tal bizzarria? sei matto?

LEPORELLO

Matto?

Io credo, perdonate,

Che il matto siate voi...

DON GIOVANNI

Ehi Leporello!

LEPORELLO

Mancheria che mi deste
Una mancia di pugni!

DON GIOVANNI

Non mi far di que' grugni, e dimmi un
[poco,
Come fu questa scena?

LEPORELLO

In questo loco?

Sortiam di qui, datemi i miei vestiti,
Poi tutto vi dirò!

Si cangiano d'abito.

DON GIOVANNI

Questi vestiti

Meritan, Leporello, una pensione
Di tante istorielle
Che accadute mi son per loro merto:
Una sol ten vo dir.

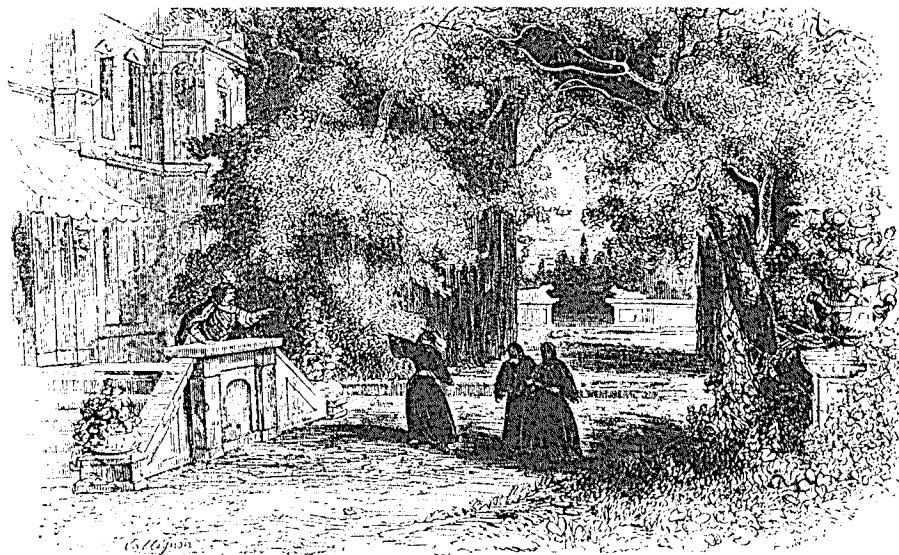
LEPORELLO

Donnesca al certo.

6) Soppressione della Scena ultima, con la morale finale cantata da tutti i personaggi superstiti. Il loro ingresso di muti spettatori viene anticipato al termine della scena quindicesima, che si conclude con la seguente didascalia:

Il foco cresce. Don Giovanni si sprofonda; nel momento stesso escon tutti gli altri; guardano, mettono un alto grido, fuggono, e cala il sipario.

Questo finale viennese, privo del rassienante coretto finale e quindi più consono ai principi drammatici del Romanticismo, con la titanica figura di Don Giovanni che, quasi eroe incompreso, rimane a suggellare potentemente l'opera, ebbe molta fortuna nell'Ottocento e fu prediletto da direttori come Gustav Mahler, che lo imposero nelle esecuzioni da loro guidate.



Incisioni da T. Gautier, J. Janin, P. Chasles, *Les Beautés de l'Opéra ou Chefs d'oeuvre lyriques illustrés*, Parigi 1844. Milano, Museo Teatrale alla Scala.

In alto: J. Collignon, Donna Anna e Donna Elvira, Don Ottavio e Leporello nella XIX scena del primo atto.

In basso: B. Vernier, Donna Anna, Donna Elvira, Don Ottavio e Don Giovanni nella XX scena del primo atto.

TEATRO REGIO

STAGIONE D'OPERA 1998.99



TEATRO
REGIO
TORINO

APPENDICE

IL
«DON GIOVANNI»
DI MOZART

di

Charles Gounod

I LIBRETTI



Incisione da T. Gautier, J. Janin, P. Chasles, *Les Beautés de l'Opéra ou Chefs d'oeuvre lyriques illustrés*, Parigi 1844. Milano, Museo Teatrale alla Scala.
B. Vernier, *Don Giovanni e il Commendatore* nella quindicesima scena del secondo atto.

O MOZART! DIVIN MOZART!

di

Emilio Sala*

È impossibile intendere correttamente *Le «Don Juan» de Mozart* di Charles Gounod (1890) senza fare riferimento al processo di mitizzazione che la figura del “divino fanciullo” subì alla fine dell'Ottocento. Come scrive Gernot Gruber, «la *fin de siècle* dell'Ottocento si riconosce [...] in quella del Settecento»¹. Ma più che l'iniziatore di una nuova tendenza, Mozart venne visto come una sorta di *finis terrae*, di canto del cigno di un mondo perduto, ucciso dalla dilagante «malattia moderna». Significativo a questo proposito il tipo di lettura che proprio allora si impose delle *Nozze di Figaro*: «quest'opera non fu intesa come critica sociale, bensì come una rappresentazione della civiltà galante»². Mozart diventa insomma, «invertendosi il suo stesso significato storico, un *point de ralliement*. Il suo culto [...] assurge a segnacolo del neoclassicismo anche polemico: Gounod, Debussy, Ravel, Busoni, Stravinsky»³. Secondo una suggestiva espressione di Michel Faure, specificamente riferita al contesto parigino, negli anni della Terza Repubblica «on se met à aimer Mozart comme on aime Watteau»⁴. Altro che Beaumarchais! Lo stesso Faure mostra come le rappresentazioni di opere mozartiane all'Opéra di Parigi aumentarono in modo esponenziale proprio negli anni Novanta, poco dopo dunque la pubblicazione del saggio di Gounod⁵. D'altronde sempre in questi anni proliferano le *mélodies* e i pezzi pianistici ispirati alle *Fêtes galantes* di Verlaine e dintorni. Fu così che l'*idolum* mozartiano si trovò affratellato ai «clairs de lune», «masques et bergamasques», «nimbes d'anges défunts», eccetera. Fin dal 1879 Fauré pubblica una *Sérénade toscane* dedicata alla baronessa di Montignac (testo di R. Bussine) nella quale si ritrova gran parte della Serenata di Don Giovanni. D'altra parte il mandolino dongiovannesco si confonde in quegli anni con quello verlainiano⁶. Dunque il *Don Giovanni* diventa un capolavoro senza tempo, disincarnato, quasi un modo di abolire la storia. «O Mozart! divin Mozart! [...] Toi, la beauté parfaite! Toi, le charme inépuisable! Toi, toujours profond et toujours limpide! Toi, l'humanité complète et la simplicité de l'enfant! Toi qui as tout ressenti et tout exprimé dans une langue musicale qu'on n'a jamais surpassée et qu'on ne surpassera jamais!»⁷. L'ascolto di Mozart esige, secondo Paul Dukas, un gusto «assez pur et l'intelligence assez souple pour s'abstraire du tumulte de l'art moderne»:

bisogna immergersi «dans son œuvre comme dans un Éden oublié» da «rêver et regretter»⁸.

Lo stesso Debussy oppone allo strepito dell'orchestra ottocentesca la discrezione di quella mozartiana che «arrive à des effets d'émotion tout aussi considérables et surtout plus sincères»⁹. Non a caso, questo della sobrietà e della sincerità dell'orchestra mozartiana, è un concetto più volte ripetuto nel saggio di Gounod. E non per niente Debussy considera Gounod il punto di partenza della nuova musica francese¹⁰. Naturalmente entrambi i compositori, parlando di Mozart, si riferiscono in realtà al «drame lyrique» del loro tempo che andava definendosi sempre più in funzione antiwagneriana. Tutto ciò emerge chiaramente, per esempio, in questo passo del saggio di Gounod:

Voilà l'orchestre au théâtre; le voilà, remplissant, dans une pondération admirable entre le *nécessaire* et le *suffisant*, son véritable rôle, son rôle de complémentaire et non d'envahisseur; le voilà, conciliant, avec autant de sobriété que de précision, les mille nuances d'un caractère et son imperturbable unité; demeurant, avec cette sage économie de la vraie puissance, dans la juste mesure d'intensité et de durée des situations dramatiques; sans surcharge comme sans lacune; ne disant rien de trop et disant tout. Ah! que nous sommes loin de cette emphase pesante et prétentieuse qui croit émouvoir en écrasant et qui prend l'encombrement pour la richesse et le pathos pour la grandeur!¹¹

Si sta parlando dell'orchestra del *Don Giovanni* e si sente sullo sfondo quella del *Pelléas et Mélisande*...

Da quanto s'è detto finora appare evidente che Gounod proietta sul capolavoro mozartiano, in modo assai pericoloso, molti fantasmi della *fin de siècle*. E d'altra parte finisce col ratificare anche alcuni luoghi comuni della vecchia interpretazione romantica del *Don Giovanni* come l'inutilità drammaturgica del finale lieto i cui brani musicali sarebbero «un hors-d'œuvre au point de vue dramatique et n'offrent plus qu'un intérêt purement musical»¹². Ma non va dimenticato che il punto di vista gounodiano è stato anche un importante presupposto per il recupero storico-filologico di Mozart. Si veda a questo proposito tutta l'*Appendice* del «*Don Juan*» de Mozart in cui trapela continuamente la nuova (e un po' velleitaria, ancora) esigenza di un'interpretazione più fedele ai valori del dettato ori-

ginale e il rifiuto degli abusi, specialmente canori, della prassi esecutiva corrente. Fu così che nel 1896 (26 novembre) si rappresentò all'Opéra un *Don Giovanni* i cui recitativi vennero accompagnati dal clavicembalo (anche se si trattò di un clavicembalo "potenziato" e costruito appositamente per l'occasione)¹³. Nel 1912 (30 aprile) venne poi rivalutato anche lo *happy end* e soprattutto la fuga finale (d'altronde, guarda guarda, era sul podio Reynaldo Hahn che in quella circostanza impose anche un'orchestra dalle dimensioni insolitamente ridotte)¹⁴.

Insomma: nonostante i suoi numerosi limiti (spesso insopportabili quelli stilistici: Gounod scrive proprio con quell'«enfasi pesante e pretenziosa» che rimprovera all'orchestra moderna [*scilicet* wagneriana]), *Le «Don Juan» de Mozart* non costituisce solo un passaggio obbligato nella storia della fortuna di Mozart, ma anticipa anche quella tendenza alla «fedeltà al testo originale» che tanto spazio avrà nelle esecuzioni mozartiane del nostro secolo.



* Emilio Sala insegna Storia della musica e del melodramma all'Università di Urbino.

Studioso di drammaturgia musicale (anche non operistica), ha pubblicato tra l'altro: *L'opera senza canto. Il mélo romantico e l'invenzione della colonna sonora*, Marsilio, Venezia 1995; *La gazza ladra* (volume di testi e materiali intorno all'opera di Rossini), Pesaro, Fondazione Rossini (collana «I libretti di Rossini», 2), 1995; *Pygmalion-Pimmalione* (presentazione-edizione delle partiture del *Pygmalion* di Rousseau-Coignet e del *Pimmalione* di Sografi-Cimador), Ricordi (collana «Drammaturgia musicale veneta», 22), Milano 1996.

1 Gernot Gruber, *Mozart und die Nachwelt*, Residenz Verlag, Salzburg-

Wien 1985; trad. it. *La fortuna di Mozart*, Einaudi, Torino 1987, p. 176.

2 *Ibid.*, p. 177.

3 Mario Bortolotto, *Dopo una battaglia. Origini francesi del Novecento musicale*, Adelphi, Milano 1992, p. 65.

4 Michel Faure, *Musique et société du Second Empire aux Années Vingt. Autour de Saint-Saëns, Fauré, Debussy et Ravel*, Flammarion, Paris 1985, p. 276.

5 *Ibid.*, p. 277.

6 «Les donneurs de sérénades / Et les beles écouteuses»... Così incomincia *Mandoline* di Verlaine che fu messa in musica, tra gli altri, anche da Debussy.

7 Charles Gounod, *Le «Don Juan» de Mozart*, Ollendorff, Paris 1890, pp. 86-87.

8 *Les écrits de Paul Dukas sur la musique*, Paris 1948 (considerazioni risa-

- lenti al maggio 1901), pp. 540, 542-543, cit. da M. Faure, *op. cit.*, p. 278.
- 9 Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, a cura di F. Lesure, Gallimard, Paris 2^a ed. 1987, p. 273 (da un'intervista concessa dal compositore alla «Revue d'histoire et de critique musicale» nell'aprile 1902).
- 10 Cfr. *ibid.*, pp. 197-199 (articolo intitolato *À propos de Charles Gounod* e pubblicato da Debussy nella rivista «Musica», luglio 1906).
- 11 Ch. Gounod, *op. cit.*, pp. 48-49.
- 12 *Ibid.*, p. 174.
- 13 Cfr. M. Faure, *op. cit.*, pp. 279 e 377 (in nota).
- 14 *Ibid.* Hahn scrisse anche un'opera intitolata *Mozart* (1925).

IL «DON GIOVANNI» DI MOZART

di

Charles Gounod*

Avvertimento

Don Giovanni; capolavoro incomparabile e immortale, apogeo del dramma lirico, conta oggi cento anni di universale reputazione: è popolare, indiscusso, consacrato ad eterna fama. È anche compreso? Questa meraviglia di verità nell'espressione, di bellezza nella forma, di profondità nel dramma, di purezza nello stile, di ricchezza e sobrietà nell'orchestrazione, di grazia e seduzione nella tenerezza, di maestà e forza nel patetico, questo modello compiuto, insomma, dell'arte drammatico-musicale, è davvero ammirato e amato come dovrebbe essere? Mi permetto di dubitarne.

La partitura del *Don Giovanni* ha sempre prodotto su di me l'effetto di una rivelazione: è stata, è restata l'esempio di una sorta di incarnazione dell'impeccabilità drammatico-musicale: essa è per me un'opera senza macchia, di una perfezione senza intermissioni e queste pagine non sono altro che l'umile testimonianza della mia venerazione e della mia riconoscenza per il genio cui devo le gioie più pure e più immutabili della mia vita di musicista.

Ci sono degli uomini, nella storia, che sembrano destinati a raggiungere, ognuno nella propria sfera, la meta al di là della quale non si può più avanzare: così Fidia nell'arte della scultura; così Molière in quella della commedia; Mozart è uno di questi uomini; *Don Giovanni* una di queste mete.

Una parola, ancora, sullo scopo di questo libro che dedico soprattutto ai giovani compositori e agli interpreti del *Don Giovanni*. Non ho intenzione qui di impartire lezioni a chicchessia, ma ritengo che, date le bellezze così profonde e delicate profuse in questo capolavoro imperituro, non sia inutile poter conoscere le impressioni e le emozioni di un musicista che l'ha amato incondizionatamente e ammirato senza riserve.



*Charles Gounod, *Le «Don Juan» de Mozart*, Paul Ollendorff, Paris 1890, traduzione a cura di Emilio Sala.

Don Giovanni

L'Intuizione, chiaroveggenza spontanea del Genio, non è altro che una filosofia inconsapevole: è la ragione colta attraverso il sentimento che, nell'uomo, corrisponde alla prima fase della virtualità creatrice. Da ciò l'infallibilità del Genio; egli *vede*, mentre noi *ragioniamo*. Cercherò di mostrare ciò che ha visto Mozart.

L'ouverture

Fin dall'esordio dell'*ouverture*, Mozart è in pieno dramma – dramma di cui l'*ouverture* è appunto la sintesi. I primi accordi, così potenti e solenni con il loro ritmo sincopato, stabiliscono subito la maestosa e temibile autorità della giustizia divina, vendicatrice del crimine. Dopo le prime quattro battute (rese ancora più terribili dalle lunghe pause che chiudono la seconda e la quarta), incomincia una progressione armonica il cui carattere sinistro gela di spavento come la vista di uno spettro. È lo stesso passaggio che ritroveremo nell'ultima scena del dramma, quando la statua del Commendatore si presenta a casa dell'assassino che l'ha invitata a cena. Nulla eguaglia la tragica tranquillità di questa successione di accordi la cui concatenazione è una delle innumerevoli trovate di questo musicista unico e il cui ritmo, fatalmente ostinato, lascia indovinare che non c'è possibilità di remissione per l'impenitente che ha sfidato la terra con i suoi crimini e il cielo con le sue bestemmie. Tutto, in questa formidabile introduzione, respira e ispira terrore: il ritmo monotono e inesorabile degli archi, il timbro sepolcrale dei fiati i cui intervalli d'ottava, di battuta in battuta, sembrano i passi di un gigante di pietra ministro della Morte, le sincopi dei primi violini che, a partire dalla undicesima battuta, penetrano nelle pieghe più segrete della coscienza ottenebrata del colpevole, il disegno dei secondi violini che lo avvolgono come un immenso rettile, la sua ostinata resistenza aggrappata fino all'ultimo alla cecità e all'insulto, e le scale, le spaventose scale ascendenti e discendenti che si aprono come flutti di un mare in tempesta, e la minaccia, infine, sospesa sulla testa del criminale fin dai solenni accordi iniziali – tutto, in questa pagina prodigiosa, appartiene alla più alta ispirazione tragica: lo spavento non può essere maggiore.

Ma ecco che, di colpo, scoppia in una febbrile insolenza l'Allegro [Molto allegro] in maggiore, pieno di foga e di vertigine, sordo agli avvertimenti

del cielo, assetato di rimorso, folle di piacere, traboccante di incostanza e di audacia, rapido e impetuoso come un torrente, scintillante e pronto come una spada, capace di superare tutti gli ostacoli, di scalare i balconi, di sfuggire alle guardie. Vi si incontrano, dal punto di vista del ritmo, due tipi di accento che Mozart sembra avere amato in modo particolare. Uno, che si trova nella terza e quarta battuta, è l'accento posto sul secondo tempo (che nel 4/4 è un tempo debole e nel tempo tagliato, scandito in due tempi, svolge la funzione di sincope sulla seconda metà del primo tempo). Questa accentuazione del tempo debole dà al ritmo, soprattutto in presenza di un movimento rapido, qualche cosa di inquieto, di impaziente, di affannoso, che esprime bene la corsa sfrenata di Don Giovanni attraverso piaceri sempre nuovi e sempre uguali. L'altro accento prediletto da Mozart è lo *sforzando* che dà una particolare energia al primo tempo della battuta su cui rimbalza, con agilità e leggerezza, il resto della frase musicale. Esempi:



Ma quanti tratti salienti, quanti dettagli stimolanti bisognerebbe evidenziare in questa *ouverture* la cui *verve* scintillante non sarebbe costata, a quanto si dice, che una notte di lavoro al suo autore! A partire dalla sua sonorità, ottenuta con pochi e semplicissimi mezzi! Che freschezza giovanile e che splendore da gran signore nelle due battute che seguono le prime sette dell'*Allegro*! Che luce nei timbri e nel ritmo dei fiati che succedono alla sonorità fine, delicata e discreta del quartetto d'archi! Che foga nel disegno di crome che, a partire dalla sedicesima battuta, accompagna il fremente crescendo, così vivace e impetuoso! Che tenero incanto nelle terze degli oboi e dei clarinetti nella trentaduesima battuta! Che vigore nell'unisono orchestrale delle battute quarantasette e quarantanove sulla nota tenuta dei due corni e delle due trombe! E che tumulto, benché limpidissimo, nella doppia imitazione a canone che attacca alla battuta cinquantaquattro! Che ingegnoso contrappunto fa capolino a par-

tire dalla battuta centodue, con la sua meravigliosa combinazione di strumenti a fiato in imitazione giustapposti al disegno pieno di malizia dei violini! E che grazia inattesa, infine, nella modulazione in Fa che collega l'*ouverture* con l'*Apertura del sipario*.

ATTO PRIMO

N° I

Leporello, il servo o, più precisamente, la bestia da soma di Don Giovanni, è solo in scena, in attesa, sotto le stelle, del suo padrone che si è intrufolato di notte nel palazzo del Commendatore per rapire la nobile e bella Donna Anna. Fin dalle prime note della breve introduzione strumentale, l'orchestra trema con Leporello ("cuore di lepre") intirizzito più dalla paura che dal freddo e terrorizzato da ogni minimo rumore. In due battute Mozart ha delineato il suo personaggio.

Notte e giorno faticar
per chi nulla sa gradir,
piova e vento sopportar,
mangiar male e mal dormir...

Dopo queste lagnanze, sottolineate così spiritosamente dalla stessa formula musicale ripetuta quattro volte, Leporello prende coraggio.

Ah! sì! anch'io
voglio fare il gentiluomo
e non voglio più servir!

Ed ecco che l'orchestra prende un'aria più ardita e risoluta. E ancora: «Oh che caro galantuomo! Voi star dentro con la bella, ed io far la sentinella! Voglio fare il gentiluomo e non voglio più servir!». Leporello fa proprio sul serio.

«Ma mi par che venga gente». E l'orchestra torna subito inquieta. «Non mi voglio far sentir». Prudentemente, egli si nasconde mentre un ritmo precipitoso punteggia l'entrata in scena di Donna Anna che lotta accanitamente contro il suo rapitore. Un vero corpo a corpo! Quale energia nel suo grido disperato: «Non sperar, se non m'uccidi, ch'io ti lasci fuggir

mail!». Che orchestra! L'ansimante scontro, al quale si mescola l'impaurito sillabato di Leporello, è messo in musica in modo meraviglioso! Davanti a una tale verità d'espressione si potrebbero chiudere gli occhi: la musica basta da sola a rendere il dramma visibile.

Svegliato dalle grida della figlia, giunge il Commendatore, con la spada sguainata, domandando ragione dell'oltraggio. Incomincia il duello e, dopo qualche rapido scambio che le scale dei violini e dei bassi fanno scintillare nell'ombra, il Commendatore cade ferito a morte.

Comincia qui, allora, un Terzetto di una maestà incomparabile, un capolavoro di espressione tragica, una delle pagine più grandiose mai concepite in un dramma musicale. Come sempre in Mozart, la situazione viene fissata fin dalle prime note. Nessun tentennamento, nessun preambolo inutile. La lugubre gravità dell'andatura, l'uniformità ritmica delle terzine dei violini sulle note tenute dei fiati, i bassi che sembrano quasi interdetti davanti all'assassinio e che marciano il primo e il terzo tempo della battuta, la disposizione delle tre voci di basso che si muovono, ognuna nel suo carattere, con una disinvoltura e una libertà prodigiose; tutto ciò spande, su questa scena indimenticabile, uno stupore degno della penna di Dante e del pennello di Michelangelo. Il Terzetto si chiude con cinque battute orchestrali così salienti che meritano un'analisi speciale. Sì, cinque battute sono bastate a Mozart per incarnare il suo genio, come un istante è bastato al «Fiat lux» del Creatore. Il fatto è che il genio esprime in una parola ciò che vede in uno sguardo e che la parola è *il nome stesso* della cosa vista. Tale assoluta giustezza d'espressione non viene mai a mancare a questo Maestro dei Maestri, il più vero e bello, il più umano e divino di tutti.

Nulla è più doloroso di questo disegno cromatico che declina lentamente come il sangue che cola dalla ferita! Come scendono le palpebre sullo sguardo che si sta spegnendo! Con un ultimo sforzo, la vita cerca di riprendersi nella terza battuta, per ricadere infine sull'accordo terribile che annuncia la dipartita dell'anima e l'inizio dell'immobilità cadaverica! Così termina l'Introduzione, la più bella che io conosca in un dramma lirico.

N° 2

Tuttavia, Donna Anna, che è riuscita a fuggire dalle mani del suo rapitore, rientra in scena con Don Ottavio, il suo fidanzato. Bisogna seguire

passo per passo, nota per nota, questa scena pervasa da una costante e inesprimibile bellezza. Il turbamento, innanzitutto, lo sgomento contenuto nelle quattro battute che precedono il recitativo! «Ma qual mai s'offre, o dei, spettacolo funesto agli occhi miei!». Alla vista di quel corpo steso per terra, la figlia sconvolta ha creduto di riconoscere suo padre! Come accorre, ansimante, folle di terrore e di presentimento! Ahimè! È proprio lui! «Il padre... padre mio... mio caro padre...». Che singhiozzo, ad un tempo tenero e straziante, è quello che conduce all'accordo di settima di dominante di La bemolle! Che sintesi di dolore e di indignazione nella parole seguenti: «Ah! l'assassino mel trucidò!». E segue un fiume di lacrime di cui non si sa cosa ammirare di più, tanto è perfetto; il toccante lamento della voce a cui risponde il lamento dell'orchestra o la progressione ascendente degli accordi: «Quel sangue... quella piaga... quel volto, tinto e coperto dei color di morte!». Oh! la lugubre armonia che segue all'ultima parola «di morte»! Com'è tetra e livida! E ciò che viene dopo! Il ritmo uniforme e palpitante delle quattro semiminime: «Ei non respira più... fredde ha le membra...»! Come vorrebbero le mani tremanti della figlia ridare vita al padre adorato! Infine, è la volta della disperazione, con la ripresa delle tre esclamazioni che risuonano ancora più strazianti di prima: «Padre mio, caro padre, padre amato!». Quest'ultimo grido e l'accordo che l'accompagna strappano le lacrime: il dolore non può andare oltre.

Ma ciò che non bisognerebbe smettere mai di sottolineare, ciò che fa di Mozart un genio assolutamente unico, è la costante e indissolubile unione della *bellezza formale* con la *verità d'espressione*. Nella *verità*, egli è *umano*; nella *bellezza*, è *divino*. Attraverso la verità, egli ci tocca, ci commuove, tutti noi ci riconosciamo in lui e non possiamo non ammirare la sua profonda conoscenza della natura umana, conoscenza non solo delle varie passioni ma anche delle diverse forme e caratteri che esse possono assumere. Attraverso la bellezza, egli trasfigura la realtà, senza che essa cessi di essere riconoscibile; con la magia del suo linguaggio superiore, egli la solleva e la trasporta nelle regioni luminose dell'Arte, in cui l'Intelligenza ridice, con la tranquillità della Visione, ciò che il cuore ha sentito nel turbamento della Passione.

Ora, il vero nel bello è l'essenza dell'Arte.

Ma continuiamo l'analisi di questa scena meravigliosa.

Dopo l'ultimo grido di disperazione, «padre amato!», Donna Anna cade priva di sensi vicino al cadavere del Commendatore: «Io manco... io moro...». Che giustezza di espressione e che nobiltà di atteggiamento

nelle due battute orchestrali che precedono le parole «io manco», poi ripetute, ma in modo ancor più svingorito, prima delle parole «io moro». Subito Don Ottavio si rivolge ai servitori di Donna Anna accorsi alle grida della loro padrona: «Ah! soccorrete amici il mio tesoro!». Che ansia nel ritmo spezzato dell'orchestra! Come soffre per colei che ama! Con quale sollecitudine egli spia ogni suo minimo movimento. «Il duolo estremo la meschinella uccide!». No: «Già rinviene... datele nuovi aiuti...». Infine Donna Anna rinviene e mormora: «Padre mio!». E Don Ottavio, ai servi: «Celate, allontanate agli occhi suoi quell'oggetto d'orrore». Poi, rivolgendosi a Donna Anna: «Anima mia... consolati... fa core». Ma Donna Anna si alza e, in uno slancio di indignazione, ribatte: «Fuggi, crudele, fuggi! Lascia che mora anch'io!».

Che energia nell'attacco «Fuggi, crudele», subito seguito da un'inflessione dolorosa: «Lascia che mora». Ciò che è meraviglioso in Mozart, è la disinvoltura con la quale egli sa dare ad ogni parola la sua giusta intonazione senza turbare in nulla l'unità dell'insieme e il carattere generale della frase musicale. Tutto sgorga dalla stessa sorgente e con una tale abbondanza che nulla appare studiato, benché ogni dettaglio sia rigorosamente controllato dal punto di vista formale. Il vero genio è la forma più alta della ragione e uno dei suoi privilegi è quello di cogliere direttamente e infallibilmente il suo scopo senza avere bisogno, come il senso comune, di percorrere le tappe successive del ragionamento: il genio è l'autorità dell'evidenza attraverso il vero e dell'incanto attraverso il bello.

Alle lacrime di Donna Anna, Don Ottavio risponde, su un carezzevole disegno del violino, con queste parole: «Senti cor mio, deh! senti, guardami un solo istante! Ti parla il caro amante che vive sol per te».

E che fascino, che grazia emozionante nella risposta di Donna Anna! Che nobile semplicità nel contrasto così naturale tra il dolore della figlia e la tenerezza dell'amante! Ogni nota, vuoi cantata con voce sommessa vuoi suonata discretamente dall'orchestra, traduce fedelmente il ritegno che il dolore impone momentaneamente all'amore: «Tu sei... perdon mio bene... l'affanno mio, le pene... Ah il padre mio dov'è?». Niente di più nobile, soave e puro degli arpeggi dei primi e secondi violini che sembrano versare, per un momento, il lenitivo della pietà sulla piaga sanguinante del dolore.

Don Ottavio risponde: «Lascia, o cara, la rimembranza amara... hai sposo e padre in me». Quale lealtà, generosità e spirito di protezione nella settima discendente intonata [da oboe e fagotto] prima delle parole «hai sposo

e padre in me». E che rassicurante fermezza nelle due battute che seguono l'ultimo «hai sposo e padre in me». Ogni accento rivela un cuore e un braccio sui quali appoggiarsi senza paura.

Dopo questo dialogo così commovente, ripetuto due volte in un crescendo di intensità e di espressione, Donna Anna si riprende fieramente, consacrandosi tutta intera al desiderio di vendetta. «Ah! vendicar, se il puoi, giura quel sangue ognor!». «Lo giuro», risponde risolutamente Don Ottavio, «lo giuro agli occhi tuoi, lo giuro al nostro amor!». E subito attacca la magnifica perorazione, piena ad un tempo di decisione e di angoscia: «Che giuramento, oh dei! Che barbaro momento! Fra cento affanni e cento vanni ondeggiando il cuor!».

I due amanti si ritirano. Don Giovanni rientra con Leporello. Segue un rapido dialogo in recitativo tra padrone e servo. Questo tipo di recitativo, che si incontra ancora a lungo dopo Mozart nelle opere italiane, tra l'altro in quelle di Rossini, è oggi caduto in disuso. Lo si chiamava «recitativo al cembalo» perché era accompagnato, dal direttore d'orchestra in persona, con un piccolo clavicembalo posto davanti a lui sotto la buca del suggeritore.

Questo genere di recitativo aveva dei grandi vantaggi. Oltre a permettere di sorvolare rapidamente su tutte le parti di dialogo che non facevano parte di un *pezzo chiuso*, esso consentiva un po' di riposo e faceva meglio risaltare il valore dei numeri musicali destinati all'espressione e all'approfondimento delle scene più interessanti.

Nelle opere odierne, tutto è trattato come se fosse musicalmente della stessa importanza, dal che deriva non solo la lunga durata degli spettacoli ma anche la loro monotonia che finisce per affaticare gli spettatori. Il recitativo secco rispondeva ingegnosamente, con la sua andatura viva e familiare, a tutti i piccoli dettagli scenici che appartengono più all'ambito della conversazione che non a quello del dramma.

Don Giovanni, infastidito dalle rampogne di Leporello, zittisce ancora una volta il suo servo. «Zitto! mi pare sentir odor di femmina»!

N° 3

Compare Elvira. Elvira: l'amore tradito, il diritto violato, la sposa esasperata, sempre all'inseguimento dell'infedele e ferma nel proposito di vendicarsi. Indignazione, gelosia, rabbia, l'orchestra esprime tutto ciò fin dalla prima battuta dell'introduzione orchestrale che precede il canto:

«Ah chi mi dice mai, quel barbaro dov'è, che per mio scorno amai, che mi mancò di fè».

L'espressione è in Mozart così perfetta e completa che la frase musicale rivela perfino il gesto, perfino l'atteggiamento del personaggio che deve far parlare; essa ne è davvero il ritratto, la forma interna ed esterna. Tutto ciò colpisce soprattutto a partire dalle due battute che precedono la seconda strofa del canto, quando si ha l'impressione di sentire le unghiate della gelosia nelle volatine all'insù di violini, viole e bassi – gli archi di un'orchestra tanto sobria quanto inappuntabile nell'accompagnare queste parole: «Ah se ritrovo l'empio e a me non torna ancor, vo' farne orrendo scempio, gli vo' cavare il cor».

Che delizioso «a parte», accarezzante e sensuale, quello di Don Giovanni che segue: «Udisti! qualche bella dal vago abbandonata». A cui si aggiunge un tubare di compassione libertina («Poverina, poverina»), nonché alcune incantevoli smancerie dell'orchestra («Cerchiam di consolare il suo tormento»), cui fanno eco discretamente le parole di Leporello: «Così ne consolò mille e ottocento».

Don Giovanni si avvicina e riconosce Elvira. Qui ricompare il recitativo. Dopo qualche spiegazione imbarazzata (e imbarazzante), Don Giovanni si toglie d'impiccio lasciando Donna Elvira con Leporello. «Eh consolatevi», dice il servo, «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».

N° 4

Esaminiamo ora passo per passo questa aria magistrale, giustamente famosa e brulicante di dettagli umoristici e di beffarda giovialità. Che finezza e sobrietà di strumentazione! All'inizio, null'altro che il quartetto degli strumenti ad arco, senza vuoti però nell'armonia che risulta sempre completa, con i secondi violini e le viole incorniciati dai botta e risposta dei primi violini e bassi.

Alla sedicesima battuta entrano i corni che, mischiati al riso dei flauti e fagotti, sottolineano con una sorta di vanteria da guitto il catalogo delle «belle che amò il padron mio», mentre una scala discendente (in staccato) dei primi violini marca di volta in volta le prodezze dell'infaticabile seduttore: seicentoquaranta di qui, duecentotrenta [*immo*: «ducento e trent'una»!] di là, cento in Francia, in Turchia novant'una, ma in Spagna! Oh! in Spagna – «mille e tre»! E in orchestra è tutto un ostentato vanaglo-

riarsi e succedersi di sfumature per questo favoloso catalogo di contadine, cameriere, cittadine, contesse, baronesse, marchesane, principesse, donne d'ogni grado, d'ogni forma, d'ogni età!

E il piccolo guaito derisorio dei fiati durante l'inesauribile elenco! Che beffarda addizione di avventure galanti da palazzo e da strada! Che faccia rubizza di gioia triviale è quella del ciarlifero servitore – eppure che distinzione musicale nell'espressione di quella trivialità!

Ma ecco giungere un Andante [Andante con moto] pieno di grazia e di moine per intonare un'altra descrizione, quella delle diverse attrattive di cui il nobile seduttore ha bisogno per variare i suoi piaceri e risvegliare i suoi appetiti. Con quale arte (ho già avuto occasione di dirlo più sopra e lo ripeterò ancora spesso) Mozart sa conciliare l'esigenza di mettere in luce ogni dettaglio e quella di mantenere in modo rigoroso l'unità logica della sintassi musicale! Tutto ciò presenta un'evidente analogia con la perfezione e la *souplesse* dei capolavori della pittura e della scultura, nei quali ogni particolare è scrupolosamente osservato senza che nulla turbi la tranquilla armonia dell'insieme.

La seconda parte dell'aria è un esempio eloquente e assai rivelatore di tutte le delicatezze innate, degli scrupoli involontari di cui pullula l'innocenza disinteressata del genio, nonché del suo istinto infallibile, capace di cogliere ciò che sempre sfuggirà agli sforzi dell'osservazione cosciente. Seguiamo da vicino, dunque, questo prodigio di fedeltà ai dettagli unita alla sicurezza dei contorni generali e all'unità dell'insieme. «Nella bionda egli ha l'usanza di lodar la gentilezza, nella bruna la costanza, nella bianca la dolcezza». Sedici battute bastano a Mozart per disegnare un ritratto compiuto di questi tre tipi di attrattiva. Quale grazia nelle prime otto battute sorrette a lungo da un tranquillo pedale di tonica; e che incantevole, momentanea diversione nell'accordo di sottodominante alla fine della sesta battuta cui segue (e con quale disinvoltura!), attraverso l'accordo di dominante della settima battuta, la conclusione sulla tonica della ottava battuta! Otto battute per una frase melodicamente e armonicamente compiuta e perfetta sia in se stessa che come ritratto. Che privilegio, tra gli altri, quello del colpo d'occhio fulmineo, della estrema concisione che consente al genio di dire tante cose in così poche parole e di non omettere nulla di essenziale! Nelle quattro battute seguenti, dedicate alla «bruna», che atteggiamento fermo! Si tratta di una bruna risoluta e ben piantata! E nelle successive quattro battute, dedicate alla «bianca», come la forma torna accarezzante e la curva melodica si ammorbidisce per esprimere la dolcezza!

Vengono poi le preferenze a seconda delle stagioni: «vuol d'inverno la grassotta, vuol d'estate la magrotta»; poi, attraverso una progressione ascendente e pomposa, si giunge al porto maestoso della «grande»; segue, attraverso un procedimento inverso, la vezzosità della «piccina», così bene espressa dal rapido movimento sillabico della voce che scende per i gradi della scala come si abbassa la mano quasi fino a terra per indicare una persona bassa di statura. Ma tutta questa varietà di donne giovani non basta a Don Giovanni: egli cerca anche le vecchie, non fosse altro che per inserirle a mo' di *specimen* nella sua collezione. Comunque sia, la sua passion predominante è la «giovin principiante». D'altronde, poco importa che sia ricca, brutta o bella: «purché porti la gonnella, voi sapete quel che fa»...

In questa conclusione, a partire dalle parole «delle vecchie fa conquista», è presente una moltitudine di dettagli uno più fine e più piccante dell'altro. Così, in corrispondenza delle parole «pel piacer di porle in lista», interviene una cadenza interrotta sull'accordo di Si bemolle che non può che essere tradotto in questo modo: come? anche le vecchie? senza vergogna?

Nel passaggio «Non si picca se sia ricca», eccetera, Mozart ha trovato un effetto di una giustezza e di una espressione inaudite; mi riferisco alla sequenza dei trilli che, dopo aver marcato il primo tempo durante quattro [*immo*: cinque] battute, si moltiplicano ancora nella quinta [*sesta*], marcando con la loro *verve* incontinibile tutti e tre i tempi della battuta. Non si potrebbe rendere meglio la cinica indifferenza con la quale il libertino getta alle gemonie dell'oblio, una dopo l'altra, le sue innumerevoli e sfortunate vittime.

Ma ciò che merita una particolare menzione è il tratto di commedia musicale che conclude il prodigioso catalogo: «purché porti la gonnella, voi sapete quel che fa». Sulle parole «voi sapete» emerge un tale concorso di elementi *significativi* nella scelta del *ritmo* e dei *timbri* che, malgrado l'apparente reticenza, è evidente ciò che si nasconde dietro quel «voi sapete». Non c'è una sola nota, un solo valore, un solo suono che non contribuisca a rendere chiaro il significato scollacciato che soltanto il genio poteva osare esprimere senza fare arrossire, tanto le sue mani divine sanno purificare tutto ciò che toccano.

Si veda innanzitutto il riserbo così espressivo dei bassi che punteggiano, da soli, il primo tempo di ogni battuta per poi tacere come imbarazzati da ciò che si sta per dire; e il comico sottovoce del quartetto d'archi il cui

pudibondo ritegno è così sobriamente schernito dai due oboi e dal fagotto; e le note staccate del fagotto solo che unisce le scosse dei suoi sghignazzi al riso giovane e fresco dei flauti; tutto ciò è di una così assoluta perfezione di concezione e di espressione che non trovo equivalenti nel teatro musicale di nessun compositore. Ecco l'orchestra teatrale, eccola adempiere, in un ammirevole equilibrio tra il *necessario* e il *sufficiente*, il suo vero ruolo – il suo ruolo di complemento e non di invasore; eccola conciliare con sobrietà e precisione le mille sfumature di un carattere e l'imperturbabile unità dell'insieme; restare, con la saggia economia della vera potenza, nei limiti giusti di intensità e di durata delle situazioni drammatiche; senza sovrabbondanza e senza lacune; senza dire troppo ma dicendo tutto. Ah! quanto siamo lontani dall'enfasi pesante e pretenziosa che crede di emozionare fracassando, che scambia l'ingombro per ricchezza e il pathos per *grandeur*! – Ma andiamo oltre.

N° 5

Eccoci nel pieno di una festa campestre. Due giovani fidanzati, Zerlina e Masetto, entrano in scena tutti agghindati e allegri come fringuelli, seguiti da una nutrita schiera di rustici amici riunitisi per festeggiare le imminenti nozze. Qui la tavolozza del musicista, sempre fedele alla pertinenza del colorito, cambia come per incanto: emerge allora una freschezza di tono, un'esultanza ritmica, un brio tutto pregno dell'aria di campagna. Un corto duetto, pieno di riso e di schiettezza, viene interrotto a tratti dalle gioiose acclamazioni dei contadini: come un turbinio di farfalle e libellule che attraversano l'aria assolata.

N° 6

Ma ecco giungere Don Giovanni e Leporello, e con loro la forma spigliata e familiare del recitativo secco che consente al compositore di scivolare rapidamente sulle *avances* licenziose rivolte dal libertino a tutte le giovani presenti e in particolare a Zerlina, con la quale egli non vede l'ora di restare solo. Don Giovanni, che invita tutta l'allegre brigata a festeggiare nel suo palazzo, raccomanda dunque a Leporello di allontanarsi con il fidanzato; è qui che incomincia il famoso e delizioso duettino «Là ci darem la mano»!. Là, in quel «casinetto» che mi appartiene, dice Don Giovanni, ci sposeremo. È meraviglioso vedere come anche in questo

caso Mozart trovi il tono giusto e la più squisita misura di accento e di espressione.

Nessuna povertà di mezzi, nessuna esagerazione. Nessuno sviluppo inutile, ma neppure niente di striminzito. Proporzioni del pezzo, disegno dei caratteri, impiego degli strumenti, amalgama dei timbri, tutto rivela quella sicurezza di giudizio che è il segno e il segreto dell'autorità. Si può immaginare nulla di più accarezzante e seducente della prima strofa cantata da Don Giovanni («Là ci darem la mano, là mi dirai di sì, vedi non è lontano, partiam mio ben di qui»)? Forse che l'ardore e l'impazienza del desiderio sensuale non si nascondono sotto le premure di una soavità straordinaria? E la risposta di Zerlina (per quanto sulla stessa melodia) non è forse piena di quella languida titubanza che è già una disfatta? Ma ecco che il seduttore diventa più insistente e il dialogo più serrato: «Vieni mio bel diletto!». Su un semplice mezzoforte e attraverso l'intervento discreto dei fiati, Mozart dà un singolare rilievo ai desideri del suo personaggio. Zerlina risponde in due battute con la sua timida grazia: «Mi fa pietà Masetto!». Don Giovanni replica ancora in due battute: «Io cangerò tua sorte»; e Zerlina, senza opporre quasi più resistenza: «Presto non son più forte». Ricompare poi la melodia iniziale spezzata, questa volta, divisa tra le due voci che si inseguono, che lottano fra loro fino al momento in cui Zerlina finisce per cedere, ripetendo tre volte il suo «non son più forte» in una progressione melodica discendente di terza in terza. «Andiam!», esclama Don Giovanni e lo stesso ripete Zerlina — e questo delizioso duetto finisce con una gioiosa perorazione in 6/8, di una leggerezza infantile e di una spensieratezza da quindicenne.

N° 7

Apparizione di Donna Elvira, la sposa indignata che sorprende il seduttore in flagranza. Recitativo. «Fermati scellerato: il ciel mi fece udir le tue perfidie; io sono a tempo di salvar questa misera innocente dal tuo barbaro artiglio», eccetera, eccetera. Qui interviene un'aria dall'andatura assai fiera e degna: «Ah fuggi il traditor», dice Elvira a Zerlina. Nulla può esprimere meglio il risentimento della donna oltraggiata. Si potrebbe obiettare che quest'aria ribadisce la gelosia e la rabbia che si trovavano già all'inizio del Terzetto [*immo*: dell'aria di Elvira] N° 3 di cui sembra la ripetizione senza gli «a parte» [ovvero i pertichini] di Don Giovanni e Leporello. Ma, oltre alla diversa situazione, è la sfumatura del sentimento

a non essere più la stessa. Qui si sente che Elvira obbedisce a un sentimento di disprezzo e che cerca soprattutto di svergognare la ripugnante condotta del suo sposo non solo infedele ma anche sfrenato libertino. Il ritmo sotteso a tutto il pezzo risponde bene, in effetti, al senso di questa rivolta che fa montare il sangue alla testa nel ribollimento dell'indignazione. Ciononostante, non è impossibile che Mozart l'abbia scritto su sollecitazione della cantante, per dare più importanza alla parte di Elvira. I compositori sono talvolta obbligati a cedere alle esigenze dei loro interpreti, onde evitare che si disamorino dei loro personaggi. Ci sono nella partitura del *Don Giovanni* altri due o tre pezzi di cui si potrebbe dire lo stesso e la cui presenza nell'opera, malgrado il loro valore intrinseco, non è dovuta a delle ragioni puramente drammatiche.

N° 8

Il quartetto «Non ti fidar, o misera» è invece un modello compiuto di musica drammatica. La situazione e i caratteri vi sono trattati con quell'infallibile istinto che non ci si stanca mai di ammirare, tanto soddisfa, nello stesso tempo, sia le esigenze dell'analisi più rigorosa sia leggi della sintesi più completa. La frase iniziale, pronunciata da Donna Elvira, è colma di dignità e di fermezza. «Non ti fidar, o misera, di quel ribaldo cor, me già tradì quel barbaro, te vuol tradir ancor». Mozart dà ai suoi personaggi un contorno musicale di una tale precisione che è impossibile avere dubbi sulla loro natura; egli li disegna, li dipinge, li fa vedere. Sia che si tratti di un gran signore come Don Giovanni, oppure di un gentiluomo come Don Ottavio, di una gran dama come Donna Anna o Donna Elvira, di contadini come Zerlina o Masetto, di un dignitario come il Commendatore, di un servo come Leporello, la forma musicale è *sempre* l'immagine fedele, netta e sorprendente del personaggio; essa riproduce il carattere, il linguaggio, il rango, il comportamento nobile o volgare; e ciò non attraverso procedimenti comodi e banali di unità fittizia come l'incollare su un personaggio, a mo' di etichetta, una *formula* musicale da ripetere con ossessiva insistenza [vedi i *Leitmotive* wagneriani!].

L'unità in Mozart è identità e non monotonia; è il permanere dell'individuale sotto la varietà dell'accidentale; è qualcosa di analogo alla fisionomia di una grafia, sempre riconoscibile nonostante le diverse lettere di cui si compone. Gli «a parte» di Donna Anna e Don Ottavio a partire

dalla battuta 10 («Ciel! che aspetto nobile»), sono imbevuti di un sentimento di rispetto, di simpatia, di pregiudiziale favore nei confronti di un lamento dagli accenti così sinceri. Don Giovanni si intromette e dice loro con tono ironico e sdolcinato: «La povera ragazza è pazza amici miei: lasciatemi con lei, forse si calmerà». In queste parole emergono un'indifferenza e un cinismo resi con meravigliosa semplicità di mezzi. Ma Elvira protesta: «Ah! non credete al perfido» (battuta 28). Che energica rivolta in questa smentita! Come la sua testa si alza con fierezza e come viene intonata bene la rapidità del suo gesto! Quanto ai due testimoni di questo diverbio, essi appaiono assai interdetti; il ritmo esitante che li caratterizza (battuta 36) contrasta con l'impeto straripante della parte di Donna Elvira. Il dubbio e l'incertezza crescono ancora durante le battute 40-49.

Ma il culmine dell'indecisione è raggiunto alla battuta 50, quando tutti si interrogano: cosa sta succedendo? a chi dare ascolto? che fare? «Io di qua non vado via», irrompe Don Ottavio, «se non so com'è l'affar». «Non ha l'aria di pazzia», ribadisce Donna Anna, «il suo volto, il suo parlar». «Se men vado si potria», dice Don Giovanni, «qualche cosa sospettar». «Da quel ceffo si dovria», dice Donna Elvira, «la ner'alma giudicar».

Questi quattro «a parte» sono inseriti in una frase strumentale di dodici battute (tre per ogni personaggio), che traduce in maniera sorprendente lo stupore, l'ansia, lo sbalordimento e il cui disegno si imprime subito nella memoria tanto corrisponde perfettamente alla situazione. Ecco il dono della somiglianza morale portato al massimo grado. D'altra parte, ogni forma rivela in Mozart il ritrattista consumato. Poco dopo, in un rapido sillabato pronunciato sottovoce, Don Giovanni mormora a Donna Elvira i suoi consigli di prudenza: «Zitto zitto che la gente si raduna a noi d'intorno, siate un poco più prudente, vi farete criticar». «Non sperarlo scellerato», ribatte Donna Elvira, «ho perduta la prudenza; le tue colpe ed il mio stato voglio a tutti palesar».

E durante questo passaggio interviene un ritmo impetuoso in cui la voce e l'orchestra dialogano interrompendosi a vicenda ma senza che mai l'accompagnamento soffochi il canto.

Che capolavoro questo quartetto e che lezione di forza espressiva unita ad un'estrema economia di mezzi! Donna Elvira si allontana. In un corto recitativo Don Giovanni si scusa e prende congedo. «Povera sventurata!», egli dice, «i passi suoi voglio seguir; non voglio che faccia un

precipizio; perdonate bellissima Donn'Anna, se servirvi poss'io, in mia casa v'aspetto: amici addio».

Donna Anna e Don Ottavio restano soli, e qui esplode uno dei più bei gesti di eloquenza musicale e drammatica che si possano immaginare.

N° 9

Donna Anna ha riconosciuto la voce del suo rapitore. Seguendolo con lo sguardo e priva ormai di ogni dubbio, esclama: «Don Ottavio, son morta!». Nulla può eguagliare l'impressione di sconvolgimento prodotta da questa irruzione dell'orchestra che intona una declamazione strumentale piena di terrore e di sgomento. *In una battuta*, l'infelice Donna Anna resta fulminata. Una sola battuta! E con quale potenza essa viene ripetuta e trattata durante questo prodigioso recitativo di cui non bisognerebbe tralasciare neppure una nota e che culmina con questo grido di spavento: «Oh Dei! quegli è il carnefice del padre mio!». Donna Anna, ansimante, prosegue il suo racconto [«Era già alquanto avanzata la notte»] accompagnata dai soli archi. In due accordi Mozart ci dà subito l'impressione delle *tenebre* passando da un accordo di settima di dominante della tonalità di Sol minore a quella di Mi bemolle minore. Questa apparizione improvvisa di quattro bemolli in più basta a far buio: ci si sente nell'oscurità. Ma il racconto continua: «Tacito a me s'appressa, e mi vuole abbracciare: sciogliermi cerco, ei più mi stringe: grido». Tutto questo passaggio è trattato con un'animazione, con un'emozione di smarrimento straordinarie. Dopo la parola «grido», riattacca la battuta iniziale che esprime il terrore della vittima braccata. Tutto, in questo recitativo, cattura e soggioga l'attenzione. Infine, riesco a liberarmi con la forza della disperazione — dice Donna Anna — e «rinforzo i stridi miei, chiamo soccorso, fugge il fello, 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». Questo racconto, di una tale verità da far rabbrivire, è concatenato a una delle pagine più ispirate che un musicista abbia mai scritto. In uno slancio di furore e di vendetta, Donna Anna si volta verso Don Ottavio.

«Or sai chi l'onore rapire a me volse, chi fu il traditore che il padre mi tolse; vendetta ti chiedo, la chiede il tuo cor». Movimento fiero, nobiltà di forma, autorità d'accento, lutto inconsolabile, tutto concorre a rendere sublime questa pagina immortale. Fin dalla prima battuta («Or sai chi l'o-

nore»), il tono è degno e sovrano; l'ingiunzione è formale e irresistibile. I bassi sottolineano in modo energico il carattere imperioso del gesto, tracciato con sicurezza da una mano infallibile. Non c'è nulla di più naturale e commovente delle lacrime che alla settima battuta sgorgano sulle parole «che il padre mi tolse», dopo le quali ricompare l'imprecazione più potente di prima, grazie al procedimento imitativo che lega il canto ai bassi («Vendetta ti chiedo»). E poi, dalla battuta 17, di nuovo i singhiozzi, soffocati, pieni di affanno, cui succede ancora una volta il desiderio di vendetta (battuta 33) con la ripresa della frase iniziale («Or sai chi l'onore»). Solo una scienza prodigiosa può giungere con una così incredibile economia di mezzi a una tale potenza di espressione. Si resta stupefatti nel constatare che una tale semplicità di scrittura ha prodotto un'orchestra così piena e sonora. Ciò deriva, non bisogna stancarsi di ripeterlo, dalla concezione mozartiana del *necessario*. Tutto ciò che lo oltrepassa ingombra ed appesantisce l'opera invece di arricchirla. In Mozart, come in Michelangelo, la funzione muscolare non è ostacolata dagli intasamenti adiposi che compromettono il gioco e l'elasticità dei tessuti, senza produrre altro che una diminuzione dell'energia. Da ciò la chiarezza del disegno, l'eleganza della forma, la *souplesse* e la vitalità del movimento. Alla verità patetica, Mozart unisce la perfezione plastica. Come la testa di Niobe che una leggera contrazione del sopracciglio rende così profondamente triste, in Mozart l'angoscia più struggente non altera mai la tranquillità serena della forma.

N° 10

Entra Leporello, trafelato e ancora tremante per il crimine del suo padrone e la tragica fine del Commendatore. «Io deggio ad ogni patto», dice, «per sempre abbandonar questo bel matto! Eccolo qui: guardate con qual indifferenza sen viene». E Don Giovanni si presenta tutto in fregola all'idea della festa che si sta preparando a casa sua, piena di belle «contadine» che egli si propone di «divertir fin che vien notte». Tutto ciò in un rapido recitativo secco che conduce alla spumeggiante aria di Don Giovanni: «Fin ch'han dal vino»² Di questo pezzo si può dire che «non sta più nella pelle» con la sua verve indiavolata e il suo ritmo vertiginoso privo della benché minima sosta. Si tratta di un Presto in 2/4, da battersi evidentemente in un solo tempo. Un procedimento adottato da Mozart per evitare di far sentire il tempo debole della battuta che avrebbe tolto al

si sente la voce di Don Giovanni da dietro le quinte che ordina i preparativi di una grande festa. Zerlina si spaventa: «Ah Masetto Masetto! odi la voce del monsù cavaliere!». Al turbamento di Zerlina, Masetto ribatte: «Ah capisco! capisco bricconcella, hai timor ch'io comprenda com'è tra voi passata la faccenda».

Tutta questa piccola scena è intonata a mo' di recitativo semplice.

N° 12

Qui comincia il gran Finale del primo atto. L'inizio è sorprendente: «Presto presto», dice Masetto, «pria ch'ei venga por mi vo' da qualche lato». Fin dalla prima battuta si annuncia un pezzo di grandi proporzioni e pieno di straordinarie bellezze.

Le prime cinquanta battute mostrano l'agitazione febbrile del povero Masetto che riprende a dubitare della fedeltà di Zerlina; tale agitazione viene tradotta in musica da un tremolo ad un tempo comico e imponente. Le battute 6-11 esprimono specialmente la diffidenza e il sospetto del promesso sposo.

Alla battuta 51, su una sonorità di fanfara, entra Don Giovanni seguito dai villani che celebrano la festa che si sta preparando per loro: «Sù, svegliatevi da bravi! sù coraggio o buona gente!». Su uno squisito decrescendo vocale e orchestrale, il coro si allontana. Zerlina cerca di nascondersi ma Don Giovanni la vede subito.

Attacca allora un Andante in 3/4 sul cui bisbigliare si staglia una meravigliosa scena di grazia e di seduzione. Non sembra di vederla la piccola Zerlina in punta di piedi durante il dialogo tra il canto e il primo violino nelle prime cinque battute? E con quale destrezza felina Don Giovanni allunga i suoi artigli su di lei (battute 8 e 9)! «Ah lasciatemi andar via...», dice la ragazza con un tono di languida resistenza; «No no resta gioia mia», risponde il libertino. Dalla battuta 10 alla 29 il discorso musicale è avvolto da un non so quale indicibile fascino: non credo sia possibile esprimere il brivido della *défaillance* amorosa in modo più seducente.

Non c'è che Mozart che sappia indovinare con questa sicurezza la forma musicale di ogni sentimento, di ogni sfumatura di passione e di carattere. Passioni e caratteri, tutto il dramma umano è là – e nessuno sa rappresentarlo come Mozart.

Don Giovanni è un avventuriero, un libertino. Non è dunque la tenerezza amorosa ma la sete del desiderio che Mozart ha voluto esprimere in que-

sto inimitabile dialogo tra Don Giovanni e Zerlina, in cui si ritrova la stessa atmosfera del duettino «Là ci darem la mano».

Nulla di più soave del contorno della breve frase di Zerlina, «Ah lasciate-mi andar via», ripetuta in modo identico da Don Giovanni sulle parole «No no resta gioia mia». Le quattro battute seguenti procedono allo stesso modo. Nuova supplica di Zerlina: «Se pietade avete in core...»; «Sì ben mio son tutto amore!», risponde Don Giovanni. Qui il tono accarezzante e inebriante raggiunge il suo culmine; pervade tutto, anche il pericolo. All'incanto della melodia vocale raddoppiata da flauto, oboe e fagotto, si aggiunge all'ingù l'avvolgente movimento dei bassi e, all'insù, l'ineffabile smanceria dei primi violini che fa circolare dappertutto un voluttuoso magnetismo.

Don Giovanni ha catturato la sua preda ma non ha fatto i conti con Masetto che compare di colpo di fronte a lui. Masetto! Proprio io! «E chiuso là perché?». Don Giovanni non si lascia sorprendere: «La bella tua Zerlina non può la poverina più stare senza te». A questo momento corrispondono diciotto battute piene di comicità e di un'estrema finezza.

«Vi ho presi!», sembrano dire i corni, con le loro quattro note di cui l'ultima, più lunga, trapassa nella battuta seguente, mentre gli archi esprimono la sorpresa e l'imbarazzo di Zerlina. Quanto a Don Giovanni, nulla può sconcertarlo; egli è troppo scaltro per mancare di sangue freddo. Sicché prende la cosa allegramente, come si nota dal riso del flauto che si alterna a quello dei primi violini, mentre il movimento beffardo dei corni viene ripreso dai fagotti e la frase si chiude con un'ironia che Masetto scambia per una manifestazione di civiltà molto lusinghiera. «Adesso fate core!», dice Don Giovanni. A questo punto compare una combinazione strumentale che Mozart, se non sbaglio, è stato il primo a introdurre nella musica teatrale. Lasciando da parte per circa otto battute l'orchestra regolare, egli si serve di una piccola orchestra supplementare, collocata sulla scena, per dare il segnale di inizio della festa che il gran signore offre ai bravi contadini. Questa piccola orchestra è la stessa che con un ingegnoso contrappunto servirà ad accompagnare il ballo nella scena successiva. Don Giovanni, Zerlina e Masetto si dirigono dunque verso il salone dei festeggiamenti. Nello stesso istante entrano, dal lato opposto, Donna Anna, Donna Elvira e Don Ottavio, tutti e tre mascherati, alla incessante ricerca del colpevole. In una sola battuta, con la sua straordinaria capacità di passare rapidamente da una situazione all'altra, Mozart fissa i contorni della nuova scena. L'orchestra si

colora di scuro e si avvolge di misteriosa prudenza, come i personaggi che essa introduce. Dopo due battute che sottolineano l'aspetto grave e severo dei nuovi arrivati, i primi e secondi violini all'ottava intonano un disegno di note staccate che sta a significare appunto il mistero di cui i tre personaggi si ammantano.

Sembra quasi che anche l'orchestra si nasconda dietro una maschera. «Bisogna aver coraggio», dice Donna Elvira, «e i suoi misfatti rei scoprir potremo allor». Sullo stesso disegno melodico Don Ottavio condivide il sentimento di Elvira e chiede a Donna Anna di scacciare ormai «l'affanno ed il timor». Ma quest'ultima esprime tutto il suo timore: «Temo pel caro sposo e per noi temo ancor». Questo passo conduce a un minuetto eseguito dalla piccola orchestra di cui s'è detto.

Leporello apre la finestra del salone e, vedendo le tre maschere, dice al suo padrone: «Signor guardate un poco che maschere galanti». «Falle passare avanti», risponde Don Giovanni affacciandosi al balcone, «dì che ci fanno onor». «Al volto ed alla voce si scopre il traditor», replicano i tre misteriosi personaggi. Leporello li invita dunque al ballo ed è qui che interviene il famoso «Terzetto delle maschere».

È questo uno dei tanti gioielli che fregiano il diadema del Principe della musica. È un Adagio, ma in tempo tagliato, il che significa che si deve scandire la misura in due tempi. Le indicazioni di uno come Mozart non si discutono. Prima di tutto si accettano. Poi si può cercare di comprenderle. Ora, sappiamo che non di rado l'Adagio, vuoi in due vuoi in tre vuoi in quattro tempi, si compone di un tale numero di note che diventa inevitabile suddividere ogni tempo in due o in tre, a seconda che ci si trovi all'interno di un'unità di tempo binaria o ternaria. Si tratta di una questione assai delicata dal punto di vista della direzione d'orchestra che riprenderò alla fine di questo libro in un'Appendice dedicata appunto all'interpretazione sia vocale che orchestrale. Nel presente caso (il Terzetto delle maschere), mi sembra che il carattere imponente e solenne del pezzo *non renda obbligatoria la scansione in due tempi* e che la trasformazione del ♩ in ♩ favorisca l'ampiezza e la nobiltà dell'esecuzione. Scandendo in due tempi, si rischierebbe inevitabilmente un'andatura troppo viva per tradurre fedelmente l'alta ispirazione di questo pezzo così maestoso nella sua eleganza. Le prime due battute, con il loro movimento interrotto, fanno già presentire la solennità e inducono al raccoglimento. D'altronde questo terzetto non è altro che un'invocazione. «Protegga il giusto cielo lo zelo del mio cor», dicono Donna Anna e Don Ottavio;

«Vendichi il giusto cielo il mio tradito amor», replica Donna Elvira nel pieno del suo risentimento. Con queste poche parole Mozart intesse un insieme di una tale espressività, di una tale costruzione, di un tale fascino melodico, armonico e timbrico che l'ascoltatore viene colto da un vero e proprio incanto. Ma perché ciò avvenga è necessaria un'esecuzione all'altezza dell'ispirazione del Maestro.

L'entrata delle due voci prive di accompagnamento richiede una perfetta intonazione senza la quale potrebbe essere compromesso tutto l'effetto. Il pezzo è sostenuto infatti, assai discretamente, dai soli strumenti a fiato: le parti vocali assumono perciò una importanza fondamentale.

La partitura d'orchestra che ho sotto gli occhi, pubblicata dall'editore J. Frey, è purtroppo piena di inesattezze e di imperfezioni. Ne potrei citare almeno quattro, e di una certa importanza, nel solo Terzetto delle maschere. Invito i musicisti compositori a compenetrarsi nella scioltezza della forma e nella purezza dello stile che caratterizza la condotta delle voci di questo ammirevole terzetto, così ricco e nobile malgrado la sua brevità. Si prova un sentimento analogo di fronte alla *Visione di Ezechiele*, il celebre quadro di Raffaello che, nonostante le sue piccole proporzioni, dopo qualche istante appare immenso a chi lo osserva.

Ma ecco che un rapido Allegro in 6/8 riconduce Don Giovanni in scena [siamo ora nella «sala illuminata e preparata per una gran festa di ballo»], in un'atmosfera briosa e noncurante, del tutto ignara del pericolo che sta incombendo.

Un ballo è appena terminato. «Riposate vezzose ragazze», dice Don Giovanni; «Rinfrescatevi bei giovinotti», replica Leporello. «Ah Zerlina giudizio», ammonisce Masetto. Tutto questo dialogo pieno di allegria e di animazione conduce a un Maestoso in 2/4.

Dopo un attacco pomposo, in cui domina la sonorità squillante della tromba, Leporello si rivolge alle tre maschere che sono rimaste in disparte: «Venite pure avanti vezzose mascherette»; e Don Giovanni: «È aperto a tutti quanti, viva la libertà!». «Siam grati a tanti segni di generosità»: questa risposta, espressa anche musicalmente con squisita galanteria, termina nel breve concertato «Viva la libertà!» la cui nobile andatura e sontuosa sonorità compensa l'assenza di ogni sviluppo.

Ricominciano le danze con il minuetto che era stato eseguito poco prima dall'orchestrina supplementare e che viene ora affidato all'orchestra principale, mentre l'orchestrina si divide in due gruppi che suonano uno un motivo in 2/4 [la «contradanza»] e l'altro un motivo in 6/8 [la «danza tede-

sca»]³. Queste tre danze si combinano in un contrappunto ingegnoso e divertito. I loro ritmi diversi, le voci dei personaggi, gli «a parte» guardinghi delle tre maschere, il malumore di Masetto, il turbamento di Zerlina, tutti questi elementi si muovono, si combinano, si scontrano con assoluta disinvoltura. Don Giovanni si diletta con Zerlina, mentre Leporello ha imprigionato il povero Masetto in un cerchio di danzatori. Tutt'a un tratto si sente un grido provenire da dietro le quinte. È Zerlina che, aggredita da Don Giovanni, chiama aiuto. Incomincia qui la grandiosa perorazione di questo gran finale.

Donna Anna, Donna Elvira e Don Ottavio, che non hanno perduto di vista un solo istante il malfattore, incitano tutti i presenti a intervenire: «Soccorriamo l'innocente!». Le voci e l'orchestra, in un unisono che si agita come un mare in tempesta, si dirigono verso il fondo: «Ah gittiamo giù la porta!». Ma ecco che la porta si apre. Zerlina entra terrorizzata mentre Don Giovanni compare tenendo il povero Leporello per un orecchio. «Ecco il birbo che t'ha offesa», esclama l'impenitente libertino, «ma da me la pena avrà», e sfodera la spada. Lo sfrontato cavaliere, spericolato e spadaccino provetto, minaccia vigliaccamente con la spada il suo servo poltrone che non osa aprir bocca.

Il ritmo dell'orchestra ostenta in questo punto un'audacia e un'impudenza davvero prodigiose. Cinque battute dopo interviene un effetto strumentale di sorprendente forza espressiva. Agli accordi energici degli archi, che esprimono la brutalità del despota, seguono poche note degli strumenti a fiato che rinviano a una sorta di sudore freddo. Alla undicesima battuta, su un disegno orchestrale fermo e risoluto, la cui autorità è ancora accresciuta dal trattamento imitativo cui viene sottoposto, i tre personaggi mascherati dicono a turno: «Nol sperate! L'empio crede con tal frode di nascondere l'empietà»; e si levano la maschera. Don Giovanni li riconosce ed appare, questa volta, assai confuso. Anche l'orchestra lo abbandona concedendogli solo qualche breve accordo degli strumenti a fiato che poco prima avevano dato voce alla viltà di Leporello. «Tutto tutto già si sa!» Scatta allora la terribile sezione finale, colma di risentimento e di minacce.

Una confusione, un tumulto, un vulcano di voci e di strumenti di una potenza incomparabile, ma nello stesso tempo di una trasparenza e di una semplicità di mezzi miracolose: un'idea giusta non ha bisogno di procedimenti troppo complicati.

Ciononostante Don Giovanni ritrova la sua spavalderia. Nella coda del

finale egli fa buon viso a cattivo gioco. «Ma non manca in me coraggio», dice. E brandendo la spada attraversa la folla senza che nessuno osi impedirglielo.

Così termina il finale del primo atto: una concezione straordinaria, tanto elegante quanto potente, tanto sinfonica quanto drammatica, nella quale ogni elemento trova il suo posto esatto, dove nulla manca e nulla è superfluo. Ecco il suggello del genio.

ATTO SECONDO

N° 13

Il delizioso duetto che apre il secondo atto prende avvio con un battibecco tra Don Giovanni e Leporello. Quest'ultimo, ormai stufo, vorrebbe abbandonare il suo padrone. «Eh via buffone, non mi seccar», «No no padrone non vo restar». Per tutto accompagnamento: il quartetto d'archi, due oboi e due corni; ma ogni nota è al suo posto; nulla di inutile e una sonorità tanto ricca quanto discreta. Dal punto di vista della commedia, non poteva essere meglio espressa, musicalmente, la disputa domestica tra padrone e servo. Viene poi un brioso recitativo durante il quale i due fanno la pace.

Don Giovanni - Leporello!

Leporello - Signore.

Don G. - Vien qui, facciamo pace: prendi
(*gli dà del denaro*).

L. - Cosa?

Don G. - Quattro doppie.

L. - Oh sentite

Per questa volta ancora

la cerimonia accetto:

ma non vi ci avvezzate; non credeste

di sedurre i miei pari,

come le donne, a forza di denari.

E aggiunge una condizione: che si lascino stare le donne. «Pazzo! lasciar le donne? sai ch'elle per me son più necessarie del pan che mangio, più dell'aria che spiro!». Ed è proprio questione di un'altra donna, della

cameriera di Donna Elvira. È quasi buio e Don Giovanni vuol presentarsi a lei con gli abiti di Leporello («Han poco credito con gente di tal rango gli abiti signorili»). Si toglie dunque il proprio vestito e si mette quello di Leporello che resiste invano: «Finiscila, non soffro opposizioni». Sbuffando e imprecando Leporello indossa l'abito di Don Giovanni.

N° 14

Non credo di poter immaginare un brano di musica più perfetto di questo terzetto. Forse ho un debole per il tipo di fascino, costante e impalpabile, che emana. Non so. Ma cerco invano un punto, un passaggio che non sia in esso di una bellezza assolutamente compiuta. L'arte musicale vi si manifesta con una tale superiorità che si ha l'impressione di essere di fronte all'essenza della musica. Non conosco nulla al mondo di più squisito. Elvira è affacciata, sola, al balcone. Pensa ancora, con l'ostinato affetto del vero amore, all'ingrato che la ricambia nel modo che sappiamo: «Ah taci ingiusto core, non palparmi in seno; è un empio, un traditore, è colpa aver pietà».

È questo il sentimento che anima le prime tredici battute. Elvira accusa il suo proprio cuore. Gli rimprovera di battere ancora (battute 3-4, 7-8) per l'indegno che vorrebbe dimenticare (battute 9-11) e che si vergogna di continuare ad amare (battute 12-13). L'espressione musicale di questo complesso stato affettivo è perfettamente realizzata attraverso il ritmo, il profilo melodico, gli accenti, le sfumature, le pause, l'armonia, i timbri.

Il periodo successivo (battute 14-18) è un appello alla prudenza: «Zitto, di Donn'Elvira, Signor, la voce io sento». Così Leporello. E Don Giovanni: «Cogliere io vo il momento, tu fermati un po' là». Anche l'espressione di queste cinque battute è di una verità sorprendente. Il suono corrisponde perfettamente all'azione. L'accento posto sul secondo tempo, il disegno dei fagotti imitato dai bassi e ripreso poi dai flauti e clarinetti, il tono misterioso della diciottesima battuta dipingono perfettamente l'atteggiamento di qualcuno che cerca di rannicchiarsi.

Nella battuta 19 ricompare il disegno melodico della prima frase. «Elvira! idolo mio», sospira Don Giovanni sotto il balcone. L'istinto del genio non ha sbagliato neppure questa volta. Don Giovanni intona le sue parole d'amore, impudenti e menzognere, sulla stessa melodia che aveva caratterizzato l'appassionato lamento di Elvira. Questo prestito musicale è un abuso di fiducia, un falso commesso dal libertino che usa il linguaggio

sincero di Elvira per poterla meglio ingannare. Quest'ultima trasale: «Non è costui l'ingrato?» (battuta 27). Le battute 27-28 riprendono il tono indignato delle battute 9-10. Ma Don Giovanni la rassicura con voce melliflua: «Sì, vita mia, son io e chiedo carità» (battute 29-31). «Numi! che strano affetto mi si risveglia in petto», dice Elvira. «State a veder la pazza che ancor gli crederà», replica Leporello (battute 32-36). Un'elegante imitazione riprende allora il disegno malizioso delle battute 14-15. Segue (battuta 37) una frase di un profilo melodico infinitamente dolce, quasi un assaggio della famosa serenata che di lì a poco Don Giovanni avrebbe dedicato alla cameriera di Donna Elvira. Le battute 47-50 punteggiano con il tremolo degli strumenti ad arco la resistenza di Elvira, mentre gli strumenti a fiato rinviano alle ipocrite effusioni del seduttore. «Ah credimi o m'uccido», esclama Don Giovanni. E Leporello: «Se seguitate io rido». La discesa sillabica di quest'ultimo è di un effetto straordinario e prepara meravigliosamente la ripresa del tema iniziale, sulla quale le tre voci si riuniscono in un modo incredibilmente soave e armonico. Ma il vero prodigio è la ricchezza di senso che Mozart ha saputo ricavare dal trattamento di questa semplice forma:



Essa viene sottoposta a varie imitazioni, prima all'ottava, poi per terze, poi per moto contrario, poi in crescendo fino al *f* della battuta 72, subito seguito da un movimento staccato *p* che descrive con estrema finezza l'indecisione di Elvira, il tranello di Don Giovanni, la titubanza di Leporello, sui quali si chiude questo turpe quiproquo. Il terzetto termina con la ripresa delle battute 63-67, seguite da una coda di sei battute ricalcata sul disegno della battuta 12.

Nel frattempo Elvira è scesa di sotto. L'oscurità le impedisce di riconoscere Leporello che, travestito da Don Giovanni, incomincia a prendere gusto alla situazione. Il libertino li spaventa per farli fuggire. Rimasto solo, si prepara ad intonare la deliziosa serenata per la cameriera intitolata «Romanza» [*immo*: «Canzonetta»!].

N° 15

Questa serenata è un vero gioiello di eleganza melodica, ritmica e armonica. All'accompagnamento orchestrale si aggiunge quello del mandoli-

no la cui divisione ritmica in sei semicrome e tre crome è oltremodo riuscita. La canzone stessa è un capolavoro di grazia e di galanteria. Le battute 15-18 presentano una successione armonica irresistibile; le battute 20-21 sono di una intensità e di una seduzione incontenibili. Ma arriva qualcuno. È Masetto che, scortato da alcuni amici, va in cerca di Don Giovanni per dargli una lezione.

«Chi va là?». «Non mi conosci? Il servo son io di Don Giovanni». «Leporello!». E Masetto chiede al padrone travestito da servo dove può trovar l'«indegno cavaliere». Egli lo sta cercando «per trucidarlo». «Bravissimo Masetto!», dice Don Giovanni, «anch'io con voi m'unisco per fargliela a quel birbo di padrone: ma udite un po' qual è la mia intenzione».

N° 16

«Metà di voi qua vadano, e gli altri vadan là 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».

Questa aria un po' defilata è piena di malizia e di impertinenza. Si veda per esempio il disegno sincopato degli archi all'unisono sulle parole «Ferite pur, ferite»: una vera trovata!

Gli amici di Masetto si allontanano seguendo le indicazioni del falso Leporello; Don Giovanni trattiene il promesso sposo di Zerlina per dirgli due paroline in un orecchio.

Dopo averlo disarmato, lo bastona di santa ragione. Masetto lancia grida di dolore. Don Giovanni fugge. Entra Zerlina. «Via, via», dice la sposina, «purché tu mi prometta d'essere men geloso, io ti guarirò, caro il mio sposo».

N° 17

L'aria di Zerlina è un puro capolavoro, di una bellezza penetrante e di una assoluta perfezione formale. L'introduzione strumentale è già di per sé impeccabile e merita un'attenzione particolare. Fin dalla terza battuta si resta incantati dal disegno accarezzante delle viole e dei violoncelli:



Le battute 7 e 8 sono di una grazia squisita e terminano con un accordo

di settima di dominante davvero accattivante. Dalle battute 17-18, con il trillo dei primi violini sugli accordi degli strumenti a fiato, emerge un sorriso pieno di finezza. Lo stesso vale per la risposta della voce nelle due battute successive, con il solo accompagnamento degli archi. Che tenerezza nella frase compresa nelle battute 25-32 che ripropongono con semplicità ed eleganza la melodia iniziale! E che richiamo smanceroso nell'andatura uniforme delle battute 47-49, seguite dalla deliziosa strizzatina d'occhio delle battute 50-51¹. Vuoi sapere, dice Zerlina, dove tengo il balsamo per guarire le tue ferite? E «facendogli toccare il core»: «sentilo battere, toccami qua». Le battute 61, 63-64 [*immo*: 63-65] con il disegno legato degli archi sulle note staccate dei fiati sono assolutamente deliziose: Mozart è il solo a possedere una simile grazia.

Zerlina esce con Masetto. Ed ecco sopraggiungere Leporello, che veste sempre gli abiti di Don Giovanni, in compagnia di Donna Elvira. Egli cerca di evitare la presenza di costei per paura di essere riconosciuto. La scena è cambiata; siamo nel mezzo di un bosco [*sic*]. Si vedono delle luci in lontananza. Leporello dice di voler andare a vedere chi è. «Ah non lasciarmi!», esclama Elvira. A questo punto attacca un delizioso sestetto.

N° 18

Questo pezzo di vaste proporzioni, composto di vari episodi tutti del massimo interesse, è un modello di musica drammatica. Fin dalle prime note, l'orchestra ci fa sentire il terrore di Donna Elvira, rimasta sola in quel luogo tetro e buio. La successione di terze con cui inizia il brano avvolgono subito il personaggio con un'ombra inquietante; si cammina a tastoni; tutta la prima frase di Elvira è accompagnata a soprassalti dall'orchestra che esprime in modo sorprendente i battiti del suo cuore. Tutti diversi sono i sussulti di Leporello che pensa solo a fuggire senza pensare alla povera Elvira. L'orchestra fruga dappertutto e inciampa più volte prima di trovare una via d'uscita. Eccola: la parte orchestrale e quella vocale se la svignano in punta di piedi: ancora una volta la corrispondenza tra forma musicale e azione è di una verità scenica assoluta.

Ma ecco sopraggiungere Donna Anna e Don Ottavio. Le due battute strumentali che li introducono sono di una bellezza sovrana. Solo il genio mozartiano è in grado di condensare in così poche note e con una tale potenza la giusta forma di un personaggio. Con l'entrata di Donna Anna e Don Ottavio il linguaggio musicale assume una nobiltà di condotta e

una dignità di accento incomparabili. L'intera frase di Don Ottavio («Tergi il ciglio») esprime una tenerezza piena di tatto e di delicatezza. Il suo non è tanto l'accento della passione quanto piuttosto quello dell'amore profondo e fedele. La risposta di Donna Anna («Lascia almen alla mia pena») è superba per tenuta e nobiltà di sentimento: il suo è un dolore inconsolabile che avrà tregua solo con la vendetta. La sua frase e quella di Don Ottavio sono accompagnate da un disegno continuo dei secondi violini che sembra voler esprimere il legame profondo di queste due anime unite dallo stesso affetto e dallo stesso tormento.

Ma ecco che, di colpo, un nuovo ritmo si fa sentire in orchestra. Esso marca il rientro di Donna Elvira e Leporello che continuano il loro cammino a tastoni. «Ah dov'è lo sposo mio?», geme la prima. «Se mi trova son perduto», ribatte il secondo. Tutti e due intravedono un'uscita, ma sul più bello irrompono Donna Anna, Don Ottavio, Zerlina e Masetto che scambiano Leporello per Don Giovanni. «Ferma briccone! Dove ten vai?», esclamano Zerlina e Masetto, mentre il povero diavolo cerca di fare di tutto per non essere riconosciuto. L'orchestra assume un piglio fermo ed energico; si ha la netta impressione di essere in presenza di un arresto. «Ecco il fellone!», sbottano Donna Anna e Don Ottavio. «Ah mora il perfido che m'ha tradito!», incalzano tutti tranne Elvira che si rivolge loro in modo supplichevole: «È mio marito pietà pietà pietà». E l'orchestra riprende il ritmo ansimante che accompagnava il suo terrore quando, poco prima, cercava di ritrovare il marito smarrita nell'oscurità. Ma tutti ribattono: «No no, morrà!». La lotta ostinata di questi due ritmi contrastanti è di una forza espressiva sorprendente.

Nel mezzo di questa *bagarre*, Leporello si sente perduto. Il volto sempre nascosto nel mantello, egli si lamenta in modo indescrivibile. Canto, archi, fiati, tutti insieme, pallidi di spavento, si trascinano letteralmente ai piedi degli astanti con la pelle d'oca e battendo i denti mentre i bassi restano immobili come paralizzati. Ancora una volta non si può non ammirare la prodigiosa sicurezza con la quale Mozart entra immediatamente e direttamente nel vivo della situazione e nella pelle dei personaggi. Il lamento di Leporello si conclude, attraverso una patetica supplica degli oboi, con una cadenza interrotta che conduce a un nuovo ritmo: Leporello «si scopre e si mette in ginocchio davanti agli altri». Stupore generale: «Dei! Leporello! che inganno è questo!». Lo sconcerto vero e proprio dura otto battute; poi ricomincia il ritmo spezzato che esprime l'incertezza nella quale è immerso ciascun personaggio. Infine attacca

l'energico Allegro [Molto Allegro] che chiude, quasi a mo' di esplosione, questo magistrale sestetto. Benché la partitura non segnali alcun cambiamento di metro (ci troviamo in un 4/4), mi pare indubbio che si debba intendere questa sezione finale come scandita in due tempi ♩. Poche parole costituiscono la materia prima di questa pagina possente: «Mille torbidi pensieri mi s'aggiran per la testa: che giornata o cielo è questa! Che impensata novità». Il pezzo rivela la scienza di un sinfonista consumato; vi si trova inoltre la smagliante verve e la radiosa trasparenza che caratterizzano il genio italiano di un Cimarosa o di un Rossini. Benché salisburghese di nascita, Mozart è più italiano che tedesco. Egli ha assimilato ben presto, durante i suoi viaggi nella penisola, il carattere meridionale: ha bevuto il sole e respirato l'aria del paese incantato che, dopo la Grecia, avrebbe meritato di essere la terra degli dei.

In due colpi d'arco, quasi per una scossa magica, l'andatura del pezzo si trasforma. Leporello si alza e inizia a intravedere la possibilità di salvarsi con la fuga. Al movimento agitato dell'orchestra indoviniamo che le orecchie gli ricominciano a ronzare e che alla prima occasione se la svignerà. «Se mi salvo in tal tempesta è un prodigio in verità!».

Un sillabato pieno di terrore fornisce l'esatta immagine di quello che gli passa per la testa (battute 17-20, 27-35 dell'Allegro): il suo sgomento, ormai al culmine, dilaga con un effetto irresistibile nella conclusione della frase. Sono passati sessant'anni dall'epoca in cui ho ascoltato questo capolavoro immortale per la prima volta e non ho ancora dimenticato l'entusiasmo, il delirio che scatenava in tutto il pubblico la voce possente di Lablache. Questo attore di genio e cantante inimitabile sapeva accendere come nessuno l'entusiasmo della sala. Ma d'altronde innumerevoli lampi di genio percorrono l'opera del maestro. Che colpo di fulmine ad esempio lo scatto della voce di basso che sfonda per così dire il terribile unisono dell'orchestra! E lo stesso vale per la suberba perorazione vocale che inizia alla ventisettesima battuta prima della fine del pezzo e che è una meraviglia sia dal punto di vista del contrappunto che dell'armonia.

N° 19

La sottomissione alle umilianti volontà del suo padrone rischia comunque di costare cara a Leporello: ognuno reclama per sé il privilegio di punirlo come si deve. Questa situazione lascia spazio a un'aria caratteri-

stica di Leporello. Forse, scenicamente parlando, questo pezzo è superfluo dato che ripropone le stesse paure che il servo aveva manifestato nel sestetto precedente. Non a caso esso viene quasi sempre soppresso durante le rappresentazioni.

Alla fine Leporello riesce a fuggire. Don Ottavio si rivolge allora a tutti i presenti: «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».

N° 20

Chi non è riuscito a sentire il celebre tenore Rubini, contemporaneo di Lablache e della Malibran, non può avere idea dell'emozione che suscitava un tempo la famosa aria di Don Ottavio: «Il mio tesoro intanto»... Era un delirio e l'illustre virtuoso non poteva cantarla senza concedere il *bis*. Bisogna dire che egli era un cantante incomparabile e non dimenticherò mai il silenzio religioso nel quale lo si ascoltava. Chiunque si fosse permesso di aprir bocca sarebbe stato spietatamente zittito. Già: allora non si andava a teatro per fare conversazione ma per ascoltare una musica ammirevole ed eseguita magistralmente da cantanti che erano anche grandi musicisti. Non mi stupirei se mi si dicesse che questa aria è stata scritta su espressa richiesta di un virtuoso del tempo di Mozart. Non che manchi della libertà formale e della forza espressiva che caratterizzano la vera ispirazione musicale, ma sono presenti al centro e alla fine di essa dei vocalizzi che non si spiegano altrimenti che col desiderio di far brillare il cantante. Il pezzo resta comunque di una delicatezza toccante e di un fascino senza pari.

A questo punto la scena cambia e rappresenta un cimitero nel quale campeggia su un alto piedistallo la statua di marmo del Commendatore. Don Giovanni, reduce da chissà quale altra avventura, «entra pel muretto ridendo». «Ah ah ah questa è buona, or lasciala cercar: che bella notte! È più chiara del giorno; sembra fatta per gir a zonzo a caccia di ragazze. [...] Avrei voglia di saper com'è finito l'affar tra Leporello e Donna Elvira». In quel mentre entra il servo che sta ancora fuggendo.

Il loro battibecco viene interrotto da una voce sepolcrale che, accompagnata da lugubri accordi, risuona nel cimitero: «Di rider finirai pria dell'aurora». Da questo momento entriamo nel vivo del dramma. «Chi ha parlato?», dice Don Giovanni. «Ah qualche anima sarà dell'altro mondo

che vi conosce a fondo», risponde Leporello. E la voce sepolcrale riprende: «Ribaldo, audace! lascia a' morti la pace». Alla salmodia dell'agghiacciante voce già terribile di per sé e per le armonie che la sostengono, si aggiunge anche il suono sinistro dei tromboni (che compaiono qui per la prima volta) che combinato con quello di oboi, clarinetti e fagotti produce un effetto raccapricciante. «Sarà qualcun di fuori che si burla di noi», dice Don Giovanni imperturbabile. Ma non è quella la statua del Commendatore? Leporello! «Leggi un poco quella iscrizione». E Leporello, balbettando per la paura: «Dell'empio, che mi trasse al passo estremo, qui attendo la vendetta». Benissimo! «Digli che questa sera l'attendo a cena meco».

N° 21

Questo duetto, apparentemente comico, ha in realtà una tinta tragica che deriva non soltanto dal luogo in cui si svolge, ma anche dal contrasto terribile tra la scettica impudenza di Don Giovanni e il silenzioso rispetto che richiederebbe un cimitero. Anche la tremarella di Leporello abbandona il tono buffo: egli appare profondamente turbato di dover insultare le cose sacre. Ma bisogna guardare più da vicino questo brano per fare emergere la prodigiosa intelligenza con la quale Mozart ha saputo cogliere anche i minimi dettagli di questa scena tragicomica.

Nelle prime due battute Leporello saluta con una sorta di affettata disinvoltura la statua del Commendatore. Poi incomincia ad introdurre l'invito; ciò gli costa degli sforzi inauditi, subito rimarcati dal soprassalto dei violini (battuta 4). Alla sesta battuta non ha più la forza di continuare e si fa piccolo piccolo per la paura. Battuta 9: egli trema dalla testa ai piedi. Battute 10-13: Don Giovanni lo apostrofa brutalmente. «Finiscila o nel petto ti metto questo acciar». Queste quattro battute esprimono il divertimento dell'ateo snaturato di fronte alla paura del suo servo. Alla battuta 20 si ripete l'affettato saluto dell'inizio e la seguente interruzione. Battuta 28: nuova minaccia di Don Giovanni. «Mori, mori!». «No no, attendete, attendete», ribatte Leporello. E ricomincia il suo invito con un tono ancora più deferente. A questo punto si apre un dialogo con l'orchestra che riesce ad evidenziare anche i dettagli fisici più intimi della paura. Battute 32-33: Leporello cerca di contenere la minaccia che proviene dalle sue viscere; chiama a soccorso i primi e secondi violini che si avvicinano con prudenza. Ma ecco che il pericolo viene annunciato dai

flauti e fagotti (battute 34-35). Una più stretta vigilanza diventa allora necessaria (battute 36-37). Il pericolo si avvicina ancora (battute 38-39). Raddoppiano le precauzioni (battute 40-43). Ahimè! vani sforzi!... La disfatta è consumata a dispetto delle dighe opposte al movimento discendente dalle dissonanze di seconda appoggiate una sull'altra. Tutta questa sequenza compresa tra le battute 32 e 43 è attraversata dal battito ostinato delle viole il cui sguardo fisso e inebetito è da morir dal ridere. Infine, la modulazione della battuta 44 rivela il disastro. Allora sul tremolo dei violini e sulla desolazione dei bassi il pallore del povero diavolo raggiunge il suo culmine. Non parla più: trema, frigna, bela. «Va là che se' un buffone», gli dice Don Giovanni. «O ciel! chinò la testa!», esclama Leporello. E la voce e l'orchestra imitano il movimento della testa del Commendatore. Don Giovanni invita egli stesso la statua: «Verrete a cena?».

«Sì!», risponde la statua inclinando la marmorea testa.

Una nota tenuta dei corni, di un effetto glaciale, accompagna questa risposta e si prolunga nell'orchestra come un rintocco di morte. Davvero Leporello non ne può più: egli non fa che tremare nervosamente e battere i denti. Quanto a Don Giovanni, egli sembra godere della nuova avventura. «Bizzarra è inver la scena, verrà il buon vecchìo a cena, a prepararla andiamo».

E su un repentino decrescendo, che rinvia tanto alla iattanza di Don Giovanni quanto al sollievo di Leporello, i due se la svignano a tutta velocità.

Così termina questo stupefacente duetto, una delle più belle caratterizzazioni che siano mai esistite nell'arte drammatico-musicale.

N° 22

La scena cambia. Ci troviamo ora negli appartamenti di Donna Anna. Don Ottavio la scongiura di affrettare le loro nozze. «Vorresti con indugi novelli accrescer le mie pene? Crudele!». «Ah no mio ben: troppo mi spiace allontanarti un ben che lungamente la nostra alma desia... ma il mondo... oddio! Non sedur la costanza del sensibil mio core! abbastanza per te mi parla amore».

Questo recitativo di Donna Anna e il Cantabile [Larghetto] che lo segue sono di un sentimento assai elevato, in cui si trovano tutte le ansie del dolore, tutti gli scrupoli del lutto insieme alle più nobili espressioni del-

l'affetto. Il delizioso Allegretto [Allegretto moderato] che segue contiene qualche vocalizzo che Mozart ha probabilmente introdotto per compiacere qualche virtuosa, come già era successo nell'aria di Don Ottavio (N° 20). Ma che grazia e che sensibilità dalla battuta 30 dell'Allegretto sino alla fine dell'aria!

Quale speranza ardente a partire dalla battuta 35, quando l'accento posto sul secondo tempo fa emergere un affanno appassionato! Quante lacrime fedeli e discrete, e quanti sospiri soffocati nelle battute 40-41, così tenere e espressive!

N° 23

Eccoci dunque giunti all'ultimo quadro del nostro grande e nobile dramma. Un quadro che comprende tre scene importanti la cui stretta concatenazione ha consentito a Mozart di creare un unico, articolato finale. Lo stesso era già avvenuto alla fine del primo atto. Ci troviamo in una sala del palazzo di Don Giovanni: «una mensa è preparata per mangiare». Un'orchestrina occupa il fondo della scena. Su una fanfara gioiosa e spensierata dell'orchestra, entra Don Giovanni elegantemente vestito: «Già la mensa è preparata, voi suonate, amici cari, già che spendo i miei danari, io mi voglio divertir».

Subito i musicisti che fanno parte dell'orchestrina sul palco attaccano diversi brani mentre Leporello porta in tavola le prelibate pietanze, sottolineando comicamente il «barbaro appetito» del suo padrone. Tutta la scena è trattata con allegria e disinvoltura, e accompagnata da varie combinazioni di strumenti a fiato.

Ma ecco che irrompe in scena Donna Elvira per tentare un'ultima volta di redimere il libertino. Su un ritmo pieno di turbamento e di angoscia, la sposa tradita accorre non tanto con la speranza di risvegliare l'amore in un cuore incapace di provare un affetto costante, quanto piuttosto con il proposito di salvare il marito infedele, se non è troppo tardi. L'andamento musicale è ansioso e supplicante. Don Giovanni, insensibile e crudele, risponde al dolore di Elvira con un sarcasmo irridente e umiliante. Costei, scoraggiata e desolata, si allontana. Da fuori scena ci giunge un suo grido spaventoso: Elvira si è trovata di fronte all'«uom di sasso» che è giunto al fatidico *rendez-vous*.

«Che grido è questo mai?», dice Don Giovanni; poi, rivolto a Leporello, «Vai a veder che cosa è stato!». Il servo torna pallido come un morto. «Ah!

signor... per carità... non andate fuor di qua... l'uom di sasso... l'uomo bianco... [...] Se vedeste che figura! Se sentiste come fa: ta ta ta ta». Don Giovanni prende una torcia e va lui stesso ad aprire. Poi indietreggia sbalordito! La statua è davanti a lui.

Incomincia allora il formidabile dialogo che è forse ciò che di più grandioso esiste nella musica drammatica.

Gli accordi sui quali ha luogo l'apparizione dello spettro sono gli stessi che avevano dato avvio all'*ouverture*. Non ripeterò ora ciò che ho già detto a proposito della maestosità di queste armonie terribili. Esse ricompaiono in questa scena rese ancora più spaventose dalla presenza del personaggio misterioso di cui sono l'immagine sonora. Ostinatamente incredulo, sfrontatamente empio e sacrilego, Don Giovanni incomincia a comprendere che non è più il tempo di ridere e che non ci si può far gioco impunemente della giustizia divina. Ciononostante egli cerca di darsi un contegno sino alla fine. «Non l'avrei giammai creduto, ma farò quel che potrò! Leporello! un'altra cena fa che subito si porti». «Ferma un po'», esclama la statua del Commendatore: «Non si pasce di cibo mortale chi si pasce di cibo celeste!». E, mentre Leporello suda freddo, Don Giovanni dice: «Parla dunque: che chiedi, che vuoi?». A questo punto inizia una terrificante progressione armonica di fronte alla quale anche il cuore più duro non può non tremare di spavento. Lugubri armonie, ritmi dirompenti, impasti timbrici sinistri, tutto contribuisce a dare a questa suprema requisitoria un'autorità indescrivibile. «Tu mi invitasti a cena, il tuo dover or sai, rispondimi, verrai tu a cenar meco?». A partire dalle parole «tu m'invitasti a cena», l'orchestra procede per frasi di quattro battute la cui successione assomiglia al sollevarsi delle onde, sempre più alte, pronte a inghiottire il colpevole.

Con uno «sforzando» posto sul primo accordo di ogni frase, Mozart ha saputo dare l'impressione di un mare in burrasca i cui flutti si gonfiano spaventosamente, in un maestoso crescendo, per poi infrangersi sulla spiaggia con un solenne fragore. Davanti a questa tempesta si capisce che per il bestemmiatore non c'è più scampo. «Verrò», dice con tono risoluto. «Dammi la mano in pegno», lo incalza la statua. «Eccola», risponde Don Giovanni. Di colpo, come per una scossa elettrica, l'orchestra vacilla, si contorce con delle convulsioni che lasciano presagire la fine imminente. «Pentiti, cangia vita: è l'ultimo momento». «No no ch'io non mi pento!». «Pentiti!». «No!». Una lotta atroce, un'orribile agonia dipinta in modo sublime e tremendo: è la disperazione del dannato di fronte all'inesorabilità

della giustizia. Schiumante di rabbia e ormai sfinito, Don Giovanni cade fulminato ai piedi della statua che pronuncia con tragica lentezza la sentenza: «Ah tempo più non v'è!» Nello stesso tempo, come da un cratere infuocato, escono degli spettri spaventosi che circondano Don Giovanni. «Dove escono quei vortici di foco pien d'orror!». E il coro dei fantasmi risponde: «Tutto a tue colpe è poco; vieni! c'è un mal peggior». Don Giovanni sprofonda in mezzo a un vero e proprio incendio musicale, doppia apoteosi della giustizia divina e del genio umano.

Così termina, per lo meno a teatro, questa opera colossale la cui partitura comprende ancora alcuni bei pezzi musicali che però, dopo l'effetto fulminante di questa scena, appaiono fuori luogo dal punto di vista drammatico. Essi non offrono che un interesse puramente musicale.

È Leporello, unico testimone oculare, a raccontare agli altri la tragica fine di Don Giovanni. Don Ottavio supplica Donna Anna di consentire ormai al loro matrimonio. Quest'ultima domanda «un anno ancora allo sfogo del suo cor». Quanto a Leporello, rimasto disoccupato, egli si recherà in qualche osteria «a trovar padron miglior». Il tutto termina con una sentenza morale in forma di fuga: «Questo è il fin di chi fa mal». Tutto ciò risulta alquanto freddo dopo la profonda impressione della scena precedente. Per quanto bello esso possa essere dal punto di vista musicale, questo lieto fine appare del tutto inutile dal punto di vista drammatico. Che un genio come quello di Mozart non abbia rinunciato a questo epilogo posticcio la dice lunga sul bisogno del pubblico di allora di avere una conclusione morale esplicita. Inoltre è evidente l'esigenza di conoscere con precisione che fine fanno gli altri personaggi dopo la scomparsa di colui che aveva causato loro tante sofferenze. Comunque sia, teatralmente parlando, l'interesse decresce a questo punto e oggi più di ieri la legittimità del lieto fine appare assai dubbia.

Un'appendice, pubblicata alla fine della partitura, contiene inoltre alcuni pezzi composti da Mozart dopo le prime rappresentazioni dell'opera. C'è da scommettere che queste aggiunte sono il risultato delle richieste dei cantanti che consideravano la loro parte troppo sacrificata. Esse si riferiscono infatti soprattutto ai tre personaggi meno importanti: Donna Elvira, Don Ottavio e Masetto. Tra queste, va segnalata un'aria di Elvira, che spesso si conserva a teatro [«Mi tradì quell'alma ingrata»], e soprattutto l'ammirevole recitativo che la precede [«In quali eccessi, o Numi»]. Lo stesso vale per l'aria di Don Ottavio («Dalla sua pace») avvolta da una grazia adorabile e da una suprema distinzione.

- 1 Come si vede, Gounod non prende in esame l'aria di Masetto («Ho capito, signor sì») che veniva spesso tagliata (ahimè) e che costituisce il vero N° 6 della partitura [N. d. T].
- 2 Anche l'aria di Don Ottavio («Dalla sua pace», N° 10^a) viene tralasciata da Gounod, che la menzionerà solo di sfuggita alla fine del saggio [N. d. T].
- 3 In realtà, come noto, anche il minuetto è affidato da Mozart a un'orchestrina sul palco: che si tratti di un altro errore da attribuirsi alla partitura edita da J. Frey e utilizzata da Gounod? [N. d. T].
- 4 Qui, come altrove, emerge una certa imprecisione nella numerazione delle battute: il movimento uniforme di cui parla Gounod corrisponde alle battute 48-50 e la strizzatina d'occhio alle battute 51-52 [N. d. T].



APPENDICE

Pur essendo così chiara, naturale e perspicua, la musica di Mozart è raramente eseguita in modo soddisfacente.

Perché?

Ecco la questione a cui vorrei dedicare questa appendice, tentando anche, se possibile, di fornire qualche risposta.

Ciò che è assolutamente da evitare nell'esecuzione delle opere di Mozart è la *ricerca dell'effetto*. Con la parola «effetto» non intendo l'impressione prodotta sull'ascoltatore dall'opera stessa (impressione di *charme*, di grazia, di simpatia, di terrore: insomma di tutte le emozioni di cui il testo musicale offre o dovrebbe offrire, *in quanto tale*, l'immagine e la forma), bensì l'*esagerazione* di accento, di colore, di movimento che troppo spesso porta gli interpreti a sostituirsi all'autore. Invece di essere riprodotto con semplicità e fedeltà, il pensiero dell'autore viene così snaturato.

Quando un grande musicista ha composto un'opera, e specialmente se questo musicista si chiama Mozart, il minimo che si possa dire è che egli ha *voluto* ciò che ha scritto *come* l'ha scritto e che se si cambia il suo dettato è perlomeno probabile che si ottenga un risultato peggiore dell'originale. Cosa diremmo di un incisore che trasformasse a suo piacimento i contorni di un quadro di Raffaello? O di un attore che introducesse una frase, un verso, una parola di suo gusto in un'opera di Racine o di Molière?

Perché il linguaggio dei suoni deve essere trattato con meno rispetto di

quello delle parole? La verità d'espressione è forse meno indispensabile nel primo che nel secondo? Cosa resta di un pensiero musicale se si snaturano gli accenti, le sfumature, i movimenti, i valori dei suoni di cui si compone? Assolutamente nulla. Eppure è proprio questo che numerosi interpreti compiono senza il minimo scrupolo. Preoccupati troppo spesso di ostentare la loro voce, essi sacrificano i diritti dell'espressione al successo del virtuoso, il trionfo duraturo della verità alle soddisfazioni passeggera della vanità.

Non mi stancherò di ripeterlo: legittimando la sostituzione della fedeltà al testo con l'esercizio della fantasia esecutiva, si scava un abisso tra autore e pubblico. Cosa significano, per esempio, gli indugi prolungati su incerte note a detrimento dell'equilibrio ritmico dell'insieme? A parte l'insopportabile monotonia del procedimento, ciò provoca un disagio continuo nell'ascoltatore. E a che cosa si riduce il ruolo dell'orchestra nella continua subordinazione della trama sinfonica al capriccio del cantante? È impossibile redigere un catalogo completo di tutti gli abusi e le licenze che snaturano il senso e compromettono la corretta impressione di una frase musicale. Ciononostante, si può tentare uno schema che sintetizzi le infrazioni più comuni alle regole dell'Arte e del semplice buon senso raggruppandole in questi sei ambiti: I) il movimento, II) la misura, III) le sfumature, IV) la respirazione, V) la pronuncia, VI) la direzione d'orchestra.

I) IL MOVIMENTO

Di tutte le qualità che compongono il carattere, la fisionomia, la giusta espressione di un brano musicale, quella più importante e indispensabile è senza dubbio l'esatto e scrupoloso rispetto del movimento, del tempo nel quale l'autore l'ha concepito. La funzione del movimento è quella di determinare l'*andatura* generale del brano; e siccome l'*andatura* è un tratto precipuo del carattere dell'idea, alterare il movimento significa alterare l'idea stessa e distruggerne talvolta il senso e l'espressione. Che l'eccesso di lentezza o di rapidità dell'esecuzione possa falsificare e sfigurare una frase musicale è un fatto assolutamente indiscutibile. Gli esempi non mancano. Ne cito uno per tutti; uno che mi ha addirittura traumatizzato.

Mi trovavo a un ballo organizzato dal Ministero di stato della Maison de l'Empereur. Era l'inverno 1854-1855, se non sbaglio. A quel tempo la vec-

chia contraddanza (che allora si chiamava quadriglia) sopravviveva ancora anche se aveva già incominciato a periclitare. Di colpo ho sentito l'orchestra attaccare la prima figura di una contraddanza. Orrore! Abominio! Sacrilegio! Era l'aria di Sarastro del *Flauto magico* di Mozart. Essa era precipitata dall'alto del suo ritmo sacro e solenne al calpestio terra terra delle scarpine di raso e degli stivali di vernice. Scappai come se avessi avuto il diavolo addosso.

Tuttavia ci si farebbe un'idea assai incompleta del movimento musicale se lo si considerasse soltanto dal punto di vista matematico. Bisogna perciò distinguere in esso l'esattezza e la verità. E in effetti possono essere molte le cause che determinano nel movimento di un brano delle differenze matematiche che comunque non ne pregiudicano l'identità del carattere e dell'espressione.

1) Si veda innanzitutto l'ampiezza del locale in cui ha luogo l'esecuzione. Secondo le leggi dell'acustica, infatti, in un locale molto ampio un movimento più lento tenderà a produrre la stessa impressione di un movimento più veloce in un locale più piccolo.

2) In secondo luogo bisogna considerare lo stile dell'interprete e in particolare l'ampiezza della dizione e la potenza dell'emissione.

Vi darò ancora due esempi celebri: Duprez e Faure.

Quando all'Opéra Duprez prese il posto che Nourrit aveva occupato per più di quindici anni, con grande lustro ed autorità, avvenne una vera rivoluzione nell'arte della declamazione lirica. Nourrit era un grande artista. La dignità del suo carattere, la cultura della sua intelligenza, la costante ricerca di verità in ogni ruolo dei numerosissimi che componevano il vasto repertorio di allora gli avevano conquistato il favore e la stima del pubblico; ma non solo: egli esercitava anche una profonda influenza su tutto l'ambiente che lo circondava. Con un raro talento di attore, Nourrit interpretava i ruoli tenorili principali di tutti i *grands opéras* dalla *Vestale*, *Muette de Portici*, *Guillaume Tell*, fino al *Robert le Diable*, *Juive* e *Huguenots*. Con quest'ultimo si accomiatò da Parigi, non senza avere dato al ruolo di Raoul de Nangis una impronta indelebile. Egli catturava il pubblico con una tale potenza di accento e di gesto che si dimenticava volentieri il timbro un po' gutturale e un po' asciutto della sua voce che veniva spesso usata da lui nel registro di *falsetto*.

L'arrivo di Duprez fu un vero colpo di fulmine. Io ero presente al suo debutto che ebbe luogo nel ruolo di Arnold del *Guillaume Tell*. Duprez giungeva dall'Italia preceduto da una grande fama e dalla famosa leggen-

da del «Do di petto» che avrebbe sollevato una tempesta di applausi alla fine della celebre aria dell'ultimo atto: «Amis, secondez ma vaillance!». Ma non si dovette aspettare fino a quel punto perché il nuovo stile del cantante si imponesse all'attenzione generale. Fin dal primo verso del recitativo, «Il me parle d'hymen!... Jamais, jamais le mien!», tutti capirono di essere in presenza di una trasformazione dell'arte del canto. E, quando Duprez terminò la frase «O Mathilde! idole de mon âme!» nel duetto del primo atto, scoppiò nella sala un vero e proprio delirio. Il fatto è che ci si trovava di fronte a un'ampiezza d'organo e di dizione che soggiogava l'uditorio e che le ammirevoli melodie del grande maestro italiano risplendevano di una luce nuova passando attraverso le note di petto di quella voce meravigliosa e di quella inedita potenza declamatoria. Ora, questi due elementi, l'utilizzo della voce di petto e l'ampiezza della declamazione, consentivano a Duprez dei tempi più lenti di quelli che usava il suo illustre predecessore. E ciò senza che venisse alterato il carattere della musica che risultava entusiasmante sia per l'orecchio, grazie alla pienezza della voce, sia per il cuore, grazie all'ampiezza della dizione. Lo stesso avviene oggi con Jean-Baptiste Faure. Egli esegue in modo così ricco e generoso le sue parti, sa modellare i suoni con una tale abilità che si dimentica (talvolta persino troppo) la loro durata, resa sempre plausibile dalla sua ammirevole tecnica interpretativa e dalla sua pronuncia senza pari. A questi nomi illustri bisognerebbe aggiungere quelli di Pauline Viardot, di Carolyne Miolan-Carvalho, di Gabrielle Krauss, dei fratelli De Reszke, di Jean-Louis Lassalle e di tutti i cantanti che hanno compreso l'importanza della declamazione.

Ma queste riflessioni sul movimento non hanno niente a che vedere con la *misura* che costituisce un'altra componente fondamentale dell'interpretazione alla quale purtroppo oggi molti cantanti attribuiscono assai poca importanza e ciò a gran detrimento delle opere musicali e con grande disappunto degli autori e dei direttori d'orchestra.

Ci sarebbe molto da dire a questo proposito, ma dovrò accontentarmi di sfiorare l'argomento; d'altra parte non è il caso di fare qui un corso completo di educazione musicale.

II) LA MISURA

Il disprezzo per la misura è una malattia moderna che provoca, né più né meno, la rottura dell'equilibrio musicale.

Molti cantanti considerano la misura come un giogo insopportabile, un impedimento all'espressione e al sentimento. Rispettarla significherebbe perdere ogni libertà esecutiva, essere ridotti al rango di *macchine*. Ebbene, è tutto il contrario. La misura protegge ciò di cui la si accusa di essere la nemica. Non è difficile dimostrarlo. Consideriamola innanzitutto come principio d'ordine.

1) Ciò che caratterizza essenzialmente la misura è l'uguale durata dei *tempi* di cui si compone. Se si altera tale durata si distrugge appunto l'*unità di misura* e si rompe con ciò l'equilibrio stesso della frase musicale.

2) Se l'alterazione della misura compromette fino a questo punto l'assetto di una frase isolata, pensiamo agli effetti nefandi che essa può produrre nell'esecuzione di un intero pezzo! Il disordine e l'anarchia assumono allora delle proporzioni indescrivibili.

3) Inoltre non bisogna dimenticare le esigenze dell'orchestra. I vari disegni delle diverse parti dell'accompagnamento orchestrale sono sottoposti alle leggi della misura; solo così si evita la confusione che può degenerare in un abominevole guazzabuglio sonoro. Non si possono certo lasciare sessanta o ottanta musicisti in balia di una continua incertezza: privati di tale punto d'appoggio, di tale *parola d'ordine*, essi non saprebbero più come regolarsi per sfuggire al disordine e alla cacofonia.

Ma oltre ad essere un principio d'ordine dal punto di vista dell'equilibrio e della costruzione numerica della frase musicale, la misura non è meno importante per ciò che riguarda l'*espressione* di essa.

La nozione di misura implica quella di *ritmo*; quest'ultimo non è altro infatti che la *suddivisione caratteristica e prosodica* della misura. Alterare l'influenza regolatrice di questa significa dunque intaccare anche l'andamento ritmico e prosodico del discorso musicale. Queste poche riflessioni bastino per dare un'idea dei danni che l'inosservanza della misura può provocare nelle opere musicali.

Ma passiamo a un altro aspetto fondamentale dell'espressione musicale, quello della *sfumatura*.

III) LA SFUMATURA

Intendiamo con la parola «sfumatura» [*nuance*] il grado di intensità di un qualsiasi suono strumentale o vocale. Le sfumature giocano dunque nell'arte musicale un ruolo analogo a quello giocato dal rilievo nell'arte pittorica.

È evidente fin d'ora quanto sia indispensabile il rispetto delle sfumature per chi voglia rendere fedelmente l'espressione di una frase musicale. Il capriccio dell'esecutore, che sostituisce spesso la sfumatura dell'autore con un'altra di pura fantasia, può infatti alterare il sentimento e il carattere di una frase musicale fino a renderla irriconoscibile. È proprio in questo senso che i cantanti intendono di solito la loro libertà — e Dio sa con quali risultati! Poco importa a loro l'incoerenza della misura, lo squilibrio della prosodia, l'alterazione del disegno melodico, l'intervento affettato che distrugge il movimento logico e naturale del periodo musicale; ciò che conta è che il suono sia notato e appaludito *per se stesso*! Il fatto è che si equivoca sulla funzione e il ruolo della voce. Si scambia il mezzo per il *fine* e si fa del servitore il padrone. Si dimentica che, in fondo, non c'è che un'arte, la *parola*, e che una funzione, *esprimere*. Un grande cantante deve perciò essere innanzitutto un grande *oratore* e ciò è impossibile senza tener conto della verità dell'*accento*. Quando non si pensa ad altro, soprattutto a teatro, che al canto per il canto, restano allora, per usare una formula comune, soltanto *parole al vento*. Bisogna inoltre sottolineare che usare la voce per la voce è il modo più sicuro e infallibile di cadere nella *monotonia*: solo la verità di espressione, infatti, ha il privilegio dell'infinita e inesauribile varietà.

IV) LA RESPIRAZIONE

Si può affrontare l'importante questione della respirazione sotto due aspetti distinti: uno puramente fisico, l'altro puramente espressivo.

Per quanto riguarda il primo, è uno dei compiti del compositore quello di scrivere in modo tale da tener conto della capacità respiratoria del cantante; se ciò non avviene è inevitabile che la frase musicale venga spezzata in tronconi e dunque irrimediabilmente sfigurata.

Ma dal punto di vista dell'espressione il discorso cambia. In questo caso sono la *prosodia* e la *punteggiatura* che determinano la *respirazione* e che ne costituiscono il principio regolatore; il che avviene, ahimè, assai di rado. Normalmente, i cantanti non si fanno alcuno scrupolo di dividere in due una frase e spesso anche una sola parola per prendere fiato a favore di un suono di cui si vuole esagerare la potenza o la durata. Ciò compromette il senso prosodico e musicale la cui salvaguardia dovrebbe essere il primo compito dell'interprete. Che cosa si ottiene, per esempio, a cantare «À toi tout mon - amour!», introducendo tra *mon* e *amour* una

pausa del tutto ingiustificata? Ma il piacere di ricevere un applauso ridicolo e convenzionale è evidentemente irresistibile. Il risultato di simili abusi è però quello di snaturare la forma del pensiero musicale e di disgustare il senso comune.

V) LA PRONUNCIA

Ci sono due cose fondamentali che devono essere sempre osservate nella pronuncia:

1) essa deve essere chiara, netta, distinta, esatta; la parola pronunciata deve cioè giungere all'orecchio in modo perfettamente comprensibile;

2) essa deve essere espressiva ovvero deve comunicare allo spirito lo stato emotivo contenuto nella parola stessa.

Per ciò che concerne la chiarezza e l'esattezza la pronuncia prende piuttosto il nome di *articolazione*. L'articolazione ha come scopo quello di riprodurre la forma *esterna* della parola. Diverso è il ruolo della pronuncia. È attraverso di lei che si esprime il pensiero, il sentimento, la passione di cui la parola è l'involucro. Insomma: l'articolazione riguarda la *forma formata* o materiale; la pronuncia riguarda invece la *forma formante* o intellettuale. Anche senza cultura, un buon istinto può cogliere queste distinzioni. Dall'articolazione dipende la chiarezza; dalla pronuncia l'eloquenza. Non si insisterà mai abbastanza sul valore e l'importanza per il canto di un'articolazione chiara e di una pronuncia espressiva. Esse esercitano un tale influsso che possono perfino far dimenticare i difetti o la mediocrità della voce; al contrario, la loro assenza può far sì che si resti del tutto indifferenti di fronte alla più bella voce del mondo.

Tutto quanto s'è detto finora dovrebbe dare un'idea di come bisogna essere semplici, sinceri e soprattutto distaccati dalla preoccupazione del successo personale per essere capaci e degni di interpretare la musica di Mozart — una musica così pura, vera e leale. D'altra parte, quale maggiore ambizione, quale sogno più nobile per un interprete che quello di fare amare le opere di un tale maestro e di contribuire così a mantenere vivo il sacro culto del vero e del bello? Ma, ahimè, nell'arte come in tutto il resto il distacco da se stessi è una cosa assai rara, anche se senza di lei è impossibile la vera grandezza.

Non mi resta che prendere in esame il personaggio che gioca, nell'esecuzione musicale, il ruolo più importante.

VI) IL DIRETTORE D'ORCHESTRA

Il direttore d'orchestra è il *centro* dell'esecuzione musicale. Questa parola dovrebbe bastare a sottolineare l'importanza e la responsabilità di una tale funzione.

È infatti nelle mani del direttore d'orchestra la scelta dell'*unità di movimento* senza la quale nessun *ensemble* sarebbe possibile. Tutto ciò è talmente evidente che non c'è bisogno di alcun commento ulteriore. Questo è il primo compito, quello più facile ma anche più necessario, che spetta al direttore; egli deve subito dimostrare la sua autorità: la sua bacchetta è quella del comando.

Eppure, quante volte la sua funzione di comando si trasforma in servitù! Quante accondiscendenze ai capricci dei cantanti! Quante complicità funeste per gli interessi dell'arte e per il reale valore delle opere!

Certo, non bisogna che il comando del direttore d'orchestra si trasformi in una sorta di intrattabile e implacabile rigidità di tipo meccanico che costituirebbe l'assurdo trionfo della *lettera* sullo *spirito*. Un direttore che si trasformasse, lungo tutto il corso di un'opera musicale, in un inflessibile metronomo cadrebbe in un eccesso assolutamente insopportabile.

La grande arte del direttore d'orchestra è un potere che si potrebbe dire di *suggestione* attraverso il quale egli ottiene dal cantante un'obbedienza *inconsapevole* che fa sì che quest'ultimo crede di volere ciò che si vuole da lui. In una parola, si tratta di persuadere il cantante e non di costringerlo. L'autorità non è nella volontà ma è come una luce: risplende, non la si discute. Tocca dunque al direttore d'orchestra mostrare e far capire fino a che punto possono andare le sue concessioni in materia di *misura*. È lui che deve far sentire la differenza tra leggerezza e pesantezza, che deve compensare, senza scosse, un ritardo accidentale con un ritorno inavvertibile al movimento normale e regolare.

Un'altra qualità essenziale del direttore d'orchestra è quella di non equivocare tra precipitazione e calore: ciò potrebbe compromettere la potenza ritmica della declamazione e l'ampiezza delle sonorità. Si pensa spesso che un crescendo debba essere accelerato e un diminuendo rallentato. Orbene, è vero quasi sempre il contrario. Allo stesso modo si crede erroneamente che si debba allargare un suono forte e viceversa. Ma non è tutto.

Il direttore non deve ridursi alla bacchetta o all'archetto che tiene in mano: è tutta la sua persona che deve istruire e animare coloro che devo-

no obbedirgli. Il suo atteggiamento, la sua fisionomia, il suo sguardo devono già preparare i cantanti alle sue richieste; la sua espressione deve anticipare ciò che sta per chiedere agli esecutori. Non è affatto necessario che per far ciò egli si dimeni come un energumeno. La vera luce, quella dell'autorità, è una luce tranquilla; e quando il poeta antico voleva esprimere la potenza di Zeus, egli ce lo mostra «mentre con un cenno del capo fa tremare tutto l'Olimpo». Insomma, il direttore d'orchestra deve essere l'ambasciatore del pensiero dell'autore; egli ne è il responsabile davanti agli esecutori e davanti al pubblico e deve esserne l'espressione vivente, lo specchio fedele, il depositario incorruttibile.

Si potrebbero scrivere dei volumi sull'importanza della funzione della direzione d'orchestra e credo d'altronde che quest'ultima dovrebbe diventare una materia normale da inserire nei programmi di studio dei nostri conservatori. La sua assenza è una lacuna grave che spero verrà colmata in un prossimo futuro. Ciò porterebbe un sicuro beneficio alle opere musicali, offrirebbe inoltre uno sbocco professionale importante a chi possiede le attitudini necessarie e accrescerebbe infine l'autorità del direttore d'orchestra.

Ed ora rimetto questo libro al giudizio del lettore che spero altrettanto sincero di quanto sono stato io nello scriverlo. Esso mi è stato dettato soltanto dal desiderio e dalla speranza di essere utile agli interessi di un'arte alla quale ho dedicato tutta la vita.



Incisione da T. Gautier, J. Janin, P. Chasles, *Les Beautés de l'Opéra ou Chefs d'oeuvre lyriques illustrés*, Parigi 1844. Milano. Museo Teatrale alla Scala.

Bara et Cerard, Zerlina e Don Giovanni nella nona scena del primo atto.

IL CORO DEL
«DON GIOVANNI»

Soprani

Sabrina Boscarato
Serafina Cannillo
Esther Chayes
Cristina Cogno
Cristiana Cordero
Rita La Vecchia
Chiara Lazzari
Silvia Mapelli

Mezzosoprani/Contralti

Cristiana Arri
Marzia Castellini
Roberta Garelli
Elena Induni
Raffaella Riello
Marina Sandberg

Tenori

Pierangelo Aimè
Antonio Balzani
Giancarlo Fabbri
Mauro Ginestrone
Giuseppe Milano
Gualberto Silvestri

Baritoni

Flavio Feltrin
Umberto Ginanni
Franco Rizzo
Marco Tognozzi

Bassi

Mauro Barra
Enrico Bava
Riccardo Mattiotto

L'ORCHESTRA DEL
«DON GIOVANNI»

Violini Primi

Raimondo Matacena
Marina Bertolo *
Claudia Zanzotto
Elio Lercara
Roberto Lini
Carmen Lupoli
Enrico Luxardo
Gianpiero Nicelli
Grazyna Teoderek
Mario Torni
Pierangelo Travasino
Roberto Zoppi

Violini Secondi

Pietro Balocco
Bartolomeo Angelillo *
Maurizio Dore
Elena Gallafrio *
Rrok Jakaj *
Roberto Lirelli
Anselma Martellono
Paolo Mulazzi
Mihai Vuluta *
Walter Zagato *

Viole

Krystyna Porebska
Rita Bracci
Maria Elena Eusebietti
Mirto Mantovan
Roberto Musso
Nestor Panik
Jolanta Wrobel
Giuseppe Zoppi

Violoncelli

Dario Destefano *
Michele Scomegna
Davide Eusebietti
Giulio Arpinati
Luciano Cugnasco
Pascal Dubois Pallastrelli
Alfredo Giarbella *
Ewa Janas

Contrabbassi

Davide Botto
Atos Canestrelli
Giulio Guarini
Corrado Pastore *

Flauti

Federico Giarbella
Daniela Astolfi *

Oboi

Paolo Chimienti
Michele Montali *

Clarinetti

Luigi Picatto
Edmondo Tedesco *

Fagotti

Matteo Rivi
Andrea Zucco *

Corni

Natalino Ricciardo *
Fabrizio Dindo *

Trombe

Sandro Angotti

Silvano Magnani

Tromboni

Vincent Lepape
 Enrico Avico
 Marco Tempesta

Timpani

Carlo Cantone

Mandolino

Dora Filippone *

COMPLESSI SULLA SCENA**Orchestra I**

Oboi
 Giorgio Nespoli
 Alessandro Staiano *
Corni
 Ugo Favaro
 Eros Tondella
Violini I
 Laura Quaglia
 Paolo Giuseppe Vezzosi
Violini II
 Luisa Mattalia
 Gianfranco Rossi
Viola
 Franco Mori
Contrabbasso
 Yves Rossignol *

Orchestra II

Violino I
 Daniele Soncin
Violino II
 Silvio Gasparella

Contrabbasso

Stefano Schiavolin *

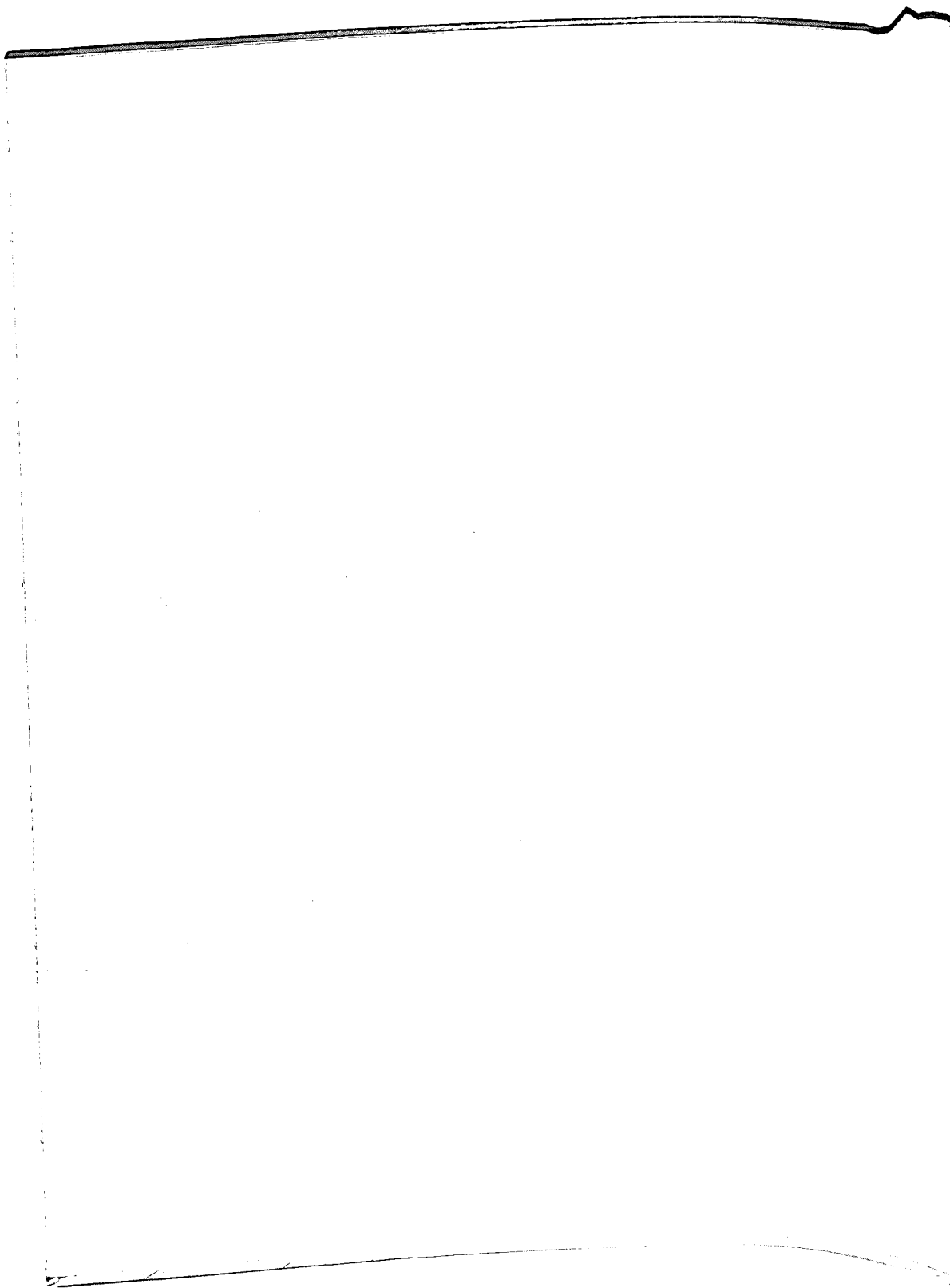
Orchestra III

Violino I
 Alessio Murgia
Violino II
 Silvana Maria Balocco
Contrabbasso
 Fulvio Caccialupi *

Orchestra IV

Oboi
 Giorgio Nespoli
 Alessandro Staiano *
Clarinetti
 Edgardo Garnerio
 Luciano Meola
Fagotti
 Gianpiero Canau
 Sergio Pochettino
Corni
 Ugo Favaro
 Eros Tondella
Contrabbasso
 Rossignol Yves *

* Elementi aggiunti



TEATRO REGIO

STAGIONE D'OPERA 1998-99



10 Novembre - 20 Dicembre 1998

Don Giovanni

di Wolfgang Amadeus Mozart

28 Novembre - 15 Dicembre 1998

Don Pasquale

di Gaetano Donizetti

21 Dicembre 1998

Il Trionfo del Tempo e del Disinganno

di Georg Friedrich Händel

Concentus Musicus Wien

2 - 14 Febbraio 1999

Le Comte Ory

di Gioachino Rossini

19 - 28 Febbraio 1999

La Bisbetica domata

Balletto di John Cranko

Stuttgart Ballet

16 - 28 Marzo 1999

Maria Stuarda

di Gaetano Donizetti

8 - 14 Aprile 1999

Cruel Garden

Balletto di Lindsay Kemp e Christopher Bruce

Rambert Dance Company

4 - 16 Maggio 1999

La Voix humaine

di Francis Poulenc

The Medium

di Giancarlo Menotti

8 - 27 Giugno 1999

La Traviata

di Giuseppe Verdi

13 - 25 Luglio 1999

Die Lustige Witwe

di Franz Lehár

17 - 29 Settembre 1999

Der Fliegende Holländer

di Richard Wagner

ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO REGIO