

WOLFGANG AMADEUS MOZART

DON GIOVANNI

Dramma giocoso in due atti KV 527

Prima rappresentazione:

Praga, Nationaltheater, 19 X 1787

Una leggenda, nata dai non sempre affidabili ricordi della moglie Konstanze, tramanda che l'ouverture del *Don Giovanni* venne scritta da Mozart in fretta e furia, la notte che precedeva la prova generale dello spettacolo.

Su questo racconto è legittimo avanzare più d'un dubbio, benché sia ben noto il fatto che Mozart, quando scriveva, di solito non faceva che affidare alla carta una composizione già perfettamente compiuta nella mente: la quasi totale assenza di correzione sugli autografi sta a provarlo. Al di là delle vicende concernenti la singola ouverture, l'opera ebbe invece una gestazione nei limiti della norma, niente affatto affrettata.

Mozart ne ricevette infatti la commissione subito dopo il momento di grande popolarità seguito al successo praghese delle *Nozze di Figaro* (dicembre 1786), ad otto mesi di distanza dalla "prima" di Vienna. Era quindi naturale che dopo un esito tanto felice l'impresario Domenico Guardasoni impegnasse Mozart anche per la stagione successiva, in un'opera destinata ancora una volta alla compagnia di cartello a Praga, quella del capocomico Pasquale Bondini.

Il soggetto della nuova opera pare sia stato suggerito da Lorenzo Da Ponte, che dopo il successo del *Figaro* venne naturalmente richiamato a collaborare con Mozart.

Nelle sue *Memorie*, il poeta dice semplicemente: "Scelsi per lui il *Don Giovanni*, soggetto che infinitamente gli piacque", e possiamo credergli sulla parola, perché il ruolo dell'irresistibile cavaliere si adattava a pennello alla presenza scenica e vocale del nuovo idolo delle signore praguesi, il baritono Luigi Bassi, un baldo pesarese di ventidue anni, e Mozart sapeva bene quanto su uno spettacolo potesse incidere la bontà degli interpreti.

Nella scelta di Da Ponte dovette contare anche l'opportunità di attingere a piene mani ad un libretto di Giovanni Bertati, *Il convitato di pietra*, rappresentato a Venezia nel gennaio del 1787 con musica di Giuseppe Gazzaniga, dunque proprio nello stesso mese in cui Mozart cominciava a pensare ai futuri impegni col teatro di Praga.

È molto probabile che *Il convitato di pietra* sia stato rappresentato anche a Vienna nei mesi successivi, ma è comunque fuori discussione che Da Ponte ne conoscesse, e bene, il testo.

BOZZETTO



Al poeta e letterato di Ceneda si presentava così l'occasione di giovare delle fatiche altrui, nel momento in cui doveva allestire ben tre libretti per altrettanti musicisti: oltre che con Mozart, era impegnato con Salieri per *Tarare* (divenuto poi *Axur, re d'Ormus*) e con Martin y Soler per *L'ardore di Diana*.

All'imperatore Giuseppe II, che dubitava della sua capacità di far fronte a tanta mole di lavoro, Da Ponte dice d'aver risposto: "Scriverò la notte per Mozart e farò conto di leggere l'*Inferno* di Dante. Scriverò la mattina per Martini e mi parrà di studiare il Petrarca, la sera per Salieri e sarà il mio Tasso".

La sicumera della risposta, tra i suoi aulici pavoneggiamenti, contiene tuttavia una grande verità, un'illuminazione critica che la dice lunga sulla consapevolezza stilistica di Da Ponte. L'accostamento fra il *Don Giovanni* e l'*Inferno* dantesco non è infatti così peregrino e presuntuoso come potrebbe sembrare, perché in entrambi si compie quella fusione di registri poetici diversissimi che, nel caso di Dante, è conosciuta col termine continiano di "pluristilismo"; ed una delle principali caratteristiche del dramma giocoso di Mozart è appunto quello di essere pluristilistica, ovvero di fondere il linguaggio del teatro buffo con quello serio.

Il libretto fu completato attorno al giugno 1787, ma Mozart doveva aver cominciato a lavorarci già da tempo, via via che le varie scene lasciavano la scrivania di Da Ponte per passare sul leggio del suo pianoforte.

Il compositore ebbe così tutto il tempo di delineare l'architettura dell'opera e, con molta probabilità, di intervenire anche nella stesura del testo, chiedendo modifiche e miglioramenti. Dopo qualche rinvio, il *Don Giovanni* andò in scena il 29 ottobre, "Accolto con il più vivo entusiasmo" come scrisse Mozart all'amico Gottfried von Jacquin.

L'opera restò in cartellone per molte settimane, ed ottenne sul "Prager Oberpostamtzeitung una recessione più che lusinghiera. L'anno dopo, il 7 maggio 1788, il *Don Giovanni* fu rappresentato al Burgtheater di Vienna, su espresso desiderio dell'Imperatore Giuseppe II. Per la rappresentazione viennese, Mozart aggiunse tre numeri alla già corposa partitura, cedendo alle richieste dei celebri cantanti di quella compagnia: al tenore Morella assegnò una nuova aria, "Dalla sua pace", al soprano Caterina Cavalieri, interprete di Donna Elvira, l'aria "Mi tradì quell'alma ingrata", mentre per Francesco Benucci (il primo Figaro) e Luisa Mombelli, rispettivamente Leporello e Zerlina, scrisse un nuovo duetto,

"Per queste tue manine" che, a differenza dei due pezzi precedenti, non è mai riuscito ad entrare nella tradizione esecutiva dell'opera.

La maggior parte della critica rileva, a buon diritto, come anche le due inserzioni viennesi per Don Ottavio e Donna Elvira rappresentino delle ingiustificate battute d'arresto nel ritmo drammatico; più d'un commentatore è arrivato a suggerirne l'eliminazione, restituendo al dramma la sua struttura originale.

FOTO DI SCENA



STRALCIO DELLO SPARTITO

35. Aria "del vino" di (Don Giovanni)



Fin ch'han dal vi - no cal - da la te - sta, u - na gram fe - sta fù pre - pa - rar.

36. Serenata di Don Giovanni



Deh vie - ni al - la fi - ne - stra, o mio — te - so - ro,

37. Aria "del catalogo" (Leporello)



Ma - da - mi - na, il ca - ta - lo - go è que - sto

38. Giuramento di vendetta (Donna Anna)



Fug - gi, cru - de - le, fug - gi! la - scia che mora an - ch'i - o,

39. Aria di Zerlina (primo atto)



Bat - ti, bat - ti, o bel Ma - set - to, la tua po - ve - ra Zer - li - na: sta - rò qui come a - gnel - li - na, le tue bot - te ad a - spet - tar.

40. Aria di Zerlina (secondo atto)



Ved -rai, ca - ri - no, se sei buo - ni - no, che bel ri - me - di - o ti vo - glió dar.

41. Duetto d'amore (Don Giovanni-Zerlina)



Là ci da - rem la ma - no, là mi di - re - te si;

42. Aria di Donna Elvira (primo atto)



Ah chi mi di - ce ma - i, quel bar - ba - ro dov' è,

A torto o a ragione, comunque, tanto "Dalla sua pace" quanto "Mi tradì quell'anima ingrata" sono oggi considerate parti integranti della partitura: pochi sarebbero disposti a rinunciare, in nome della sacrosanta teatralità, a due pagine di così elevato pregio. Un mistero aleggia poi intorno al sestetto finale, quello che porta la cosiddetta morale ("Questo è il fin di chi fa mal"). Alcuni storici sostengono che per la sua rappresentazione viennese Mozart l'avrebbe soppresso, facendo terminare il *Don Giovanni* con lo sprofondamento all'inferno del protagonista; secondo altri, questo taglio sarebbe stato già praticato in occasione della prima praghese; altri infine negano che Mozart abbia mai accordato una simile amputazione. Dal dibattito storico la questione è scivolata facilmente sul piano estetico, laddove l'indirizzo romantico vorrebbe a tutti i costi un finale

tragico con la scena del Commendatore (con partigiani illustri quali Mahler e Adorno), mentre il partito filologico e neoclassico punta a salvare lo spartito settecentesco della "scena ultima".

Sia che si voglia espungere o conservare il sestetto, troppo spesso su entrambi i fronti si sente ripetere che comunque quella musica non reggerebbe il confronto con l'audacia sconvolgente della scena precedente, e che quindi comporta una brusca caduta di tono. Un tal giudizio postulerebbe che ogni opera debba avere il vertice d'un *climax* espressivo proprio in coincidenza con la fine, cosa spesso falsa; niente vieta, inoltre, che l'ultraterreno turbamento provocato dal convitato di pietra sia deliberatamente compensato da Mozart con un ritorno tra gli umani e con una conclusione, almeno in apparenza, rassicurante.

Certo è che in Mozart una totale prevalenza del pathos non è concepibile, e ogni uscita dai ranghi, anche la più straordinaria come avviene appunto nel *Don Giovanni*, deve essere ricondotta a quel superiore dominio delle passioni che è uno dei segreti dell'inalterabile fascino di questa musica. Resti dunque quel finale barbante là dov'è, vicino "a Proserpina e Pluton": l'astrazione polifonica dell'estremo *Presto alla breve* nasconde l'ironico sorriso di chi ha sconvolto per noi la fissità eterna di Cielo ed Inferno.

Saccheggiando il libretto che Giuseppe Bertati aveva scritto per *Il convitato di pietra* di Gazzaniga, Da Ponte si inseriva in un'illustre schiera di letterati attratti dalla storia esemplare di Don Giovanni.

Le prime avventure teatrali della leggenda si fanno risalire a un'anonima *Rappresentazione del dramma del conte Leonzio*, messa in scena a Ingolstadt nel 1615 e descritta dal teologo Paolo Zehentner nel suo *Promontorium malae Spei* del 1643.

Il conte Leonzio, che ha la sciagurata idea di invitare a cena un teschio nel quale s'era casualmente imbattuto il suo piede (con conseguenze facilmente immaginabili) è un seguace delle dottrine di Machiavelli, quindi un corrotto materialista: sarà qui il caso di ricordare che il nomignolo con cui gli inglesi chiamano il diavolo, Nick, deriva proprio da quel Nicolò segretario fiorentino.

L'immagine luciferina di Machiavelli, così come quello di Don Giovanni, sono creazioni della morale controformista, e la diffusione seicentesca del nostro libertino si deve proprio all'ambiente gesuitico, che ne fece abbondantemente uso come storia d'edificazione. Non a caso, il vero creatore della figura letteraria di Don Giovanni fu un religioso, Tirso de Molina, che sembra abbia tratto il suo celebre *Burlador de Sevilla* dagli

atti processuali dell'inquisizione. Vera o falsa che sia la derivazione del personaggio, con Tirso l'empia grandezza di Don Giovanni è già forgiata, e passerà di mano in mano per tutto il Seicento e tutto il Settecento, in un cammino glorioso le cui tappe più importanti sono rappresentate dal *Don Juan ou le festin de pierre* di Molière (1665), dal *Don Giovanni Tenorio* o sia *Il dissoluto* di Goldoni (1736) ed infine dal *Dissoluto punito* o sia il *Don Giovanni* Di Mozart e Da Ponte.

FOTO DI SCENA



Quando finalmente arriva nelle mani di questi ultimi, la figura di Don Giovanni ha subito non poche trasformazioni, che ne hanno in certo qual modo stravolto l'immagine: partito come esempio d'immonda iniquità, in un'aura di *auto sacramental* se non addirittura di auto da fè, *Il dissoluto* acquista progressivamente una sua carica di simpatia che lo porta a divenire, negli anni di Mozart, un vero e proprio eroe.

Sotto un'ormai logora maschera moralistica è però chiaro che l'interesse si è concentrato sull'insostenibile fascino del cavaliere, sui suoi invidiabili trionfi libertini, assai più che sul castigo finale.

In quest'ultimo scorcio di Settecento, del resto, la trasgressione alla morale comune è divenuta un fenomeno sociale, incarnato nel "fiore nero" del libertinaggio. Di dissoluti trabocca la letteratura del periodo, e sono tutti Don Giovanni sotto mentite spoglie, accomunati dal cinismo più materialistico e da un identico piacere per la crudeltà.

Un doppio capolavoro di questo simbolo del Settecento sono i due protagonisti delle *Liaisons dangereuses* di Laclos, il visconte de Valmont e la marchesa de Merteuil, che si contendono in punta di fioretto, con diabolica abilità, il piacere di portare alla rovina le prede giovani e virtuose.

Da oggetto di riprovazione, il libertino, l'ateista irriducibile, l'epicureo incurante di ogni legge e di ogni morale, diventa suo malgrado un eroe positivo, il difensore dell'appagamento dei sensi, il vincitore di quelle strategie dell'alcova che riempiono la vita degli uomini protagonisti dell'*ancien regime*, i modelli reali delle Merteuil e dei Valmont disposti a tutto pur di vincere. Dunque, nel *Don Giovanni* Di Mozart e di Da Ponte l'antitesi fra il male ed il bene è solo apparente: il confronto che oppone il dissoluto alla legge morale, rappresentata dal *Convitato di pietra* come emissario celeste, va ben al di là del tradizionale meccanismo di delitto e castigo.

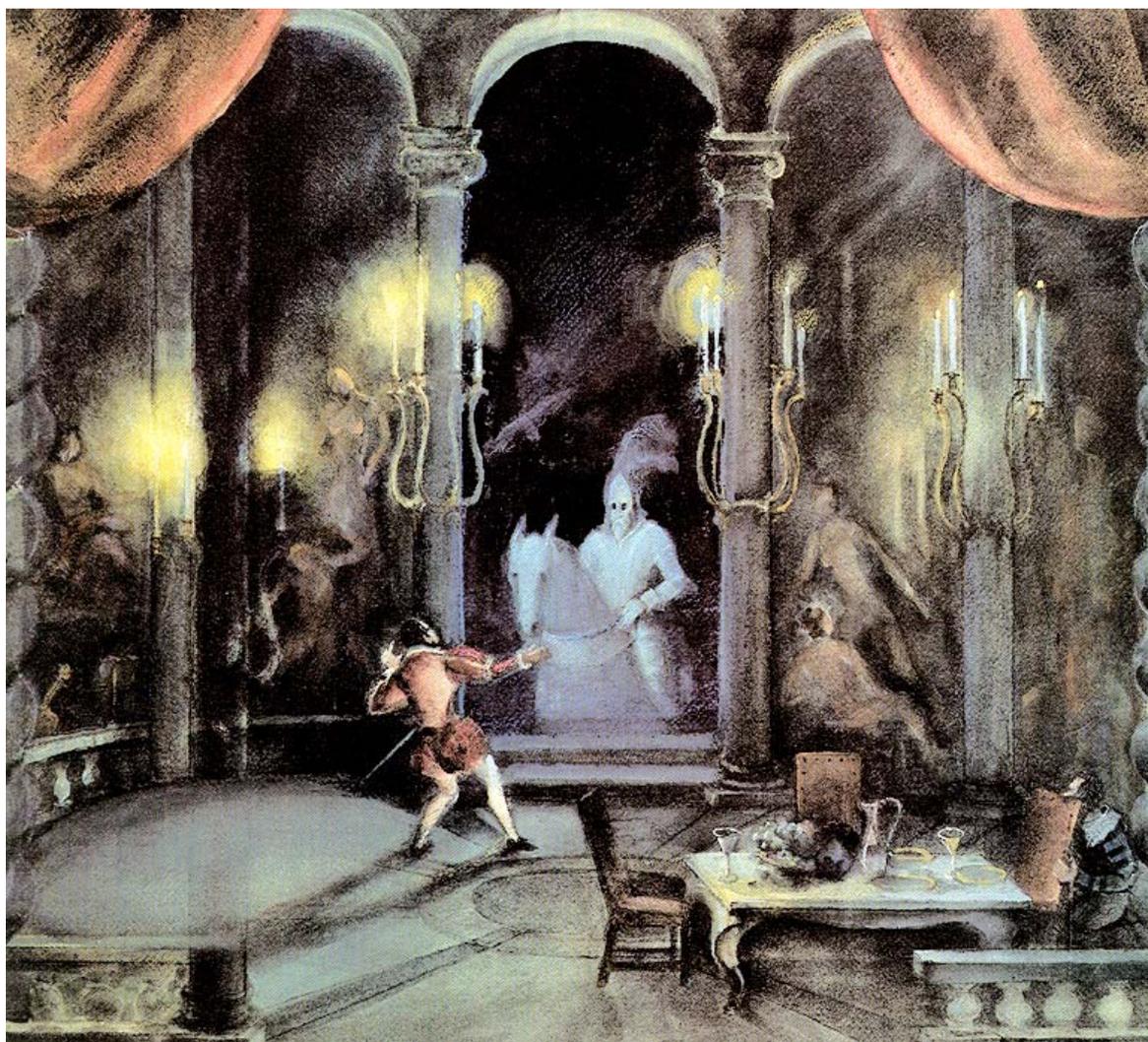
In questa terribile scena finale, laddove si scatenano forze musicali mai udite prima d'allora in teatro, il Commendatore non intende certo assumere i toni positivi e distaccati del riparatore che in fin dei conti pochi troveranno consolatoria l'apparizione di quella statua roboante e tremenda. Piuttosto, l'intervento soprannaturale priva tutti, spettatori e personaggi, dell'unico vero eroe, non prima però d'averlo costretto a giganteggiare nella più impavida fedeltà verso se stesso, col gran rifiuto di rinnegare le proprie gesta, persino alle soglie dell'inferno.

Don Giovanni assurge qui a simbolo eterno di quella disperata ricerca

dell'*eros*, simulacro dell'umana felicità, la stessa che nella folle giornata aveva messo a soqquadro il castello del conte d'Almaviva.

La ricerca, vana, di quella felicità terrena porta il protagonista a violare tutte le leggi della morale comune, e in quel sacrilego libertinaggio è racchiuso il ritratto di un'intera epoca, ormai *in articulo mortis*: il sogno d'una felicità tutta mondana, proiettata nell'attaccamento ai piaceri materiali, un figlio d'una concezione illuministica della vita, che di fronte alla razionalità dei comportamenti, perfino di quello amoroso, giunge a piegare anche il rispetto dei sentimenti.

BOZZETTO



Il protagonista dell'opera gioca una disperata partita contro la storia, perché la sua classe sociale ed il suo anarchico modello di vita stanno per scomparire nelle evoluzioni morali di questo crepuscolo del Settecento.

Lorenzo Da Ponte, emulo ed amico di Casanova, e più modestamente lo stesso Mozart, conoscevano bene quelle raffinate strategie dei sensi, e da uomini del loro tempo sapevano altrettanto bene che i giochi stavano per finire, che il libertino Almoviva avrebbe dovuto ben presto cedere il passo al buon padre di famiglia Figaro: l'epoca di Don Giovanni stava per tramontare, l'avvenire sarebbe stato a favore dei Commendatori.

Così, nella scena finale del "dramma giocoso" con il dissoluto sprofonda all'inferno tutta la filosofia del libertino - che in un certo senso è l'ultimo colpo di coda dell'*ancien regime* - cancellata dalla nuova morale borghese e rivoluzionaria, quella degli Incorruttibili, che non a caso avrebbero tagliato la testa al libertino Danton, tardo ectoplasma della gloriosa tipologia dongiovannesca.

Non c'è da stupirsi allora che Beethoven giudicasse negativamente, perché immorale, l'inquietante opera di Mozart; per un uomo abbeveratosi all'imperativo categorico Kantiano ed agli ideali della rivoluzione borghese, l'eroica ostinazione di Don Giovanni nel proclamare fin sulle soglie dell'abisso il suo credo ("Vivan le femmine, viva il buon vino, sostegno e gloria d'umanità") non poteva che suonare estranea e riprovevole.

Come il Commendatore, di fronte a tanto empio materialismo anche Beethoven avrebbe potuto ammonire: "Non si pasce di cibo mortale chi si pasce di cibo celeste". Per uno di quei curiosi casi del destino, la sera del 29 ottobre 1787, quando il *Don Giovanni* vide la luce a Praga, in sala c'era anche l'uomo che del mito eroico settecentesco era stata l'incarnazione più ammirata e straordinaria, Giacomo Casanova, sceso dal suo oscuro ritiro nel castello di Dux in Boemia per assistere all'ultima fatica dell'amico Da Ponte (che era "una specie di Casanova in sedicesimo", come lo definì Massimo Mila).

Il primo problema che si impose Da Ponte nello scrivere *Il convitato di pietra* di Bertati fu quello di trasformare un atto unico in un'opera in due atti. Fu costretto, perciò, ad allungare non poco la semplice trama del modello principale, e ciononostante ebbe l'accortezza d'eliminare ben due personaggi : Donna Ximena (altra vittima del libertino) e Lanterna, secondo servo di Don Giovanni, rendendo così il dramma meno dispersivo.

Inoltre Da Ponte ebbe la felice idea di ampliare la parte di Donna Anna, che in Bertati usciva di scena subito dopo l'uccisione del padre, rendendola in certo qual modo la vera guida del partito avverso al protagonista.

La caccia a Don Giovanni prende infatti le mosse dal momento in cui Donna Anna riconosce in lui l'assassino del padre; da lì in poi, gli altri personaggi si stringeranno intorno a lei nella vana impresa di porre fine alle scorrerie del cavaliere.

FOTO DI SCENA



Quest'ultimo, tuttavia, come s'addice ai veri eroi, non può essere fermato da una mano umana, imbelli di fronte a tanta empia grandezza, ma solo da un intervento sovranaturale.

Nel confronto tra tali massimi sistemi, Donna Anna fa le veci del padre, divenendo la principale interlocutrice di Don Giovanni, finché questo non avrà chiamato in causa direttamente l'oltretomba, facendosi beffe nella scena del cimitero ("O vecchio buffonissimo").

Accanto alla maestà tragica di Donna Anna, il suo promesso sposo Don Ottavio ha sempre fatto la figura dell'inetto, giungendo a sembrare a Giovanni Macchia "la figura più femminile di tutta l'opera".

In realtà sul personaggio si è incrostata una cattiva tradizione esecutiva, che ha trasformato un ruolo di tenore nobile (non si dimentichi che il primo interprete Morella quattro anni dopo avrebbe vestito i panni davidiani dell'imperatore Tito) in un tenorino di grazia, complice l'inserimento in partitura della nuova aria ("Dalla sua pace") per la ripresa viennese.

Inoltre su un povero Don Ottavio non cessarono mai di pesare quei quasi comici interventi nello straordinario recitativo accompagnato con cui Donna Anna gli narra della tentata violenza da parte di Don Giovanni (in particolare, è la sua reazione "ohimè respiro" a scatenare giuste ironie).

Invece, Don Ottavio è lo strumento della vendetta di Donna Anna, e la sua unica colpa consiste nella pretesa di fermare Don Giovanni per via legale ("Un ricorso vo' fare a chi si deve"), ignorando che con le carte bollate non si punisce la *ybris* degli eroi.

Il duca Ottavio appartiene insomma alla stessa razza dei Commendatori, ma senza poter esibire un mandato celeste di fronte al suo antagonista, ed è quindi costretto a rappresentare i limiti della legge razionale, come l'abate Sieyes di fronte al generale Bonaparte. A fronte della composta nobiltà di Donna Anna e Don Ottavio, Donna Elvira incarna l'inestinguibile fuoco dei sentimenti. È disposta a ogni umiliazione pur di ritrovare quegli attimi di passione che Don Giovanni le ha distrattamente concesso: la sua onnipresenza nell'opera, la sua funzione di scalmanata guastafeste, porta in scena il vero amore a reclamare i suoi diritti contro il libertinaggio.

A lei è affidato il compito ingrato dell'estremo tentativo, ed è suo l'urlo che segna il precipitare degli eventi.

Donna Elvira, rappresentando i diritti delle duemilasessantacinque (salvo errori di registrazione da parte del ragionier Leporello) sedotte ed

BOZZETTO



abbandonate da Don Giovanni, difende l'amore fedele e monogamo della donna contro l'incontenibile appetito carnale dell'uomo: è Mozart stesso, tuttavia, a mettere in dubbio l'antico assioma, o luogo comune, quando in *Così fan tutte* dimostrerà come in ogni aspirante moglie si celi un'aspirante adultera, di cui Zerlina sembra essere una prefigurazione. La vittoria dell'eterno mascolino dongiovannesco troverà comunque un bel ridimensionamento nell'opera successiva, dove sono le duemilasesantacinque a prendersi una crudele rivincita.

Anche Leporello, come Don Ottavio, è vittima d'una cattiva tradizione interpretativa, segnatamente salisburghese, che ne ha fatto lo zimbello babbeo del padrone, sempre impegnato a far ridere pubblico ignaro dell'idioma dapontiano, ricorrendo a caricati ammiccamenti.

Il Leporello di Mozart è assai più di quella macchietta che di solito ci viene presentata; è l'*alter ego* del padrone, il suo complice nel gioco iniquo ma appagante, non solo la sua vittima.

Anch'egli emana odor di zolfo: le sue battute di spirito non sono poi così dissimili da quelle di un Mefistofele - solitario - che abbia a che fare non con un professore ringiovanito, ma con un'irresistibile forza della natura.

A differenza del suo infernale collega, non dovendo fare soverchio sforzo per spedire il suo padrone nel fuoco eterno, Leporello cerca piuttosto di coltivare ancora i suoi modesti agi terribili, esortando Don Giovanni a non accettare pericolosi inviti a cena ("Oibò, oibò, tempo non ha, scusate").

Come il suo padrone, è privo di senso morale, non per empietà ma per bisogno, pronto a raccattare le briciole che cadono dal desco di Don Giovanni, che si tratti d'un pezzo di fagiano oppure di qualche procace contadinotta ("Anch'io, padrone, esibisco la mia protezione").

Dovendo allungare il dramma da un atto a due, Da Ponte si inventò tutta la scena dello scambio degli abiti fra Leporello e Don Giovanni, con gli equivoci che ne derivano: dal corteggiamento di Donna Elvira alla bastonatura di Masetto, fino allo scoprimento di Leporello camuffato.

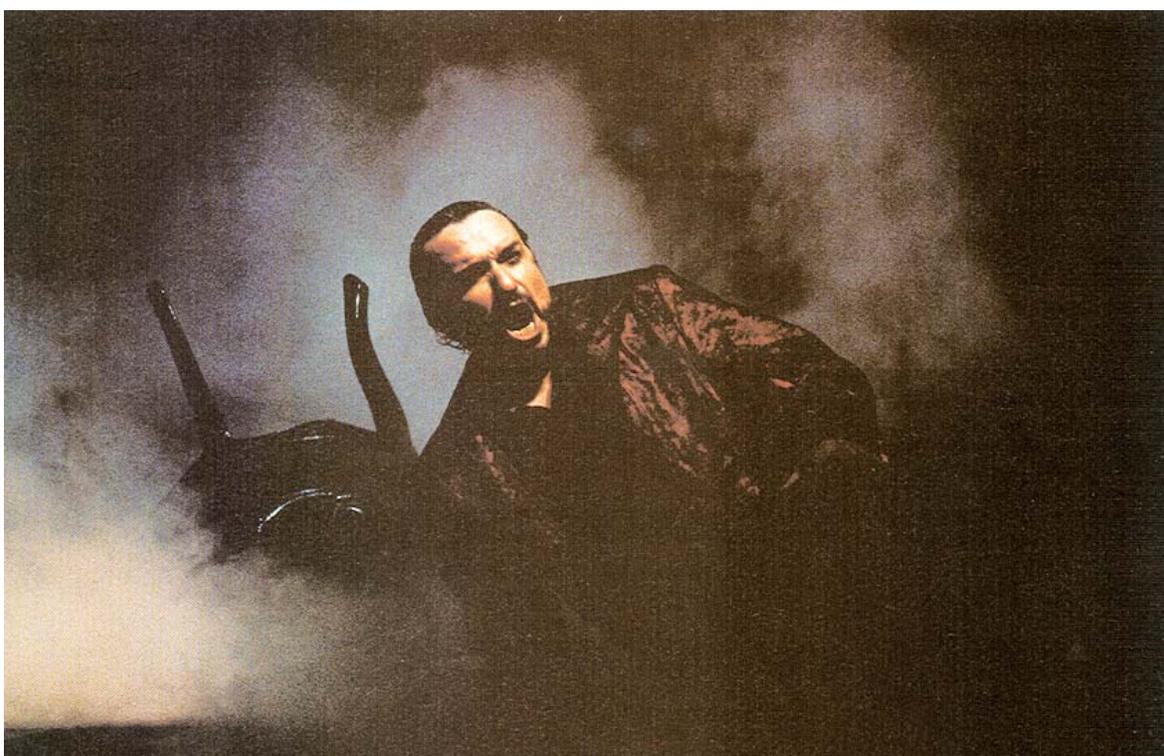
Per molti commentatori tutta questa prima parte del secondo atto rivela una debolezza drammatica da parte del librettista, costretto a ricorrere "a vecchi trucchi dell'opera buffa" e salvato soltanto dalla suprema musica di Mozart.

In effetti la fluidità del primo atto subisce qui una battuta d'arresto, soprattutto a causa d'una presenza solo iniziale del protagonista. Eppure, queste scene ci sembrano nondimeno insostituibili ed anzi essenziali a dar risalto proprio a Don Giovanni: quel vagare nel buio dei personaggi, quella caccia senza sosta, non fanno che accrescere la tensione per una nuova epifania dell'eroe, questa volta nel luogo più tenebroso, il cimitero, dove si consumerà la sfida del nostro Prometeo alla divinità.

Infatti, come Prometeo, è proprio Don Giovanni che dona agli altri personaggi, simboli delle diverse forme dell'umano, il fuoco delle passioni, siano quelle dei sensi, dell'amore, della vendetta oppure dell'onore.

Lo dimostra splendidamente l'ultima scena, importantissima nell'economia del dramma: quando il protagonista è ormai sprofondato, tutti accorrono in scena a reclamare una punizione, un ultimo confronto, come è già avvenuto, e rimangono come "vuoti", spogliati d'ogni energia vitale, costretti a dire pubblicamente quel che faranno da quel giorno in poi; hanno perduto la loro ragione d'esistere teatrale, ed infatti il teatro si smonta nel rito astratto della morale conclusiva.

FOTO DI SCENA



Con un tale libretto fra le mani, Mozart realizzò una delle più sconcertanti sintesi di generi musicali che mai un compositore abbia azzardato. Sistemati i conti con la riforma gluckiana nell'*Idomeneo*, dove la fissità tragica cedeva alle superiori ragioni della musica; trasfigurata l'opera buffa in una vera commedia per musica con *Le nozze di Figaro*, egli si trova di fronte ad un soggetto per metà comico e per metà tragico, con personaggi che continuamente incrociano ora l'uno ora l'altro genere. La doppia natura del dramma lo portò a far dialogare anche gli stili musicali, ma senza mai giungere ad una fusione diretta e frontale. Il luogo d'incontro fra la commedia e la tragedia sono le scene d'insieme,

laddove la verità drammatica trascende ogni modello precedente.

Nessuno era giunto, prima di Mozart, a far convivere tante diverse realtà psicologicamente in uno stesso tessuto musicale: già nelle *Nozze di Figaro*, e particolarmente nei due grandi finali del secondo e del quarto atto, il trascolorare drammatico porta ad una continua rigenerazione dell'idea musicale, con progressive caratterizzazioni dei personaggi secondo il dipanarsi dell'intreccio.

Si prenda la prima scena del *Don Giovanni*: subito dopo aver presentato Leporello in sentinella, una fiammata brucia il nucleo di tutta l'azione successiva, cioè la tentata violenza di Donna Anna e l'assassinio del Commendatore. Nello sviluppo delle voci, la musica riesce a far vivere in uno stessopunto l'odio, l'ira, lo scorno, la paura e la sfrontatezza.

In un breve volgere la scena si svuota, e rimane in terra solo il corpo esanime del Commendatore. Mai opera aveva conosciuto un inizio più folgorante, capace di soggiogare il pubblico in modo così possente.

La conclusione riproduce quell'*incipit* come in uno specchio: l'entrata del Commendatore e lo sprofondamento all'inferno di Don Giovanni (con la solenne cooptazione in orchestra dei tromboni, perenne sigillo sonoro dell'aldilà) sono seguiti dal ritorno alla tranquillità terrena, dopo che la tragedia ha conosciuto la febbre della catastrofe.

Tutto è permesso a Mozart, perfino di far convivere, come nell'*Inferno* dantesco, il gesto più nobile e alato accanto al prosaico linguaggio di Leporello: Francesca da Rimini accanto a Vanni Fucci, Farinata degli Uberti a fianco di Filippo Argenti.

Lo strumento prezioso di queste metamorfosi di tono è l'orchestra, il cui ruolo concertante alimenta la scena con un commento esaustivo, rivelando ad ogni tratto le diverse sfumature del gioco. Il linguaggio di Mozart, rispetto a tutti gli altri compositori del suo tempo, trovava la chiave di una indiscutibile superiorità nell'ampiezza dei suoi interessi e della sua formazione musicale.

Fu l'operista più grande proprio perché nel teatro riversò la scienza acquisita nel campo strumentale, nel contrappunto e nella musica sacra. Questa convivenza di tragico e comico, quel far vivere in scena gli affetti più disparati, altro non è che una sorta di sublime dialettica drammatica, dove ogni voce riesce, pur nell'insieme, a mantenere la propria squisita individualità, dominata da un occhio superiore che ne guida sapientemente le mosse.

Altro inedito concetto di contrappunto - nella sua accezione di

conciliazione dei diversi - è quella che riguarda l'unione fra musica e parola, che in Mozart si fanno guida l'una dell'altra.

Sul significato della parola nasce il suo rivestimento sonoro, ma per contro il decorso musicale finisce per attribuire al testo ulteriori e più profondi significati, governando col suo ritmo l'intera successione degli accadimenti.

FOTO DI SCENA



La perfezione di questo contrappunto fra musica e parola, fra affetti diversi, fra tragedia e commedia, fra mito e realtà, rende *Don Giovanni* un'opera inafferrabile, come avviene di tutte le grandi costruzioni polifoniche, dove l'orecchio non arriva a suggerire al tempo stesso e in ugual modo tutte le linee intrecciate dall'architetto creatore di quei suoni. La sua posizione storica, alle soglie della più radicale trasformazione sociale dell'era moderna, l'ha resa leggibile dall'uno o dall'altro di quei mondi inconciliabili: a tutt'oggi, ogni volta che il "cavaliere estremamente licenzioso" torna a calcare le scene, la sua fisionomia può mutare sino a renderlo irriconoscibile, tanta è l'ambiguità della musica di Mozart.

Ogni periodo, ogni interprete continuerà sempre a leggere nel *Don Giovanni* se stesso, così come accade per tutte le grandi creazioni dell'ingegno umano, in cui le ragioni della vita e della morte giocano la loro eterna partita a scacchi.

Don Giovanni gode, fra tutti i titoli mozartiani, del privilegio piuttosto raro di aver avuto una vita scenica ininterrotta: l'Ottocento romantico la ebbe a considerare addirittura l'opera per eccellenza, e la mitizzò affiancandola al *Faust* di Goethe fra le sue bibbie.

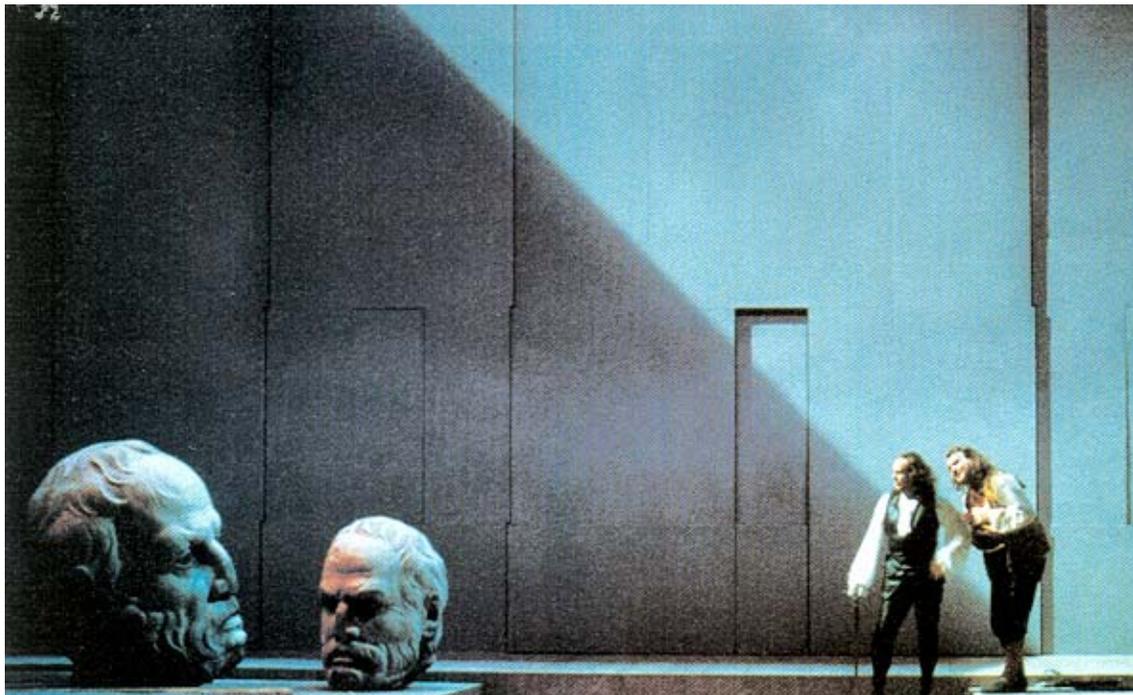
Se Stendhal preferì *Le nozze di Figaro* e Beethoven la giudicò immorale per il suo argomento, viceversa fu adottata da Hoffman e da Kierkegaard (che la prese a spunto per uno dei suoi più noti scritti sull'*eros*), da Goethe stesso e da Byron; un gran numero di compositori scrissero variazioni o rielaborazioni sulle principali melodie dell'opera (ed in particolare su "Là ci darem la mano"): fra questi Beethoven, Chopin, Liszt, mentre Rossini - che giudicava il *Don Giovanni* la propria Bibbia - ricalcò ironicamente l'arrivo del Commendatore per l'entrata di Selim pascià nel *Turco in Italia*.

Dopo le interpretazioni storiche dirette da Liszt (Weimar 1849), Mahler e Richard Strauss, *Don Giovanni* ha incontrato nel nostro secolo un'attenzione specialistica da parte di tutti i maggiori interpreti. In particolare, si ricordano gli allestimenti salisburghesi diretti da Bruno Walter (1934-37, protagonista Ezio Pinza, forse l'interprete più mitizzato nel ruolo mozzafiato), Clemens Krauss (1939) e Wilhelm Furtwangler (1950, ' 53 e ' 54 , sempre con Cesare Siepi nei panni del libertino) e poi da Dimitri Mitropoulos (1956), Karl Bohm (1958 e ' 77) e Herbert von Karajan (1960, ' 68 ' 87, in quest'ultima versione con Samuel Ramey protagonista), Riccardo Muti (1991) e Daniel Barenboim (1994).

Al festival di Glyndebourne (1936), Fritz Busch fece risorgere con moderna attenzione lo stile mozartiano, consegnando con la sua interpretazione dell'opera (documentata in disco) un esempio perfetto ed un modello ideale alle successive generazioni d'interpreti.

Di grande prestigio è stata anche una lettura data da Hans Rosbaud negli anni Cinquanta al festival di Aix-en-Provence.

FOTO DI SCENA



In Italia, si deve ricordare il celebre allestimento diretto da Thomas Schippers a Spoleto con le scene di Henry Moore, l'esecuzione radiofonica di Carlo Maria Giulini del 1970 (protagonista Nicolai Ghiaurov), l'inaugurazione scaligera del 1987 affidata a Riccardo Muti e Giorgio Strehler (protagonista Thomas Allen), nonché l'allestimento al Maggio musicale fiorentino del 1990 con l'accompagnamento di Zubin Mehta direttore e Jonathan Miller regista.

Grande successo ha infine avuto una versione cinematografica dell'opera, realizzato da Joseph Losey nel 1978, interamente girata nella cornice sontuosa delle ville palladiane sul Brenta.

La parte musicale del film è stata diretta da Lorin Maazel, con un ottimo cast vocale formato da Ruggero Raimondi, Josè van Dam, Edda Moser, Kiri Te Kanawa e Teresa Berganza.

LA TRAMA

ATTO I

È notte, nel giardino antistante la casa di Donna Anna

Leporello passeggia annoiato in attesa del padrone, che si è introdotto mascherato in casa di Donna Anna per farla sua (introduzione "Notte e giorno faticar"). La tentata violenza però non riesce: Anna insegue il cavaliere cercando di scoprirne l'identità e viene poi soccorsa dal padre, il Commendatore, che sfida Don Giovanni a duello rimanendone mortalmente ferito.

FOTO DI SCENA



Compiuto il misfatto, Don Giovanni e Leporello fuggono.

Rientra Donna Anna con un manipolo di servitori e scopre il cadavere del padre. Assistita da Don Ottavio, Anna fa giurare a quest'ultimo di compiere le sue vendette (duetto "Fuggi, crudele, fuggi"). Frattanto Don Giovanni s'appresta a nuove conquiste: scorge di lontano una fanciulla tutta sola e le si avvicina, ma scopre con raccapriccio che è Donna Elvira, una nobile dama da lui sedotta ed abbandonata pochi giorni prima (aria "Ah chi mi dice mai").

Ella va cercando disperata d'amore il libertino, e nello scorgerlo chiede ragione del suo comportamento: imbarazzato, Don Giovanni lascia al confuso Leporello il compito di giustificarlo, e quindi fugge.

Il servo non può far altro che spiegare a Donna Elvira la natura del suo padrone, e le dà significativo cenno del catalogo delle sue conquiste ("Madamina, il catalogo è questo"). Elvira non si dà comunque per vinta. Poco oltre, un gruppo di contadini festeggiano le nozze di Zerlina e Masetto. Don Giovanni immediatamente si accinge alla seduzione della sposina, e spedisce il recalcitrante Masetto a casa sua in compagnia di Leporello ("Ho capito, signor sì").: restato solo con Zerlina, la invita a seguirlo e le promette di sposarla ("Là ci darem la mano").

La giovane contadina sembra acconsentire quando sopraggiunge Donna Elvira, che la mette in guardia delle arti malefiche di Don Giovanni e la porta via con sé. Sopraggiungono poi Donna Anna e Don Ottavio, che chiedono a Don Giovanni di assisterli alla ricerca dell'empio uccisore del Commendatore.

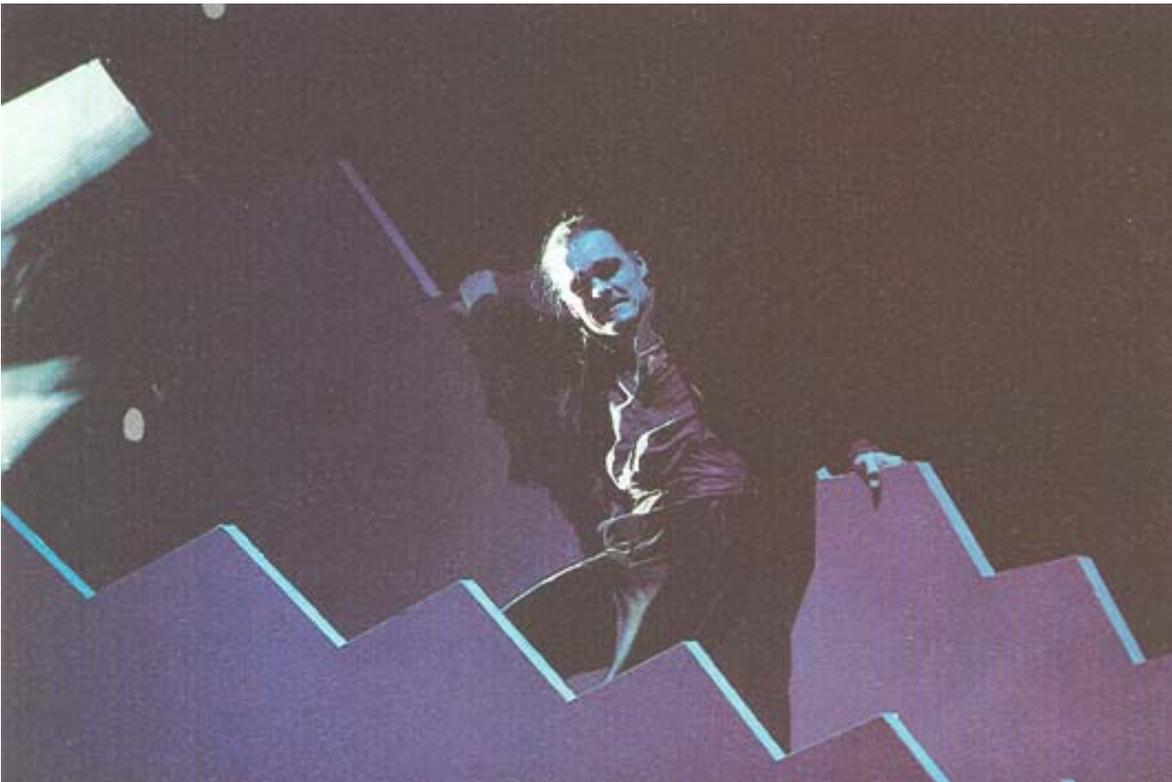
Ancora una volta, però, Donna Elvira esorta la nobile coppia a diffidare del cavaliere (quartetto "Non ti fidar, o misera"), che per contro accusa la donna di pazzia. Rimasta sola con Don Ottavio, Anna trasalisce: dalla voce ha riconosciuto in Don Giovanni l'assassino di suo padre, e spinge quindi Ottavio a far giustizia ("Or sai chi l'onore" e aria di Don Ottavio per l'edizione viennese "Della sua pace").

Leporello racconta a Don Giovanni come abbia allontanato Donna Elvira e condotto con sé Zerlina alla festa che il padrone gli ha comandato di organizzare. Compiaciuto, Don Giovanni esprime la sua volontà d'allungare in quella notte la lista delle sue conquiste ("Fin ch'han dal viso"). Nel giardino del palazzo di Don Giovanni, Zerlina cerca di far pace con Masetto ("Batti, batti bel Masetto").

Al giungere del cavaliere, Masetto si nasconde per verificare la fedeltà della moglie, ma è subito scoperto; Don Giovanni li invita allora al ballo.

Dal balcone, intanto, Leporello scorge tre persone in maschera ed invita anche costoro alla festa a nome del padrone. Si tratta in realtà di Donna Elvira, Donna Anna e Don Ottavio, accorsi per sorprendere il reprobato. Don Giovanni li accoglie inneggiando alla libertà, mentre iniziano le danze. Il cavaliere balla una controdanza con Zerlina e cerca di trarla in disparte per approfittarne. Zerlina però urla fuori scena e tutti si precipitano in suo soccorso. Don Giovanni cerca allora di scaricare la colpa della tentata violenza su Leporello, ma le tre maschere, rivelando la propria identità lo accusano apertamente di tutti i suoi delitti e si fanno avanti per arrestarlo: il dissoluto riesce tuttavia a fuggire (finale "Presto presto, pria ch'ei venga").

FOTO DI SCENA



ATTO II

Sul far della sera, in una strada vicino a casa di Donna Elvira, Leporello cerca di prendere le distanze dal padrone accusandolo di empietà (duetto "Eh via buffone"); Don Giovanni lo tacita con un'offerta di danaro, ed impone poi al servo di scambiare con lui gli abiti, in modo da permettergli di far la corte alla cameriera di Donna Elvira, mentre Leporello, con gli abiti del cavaliere dovrà tenere occupata la dama.

Elvira s'affaccia al balcone e cade nel tranello, pensando che Don Giovanni si sia ravveduto. S'allontana allora con Leporello travestito, mentre Don Giovanni si pone sotto la finestra a far la serenata al suo nuovo oggetto di desiderio (canzonetta "Deh vieni alla finestra").

Sopraggiunge però Masetto che, in compagnia d'altri villici, dà la caccia a Don Giovanni per trucidarlo.

Il cavaliere, approfittando del suo travestimento da Leporello, non si fa riconoscere e riesce abilmente a disperdere il gruppo. Rimasto solo con Masetto, lo copre di botte. I lamenti del contadino attirano allora l'attenzione di Zerlina, che soccorre il marito ("Vedrai carino"). Frattanto, Leporello non sa più come reggere il confronto con Donna Elvira e cerca di fuggire: in breve si trova però circondato da Donna Anna, Don Ottavio, Zerlina e Masetto, i quali, credendolo Don Giovanni, vorrebbero giustiziarlo (sestetto "Sola sola in buio loco").

Allora Leporello svela la propria identità e riesce a dileguarsi. Don Ottavio comunica a tutti la sua intenzione di consegnare Don Giovanni alla giustizia, e prega gli amici di prendersi cura della sua fidanzata ("Il mio tesoro intanto").

Elvira rimane sola ed esprime l'amarezza e la confusione del suo animo, oscillante fra amore e desiderio di vendetta (aria per l'edizione di Vienna "Mi tradì quell'alma ingrata"). È ormai notte fonda, e Don Giovanni s'è rifugiato nel cimitero, dove attende Leporello. Quando quest'ultimo arriva, Don Giovanni ride sonoramente al racconto delle sue disavventure.

La risata è però interrotta da una voce minacciosa: ("Di rider finirai pria dell'aurora").

Essa proviene dalla statua funebre del Commendatore. Resosi conto dell'evento miracoloso, Don Giovanni non si fa intimorire, e sfida le potenze dell'al di là imponendo a Leporello, terrorizzato, d'invitare a cena la statua parlante (duetto "O statua gentilissima"): l'invito è accettato.

In casa di Donna Anna, Don Ottavio cerca di convincerla ad affrettare le nozze, ma ella lo prega d'attendere che la vendetta su Don Giovanni sia compiuta. Tutto è pronto per la cena nel palazzo di Don Giovanni (finale secondo "Già la mensa è preparata").

FOTO DI SCENA



Il cavaliere, desinando, si fa intrattenere da un'orchestra di fiati che suona un pezzo dell'opera: *Una cosa rara* di Martin y Soler, quindi l'aria "Come un agnello" da: *Fra i due litiganti il terzo gode* di Giuseppe Sarti, ed infine l'aria del "farfallone amoroso" dalle *Nozze di Figaro*: Leporello commenta ("Questa poi la conosco purtroppo....."). Irrompe Donna Elvira, e tenta disperatamente d'ottenere il pentimento di Don Giovanni, ma viene solo derisa.

Nell'allontanarsi, grida terrorizzata fuori scena. Il libertino ordina allora al servo d'andare a veder cosa è stato. Leporello grida a sua volta e rientra pallido come un morto: alla porta del palazzo c'è la statua del Commendatore.

Don Giovanni intima allora d'aprire e fronteggia a testa alta lo straordinario invitato. È la statua che questa volta invita Don Giovanni a cena, e chiede la sua mano in pegno; senza lasciarsi intimorire, il cavaliere gliela porge impavido. La stretta è fatale: pur prigioniero di quella mano gelida, Don Giovanni rifiuta di pentirsi e sprofonda quindi in un abisso di fiamme infernali.

Troppo tardi giungono gli altri personaggi: Leporello li informa che il Cielo ha già fatto giustizia; loro non resta che cantare la morale del dramma.