
Teatro Alighieri
Lunedì 5, Mercoledì 7 e Venerdì 9 luglio 1999, ore 20.30

DON GIOVANNI
di Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

DON GIOVANNI

(Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni, K 527)

Dramma giocoso in due atti di Lorenzo Da Ponte

musica di **WOLFGANG AMADEUS MOZART**

<i>Don Giovanni</i>	Carlos Alvarez
<i>Il Commendatore</i>	Franz-Josef Selig
<i>Donna Anna</i>	Mariella Devia
<i>Don Ottavio</i>	Michael Schade
<i>Donna Elvira</i>	Anna Caterina Antonacci
<i>Leporello</i>	Idebrando D'Arcangelo
<i>Masetto</i>	Lorenzo Regazzo
<i>Zerlina</i>	Angelika Kirchschlager

direttore

RICCARDO MUTI

maestro del coro Ernst Dunshirn

regia di

ROBERTO DE SIMONE

scene di Nicola Rubertelli

costumi di Zaira De Vincentiis

assistente alla regia Diana Kienast

coreografia di Renato Zanella

assistente ai costumi Francesca Brunori

luci di Kurt Schöny

WIENER PHILHARMONIKER

KONZERTVEREINIGUNG WIENERSTAATSOPERNCHOR

Con la partecipazione di allievi dell'Accademia Filarmonica della Scala

assistente musicale e fortepiano David Aronson

mandolino Robert Rezac

In cooperazione con la Staatsoper di Vienna

STAFF TECNICO

Staatsoper di Vienna
Direttore tecnico Robert Stangl
Assistente tecnico Herbert Moser
Responsabile dell'allestimento Martin Kindermann
Assistente alle luci Peter Ott
Trucco e parrucche Willi Riede
Responsabili guardaroba Alfred e Jutta Harant
Responsabili attrezzeria
Johann Flaumitsch, Walter Scheibengraf
Ispettore di palcoscenico Richard Weinberger

Teatro Comunale di Bologna
Direttore degli allestimenti Italo Grassi
Capo elettricista Andrea Oliva
Capo macchinista Andrea Alessandrini
Responsabile guardaroba Italo Bentivoglio
Responsabile attrezzeria Bruno Monari

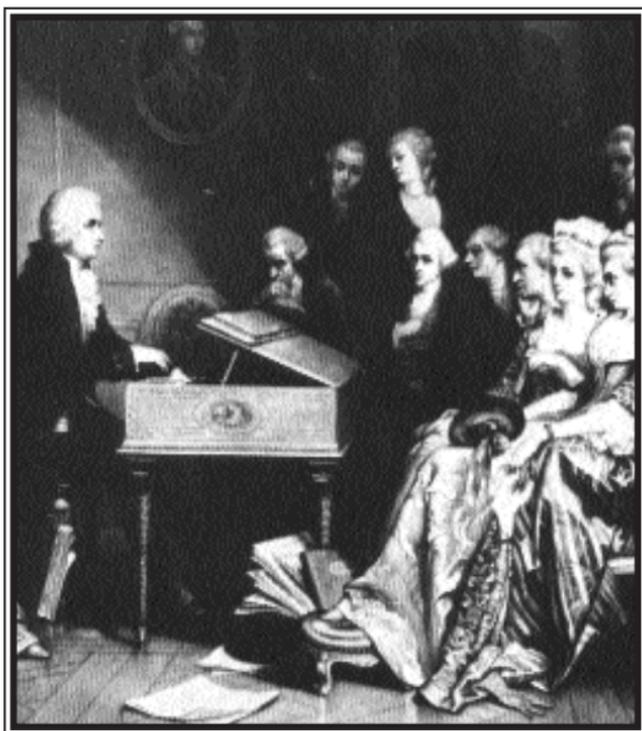
Ravenna Festival
Responsabile tecnico Roberto Mazzavillani
Matteo Gambi, Francesco Orefice, Enrico Ricchi,
Alberto Tarroni, Giorgio Lorenzetto,
Christian Cantagalli, Dario Gerbella, Luca Ruiba

Gli addobbi floreali sono gentilmente offerti dal Mercato dei Fiori del
COMUNE DI TERLIZZI (BA)

Pagina seguente.

Mozart alla spinetta mentre suona il *Don Giovanni*, incisione di Alfred Cornilliet (1807-1895) da un dipinto di Edouard Hamman (1819-1888), Vienna, Biblioteca Nazionale Austriaca.

struttura dell'opera



ATTO PRIMO

Ouverture

1. Introduzione

(Leporello, Donna Anna, Don Giovanni, Il Commendatore)

Notte e giorno faticar

2. Recitativo accompagnato e Duetto

(Donna Anna, Don Ottavio)

Ma qual mai s'offre, oh Dei... Fuggi, crudele, fuggi!

3. Aria

(Donna Elvira)

Ah chi mi dice mai

4. Aria

(Leporello)

Madamina, il catalogo è questo

5. Coro

(Zerlina, Masetto, Coro)

Giovinette che fate all'amore

6. Aria

(Masetto)

Ho capito, signor sè

7. Duettino

(Don Giovanni, Zerlina)

Là ci darem la mano

8. Aria

(Donna Elvira)

Ah fuggi il traditor

9. Quartetto

(Donna Elvira, Donna Anna, Don Ottavio, Don Giovanni)

Non ti fidar, o misera

10. Recitativo accompagnato ed Aria

(Donna Anna)

Don Ottavio, son morta!... Or sai chi l'onore

10 a. Aria

(Don Ottavio)

Dalla sua pace

11. Aria

(Don Giovanni)

Fin ch'han dal vino

12. Aria

(Zerlina)

Batti, batti, o bel Masetto

13. Finale

(Zerlina, Masetto, Don Giovanni, Donna Elvira, Don Ottavio,
Donna Anna, Coro)

Presto presto pria ch'ei venga

ATTO SECONDO

14. Duetto

(Don Giovanni, Leporello)

Eh via, buffone, non mi seccar

15. Terzetto

(Donna Elvira, Leporello, Don Giovanni)

Ah taci, ingiusto core

16. Canzonetta

(Don Giovanni)

Deh vieni alla finestra, o mio tesoro

17. Aria

(Don Giovanni)

Metà di voi qua vadano

18. Aria

(Zerlina)

Vedrai, carino

19. Sestetto

(Donna Elvira, Leporello, Don Ottavio, Donna Anna, Zerlina,
Masetto)

Sola sola in buio loco

20. Aria

(Leporello)

Ah pietà, signori miei

21. Aria

(Don Ottavio)

Il mio tesoro intanto

21 b. Recitativo accompagnato ed Aria

(Donna Elvira)

In quali eccessi, o Numi... Mi tradì quell'alma ingrata

22. Duetto

(Leporello, Don Giovanni)

O statua gentilissima

23. Recitativo accompagnato e Rondò

(Donna Anna)

Crudele! - Ah no, mio bene!... Non mi dir, bell'idol mio

24. Finale

(Don Giovanni, Leporello, Donna Elvira, Il Commendatore,
Donna Anna, Zerlina, Don Ottavio, Masetto, Coro)

Già la mensa è preparata

*Lorenzo Da Ponte in un'incisione ottocentesca di
Michele Pekenino.*

il libretto



PERSONAGGI

Don Giovanni,
giovane cavaliere estremamente licenzioso *basso*

Il Commendatore *basso*

Donna Anna,
sua figlia, dama promessa sposa di *soprano*

Don Ottavio *tenore*

Donna Elvira,
dama di Burgos,
abbandonata da Don Giovanni *soprano*

Leporello,
servo di don Giovanni *basso*

Masetto,
amante di *basso*

Zerlina,
contadina *soprano*

Coro: contadine e contadini; servi; coro di sotterra.
Suonatori.

La scena si finge in una città della Spagna.

Il testo del libretto qui riportato è stato condotto sull'edizione critica Bühnenreiter della partitura dell'opera.

ATTO PRIMO

[Ouvertura]

Giardino. Notte.

Scena prima

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

[1. Introduzione]

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 colla bella,
ed io far la sentinella!
Ma mi par... che venga gente;
non mi voglio far sentir.
(*s'asconde*)

Donna Anna

(tenendo forte pel braccio Don Giovanni, ed egli cercando sempre di celarsi)
Non sperar, se non m'uccidi
ch'io ti lasci fuggir mai.

Don Giovanni

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

Leporello

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

Donna Anna

Gente! servi! al traditore!

Don Giovanni

Taci, e trema al mio furore!

Donna Anna

Scellerato!

Don Giovanni

Sconsigliata!

Leporello

(Sta' a veder che il libertino
mi farà precipitar.)

Donna Anna

Come furia disperata
ti saprò perseguitar.

Don Giovanni

(Questa furia disperata
mi vuol far precipitar.)

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

Il Commendatore

Lasciala, indegno,
battiti meco!

Don Giovanni

Va', non mi degno
di pugnar teco.

Il Commendatore

Così pretendi
da me fuggir?

Leporello

(Potessi almeno
di qua partir!)

Don Giovanni

Misero!

Il Commendatore

Battiti!

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.

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

Leporello
(Qual misfatto! qual eccesso!
Entro il sen, dallo spavento,
palpitar il cor mi sento.
Io non so che far, che dir.)
(*il Commendatore muore*)

Scena seconda
Don Giovanni, Leporello.

[Recitativo secco]

Don Giovanni
Leporello, ove sei?

Leporello
Son qui per mia disgrazia; e voi?

Don Giovanni
Son qui.

Leporello
Chi è morto, voi, o il vecchio?

Don Giovanni
Che domanda da bestia! il vecchio.

Leporello
Bravo:
due imprese leggiadre!

Sforzar la figlia, ed ammazzar il padre.

Don Giovanni

L'ha voluto, suo danno.

Leporello

Ma Donn'Anna

cosa ha voluto?

Don Giovanni

Taci,

non mi seccar; vien meco, se non vuoi

(in atto di batterlo)

qualche cosa ancor tu!

Leporello

Non vuo' nulla, signor, non parlo più.

(partono)

Scena terza

Don Ottavio, Donna Anna, con servi che portano diversi lumi.

Donna Anna

(con risolutezza)

Ah del padre in periglio

in soccorso voliam.

Don Ottavio

(con ferro ignudo in mano)

Tutto il mio sangue

verserò se bisogna:

ma dov'è il scellerato? –

Donna Anna

In questo loco...

[2. Recitativo accompagnato e Duetto]

(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...

Donna Anna

Ah l'assassino
mel trucido. 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...

Don Ottavio

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

Donna Anna

Ahi...

Don Ottavio

Già rinviene...

(i servi ritornano)
datele nuovi aiuti...

Donna Anna

Padre mio...

Don Ottavio

Celate, allontanate agli occhi suoi
quell'oggetto d'orrore.
(viene portato via il cadavere)
Anima mia... consolati... fa' core...

[Duetto]

Donna Anna

(disperatamente)
Fuggi, crudele, fuggi!
lascia ch'io 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.

Donna Anna

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

Don Ottavio

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

Donna Anna

Ah! vendicar, se il puoi,
giura quel sangue ognor.

Don Ottavio

Lo giuro agl'occhi tuoi,
lo giuro al nostro amor.

Donna Anna e Don Ottavio

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

Notte. Strada.

Scena quarta

Don Giovanni, Leporello; poi Donna Elvira in abito da viaggio.

[Recitativo secco]

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

Siam soli.

Don Giovanni

Lo vedo.

Leporello

Nessun ci sente.

Don Giovanni

Via.

Leporello

Vi posso dire

tutto liberamente?

Don Giovanni

Sì.

Leporello

Dunque quando è così:

caro signor padrone,
(*all'orecchio, ma forte*)
la vita che menate 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 così tardi... non sarebbe
qualche nuova conquista?
Io lo devo saper per parlar in lista.

Don Giovanni

Va' là, che se' 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
sentire 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 foco.)

Scena quinta

I suddetti in disparte; Donna Elvira.

[3. Aria]

Donna Elvira

Ah chi mi dice mai
quel barbaro dov'è,

che per mio scorno amai,
che mi manco di fé?
Ah se ritrovo l'empio,
e a me non torna ancor,
vo' farne orrendo scempio,
gli vo' cavare il cor.

Don Giovanni

(a Leporello)

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

Leporello

(Così ne consolò mille e ottocento.)

Don Giovanni

Signorina!

[Recitativo secco]

Donna Elvira

Chi è là?

Don Giovanni

(Stelle! che vedo!)

Leporello

(O bella! Donna Elvira!)

Donna Elvira

Don Giovanni!

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

Leporello

*(Che titoli cruscanti! manco male
che lo conosce bene.)*

Don Giovanni

Via, cara Donna Elvira,
calmate questa collera... sentite...
lasciatemi parlar...

Donna Elvira

*Cosa puoi dire
dopo azion sè 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 lasci in preda
al rimorso ed al pianto,
per pena forse che t'amai cotanto! –

Leporello

(Pare un libro stampato.)

Don Giovanni

Oh in quanto a questo

ebbi le mie ragioni:

(a Leporello)

è vero?

Leporello

(ironicamente)

È vero.

E che ragion forti!

Donna Elvira

E quali sono,

se non la tua perfidia,
la leggerezza tua? Ma il giusto cielo
volle ch'io ti trovassi
per far le sue, le mie vendette.

Don Giovanni

Eh via,

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

Leporello

(Salvo il vero.)

Don Giovanni

(forte)

Via, dille un poco...

Leporello
(*piano*)

E cosa devo dirle?

Don Giovanni
(*forte*)
Sì, sì, dille pur tutto.

Donna Elvira
(*a Leporello*)

Ebben, fa' presto...
(*in questo frattempo Don Giovanni fugge*)

Leporello
Madama... veramente... in questo mondo
conciossia cosa quando fosse che
il quadro non è tondo...

Donna Elvira
(*a Leporello*)

Sciagurato,
così del mio dolor gioco ti prendi?
(*verso Don Giovanni, che non crede partito*)
Ah voi... stelle! l'iniquo
fuggì! misera me! dove, in qual parte...

Leporello
Eh, lasciate che vada: egli non merta
che di lui ci pensiate...

Donna Elvira

Il scellerato
m'ingannò, mi tradì!

Leporello

Eh consolatevi;
non siete voi, non foste, e non sarete
né la prima, né l'ultima; guardate
questo non picciol libro: è tutto pieno
dei nomi di sue belle;
ogni villa, ogni borgo, ogni paese
è testimon di sue donnesche imprese.

[4. Aria]

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'han fra queste contadine,
cameriere e cittadine,
v'han contesse, baronesse,
marchesane, principesse,
e v'han donne d'ogni grado,
d'ogni forma, d'ogni età.
Nella bionda egli ha l'usanza
di lodar la gentilezza,
nella bruna la costanza,
nella bianca la dolcezza.
Vuol d'inverno la grassotta,
vuol d'estate la magrotta;
è la grande maestosa,
la piccina è ognor vezzosa...
Delle vecchie fa conquista,
pel piacer di porle in lista;
ma passion predominante
è la giovin principiante.
Non si picca se sia ricca,
se sia brutta, se sia bella:
purché porti la gonnella,
voi sapete quel che fa.
(parte)

Scena sesta

Donna Elvira sola.

[Recitativo secco]

Donna 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)

Scena settima

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

[5. Coro]

Zerlina

Giovinette che fate all'amore,
non lasciate che passi l'età:
se nel seno vi bulica il core,
il rimedio vedetelo qua.
Che piacer, che piacer che sarà!

Coro di contadine

Ah!
Che piacer, che piacer che sarà,
la la la ra la, la la la ra la!

Masetto

Giovinetti leggiere di testa,
non andate girando qua e là.
Poco dura de' matti la festa,
ma per me cominciato non ha.
Che piacer, che piacer che sarà!

Coro di contadini

Ah!
Che piacer, che piacer che sarà,
la la la ra la, la la la ra la!

Zerlina e Masetto

Vieni, vieni, carino/a, e godiamo,
e cantiamo e balliamo e saltiamo;
vieni, vieni, carino/a, e godiamo,
che piacer, che piacer che sarà!

Ah!

Che piacer, che piacer che sarà!

Coro

Ah!

Che piacer, che piacer che sarà,
la la la ra la, la la la ra la!

Scena ottava

*Masetto, Zerlina e coro di contadini e contadine;
Don Giovanni e Leporello da parte.*

[Recitativo secco]

Don Giovanni

Manco male è partita. Oh guarda, guarda,
che bella gioventù! che belle donne!

Leporello

(Fra tante, per mia fé,
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

O caro il mio Masetto!
cara la mia Zerlina! v'esibisco
la mia protezione...
(a Leporello che fa dei 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: andiam!

Masetto

Signore...

Don Giovanni

Cosa c'è?

Masetto

La Zerlina
senza me non può star.

Leporello

In vostro loco
ci sarà sua Eccellenza: e saprà bene
fare le vostre parti.

Don Giovanni

Oh la Zerlina
è in man d'un Cavalier: va' pur, fra poco
ella meco verrà.

Zerlina

Va', non temere!
nelle mani son io d'un Cavaliere.

Masetto

E per questo?

Zerlina

E per questo
non c'è da dubitar.

Masetto

Ed io, cospetto...

Don Giovanni

Olà, finiam le dispute: se subito
senz'altro replicar non te ne vai,
(*mostrandogli la spada*)
Masetto, guarda ben, ti pentirai.

[6. Aria]

Masetto

Ho capito, signor sì,
chino il capo, e me ne vo:
già che piace a voi così,
altre repliche non fo.
Cavalier voi siete già,
dubitar non posso affé:
me lo dice la bontà
che volete aver per me.
(*da parte a Zerlina*)
Bricconaccia, malandrina,
fosti ognor la mia ruina.
(*a Leporello che lo vuol condur seco*)
Vengo, vengo!
(*a Zerlina*)
Resta, resta!
È una cosa molto onesta:
faccia il nostro cavaliere
cavaliera ancora te.
(*Masetto parte con Leporello e i contadini*)

Scena nona

Don Giovanni e Zerlina.

[Recitativo secco]

Don Giovanni

Alfin siam liberati,
Zerlinetta gentil, da quel sciocone:
che ne dite, mio ben, so far pulito?

Zerlina

Signore, è mio marito...

Don Giovanni

Chi? colui?

Vi par che un onest'uomo
un nobil Cavalier, come 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

ingannata restar; io so che raro
colle donne voi altri cavalieri
siete onesti e sinceri.

Alfine

Don Giovanni

Eh, un'impostura
della gente plebea! La nobiltà
ha dipinta negl'occhi l'onesta.

Orsù, non perdiam tempo: in questo istante
io ti voglio sposar.

Zerlina

Voi?

Don Giovanni

Certo, io.

Quel casinetto è mio: soli saremo,
e là, gioiello mio, ci sposeremo.

[7. Duettino]

Là ci darem la mano,
là mi dirai di sì;
vedi, non è lontano,
partiam, ben mio, da qui.

Zerlina

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

Don Giovanni

Vieni, mio bel diletto!

Zerlina

Mi fa pietà Masetto.

Don Giovanni

Io cangierò 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 Donna Elvira, che ferma con atti disperatissimi Don Giovanni.

[Recitativo secco]

Donna Elvira

Fermati, 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 Donna Elvira piano)

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

Donna Elvira

(forte)

Divertirti?

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

Zerlina

Ma signor Cavaliere...
è ver quel ch'ella dice?

Don Giovanni

(piano a Zerlina)

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

[8. Aria]

Donna 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 Donna Anna.

[Recitativo secco]

Don Giovanni

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

Don Ottavio

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

Don Giovanni

(Mancava questo inver.)

Donna Anna

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?

Donna Anna

Bisogno abbiamo
della vostra amicizia.

Don Giovanni

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

Scena dodicesima
I suddetti; Donna Elvira.

Donna Elvira

Ah ti ritrovo ancor, perfido mostro?

[9. Quartetto]

Non ti fidar, o misera,
di quel ribaldo cor!
Me già tradì quel barbaro:
te vuol tradire ancor.

Donna Anna e Don Ottavio

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

Don Giovanni

(a parte a Donna Anna e Don Ottavio; Donna Elvira ascolta)

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

Donna Elvira

Ah non credete al perfido!

Don Giovanni

È pazza, non badate!

Donna Elvira

Restate ancor, restate!

Donna Anna e Don Ottavio

A chi si crederà!
(Certo moto d'ignoto tormento
dentro l'alma girare mi sento,
che mi dice per quell'infelice
cento cose che intender non sa.)

Don Giovanni

(Certo moto d'ignoto spavento
dentro l'alma girare mi sento,
che mi dice per quell'infelice
cento cose che intender non sa.)

Donna 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

(Io di qua non vado via,
se non scopro questo affar.)

Donna Anna

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

Don Giovanni

(Se men vado, si potria
qualche cosa sospettar.)

Donna Elvira

(a Donna Anna e Don Ottavio)
Da quel ceffo si dovria
la ner'alma giudicar.

Don Ottavio

(a Don Giovanni)
Dunque quella?

Don Giovanni

È pazzarella.

Donna Anna

(a Donna Elvira)
Dunque quegli?

Donna Elvira

È un traditore.

Don Giovanni

Infelice!

Donna Elvira

Mentitore!

Donna Anna e Don Ottavio

Incomincio a dubitar.

Don Giovanni

(piano a Donna Elvira)

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

Donna Elvira

(forte a Don Giovanni)

Non sperarlo, o scellerato,
ho perduta la prudenza;
le tue colpe ed il mio stato
voglio a tutti palesar.

Donna Anna e Don Ottavio

(guardando Don Giovanni)

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

(Donna Elvira parte)

[Recitativo secco]

Don Giovanni

Povera sventurata! i passi suoi
voglio seguir: non voglio
che faccia un precipizio.
Perdonate, bellissima Donn'Anna;
se servirvi poss'io,
in casa mia v'aspetto: amici, addio!
(parte)

Scena tredicesima

Don Ottavio e Donna Anna.

[10. Recitativo accompagnato ed Aria]

Donna Anna

Don Ottavio, son morta!

Don Ottavio

Cosa è stato?

Donna Anna

Per pietà, soccorretemi!

Don Ottavio

Mio bene...

fate coraggio!

Donna Anna

Oh Dei! Quegli è il carnefice
del padre mio.

Don Ottavio

Che dite...

Donna Anna

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

Don Ottavio

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

Donna Anna

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

Don Ottavio

(con affanno)

Stelle! seguite...

Donna Anna

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

Don Ottavio
Perfido! e alfin?

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

Don Ottavio
Ohimè, respiro.

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

[Aria]

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.
(parte)

Scena quattordicesima
Don Ottavio solo.

[Recitativo secco]

Don Ottavio
Come mai creder deggio

di sì nero delitto
capace un Cavaliero!
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.

[10 a. Aria]

Dalla sua pace
la mia dipende,
quel che a lei piace
vita mi rende,
quel che le incresce
morte mi dà.
S'ella sospira,
sospiro anch'io;
è mia quell'ira,
quel pianto è mio;
e non ho bene,
s'ella non l'ha.
(parte)

Scena quindicesima

Leporello solo; poi Don Giovanni

[Recitativo secco]

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 l'ordinaste,
con tutta quella gente...

Don Giovanni

Bravo!

Leporello

A forza

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

Don Giovanni

Bravo!

Leporello

Dico

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

Don Giovanni

Bravo, in coscienza mia!

Leporello

Faccio che bevano

e gli uomini e le donne:
son già mezzo ubbriachi
altri canta, altri scherza,
altri seguita a ber; in sul più bello
chi credete che capiti? –

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?

Leporello

Tacqui.

Don Giovanni

Ed ella?

Leporello

Seguì a gridar.

Don Giovanni

E tu?

Leporello

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

Don Giovanni

Bravo, bravo, arcibravo!
L'affar non può andar meglio: incominciasti,
io saprò terminar. Troppo mi premono
queste contadinotte:
le voglio divertir fin che vien notte.

[11. Aria]

Fin ch'han dal vino
calda la testa,
una gran festa
fa' preparar.
Se trovi in piazza
qualche ragazza,
teco ancor quella
cerca menar.
Senza alcun ordine
la danza sia,
chi 'l minuetto,
chi la follia,

chi l'alemanna
farai ballar.
Ed io fra tanto
dall'altro canto
con questa e quella
vo' amoreggiar.
Ah la mia lista
doman mattina
d'una decina
devi aumentar.
(partono)

Giardino di Don Giovanni con due porte chiuse a chiave per di fuori. Due nicchie.

Scena sedicesima

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

[Recitativo secco]

Zerlina

Masetto: senti un po'! Masetto, dico!

Masetto

Non mi toccar!

Zerlina

Perché?

Masetto

Perché mi chiedi?

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

Zerlina

Ah no: taci, crudele!
io non merto da te tal trattamento!

Masetto

Come! ed hai l'ardimento di scusarti?
Star sola con un uom: abbandonarmi
il dì delle mie nozze! porre in fronte
a un villano d'onore
questa marca d'infamia! Ah se non fosse,
se non fosse lo scandalo! vorrei...

Zerlina

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

[12. Aria]

Batti, batti, o bel Masetto,
la tua povera Zerlina:
starò qui come agnellina
le tue botte ad aspettar.
Lascierò straziarmi il crine,
lascierò cavarmi gli occhi,
e le care tue manine
lieta poi saprò bacciar.
Ah lo vedo, non hai core.
Pace, pace, o vita mia;
in contenti ed allegria
notte e dì vogliam passar.
(parte)

[Recitativo secco]

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

(rientrando)

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

Masetto

Ebben, che c'è?

Zerlina

Verrà!

Masetto

Lascia che venga.

Zerlina

Ah se vi fosse

un buco da fuggir!

Masetto

Di cosa temi? –

Perché diventi pallida? Ah capisco,
capisco, bricconcella!

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

[13. Finale]

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?
Ah 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

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

(ai servi)

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

I servi

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

(partono i servi e i contadini)

Scena diciottesima

Don Giovanni, Zerlina; Masetto nella nicchia.

Zerlina

(vuol nascondersi)

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

Don Giovanni

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

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'ei vede il sposo mio,
so ben io quel che può far!)

Don Giovanni

(nell'aprire la nicchia e vedendo Masetto, fa un moto di stupore)

Masetto!

Masetto

Sì, Masetto!

Don Giovanni

(un poco confuso)

E chiuso là, perché?

La bella tua Zerlina
non può, la poverina,
(riprende ardire)
più star senza di te.

Masetto

(un poco ironico)

Capisco, sì, signore.

Don Giovanni

(a Zerlina e Masetto)

Adesso fate core:

(si sente il preludio della danza)

i suonatori udite;
venite omai con me.

Zerlina e Masetto

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

Scena diciannovesima

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

Donna Elvira

Bisogna aver coraggio,
o cari amici miei,

e i suoi misfatti rei
scoprir potremo allor.

Don Ottavio

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

Donna Anna

Il passo è periglioso,
può nascer qualche imbroglio:
temo pel caro sposo,
e per noi temo ancor.
(Leporello apre la finestra)

Leporello

(fuori dalla finestra)
Signor, guardate un poco
che maschere galanti!

Don Giovanni

Falle passar avanti,
di' che ci fanno onor.

Donna Anna, Donna Elvira e Don Ottavio

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

Leporello

Zì zì, signore maschere!
zì zì...

Donna Anna e Donna Elvira

(a Don Ottavio, piano)
Via, rispondete!

Leporello

Zi zi, signore maschere!

Don Ottavio

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
prove farà d'amor.)
(*entra e chiude*)

Donna Anna e Don Ottavio

Protegga il giusto cielo
il zelo del mio cor.

Donna 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 Donna Anna, Donna Elvira e Don Ottavio in maschera – servitori con rinfreschi.

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

Don Giovanni

Riposate, vezzose ragazze!

Leporello

Rinfrescatevi, bei giovinotti!

Don Giovanni e Leporello

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

Don Giovanni

Ehi caffè!
(*si portano i rinfreschi*)

Leporello

Cioccolata!

Masetto

Ah Zerlina, giudizio!

Don Giovanni

Sorbetti!

Leporello

Confetti!

Masetto

Ah Zerlina, giudizio!

Zerlina e Masetto

(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

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

Don Giovanni e Leporello

(Quel Masetto mi par stralunato,
qui bisogna cervello adoprar.)

Masetto

Ah briccona, mi vuoi disperar.

(entrano Don Ottavio, Donna Anna e Donna Elvira mascherati)

Leporello

Venite pur avanti,
vezzose mascherette!

Don Giovanni

È aperto a tutti quanti,
viva la libertà!

Donna Anna, Donna Elvira e Don Ottavio

Siam grati a tanti segni
di generosità.

**Donna Anna, Donna Elvira, Don Ottavio, Don Giovanni e
Leporello**

Viva la libertà!

Don Giovanni

Ricominciate il suono!

(a Leporello)

Tu accoppia i ballerini!

(Don Ottavio balla Menuetto con Donna Anna)

Leporello

Da bravi, via, ballate!

Donna Elvira

(a Donna Anna)

Quella è la contadina.

Donna Anna

Io moro!

Donna Elvira

(a Donna Anna)

Simulate!

Don Giovanni e Leporello

Va bene in verità!

Masetto

(ironicamente)

Va bene in verità!

Don Giovanni

(a Leporello)

A bada tien Masetto.

Leporello

(a Masetto)

Non balli, poveretto!

Vien qua, Masetto caro,
facciam quel ch'altri fa.

Don Giovanni

(a Zerlina)

Il tuo compagno io sono,

Zerlina, vien pur qua.

(si mette a ballar con Zerlina una contradanza)

Masetto

No, no, ballar non voglio.

Leporello

Eh balla, amico mio!

Masetto

No!

Leporello

Sì!

caro Masetto, balla!

Donna Elvira

(a Donna Elvira)

Resister non poss'io!

Donna Elvira e Don Ottavio

(a Donna Anna)

Fingete, per pietà!

Masetto

No, no, non voglio!

Leporello

(fa ballar per forza Masetto)

Eh balla, amico mio

facciam quel ch'altri fa.

(balla la Teitsch con Masetto)

Don Giovanni

(conducendola via quasi per forza)

Vieni con me, mia vita,

vieni, vieni...

Masetto

Lasciami... ah no... Zerlina!...

(si cava dalle mani di Leporello e seguita la Zerlina)

Zerlina

Oh Numi! son tradita!

Leporello

Qui nasce una ruina.

(sorte in fretta)

Donna Anna, Donna Elvira e Don Ottavio

L'iniquo da se stesso

nel laccio se ne va.

Zerlina

(di dentro ad alta voce; strepito di piedi a destra)

Gente aiuto; aiuto gente!

Donna Anna, Donna Elvira e Don Ottavio

Soccorriamo l'innocente!

(i suonatori e gli altri partono confusi)

Masetto

(di dentro)

Ah Zerlina!

Zerlina

Scellerato!

(si sente il grido e lo strepito dalla parte opposta)

Donna Anna, Donna Elvira e Don Ottavio

Ora grida da quel lato!

Ah gittiamo giù la porta!

(gittano giù la porta)

Zerlina

Soccorretemi,

(esce da un'altra parte)

ah soccorretemi, o son morta!

Donna Anna, Donna Elvira, Don Ottavio e Masetto

Siam qui noi per tua difesa.

(Don Giovanni esce con spada in mano. Conduce seco per un braccio Leporello e finge di voler ferirlo; ma la spada non esce dal fodero)

Don Giovanni

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

(pistola in mano)

Nol sperate!

Donna Anna, Donna Elvira e Don Ottavio

*(L'empio crede con tal frode
di nasconder l'empietà.)
(si cavano le maschere)*

Don Giovanni

Donna Elvira!

Donna Elvira

Sì, malvagio!

Don Giovanni

Don Ottavio!

Don Ottavio

Sì, signore!

Don Giovanni

(a Donna Anna)

Ah credete!...

Donna Anna, Donna Elvira, Zerlina, Don Ottavio e Masetto

Traditore!

Tutto tutto già si sa.

Trema, trema, o scellerato!

Saprà tosto il mondo intero

il misfatto orrendo e nero,

la tua fiera crudeltà.

Odi il tuon della vendetta

che ti fischia intorno intorno;

sul tuo capo in questo giorno

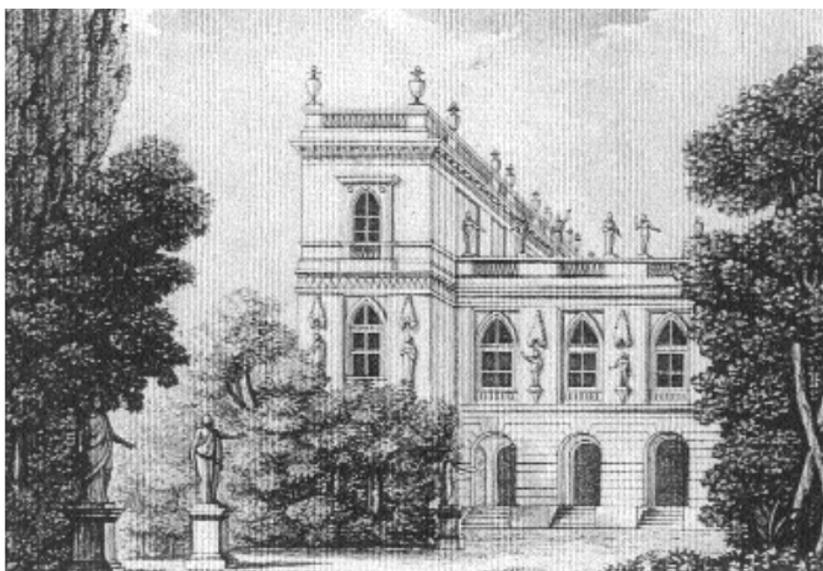
il suo fulmine cadrà.

Don Giovanni

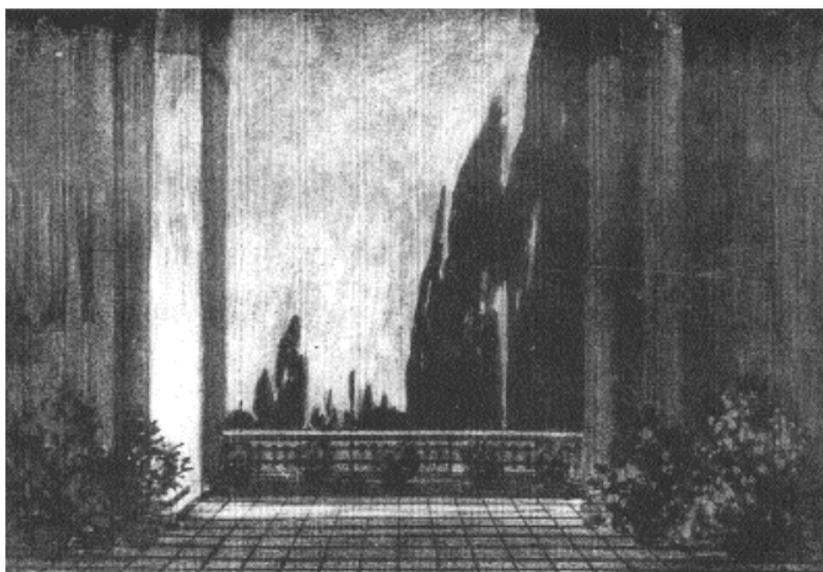
È confusa la mia testa,
non so più quel ch'io mi faccia,
e un'orribile tempesta
minacciando, oh Dio, mi va.
Ma non manca in me coraggio,
non mi perdo o mi confondo,
se cadesse ancor il mondo
nulla mai temer mi fa.

Leporello

È confusa la sua testa,
non sa più quel ch'ei si faccia,
e un'orribile tempesta
minacciando, oh Dio, lo va.
Ma non manca in lui coraggio,
non si perde o si confonde,
se cadesse ancor il mondo
nulla mai temer lo fa.



Giardino e casino di Don Giovanni, *Scena di Alessandro Sanquirico (1777-1849) per l'Atto primo di Don Giovanni di Mozart, rappresentato al Teatro alla Scala di Milano nel 1816), da Stanislao Stucchi, Raccolta di scene teatrali.*



Bozzetti per la scena prima dell'Atto 1 di Don Giovanni di Mozart di Alfred Roller (Vienna, Hofoper 1906) e di Mario Cito Filomarino (Roma, Teatro dell'Opera 1935-36).

ATTO SECONDO

Strada davanti a una locanda.

Scena prima

Don Giovanni e Leporello.

[14. Duetto]

Don Giovanni

Eh 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 ammazzarmi!

Don Giovanni

Va' che sei matto! fu per burlar.

Leporello

Ed io non burlo, ma voglio andar.

(va per partire)

[Recitativo secco]

Don Giovanni

Leporello.

Leporello

Signore.

Don Giovanni

Vien qui, facciamo pace: prendi...

Leporello

Cosa?

Don Giovanni

(gli dà del danaro)

Quattro doppie.

Leporello

Oh! sentite,

per questa volta

la cerimonia accetto:

ma non vi ci avvezzate; non credeste

di sedurre i miei pari,

come le donne, a forza di danari.

Don Giovanni

Non parliam più di ciò; ti basta l'animo

di far quel ch'io ti dico?

Leporello

Purché lasciam le donne.

Don Giovanni

Lasciar le donne! pazzo!

lasciar le donne! Sai ch'elle per me

son necessarie più del pan che mangio,

più dell'aria che spiro!

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 Donna Elvira?

Leporello

Io no.

Don Giovanni

Non hai veduto

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

Leporello

E perché non potreste
presentarvi col vostro?

Don Giovanni

Han poco credito

con gente di tal rango
gli abiti signorili:
(si cava il proprio abito e si mette quello di Leporello)
Sbrigati... via...

Leporello

Signor... per più ragioni...

Don Giovanni

(con collera)

Finiscila, non soffro opposizioni!
(Leporello si mette l'abito di Don Giovanni)

Scena seconda

Don Giovanni, Leporello, Donna Elvira.

(si fa notte a poco a poco)

[15. Terzetto]

Donna Elvira

(alla finestra della locanda)

Ah taci, ingiusto core,
non palpitarmi in seno;

è un empio, è un traditore,
è colpa aver pietà.

Leporello

Zitto! di Donna Elvira,
signor, la voce io sento!

Don Giovanni

Cogliere io vo' il momento;
tu fermati un po' là!

(si mette dietro Leporello e parla a Donna Elvira)

Elvira, idolo mio...

Donna Elvira

Non è costui l'ingrato?

Don Giovanni

Sì, vita mia, son io
e chiedo carità.

Donna Elvira

*(Numi, che strano affetto
mi si risveglia in petto!)*

Leporello

*(State a veder 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.

Donna Elvira

No, non ti credo, o barbaro!

Don Giovanni

Ah credimi, o m'uccido!
Io m'uccido!
Ah m'uccido!

Leporello

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

Don Giovanni
Idolo mio, vien qua.

Donna Elvira
(Dei, che cimento è questo!
Non so s'io vado, o resto;
ah proteggete voi
la mia credulità.)

Don Giovanni
(Spero che cada presto!
Che bel colpetto è questo;
più fertile talento
del mio, no, non si dà!)

Leporello
(Già quel mendace labbro
torna a sedur costei;
deh proteggete, oh Dei,
la sua credulità.)
(*Donna Elvira parte dalla finestra*)

[Recitativo secco]

Don Giovanni
(*allegriissimo*)
Amico, che ti par?

Leporello
Mi par che abbiate
un'anima di bronzo.

Don Giovanni
Va' là, che sei 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 signore...

Don Giovanni
(*mette presso il naso una pistola a Leporello*)
Non più repliche!

Leporello

Ma 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; Donna Elvira.

Donna Elvira

Eccomi a voi!

Don Giovanni

(Veggiamo che farà.)

Leporello

(Che imbroglio!)

Donna Elvira

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

Leporello

Sì, carina!

Donna Elvira

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

Leporello

Io, vita mia?

Donna Elvira

Voi.

Leporello

Poverina! quanto mi dispiace!

Donna Elvira

Mi fuggirete più?

Leporello

No, muso bello.

Donna Elvira

Sarete sempre mio?

Leporello

Sempre.

Donna Elvira

Carissimo!

Leporello

Carissima! (La burla mi dà gusto.)

Donna Elvira

Mio tesoro!

Leporello

Mia Venere!

Donna Elvira

Son per voi tutta foco!

Leporello

Io tutto cenere.

Don Giovanni

(Il birbo si riscalda.)

Donna Elvira

E non m'ingannerete?

Leporello

No, sicuro.

Donna Elvira

Giuratemi.

Leporello

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

Don Giovanni

(finge di uccider qualcheduno colla spada alla mano)

Ih! Eh! Ih! Eh! Ih! Ah! sei morto!

Donna Elvira e Leporello

O Numi!

(Donna Elvira fugge con Leporello)

Don Giovanni

Ih! Eh! Ih! Ah! Purché la sorte
mi secondi: veggiamo...
le finestre son queste: ora cantiamo.

[16. Canzonetta]

Deh vieni alla finestra, o mio tesoro,
deh vieni a consolar il pianto mio:
se neghi a me di dar qualche ristoro,
davanti agli occhi tuoi morir vogl'io.
Tu ch'hai la bocca dolce più che il miele,
tu che il zucchero porti in mezzo il core,
non esser, gioia mia, con me crudele:
l'asciati almen veder, mio bell'amore.

[Recitativo secco]

V'è gente alla finestra! sarà dessa:
zi zi...

Scena quarta

Masetto armato d'archibuso e pistola; contadini e suddetto.

Masetto

Non ci stanchiamo: il cor mi dice
che trovarlo dobbiam!

Don Giovanni

(Qualcuno parla.)

Masetto

Fermatevi: mi pare
che alcuno qui si muova!

Don Giovanni

(Se non fallo è Masetto.)

Masetto

(forte)

Chi va là? 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.) Sei tu, Masetto?

Masetto

(*in collera*)
Appunto quello! e tu?

Don Giovanni

Non mi conosci? Il servo
son io di Don Giovanni.

Masetto

Leporello!
servo di quell'indegno cavaliere!

Don Giovanni

Certo, di quel briccone...

Masetto

Di', quell'uom senza onore... Ah dimmi un poco
dove possiam trovarlo:
lo cerco con costor per trucidarlo.

Don Giovanni

(Bagatelle!) Bravissimo Masetto!
anch'io con voi m'unisco
per fargliela a quel birbo di padrone:
or senti un po' qual è la mia intenzione.

[17. Aria]

(*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.

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

[Recitativo secco]

Don Giovanni
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'arme?

Masetto
Cospetto!
ho pria questo moschetto;
e poi questa pistola...
(dà il moschetto e la pistola a Don Giovanni)

Don Giovanni

E poi?

Masetto

Non basta? –

Don Giovanni

Oh basta certo! Or prendi:

(batte col rovescio della spada Masetto)

questa per la pistola...

questa per il moschetto...

Masetto

Ahi! ahi! soccorso! ahi! ahi!

Don Giovanni

(minacciandolo colle armi alla mano)

Taci, o sei morto!

Questi per ammazzarlo...

questi per farlo in brani...

villano, mascalzon, ceffo da cani!

(parte)

Scena sesta

Masetto; poi Zerlina con lanterna.

Masetto

(gridando forte)

Ahi! ahi! la testa mia!

ahi! ahi! le spalle, e il petto!

Zerlina

Di sentire mi parve

la voce di Masetto.

Masetto

O Dio! 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.

[18. Aria]

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 te 'l posso,
se 'l vuoi provar.
Saper vorresti
dove mi sta?
Sentilo battere
(facendogli toccar il core)
toccami qua.
(parte con Masetto)

Atrio terreno oscuro con tre porte in casa di Donna Anna.

Scena settima

Leporello, Donna Elvira; poi Donna Anna, Don Ottavio con servi e lumi; poi Zerlina e Masetto.

[Recitativo secco]

Leporello

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

Donna Elvira

Ma che temi,
adorato mio sposo?

Leporello

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

Donna Elvira

Ah non lasciarmi!

[19. Sestetto]

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

Leporello

(andando a tentone)

(Più che cerco, men ritrovo
questa porta sciagurata!

Piano piano: l'ho trovata,
ecco il tempo di fuggir.)

(sbaglia la porta. Donna Anna e Don Ottavio entrano vestiti a lutto)

Don Ottavio

Tergi il ciglio, o vita mia,
e da' calma al tuo dolore:
l'ombra omai del genitore
pena avrà de' tuoi martir.

Donna Anna

Lascia, lascia alla mia pena
questo picciolo ristoro:
sola morte, o mio tesoro,
il mio pianto può finir.

Donna Elvira

(senza esser vista)

Ah dov'è lo sposo mio? –

Leporello

(dalla porta, senza esser visto)

(Se mi trova son perduto!)

Donna Elvira

Una porta là vegg'io,
cheta cheta vo' partir.

Leporello

Una porta là vegg'io,
cheto cheto vo' partir.

(nel sortire s'incontrano in Zerlina e Masetto; Leporello s'asconde la faccia)

Scena ottava

I suddetti; Zerlina e Masetto.

Zerlina e Masetto

Ferma, briccone,
dove ten vai?

Donna Anna e Don Ottavio

Ecco il fellone!...

Com'era qua?

Donna Anna, Zerlina, Don Ottavio e Masetto

Ah mora il perfido

che m'ha tradito!

Donna Elvira

È mio marito!

pietà, pietà!

Donna Anna, Zerlina, Don Ottavio e Masetto

È Donna Elvira,

quella ch'io vedo? –

Appena il credo!

Donna Elvira

Pietà, pietà!

Donna Anna, Zerlina, Don Ottavio e Masetto

No, no! Morrà!

(Don Ottavio in atto di ucciderlo)

Leporello

(si scopre e si mette in ginocchio davanti gli altri)

Perdon, perdono,

signori miei,

quello non sono,

sbaglia costei;

viver lasciatemi

per carità!

Donna Anna, Zerlina, Donna Elvira, Don Ottavio e Masetto

Dei! Leporello!

Che inganno è questo!

Stupida/o resto...

Che mai sarà!

Leporello

Mille torbidi pensieri

mi s'aggiran per la testa:

se mi salvo in tal tempesta,

è un prodigio in verità!

Donna Anna, Zerlina, Donna Elvira, Don Ottavio e Masetto

Mille torbidi pensieri

mi s'aggiran per la testa...
Che giornata, o stelle, è questa!
Che impensata novità!
(*Donna Anna parte coi servi*)

Scena nona

Donna Elvira, Don Ottavio, Leporello, Zerlina e Masetto.

[Recitativo secco]

Zerlina

Dunque quello sei tu che il mio Masetto
poco fa crudelmente maltrattasti?

Donna Elvira

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

Don Ottavio

Dunque tu in questi panni
venisti qui per qualche tradimento!

Zerlina

A me tocca punirlo!

Donna Elvira

Anzi a me.

Don Ottavio

No, no, a me.

Masetto

Accoppatelo meco tutti tre.

[20. Aria]

Leporello

(*a Don Ottavio e Donna Elvira*)

Ah pietà, signori miei,
ah pietà, pietà di me!
Do ragione a voi e lei,
ma il delitto mio non è.
Il padron con prepotenza
l'innocenza mi rubò.
(*piano a Donna Elvira*)
Donna Elvira, compatite!

già capite come andò.

(a Zerlina)

Di Masetto non so nulla;

(accennando Donna Elvira)

vel dirà questa fanciulla:

è un'oretta circumcirca

che con lei girando vo.

(a Don Ottavio con confusione)

A voi, signore,

non dico niente...

certo timore...

certo accidente...

di fuori chiaro...

di dentro oscuro...

non c'è riparo...

la porta... il muro...

lo... il... la...

(additando la porta dov'erasi chiuso per errore)

vo da quel lato...

poi qui celato...

l'affar si sa...

oh, si sa...

ma s'io sapeva

fuggia per qua.

(s'avvicina con destrezza alla porta e fugge)

Scena decima

Donna Elvira, Don Ottavio, Zerlina e Masetto.

Donna 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, pietade, affetto.

[21. Aria]

Il mio tesoro intanto
andate a consolar,
e del bel ciglio il pianto
cercate di asciugar.
Ditele che i suoi torti
a vendicar io vado:
che sol di stragi e morti
nunzio vogl'io tornar.
(partono, eccetto Donna Elvira)

[21 b. Recitativo accompagnato ed Aria]

Donna Elvira

In quali eccessi, o Numi,
in quai 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? –

[Aria]

Mi tradì quell'alma ingrata:
infelice, oddio! mi fa.
Ma tradita e abbandonata,
provo ancor per lui pietà.
Quando sento il mio tormento,
di vendetta il cor favella:
ma se guardo il suo cimento,
palpitando il cor mi va.
(parte)

Loco chiuso in forma di sepolcreto. Diverse statue equestri; statua del Commendatore.

Scena undicesima

Don Giovanni entra pel muretto ridendo, indi Leporello.

[Recitativo secco]

Don Giovanni

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.
(*guarda sull'orologio*)
È tardi? Oh ancor non sono
due della notte; avrei
voglia un po' di saper come è finito
l'affar tra Leporello e Donna Elvira.
S'egli ha avuto giudizio...

Leporello

(*in strada*)

Alfin vuol 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!

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 mano, fuggir mi vuole;
dico poche parole, ella mi piglia...
sai per chi?

Leporello

Non lo so.

Don Giovanni

Per Leporello!

Leporello

Per me?

Don Giovanni

Per te.

Leporello

Va bene.

Don Giovanni

Per la mano

essa allora 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

(ride molto forte)

Meglio ancora!

[Adagio]

Il Commendatore

Di rider finirai pria dell'aurora.

[Recitativo secco]

Don Giovanni
Chi ha parlato?

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

Don Giovanni
(*mette mano alla spada, cerca qua e là pel sepolcreto, dando
diverse percosse alle statue*)
Taci, sciocco!
Chi va là! chi va là!

[Adagio]

Il Commendatore
Ribaldo, audace,
lascia a' morti la pace.

[Recitativo secco]

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 iscrizion.

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 ubbidisco.

[22. Duetto]

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 questo 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

Mori! ...

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, ah, che scena è questa!

O 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)

Colla marmorea testa

ei fa così, così.

(alla statua)

Parlate se potete:

verrete a cena?

Il Commendatore

Sì.

Leporello

Mover mi posso appena...

mi manca, o 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 in casa di Donna Anna.

Scena dodicesima
Donna Anna e Don Ottavio.

[Recitativo secco]

Don Ottavio
Calmatevi, idol mio; di quel ribaldo
vedrem puniti in breve i gravi eccessi;
vendicati saremo.

Donna Anna
Ma il padre, oddio!

Don Ottavio
Convien chinare il ciglio
ai voleri del ciel; respira, o cara,
di tua perdita amara
fia domani, se vuoi, dolce compenso
questo cor, questa mano...
che il mio tenero amor...

Donna Anna
Oh Dei, che dite?...
In sì tristi momenti...

Don Ottavio
E che? vorresti
con indugi novelli
accrescer le mie pene?

[23. Recitativo accompagnato e Rondò]

Crudele!

Donna Anna
Crudele! – Ah no, mio bene!
Troppo mi spiace
allontanarti un ben che lungamente
la nostr' alma desia... Ma il mondo.. oh Dio –

non sedur la mia costanza
del sensibil mio core!
Abbastanza per te mi parla amore.

[Rondò]

Non mi dir, bell'idol mio,
che son io crudel con te;
tu ben sai quant'io t'amai,
tu conosci la mia fé.
Calma, calma il tuo tormento,
se di duol non vuoi ch'io mora!
Forse un giorno il cielo ancora
sentirà pietà di me.
(parte)

[Recitativo secco]

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, servi.

[24. Finale]

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; Don
Giovanni mangia; i suonatori cominciano a suonare)

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
(Ah, che barbaro appetito!
Che bocconi da gigante!
Mi par proprio di svenir.)

Don Giovanni
(Nel veder i miei bocconi
gli par proprio di svenir!)
Piatto.

Leporello
Servo.
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
(Questo pezzo di fagiano
piano piano vo’ inghiottir.)

Don Giovanni
(Sta mangiando quel marrano;
fingerò di non capir.)

Leporello
Questa poi la conosco pur troppo...

Don Giovanni
(*lo chiama senza guardarlo*)
Leporello.

Leporello
(*risponde colla bocca piena*)
Padron mio...

Don Giovanni

Parla schietto, mascalzone!

Leporello

Non mi lascia una flussione
le parole proferir.

Don Giovanni

Mentre io mangio, fischia un poco.

Leporello

Non so far!

Don Giovanni

Cos'è? –

(s'accorge che mangia)

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; Donna Elvira.

Donna 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 (sorgendo) e Leporello

Cos'è? cos'è?

Donna Elvira

(s'inginocchia)

Da te non chiede
quest'alma oppressa

della sua fede
qualche mercé.

Don Giovanni
Mi meraviglio!
Cosa volete?
Se non sorgete
non resto in piè!
(*s'inginocchia*)

Donna Elvira
Ah non deridere
gli affanni miei!

Leporello
Quasi da piangere
mi fa costei.

Don Giovanni
(*sorgendo fa sorgere Donna Elvira; con affettata tenerezza*)
Io te deridere?
Cieli! perché?
Che vuoi, mio bene?

Donna Elvira
Che vita cangi.

Don Giovanni
Brava!

Donna Elvira
Cor perfido!

Leporello
Cor perfido!

Don Giovanni
Lascia ch'io mangi;
(*torna a sedere a mangiare*)
e se ti piace,
mangia con me.

Donna 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!
(donna Elvira sorte)

Donna Elvira

(rientra e fugge dall'altra parte)

Ah!

(i suonatori partono)

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 indiavolato!

(Leporello entra spaventato e chiude l'uscio)

Leporello, che cos'è?

Leporello

Ah, signor... per carità!...

non andate fuor di qua!...

L'uom... di... sasso... l'uomo... bianco...

ah padrone!... io gelo... io manco...

se vedeste che figura!

se sentiste come fa:

ta ta ta ta!

Don Giovanni

Non capisco niente affatto.

Leporello
Ta ta ta ta!

Don Giovanni
Tu sei matto in verità.
(si sente battere alla porta)

Leporello
Ah sentite!

Don Giovanni
Qualcun batte.
Apri...

Leporello
(tremando)
Io tremo...

Don Giovanni
Apri, dico!

Leporello
Ah...

Don Giovanni
Apri!

Leporello
Ah...

Don Giovanni
Matto!
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; Don Giovanni apre)

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:
non ho timor, verrò!

Il Commendatore
Dammi la mano in pegno!

Don Giovanni
Eccola!
(grida forte)
Ohimè!

Il Commendatore
Cos'hai?

Don Giovanni
Che gelo è questo mai?

Il Commendatore
Pentiti, 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
Pentiti, scellerato!

Don Giovanni

No, vecchio infatuato!

Il Commendatore

Pentiti!

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...

dond'escono quei vortici

di foco pien d'orror!

Coro

(di sotterra, con voci cupe)

Tutto a tue colpe è poco.

Vieni: c'è un mal peggior!

Don Giovanni

Chi l'anima mi lacera!

Chi m'agita le viscere!

Che strazio, ohimè, che smania!

Che inferno! che terror!

Leporello

Che ceffo disperato!

Che gesti da dannato!

Che gridi, che lamenti!

Come mi fa terror!

(il foco cresce; Don Giovanni si sprofonda)

Don Giovanni

Ah! –

(resta inghiottito dalla terra)

Leporello

Ah! –

Scena ultima

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

Donna Anna, Donna Elvira, Zerlina, Don Ottavio e Masetto

Ah dove è il perfido,
dov'è l'indegno?
tutto il mio sdegno
sfogar io vo'.

Donna Anna

Solo mirandolo
stretto in catene,
alle mie pene
calma darò.

Leporello

Più non sperate...
di ritrovarlo...
più non cercate:
lontano andò.

Donna Anna, Donna Elvira, Zerlina, Don Ottavio e Masetto
Cos'è? favella!

Leporello

Venne un colosso...

Donna Anna, Donna Elvira, Zerlina, Don Ottavio e Masetto
Via, presto, sbrigati...

Leporello

Ma se non posso...

Donna Anna, Donna Elvira, Zerlina, Don Ottavio e Masetto
Presto! favella! sbrigati!

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.

Donna Anna, Donna Elvira, Zerlina, Don Ottavio e Masetto
Stelle! che sento!

Leporello
Vero è l'evento!

Donna Elvira
Ah certo è l'ombra
che m'incontro!

Donna Anna, Zerlina, Don Ottavio e Masetto
Ah certo è l'ombra
che l'incontro!

Don Ottavio
Or che tutti, o mio tesoro,
vendicati siam dal cielo,
porgi, porgi a me un ristoro:
non mi far languire ancor.

Donna Anna
Lascia, o caro, un anno ancora
allo sfogo del mio cor.

Don Ottavio
Al desio di chi m'adora
ceder deve un fido amor.

Donna Anna
Al desio di chi t'adora
ceder deve un fido amor.

Donna Elvira
Io men vado in un ritiro
a finir la vita mia.

Zerlina
Noi, Masetto, a casa andiamo,
a cenar in compagnia.

Masetto
Noi, Zerlina, a casa andiamo,
a cenar in compagnia.

Leporello

Ed io vado all'osteria
a trovar padron miglior.

Zerlina, Masetto e Leporello

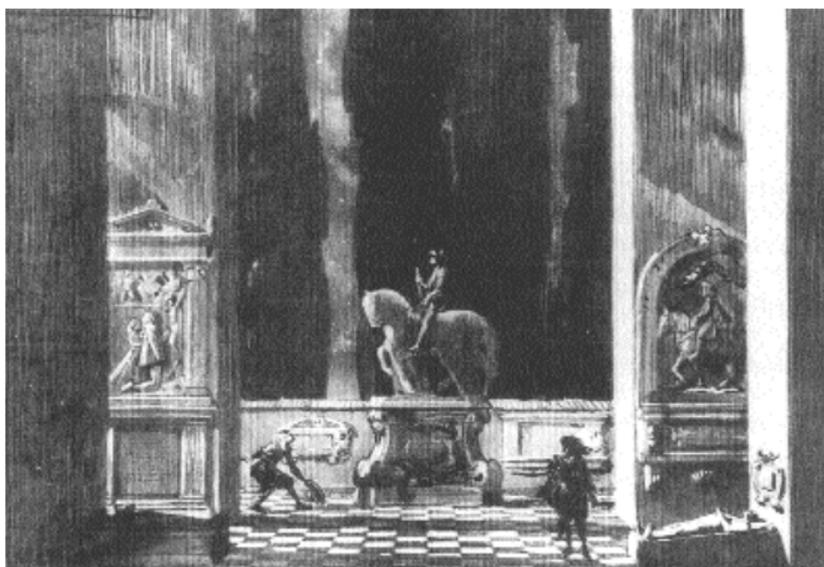
Resti dunque quel birbon
con Proserpina e Pluton.
E noi tutti, o buona gente,
ripetiam allegramente
l'antichissima canzon:

Donna Anna, Donna Elvira, Zerlina, Don Ottavio, Masetto e Leporello

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



Karl W. Gropius, Inferno, modellino per la scena finale di Don Giovanni, Berlino, Königliches Opernhaus 1870.



Bozzetti di Waldemar Knoll (1829-1909) e di Alfred Roller (1864-1935) per la Scena terza dell'Atto secondo di Don Giovanni.

IL SOGGETTO

Atto primo

Quadro primo

Giardino. Notte.

Leporello, servitore di Don Giovanni, attende il padrone che, introdottosi nel palazzo del Commendatore per sedurne la figlia Donna Anna, ne esce inseguito dalla giovane. Donna Anna, sposa promessa a Don Ottavio, è infatti riuscita a resistere all'assalitore del quale cerca ora di scoprire l'identità. Richiamato dalle grida della figlia, sopraggiunge il Commendatore che Don Giovanni affronta e ferisce mortalmente (Introduzione: *Notte e giorno faticar*). Leporello e il padrone fuggono, cosicché quando Donna Anna, allontanatasi in cerca di aiuto, ricompare accompagnata dal fidanzato e da alcuni servi, altri non trova che il corpo esanime del genitore. La giovane ingiunge a Don Ottavio di vendicare la morte del padre (Duetto: *Fuggi, crudele, fuggi*).

Quadro secondo

Strada. Notte.

Don Giovanni e Leporello, in cerca di nuove avventure, si imbattono in Donna Elvira la quale, sedotta e abbandonata da Don Giovanni, lo sta ricercando per vendicarsi (Aria: *Ah chi mi dice mai*). Non appena il libertino riconosce nella giovane una precedente conquista, si allontana, delegando a Leporello il compito di spiegare a Donna Elvira la ragione della sua improvvisa dipartita. Il servitore legge allora alla donna la lista delle conquiste del suo padrone (Aria: *Madamina, il catalogo è questo*). Donna Elvira parte, decisa a punire l'amante spergiuro. Zerlina e Masetto festeggiano con un gruppo di contadini il loro prossimo matrimonio (Coro: *Giovinette che fate all'amore*). Don Giovanni, sopraggiunto in compagnia di Leporello, corteggia la futura sposa e invita tutti i presenti al suo castello, dove egli personalmente condurrà Zerlina. Masetto, allontanato da Leporello, lascia intendere di avere ben compreso il raggirio e di essere pronto a punire Zerlina

(Aria: *Ho capito, signor sì*). Rimasto solo con la giovane, Don Giovanni tenta di sedurla con galanti promesse (Duetto: *Là ci darem la mano*), ma l'improvviso arrivo di Donna Elvira, che denuncia il traditore e si apparta con Zerlina, gli impedisce di condurre a termine il proposito (Aria: *Ah fuggi il traditor*). Sopraggiungono, nel frattempo, Donna Anna e Don Ottavio, i quali - non ravvisando in Don Giovanni l'assassino del Commendatore - richiedono la sua collaborazione per punire il colpevole. Al nuovo apparire di Donna Elvira, che denuncia i misfatti dell'amante traditore (Quartetto: *Non ti fidar, o misera*), Don Giovanni si allontana, ma da alcune parole che egli pronuncia, Donna Anna riconosce in lui il seduttore e l'uccisore del padre e chiede a Don Ottavio di vendicare senza indugio l'oltraggio subito (Aria: *Or sai chi l'onore*). Il giovane giura, a sua volta, di esaudire il volere dell'amata (Aria: *Dalla sua pace*). Don Giovanni, nel frattempo, dirige i preparativi per la festa, durante la quale potrà possedere la bella Zerlina (Aria: *Fin ch'han dal vino*).

Quadro terzo

Giardino con due porte chiuse a chiave per di fuori. Due nicchie.

Masetto rimprovera a Zerlina di averlo tradito, ma la giovane placa il fidanzato, assicurandogli che la sua virtù non è stata offesa dal galante cavaliere (Aria: *Batti, batti, o bel Masetto*). Masetto, tuttavia, all'arrivo di Don Giovanni, si cela in una nicchia, da dove assiste al corteggiamento di Zerlina ma il libertino - accortosi della sua presenza - lo invita alla festa in compagnia della fidanzata. Don Ottavio, Donna Anna e Donna Elvira in maschera giungono, nel frattempo, in cerca di Don Giovanni: questi, non avendoli riconosciuti, li invita alla festa.

Quadro quarto

Sala illuminata e preparata per una gran festa di ballo. Durante la festa, Don Giovanni tenta di sedurre Zerlina, ma il suo piano è sventato dal sopraggiungere di Donna Anna, Don Ottavio e Donna Elvira. Don Giovanni, dopo avere invano incolpato Leporello, si dilegua,

minacciando tutti i presenti (Finale: *Presto, presto, pria ch'ei venga*).

Atto secondo

Quadro primo

Strada.

Leporello è deciso ad abbandonare il padrone, ma questi lo convince a restare al suo servizio e a scambiarsi con lui d'abito per poter sedurre la cameriera di Donna Elvira (Duetto: *Eh via, buffone*). Quando Donna Elvira appare alla finestra, Don Giovanni, celatosi alle spalle di Leporello, le dichiara il proprio pentimento e la giovane - fidando nelle sue parole - si allontana con il servitore, certa di seguire l'amato (Terzetto: *Ah taci, ingiusto core*), che può così intonare una serenata alla cameriera di Donna Elvira (Canzonetta: *Deh vieni alla finestra*), ma l'improvviso sopraggiungere di Masetto - accompagnato da alcuni contadini armati e intenzionati a uccidere il seduttore - lo obbliga a desistere anche da codesta conquista. Il giovane, ravvisando in Don Giovanni il servo Leporello, gli domanda notizie del padrone. Don Giovanni, approfittando del travestimento, allontana i contadini (Aria: *Metà di voi qua vadano*) e, rimasto solo con Masetto, lo bastona. Zerlina, giunta in soccorso del fidanzato, rimprovera Masetto della sua gelosia, poi gli porge amorevoli cure (Aria: *Vedrai, carino*).

Quadro secondo

Camera terrena oscura in casa di Donna Anna.

Donna Anna e Don Ottavio, Zerlina e Masetto hanno scoperto l'inganno ordito ai danni di Donna Elvira e il travestimento di Leporello (Sestetto: *Sola, sola in buio loco*) il quale riesce, a stento, a sottrarsi al giusto castigo (Aria: *Ah pietà, signori miei*). Don Ottavio, certo ormai della colpevolezza di Don Giovanni, decide di rivolgersi alle autorità per vendicare i torti subiti (Aria: *Il mio tesoro intanto*), mentre Donna Elvira non riesce a celare un sentimento di pietà per l'empio libertino (Aria: *Mi tradì quell'alma ingrata*).

Quadro terzo

Loco chiuso in forma di sepolcreto. Diverse statue equestri: statua del Commendatore.

Don Giovanni incontra Leporello al quale narra una sua nuova turpe impresa. Alle oscure minacce pronunciate dalla statua del Commendatore - ivi sepolto - il cavaliere risponde invitandolo a cena nel suo palazzo (Duetto: *O statua gentilissima*).

Quadro quarto

Camera tetra.

Don Ottavio conferma a Donna Anna che presto Don Giovanni sarà punito dalla legge e invita l'amata ad accettare ormai la proposta nuziale. Ma la fanciulla, provata dai recenti accadimenti, lo prega di pazientare, pur rinnovandogli il sentimento d'amore che prova per lui (Aria: *Non mi dir, bell'idol mio*).

Quadro quinto

Sala. Una mensa preparata per mangiare.

Mentre Don Giovanni banchetta allegramente - nonostante l'apparizione di Donna Elvira, recatasi dall'amato per farlo pentire dei suoi misfatti - sopraggiunge la statua del Commendatore. Leporello si rifugia sotto il tavolo, mentre Don Giovanni affronta la terribile apparizione e, dopo avere rifiutato le proposte di pentimento, viene sprofondato negli inferi. A tutti i presenti - sopraggiunti per arrestare il cavaliere - Leporello narra la morte del padrone. Un coro finale inneggia alla ritrovata serenità (Finale: *Già la mensa è preparata*).

Alberto Bentoglio

(per gentile concessione del Teatro alla Scala)

SYNOPSIS

Act I

Scene one

A garden by night.

Leporello, Don Giovanni's servant, is waiting for his master, who has entered the house of the Commendatore with intent to seduce that gentleman's daughter, Donna Anna. The Don emerges, pursued by the young lady. Donna Anna, who is betrothed to Don Ottavio, has managed to beat off her assailant and now attempts to discover his identity. Alerted by his daughter's cries, the Commendatore hurries to the scene, but is mortally wounded by Don Giovanni (Introduction: *Notte e giorno faticar*). Leporello and his master escape. When Donna Anna, who has gone to seek help, returns accompanied by her betrothed and several servants, she finds only the dead body of her father. Donna Anna enjoins Don Ottavio to swear vengeance on her father's murderer (Duet: *Fuggi, crudele, fuggi*).

Scene two

A street by night.

Don Giovanni and Leporello, in search of fresh adventures, come across Donna Elvira, who was seduced and abandoned by Don Giovanni and has been looking for him to get her revenge (Aria: *Ah chi mi dice mai*). As soon as the rake recognizes Elvira as one of his previous amours he goes off, leaving Leporello to explain to the lady the reason for his deserting her so suddenly. The servant then rattles off a long list of his master's conquests (Aria: *Madamina, il catalogo è questo*). Exit Donna Elvira, who is determined to punish her perjurious lover. Zerlina and Masetto, with a group of peasants, are celebrating their approaching marriage (Chorus: *Giovinette che fate all'amore*). Don Giovanni enters with Leporello and pays court to the bride. He invites the whole wedding party to his country house, and undertakes personally to escort Zerlina there. Masetto is led away on a pretext by Leporello, but has clearly

grasped the situation and is anxious to put matters straight with Zerlina (Aria: *Ho capito, signor sì*). Left alone with the girl, Don Giovanni attempts to seduce her with gallant promises (Duetto: *Là ci darem la mano*). But the unexpected arrival of Donna Elvira, who denounces her betrayer and takes Zerlina aside, prevents him from implementing these designs (Aria: *Ah fuggi il traditor*). Meanwhile Donna Anna and Don Ottavio arrive. Not recognizing Don Giovanni as the Commendatore's assassin, they seek his assistance in punishing the culprit. When Donna Elvira reappears and reports her unfaithful lover's misdeeds (Quartet: *Non ti fidar, o misera*), Don Giovanni slips away. But Donna Anna has recognized his voice as that of her seducer and of the man who killed her father. She urges Don Ottavio to avenge the outrage without hesitation (Aria: *Or sai chi l'onore*). Ottavio in his turn vows to himself to carry out the wishes of his beloved (Aria: *Dalla sua pace*). In the meantime Don Giovanni directs preparations for the festivities, during which he hopes to possess the attractive young Zerlina (Aria: *Fin ch'han dal vino*).

Scene three

A garden with two gates locked on the outside. Two alcoves.

Masetto rebukes Zerlina for her unfaithfulness, but his bride soothingly reassures him that her virtue has not been offended by the amorous knight (Aria: *Batti, batti, o bel Masetto*). Masetto however, when Don Giovanni arrives, hides in an alcove and spies on his advances to Zerlina. But the libertine, having noticed the bridegroom's presence, promptly invites him and Zerlina to the ball. Three masked figures - Don Ottavio, Donna Anna and Donna Elvira - now enter in search of Don Giovanni, who does not recognize them and invites them too to the party.

Scene four

A brightly lit hall prepared for a lavish ball.

During the festivities Don Giovanni attempts to seduce Zerlina, but his plan is thwarted by the arrival of Donna Anna, Don Ottavio and Donna Elvira. After trying in

vain to put the blame on Leporello, and threatening everyone in sight, Don Giovanni vanishes (Finale: *Presto, presto, pria ch'ei venga*).

Act II

Scene one

A street.

Leporello has made up his mind to leave his master's service, but the Don convinces him to stay on, and even to exchange costumes so that the cavalier can seduce Donna Elvira's maid (Duet: *Eh via, buffone*). When Elvira appears at the window, Don Giovanni, concealed behind Leporello, declares his repentance to her. Trusting his words, Elvira goes off with the servant whom she has mistaken for her former admirer (Trio: *Ah taci, ingiusto core*). Don Giovanni is now left free to serenade Donna Elvira's maid (Canzonetta: *Deh vieni alla finestra*), but the sudden entry of Masetto, accompanied by armed peasants who are determined to kill the seducer, obliges him to give up this conquest too. Having recognized the servant Leporello in Don Giovanni's clothes, Masetto asks him for news of his master. But the Don, taking advantage of his disguise, manages to get rid of the peasants (Aria: *Metà di voi qua vadano*) and is left alone with Masetto, to whom he delivers a thrashing. Zerlina comes to the aid of her betrothed and reproaches him for his jealousy but lovingly tends his bruises (Aria: *Vedrai, carino*).

Scene two

A darkened room in Donna Anna's house.

Donna Anna and Don Ottavio, Zerlina and Masetto have discovered Leporello's disguise and the trick played on Donna Elvira (Sextet: *Sola, sola in buio loco*). The servant barely escapes just punishment (Aria: *Ah pietà, signori miei*). Don Ottavio, sure by now of Don Giovanni's guilt, decides to enlist the authorities to avenge the crimes committed by this villain (Aria: *Il mio tesoro intanto*), while Donna Elvira cannot conceal her pity for the miscreant (Aria: *Mi tradì quell'alma ingrata*).

Scene three

A graveyard with several equestrian statues and one of the Commendatore.

Don Giovanni meets Leporello and tells him of yet another disreputable thing he has done. In reply to obscure threats uttered by the statue of the Commendatore, who is buried there, the rake has invited him to supper at his palace (Duet: *O statua gentilissima*).

Scene four

A gloomy room.

Don Ottavio, confirming to Donna Anna that Don Giovanni is soon to be punished by law, asks her if she feels she can now accept his proposal of marriage. But she is weary after recent events and begs him to be patient a little longer, though she again reassures him of her love (Aria: *Non mi dir, bell'idol mio*).

Scene five

A dining room and table laid for a feast.

While Don Giovanni cheerfully dines, despite the appearance of Donna Elvira, who has come to get him to repent his sins, the statue of the Commendatore appears at the door. Leporello takes shelter under the table, while Don Giovanni confronts the grim apparition. After refusing the statue's recommendations to repent, he is dragged down to Hell. To the assembled company, who have come to arrest the Don, Leporello recounts his master's death. A final chorus rejoices in serenity regained (Finale: *Già la mensa è preparata*).

(Traduzione di Rodney Stringer)

ARGUMENT

Premier Acte

Premier Tableau

Un jardin. La nuit.

Leporello, serviteur de Don Giovanni, attend son maître, qui s'est introduit dans la demeure du Commandeur dans le dessein de séduire sa fille Donna Anna. Don Giovanni en sort bientôt, poursuivi par la jeune fille. Donna Anna, fiancée à Don Ottavio, a en effet réussi à résister aux assauts de l'inconnu dont elle cherche à présent à découvrir l'identité. Alerté par les cris de sa fille, le Commandeur accourt à son secours mais est mortellement blessé par Don Giovanni (Introduction: *Notte e giorno faticar*). Leporello et son maître s'enfuient et lorsque Donna Anna, qui était allée chercher de l'aide, revient, accompagnée de son fiancé et de quelques serviteurs, elle ne trouve plus que le corps inanimé de son père. La jeune fille conjure alors Don Ottavio de venger sa mort (Duo: *Fuggi, crudele, fuggi*).

Deuxième Tableau

Une rue. Nuit.

Don Giovanni et Leporello, à la recherche de nouvelles aventures, rencontrent Donna Elvira. Précédemment séduite et abandonnée par Don Giovanni, elle veut se venger de lui (Air: *Ah chi mi dice mai*). Lorsque notre libertin reconnaît sa conquête, il s'éloigne, laissant à Leporello le soin de s'expliquer avec Donna Elvira. Le serviteur se contente de lui lire la liste des femmes séduites par Don Giovanni (Air: *Madamina, il catalogo è questo*). Donna Elvira s'en va, bien décidée à punir l'amant parjure. Zerlina et Masetto fêtent avec un groupe de paysans leur prochain mariage (Choeur: *Giovinette che fate l'amore*). Don Giovanni, toujours en compagnie de Leporello, se met à faire la cour à la future épouse puis invite tout le monde dans son château où il accompagnera en personne Zerlina. Masetto, retenu par Leporello, laisse entendre qu'il a très bien compris la manoeuvre et qu'il va punir Zerlina (Air: *Ho capito*).

signor sì). Seul avec la jeune fille, Don Giovanni tente de la séduire par de galantes promesses (Petit Duo: *Là ci darem la mano*), mais l'arrivée soudaine de Donna Elvira, qui dénonce le traître et emmène Zerlina, l'empêche de mener à bien ses desseins (Air: *Ah fuggi il traditor*). Donna Anna et Don Ottavio - qui ne reconnaissent pas en Don Giovanni l'assassin du Commandeur - lui demandent son aide pour punir le coupable. Donna Elvira revient et dénonce les méfaits du traître (Quatuor: *Non ti fidar, o misera*), qui s'empresse de disparaître. Mais, à quelques mots qu'il prononce, Donna Anna reconnaît en lui l'assassin de son père et demande à nouveau à Don Ottavio de venger l'outrage subi (Air: *Or sai chi l'onore*). Le jeune homme jure d'exaucer la prière de sa bienaimée (Air: *Dalla sua pace*). Don Giovanni, pendant ce temps, dirige les préparatifs de la fête durant laquelle il a bien l'intention de séduire la belle Zerlina (Air: *Fin ch'han dal vino*).

Troisième Tableau

Jardin avec deux portes fermées à clef de l'extérieur. Deux niches.

Masetto reproche à Zerlina sa trahison mais la jeune fille calme son fiancé en lui assurant que sa vertu a su résister aux galanteries du chevalier (Air: *Batti, batti, o bel Masetto*). Masetto, toutefois, à l'arrivée de Don Giovanni, se cache dans une niche, d'où il assiste aux avances faites à Zerlina; mais notre libertin, qui s'est aperçu de sa présence, l'invite lui aussi à la fête qu'il va donner. Don Ottavio, Donna Anna et Donna Elvira, masqués, sont à la recherche de Don Giovanni; celui-ci, qui ne les a pas reconnus, les convie à la fête.

Quatrième Tableau

Salle brillamment éclairée préparée pour un bal.

Pendant la fête, Don Giovanni tente de séduire Zerlina mais l'arrivée de Donna Anna, de Don Ottavio et de Donna Elvira fait échouer ses plans. Don Giovanni, après avoir en vain mis en cause Leporello, disparaît, tenant les invités sous la menace de son épée (Finale: *Presto, presto, pria ch'ei venga*).

Deuxième Acte

Premier Tableau

Une rue.

Leporello est bien décidé à abandonner son maître mais ce dernier le convainc de rester à son service, mieux: il lui propose de troquer leurs vêtements afin de pouvoir séduire la femme de chambre de Donna Elvira (Duo: *Eh via, buffone*). Lorsque Donna Elvira apparaît à la fenêtre, Don Giovanni, caché derrière Leporello, déclare son repentir et la jeune femme - se fiant à ses paroles - s'éloigne avec le serviteur, persuadée de suivre son bien-aimé (Trio: *Ah taci, ingiusto core*). Don Giovanni a ainsi tout le loisir de chanter une sérénade à la femme de chambre de Donna Elvira (Chanson: *Deh vieni alla finestra*), mais l'arrivée soudaine de Masetto, accompagné de quelques paysans en armes décidés à occire le séducteur, l'oblige encore une fois à renoncer à cette conquête. Masetto, voyant en Don Giovanni son serviteur Leporello, lui demande des nouvelles de son maître. Don Giovanni, profitant du déguisement, éloigne les paysans (Air: *Metà di voi qua vadano*) et, resté seul avec Masetto, lui donne une volée de coups de bâton. Zerlina, accourue au secours de son fiancé, lui reproche sa jalousie et le soigne amoureusement (Air: *Vedrai, carino*).

Deuxième Tableau

Chez Donna Anna, une pièce obscure au rez-dechaussée. Donna Anna et Don Ottavio, Zerlina et Masetto ont découvert le tour joué à Donna Elvira et démasqué Leporello (Sextuor: *Sola, sola in buio loco*), qui réussit à grand-peine à se soustraire au juste châtiment (Air: *Ah pietà, signori miei*). Don Ottavio, sûr désormais de la culpabilité de Don Giovanni, décide de s'adresser aux autorités pour venger le tort subi (Air: *Il mio tesoro intanto*), mais Donna Elvira ne réussit pas à cacher un sentiment de pitié envers le libertin, l'impie (Air: *Mi tradì quell'alma ingrata*).

Troisième Tableau

Lieu rappelant une chapelle funéraire. Quelques statues

équestres: la statue du Commandeur.

Don Giovanni rencontre Leporello auquel il raconte un de ses nouveaux, tristes exploits. Aux obscures menaces proférées par la statue du Commandeur - enseveli en ce lieu - le chevalier répond par une invitation à souper dans sa demeure (Duo: *O statua gentilissima*).

Quatrième Tableau

Une pièce obscure.

Don Ottavio assure à Donna Anna que Don Giovanni sera bientôt puni par la loi et conjure sa bien-aimée d'accepter enfin de l'épouser. Mais la jeune fille, très éprouvée, le prie de patienter encore, tout en l'assurant de son amour (Air: *Non mi dir, bell'idol mio*).

Cinquième Tableau

Une salle avec une table dressée.

Tandis que Don Giovanni banquette allègrement - malgré la présence de Donna Elvira, venue vers l'aimé pour l'inviter au repentir - apparaît la statue du Commandeur. Leporello se réfugie sous la table pendant que Don Giovanni affronte la terrible apparition. Après avoir refusé de se repentir, il est englouti dans les flammes de l'enfer. À tous ceux qui sont venus arrêter le chevalier, Leporello raconte la fin de son maître. Un chœur final entonne un hymne à la paix retrouvée (Finale: *Già la mensa è preparata*).

(Translation de Francine Tixador Visconti)

DIE HANDLUNG

Erster Akt

Erstes Bild

Im Garten. Nacht.

Leporello, der Diener Don Giovannis, wartet auf seinen Herrn, der sich in den Palast des Komturs eingeschlichen hat, um dessen Tochter, Donna Anna, zu verführen. Plötzlich erscheint Don Giovanni, gefolgt von Donna Anna, der Verlobten Don Ottavios, die dem Angreifer widerstanden hat und nun versucht ihn zu erkennen. Auf die Schreie der Tochter hin erscheint der Komtur. Don Giovanni verletzt ihn tödlich im Duell (Introduzione: *Notte e giorno faticar*); Leporello und sein Herr entfliehen. Als Donna Anna in Begleitung des Verlobten und einiger Diener wieder erscheint, findet sie nur den Leichnam des Vaters. Sie fordert von Don Ottavio, den Tod des Vaters zu rächen (Duett: *Fuggi, crudele, fuggi*).

Zweites Bild

Eine Strasse. Nacht.

Auf der Suche nach neuen Abenteuern stossen Don Giovanni und Leporello auf Donna Elvira, die von Don Giovanni verführt und verlassen worden ist. Eben ist sie auf der Suche nach ihm um sich zu rächen (Arie: *Ah chi mi dice mai*). Kaum hat der Eroberer in der jungen Frau eine frühere Liebschaft erkannt, als er sich entfernt und es Leporello überlässt, den Grund seines Verschwindens aufzuklären. Der Diener liest so Donna Elvira die lange Liste der Eroberungen seines Herrn vor (Arie: *Madamina, il catalogo è questo*). Donna Elvira entfernt sich und ist mehr denn je zur Rache entschlossen. Zerlina und Masetto feiern mit einer Gruppe von Bauern ihre bevorstehende Hochzeit (Chor: *Giovinette, che fate all'amore*). Don Giovanni erscheint mit Leporello und macht der Braut den Hof. Schliesslich lädt er alle in sein Schloss ein, und er persönlich wird mit Zerlina folgen. Masetto muss sich mit Leporello entfernen, gibt aber klar zum Ausdruck, dass er das Spiel durchschaut und dass er Zerlina strafen wird (Arie: *Ho capito, signor sì*). Mit

dem Mädchen allein geblieben, versucht Don Giovanni, es mit galanten Versprechungen zu verführen (Duetto: *Là ci darem la mano*), aber das plötzliche Erscheinen der Donna Elvira, die den Verräter entlarvt und Zerlina mit sich nimmt, verhindert den Erfolg der Pläne (Arie: *Ah fuggi il traditor*). In der Zwischenzeit tauchen Donna Anna und Don Ottavio auf, die Don Giovanni – in dem sie den Mörder des Komturs nicht erkannt haben – um seine Hilfe bei der Suche nach dem Schuldigen bitten. Wiederum erscheint Donna Elvira und erzählt von Don Giovannis Untaten (Quartett: *Non ti fidar, o misera*). Don Giovanni entfernt sich, aber aus einigen seiner Worte hat Donna Anna in ihm den Verführer und Mörder des Vaters erkannt. Sie fordert von Don Ottavio, die Rache ohne Aufschub zu vollziehen (Arie: *Or sai chi l'onore*). Don Ottavio seinerseits schwört, den Wunsch der Geliebten zu erfüllen (Arie: *Dalla sua pace*). Don Giovanni gibt inzwischen Anweisung, ein grosses Fest vorzubereiten, währenddessen er sich mit der schönen Zerlina befassen kann (Arie: *Fin ch'han dal vino*).

Drittes Bild

Garten mit zwei verschlossenen Türen, die nach draussen führen. Zwei Nischen.

Masetto macht Zerlina wegen ihres Verrats Vorwürfe, aber das Mädchen beruhigt den Verlobten. Der galante Kavalier hat ihr nichts antun können (Arie: *Batti, batti, o bel Masetto*). Als Don Giovanni erscheint, verbirgt sich Masetto jedoch in einer Nische. Von hier aus erlebt er einen neuen Verführungsversuch Zerlinas mit, aber der Don hat seine Anwesenheit bemerkt und lädt ihn grosszügig zusammen mit der Verlobten zum Fest ein. Maskiert erscheinen Don Ottavio, Donna Anna und Donna Elvira auf der Suche nach Don Giovanni, und er, der sie nicht erkennt, lässt auch sie zum Fest laden.

Viertes Bild

Für einen grossen Ball geschmückter und erleuchteter Saal.

Während des Festes versucht Don Giovanni Zerlina zu verführen, aber sein Plan wird verhindert durch Donna Anna, Don Ottavio und Donna Elvira. Don Giovanni

wälzt alle Schuld auf Leporello ab, bedroht die Anwesenden und kann entfliehen (Finale: *Presto, presto, pria ch'ei venga*).

Zweiter Akt

Erstes Bild

Eine Strasse.

Leporello ist entschlossen, seinen Herrn zu verlassen, aber dieser überredet ihn ein weiteres Mal, in seinen Diensten zu bleiben. Beide wechseln die Kleidung, damit Don Giovanni die Zofe Donna Elviras verführen kann (Duett: *Eh via, buffone*). Als Donna Elvira am Fenster erscheint, verbirgt sich Don Giovanni hinter Leporello und erklärt seine tiefe Reue. Donna Elvira vertraut seinen Worten und entfernt sich mit dem Diener in der Überzeugung, mit Don Giovanni zusammen zu sein (Terzett: *Ah taci, ingiusto core*). Dieser kann so sein Ständchen für die Zofe darbringen (Kanzonette: *Deh vieni alla finestra*). Aber er wird unterbrochen durch das plötzliche Auftauchen Masettos. Von einigen gut bewaffneten Bauern begleitet, ist er auf der Suche nach Don Giovanni um ihn zu töten. Da er den Diener Leporello zu erkennen glaubt, fragt er nach dem Herrn. Don Giovanni nützt die Verkleidung, schickt die Bauern in verschiedene Richtungen (Arie: *Metà di voi qua vadano*) und gibt schliesslich Masetto eine Tracht Prügel. Zerlina eilt dem Verlobten zur Hilfe, schilt ihn wegen seiner Eifersucht und spendet ihm dann liebevoll Trost (Arie: *Vedrai, carino*).

Zweites Bild

Ein dunkles Zimmer im Erdgeschoss im Hause Donna Annas.

Donna Anna und Don Ottavio, Zerlina und Masetto haben den neuerlichen Betrug an Donna Elvira und die Verkleidung Leporellos entdeckt (Sextett: *Sola, sola in buio loco*). Nur mit Mühe kann dieser der gerechten Strafe entgehen (Arie: *Ah pietà, signori miei*). Don Ottavio ist nunmehr von der Schuld Don Giovannis überzeugt und beschliesst ihn der Justiz zu übergeben

(Arie: *Il mio tesoro intanto*), während Donna Elvira immer noch mit dem skrupellosen Eroberer Mitleid empfindet (Arie: *Mi tradì quell'alma ingrata*).

Drittes Bild

Friedhof, von Mauern umgeben. Verschiedene Reiterstatuen: die Statue des Komturs.

Don Giovanni begegnet Leporello und erzählt ihm lachend sein neuestes Abenteuer. Auf die dunklen, bedrohlichen Worte der Statue des Komturs derhier begraben liegt, antwortet Don Giovanni mit einer Einladung zum Abendessen in sein Schloss (Duett: *O statua gentilissima*).

Viertes Bild

Ein düsteres Zimmer.

Don Ottavio versichert Donna Anna, dass das Gesetz Don Giovanni bald strafen werde. Die Geliebte solle nunmehr an die Hochzeit denken, aber zu frisch noch sind die Wunden: Donna Anna bittet, Geduld zu haben, auch wenn sie sich ihrer Gefühle für ihn sicher ist (Arie: *Non mi dir, bell'idol mio*).

Fünftes Bild

Ein Saal. Der Tisch ist zum Abendessen gedeckt.

Während Don Giovanni fröhlich speist – obwohl bereits Donna Elvira erschienen ist zu einem letzten Versuch, den Verführer zur Reue zu überreden – erscheint die Statue des Komturs. Leporello sucht Schutz unter dem Tisch, während Don Giovanni der schrecklichen Erscheinung mutig entgegentritt. Auch jetzt weist er jede Reue von sich, und die Unterwelt zieht ihn zu sich. Leporello erzählt den Anderen, die erschienen sind um den Kavalier zu verhaften, von dessen furchtbaren Tod. Der Schlusschor feiert die wiedergewonnene Ruhe und Heiterkeit (Finale: *Già la mensa è preparata*).

(Traduzione di Lieselotte Stein)



Luigi Bassi, primo interprete del ruolo di Don Giovanni, rappresentato nella Serenata dell'Atto secondo, in un'incisione di Medardus Thoenert (1754-1814).

Pagina seguente

Incisioni ispirate a Don Giovanni di Mozart, da T. Gautier-J. Janin-P. Chasles, Les Beautés de l'Opéra ou Chefs d'oeuvre Lyriques illustrés, Parigi 1844:

Atto I, scena prima (E. L. Wall);

Atto I, scena diciannovesima (J. Collignon, A. J. Mason);

Atto II, scena quattordicesima (L. Ainé).



RIFLESSIONI SUL DON GIOVANNI DI MOZART

Quando tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento la produzione mozartiana fu sottoposta a un imponente lavoro di revisione critica e di messa in prospettiva storica, col fine di sottrarla alle deformazioni interpretative di origine poetica e letteraria e alle distorsioni e agli arbitri di una prassi teatrale che vi aveva applicato criteri di lettura di chiaro segno romantico e tardo romantico, si pose con prepotenza il problema circa il "genere" del *Don Giovanni*. La disputa che ne sorse, tra chi sosteneva la sua sostanziale appartenenza all'ambito dell'opera comica e chi, al contrario, ne ribadiva l'ispirazione tragica non era – al di là delle apparenze e dei modi spesso tautologici e sterili nei quali fu svolta nel dibattito critico e nelle concrete scelte registiche – oziosa. Anzi, in certo senso era un riflesso immediato dell'ambiguità intrinseca a un linguaggio musicale e a una concezione teatrale di ricchezza e di complessità non meno che straordinarie, applicata altresì a un soggetto che a sua volta attingeva uno spessore massimo di significati per la tradizione secolare ad esso sottesa: una tradizione che sprofondava nel mito e che era andata riproponendosi, dall'inizio del Seicento in poi, in una miriade di rivisitazioni nelle quali il livello più basso della leggenda, della fiaba, dell'apologo devozionale, del teatro di piazza rifluiva (e ne era di riflesso influenzato) in espressioni letterarie e teatrali sempre più alte e complesse, sino a toccare – prima che Mozart vi mettesse mano – alcuni vertici della letteratura occidentale.

1. Don Giovanni e il morto

Sin dal primo e più essenziale nucleo del "mito" dongiovannesco (la storia del promesso sposo che recandosi al banchetto di nozze prende spensieratamente a calci un teschio incontrato sul proprio cammino e lo invita beffardamente a cena) e più, nelle prime elaborazioni barocche della vicenda, sono inestricabilmente connessi, sovrapposti e intersecati

piani che appartengono a dimensioni profondamente diverse dell'esperienza. La leggenda popolare diffusa dal Medioevo in gran parte dell'Occidente cristiano nella quale gli etnologi riconoscono la scaturigine della storia di Don Giovanni già contrappone l'effimera casualità del quotidiano e la spavalda protervia del mondano all'immobilità solenne e numinosa dell'eterno, al prodigio dello scheletro che si anima, parla e punisce colui che non rispetta la sacralità della morte: che non ne rispetta il mistero in quanto non ammette né il mistero né il sacro. Il nucleo del mito di Don Giovanni – come ha ben sottolineato Rousset – è di natura profondamente religiosa, anzi teologica. Tra le sue “invarianti” c'è questo confronto obbligato tra Don Giovanni e il morto, che segna sin dall'inizio una dualità drammatica fondamentale, destinata a spingere la propria risonanza sino al *Don Giovanni* mozartiano. Con il mito medioevale e cristiano coesiste tuttavia uno strato mitico diverso e più antico, diffusissimo, per esempio, nella Grecia classica, sul quale ha attirato recentemente l'attenzione il Raffaelli. Don Giovanni profana, irrompendo nel cimitero, il regno dei morti; soprattutto – e questo gli è fatale – accetta l'invito della statua acconsentendo di toccare e di mangiare egli stesso il “cibo dei morti”, violando in tal modo il più potente dei tabù. Nel mito di Don Giovanni, il Commendatore – da queste origini arcaiche – porta con sé, accanto al terribile e al sublime legato alla sua funzione di giustiziere divino, anche la sinistra aura sepolcrale dell'estinto, la ripugnanza del cadavere, la freddezza inumana della statua di pietra, i cui passi risuonano come tonfi sordi; porta con sé il ricordo di una spiritualità religiosa crudele ed esasperata, quella che spinse nel Seicento alla costruzione di macabre piramidi di teschi e all'esibizione di cadaveri imbalsamati. Questo stretto rapporto che il giustiziere ha con la morte venne esaltato, a fine di monito, nella tradizione cristiana e in particolare nella fioritura dongiovannesca barocca, che non risparmia – a fine di pia edificazione – alcun particolare repellente a proposito della cena che l'ateista ha con il Commendatore e – soprattutto – nella descrizione della successiva punizione infernale. Questo organico legame

del Commendatore con la morte – esibito in termini non meno che sconvolgenti all’inizio dell’opera di Mozart, e ribadito nel successivo memorabile recitativo accompagnato di Donn’Anna:

Quel sangue...

Quella piaga... quel volto

Tinto e coperto dei color di morte...

Ei non respira più... fredde ha le membra...

assume un significato ambiguo – in un contesto ideale e religioso tanto lontano e diverso da quello barocco. Esso finisce per conferire al libertino, al *burlador*, all’ateista, un fascino che non avrebbe se la sua vitalità di splendido animale, baciato dalla nobiltà, dalla ricchezza, dal fascino e dall’intelligenza non fosse contrapposta a un antagonista dalle occhiaie vuote, a uno scheletro. Forse la scommessa implicita alle variazioni barocche della storia di Don Giovanni consisteva nel carpire allo spettatore l’assenso finale con la violenza dell’esempio: spingendolo a parteggiare comunque – con terrore – per l’“uom di sasso”, per il rappresentante del Cielo ma anche per l’inviato dei morti, la cui ripugnanza era esorcizzata dai lazzi e dalle capriole del servo. Con Mozart e il suo pubblico le cose stanno già in maniera diversa. Le accuse di immoralità lanciate da un settore dei contemporanei e degli immediati posteriori al Don Giovanni forse si appuntavano sul sospetto di un dubbio implicito nell’opera di Mozart (nella musica, soprattutto): nelle risonanze implicite al giudizio del musicista sul confronto supremo tra la morte e la vita e sulla natura delle forze che ci sorvegliano dall’oltretomba. Basti comunque su questo punto (la forzata ineluttabilità del trionfo della giustizia divina ma anche della morte implicita al nostro mito) nel quale risiede forse una delle chiavi del successo sempre ricorrente delle sue realizzazioni teatrali del mito (Goldoni scriveva nei *Mémoires* che gli autori degli innumerevoli lavori legati al tema del *Festin de Pierre* avevano “contracté un engagement avec le diable pour le soutenir”) e le ragioni della stessa possibile ambiguità del *Don Giovanni* mozartiano.

Appena questo nucleo originario del mito – al quale è già implicita la dualità fondamentale della storia, lo scontro di due principi opposti e incompatibili, che Mozart ha reso in termini di impressionante suggestione – prende a svilupparsi e ad animarsi – (immediatamente, dal *Burlador* di Tirso) – i personaggi che scaturiscono dalle innumerevoli variazioni del mito si dislocano su una pluralità di livelli sociali e culturali le cui connotazioni diventano parte determinante della vicenda stessa. Don Giovanni e il suo antagonista, il Commendatore, appartengono entrambi a un contesto retorico alto: sono entrambi nobili, anche se Don Giovanni sin dall'inizio ha violato il patto non scritto che lo lega alla sua classe. Questo tema del *vilain* che si annida sotto i panni del nobile, sarà destinato ad avere un'enfaticizzazione tutta particolare proprio nel *Don Giovanni* mozartiano, che trasformerà un *topos* del mito anche in un elemento di graffiante polemica politico-sociale.

Il gruppo femminile, che nasce per così dire dalla costola dell'eroe negativo, si disloca su contesti sociali (e retorici) differenziati, a riprova dell'insaziabilità del *burlador* e



Max Slevogt (1868-1932), *L'attore (Francisco de Andrade come Don Giovanni)*, Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum.

della sua indifferenza al rango delle vittime. Di conseguenza, anche i personaggi collegati a ciascuna esponente del gruppo femminile si trovano di necessità ad appartenere a registri retorici diversi, che dal tragico scendono sino al basso comico, a quel mondo di servi cui appartiene per statuto anche il servo per eccellenza: il servo – appunto – di Don Giovanni.

II. Un “dramma giocoso”

Quando l’immaginario letterario e teatrale europeo si impossessa di Don Giovanni, ne adegua naturalmente di volta in volta la vicenda a specifici contenuti ideologici. Ma lo fa *anche* per il tramite delle specifiche regole retoriche che a ciascun genere presiedono. Non solo ogni versione vi applica le proprie – da quelle dei comici dell’arte, a quelle del teatro colto, a quelle del dramma per musica, a quelle infine delle novelle e dei romanzi – , ma ciascun genere tende proprio in ragione della straripante violenza fantastica della storia a interferire, nella stratificazione temporale, con tutti gli altri, in una serie vertiginosa di scambi e di imprestiti.

Ibrido per eccellenza è il mondo del libretto. È insieme romanzo, commedia e tragedia: ma è essenzialmente supporto di una scrittura musicale che ha regole tanto violente da determinare con prepotenza le caratteristiche sostanziali, le grandi scansioni formali come le scelte metriche e lessicali più minute, il numero e le caratteristiche dei personaggi così come l’alternanza della loro comparsa e del loro atteggiarsi, nel fantasioso giustapporsi del racconto – nel recitativo – e nel coagularsi della sintesi lirica e drammatica – nelle arie e negli insiemi.

Per quanto nel geniale libretto del *Don Giovanni* si condensino spunti ricchissimi, sino a dare l’impressione che in esso confluiscono tutti i *Don Giovanni* precedenti, partire dal testo di Da Ponte come se fosse un dramma recitato o un romanzo per addentrarsi in un’analisi psicologica dei personaggi (come hanno fatto critici anche illustri) non conduce molto lontano: spesso, al contrario, porta a risultati risibili. Questioni celebri nella storia della critica, del tipo: “La violenza e l’insaziabilità di

Don Giovanni nei confronti delle sue vittime nasconde forse un oscuro impulso di carattere omosessuale?” (un’ipotesi – tra parentesi – che lasciava assai perplesso Freud); ovvero: “È forse Donna Anna segretamente innamorata di Don Giovanni, a seguito dello sconvolgente sentimento di attrazione-repulsione innescato dalla violenza subita?” (particolare quest’ultimo del tutto incerto), e tante altre simili, non hanno – all’interno dell’esegesi dell’opera mozartiana – alcun significato. Musica e psicologia vanno del resto pochissimo d’accordo. La condizione del librettista, peraltro, è del tutto singolare. Le parole non si collocano affatto *prima* della musica (come ritengono, senza ammetterlo, molti librettologi contemporanei) e nemmeno – ovviamente – *dopo* di essa, come sostennero spesso paradossalmente – in momenti di comprensibile sconforto – rispettabili poeti di teatro. Il libretto si costruisce in funzione di precise esigenze musicali, di complessi “obblighi” legati a convenzioni di ogni tipo, anche preesistenti al lavoro del poeta e del compositore, e viene definendosi momento per momento – in una faticosa vicenda di modifiche, rifacimenti, approssimazioni – durante il lavoro creativo. Quando l’opera è conclusa, il libretto – in senso proprio – non esiste più. Occorre estrapolarlo a forza dalla partitura per stamparlo, con finalità del tutto pratiche, in una pubblicazione separata; la quale serviva ai nostri antenati, che di opera se ne intendevano senza dubbio più di noi, solo per seguire meglio le parole durante la rappresentazione in teatro, con l’aiuto di una smoccolante candelina. Poi i libretti venivano gettati via. Se mai i poeti di teatro dovevano pubblicarli come opere letterarie autonome, non esitavano a modificarli anche sostanzialmente, prendendosi la rivincita sulle maledettissime “convenienze” musicali e teatrali con le quali tanto faticosamente avevano dovuto fare i conti. A proposito di convenzioni, è noto che Da Ponte – che pure conosceva bene i grandi *Don Giovanni* secenteschi – tenne sott’occhio, come immediata fonte di ispirazione “strutturale”, proprio un altro libretto, il modesto *Convitato di pietra* che Giovanni Bertati aveva scritto pochi mesi prima per Giuseppe Gazzaniga. Non vi è dubbio alcuno che il libretto del *Don Giovanni*

prese forma proprio attraverso questo vivo e animato confronto tra poeta e musicista e venne determinandosi – sia pure sulla base di cogenti convenzioni – in funzione di una visione drammaturgica e musicale nella quale si riconosce essenzialmente la mano e lo spirito di Mozart. Le reticenze e il sostanziale silenzio del quale Da Ponte circondò nelle sue *Memorie* la collaborazione con il musicista non può che confermare un ruolo dei più attivi proprio da parte di Mozart. Il quale, anzitutto, scelse per l'opera il *moule* del “dramma giocoso”. “Dramma giocoso” non significa affatto “opera comica”, come è stato troppo sbadatamente affermato, quanto piuttosto un genere composito, che pur differenziandosi nettamente dall'aulico “dramma per musica” di ascendenza metastasiana, ne accoglie alcuni aspetti mediandoli con altri che si ricollegano a una tradizione non tanto *contenutisticamente* quanto *retoricamente* “comica”. Se il “dramma per musica” è forzatamente condannato all'unicità del registro stilistico, quello “tragico”, caratteristica del “dramma giocoso” è essenzialmente quella di poter accostare una pluralità di livelli retorici all'interno di una struttura che si caratterizza per una assai più grande flessibilità e libertà. Considerato da un punto di vista storico, il “dramma giocoso” è la risposta più progressiva e carica di futuro di fronte alla progressiva erosione dell'ideale eroico dell'“opera seria”, fosse essa svolta secondo i dettami della tradizionale poetica italiana (legata alla lezione metastasiana) o secondo i nuovi canoni dell'opera “riformata” di Calzabigi e Gluck. In altre parole, quello che molti interpreti non hanno compreso pienamente, è che la trilogia dapontiana di Mozart non costituisce un passaggio meccanico dal teatro tragico a un teatro comico sia pur segnato da una ricchissima gamma di sfumature tragiche – ma la rinuncia programmatica all'unità del registro stilistico “sublime” ed “eroico” che connotava l'opera seria. Se in *Idomeneo* Mozart aveva cercato di mediare in una grandiosa ancorché problematica sintesi le tradizioni della *tragédie lyrique* francese, dell'opera seria metastasiana e del dramma gluckiano sotto il segno unificante del livello “sublime”, nella sua nuova stagione artistica opererà coerentemente e sistematicamente per un

ideale drammatico basato su una sistematica modulazione e intersecazione dei generi e dei livelli stilistici; ricercando a suo modo una forma di “teatro totale” nel quale confluiscono e si confrontano tutti i generi e tutti gli stili: dall’esperienza sinfonica a tutta la tipologia teatrale e persino la tradizione della musica religiosa (senza la quale molte pagine del teatro di Mozart sarebbero inconcepibili), così come, al contrario, nella musica religiosa convergeranno le esperienze del teatro e del sinfonismo. Da questo punto di vista *Il flauto magico* – punto più alto dell’esperienza compositiva mozartiana – è bensì esteriormente un *Singspiel* e del *Singspiel* onora tutte le convenzioni, ma costituisce insieme l’esempio più impressionante di una gigantesca sintesi stilistica.

Sotto il profilo dei registri stilistici Mozart optò per tre parti “serie”: Don Ottavio, Donna Anna e il Commendatore (per il quale punto di riferimento furono probabilmente le solenni figure sacerdotali dei drammi gluckiani). Appena più sotto si colloca Donna Elvira, per la quale sia Mozart sia Da Ponte dovettero forse avere in mente, se non un personaggio borghese, almeno una figura meno “tragicamente” atteggiata rispetto a Donn’Anna: non è improbabile che, per questo ruolo, più forte abbia agito sul librettista la suggestione della tragicomica Elvira di Bertati-Gazzaniga. Mozart prese partito della libertà che gli consentiva un ruolo di “mezzo carattere” per farne un personaggio degno del suo modello, che è sostanzialmente l’Elvira molieriana, offrendole, come dice molto bene Fedele D’Amico, “un linguaggio musicale impulsivo, sensitivo, assai più nuovo rispetto alle tradizioni dell’opera seria che non quello di Donna Anna, e sempre teso a sovrastare quello degli altri, con l’accento di colei che veramente ha voluto riconoscersi nel suo seduttore, e perciò disperatamente tenta di raggiungerne la statura”. Al registro “comico”, con diverse sfumature, appartengono Leporello, Zerlina e Masetto. È da dire subito come Mozart e Da Ponte abbiano sistematicamente operato, nei confronti del loro modello diretto e della tradizione, un’operazione di nobilitazione del registro più basso, sia per quanto riguarda la delineazione dei personaggi, sia per quanto concerne le situazioni. Se rimangono alcuni luoghi tipici

legati all'interpretazione "buffa" del *Don Giovanni*, completamente scomparso è il lazzo plebeo e canagliesco dei comici, sostituito da un umorismo più intellettualizzato e più sofisticato, che alle matrici popolari si limita ad alludere, senza sussumerle *in toto*, come altri contemporanei libretti d'opera, incluso quello del Bertati.

III. I travestimenti di Don Giovanni

Il personaggio di Don Giovanni non ha uno statuto stilistico definito e stabile. La sua natura proteiforme fa sì che egli occupi man mano gradi diversi dell'intera gamma retorica. Mozart utilizza anche l'oscillazione dei livelli stilistici per trasmetterci il senso della sua natura basata sul movimento (in contrasto con la granitica immobilità espressiva della statua).

Don Giovanni non "è", quanto piuttosto "diviene" di continuo, come Mozart ci avvisa sin dalla Sinfonia, la cui Introduzione è occupata interamente dalla epifania accecante e terribile – eppure perfettamente statica, immobile – del Giustiziere divino; mentre l'*Allegro*, in forma di sonata, costituisce un ritratto in movimento del suo antagonista, il Dissoluto punito, reso attraverso una struttura di scattante energia dinamica che si espande turgidamente sino a un massimo di tensione per sprofondare alla fine misteriosamente – facendo saltare la struttura architettonica e tonale della ricapitolazione – nel silenzio e nel buio della prima scena, la scena della violenza e dell'assassinio. Don Giovanni recita sul gran teatro del mondo e recita sulla scena, e dell'attore porta con sé l'insopprimibile tensione verso la menzogna, il travestimento, la maschera. Come un camaleonte, si adegua di volta in volta al tono dei suoi antagonisti e al carattere della situazione: può essere violento e plebeo con Leporello e Masetto; usare toni di galanteria idillica nel quasi campestre (ma intimamente diabolico) duetto con Zerlina (salvo cercare di violentarla poco dopo), assumere i modi (oltreché gli abiti) di Leporello nella serenata notturna che egli intona sotto le finestre di Donna Elvira; può essere titanico nel confronto finale con il Commendatore, quasi volesse impossessarsi – nel confronto impossibile e disperato – di un tratto della sua

personalità. Proprio attraverso una casuale smagliatura di questo quasi perfetto sistema di dissimulazione (una sfumatura del tono di voce!) Donn'Anna riconosce improvvisamente l'assassino del proprio padre. Quando Don Giovanni è finalmente se stesso (in "Fin ch'han dal vino", per esempio, o nella prima parte del Finale Secondo) il suo canto ha una frenesia e una violenza che negano al personaggio la dignità dello stile "eroico" dell'opera seria, dal quale, propriamente, è escluso.

Per tutto il resto dell'opera Don Giovanni sembra sempre occultare la propria personalità dietro una maschera, la maschera appunto dell'attore. Osserviamo tra parentesi che fu proprio questa sostanziale renitenza della figura del Don Giovanni mozartiano a presentarsi sotto una prospettiva univoca, la sua resistenza a farsi chiudere in una definizione precisa, ad affascinare tanto il pensiero romantico, e a sollecitare la ricerca, sotto quella maschera, di volti anche del tutto differenti o addirittura divergenti da quello ipotizzato da Mozart e da Da Ponte. E si comprende come qualche esegeta possa essere stato indotto a sostenere addirittura la non esistenza concreta di Don Giovanni; che non sarebbe un carattere



Johann Peter Lyser (1803-1870), Don Giovanni e Donna Anna nell'Atto I.

determinato, quanto piuttosto la proiezione delle pulsioni negative dei protagonisti, la concretizzazione del loro impulso al male. L'ombra di Don Giovanni – secondo questa interpretazione – prende consistenza e si aggira per la scena solamente quando viene evocata dal negativo che alberga in ciascuno dei protagonisti. In questa prospettiva il camaleontismo di Don Giovanni al quale accennavo, cambierebbe totalmente di segno; poiché non lui si impossesserebbe dei tratti delle proprie vittime, quanto queste stesse proietterebbero come in uno specchio, secondo un procedimento ben noto alla psicoanalisi, il Don Giovanni che è in loro. Interpretazione suggestiva, ma senz'altro troppo lontana dalla concretezza storica dell'*eidōs* mozartiano e, in definitiva, sviluppo estremo della idealizzazione romantica del personaggio.

I travestimenti di Don Giovanni interessano qui all'interno del sistema di dissimulazione cui si è accennato. Non desta meraviglia che nel primo dei due, quello attraverso il quale l'opera ha inizio, Mozart non trasmetta alcun segnale particolare che sotto gli abiti di Don Ottavio si celi il *vilain* pronto alla violenza e al delitto. Propriamente non ne ha il tempo: gli sarebbe forse stato possibile se la scena, anziché dal suo epilogo drammatico e sanguinoso, fosse stata affrontata dall'inizio, dall'approccio del falso Don Ottavio con Donn'Anna (come più tardi con il doppio travestimento di Don Giovanni e Leporello sotto le finestre di Donna Elvira). Ma noi conosciamo il preludio del dramma solo attraverso le parole di Leporello, che non ha dubbi, e fa male, su quanto è avvenuto (“Due imprese leggiadre: / Sforzar la figlia ed ammazzare il padre”) e più tardi dal grande recitativo di Donn'Anna (la cui versione – da Hoffmann in poi – è sembrata a molti, ingenerosamente, sospetta). Quando gli eventi precipitano, gli abiti di Don Ottavio sono solo d'impaccio a Don Giovanni, come più tardi i suoi per il povero servo braccato. Egli è ormai se stesso e – secondo il proprio stile – fa propri i modi di Donn'Anna, riprendendone in imitazione stretta le figure che ella grida nella disperata concitazione, al punto di riutilizzare all'inizio del terreo *Andante* che segna la morte del Commendatore la versione minore dell'inciso

che poco prima segna la parte più drammatica del precedente concertato (bb. 101 segg.: “Come furia disperata / ti saprò perseguitar”); bb. 177 segg. sulle parole: “Ah, già cade il sciagurato / affannosa e agonizzante...”); e poi quelli dello stesso Commendatore. In effetti la minaccia fatale “Misero, attendi, se vuoi morir” assume una solennità quasi oracolare, che sposta su una tonalità propriamente metafisica il dialogo tra i due personaggi, costituendo un degno preannuncio del tono sublime sul quale avverrà il loro estremo confronto alla fine dell’opera.

Il terzetto tra Don Giovanni, Leporello e Donna Elvira (II, 2) conduce ancor più direttamente alla problematica della maschera nella musica di Mozart. Il delicatissimo *Andantino* sul quale Donna Elvira intona il suo canto solitario alla finestra mentre “si fa notte a poco a poco” suona, nei suoi valori strettamente musicali – nel pulsante palpitare delle note ribattute degli archi e nelle tenerissime figurazioni dei legni e dei corni – una smentita delle parole che vi sono sottese: “Ah, taci ingiusto core / Non palpitarmi in seno! / È un empio, è un traditore / È colpa aver pietà”. La musica di Mozart, in altre parole, smaschera, al di là del significato letterale delle sue parole, il sentimento di amore che palpita ancora nel cuore di Donna Elvira per l’uomo che l’ha sposata, l’ha abbandonata, l’ha tradita e si appresta ad oltraggiarla. Tanto che Don Giovanni può impossessarsi – per la citata tendenza al camaleontismo sopra sottolineata – della sua stessa melodia per la sfrontata dichiarazione d’amore: “Elvira, idolo mio!”. Che Donna Elvira si serva a sua volta, per dar voce alla propria commozione e al proprio smarrimento, della melodia semicircolare – esattamente a forma di tagliola – introdotta poco prima da Leporello e Don Giovanni, sta a significare la sua resa totale alla trappola tesagli dal libertino. Il quale accenna a questo punto, com’è noto, una serenata (“Discendi, o gioia bella!”) che suona come un preannuncio di quella che di lì a poco intonerà sotto il balcone della cameriera di Donna Elvira, dopo averla lasciata nelle mani impacciate di un imbarazzato Leporello. Le somiglianze sono tuttavia più apparenti che reali: i versi sono in questo caso settenari – come tutti

quelli del terzetto – e non endecasillabi, la struttura della frase è fortemente irregolare, manca la presenza caratterizzante del mandolino; infine la sezione della serenata occupa una posizione strutturalmente dinamica all'interno del terzetto (la parte B in do maggiore di una struttura A-A'-B-A", dove A è in la maggiore). Rimane indubbio tuttavia che Mozart ha voluto in qualche modo anticipare la successiva Canzonetta destinata alla cameriera di Donna Elvira, quasi a sottolineare, in Don Giovanni, il gusto sadico di segnalare in qualche modo alla stessa Donna Elvira l'ignobile burla organizzata a suoi danni. Ma Donna Elvira, accecata dall'amore, è sorda ad ogni avvertimento, così come lo è del resto, in altra forma, Don Giovanni rispetto ai tanti sparsi sul suo cammino dalla grazia divina in quella fatale giornata, che dovrebbero spingerlo a "cangiar vita". Quando rimarrà sola con Leporello mascherato da Don Giovanni (in una sezione nella quale l'opera stessa, come il libertino, sembra incanaglirsi), Donna Elvira sarà del tutto insensibile al fatto che egli si esprima in termini retoricamente "comici", da vera "parte buffa", che dovrebbero rivelarle la sua vera identità:

Donn'Elvira

(a Leporello, scambiandolo per Don Giovanni)

Dunque creder potrò che i pianti miei
Abbian vinto quel cor? Dunque pentito
L'amato Don Giovanni al suo dovere
E all'amor mio ritorna?

Leporello

(alterando la voce)

Sì, carina!

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).

Leporello

Mio tesoro!

Leporello

Mia Venere!

Donn'Elvira

Son per voi tutta foco!

Leporello

Io tutto cenere.

Se Leporello dimentica o è incapace di adeguarsi al nuovo ruolo (che tuttavia, com'egli stesso confessa, gli "dà gusto") ben più scaltro si mostra Don Giovanni nella serenata alla cameriera. Come ha dimostrato Wolfgang Osthoff, Da Ponte ha elaborato la Canzonetta nello stile di una villotta veneziana, adeguandosi sia nel tipo di verso (l'endecasillabo), sia nella generale struttura formale, al modello popolare veneto. Mozart ne ha secondato le intenzioni accentuando nell'intonazione la struttura popolareggiante del testo, che si attaglia, appunto, al travestimento e al camaleontismo di Don Giovanni; egli si appropria infatti di un modulo stilistico

adatto alla situazione sociale del proprio servo. In *Don Giovanni* la maschera è lo strumento con il quale il protagonista cela agli altri (e in definitiva anche a se stesso) la propria identità per moltiplicare il proprio io in una miriade di volti corrispondenti almeno alle cifre del catalogo diligentemente aggiornate da Leporello. Nella cosiddetta “Aria dei comandi” (“Metà di voi qua vadano...”) i panni di Leporello valgono a portare in superficie la componente di violenza e di malvagità da brigante da strada che alberga nell’animo di Don Giovanni, in un episodio “d’azione” del tutto appropriato a un personaggio retoricamente “basso”.



La serenata di Don Giovanni “Deh vieni alla finestra”, nell’Atto secondo, dalla partitura autografa di Mozart.

IV. I “ruoli seri”

Al contrario, nel clima retorico dell’opera seria sono completamente immersi Donn’Anna e Don Ottavio: se gli esegeti mozartiani fossero stati più aderenti al concreto sistema di segni sotteso all’interpretazione che del Don Giovanni diedero Mozart e Da Ponte, si sarebbe evitata la produzione di molta cattiva letteratura e – soprattutto – non si sarebbero proposte interpretazioni fuorvianti dell’opera. Questo processo iniziò in Germania, a partire dal Romanticismo (da Hoffmann, in sostanza), una stagione nella quale le convenzioni stilistiche dell’opera seria settecentesca di ascendenza italiana erano non soltanto non più comprese ma esplicitamente rifiutate; Mozart, d’altra parte, era visto sempre più come il fondatore dell’opera nazionale tedesca e si capisce come vi fosse qualche remora ideologica a conferire il giusto peso non solo al suo debito verso l’Italia, ma a considerare correttamente gli elementi linguistici che solo alla luce di quella tradizione potevano (e possono) essere letti correttamente.

Per quanto concerne Don Ottavio, il personaggio più frainteso, non vi è dubbio che sin dal libretto il suo registro linguistico è quello di una parte seria di un dramma per musica metastasiano. Che a noi questo linguaggio suoni impacciato o addirittura falso e che la sua iperstilizzazione sia accentuata dal tono esplicito e dalla sanguigna presenza scenica di altri personaggi, a cominciare ovviamente da Don Giovanni, è una questione che ha a che fare più con il problema della ricezione dell’opera che con la sua sostanza espressiva. (Occorre ricordare – in questo contesto – l’analogo problema della ricezione di un capolavoro come *Così fan tutte*, che pure ebbe un’eclisse quasi totale di circa un secolo?) Di fronte a una delle arie più soavemente ispirate del teatro mozartiano, “Dalla sua pace”, o all’altra poco meno alta, “Il mio tesoro intanto”, molti critici storcono il naso; trovano il testo manierato, la proiezione scenica e l’attitudine morale del personaggio sdilinquinata, e la musica certamente non paragonabile ad altre pagine dell’opera. Ciò che per Mozart e Da Ponte e per i loro spettatori un tale linguaggio connotava era un modello di aristocratica virtù e di nobilissima disposizione etica,

sanzionata da migliaia di esempi trasmessi dalla tradizione dell'opera seria (anche mozartiana, naturalmente): e gli stessi valori coglie immediatamente chi a quel linguaggio e a quelle convenzioni è aduso e si è intimamente convinto – nello sforzo di adeguazione storicistica all'intuizione originale – che nessuna opera d'arte si può leggere correttamente al di fuori del contesto culturale e morale nel quale è stata prodotta. Vien da chiedersi perché ci siano tante remore a prendere sul serio la figura di Don Ottavio, così come sul serio la prese Mozart. Egli non solo si adegua al linguaggio e al comportamento dell'eroe tragico metastasiano, ma ne condivide l'intimo atteggiamento morale. La sua tanto criticata indecisione a reagire in prima persona ai misfatti di Don Giovanni, lo apparenta a Tito: come il grande imperatore, non solo egli è clemente, ma è altresì, per così dire, intimamente garantista. Dapprima si rifiuta di credere che sotto le vesti dell'aristocratico cavaliere si celi il dissoluto e l'empio; infine – avutane la prova inconfutabile – lascia alla giustizia il compito di comminare la giusta pena. Fedele alla scelta stilistica di fondo, Mozart conferisce a questo ruolo due grandi arie di carattere assolutamente statico, ciascuna delle quali declina moduli rigidamente simmetrici, entrambe ampiamente aperte alle lusinghe del tradizionale vocalizzo espressivo di ascendenza italiana. Accusare il musicista nell'uno e nell'altro caso di scarsa capacità drammatica, significa non comprendere che egli ha voluto fare volutamente di Don Ottavio l'anti-Don Giovanni, anche sul piano squisitamente musicale. Tra i due opposti e contrapposti principi della fremente vitalità amorale e della granitica, superumana incarnazione del principio etico, Don Ottavio sta esattamente al centro: rappresenta l'ideale tutto settecentesco di uomo probò, che tenta di contrapporre i valori interpersonali fondati sulla comprensione, la solidarietà e l'affetto e quelli dell'ordinato consorzio civile, garantiti dalla legge, alla nichilistica distruzione operata dal libertino e dall'ateista. Rispetto alle riserve di tanti esegeti, sarebbe più opportuno affrontare la questione critica da un altro punto di vista, ancora una volta aderente alla

concretezza del linguaggio musicale mozartiano. Il vecchio stile tragico di ascendenza italiana (che non investe solo il parametro musicale, bensì quello linguistico, quello dello stile vocale e quello gestuale) e che è legato a una precisa ideologia del teatro, di segno razionalistico, ottimistico e celebrativo, si mostra impari, suona oggi astratto ed esangue rispetto ai gesti sanguigni, alla concretezza e al realismo degli altri registri espressivi: come nei ritratti di famiglia di Goya i volti degli aristocratici impallidiscono di fronte ai tratti frementi di volontà di emancipazione e di riscatto della servitù. In qualche modo lo stile serio è la voce di un mondo che sta per essere travolto dalla storia, di fatto ormai incapace di controllare e difendere una realtà che si muove in direzioni divergenti rispetto a premesse razionali e morali già ritenute immutabili. Don Ottavio non rappresenta affatto una zona artisticamente sorda del *Don Giovanni*: al contrario, se colto nella giusta prospettiva, sottolinea la straordinaria forza di verità del linguaggio mozartiano, la sua capacità di critica ideologica e sociale.

È indubbio che Don Giovanni lasci dietro di sé, insieme allo sgomento, un senso misterioso e pure fortissimo di attrazione, che affascina Leporello (il quale da quell'ideale di vita dissipata e senza freni è intimamente conquistato, al di là dei ricorrenti sussulti della coscienza), al pari di Zerlina (nella quale – come ha visto bene Adorno – la sensualità si unisce al desiderio di emancipazione sociale) e che sopravvive sino all'ultimo nonostante il tradimento, le offese e le umiliazioni crudelissime in Donna Elvira, trasformandosi poco a poco da impulso egoistico in volontà di salvazione. È chiaro altresì che, come in tutte le grandi opere d'arte, nel *Don Giovanni* non vi è – non vi può essere – una rappresentazione manichea della realtà. Si potrebbe anzi dire che l'opera fu scritta pescando nel fondo torbido del Don Giovanni che alberga nell'animo di ciascuno di noi. Nel profondo dualismo che divide l'anima mozartiana dovette balenare, senza dubbio, il fascino per una vita giocata spavalidamente come una grande danza senza alcun ordine, l'attrazione per un erotismo sottratto a qualsiasi remora morale e vissuto come spensierata e

dolcissima ebbrezza dei sensi (Zerlina è qui emblema di questo sentimento, che ricorre ciclicamente nelle tre opere dapontiane); dovette forse anche sentire il senso di costrizione mortale e di glaciale freddezza che aleggia intorno alla figura e alle parole fatali del Commendatore. Da che parte stia Mozart (il Mozart delle musiche massoniche, del *Flauto magico*, del *Requiem*) non è lecito dubitare. Lo si comprende anche dalla parabola sentimentale e morale che vive – nella sua musica – Donn’Anna, un personaggio che si prestava ovviamente a un’interpretazione tanto più vibrante ed efficace, sul piano drammatico, rispetto a Don Ottavio. In Donn’Anna la volontà di vendetta (o meglio si direbbe la disperata sete di giustizia) ne fa per buona parte dell’opera una creatura capace anche di dolcissimi abbandoni, ma fremente di dolore e di sdegno, tutta tesa a identificare e a punire colui che ha barbaramente gettato nella sua esistenza le tenebre della violenza e della morte, che l’ha tolta dallo stato edenico della giovinezza e dell’innocenza.

Sino a che, immediatamente prima della catastrofe finale, in una scena nodale (II, 13) della quale moltissimi commentatori, da Berlioz a Dallapiccola – del tutto sordi all’interpretazione mozartiana della vicenda, forse perché affezionati a una propria privatissima idea dell’opera e della drammaturgia musicale – lamentano la presenza o addirittura auspicano l’eliminazione, subisce, in un tenerissimo colloquio con Don Ottavio e nella successiva aria di congedo, una sorta di trasformazione interiore: come se accettasse, sottomettendosi religiosamente al volere del Cielo, il mistero del male. Il far proprio nel suo sublime Rondò “Non mi dir, bell’idol mio” i tratti stilistici peculiari della parte di Don Ottavio, suona quasi un dolcissimo abbraccio all’amato, un’accettazione totale della sua visione del mondo. La staticità della grande struttura lirica italiana e la progressiva intensificazione della grande coloratura virtuosistica, rendono davvero – meglio di qualsiasi parola – il senso di una trasfigurazione finale del personaggio.

v. *Don Giovanni e gli altri*

È stato osservato che tutti i personaggi che ruotano intorno a Don Giovanni non avrebbero senso senza la sua presenza. Si potrebbe legittimamente osservare il contrario; senza il proprio servo, al quale lo lega un rapporto di sopraffazione, ma anche una sottile forma di esibizionismo narcisistico, senza le Donne Anne, le Donne Elvire, le Zerline da sedurre, possedere e ingannare, i Don Ottavi e i Masetti da umiliare e strapazzare, Don Giovanni sarebbe finito. Mozart ci dice anche altro: il rapporto che egli instaura con i propri antagonisti è un rapporto impari, nel quale egli è destinato comunque ad avere la meglio. Nel Finale Primo sembra che egli stesso – accecato dall’impulso irresistibile a possedere comunque Zerlina – firmi la propria condanna e non abbia più scampo; il sipario cala su Don Giovanni smascherato e assediato, chiuso in un angolo, come una belva braccata. Ma all’inizio dell’Atto secondo, eccolo di nuovo, nel pieno della sua spavalda energia, prendersi gioco dello sdegnato e spaventatissimo Leporello (“Eh via buffone, non mi seccar!”) e a macchinare subito dopo l’infame doppio sfregio a Donna Elvira (il progetto di farla possedere da Leporello, mentre lui stesso possiederà la sua cameriera). L’idea che nulla possa la giustizia degli uomini contro colui che sembra incarnare una forza negativa propriamente superumana, è ribadita subito dopo attraverso lo scacco subito da Masetto, giocato e percosso da Don Giovanni, e soprattutto dalle successive, intriganti scene 7-9. Qui l’azione si svolge in un “Atrio terreno oscuro in casa di Donn’Anna”, quasi si volesse evocare di nuovo il palazzo del Commendatore nella stessa inquietante atmosfera notturna. Un falso Don Giovanni (in realtà Leporello che indossa i suoi abiti, in compagnia di Donna Elvira, che ignora ancora l’inganno), è sorpreso da Don Ottavio, Donn’Anna, Zerlina e Masetto. Contro ogni previsione e contro ogni regola, Mozart conferisce al grande sestetto che scaturisce da questo incontro la forma di un vero e proprio finale d’atto. Un falso “finale” è un gesto retorico fortissimo, tanto più efficace quanto più stride rispetto all’orizzonte di attesa degli spettatori. Anche se è possibile che la struttura originaria del *Don Giovanni*

fosse in quattro atti (nel quale caso il sestetto avrebbe avuto la funzione di finale terzo), è indubbio che Mozart abbia voluto dare rilievo del tutto particolare a un elemento che costituisce il filo conduttore della parte centrale dell'opera, nella versione definitiva che alla fine è quella che vediamo – tra il Finale primo e il Finale secondo (e che darebbe coerenza anche alla struttura librettistica, sollevando la prima parte del secondo atto dalle ricorrenti accuse di vuota e antidrammatica divagazione). L'elemento su cui Mozart vuole puntare il dito, è di nuovo l'inafferrabilità di Don Giovanni, la sua diabolica capacità di eludere la caccia che gli danno gli altri protagonisti. Liberatosi quasi magicamente dopo il Finale primo, beffati successivamente Masetto e i suoi amici, lascia ora nelle mani dei suoi inseguitori un guscio vuoto: il proprio mantello abitato dal suo servo, che per parte propria si pente, chiede pietà e – da bravo doppio del padrone – scompare nell'oscurità con una sorta di sberleffo finale, lasciando allibiti gli astanti. Mi sono sempre chiesto perché mai, tra le carte del vecchio e ormai stanco Casanova, che aveva assistito a Praga, confuso tra il pubblico, alla prima rappresentazione del *Don Giovanni* di Mozart, sono stati trovati due fogli con una rielaborazione di questa sola scena dell'opera. Apparentemente l'intento – come ha bene sottolineato Macchia – è quello di esasperare la comicità di Leporello e di risolvere la scena in una tonalità buffonesca. Ma perché toccare proprio e solo questa scena? Casanova aveva forse compreso il carattere nodale di questo momento dell'azione, compreso che questa era l'ultima beffa possibile per il *burlador*, che di lì a poco avrebbe varcato la soglia fatale del cimitero e si sarebbe trovato di fronte a un altro antagonista, l'unico capace di frenare, una volta per sempre, il corso dei suoi “piacevoli progressi”? Aveva avuto forse un sussulto quando nello scatenato “falso finale” sbocciano improvvisamente e misteriosamente, intonate da tutti i personaggi meno che da Leporello, otto battute di polifonia a cappella, che il Jouve definisce una “sorta di strana isola piena del battere di ali religiose”? Si era insinuato per un istante anche nel suo animo il pensiero di una giustizia superiore che nessuno, neanche un Don Giovanni, riuscirà a eludere?

VI. *Una catarsi finale?*

È impressionante rilevare quante volte Mozart schiuda nell'opera il sipario su una dimensione ulteriore e terribile che a tutti appare fuorché all'occhio opaco, accecato dalla furia di vita, dalla libidine di esistenza del protagonista: il senso quasi carnale della morte alla fine del duello con il Commendatore, il terzetto delle maschere funebri nella scena della festa, con l'incredibile gioco di prospettive – risolto con il suggestivo effetto di spazialità delle diverse fonti sonore – tra il buio della notte e l'interno del palazzo di Don Giovanni; la scena del cimitero e il dialogo metafisico con la statua, e il finale, naturalmente. Don Giovanni è cieco e sordo. Non uno degli avvenimenti che Da Ponte (libertino ma non immemore dei suoi studi giovanili di teologia morale nel seminario di Ceneda) ha puntigliosamente sparso nel libretto giunge al suo orecchio. Nemmeno l'ultimo segno della grazia (che riporta a uno dei nuclei teologici dell'interpretazione secentesca della vicenda), l'appello straziato di Donna Elvira (“Che vuoi, mio bene?” “Che vita cangi.” “Brava!”) scalfisce in Don Giovanni l'illusione che l'esistenza è un fiume che scorre ancora gonfio di acque e che c'è ancora tempo. Dopo che la statua del morto ha stabilito che il tempo è finito e ha schiacciato con il suo piede di pietra Don Giovanni, sprofondandolo tra fumo e fuoco nell'abisso dell'inferno, un gioioso re maggiore annuncia che lo spettacolo sta per terminare. La sensazione che l'attacco vigoroso del “Tutti”, nella sua anodina convenzionalità produce, è quella di un immenso vuoto. E questa sensazione di vuoto emerge palpabilmente dagli interventi di ciascun personaggio, così come dalle pur vigorose puntualizzazioni accordali dell'insieme, come se la macchina musicale girasse, questa volta, a vuoto. E non si saprebbe dire se ciò sia prodotto dal terrore che ciascuno ha di essere stato toccato dalla mano viscida del male o dalla speranza trepida e smarrita di essere stato carezzato dall'ala della grazia. Per l'ennesima volta un episodio d'insieme del *Don Giovanni* non stabilisce un'unità, ma sancisce la disunione di una pluralità di destini che proseguono attoniti ciascuno per la propria strada.

Risolvendo come di dovere la gigantesca dissonanza della scena precedente nella consonanza d'obbligo, Mozart – com'è suo costume nella trilogia d'apontiana – calca sin troppo la mano sugli aspetti più corvivamente istituzionali del “finale d'opera”. Attraverso lo straniamento prodotto dall'irruzione della convenzione, Mozart ci richiama con forza al nostro ruolo di spettatori e ci trasmette – senza darlo a vedere – un ultimo brivido. Non sono, come nel *Flauto magico*, i raggi del sole a fugare le tenebre della notte in un accecante bagliore cosmico: è piuttosto un artificioso effetto di luce sul palcoscenico del teatro. Nella lotta titanica, superumana, tra il principio etico e la sua negazione, che è anche il trionfo della morte sulla vita, mentre si snodano nella struttura razionale e rassicurante del fugato le parole un po' ebeti dell'“antichissima canzon”, si appanna l'efficacia dell'*exemplum*, del monito implicito alle tradizionali “moralità”. Attraverso lo sguardo smarrito dei sopravvissuti Mozart ci trasmette – pur al di sotto dello sfavillio delle trombe e del solenne rullare dei timpani di prammatica – quasi il rovello di un dubbio, il senso di un'angoscia segreta, che sembra incrinare un principio fondamentale della sua visione del mondo: l'insopprimibile diritto naturale di ciascuna creatura alla felicità.

Francesco Degrada

(per gentile concessione del Teatro alla Scala di Milano)



Johann Heinrich Ramberg (1763-1840), Donna Anna e Ottavio, illustrazione per l'atto I di Don Giovanni, Incisione di C.A. Schwerdgeburth, 1824-1831.

QUALI ECCESSI

1. *Ordine e disordine*

Nel momento in cui Mozart e Lorenzo Da Ponte ne fanno materia del loro dramma giocoso, il confronto tra Don Giovanni e l'“uom di sasso” era ben lungi dall'essere un soggetto nuovo. La storia del libertino fulminato per avere sfidato il cielo aveva già occupato le scene d'Europa in innumerevoli versioni dall'inizio del XVII secolo. L'opera recente di Bertati e Gazzaniga (1787), il balletto di Gluck (1779) sullo stesso soggetto, erano ancora presenti alla memoria di molti spettatori. In queste diverse versioni le avventure di Don Giovanni potevano differire. La scena finale restava quasi invariabilmente la stessa.

Alle sue origini, nel dramma di Tirso de Molina, la scena finale presentava in modo esemplare il castigo riservato a coloro che rifiutavano sino all'ultimo istante il pentimento. Come ha bene osservato Jean Rousset, l'invito al Morto, la vendetta del Commendatore assassinato sono rimaste le *invarianti* del mito di Don Giovanni. Vi era in esse una lezione e un monito: occorre edificare gli spettatori, per scongiurare una tentazione che avrebbero potuto subire, un pericolo che avrebbero potuto correre. La sfida dell'empietà inquietava una società che non riusciva a concepire la propria sopravvivenza se non associandola al rispetto delle prescrizioni religiose. I legami contrattuali della vita civile, in questa società, non sembravano separabili dall'obbedienza ai doveri stabiliti dalla religione. La fede era allora coinvolta in tutte le azioni umane che implicavano fedeltà. Una volta proclamata l'uguaglianza di tutti gli esseri umani davanti a Dio, una volta riconosciuta l'eredità del peccato, occorre che l'ordine regnasse, per contenere la propensione al male. Occorre che i comandamenti divini fossero rispettati nell'intera comunità.

L'ordine gerarchico pone i principi al di sopra del loro sudditi, il gentiluomo al di sopra dell'uomo comune, il padre al di sopra dei figli, ecc. Quest'ordine tende ad assicurare la regolarità dei costumi, la salvezza nell'altra

vita. Le leggi civili lo proteggono. La forza pubblica è al suo servizio. Ora, Don Giovanni è l'uomo del disordine. Non conosce altra legge che il capriccio del momento, mette in pericolo lo stesso senso della durata che dovrebbe costituire la trama delle relazioni umane. Pronuncia la formula del giuramento, parla il linguaggio della promessa, ma svuotandoli di ogni sostanza. Don Giovanni è il *dissoluto*. Cosa significa? È colui le cui passioni si sparpagliano, e la cui persona non ha più il potere di raccogliersi nella leale *risoluzione* imposta dal codice d'onore. Paradossalmente, è nella sfida sacrilega che mantiene la parola: accetta alla sua tavola la Morte che ha invitato, accetta di essere invitato a sua volta. Questo coraggio nell'insulto indirizzato al Cielo è ammirevole e mostruoso insieme. Il Cielo attende da lui il pentimento, non l'oltranza nel peccato.

Occorre comprendere che Don Giovanni – “giovane cavaliere estremamente licenzioso” – gran signore che ha fatto di se stesso e del proprio piacere il proprio dio – non è solo l'uomo del disordine secondo la legge civile. Non è un criminale che possa essere giudicato da un tribunale umano. È l'uomo del disordine estremo, l'uomo che nella propria coscienza si oppone all'ordine divino, e rifiuta ferocemente di pentirsi. Può dunque essere giudicato dal tribunale divino. La sua colpa non è l'eccesso nell'appetito umano; è l'eccesso nell'oltraggio all'ordine sacro. Sbaglieremmo se credessimo che è solo l'inseguimento del piacere, per quanto instancabile e “demoniaco”, a definire il carattere di Don Giovanni e a votarlo al castigo. Non è un libertino come ce n'erano tanti nel XVIII secolo, tormentato da “questo desiderio irritante di essere felice e da questa impotenza a diventarlo” (Montesquieu).

I romantici, per parte loro, modificarono la sua storia per farne un eroe dell'aspirazione infinita, e credettero di vederla già incarnata nell'opera di Mozart. Liberi di aver una simpatia di tal sorta per il personaggio, a condizione di non fermarci là. Il fondo della “questione Don Giovanni” è teologico, quale che abbia potuto essere l'indifferenza religiosa degli adattatori del mito.

II. Dell'eccesso in musica

Durante il suo soggiorno a Parigi, nel 1763-64, Mozart, ammirato come fanciullo prodigio, aveva incontrato Melchior Grimm nel salotto di Madame d'Épinay. Lo rivede durante il soggiorno del 1778 e discorre frequentemente con lui. Grimm, l'amico di Diderot e degli Enciclopedisti, l'editore della *Correspondance littéraire*, aveva gusto per la musica, ed era competente. Sappiamo dalle lettere di Mozart che i discorsi scambiati nel 1778 riguardarono molto frequentemente l'opera, perché Mozart era ansioso di trovare un libretto che gli si adattasse. Su questo punto, Grimm aveva delle idee personali molto ferme. Le ha esposte nella voce *Motif* e in quella *Poème lyrique* dell'*Encyclopédie*. La musica non è solo, come il gesto, una lingua universale, una lingua adatta a esprimere le più sottili sfumature del sentimento, che sfuggono alle parole del linguaggio comune: essa ha il potere di rendere più intensa l'espressione delle passioni, alle quali conferisce un sovrappiù di energia. Essa ha il privilegio di portare le emozioni al loro eccesso – cosa della quale la poesia più sublime (Grimm pensa a Racine) non è capace. Ascoltiamolo: le espressioni della musica, “che vanno diritte al cuore, senza passare per così dire per lo spirito”, devono produrre degli effetti sconosciuti a qualsiasi altro idioma, e questa stessa vaghezza, che impedisce alla musica di conferire ai propri accenti la precisione del discorso, “le dona un'autorità che nessun linguaggio saprebbe esercitare su di lei”.

Il librettista dovrà dunque essere “avaro di parole”, alla condizione di mantenersi “energico, naturale e facile”. Saprà lasciare spazio alla musica, non sconfinare nel suo dominio, sottomettersi al compositore (Mozart, da parte sua, non smetterà mai di chiedere questa sottomissione). La musica opera un'amplificazione emotiva. Nella tragedia semplicemente recitata, una situazione sarà commovente, farà versare delle lacrime. Ma questa stessa situazione, espressa da un grande musicista, si esaspererà: diventerà un “dolore”, un “delirio”, che “lacerano” e “strappano” il cuore dell'ascoltatore. “Un musicista che mi provocasse qualche lacrima, un intenerimento passeggero, sarebbe ben al di sotto della

propria arte.” Lo scarto è lo stesso tra la commedia parlata, che può “incantare”, e la “commedia in musica”. Mentre la commedia parlata “rappresenta gli uomini tali e quali sono”, la “commedia in musica dona loro una dose di brio e di estro (*génie*) supplementare; sono molto vicini alla follia”. Questo è il fascino dell’opera buffa. L’idea sarà ripresa da altri. Quando l’arte della musica si associa alla commedia, assicura Quatremère de Quincy nel 1789, “le sono necessari dei contrasti violenti; gli affetti più tenui saranno passioni, e le passioni un delirio...”. In effetti Rousseau aveva già parlato negli stessi termini delle “impressioni” della musica. “Esse sono eccessive o nulle, mai deboli o mediocri: occorre restare insensibili o lasciarsi commuovere oltre misura; o è il frastuono insensato di una lingua che non si comprende, o è un impeto di sentimento che vi avvince, e al quale è impossibile all’anima di resistere.” Come fa così spesso, Rousseau stabilisce un’alternativa senza mezzi termini.

A partire da professioni di fede così radicali, si presagisce quale sarà la valorizzazione romantica dell’eccesso. Di nuovo. È attraverso l’esperienza musicale che l’eccesso sarà percepito come la prova di una superiorità estetica e nello stesso tempo come l’ustione di una rivelazione. Nell’articolo che Baudelaire consacra a Richard Wagner, il compositore del *Tannhäuser* è celebrato per aver “saputo dipingere l’eccesso nel desiderio e nell’energia, l’ambizione indomabile, smodata, di un’anima sensibile che ha imboccato il cammino sbagliato”.

E Baudelaire, che aveva egli stesso schizzato il progetto incompiuto di un dramma intitolato *La fin de Don Juan*, non resiste alla tentazione di paragonare il mitico oggetto del desiderio di *Tannhäuser* – Venere – con le donne troppo reali amate dal Don Giovanni di Molière e di Mozart: “Nella rappresentazione plastica dell’idea, si è felicemente liberato della fastidiosa folla di vittime, delle innumerevoli Elvire. L’idea pura, incarnata nell’unica Venere, parla ben più forte e con ben maggiore eloquenza. Qui non vediamo un comune libertino, *che volteggia di bella in bella*, ma l’uomo generale, universale, che vive morganaticamente con l’ideale

assoluto della voluttà...”.

In *Tannhäuser*, Baudelaire percepisce “l’amore sfrenato, immenso, portato sino all’altezza di una religione satanica”. I lettori e gli eredi di Baudelaire, quando ascolteranno il *Don Giovanni* di Mozart, utilizzeranno gli stessi termini. Sentiamo il poeta Pierre Jean Jouve commentare l’aria “Fin ch’han dal vino” (Atto I, n. 11): “Quest’aria è in apparenza leggera, cioè indossa la maschera terribile della frivolezza; e la maschera attraente fa ancor più intuire il ceffo del demonio”.

L’intuizione di un doppio livello era già propria di Goethe; un testimone riporta questo suo giudizio: “In *Don Giovanni* la gaiezza si manifesta solamente in superficie, ma nel profondo regna la gravità, e la musica esprime meravigliosamente questo doppio carattere”.

Si pensa a uno dei *Proverbi dell’inferno* di William Blake, che si è schierato a favore di quello che gli uomini riprovano sotto il nome di eccesso e di inferno: “L’eccesso di tristezza ride. L’eccesso di gioia piange”.

III. Un’interpretazione psicoanalitica

Jouve, sempre a proposito dell’aria “Fin ch’han dal vino”, dichiara: “Nel modo in cui è cantata (e deve essere cantata) oggi, l’aria diventa in qualche modo un meccanismo formidabile del desiderio caratterizzato dal gioco sfrenato della ripetizione. Sì, potrebbe essere ripetuta sino all’eternità, l’eternità che non produce sazieta (..) Comprendiamo, ascoltandola, quello che siamo nell’ordine della fatalità: degli incoscienti diabolici”. Alla fine dell’aria, tutto ha la gioia della libera festa alla quale ciascuno è ammesso, Don Giovanni conta in anticipo le conquiste che aumenteranno la sua lista alla fine della notte: vi aggiungerà una decina di nomi nuovi. La “ripetizione ostinata del termine *aumentar*” spinge Jouve a costruire un’interpretazione psicologica dell’eccesso nella ricerca amorosa. Perché le conquiste devono essere registrate in una lista? “Il fatto è che, tendendo sempre verso una Forma di passato, una madre inaccessibile che vuole possedere, e che sola potrebbe dargli pace e riposo, avendola introiettata

nell'intimo del suo animo al punto da rassomigliarle – può possedere la donna solo con la violenza, e appena l'ha fatto ripiomba sulla propria femminilità, così che deve riconfermare la propria virilità attaccando un nuovo oggetto...”. L'eccesso è causato dal bisogno sempre rinnovantesi di reprimere un'omosessualità latente. Jouve riprende, nella terminologia psicoanalitica degli anni Trenta, una teoria che Maranon credeva di poter difendere partendo da ipotesi biologiche sulla costituzione endocrina del “tipo dongiovannesco”. La spiegazione può essere applicata all'eroe di Da Ponte e Mozart? È un'ipotesi che sfugge a ogni verifica. Deve essere annoverata tra i sogni che il personaggio ha suscitato.

In linea di principio un'interpretazione psicologica è fuori luogo quando si tratta di un eroe mitico, la cui storia non è regolata da “motivazioni” analoghe a quelle che intervengono nelle nostre vite. La portata mitica di un racconto o di un dramma è iscritta nei gesti e negli atti dei personaggi, non dei loro pensieri intimi. L'errore che si commette troppo comunemente, è quello di proiettare sul personaggio mitico le congetture che noi facciamo quando incontriamo dei personaggi in carne e ossa. Ma i concetti che usiamo per caratterizzare e spiegare gli individui reali – i “casi psicologici” – provengono essi stessi, molto spesso, dal repertorio mitico. Si sarà dunque cominciato col classificare una categoria di personaggi “dongiovanneschi”, e il “clinico” avrà attribuito loro una formula psicosessuale proponendo l'ipotesi dell'introiezione della figura materna. È in sostanza una contaminazione del mito di Don Giovanni con quello di Edipo. Occorrerà allora che al Don Giovanni del mito possa essere applicata la stessa interpretazione.

Bel circolo vizioso: si sarà “psicologizzato” l'eroe mitico, mentre gli individui reali – i piccoli “don giovanni” della vita quotidiana – avranno avuto bisogno del paradigma mitico per ricevere la loro qualifica. In verità, si cercherebbe invano nel libretto di Da Ponte una “madre inaccessibile”, salvo a dichiarare senza prove che la sua flagrante assenza conferma l'Edipo implicito...

IV. Su qualche aspetto del libretto: l'impiego di una parola

A partire dai suoi predecessori – Tirso, Molière, Bertati, e senza dubbio anche a partire da quello che Mozart chiedeva – Da Ponte ha saputo costruire un libretto che lasciava libero campo alla musica. Mozart ha potuto così portare la buffoneria o il patetico ai loro estremi e talvolta frammischiarli in maniera sovrana. Il libretto autorizzava tutto quello che un “dramma giocoso” poteva comportare di “eccesso”. Non è necessario per questo che il termine *eccesso* sia ripetuto di continuo. I tre momenti nei quali è pronunciato – non fosse altro che per offrire tre sillabe al cantante – sono rivelatori.

La prima volta che il termine *eccesso* si presenta è nel Terzetto che conclude la scena iniziale. Il commendatore giace a terra, chiama soccorso, sta morendo: “Ah, soccorso!... Son tradito...”. Simultaneamente Don Giovanni, riprendendo più lentamente la linea melodica con la quale in precedenza si esprimeva il furore disperato di Donna Anna, canta: “Ah, già cadde il sciagurato”. Al grave, e più lentamente, il complice-giudice Leporello (nel quale Rank e Jouve vedevano l'ombra o il doppio di Don Giovanni) esclama: “Qual misfatto! Qual eccesso!”. Queste due ultime parole si sentono sotto il “m'ha ferito” del Commendatore e “l'affannosa” di Don Giovanni. La parola *eccesso*, in questo insieme, ricorre dunque sulla bocca di un testimone il quale non ignora nulla dell'impresa che riassume subito dopo, nel dialogo in recitativo secco: “Sforzar la figlia ed ammazzar il padre”.

Leporello può farsi il portavoce dell'indignazione morale? È la voce di tutti. Chi denuncerà l'eccesso passionale se non colui che assomiglia a tutti? Leporello, inoltre, conosce la paura: teme in ogni momento che la potenza del male possa rivoltarsi contro di lui. Conformemente alla tradizione della farsa o della commedia, il personaggio del servo che discute, criticando i misfatti del padrone, comporta un sovrappiù di vigliaccheria e malizia furtiva.

Questi tratti comici sono accentuati dalla musica. Appena Leporello ha pronunciato il suo atto di accusa, questo perde ogni valore. Il ridicolo del servo, la sua

incoerenza, mettono in risalto la malvagità e l'energia divorante di un padrone che nulla può distogliere dalle sue imprese, e che non suppone neanche per un istante che possa essere colpevole di "eccesso". Don Giovanni impone inflessibilmente la legge della propria volontà. Non riconosce alcuna istanza superiore:

Giacché spendo i miei denari
io mi voglio divertir.

Il soddisfacimento della propria volontà, l'ebbrezza dello spendere legittimano qualsiasi pretesa su una preda femminile e giustificano il rifiuto di ogni pentimento. Minacce e rimproveri non varranno a nulla. Da Tirso a Mozart, Don Giovanni è il carattere meno esitante della storia del teatro. Non conosce il dubbio. O, per meglio dire, dubita solo, senza il minimo dibattito interiore, dell'eventualità del castigo divino che gli viene minacciato.

Colui che è impacciato dai dubbi è il nobile e sensibile Don Ottavio, che tuttavia non manca di coraggio. Ha bisogno di prove su prove per convincersi della colpa di colui che considera proprio amico. Attitudine che non lo favorisce, in quanto lo spettatore, per parte propria, sa tutto sin dall'inizio. Donna Anna non ci mette molto a scoprire la vera identità del suo aggressore mascherato. Quando Don Giovanni si mostra allo scoperto accanto a Elvira, la voce lo tradisce. Ma è solo per Donna Anna e per la sua memoria ferita che il riconoscimento ha luogo. Ottavio è meno direttamente persuaso: all'opposto di Don Giovanni è – secondo il libretto – altrettanto fedele nell'amicizia quanto nell'amore. La violenza inflitta a Zerlina, nel finale del primo atto, fa di Don Ottavio un avversario risoluto. Infine, dopo l'umiliazione di Elvira e la mascherata notturna del secondo atto, proclama la propria convinzione nel recitativo che precede l'aria "Il mio tesoro intanto":

Amici miei,
dopo eccessi sì enormi
dubitar non possiam che Don Giovanni
non sia l'empio uccisore
del padre di Donn'Anna.

Gli scrupoli di Don Ottavio hanno un'evidente funzione drammaturgica: ritardano la vendetta umana, le cui strade all'occorrenza sono più lente di quelle della giustizia divina. Queste virtù tutte umane confinano Don Ottavio nel ruolo del fidanzato consolatore. Il Commendatore, per forza sovranaturale, lo precede.

Leporello, deplorando l'eccesso, parlava dal basso, dal fondo della sua condizione popolare. L'ordine non è la sua principale preoccupazione. Il leale Ottavio, per parte sua, ha tutte le qualità per accusare Don Giovanni in nome del codice d'onore aristocratico, del quale il libertino utilizza abusivamente il linguaggio. Ottavio difende una causa che non ha nulla di meschino, ma che non ha alcun rapporto con la bestialità del piacere, né con le vendette soprannaturali. Il suo serio attaccamento alla verità, alla fedeltà gli permette di valutare la misura dell'eccesso.

L'ultima ricorrenza della parola *eccesso* è nel recitativo che precede l'aria che Mozart compose per Elvira in vista delle rappresentazioni del 1788 a Vienna. Vi si riprendono alcune delle parole del terzetto della prima scena. Lo "sciagurato" che era rivolto al Commendatore, si applica ora a Don Giovanni. Ed Elvira pronuncia le stesse parole già affidate a Leporello davanti al Commendatore morente:

In quali eccessi, o Numi,
in quai misfatti orribili, tremendi,
è avvolto il sciagurato.

Questa volta, è prendendo a testimone il cielo – secondo la formula tradizionale "o Numi", poi nell'aria nell'interiezione "Oddio" – che la sposa abominevolmente insultata deplora "gli eccessi e i misfatti nei quali è caduto lo sciagurato". Elvira presagisce che il fulmine fatale sta per cadere su Don Giovanni. Ella sarà dunque vendicata. Ma l'orchestra improvvisamente sospira. Parla al posto di Elvira, per fare una confessione che ella tarda ad esprimere: è angosciata. Prova dei sentimenti contrari: "Che contrasto d'affetti!". Ondeggiante tra un terrore e una pietà estremi, si sente divisa. La funzione del recitativo accompagnato – successivamente a Gluck e con

l'incoraggiamento di Rousseau – è precisamente quella di offrire all'orchestra la possibilità di anticipare e di approfondire sino all'eccesso l'emozione implicita nelle parole del testo, e soprattutto il capovolgimento affettivo. Il recitativo “Quali eccessi”, poi l'aria “Mi tradì quell'alma ingrata”, si situano sulla linea della lacerazione dei sentimenti, al punto nel quale prevale la compassione. Elvira è stata tradita, ma confessa la sua angoscia per colui che le fa sopportare la peggiore sofferenza. Nella tonalità di mi bemolle maggiore, e su una ripercussione ostinata da parte dei violoncelli di intervalli di terza e di sesta, l'aria di Elvira è “imitata” dai fiati, che trascinano la risposta dei violini e delle viole. L'aria fa fluttuare dei motivi scalari, lontanamente apparentati a quelli che accompagneranno le parole del Commendatore. Elvira esprime un'infelicità estrema, un'agitazione ancora ansiosa, ma dalla quale spunta una gioia, una speranza impaziente. Per Elvira conta solo la prova terribile (*cimento*) alla quale è esposto il colpevole. Vediamo, ascoltiamo prender forma la decisione che determinerà l'ultimo passo di Elvira, la sua ultima implorazione. Quando fa irruzione durante il banchetto solitario (Atto II, 16), non chiede più nulla per se stessa. Cosa domanda a Don Giovanni? “Che vita cangi.” Come un'eco, il Commendatore intimerà: “Cangia vita”.

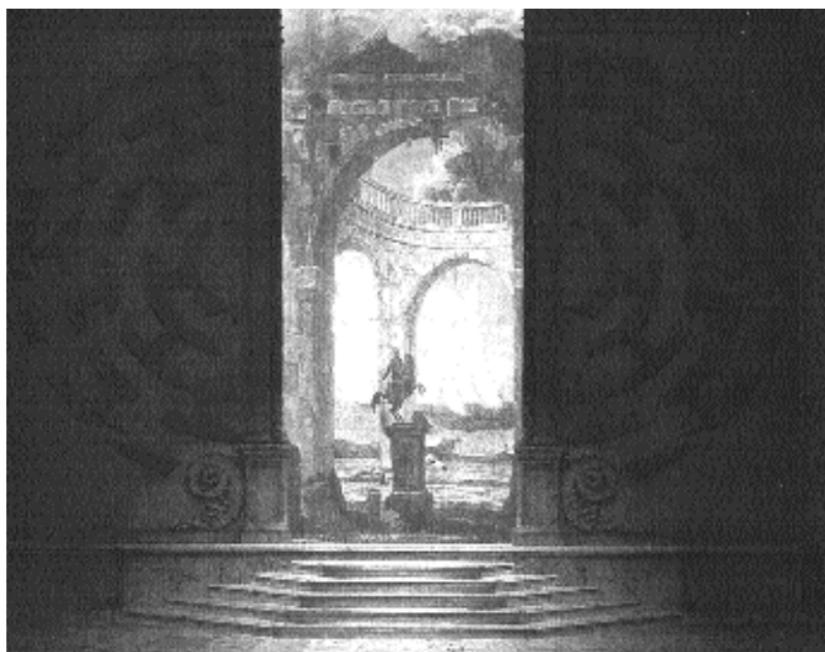
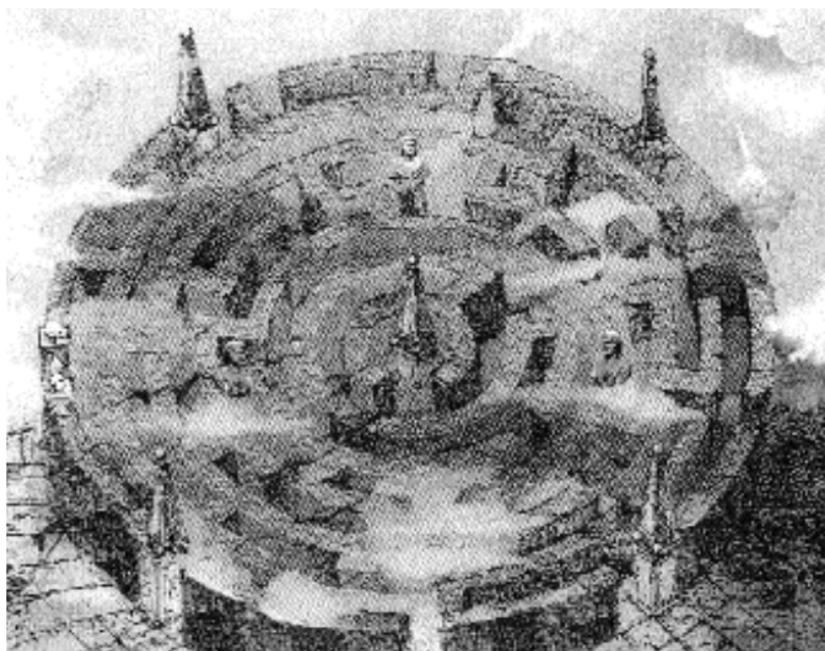
L'eccesso, in quest'ultima occasione, è nominato da una delle vittime di Don Giovanni che ha provato ella stessa la sofferenza eccessiva e che scopre la libertà nella rinuncia. Non è più dal basso (Leporello), né dall'interno del mondo umano (Ottavio), ma piuttosto nella prospettiva di “un aldilà” che la voce di Elvira esclama: “Quali eccessi!”. Su questo punto, per una volta, i commenti di Pierre Jean Jouve e quelli di Jean-Victor Hocquard non si contraddicono. A proposito del recitativo, Jouve scrive magnificamente: “Elvira acquisisce d'un tratto, in qualche battuta di canto solitario, una grandezza immensa, perché esce interamente da se stessa”. E aggiunge, a proposito dell'aria: “Le risposte in eco che gli strumenti fanno alla voce, e fanno tra loro, la diversità sonora che sembra riprendere indefinitivamente il lavoro di pensiero che fa nascere lo stesso canto, tutto ci fa tendere e ci porta verso

certe altezze. (...) L'alternativa di Elvira non è più tra il possesso e la disperazione. Noi vediamo *l'angoscia dalla quale ci si allontana* (...) La rottura con la vita si è compiuta. Vediamo la libertà conquistata per mezzo del dolore, che allontana da se stessa questa pena liberatrice". In quest'aria composta a cose fatte, la musica e le parole oltrepassano il momento dell'opera nel quale le ascoltiamo, contengono già la decisione che Elvira annuncerà nella scena ultima: cercare rifugio in un convento...

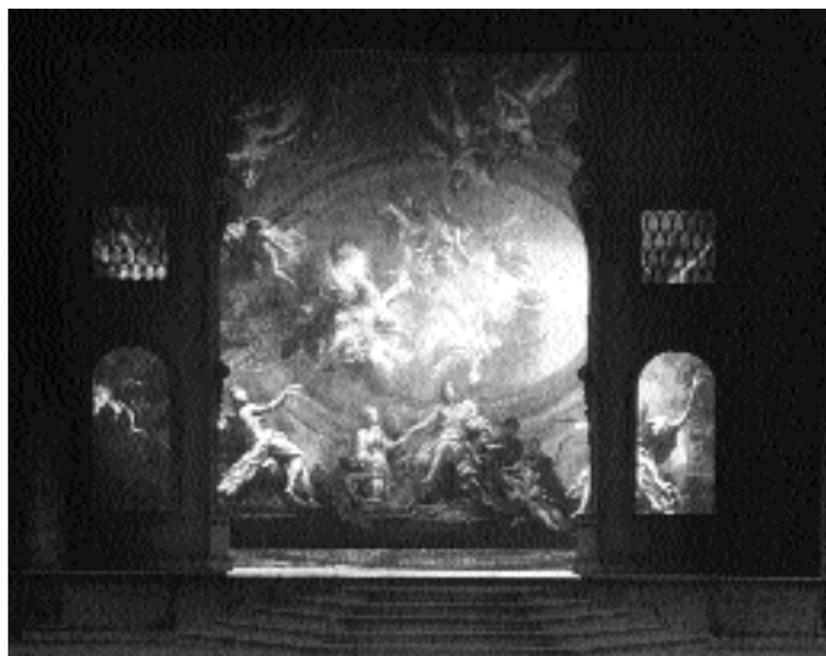
A questo grande brano solistico, nel quale l'eccesso è stato evocato per l'ultima volta, fanno seguito gli scoppi di riso di Don Giovanni nel cimitero, poi l'invito beffardo, lanciato alla statua dalla coppia del padrone e del servo: la profanazione del soggiorno dei morti è l'eccesso supremo. Una sacra soglia è violata dal salto nel cimitero, dal riso, dalla pretesa di fare di un morto un invitato. La perfidia amorosa di Don Giovanni è certamente un peccato: ma non è tale da stancare la pazienza del Cielo. Don Giovanni lo ha fatto per mille e tre volte. Il sacrilegio commesso nel cimitero costituisce l'oltraggio capitale, che richiama immediatamente la punizione sovranaturale. La Morte che viene disturbata nella sua dimora penetrerà nella dimora del libertino per invitarlo a sua volta e indurlo a pentirsi. Tanti sono stati i limiti forzati, sino all'inghiottimento definitivo del colpevole nell'abisso infernale. Dal peccato banale, la lussuria e lo spergiuro, al peccato imperdonabile, il sacrilegio, l'ampiezza dell'eccesso si misura con l'intervallo tra due momenti nei quali una mano viene data. La graziosa contadina Zerlina ascolta la promessa menzognera: "Là ci darem la mano". All'ingiunzione dell'uomo di pietra: "Dammi la mano in pegno", Don Giovanni risponde con spavalderia: "Eccola".

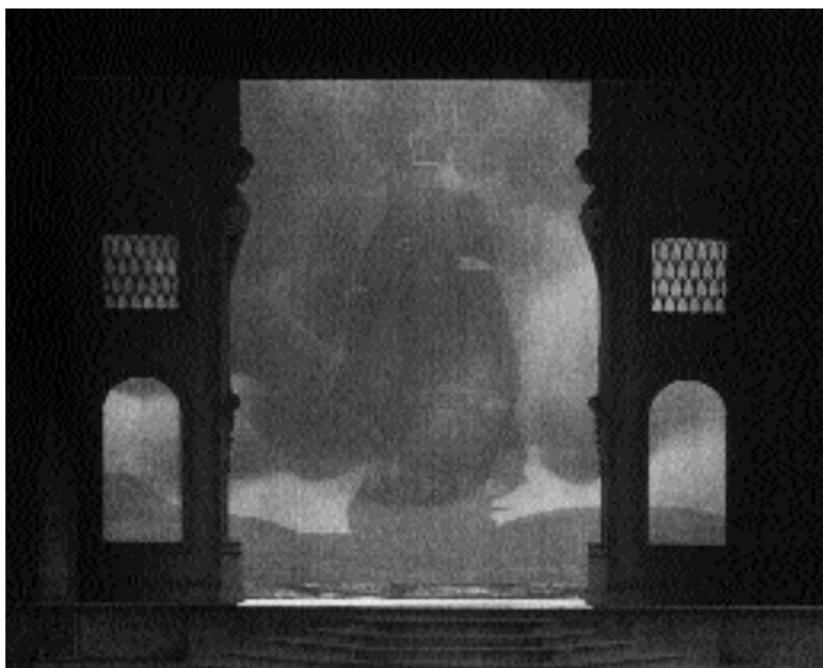
Jean Starobinsky

(Traduzione dal francese di Francesco Degrada; per gentile concessione del Teatro alla Scala)



*In questa pagina e nelle seguenti:
Scene di Nicola Rubertelli per Don Giovanni di Mozart.*





Pagina seguente

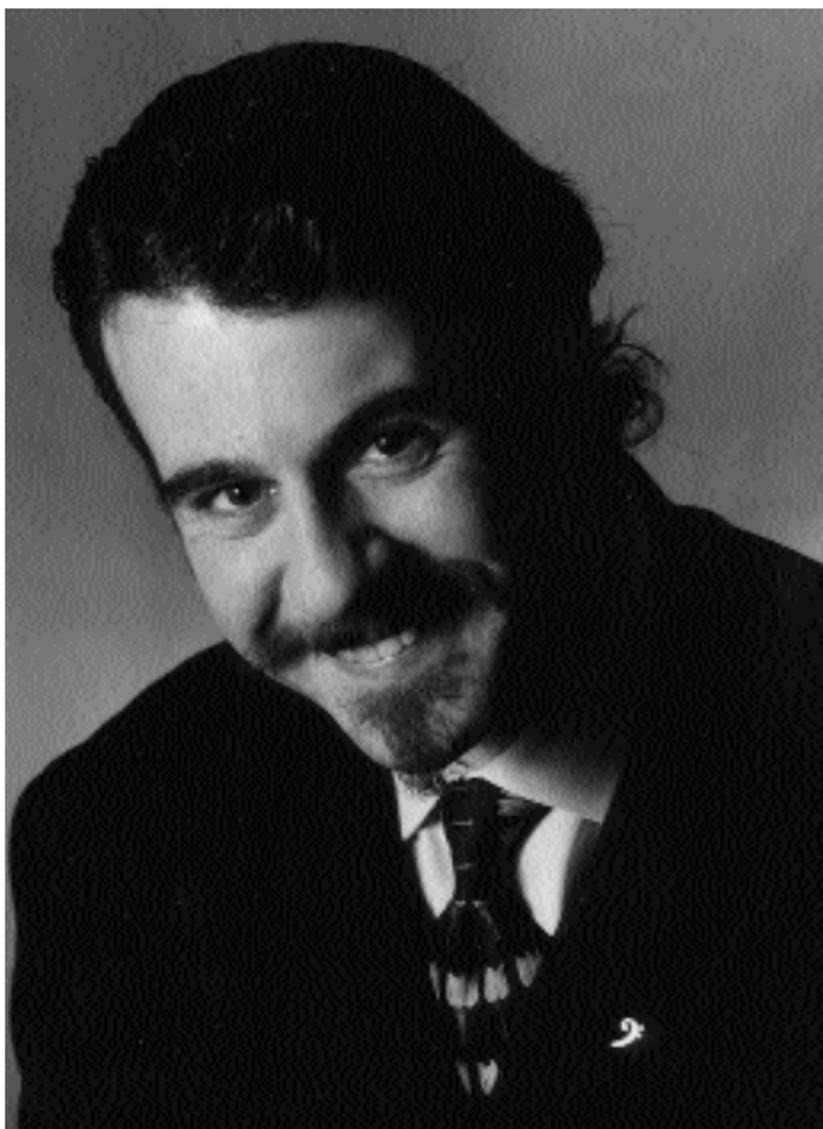
*Il baritono Jean-Baptiste Faure (1830-1914), Don Giovanni
all'Opéra di Parigi nel 1875.*

gli artisti



122

M^{re} FAURE DANS DON JUAN
RÔLE DE DON JUAN



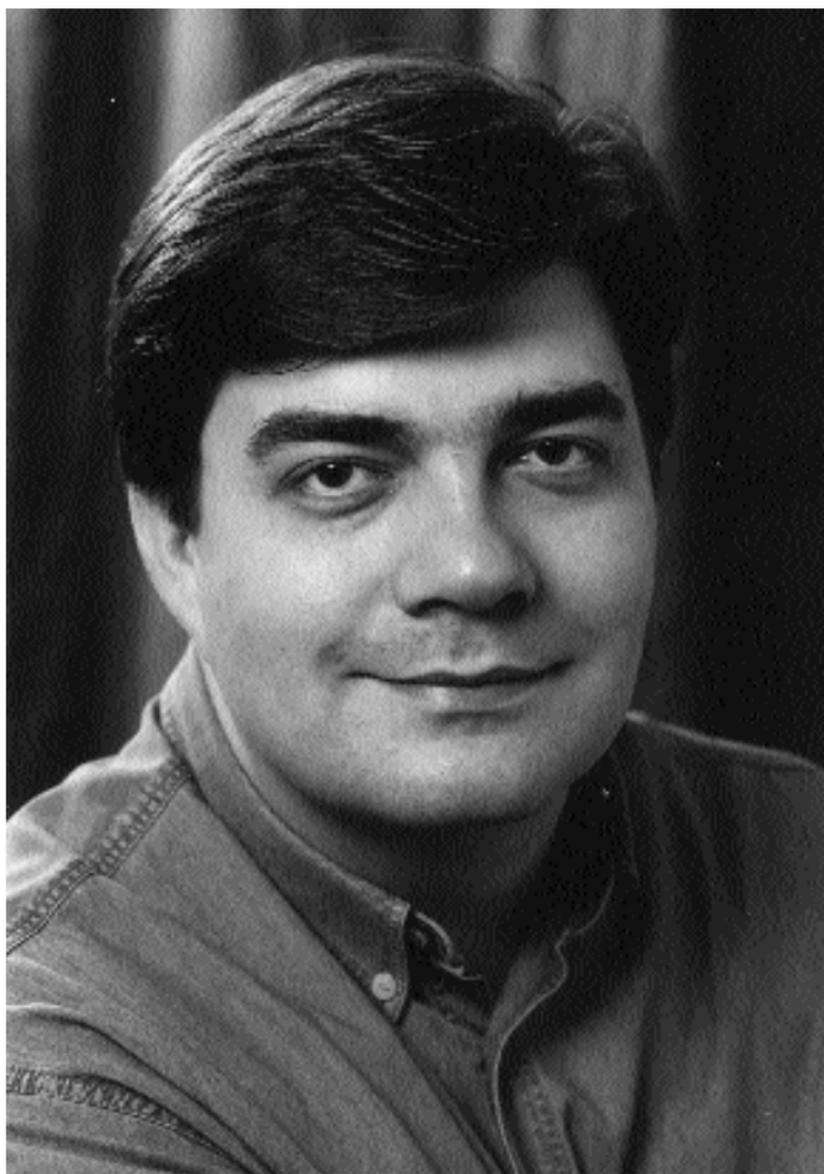
CARLOS ALVAREZ

Nato a Malaga, ha qui compiuto presso il Conservatorio gli studi musicali, unitamente a quelli di medicina. Dopo essere apparso in esecuzioni amatoriali di *Marina di Arrieta*, *La traviata* e *Carmen* (1990), ha debuttato al Teatro de la Zarzuela con *La del Manoj de Rosas* e poi al Teatro Arriaga in un concerto a fianco di Luis Lima. Carlos Alvarez ha potuto in seguito affermarsi in tutti i principali teatri e festival spagnoli, cantando frequentemente con Placido Domingo, che l'ha voluto al suo fianco a Siviglia, Madrid, Francoforte, Berlino,

Bonn, Hannover, Washington, Tokyo, e l'ha diretto al Metropolitan di New York. Si è così avviata una prestigiosa carriera internazionale che l'ha portato ad esibirsi sotto la guida di direttori come Riccardo Muti, Sir Colin Davis, Riccardo Chailly, Lorin Maazel, Rafael Frühbeck de Burgos, Nello Santi.

Fra le numerose interpretazioni di Alvarez occorre ricordare il debutto a Londra nel 1993 in *Les Troyens* di Berlioz con la London Symphony Orchestra diretta da sir Colin Davis e le successive rappresentazioni de *La traviata* e *Fedora* al Covent Garden (1994-96), *Madama Butterfly* (1996) alla Scala di Milano, *Il Guarany* di Gomes, *La traviata*, *Il barbiere di Siviglia* e *Don Giovanni* (1994-97) a Bonn, *L'elisir d'amore* (1997) e *Il trovatore* (1998) a Ginevra, *Giovanna d'Arco* (1996) e *La favorita* (1998) al Liceo di Barcellona, *Evgenij Onegin* (1994), *Falstaff* (1995), *Le nozze di Figaro* (1998) a Madrid, *La Bohème*, *Il barbiere di Siviglia* e *Roberto Devereux* (1994-98) a Zurigo, oltre alle numerose apparizioni come Germont in *La traviata* ad Amburgo (1995), al Metropolitan di New York (1996) e a Chicago (1999). Particolarmente intense le presenze viennesi in *Fedora* (1995), *La traviata* (1995-96), *Il barbiere di Siviglia* (1995-96, 1998), *Don Carlo* (1996-98), *I puritani* (1996-98), *Stiffelio* (1998), *Ernani* (1998, con la direzione di Seiji Ozawa), opere che interpreta anche nella presente stagione. Grandissimo successo è stato tributato ad Alvarez nel 1998 a Salisburgo per la sua interpretazione di Posa in *Don Carlos* diretto da Lorin Maazel.

Tra i suoi impegni attuali si ricordano *Don Giovanni* a Bonn, *La Bohème* e *Il Barbiere di Siviglia* a Zurigo, *Don Carlo* a Marsiglia, *La favorita*, *Linda di Chamounix*, *I puritani*, *Il trovatore*, *Don Carlo* al Liceo di Barcellona, *Don Carlo* all'Opéra Bastille, *Don Giovanni* e *I puritani* al Teatro alla Scala di Milano diretti da Riccardo Muti, *Ernani* al Teatro Real di Madrid, *Don Giovanni* diretto da Muti a Vienna, dove interpreterà nei prossimi anni *Roberto Devereux* (2000), *Le nozze di Figaro* (2002, con la direzione di Muti), *La favorita* (2003), *Falstaff* (2003, con la direzione di Zubin Mehta).



FRANZ-JOSEF SELIG

Ha intrapreso lo studio del canto sotto la guida di Claudio Nicolai alla Hochschule für Musik di Colonia, dove si era già diplomato in Musica sacra. Ancora studente si è esibito all'Opera di Essen, di cui è divenuto nel 1989 membro permanente. Insignito nel 1992 del premio Aalto per giovani artisti, Selig si è affermato nei principali teatri internazionali, dall'Opera di Colonia di cui è ospite regolare dal 1995/96, al Covent Garden di Londra, alla Scala di Milano, al Théâtre de la Monnaie di

Bruxelles, al Grand Théâtre di Ginevra, all'Opéra di Lione, in un repertorio che comprende i ruoli di Sarastro in *Die Zauberflöte*, Marke in *Tristan und Isolde*, Gurnemanz in *Parsifal*, Fiesco in *Simon Boccanegra*, Ramfis in *Aida*. Dopo il suo debutto scaligero in *Die Zauberflöte* diretta da Muti in apertura della stagione 1995/96, è ricomparso nello stesso teatro milanese anche come Eremita in *Der Freischütz*. Sempre come Sarastro è apparso in una nuova produzione del capolavoro mozartiano al Metropolitan di New York, alla Staatsoper di Vienna, al Festival di Salisburgo e all'Opéra Bastille.

Tra i suoi impegni di quest'anno ricordiamo il recente *Tristan und Isolde* diretto da Zubin Mehta al Maggio Musicale Fiorentino, *Don Giovanni* a Vienna, *Fidelio* al Festival di Salisburgo e, nel prossimo dicembre, la prima esecuzione di *Un racconto di inverno* di Boesmann al Théâtre de la Monnaie di Bruxelles.

Nel 2000 debutterà sempre nella capitale belga come Pogner in *Die Meistersinger von Nürnberg* ed apparirà in *Don Giovanni* all'Opera di Monaco.

Franz-Josef Selig svolge un'intensa attività concertistica sotto la guida di direttori come Horst Stein, sir Neville Marriner, Bernard Haitink, Kent Nagano, Antonio Pappano, Marek Janowski, Armin Jordan, Herbert Blomstedt, Rafael Frühbeck de Burgos, Helmuth Rilling e Christoph Eschenbach. Nell'ultimo Festival di Pasqua a Salisburgo ha eseguito la Messa in si minore di Bach con i Berliner Philharmoniker diretti da Claudio Abbado. Frequenti anche le sue esecuzioni di musica barocca con specialisti come Nikolaus Harnoncourt, Philippe Herreweghe, Sigiswald Kuijken, René Jacobs e i gruppi Musica Antiqua Köln e Concerto Köln.

Selig ha effettuato importanti registrazioni discografiche, tra cui *Turandot* di Busoni, *Die Zauberflöte*, *Requiem* e altre opere sacre di Mozart, la *Matthäus-Passion* e la Messa in si minore di Bach, e *Judas Maccabeus* di Händel.



MARIELLA DEVIA

Nata a Chiusavecchia (Imperia) e diplomatasi in canto all'Accademia di Santa Cecilia in Roma, si è imposta, grazie alle sue straordinarie doti vocali, tecniche e stilistiche e al suo virtuosismo nel canto di coloratura, come una delle più acclamate belcantiste del nostro tempo presso tutti i maggiori palcoscenici del mondo, dalla Scala di Milano alla Fenice di Venezia, dal Maggio Musicale di Firenze al Teatro dell'Opera di Roma, dal Regio di Torino al San Carlo a Napoli, e ancora Covent Garden di Londra, Metropolitan e Carnegie Hall di New York, Royal Concertgebouw di Amsterdam, Opéra Bastille di Parigi.

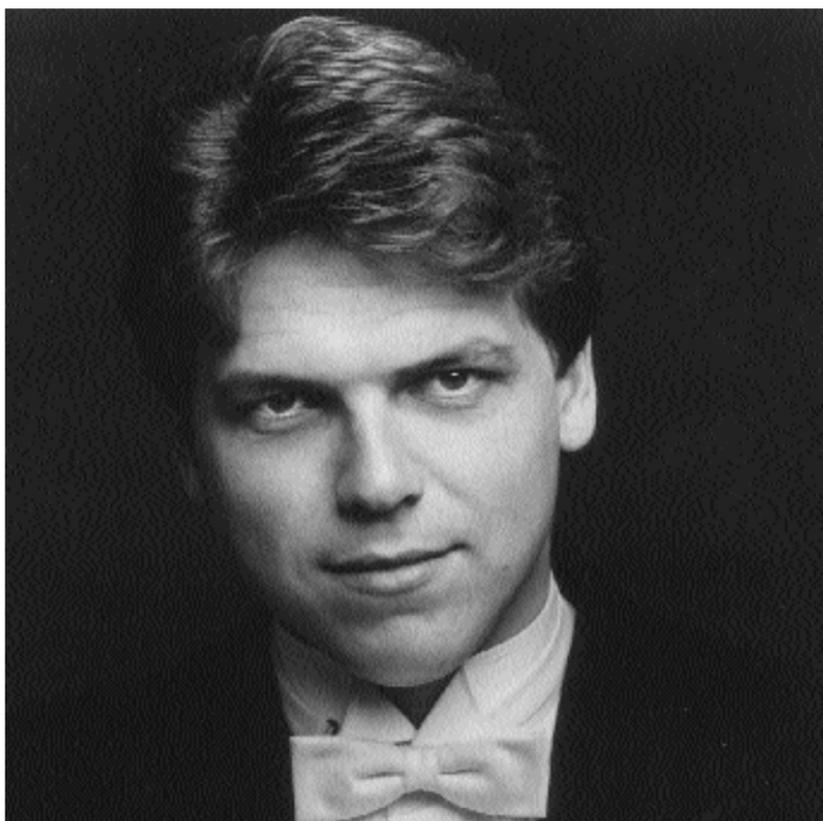
Di grande vastità il suo repertorio, all'interno del quale

spiccano le esecuzioni di *Tancredi*, *I puritani*, *Rigoletto* con la direzione di Riccardo Chailly, *Die Entführung aus dem Serail* di Mozart con Wolfgang Sawallisch, *I Capuleti e i Montecchi* con Riccardo Muti, *Lucia di Lammermoor* e *Die Zauberflöte* con la direzione di Zubin Mehta e ancora *Idomeneo*, *Il matrimonio segreto* di Cimarosa, *La sonnambula* e *Falstaff* di Verdi e *Le comte Ory* di Rossini. Mariella Devia ha affrontato numerosi titoli fuori repertorio, da *Benvenuto Cellini* di Berlioz a *Parisina d'Este* di Donizetti a *Lakmè* di Delibes, a *Lodoïska* di Cherubini, interpretata alla Scala sotto la direzione di Muti. Costante è inoltre la sua partecipazione al Rossini Opera Festival di Pesaro, dove è stata acclamata in varie opere.

Ha inaugurato la stagione 1995/6 del Teatro Carlo Felice di Genova debuttando in *La traviata*, con trionfale successo di pubblico e critica. Nella stagione 1996/7 ha interpretato per la prima volta il ruolo della Contessa in *Le nozze di Figaro* al Teatro Massimo di Palermo, l'anno seguente quello di Donna Anna in *Don Giovanni* al Teatro Comunale di Bologna.

Tra gli appuntamenti di Mariella Devia ricordiamo *La traviata* al Maggio Musicale Fiorentino con la direzione di Zubin Mehta e *Adelia* di Donizetti alla Carnegie Hall a New York.

Di grande rilievo la sua attività discografica che include *La sonnambula* di Bellini, *Lucia di Lammermoor*, *Linda di Chamounix* e *Adelia* di Donizetti, *Lodoïska* di Cherubini, oltre alla *Cantata per Pio IX* e a *La morte di Didone* di Rossini.



MICHAEL SCHADE

Nato a Ginevra, si è successivamente trasferito in Germania e poi in Canada, dove ha studiato alla St. Michael's Choir School di Toronto, perfezionandosi poi al Curtis Institute di Filadelfia. Nel 1991 il Canadian Arts Council gli ha conferito il Premio "Artista dell'Anno".

Schade si è affermato sui più importanti palcoscenici del mondo in un vasto repertorio di tenore lirico, dal Festival di Salisburgo al Rossini Opera Festival di Pesaro, dal Metropolitan di New York all'Opéra di Parigi al Teatro alla Scala. Particolarmente intensa la sua collaborazione con la Staatsoper di Vienna, dove ha interpretato i titoli portanti del suo repertorio, dai mozartiani *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, *Die Entführung aus dem Serail*, *Die Zauberflöte*, allo Strauss di *Arabella* e *Die schweigsame Frau*, e poi *Il barbiere di Siviglia* di Rossini, *L'elisir d'amore* di Donizetti, *Die Meistersinger von Nürnberg* di Wagner (David). Ha debuttato al Metropolitan Opera House di New York come Jacquino

in *Fidelio* diretto da Levine, tornandovi successivamente come Alfred in *Die Fledermaus*. Il debutto all'Opéra di Parigi è avvenuto con *Die lustige Witwe* di Lehár nel 1998, anno in cui ha interpretato al Teatro alla Scala *Die Zauberflöte* diretto da Muti e ha debuttato all'Opera di Amburgo con *La Cenerentola* di Rossini. Schade appare inoltre con frequenza nei maggiori teatri canadesi e ha recentemente cantato in *Oedipus rex* di Stravinskij con la Canadian Opera Company. Tra i suoi futuri impegni lirici occorre ricordare *L'elisir d'amore* alla Canadian Opera, *Die Zauberflöte* ad Amburgo, *Don Giovanni* a Los Angeles e *Così fan tutte* all'Opéra Bastille.

All'attività lirica Schade unisce un'intensa presenza in ambito oratoriale: ha eseguito fra l'altro la *Matthäus-Passion* al Festival di Salisburgo, la *Johannes-Passion* con la Philadelphia Orchestra, la Messa in si minore di Bach con il Toronto Mendelssohn Choir, lo *Stabat Mater* di Haydn al Musikverein sotto la direzione di Nikolaus Harnoncourt, la *Paukenmesse* con Esa Pekka Salonen a capo della Los Angeles Philharmonic Orchestra, la Nona Sinfonia e la *Missa solemnis* di Beethoven dirette da John Eliot Gardiner, la Messa in mi maggiore di Schubert con i Wiener Philharmoniker diretti da Muti a Vienna, Milano, Dresda e Lipsia. Ha inoltre tenuto recital liederistici a Stoccarda, Bruxelles, Parigi, Colonia, alla Wigmore Hall di Londra, al Musikverein e alla Brahmssaal di Vienna.

Michael Schade vanta una importante discografia che comprende *Die Schöpfung* di Haydn, *Die Zauberflöte* di Mozart e *Leonore* (prima versione di *Fidelio*) di Beethoven sotto la direzione di Gardiner, le due *Passioni* di Bach, *Elijah* e *Paulus* di Mendelssohn, *Christus am Ölberg* di Beethoven e ancora *Die Schöpfung* con Helmut Rilling, *Fidelio* di Beethoven diretto da Colin Davis, *Die Meistersinger von Nürnberg* di Wagner diretti da Sawallisch, la *Theresienmesse* e la *Missa Sancti Nicolai* di Haydn dirette da Trevor Pinnock. Ha inciso inoltre una ampia raccolta di Lieder di Schubert e una antologia di musica francese con il baritono Russel Braun che ha ricevuto il Premio "Juno" per la migliore registrazione classica e il Premio "Gabriel Fauré" per la migliore registrazione operistica.



ANNA CATERINA ANTONACCI

Nata a Ferrara, si è diplomata in canto al Conservatorio “G. B. Martini” di Bologna, dove ha anche studiato pianoforte e composizione. Ha iniziato la carriera artistica vincendo nel 1987 il concorso “Verdi” di Parma e nell’anno seguente il “Maria Callas” e il “Pavarotti International”. Nel 1990 la critica italiana le ha assegnato il “Premio Abbiati”.

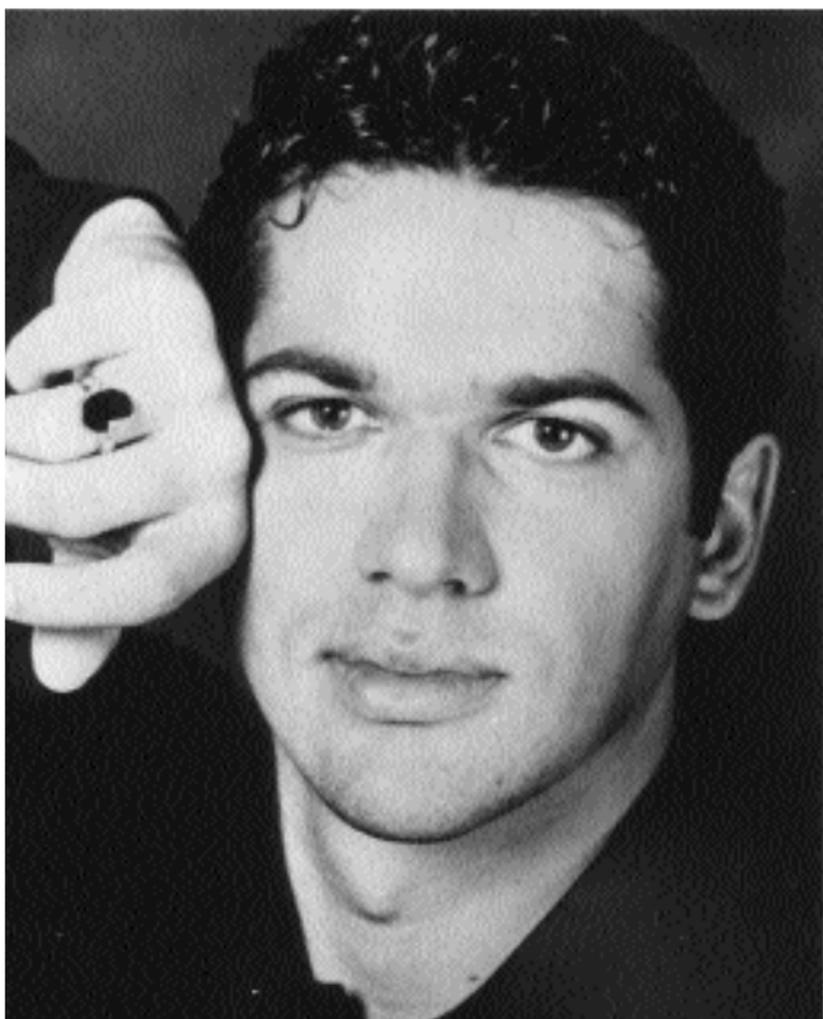
La particolarità della sua voce e le sue doti d’interprete l’hanno portata ad affrontare un repertorio vasto ed eclettico: da Monteverdi (*L’incoronazione di Poppea*, *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*), Händel (*Serse*, *Rodelinda*), Paisiello e Cimarosa alle opere del belcanto italiano, con una predilezione per la vocalità rossiniana (Ermione, Elena, Elcia, Ninetta, Semiramide, Elisabetta), fino alla musica da camera tedesca e francese

dell'Ottocento e del Novecento. Le sue caratteristiche vocali le hanno consentito di accostarsi anche ad alcuni ruoli mezzo-sopranili: Rosina, Cenerentola, Romeo, Adalgisa, Charlotte, Dulcinée, Carmen.

Grande successo internazionale hanno riscosso le sue interpretazioni de *L'incoronazione di Poppea* al Teatro Comunale di Bologna, al Teatro alla Scala, al Teatro Colón di Buenos Aires e alla Bayerische Staatsoper, e di *Ermione* all'Opera di Roma, alla San Francisco Opera e al Festival di Glyndebourne (quest'ultima, nell'allestimento di Graham Vick e diretta da Andrew Davis, è stata oggetto di una registrazione televisiva e home-video). Ha sostenuto il ruolo di Donna Elvira a Ferrara nel *Don Giovanni* diretto da Claudio Abbado, con il quale è stata anche solista in diversi concerti monteverdiani in Italia e a Berlino, interpretando, fra l'altro, tutti i personaggi de *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*. Ha inaugurato la stagione lirica 1996/97 del Teatro alla Scala con *Armide* di Gluck, diretta da Riccardo Muti, nell'allestimento di Pier Luigi Pizzi. Con la direzione di Riccardo Muti ha inoltre inciso ed eseguito lo *Stabat Mater* di Pergolesi a Ravenna Festival, al Musikverein di Vienna e al Covent Garden di Londra. Ha aperto la stagione 1997/98 dei concerti del Teatro alla Scala con un recital dedicato a Brahms, Liszt e Ravel e ha inaugurato la stagione del Teatro Regio di Parma interpretando il personaggio della Marchesa del Poggio in *Un giorno di regno* di Verdi.

Ha inoltre cantato recentemente *Rodelinda* di Händel al Festival di Glyndebourne sotto la direzione di William Christie, *Norma* all'Opera di San Francisco, *Così fan tutte* al Teatro San Carlo di Napoli e ancora *Armide* al Teatro alla Scala.

Tra i suoi principali appuntamenti della stagione spiccano *Nina pazza per amore* e *Don Giovanni* al Teatro alla Scala, *Cenerentola* all'Opéra di Montecarlo, *Così fan tutte* al Festival di Salisburgo, *Agrippina* di Händel al Théâtre de la Monnaie di Bruxelles con la direzione di René Jacobs, nonché *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* a Monaco di Baviera, Berlino e a Friburgo.



ILDEBRANDO D'ARCANGELO

Nato a Pescara, ha compiuto i suoi studi nel Conservatorio della stessa città sotto la guida di Maria Vittoria Romano, proseguendo poi il perfezionamento con Paride Venturi. Nel 1989 e 1991 ha vinto il Concorso Internazionale "Toti Dal Monte" di Treviso, dove ha debuttato nei ruoli mozartiani di Alfonso in *Così fan tutte* e di Masetto in *Don Giovanni*. Ha preso così avvio un'importante carriera che lo ha portato a cantare sotto la guida di direttori come Claudio Abbado, Gianandrea Gavazzeni, Myung-Whun Chung, Antonio Pappano, Gianluigi Gelmetti, Bernard Haitink, Georg Solti, nei più importanti teatri e festival nazionali ed internazionali: Roma, Venezia, Bologna, Genova, Ferrara, Parma,

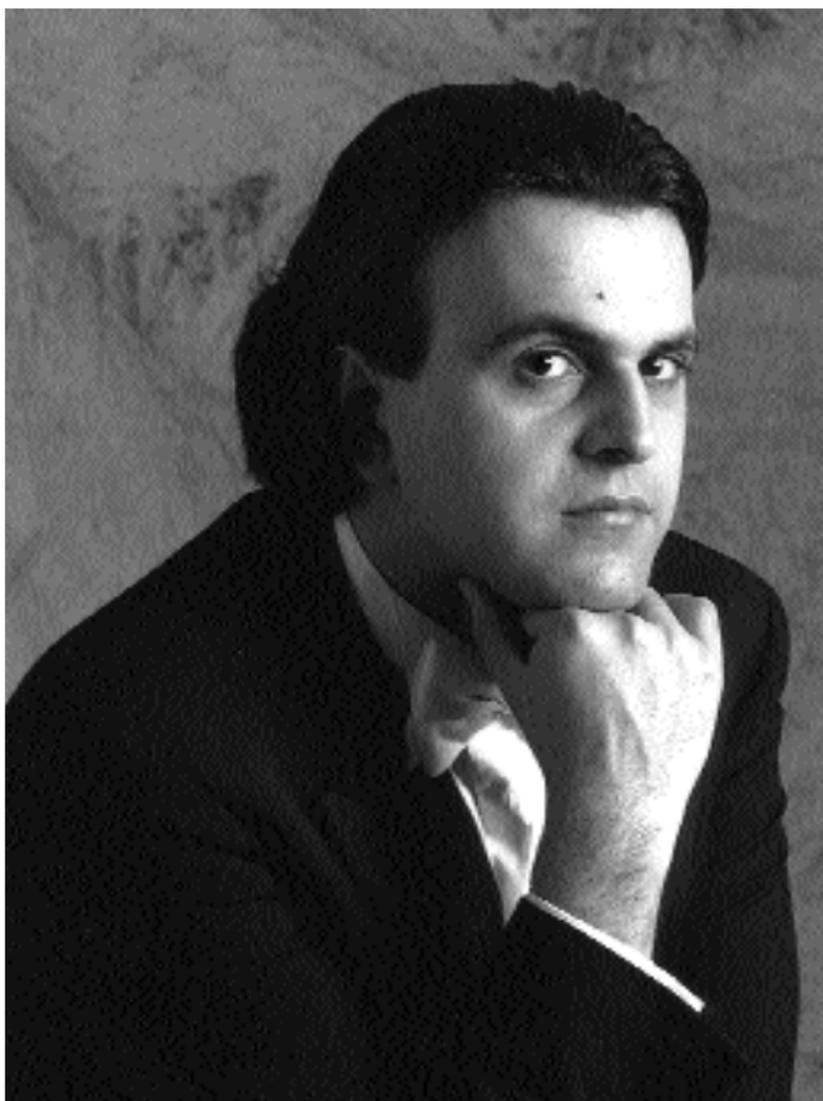
Rossini Opera Festival di Pesaro, Covent Garden di Londra, Opéra Bastille di Parigi, Chicago Lyric Opera, Metropolitan di New York, Staatsoper di Bonn, Festival di Salisburgo, Sanderwin Concert di Tokyo.

Vasto il suo repertorio, imperniato sui ruoli mozartiani di Don Giovanni e Leporello in *Don Giovanni* e di Figaro e Almaviva in *Le nozze di Figaro*, oltre a Colline in *La Bohème* e a vari personaggi rossiniani come Don Basilio in *Il barbiere di Siviglia*, Mustafà in *L'Italiana in Algeri*, Alidoro in *La Cenerentola*, Assur in *Semiramide*, con cui ha debuttato a Vienna.

Questa stagione lo vede presente all'Opera di Roma ed all'Accademia di S.Cecilia, a Vienna in *Don Giovanni* diretto da Muti, a Bologna in *La Bohème* sotto la direzione di Daniele Gatti, a New York e Baltimora in *Le nozze di Figaro* e *Il barbiere di Siviglia*; a ciò si aggiunge *Don Giovanni* al Teatro alla Scala diretto da Muti, all'Opéra Bastille e in tournée a Tokio, *Stabat Mater* di Rossini a Roma e Londra con l'Orchestra dell'Accademia di S. Cecilia diretta da Chung.

Il prossimo anno debutterà al Théâtre du Casino di Montecarlo come protagonista di *Mosè* di Rossini e al Teatro Real di Madrid come Conte Rodolfo in *La sonnambula*. Sarà poi Leporello in *Don Giovanni* al Teatro La Maestranza di Siviglia, Garibaldo in *Rodelinda* di Händel a Torino, e interpreterà *Messa di requiem* di Verdi diretta da Chailly a Milano, Amsterdam e New York. Nell'anno 2001 è previsto il suo debutto come Alfonso in *Lucrezia Borgia* di Donizetti all'Opera di Bilbao e ancora *Orfeo ed Euridice* di Haydn allo Châtelet di Parigi, *L'Italiana in Algeri* sempre a Bilbao e *Don Giovanni* a Baltimora.

Fra le sue varie incisioni discografiche spiccano *Stabat Mater* di Rossini diretto da Gelmetti e *La Bohème* diretta da Chailly.



LORENZO REGAZZO

Veneziano, ha compiuto studi musicali e umanistici diplomandosi in canto, pianoforte e composizione. Vincitore di numerosi concorsi di canto tra cui il “Toti Dal Monte” di Treviso e il Premio Internazionale “Ezio Pinza”, si è quindi perfezionato con Jone Bagagiolo e Sesto Bruscantini. Nel 1994 ha debuttato al Rossini Opera Festival di Pesaro nella produzione del *L'inganno felice* con la regia di Graham Vick e la direzione di Carlo Rizzi, ottenendo unanimi consensi di critica. Per Ferrara Musica ha preso parte alle produzioni di *Le nozze di Figaro* e *Il barbiere di Siviglia* entrambe dirette da

Claudio Abbado. L'inizio della stagione 1995/96 ha coinciso con un apprezzato debutto al Teatro Comunale di Firenze ne *L'Italiana in Algeri* di Rossini cui hanno fatto seguito *Così fan tutte* (Don Alfonso) alla Suntory Hall di Tokyo, *Le astuzie femminili* di Cimarosa a Ferrara, *L'elisir d'amore* al Teatro dell'Opera di Roma e *L'inganno felice* a Poissy con la direzione di Marc Minkowski, inciso anche in disco.

Il suo repertorio comprende, oltre a ruoli "di carattere", le parti di coloratura dell'opera barocca e rossiniana, e le opere della trilogia Mozart-Da Ponte. Nel 1996 ha cantato *L'occasione fa il ladro* (Martino) al Rossini Opera Festival, *Le nozze di Figaro* (Figaro) a Bologna e Ravenna, *Il Turco in Italia* (Selim) al Teatro alla Scala di Milano con la direzione di Riccardo Chailly, *L'Italiana in Algeri* (Mustafà) a St. Gallen e *La clemenza di Tito* (Publio) al Festival di Salisburgo. Nella stagione 1997/8 ha interpretato *La gazza ladra* (Gottardo) a Venezia, *Il campiello* di Wolf-Ferrari (Anzoletto) al Teatro Comunale di Bologna, *Apollo e Dafne* al Festival di Cremona e *La clemenza di Tito* (Publio) al Festival Mozart di La Coruna. Nell'estate 1998 è tornato al Rossini Opera Festival di Pesaro in *La Cenerentola* (Alidoro) e al Teatro La Fenice di Venezia in *Orione* (Filotero). Recentemente ha interpretato il ruolo di Batone ne *L'inganno felice* a Venezia, ha cantato *Pulcinella* di Stravinskij alla Vlaamse Opera di Anversa con la direzione di Marc Minkowski, *Zelmira* di Rossini a Lione e al Théâtre des Champs-Élysées a Parigi, *La serva padrona* di Pergolesi a Friburgo con la direzione di René Jacobs e *Una cosa rara* (Lubino) di Martín y Soler al Teatro La Fenice di Venezia.

Fra gli impegni di questa stagione si ricordano *Don Giovanni* (Masetto) a Vienna e al Teatro alla Scala con Riccardo Muti, *Les Boréades* di Rameau con la BBC e al Festival di Salisburgo e *Agrippina* di Händel a Bruxelles e a Parigi. Nel 2000 avrà luogo il suo debutto al Covent Garden di Londra in *La clemenza di Tito*, dove tornerà successivamente per *I Capuleti e i Montecchi* e *La Cenerentola*.



ANGELIKA KIRCHSCHLAGER

Nata a Salisburgo, dove ha studiato pianoforte al Mozarteum e si è diplomata al Musisches Gymnasium, nel 1984 Angelika Kirchschrager si è iscritta all'Accademia Musicale di Vienna ove ha studiato con Walter Berry. In seguito è apparsa alla Kammeroper di Vienna in *Die Zauberflöte* passando poi ad interpretare Zerlina in *Don Giovanni* e Cherubino ne *Le nozze di Figaro* allo Schloss Schönbrunn di Vienna. Nel 1990 la Kirchschrager è stata finalista al Concorso Internazionale "Hugo Wolf" a Stoccarda e, nel 1991, ha ottenuto tre premi al Concorso Internazionale "Belvedere" di Vienna. Ha preso così il via una rapida ascesa internazionale che l'ha portata nella stagione 1995/96 ad interpretare con grande successo Dorabella in una nuova produzione di *Così fan tutte* con la regia di Roberto De Simone e la direzione di Riccardo Muti a capo dei Wiener Philharmoniker dapprima al Theater an der Wien e poi al Ravenna Festival. Nel 1987 ha effettuato una tournée americana, ottenendo grande successo a Seattle (*Der Rosenkavalier*), San Francisco e al Metropolitan di New York. Nel 1998 ha eseguito *Die Fledermaus* alla Staatsoper di Vienna; nella capitale austriaca ha poi interpretato Despina in

Così fan tutte alla Volksoper. Si è inoltre presentata come Dorabella all'Opéra di Parigi, ed ha interpretato *Hänsel und Gretel* all'Opera di Graz, *Der Rosenkavalier* (Oktavian) a Ginevra, debuttando in *Ariadne auf Naxos* (Komponist) in un nuovo allestimento di Jonathan Miller all'Opera di Losanna.

Assai attiva anche in ambito liederistico, la Kirchschlager ha tenuto concerti al Musikverein e al Konzerthaus di Vienna, alla Wigmore Hall di Londra, all'Opéra du Rhin a Strasburgo, partecipando al Festival di Salisburgo, alla Schubertiade di Hohenems e al Mostly Mozart Festival di New York. Ha recentemente cantato con l'Orchestra Filarmonica della Scala diretta da Muti in un concerto celebrativo per il ventennale del pontificato di Giovanni Paolo II, e nel Concerto di Natale a Milano, eseguendo il *Salve Regina* di Pergolesi. È inoltre apparsa in un concerto televisivo con la New York Philharmonic Orchestra diretta da Kurt Masur.

Tra gli impegni dell'anno in corso ricordiamo a Vienna *Rosenkavalier*, un nuovo allestimento di *Die lustige Witwe* diretto da Gardiner e *Palestrina* di Pfitzner alla Staatsoper, *Die sieben Todsünden der Kleinbürger* di Weill al Musikverein e *Don Giovanni* con i Wiener Philharmoniker diretti da Muti al Theater an der Wien. A ciò si aggiungono recitals in Scandinavia, a Londra, Amsterdam, Tolosa, in Nordamerica e in Giappone.

Gli appuntamenti più importanti della prossima stagione comprendono il suo debutto lirico scaligero, *Les contes d'Hoffmann* all'Opéra Bastille, concerti con la London Symphony Orchestra diretta da Michael Tilson Thomas e con i Wiener Philharmoniker diretti da Simon Rattle. Sono inoltre previsti recitals al Festival di Edimburgo, Londra, Lisbona, Colonia, Hohenems e Salisburgo.

Fra le varie incisioni discografiche di Angelika Kirchschlager spicca un recital di *Lieder* di Gustav e Alma Mahler e di Erich Korngold, due raccolte di *Lieder* di Schubert con il pianista Andras Schiff, *Sommernachtstraum* di Mendelssohn con Claudio Abbado e i Berliner Philharmoniker, oltre ad una selezione di ninnenanne popolari e classiche, a cui si aggiunge la videoregistrazione di *Così fan tutte* con Muti e i Wiener Philharmoniker.



RICCARDO MUTI

Nato a Napoli, ha qui completato gli studi musicali di pianoforte con Vincenzo Vitale al Conservatorio di San Pietro a Majella; si è poi diplomato anche in composizione e direzione d'orchestra nelle classi di Bruno Bettinelli e Antonino Votto al Conservatorio di Milano. Nel 1967 si è imposto all'attenzione del mondo musicale vincendo, primo direttore italiano, il Premio "Cantelli". Dal 1968 al 1980 è stato Direttore Principale e Direttore Musicale del Maggio Musicale Fiorentino. Nel 1972 è stato chiamato sul podio della Philharmonia Orchestra di Londra, di cui è divenuto *Principal Conductor*, succedendo a Otto Klemperer; nel 1979 l'orchestra londinese lo ha nominato *Music Director* e, nel 1982, *Conductor Laureate*. Dal 1980 al 1992 è stato *Music Director* della Philadelphia Orchestra, guidandola in numerose tournées ed incisioni discografiche.

Dal 1986 è Direttore Musicale del Teatro alla Scala e nel 1987 è stato nominato anche Direttore Principale della Filarmonica della Scala.

Nei tredici anni di direzione musicale a Milano, Riccardo Muti ha esplorato diversi ambiti del teatro musicale. Ha diretto i capolavori del primo Verdi, *Nabucco* e *Attila* (oltre a *Ernani*, nel 1982). All'insegna di Verdi ha inaugurato anche la stagione 1989/90 con *I vespri siciliani*, la stagione 1992/93 con *Don Carlo*, la stagione 1997/98 con *Macbeth*. Ha riportato inoltre sul palcoscenico scaligero, dopo molti anni di assenza *La traviata* e *Rigoletto*, e recentemente, *La forza del destino*. Di Mozart ha presentato in successione i tre capolavori d'apontiani *Così fan tutte*, *Le nozze di Figaro* e *Don Giovanni* oltre a *La clemenza di Tito*, *Idomeneo* e *Die Zauberflöte*; ha dato impulso all'esplorazione del repertorio neoclassico con *I Capuleti e i Montecchi* di Bellini e *Guglielmo Tell* di Rossini fino a rarità come *Lodoïska* di Cherubini e *La vestale* di Spontini oltre ai titoli gluckiani *Alceste*, *Orfeo ed Euridice*, *Iphigénie en Tauride* e *Armide*. Dopo aver diretto *Der fliegende Holländer* e *Parsifal*, l'impegno wagneriano di Riccardo Muti si è concentrato su *Der Ring des Nibelungen*, ciclo aperto con *Die Walküre* (1994) e proseguito con *Das Rheingold* (1996) e *Siegfried* (1997) e chiuso nell'inaugurazione della stagione scaligera 1998/99 con *Götterdämmerung*. Con *Manon Lescaut* ha inoltre portato in scena la sua prima opera di Puccini, avendo già diretto a Philadelphia un'edizione di *Tosca* in forma di concerto, incisa anche in disco. Il 18 maggio 1996 ha diretto il concerto per il Cinquantenario della ricostruita sala del Teatro milanese.

Con i complessi scaligeri ha effettuato acclamate tournées, in Giappone (1988 e 1995) dove tornerà nel 2000, in Germania, in Russia, e ancora a Siviglia, Madrid e Barcellona, in occasione dell'Expo '92, alla Carnegie Hall di New York (1992) e alla Alte Oper di Francoforte (1994); nel 1988 ha diretto la *Messa di Requiem* di Verdi a Nôtre Dame a Parigi.

In questi anni ha intensificato il rapporto con la Filarmonica della Scala, che ha portato ai vertici del panorama concertistico internazionale: con essa riceve, nel 1988, il "Viotti d'Oro" e, nel 1997, il "Disco d'Oro" per l'incisione del primo dei due dischi dedicati a musiche di Nino Rota. Nel 1996 ha diretto l'orchestra milanese a

Vienna, per la prima volta, nella Sala del Musikverein, a chiusura delle Wiener Festwochen e poi in una tournée in Estremo Oriente (Giappone, Corea, Hong Kong) e in Germania. Tra gli appuntamenti di quest'anno si segnala la presenza della Filarmonica ancora al Musikverein e, per la prima volta, al Festival di Salisburgo.

Nella passata stagione ha portato a compimento al Teatro alla Scala il ciclo integrale delle Sinfonie di Ludwig van Beethoven. Sempre con la Filarmonica, Riccardo Muti prosegue un progetto discografico di ampio respiro dedicato, fra l'altro, alla musica orchestrale italiana di fine '800 e di questo secolo: Puccini, Catalani, Ponchielli, Martucci, Casella, Busoni e Rota.

Oltre che al Maggio Musicale Fiorentino, al Festival di Salisburgo (dove, dal 1971, le sue interpretazioni mozartiane sono divenute una importante tradizione) e alla Scala, Riccardo Muti ha diretto produzioni operistiche a Philadelphia, New York, Monaco di Baviera, Vienna, Londra e a Ravenna nell'ambito di Ravenna Festival. È inoltre ospite ogni anno sul podio del Bayerischer Rundfunk Symphonieorchester di Monaco e dell'Orchestre National de France. Recente il suo debutto sul podio della New York Philharmonic Orchestra, che ha riscosso entusiastiche reazioni di pubblico e critica.

In questi trent'anni di carriera è stato più volte chiamato sul podio dei Berliner Philharmoniker e dei Wiener Philharmoniker, con i quali, in particolare, il rapporto è particolarmente intenso. Ospite abituale a Vienna, Riccardo Muti è stato insignito dell'Anello d'Oro onorificenza da sempre riservata ai massimi direttori d'orchestra. Con la prestigiosa orchestra viennese prosegue un'importante collaborazione discografica incentrata soprattutto sui capolavori del sinfonismo classico e romantico (Mozart, Schubert e Schumann) e ha realizzato diverse tournées europee, approdate anche al Teatro alla Scala nel 1994 e nel 1997, alla Carnegie Hall di New York e quest'anno anche a Tokyo. Sul podio dei Wiener Philharmoniker ha diretto, a Salisburgo nel gennaio 1991, il concerto inaugurale delle celebrazioni del Bicentenario mozartiano, nel 1992 il concerto celebrativo dei 150 anni dell'Orchestra e nel 1993 e 1997

il Concerto di Capodanno, che dirigerà anche nel 2000. Nel 1996 ha diretto il concerto solenne per il Millennio dell’Austria e l’anno successivo, nell’ambito delle celebrazioni per il Bicentenario schubertiano, una importante serie di concerti, culminati in quello tenuto in Santo Stefano a Vienna con la Messa in mi bemolle maggiore D 950. Sempre con i Wiener Philharmoniker ha inaugurato le Festwochen di Vienna con la Messa in re maggiore di Cherubini e ha presentato al Festival di Pentecoste di Salisburgo musiche sacre di Porpora e Pergolesi.

Durante la sua carriera Riccardo Muti ha ottenuto numerosi riconoscimenti e onoreficenze accademiche: dall’Università di Philadelphia e dal Mount Holyoke College del Massachussets, dalla Warwick University, dal Westminster Choir College di Princeton e dalle Università di Bologna, Urbino, Cremona e Lecce e dell’Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano. Riccardo Muti è membro della Royal Academy of Music, dell’Accademia di Santa Cecilia, dell’Accademia “Luigi Cherubini” di Firenze. È Grand’Ufficiale e Cavaliere di Gran Croce della Repubblica Italiana. È stato insignito della Verdienstkreutz della Repubblica Federale Tedesca, dell’Ehrenkreuz della Repubblica Austriaca e della Croce di Commendatore dei Cavalieri di Malta, della Legion d’Onore della Repubblica Francese. È cittadino onorario di molte città fra cui Busseto, Firenze, Milano, Philadelphia e Ravenna. A seguito di un concerto benefico per finanziare il restauro della casa di Mozart, il Mozarteum di Salisburgo lo ha insignito della medaglia d’argento, massima onorificenza riconosciuta ad un interprete mozartiano, e una targa in marmo con il suo nome e quello dei Wiener Philharmoniker è stata collocata sulla casa del compositore.

Molto significativa infine la testimonianza dell’impegno civile di Riccardo Muti a capo della Filarmonica della Scala e del Coro Filarmonico della Scala in occasione di due concerti tenuti in città simbolo della storia contemporanea più travagliata: Sarajevo nel luglio 1997 e Beirut nel 1998, entrambi promossi e organizzati da Ravenna Festival, a cui si aggiunge ora Gerusalemme.



ERNST DUNSHIRN

Nato in Austria, dopo la vittoria in Francia al “Concours International de Jeune Chefs d’Orchestre”, Ernst Dunshirn si è perfezionato alla Akademie für Musik und Darstellende Kunst di Vienna, divenendo poi assistente di Hans Swarowsky all’Orchestra e al Coro da Camera di Vienna e al Niederösterreichisches Tonkünstler Orchester. Particolarmente interessato all’ambito della musica sacra corale, è stato invitato da Hans Gillesberger a collaborare con lui come maestro del coro in concerti in Austria, Italia, Francia, Germania e Jugoslavia, oltre che per registrazioni radiofoniche e discografiche. L’attività di Dunshirn come direttore operistico ha preso il via a Baden presso Vienna, dove per quattro anni è stato impegnato in un vasto repertorio di opere e operette; è passato poi all’Opera di Ulm, in Germania, e ha diretto anche l’Orchestra da Camera di Ulm in numerosi

concerti per tutta la Germania.

È stato quindi per quattro anni attivo presso il Landestheater a Salisburgo, proseguendo la sua attività direttoriale con l'Orchestra del Mozarteum, il Coro David di Everding e l'Orchestra Bruckner di Linz. Nominato Direttore e Maestro del coro al Landestheater di Linz, è stato chiamato in varie occasioni a dirigere il coro della Staatsoper di Vienna e il Coro del Festival di Bregenz; per quattro stagioni è stato inoltre attivo come assistente musicale al Coro del Festival di Bayreuth.

Nel settembre 1997 Dunshirn è divenuto Direttore Principale del coro della Staatsoper di Vienna, dove ha recentemente diretto alcune rappresentazioni di *Rienzi* di Richard Wagner.



ROBERTO DE SIMONE

Roberto De Simone è nato nel 1933 a Napoli, dove ha studiato pianoforte e composizione al Conservatorio di San Pietro a Majella, diplomandosi brillantemente. Lasciata la carriera concertistica intrapresa da giovanissimo, si è dedicato pienamente all'attività di compositore, etnomusicologo e regista.

Le sue indagini storiche e musicali sono confluite in revisioni e regie di spettacoli che hanno rappresentato le tappe cristiche fondamentali di un cammino di valorizzazione del repertorio sei-settecentesco di scuola napoletana (*Li zite 'n galera, Il Flaminio, La serva padrona, Lo frate 'nnammorato, Livietta e Tracollo, Le cantatrici villane, L'idolo cinese, Il convitato di pietra*). I suoi studi antropologici e di etnomusicologia sulla tradizione popolare campana sono confluiti in testi ed antologie di dischi che sono tuttora basilari per la piena comprensione del complesso e ricchissimo tessuto culturale della regione (*Carnevale si chiamava Vincenzo, Chi è devoto, Il segno di Virgilio, Le tarantelle napoletane*, ed il volume per "I Millenni" di Einaudi

Fiabe campane).

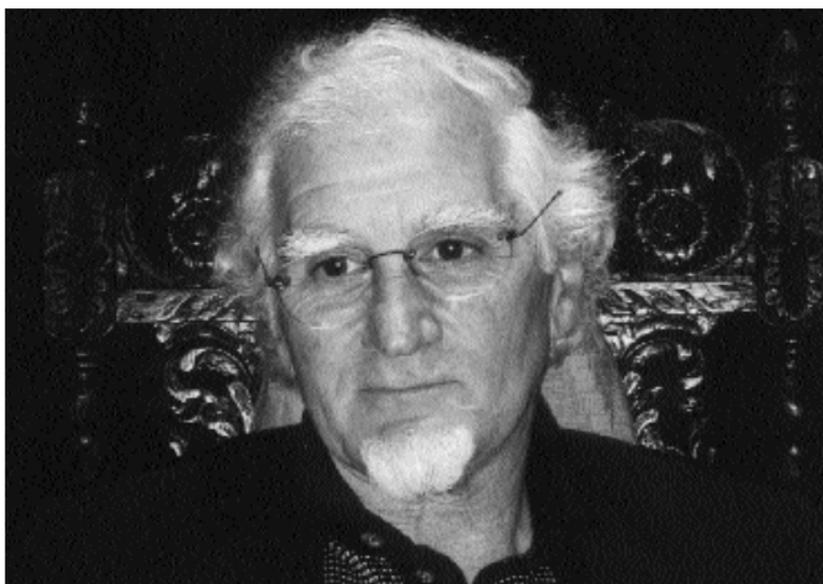
Unitamente all'aspetto speculativo, la sua promozione di eventi concertistici e teatral-musicali (di cui è stato spesso autore del testo e della musica) forniva già dagli anni '70 spessore spettacolare ad una nuova lettura della cultura magico-religiosa del meridione.

La sua attività in questo ambito con la Nuova Compagnia di Canto Popolare ed il successo di opere come *La gatta Cenerentola* (centinaia di esecuzioni nei teatri di tutto il mondo) e *Mistero napoletano*, hanno costituito contemporaneamente un notevole punto di riferimento per il teatro musicale italiano degli anni '80 e una ancora attualissima prospettiva reale ed inedita per la diffusione di queste tematiche culturali.

Come compositore ha scritto, fra l'altro, un *Requiem in memoria di Pier Paolo Pasolini*, il melodramma *Mistero e processo di Giovanna d'Arco*, l'oratorio *Lauda intorno allo Stabat*, le musiche corali per l'*Agamennone* di Eschilo, la recente cantata drammatica *Populorum Progressio*. Come regista lirico ha allestito decine di opere nei maggiori teatri mondiali (*Don Giovanni*, *La Cenerentola*, *Nabucco*, *Orfeo ed Euridice*, *Die Zauberflöte*, *La serva padrona*, *Falstaff*, *L'Italiana in Algeri*).

Ha insegnato Storia del teatro all'Accademia di Belle Arti di Napoli; negli anni '70 è stato proposto come titolare della cattedra di Storia delle tradizioni popolari all'Università di Salerno e dal 1981 al 1987 è stato Direttore Artistico del Teatro San Carlo di Napoli. Attualmente è Direttore del Conservatorio di San Pietro a Majella di Napoli.

Le sue musiche sono edite da Casa Ricordi.



NICOLA RUBERTELLI

È nato nel 1937 a Napoli, dove ha studiato scenografia presso l'Accademia di Belle Arti. Nel 1959 una borsa di studio biennale gli ha permesso di iniziare un tirocinio presso il Teatro San Carlo. Ha partecipato alle prime cinque edizioni della Mostra Nazionale di Scenografia presso gli Arsenali di Venezia; nel 1960 i suoi bozzetti sono stati inclusi nella Mostra di giovani scenografi italiani a New York e hanno vinto la medaglia d'oro nella I Rassegna Giovani Artisti del Mezzogiorno.

Sempre a Napoli all'inizio degli anni '60 Rubertelli ha potuto realizzare i suoi primi importanti progetti scenici sotto la regia di Alessandro Brissoni (*L'infedeltà delusa* di Haydn, *Die Entführung aus dem Serail* di Mozart, *Le pauvre Matelot* di Milhaud, *Don Giovanni* di Malipiero, *Lo scoiattolo in gamba* di Rota, *Le nozze per puntiglio* di Fioravanti, *Der Jasager* di Brecht-Weill).

Contemporaneamente ha preso il via la sua lunga attività presso la RAI per la realizzazione di scenografie di opere teatrali (con registi come Majano, Fenoglio, Scaparro, Sequi, Ronconi), ma anche sceneggiati televisivi di successo (fra gli altri *Delitto e castigo* e *La fiera delle vanità* con regia di Anton Giulio Majano, *Il giocatore*, *Il padrone del villaggio*, *Il marchese di Roccaverdina* con regia di Edmo Fenoglio, *Mark Twain*, *Il segno del*

comando e *Abramo Lincoln* con regia di Daniele D'Anza, oltre a cinque episodi de *Il commissario Maigret*).

Alla metà degli anni '70 risale l'inizio di una ventennale collaborazione con Antonio Calenda nella messa in scena di numerosi titoli del grande repertorio classico (fra gli altri, *Antigone* e *Aiace* di Sofocle, *La Madre e Madre coraggio* di Brecht, *As you like it* e *Riccardo III* di Shakespeare, *Enrico IV* di Pirandello, *Tartufo* di Molière, *Sior Todero brontolon* di Goldoni, *Lisistrata* di Aristofane, *Le sedie* di Jonesco, *Uno sguardo dal ponte* di Miller, *Giorni felici* di Beckett), ma anche in acclamate rivisitazioni del teatro brillante e del varietà (*Farsa* di Petitto, *Aria del continente* di Martoglio, *Il medico dei pazzi* di Scarpetta, *'na sera e maggio*, *Cinecittà*, *Stasera Amleto*, *Plautus*, dello stesso Calenda).

Nel 1983, con il *Trittico* di Jacopo Napoli al San Carlo, Rubertelli è tornato, dopo un intervallo di quindici anni, alla scenografia lirica, realizzando negli anni successivi una ricca serie di allestimenti di grande prestigio a fianco di registi come Gianfranco De Bosio (*La traviata* di Verdi, Arena di Verona nel 1987), Giorgio Pressburger (*Carmen* di Bizet, Spoleto 1993), Ugo Gregoretti (*Adina* di Rossini, Roma 1992), Pupi Avati (*La sonnambula* di Bellini, Roma 1996), Mario Monicelli (*Il castello di Barbablù* di Bartók, Napoli 1997) e ancora Calenda (*Hérodiane* di Maessenet, *Agnese di Hohenstaufen* di Spontini, Roma 1986, *Semiramide* di Rossini, Napoli 1987, *Il turco in Italia*, Bologna 1994).

Particolarmente intensa nell'ambito del teatro musicale è apparsa la collaborazione con Roberto De Simone in varie opere liriche (*Piedigrotta* di Ricci, *L'orso* di Walton, Napoli 1984, *La Dirindina* di Scarlatti, Napoli 1985, *Don Pasquale* di Donizetti, Macerata 1991, *Il convitato di pietra* di Tritto, Napoli 1995, *Le convenienze ed inconvenienze teatrali* di Donizetti, Napoli 1997) a cui si aggiungono *L'histoire du soldat* (Bologna 1993) e *Pulcinella* di Stravinskij (Napoli 1987) e vari spettacoli musicati dallo stesso De Simone, come *Le religiose alla moda* di Dandolfi, *Agamennone* di Eschilo (1984), *Lu cuntù de li cunti* (1989), la *Festa di Requiem*, su testo di Violante (1998) e la recente *Eleonora*, che ha inaugurato la stagione del Teatro di San Carlo.



ZAIRA DE VINCENTIIS

Nata a Napoli, si è diplomata nel 1977/78 all'Accademia di Belle Arti.

Ha compiuto le sue prime esperienze di costumista con il regista Tato Russo per *Sogno di una notte di mezz'estate* di Shakespeare (1979), *Café chantant* di Scarpetta (1980), *Socrate immaginario* di Galliani, a cui ha fatto seguito *Le tre sorelle* di Čechov, per la regia di Giancarlo Sepe.

Nel 1984, con *Josef K. fu Prometeo e Il maestro e Margherita* di Bulgakov prendeva il via il suo rapporto di collaborazione con De Monticelli e il Gruppo della Rocca, che l'ha portata negli anni seguenti a disegnare i costumi per *Anfitrione* di Kleist, *Racconto d'inverno* e *Enrico V* di Shakespeare, *Così è se vi pare* di Pirandello. Sempre negli anni '80 la sua attività si è estesa all'ambito dell'opera lirica per importanti allestimenti diretti da

Gianfranco De Bosio: *Ernani* a Modena, *Elisabetta regina di Inghilterra* e *Aida* a Torino, *La traviata* a Verona, *Die Zauberflöte* a Treviso.

Nel 1988 ha partecipato all'allestimento delle *Nuvole* di Aristofane, al Teatro Greco di Siracusa, dove è ritornata anche in seguito per *Elettra* di Sofocle, con regia di De Monticelli, *I Persiani* di Eschilo con regia di Martone, e *Truculentus* di Plauto.

Negli anni '90 alla costante attività della De Vincentiis in ambito lirico (*Il matrimonio segreto* a Napoli, con regia di Cobelli, *L'elisir d'amore* a Torino, con regia di Abbado, *Don Pasquale* a Macerata con regia di Roberto De Simone), si è affiancata la collaborazione con Saverio Marconi e la Compagnia della Rancia per l'allestimento di numerosi musicals di successo: *La cage aux folles* (1991), *Cabaret* (1992), *Dolci vizi al foro* (1993), *Fregoli* (1993), *Brachetti in Technicolor* (1995), *Cantando sotto la pioggia* (1996), *Grease* (1997), *Sette spose per sette fratelli* (1998).

Nella presente stagione si segnala in particolare la realizzazione dei costumi per lo spettacolo inaugurale del Teatro San Carlo di Napoli, *Eleonora* di Roberto De Simone, che ha visto come protagonista Vanessa Redgrave.

WIENER PHILHARMONIKER

violini primi

Werner Hink*
Anton Straka
Josef Hell
Paul Guggenberger
Günter Seifert
Wolfgang Brand
Clemens Hellsberg
Erich Schagerl
Milan Setena
Martin Kubik

violini secondi

Peter Wächter
Raimund Lissy
Gerald Schubert
Ortwin Ottmaier
Heinz Hanke
Alfons Egger
George Fritthum
Michael Kostka

virole

Helmut Weis*
Peter Pecha
Mario Karwan
Wolf-Dieter Rath
Martin Lemberg
Elmar Landerer

violoncelli

Wolfgang Herzer*
Werner Resel
Gerhard Kaufmann
Robert Nagy

contrabbassi

Georg Straka
Martin Unger
Milan Sagat
Rudolf Degen

flauti

Meinhard Niedermayr
Günter Federsel

oboï

Klaus Lienbacher
Günter Lorenz

clarinetti

Ernst Ottensamer
Hans Hindler

fagotti

Michael Werba
Reinhard Öhlberger

corni

Wolfgang Tomböck
Wolfgang Vladar

trombe

Gotthard Eder
Reinhold Ambros

tromboni

Dietmar Kübelböck
William McElheney
Karl Jeitler

timpani

Kurt Prihoda

** solisti*

assistente tecnico agli strumenti
Otmar Lang

direttore di scena

Martin Stangl

segretaria

Simone Klement

Nell'anno 1841, Otto Nicolai, l'autore di *Die lustigen Weiber von Windsor*, fu nominato direttore d'orchestra del Kärntnertheater. Seguendo i suggerimenti di molte personalità influenti della vita musicale della città, Nicolai diresse il 28 marzo 1842 un concerto organizzato "dall'insieme del personale dell'Orchestra del Hof-Operntheater imperial-regio" nel Grosser Redoutensaal. Questa "Philharmonische Academie", come si chiamava all'epoca, si è ritenuta con ragione l'inizio vero e proprio dell'Orchestra, poiché in questa occasione si realizzarono per la prima volta tutti i principi dell'"idea filarmonica" valida tutt'oggi:

- solamente un musicista membro dell'Orchestra della Staatsoper di Vienna può diventare membro dei Wiener Philharmoniker;
- l'Orchestra è autonoma a livello artistico, finanziario e organizzativo;
- tutte le decisioni sono prese democraticamente.

Quando Nicolai nel 1847 lasciò definitivamente Vienna, la giovane impresa quasi crollò, in quanto veniva a mancare non soltanto il direttore artistico, ma anche quello amministrativo. Dopo dodici anni di ristagno, nei quali il complesso scoraggiato non osò organizzare che dieci concerti, una novita assoluta portò finalmente il successo tanto desiderato: il 15 gennaio 1860 ebbe luogo nel Karntnertheater il primo di quattro concerti in abbonamento sotto la direzione di Carl Eckert, il direttore della Staatsoper. Da quel giorno in poi, i Concerti filarmonici si sono succeduti senza interruzione fino ai nostri giorni.

Sotto la direzione di Otto Dessoff, l'Orchestra ha ampliato con costanza il proprio repertorio, ha creato importanti basi organizzative e ha cambiato per la terza e ultima volta la sala dei concerti trasferendosi, all'inizio della stagione 1870/71, nella Sala Dorata del Musikverein di Vienna, che da allora è diventata il luogo ideale per le attività dei Wiener Philharmoniker ed ha avuto, grazie alle sue qualità acustiche, un'influenza decisiva sulla timbrica e sullo stile esecutivo del complesso. Con Hans Richter, il leggendario direttore della prima assoluta di *Der Ring des Nibelungen* a Bayreuth, l'Orchestra si è potuta affermare definitivamente come un complesso di

fama mondiale e di tradizione incomparabile. Altri contributi a questo ruolo unico furono le collaborazioni con Wagner, Verdi, Bruckner, Brahms, Liszt e molti altri grandi musicisti che presero parte come direttori d'orchestra o come solisti ai concerti dei Wiener Philharmoniker.

Durante l'epoca di Richter, i Philharmoniker eseguirono in prima assoluta la Seconda e la Terza Sinfonia di Brahms e l'Ottava Sinfonia di Bruckner. Sotto la direzione di Gustav Mahler, l'Orchestra si è esibita per la prima volta all'estero (nell'Esposizione Universale di Parigi del 1900); le intense tournées dei Philharmoniker, che si erano costituiti nel 1908 come un'associazione di diritto, cominciarono solo sotto Felix Weingartner che, nell'estate 1922, li portò fin in Sud America.

L'incontro dell'Orchestra con Richard Strauss si può considerare una tappa fondamentale nella ricca storia dei Wiener Philharmoniker. Tra il 1906 e il 1944, egli ha diretto numerose rappresentazioni di opere e concerti in Austria e all'estero; Strauss era legato ai Philharmoniker da un'intensa amicizia, manifestatasi anche nei festeggiamenti in occasione del 75° e dell'80° compleanno del maestro.

Altri grandi momenti di questa storia sono la collaborazione con Arturo Toscanini dal 1933 al 1937 e con Wilhelm Furtwängler che, nonostante l'abolizione del sistema dei direttori in abbonamento, fu di fatto il direttore principale dell'Orchestra tra 1933 e 1945, e tra 1947 e 1954.

Nel 1938 gli avvenimenti politici si intromettevano brutalmente nell'"idillio filarmonico". I nazisti licenziavano senza preavviso tutti gli artisti ebrei impiegati presso la Staatsoper e liquidavano l'associazione dei Wiener Philharmoniker. Soltanto grazie all'intervento di Furtwängler, fu annullato l'avviso di liquidazione dell'associazione e fu possibile salvare "semi-ebrei" e "persone con parentela ebrea" dal licenziamento e dalla persecuzione politica. Ciò nonostante, i Philharmoniker persero sei tra i propri membri, uccisi nei campi di concentramento, e un giovane violinista, caduto sul fronte russo. Dopo la fine della seconda guerra mondiale, l'Orchestra tornava alla

linea iniziata nel 1933 e si legava con tutti i direttori d'orchestra più importanti dell'epoca: Wilhelm Furtwängler, Erich Kleiber, Otto Klemperer, Hans Knappertsbusch, Clemens Krauss, Dimitri Mitropoulos, Eugene Ormandy, Carl Schuricht, George Szell, Bruno Walter, Carlo Maria Giulini, Georg Solti e, nella generazione più giovane, Claudio Abbado, Christoph van Dohnányi, Bernard Haitink, Carlos Kleiber, James Levine, Lorin Maazel, Zubin Mehta, Riccardo Muti, Seiji Ozawa e André Previn, per menzionare soltanto alcuni tra i nomi più famosi. Nel dopoguerra particolare rilevanza ha assunto la collaborazione con i due direttori onorari, Karl Böhm e Herbert von Karajan, e con Leonard Bernstein, membro onorario dell'Orchestra.

I Wiener Philharmoniker sono ambasciatori delle idee di pace, umanità e riconciliazione, indivisibilmente connesse alla musica. Questo loro ruolo si è manifestato con particolare evidenza nella partecipazione, sotto la direzione di Karajan, a una Messa celebrata in S. Pietro da Giovanni Paolo II nel 1985 e nella tournée in Israele con Bernstein nel 1988.

Per i suoi meriti artistici, l'Orchestra ha ricevuto numerosi premi, dischi d'oro e di platino, onorificenze nazionali e il titolo di socio onorario in molte istituzioni culturali; a New York e Tokyo sono state fondate due associazioni di Amici dei Wiener Philharmoniker. Nel 1989 la Banca Nazionale Austriaca ha dedicato ai Wiener una moneta e tre francobolli speciali sono stati emessi nel 1959, 1967 e 1992 dal Ministero austriaco delle poste e telegrafi in onore dell'Orchestra.

KONZERTVEREINIGUNGWIENER STAATSOPERNCHOR

Dieter Antensteiner
Inge Balac
Hacik Bayvertyan
Dorothea Feuz
Albert Hahn
Erika Hathazi
Michael Knapp
Gottfried Kudrna
Elisabeth Kudrna

Hyok Lee
Martina Parzer
Ingeborg Piffel
Josef Pogatschnig
Hermann Thyringer
Eva Tscherne
Daniela Wagner
Robert Werner
Karin Wieser

Il Coro dell'Opera di Stato di Vienna, composto da oltre cento elementi, è da ormai 72 anni presenza fondamentale nelle produzioni liriche e concertistiche del Festival di Salisburgo e partecipa regolarmente al Festival di Pasqua fondato da Herbert von Karajan. Dalla sua creazione ad oggi questo coro ha collaborato con tutti i più grandi direttori, da Bruno Walter a Toscanini, da Furtwängler a Böhm, da Karajan ad Abbado e Muti, che ne hanno apprezzato la straordinaria professionalità e la grande duttilità sonora.

Negli anni '20 i membri dell'Opera di Stato di Vienna, seguendo l'esempio dei colleghi Filarmonici, hanno fondato una *Konzertvereinigung*, per promuovere una attività concertistica anche al di fuori degli impegni alla Staatsoper.

Tra le innumerevoli incisioni del Wiener Staatsoperchor si segnalano *Boris Godunov* sotto la direzione di Herbert von Karajan, *Chovanscina* diretta da Claudio Abbado, *Ein deutsches Requiem* di Brahms diretto da Carlo Maria Giulini, la Sinfonia n. 8 di Mahler sotto la direzione di Lorin Maazel, *Carmina Burana* di Orff e *Die Schöpfung* di Haydn diretti da Riccardo Muti.

CON LA PARTECIPAZIONE IN TIROCINIO DEGLI ALLIEVI DEI CORSI
DI ALTA SPECIALIZZAZIONE NELLA PROFESSIONE D'ORCHESTRA
nrr. 7567, 7568, 7569 ob. 3 -
FSE 1998 REGIONE LOMBARDIA



Unione Europea



Regione Lombardia



Ministero del Lavoro e
della Previdenza Sociale

violini

Elena Faccani
Lieva Viganò
Enkeleida Sheshaj
Enrico Piccini
Ivana Sparacio
Agnese Ferraro
Andrea Poetini
Luciano Saladino (tutor)
Luisiana Lorusso (tutor)

violenze

Mattia Sismonda
Massimiliano Di Stefano

violoncelli

Mariano Dapor

contrabbassi

Daria Micheletti
Maria Indiana Raffaelli
Nicola Jannalfo (aggiunto)

oboi

Michela Francini
Fabrizia Broglia

clarinetti

Leonora Francini
Anacleto Giandomenico

fagotti

Moreno Foschi
Laura Costa

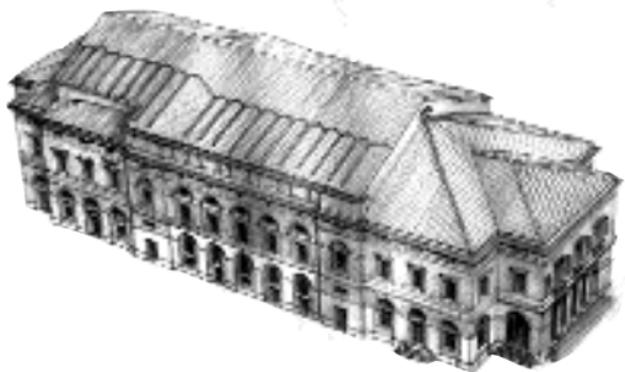
corni

Pierantonio Pesci
Giovanni Pompeo (aggiunto)

tromboni

Marco Allegri
Vincenzo Paratore
Erich Torsten (aggiunto)

IL LUOGO



teatro alighieri

TEATRO ALIGHIERI

Nel 1838 le condizioni di crescente degrado del Teatro Comunitativo, il maggiore di Ravenna in quegli anni, spinsero l'Amministrazione comunale ad intraprendere la costruzione di un nuovo Teatro, per il quale fu individuata come idonea la zona della centrale piazzetta degli Svizzeri. Scartati i progetti del bolognese Ignazio Sarti e del ravennate Nabruzzi, la realizzazione dell'edificio fu affidata, non senza polemiche, ai giovani architetti veneziani Tomaso e Giovan Battista Meduna, che avevano recentemente curato il restauro del Teatro alla Fenice di Venezia. Inizialmente i Meduna idearono un edificio con facciata monumentale verso la piazza, ma il progetto definitivo (1840), più ridotto, si attenne all'orientamento longitudinale, con fronte verso la strada del Seminario vecchio (l'attuale via Mariani). Posata la prima pietra nel settembre dello stesso anno, nacque così un edificio di impianto neoclassico, non troppo divergente dal modello veneziano, almeno nei tratti essenziali.

Esternamente diviso in due piani, presenta nella facciata un pronao aggettante, con scalinata d'accesso e portico nel piano inferiore a quattro colonne con capitelli ionici, reggenti un architrave; la parete del piano superiore, coronata da un timpano, mostra tre balconcini alternati a quattro nicchie (le statue sono aggiunte del 1967). Il fianco prospiciente la piazza è scandito da due serie di nicchioni inglobanti finestre e porte di accesso, con una fascia in finto paramento lapideo a ravvivare le murature del registro inferiore. L'atrio d'ingresso, con soffitto a lacunari, affiancato da due vani già destinati a trattoria e caffè, immette negli scaloni che conducono alla platea e ai palchi. La sala teatrale, di forma tradizionalmente semiellittica, presentava quattro ordini di venticinque palchi (il palco centrale del primo ordine è sostituito dall'ingresso alla platea), più il loggione, privo di divisioni interne. La platea, disposta su un piano inclinato, era meno estesa dell'attuale, a vantaggio del proscenio e della fossa dell'orchestra.

Le ricche decorazioni, di stile neoclassico, furono affidate dai Meduna ai pittori veneziani Giuseppe Voltan, Giuseppe Lorenzo Gatteri, con la collaborazione, per gli elementi lignei e in cartapesta, di Pietro Garbato e, per le dorature, di Carlo Franco. Veneziano era anche Giovanni Busato, che dipinse un sipario raffigurante l'ingresso di Teoderico a Ravenna. Voltan e Gatteri sovrintesero anche alla decorazione della grande sala del Casino (attuale Ridotto), che sormonta il portico e l'atrio, affiancata da vani destinati a gioco e alla conversazione.

Il 15 maggio 1852 avvenne l'inaugurazione ufficiale con *Roberto il diavolo* di Meyerbeer, diretto da Giovanni Nostini,

protagonisti Adelaide Cortesi, Marco Viani e Feliciano Pons, immediatamente seguito dal ballo *La zingara*, con l'*étoile* Augusta Maywood.

Nei decenni seguenti l'Alighieri si ritagliò un posto non trascurabile fra i teatri della provincia italiana, tappa consueta dei maggiori divi del teatro di prosa (Salvini, Novelli, Ristori, Gramatica, Zacconi, Ruggeri, Moissi, Gandusio, Benassi, Ricci, Musco, Baseggio, Ninchi, Falconi, Abba), ma anche sede di stagioni liriche che, almeno fino al primo dopoguerra mondiale, si mantenevano costantemente in sintonia con le novità dei maggior palcoscenici italiani, proponendole a pochi anni di distanza con cast di notevole prestigio. Quasi sempre aggiornata appare, ad esempio, la presenza del repertorio verdiano maturo: *Rigoletto* (1853), *Trovatore* (1854), *Aroldo* (1959, con la Salvini-Donatelli e Leone Giraldoni), *Vespri* (1861), *Ballo in maschera* (1862), *La forza del destino* (1874), *Aida* (1876), *Don Carlo* (1884, con Navarrini), *Otello* (1892, con la Ferrani). Lo stesso vale per Puccini – *Manon Lescaut* (1895), *Bohème* (1897, con Gorga), *Tosca* (1908, con Magini Coletti, direttore Guarnieri), *Butterfly* (1913, con la Baldassarre Tedeschi), *Turandot* (1929, con la Scacciati, la Saraceni e Melandri) – e per le creazioni dei maestri del verismo – *Cavalleria e Pagliacci* (1893, direttore Usiglio), *Andrea Chénier* (1898), *Fedora* (1899 con Garbin e la Stehle), *Adriana Lecouvreur* (1905, con la Krusceniski), *Zazà* (1906, con la Carelli e la direzione di Leoncavallo), *Amica* (1908, con la Poli Randaccio e la direzione di Mascagni), *Isabeau* (1912, con la Llacer e De Muro), *Francesca da Rimini* (1921, con la Rakowska, Merli, Nessi e la direzione di Serafin). Particolarmente significativa, poi, l'attenzione costante al mondo francese: *Faust* di Gounod nel 1872 e ancora nel 1878, con Ormondo Maini, Kaschmann e la direzione di Faccio, *L'Africana* nel 1880, con la Teodorini e Battistini, *Carmen* e *Mignon* nel 1888, sempre con la Borghi Mamo, il massenetiano *Re di Lahore* nel 1898, con la Ferrani, Cardinali, Sammarco e la direzione di Toscanini, ma anche una berlioziana *Dannazione di Faust* nel 1904, con la Russ e De Luca. Il teatro wagneriano è presente con solo tre titoli, ma in due distinte edizioni per ciascuno di essi: *Lohengrin* nel 1890 (con Cardinali) e nel 1920 (con Pertile, la Spani e Formichi, direttore Guarnieri), *Tristano* nel 1902 (con la Pinto), e nel 1926 (con la Llacer, la Minghini Cattaneo, Bassi, Rossi Morelli e Baccaloni, direttore Failoni) e *Walchiria* nel 1910 e nel 1938 (con la Caniglia e la Minghini Cattaneo). A fronte della totale assenza del teatro mozartiano, del resto tutt'altro che comune anche nei teatri maggiori, si incontrano nondimeno titoli non scontati, come la desueta *Cenerentola* di Rossini del 1921, con la Supervia e Serafin sul podio, il *Boris* del 1925, con Pinza e

l'Olttrabella, direttore Guarnieri e addirittura una Straussiana *Salome*, nel 1911, con la declinante Bellincioni, direttore Ferrari. Anche nella riproposizione del grande repertorio spicca la costante presenza dei maggiori cantanti dell'epoca (oltre ai citati, Melis, De Hidalgo, Muzio, Pampanini, Pacetti, Dal Monte, Capsir, Cigna, Pagliughi, Favero, Tassinari, Carosio, Albanese, Stignani, Gigli, Schipa, Malipiero, Masini, Tagliavini, Eugenio Giraldoni, Danise, Stracciari, Stabile, Franci, Basiola, Pasero, Tajo...).

Gli anni '40 e '50 vedono ancora un'intensa presenza delle migliori compagnie di prosa (Randone, Gassman, Piccolo Teatro di Milano, Compagnia dei Giovani, ecc.) e di rivista, mentre l'attività musicale si divide fra concerti cameristici per lo più di respiro locale (ma ci sono anche Benedetti Michelangeli, Cortot, Milstein, Segovia, il Quartetto Italiano, I Musicisti) e un repertorio lirico ormai cristallizzato e stantio, sia pure ravvivato da voci di spicco (fra gli altri, Olivero, Tebaldi, Simionato, Corelli, Di Stefano, Valletti, Bergonzi, Raimondi, Tagliabue, Bechi, Gobbi, Taddei, Panerai, Bastianini – nella giovanile veste di basso –, Siepi, Rossi Lemeni, Tozzi, senza dimenticare ovviamente la Callas, protagonista nel 1954 di *Forza del destino* accanto a Del Monaco, Protti, Modesti e Capecchi, sotto la direzione di Franco Ghione).

Nonostante il Teatro fosse stato più volte interessato da limitate opere di restauro e di adeguamento tecnico – come nel 1929, quando fu realizzato il “golfo mistico”, ricavata la galleria nei palchi di quart'ordine e rinnovati i camerini – le imprescindibili necessità di consolidamento delle strutture spinsero a partire dall'estate del 1959 ad una lunga interruzione delle attività, durante la quale fu completamente rifatta la platea e il palcoscenico, rinnovando le tappezzerie e l'impianto di illuminazione, con la collocazione di un nuovo lampadario. L'11 febbraio del 1967 un concerto dell'Orchestra Filarmonica di Lubjana ha inaugurato così il restaurato Teatro, che ha potuto riprendere la sua attività, contrassegnata ora da una fittissima serie di appuntamenti di teatro di prosa, aperti anche ad esperienze contemporanee, e da un aumento considerevole dell'attività concertistica e di balletto, mentre il legame con il Teatro Comunale di Bologna e l'inserimento nel circuito ATER ha favorito un sensibile rinnovamento del repertorio delle stagioni liriche, dirottate tuttavia alla fine degli anni '70 nell'arena della Rocca Brancaleone. Altri restauri hanno interessato il teatro negli anni '80 e '90, con il rifacimento della pavimentazione della platea, l'inserimento dell'aria condizionata, il rinnovo delle tappezzerie e l'adeguamento delle uscite alle vigenti normative. Negli anni '90, con la creazione di Ravenna Festival e la chiusura della

Rocca Brancaleone, il Teatro Alighieri ha assunto sempre più un ruolo centrale nella programmazione culturale della città, attraverso stagioni concertistiche, liriche, di balletto e prosa tra autunno e primavera, divenendo poi in estate sede ufficiale dei principali eventi operistici del Festival (fra gli altri *Lodoïska*, *Norma*, *Così fan tutte*, *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci* diretti da Riccardo Muti, *Poliuto* diretto da Gavazzeni, *Boris Godunov* diretto da Gergiev).

Gianni Godoli



Un'immagine del basso Ezio Pinza (1892-1957) nelle vesti di Don Giovanni. Nato a Roma, Pinza si trasferì ben presto a Ravenna, città d'origine della sua famiglia, prima di intraprendere la sua folgorante carriera internazionale che culminò proprio nella insuperata personificazione del libertino mozartiano, che legò indissolubilmente alla sua figura nelle oltre 200 performances da Firenze a Salisburgo, da Chicago a New York, sovente sotto la direzione di Bruno Walter.

INDICE

Locandina	3
Struttura dell'opera	5
Il libretto	9
Atto I	11
Atto II	53
Il Soggetto	91
Synopsis	95
Argument	99
Die Handlung	103
<i>Riflessioni sul Don Giovanni di Mozart</i> di Francesco Degrada	109
<i>Quali eccessi</i> di Jean Starobinsky	133
Gli artisti	147
Il luogo: Teatro Alighieri	183



programma di sala a cura di Gianni Godoli

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL



Presidente

Marilena Barilla

Vice Presidenti

Roberto Bertazzoni

Lord Arnold Weinstock

Comitato Direttivo

Domenico Francesconi

Giuseppe Gazzoni Frascara

Gioia Marchi

Maria Cristina Mazzavillani Muti

Eraldo Scarano

Gerardo Veronesi

Segretario

Pino Ronchi

Nerio e Stefania Alessandri, *Forlì*

Maria Antonietta Ancarani, *Ravenna*

Marilena Barilla, *Parma*

Paolo Bedei, *Ravenna*

Arnaldo e Jeannette Benini, *Zurigo*

Roberto e Maria Rita Bertazzoni,

Parma

Riccardo e Sciaké Bonadeo, *Milano*

Michele e Maddalena Bonaiuti, *Firenze*

Giovanni e Betti Borri, *Parma*

Paolo e Maria Livia Brusi, *Ravenna*

Antonella Camerana, *Milano*

Italo e Renata Caporossi, *Ravenna*

Glauco e Roberta Casadio, *Ravenna*

Marcello e Marzia Casadio, *Ravenna*

Margherita Cassis Faraone, *Udine*

Letizia Castellini Taidelli, *Milano*

Giuseppe e Franca Cavalazzi, *Ravenna*

Giovanni e Paola Cavalieri, *Ravenna*

Glauco e Egle Cavassini, *Ravenna*

Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*

Richard Colburn, *Londra*

Claudio Crecco, *Frosinone*

Maria Grazia Crotti, *Milano*

Tino e Marisa Dalla Valle, *Milano*

Ludovica D'Albertis Spalletti, *Ravenna*

Flavia De André, *Genova*

Sebastian De Ferranti, *Londra*

Roberto e Barbara De Gaspari,

Ravenna

Letizia De Rubertis, *Ravenna*

Stelvio e Natalia De Stefani, *Ravenna*

Enrico e Ada Elmi, *Milano*

Lucio e Roberta Fabbri, *Ravenna*

Gianni e Dea Fabbri, *Ravenna*

Amintore e Mariapia Fanfani, *Roma*

Gian Giacomo e Liliana Faverio,

Milano

Paolo e Franca Fignagnani, *Milano*

Domenico e Roberta Francesconi,

Ravenna

Adelmo e Dina Gambi, *Ravenna*

Idina Gardini, *Ravenna*

Giuseppe e Grazia Gazzoni

Frascara, *Bologna*

Maurizio e Maria Teresa Godoli,

Bologna

Vera Giulini, *Milano*

Roberto e Maria Giulia Graziani,

Ravenna

Toyoko Hattori, *Vienna*

Dieter e Ingrid Häussermann, *Bietigheim-Bissingen*
Pierino e Alessandra Isoldi, *Bertinoro*
Michiko Kosakai, *Tokyo*
Valerio e Lina Maioli, *Ravenna*
Franca Manetti, *Ravenna*
Valeria Manetti, *Ravenna*
Carlo e Gioia Marchi, *Firenze*
Giandomenico e Paola Martini, *Bologna*
Luigi Mazzavillani e Alceste Errani, *Ravenna*
Edoardo Misericocchi e Maria Letizia Baroncelli, *Ravenna*
Ottavio e Rosita Missoni, *Varese*
Maria Rosaria Monticelli Cuggiò, *Ravenna*
Cornelia Much, *Müllheim*
Peppino e Giovanna Naponiello, *Milano*
Maura e Alessandra Naponiello, *Milano*
Vincenzo e Annalisa Palmieri, *Lugo*
Ileana e Maristella Pisa, *Milano*
Gianpaolo Pasini, Edoardo Salvotti, *Ravenna*
Desideria Antonietta Pasolini Dall'Onda, *Ravenna*
Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*
Sergio e Penny Proserpi, *Reading*
Giorgio e Angela Pulazza, *Ravenna*
The Rayne Foundation, *Londra*
Giuliano e Alba Resca, *Ravenna*
Stelio e Pupa Ronchi, *Ravenna*
Lella Rondelli, *Ravenna*
Marco e Mariangela Rosi, *Parma*
Angelo Rovati, *Bologna*
Guido e Francesca Sansoni, *Ravenna*
Sandro e Laura Scaioli, *Ravenna*
Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*
Emanuela Serena Monghini, *Ravenna*
Italo e Patrizia Spagna, *Bologna*
Ernesto e Anna Spizuoco, *Ravenna*
Gabriele e Luisella Spizuoco, *Ravenna*
Paolo e Nadia Spizuoco, *Ravenna*
Ian Stoutzker, *Londra*
Giuseppe Pino Tagliatori, *Reggio Emilia*

Enrico e Cristina Toffano, *Padova*
Gian Piero e Serena Triglia, *Firenze*
Maria Luisa Vaccari, *Padova*
Vittoria e Maria Teresa Vallone, *Lecce*
Gerardo Veronesi, *Bologna*
Marcello e Valerio Visco, *Ravenna*
Luca Vitiello, *Ravenna*
Lord Arnold e Lady Netta Weinstock, *Londra*
Carlo e Maria Antonietta Winchler, *Milano*
Giovanni e Norma Zama, *Ravenna*
Angelo e Jessica Zavaglia, *Ravenna*
Guido e Maria Zotti, *Salisburgo*

Aziende sostenitrici

ACMAR, *Ravenna*
Alma Petroli, *Ravenna*
Camst Impresa Italiana di Ristorazione, *Bologna*
Centrobanca, *Milano*
CMC, *Ravenna*
Cooperativa Agricola Cesenate, *Cesena*
Deloitte & Touche, *Londra*
Fondazione Cassa di Risparmio di Parma e Monte di Credito su Pegno di Busseto, *Parma*
Freshfields, *Londra*
Ghetti Concessionaria Audi, *Ravenna*
Hotel Ritz, *Parigi*
ITER, *Ravenna*
Kremslehner Alberghi e Ristoranti, *Vienna*
Marconi, *Genova*
Matra Hachette Group, *Parigi*
Motori Minarelli, *Bologna*
Parmalat, *Parma*
Rosetti Marino, *Ravenna*
Sala Italia, *Ravenna*
SEASER - Marinara Porto Turistico, *Ravenna*
SMEG, *Reggio Emilia*
S.V.A. S.p.A. Concessionaria Fiat, *Ravenna*
Technogym, *Forlì*
Terme di Cervia e di Brisighella, *Cervia*
Viglienzzone Adriatica, *Ravenna*

Fondazione Ravenna Manifestazioni
Comune di Ravenna
Regione Emilia Romagna
Ministero per i Beni e le Attività Culturali

L'edizione 1999 di
RAVENNA FESTIVAL
viene realizzata grazie a

Assicurazioni Generali
Banca Commerciale Italiana
Banca di Romagna
Banca Popolare di Ravenna
Banca Popolare di Verona
Banco S. Geminiano e S. Prospero
Barilla
Caletti Communication
Cassa di Risparmio di Cesena
Cassa di Risparmio di Parma e Piacenza
Cassa di Risparmio di Ravenna
Centrobanca
Circolo Amici del Teatro "Romolo Valli" di Rimini
CMC Ravenna
CNA Servizi Sedar Ravenna
CNA Servizi Soced Forlì-Cesena
CNA Servizi Rimini
Cocif
Confartigianato della Provincia di Ravenna
COOP Adriatica
Credito Cooperativo Provincia di Ravenna
Eni
Finagro - I.Pi.Ci.Group
Fondazione Cassa di Risparmio di Parma
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Fondazione Ferrero
Iter
Legacoop
Miuccia Prada
Motorola
Officine Ortopediche Rizzoli
Pirelli
Proxima
Poste Italiane
Rolo Banca 1473
Sapir
The Sobell Foundation
The Weinstock Fund
Unibanca
