

Fondazione  
Teatro La Fenice di Venezia

Stagione 2010  
Lirica e Balletto

DON *Wolfgang Amadeus Mozart*  
GIOVANNI



---

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE  
DI VENEZIA

# DON GIOVANNI

---

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

*musica di* **Wolfgang Amadeus Mozart**

## **Teatro La Fenice**

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

---

La Fenice prima dell'Opera 2010 3





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

## Sommario

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

IL  
DISSOLUTO  
PUNITO.  
O SIA  
IL D. GIOVANNI.  

---

DRAMMA GIOCO  
IN DUE ATTI.

DA RAPPRESENTARSI  
NEL TEATRO DI PRAGA L' ANNO 1787.



IN PRAGA.

di Sebemfeld.

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

# DON GIOVANNI

*dramma giocoso in due atti KV 527*

*libretto di* **Lorenzo Da Ponte**

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

*musica di* **Wolfgang Amadeus Mozart**

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

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

*personaggi e interpreti*

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

*maestro concertatore e direttore* **Antonello Manacorda**

*regia* **Damiano Michieletto**

*scene* Paolo Fantin

*costumi* Carla Teti

*regia video* Luca Scarzella

*light designer* Fabio Baretin

**Orchestra e Coro del Teatro La Fenice**

*maestro del Coro* Claudio Marino Moretti

*maestro al cembalo* Stefano Gibellato

*con sopratitoli*

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

---

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

## Cupio dissolvi

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

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

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

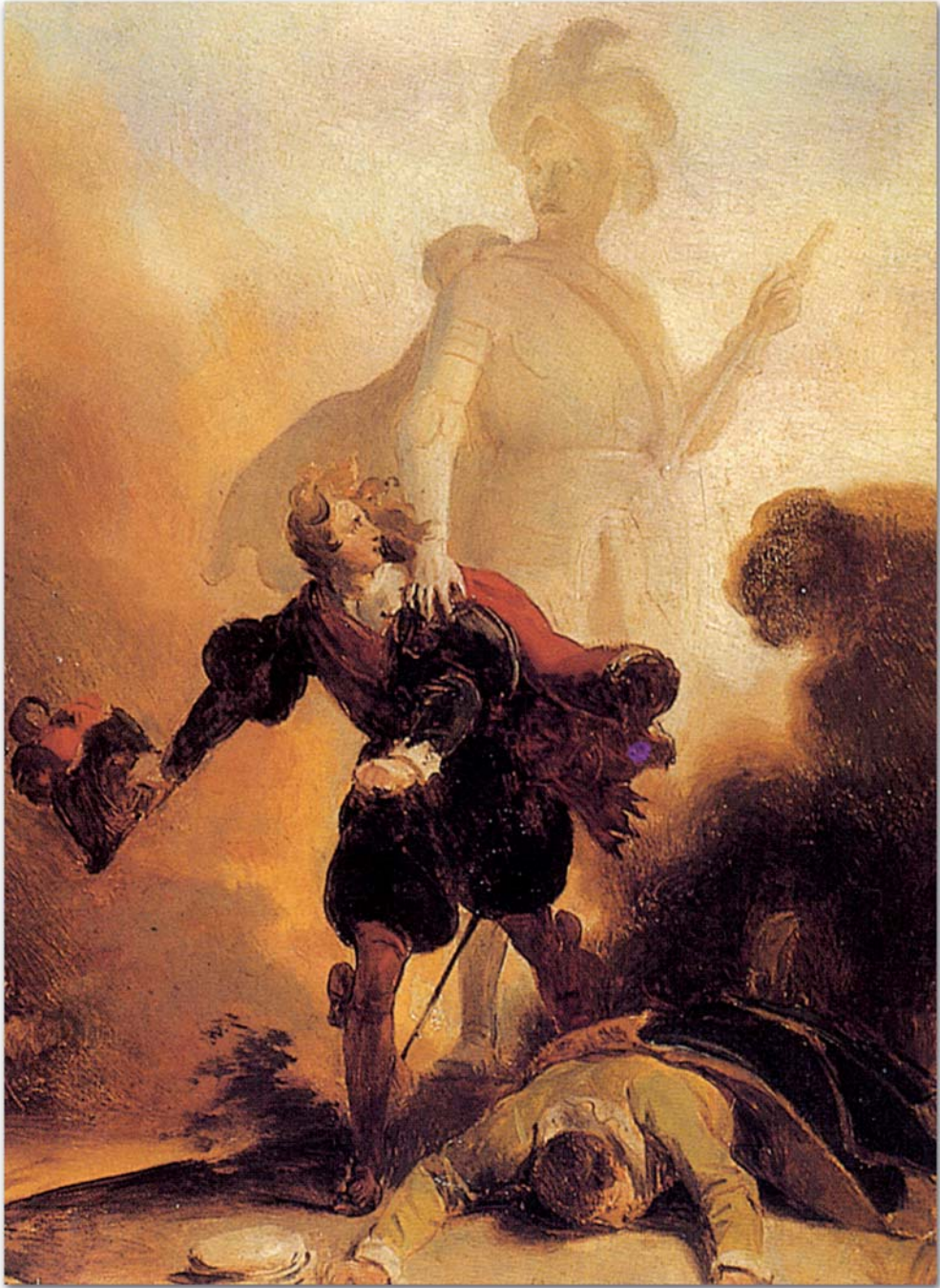


irrinunciabili della versione viennese su quella praghese (con la scena finale): oltre al recitativo e aria n. 21b di Elvira «Mi tradì quell'alma ingrata» KV 540<sup>c</sup> per la Cavalieri, la prima aria di Don Ottavio n. 10a «Dalla sua pace» KV 540<sup>a</sup>. Impossibile per un interprete resistere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

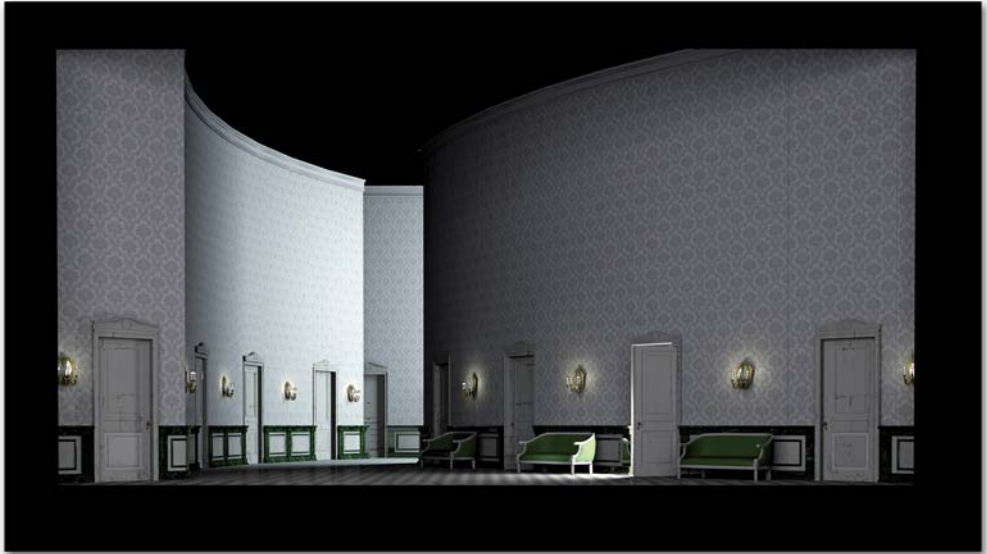
Aprè il volume un saggio importante, scritto espressamente da David Rosen, uno dei massimi protagonisti dell'odierna musicologia internazionale, molto noto per i suoi studi su Verdi, e in particolare per l'edizione critica della *Messa da requiem*. Rosen intraprende un viaggio affascinante nella drammaturgia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

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

Michele Girardi



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



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

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



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

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



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

David Rosen

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

### *Un dramma giocoso in ritardo*

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

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

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

<sup>5</sup> La medesima condizione vale anche per *Così fan tutte*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

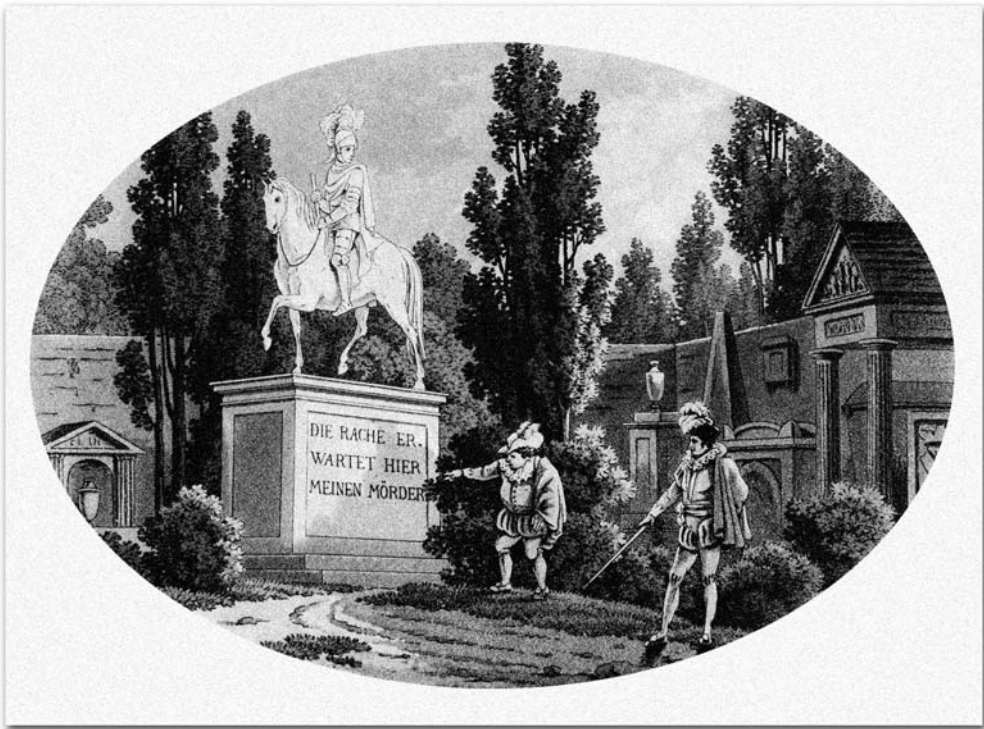
<sup>10</sup> Questa informazione sul libretto del 1759, depositato in fotocopia nella biblioteca della University of California a Berkeley, viene dal lavoro di PIERPAOLO POLZONETTI, *Opera Buffa and the American Revolution*, Ph.D. diss., Cornell University, 2003, pp. 112-113.

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

<sup>12</sup> RABIN, *Mozart, Da Ponte* cit., p. 56.

<sup>13</sup> Lettera di Mozart al padre del 7 maggio 1783, in WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Lettere [Briefe und Aufzeichnungen, 1762-1791]*, a cura di Elisa Ranucci, Milano, Guanda, 1981, pp. 241-242.

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>17</sup> LORENZO DA PONTE, *Memorie [di Lorenzo Da Ponte da Ceneda, in tre volumi, 1829-1830]. I libretti mozartiani*, Milano, Garzanti, 1976, 1995<sup>5</sup>, pp. 92-93.



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

duzione, parte del Finale primo, il Sestetto e la scena ultima del Finale secondo. Nell'Introduzione Leporello è solo uno spettatore di cui Anna neppure s'accorge, e perciò sarebbe improprio parlare di reciprocità. Ciononostante la sua presenza è importante, perché è un esempio della presentazione *simultanea* di elementi comici e seri. (Un caso ancor più sorprendente si trova nel Finale secondo: il dialogo solenne fra il Comendatore e Don Giovanni, che si sviluppa sul balbettio per terzine di crome di Leporello, ranicchiato sotto il tavolo). Il movimento rapido di crome, due per sillaba, intonato da Donna Anna e Don Giovanni (cfr. es. 1) non è incompatibile con lo stile dell'opera seria – Vitellia ne fornisce alcuni esempi nel Quintetto con coro dell'atto primo della *Clemenza di Tito*, l'ultima opera seria di Mozart<sup>18</sup> – e la stessa Anna, Elvira e Ottavio cantano un passaggio simile poco dopo che Zerlina ha lanciato le sue grida d'aiuto nel finale primo. L'esempio seguente mostra lo scambio fra Donna Anna e Don Giovanni sovrapposto allo scilinguagnolo di Leporello, che procede sillabicamente per note ribattute:

ESEMPIO 1 – *Don Giovanni*, I.1, n. 1, bb. 101-112<sup>19</sup>

DONNA ANNA

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

DON GIOVANNI

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

LEPORELLO

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

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

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

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

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

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

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

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

DONNA ANNA  
DONNA ELVIRA

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

ZERLINA

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

DON OTTAVIO

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

MASETTO

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

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

ESEMPIO 3 – *Le nozze di Figaro*, II.8, n. 16, bb. 191-195<sup>20</sup>

SUSANNA  
CONTESSA *p*

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

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

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

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

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

CONTESSA CONTE

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

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

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

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

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

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

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

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

### *Don Giovanni: un camaleonte?*

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

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

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

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

<sup>23</sup> Con tutto il rispetto per l'opinione di Frits Noske: «l'italiano *dramma* ha un significato neutro. Non contiene la minima connotazione di tragedia o di qualche altro tipo particolare di lavoro drammatico»; cfr. «*Don Giovanni: un'interpretazione*, cap. 4 di FRITS NOSKE, *Dentro l'opera. Struttura e figura nei drammi musicali di Mozart e Verdi* [The Signifier and the Signified: Studies in the Operas of Mozart and Verdi, 1977, 1990<sup>2</sup>], Venezia, Marsilio, 1993, pp. 95-112: 98.

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

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





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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>28</sup> JOSEPH KERMAN, *L’opera come dramma* [*Opera as Drama*, 1956, 1988<sup>3</sup>], Torino, Einaudi, 1990, p. 106.

<sup>29</sup> STEPTOE, *The Mozart-Da Ponte Operas* cit, p. 202.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

non poté concepire se non il desiderio diabolico di perderla.

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

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

<sup>31</sup> Il racconto di Hoffmann apparve, anonimo, nelle colonne dell'«Allgemeine Musikalische Zeitung» (Leipzig, Breitkopf & Härtel, XV/13, 31 marzo 1813), e venne ristampato nel 1814 nei *Fantasiestücke in Callots Manier* (1814<sup>1</sup>, 1819<sup>2</sup>). È doveroso ricordare che si tratta di un'opera narrativa, non critica. Hoffmann scrisse una recensione molto sobria di una ripresa berlinese del *Don Giovanni* nel settembre 1815 senza far cenno alle sue speculazioni fantastiche (ristampata nella «Zeitschrift für Musik», CVI, maggio 1939, e tradotta in italiano in *Hoffmann e il teatro musicale: recensioni 1808-1821*, a cura di Mauro Tosti-Croce, Città di Castello, Edimond, 1999). Si veda inoltre la discussione del racconto di Hoffmann in difesa di Donna Anna e Don Ottavio in JULIAN RUSHTON, W. A. Mozart: «Don Giovanni», Cambridge, Cambridge University Press, 1981, rist. 1999 («Cambridge Opera Handbooks»), pp. 59-61, 144-145.

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

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

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

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

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

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

<sup>33</sup> Ivi, pp. 64-65.

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

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

<sup>36</sup> EDWARD J. DENT, *Il teatro di Mozart [Mozart Operas: A Critical Study, 1913, 1960<sup>2</sup>]*, Milano, Rusconi, 1979, p. 224.

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

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

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

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

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

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

<sup>39</sup> Ivi, p. 2.

<sup>40</sup> MCCLARY, *Mozart's Women* cit., p. 3.

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

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

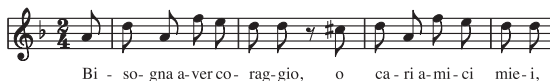
In altri termini, Brown-Montesano suggerisce che il comportamento di Donna Anna – «il suo rifiuto di dimenticare quel che è accaduto e di unirsi a Don Ottavio in un rapido lieto fine» – sia «realistico». «Il suo dramma si erge contro la verità suprema e indiscutibile del genere opera: l'amore guarisce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

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

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

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

DONNA ELVIRA



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

<sup>42</sup> Ivi, p. 34 (per entrambe le citazioni).

<sup>43</sup> Ivi, p. 13.

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

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



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

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

DONNA ANNA



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



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

DONNA ANNA

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

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

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

DON OTTAVIO

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

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

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

DONNA ANNA

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

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

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

ZERLINA

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

DONNA ELVIRA

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

MASETTO

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

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

ESEMPIO 11 – *Die Zauberflöte*, II.8, n. 14, bb. 2-4<sup>46</sup>

KÖNIGIN DER NACHT



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

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

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

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

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

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

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

<sup>47</sup> RUSHTON, *Don Giovanni* (II) cit.

<sup>48</sup> MILA, *Lettura del «Don Giovanni»* cit., p. 253.

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

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

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

Era già alquanto

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

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

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

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

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

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

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

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

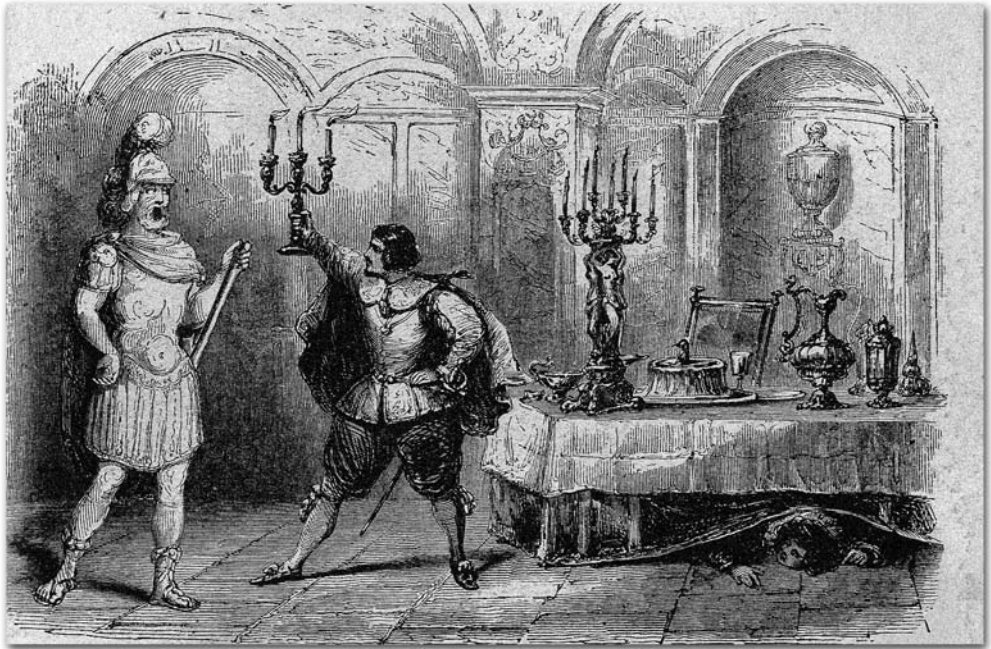
Donna Anna continua ancora, tornando al presente storico per concludere il recitativo:

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

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

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

<sup>50</sup> EINSTEIN, *Mozart* cit., p. 442.



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

DONNA ANNA

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

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

DON OTTAVIO

Che ascolto mai! Seguite.

DONNA ANNA

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

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

Ottavio le assicura che

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

Ma lei non ne vuole sapere:

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

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

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

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

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

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

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

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

### *La statua del Commendatore*

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

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

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

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

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

## SCENA XIX

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

*Il DUCA OTTAVIO con carta in mano, ed un incisore*

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

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

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

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

*(Parte)*

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

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

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

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



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

Nell'osservare il monumento, Pasquariello si fa sentenzioso:

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

Al che Don Giovanni replica:

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

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

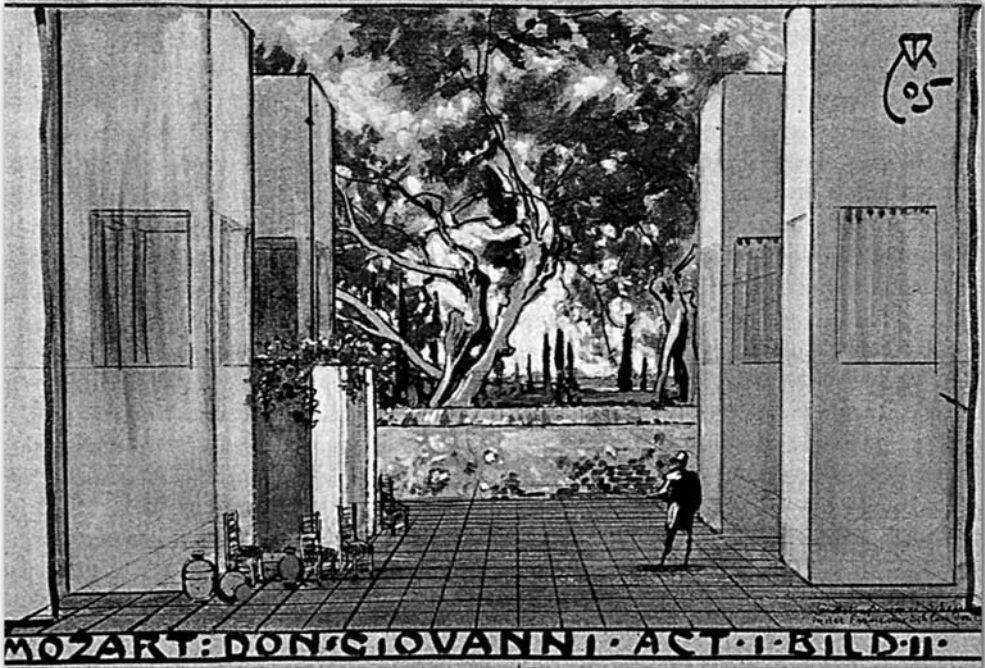
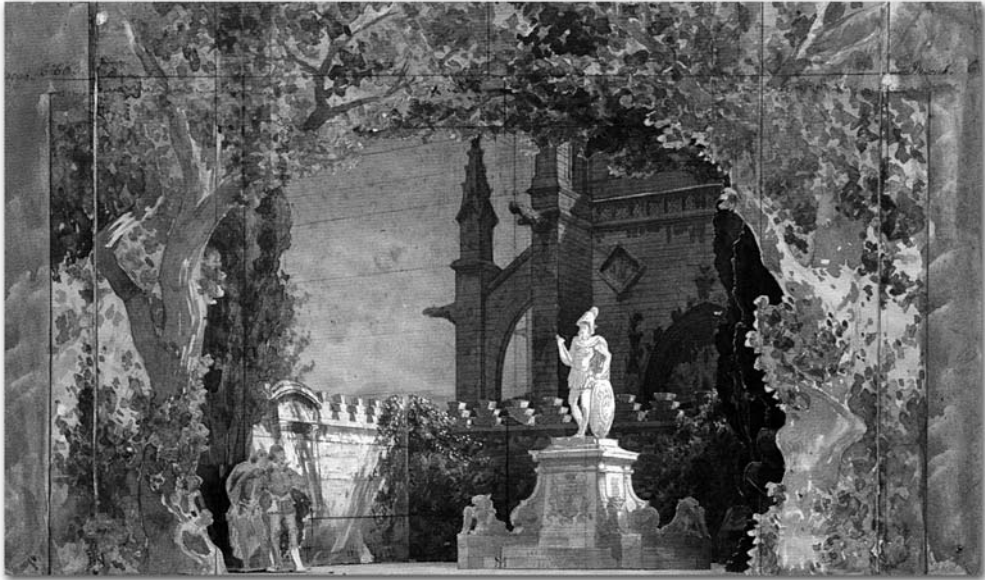
E infine: normalmente presumiamo che il Commendatore sia sceso da cavallo prima di recarsi a cena, ma nel libretto di Bertati se non fosse per il sottotitolo *Il convitato di pietra* non risulterebbe neppure chiaro se appare la statua o il Commendatore in persona (senza dubbio truccato con abbondanti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

«*Don Giovanni*» torna a Venezia

Ci volle quasi un quarto di secolo perché *Don Giovanni* fosse accolto per la prima volta in Italia – al Teatro della Società di Bergamo oppure al Teatro Valle/Capranica di Roma nel 1811<sup>53</sup> – e ancora un altro quarto perché approdasse a Venezia, al Teatro di San Benedetto, nella primavera 1833. L'Avviso premesso al libretto spiega così questo ritardo:

---

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



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

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

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

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

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

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

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

<sup>55</sup> PETROBELLI, «*Don Giovanni*» in *Italia* cit., p. 36.



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

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

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

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

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

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

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

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

\* \* \*

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

(traduzione dall'inglese di Michele Girardi)

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

Scheda: 1/1

▸ [Scheda Unimarc](#) ▸ [Scarico Unimarc](#) ▸ [Scheda Marc21](#) ▸ [Scarico Marc21](#)

▸ [Export Endnote](#) ▸ [Export Refworks](#) ▸ [Citazioni](#) ☆ [Aggiungi a preferiti](#) ▸ [Permalink](#)

Livello bibliografico	Periodico
Tipo documento	Testo a stampa
Titolo	<b>La Fenice prima dell'Opera</b>
Numerazione	A.1, n. 0 (nov. 2002)-
Pubblicazione	Venezia : [s.n., 2002]-
Descrizione fisica	v. : ill. ; 24 cm
Note generali	<ul style="list-style-type: none"><li>- Periodicità non determinata</li><li>- Suppl. a "La Fenice : notiziario di informazione musicale e avvenimenti culturali della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia"</li></ul>
Numeri	<ul style="list-style-type: none"><li>- [ISSN] 2280-8116</li></ul>