

opera

Stagione teatrale 2017-2018

TEATRO DANTE ALIGHIERI



Wolfgang Amadeus Mozart

Don Giovanni

Fondazione Ravenna Manifestazioni
Comune di Ravenna
Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo
Regione Emilia Romagna

Teatro di Tradizione Dante Alighieri
Stagione d'Opera e Danza
2017-2018

Don Giovanni

dramma giocoso in due atti
musica di Wolfgang Amadeus Mozart
libretto di Lorenzo Da Ponte

Teatro Alighieri
12, 14 gennaio



FONDAZIONE DEL MONTE
DI BOLOGNA E RAVENNA

1473



Coordinamento editoriale
Cristina Ghirardini
Grafica **Ufficio Edizioni**
Fondazione Ravenna Manifestazioni

Si ringraziano il Teatro Coccia di Novara per aver concesso il materiale editoriale e Loredana Lipperini per aver autorizzato la pubblicazione dei testi tratti dal suo volume *Don Giovanni. Il potere della seduzione, la musica, il mito*, Roma, Castelvechi, 2006.

Foto di scena Festival di Spoleto
© **ML Antonelli-AGF** (in copertina
e alle pp. 3, 46, 52, 60, 64, 65, 72, 75)

Foto di scena Teatro Coccia di Novara
© **Mario Finotti** (pp. 4, 42, 53, 56, 57, 58,
68, 69)

In apertura dei capitoli: *Il mito di Don Giovanni*
p. 43, Jean-Honoré Fragonard, *Il chiavistello*
(1776-1779)

p. 47, Henri Gervex, *Rolla* (1878)

p. 49, Francesco Narici (1719-1785),
Presunto ritratto di Casanova

p. 61, Jean Antoine Watteau (1684-1721),
Il Seduttore

p. 74, locandina del film *Io, Don Giovanni*
(2009), regia di Carlos Saura

L'editore si rende disponibile
per gli eventuali aventi diritto
sul materiale utilizzato.

Stampa **Edizioni Moderna, Ravenna**

Sommario

La locandina.....	pag.	5
Il libretto	pag.	7
Il soggetto di Loredana Lipperini	pag.	43
Il sogno di una danza macabra fatto da un filosofo della disperazione di Giorgio Ferrara e René de Ceccatty	pag.	47
Levità e contraddizioni nel Don Giovanni di Mozart di Loredana Lipperini	pag.	49
La genialità sensuale come seduzione di Sören Kirkegaard	pag.	61
I protagonisti	pag.	75



Don Giovanni

dramma giocoso in due atti su libretto di Lorenzo Da Ponte

musica di Wolfgang Amadeus Mozart

(edizione Edwin F. Kalmus & Co., Inc. Publishers of Music, Boca Raton, Florida)

personaggi e interpreti

Don Giovanni **Dimitris Tiliakos**

Il commendatore **Cristian Saitta**

Donna Anna **Lucia Cesaroni**

Don Ottavio **Giulio Pelligra**

Donna Elvira **Francesca Sassu**

Leporello **Andrea Concetti**

Zerlina **Arianna Vendittelli**

Masetto **Daniel Giulianini**

direttore **Matteo Beltrami**

regia e ideazione **Luigi Giorgio Ferrara**

drammaturgia **Giorgio Ferrara, René de Ceccatty**

scenografia **Dante Ferretti, Francesca Lo Schiavo**

costumi **Maurizio Galante**

disegno luci **Fiammetta Baldiserri**

Orchestra Giovanile Luigi Cherubini

Coro San Gregorio Magno

maestro del coro **Mauro Rolfi**

maestro al cembalo **Daniela Pellegrino**

figuranti

Kirkegaard **Simone Manzotti**

La morte **Omar Ndoye**

Becchini **Angelo Barone, Davide Gasparri, Mirco Guarino, Matteo Napoletano,**

Alessio Ruzzante, Davide Torlai (allievi attori della Scuola del Teatro Musicale di Novara)

aiuto regia **Patrizia Frini**

direttore di scena **Luigi Barilone**

maestri collaboratori **Cesare Della Sciucca, Alba Pepe, Azzurra Steri**

libretto su app Lyri sincronizzato da **Silvia Gentilini**

assistente ai costumi **Marta Rinaldi**

macchinista costruttore **Paolo Zappelli** *capo macchinista* **Pasquale Zanellato**

macchinisti **Artem Koval, Alessio Onida, Alessandro Raimondi, Lorenzo Saletta**

elettricisti **David Baldoni, Ivan Pastrovicchio, Fabio Rifaldi** *attrezzisti* **Costanza Filaroni, Laura Marocchino**

sarte **Silvia Lumes** *reparto trucco e acconciature* **Rosalia Visaggio** *in collaborazione con* **Filos Formazione**

costumi **Farani Sartoria Teatrale** *calzature* **Pompei 2000, Roma**

elementi di attrezzerie **E. Rancati S.r.l., Cornaredo (MI)**

elementi scenografici **Mekane S.r.l., Roma; Laboratorio di scenotecnica e pittura del Festival di Spoleto**

coproduzione Festival di Spoleto 60, Fondazione Teatro Coccia Novara,

Teatro Alighieri di Ravenna

Il dissoluto punito, o sia il Don Giovanni

dramma giocoso in due atti

poesia di Lorenzo Da Ponte
musica di Wolfgang Amadeus Mozart

PERSONAGGI

Don Giovanni , giovane cavaliere estremamente licenzioso	<i>basso</i>
Donna Anna , dama promessa sposa di	<i>soprano</i>
Don Ottavio	<i>tenore</i>
Commendatore	<i>basso</i>
Donna Elvira , dama di Burgos abbandonata da Don Giovanni	<i>soprano</i>
Leporello , servo di don Giovanni	<i>basso</i>
Masetto , amante di	<i>basso</i>
Zerlina , contadina	<i>soprano</i>

Coro di contadini e contadine.
Suonatori.

La scena si finge in una città della Spagna.

ATTO PRIMO

[Ouverture]

Scena prima

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

[1. Introduzione]

Leporello

Notte e giorno faticar
per chi nulla sa gradir,
piova e vento sopportar,
mangiar male e mal dormir...
Voglio far il gentiluomo,
e non voglio più servir.
Oh che caro galantuomo!
Voi star dentro colla bella,
ed io far la sentinella!...
Ma mi par che venga gente,
non mi voglio far sentir.
(*S'asconde.*)

Donna Anna

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

Don Giovanni

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

Leporello

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

Donna Anna

Gente! servi! al traditore!

Don Giovanni

Taci, e trema al mio furore!

Donna Anna

Scellerato!

Don Giovanni

Sconsigliata!

Leporello

Sta' a veder che il malandrino
mi farà precipitar.

Donna Anna

Come furia disperata
ti saprò perseguitar.

Don Giovanni

Questa furia disperata
mi vuol far precipitar.
(*Donna Anna sentendo il Commendatore lascia Don Giovanni ed entra in casa.*)

Il Commendatore

Lasciala indegno,
battiti meco!

Don Giovanni

Va', non mi degno
di pugnar teco.

Il Commendatore

Così pretendi
da me fuggir?

Leporello

(*Potessi almeno
di qua partir!*)

Don Giovanni

Misero attendi,
se vuoi morir.
(*Don Giovanni ferisce mortalmente il
Commendatore.*)

Il Commendatore

Ah soccorso!... son tradito!...
l'assassino... m'ha ferito...
e dal seno palpitante
sento... l'anima... partir.
(*Qui il Commendatore muore.*)

Don Giovanni

(*A parte.*)
Ah già cadde il sciagurato.
Affannosa e agonizzante
già dal seno palpitante
veggo l'anima partir.

Leporello

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

Scena seconda

Don Giovanni, Leporello.

[Recitativo secco]

Don Giovanni

(*Sotto voce sempre.*)
Leporello, ove sei?

Leporello

Son qui per mia disgrazia; e voi?

Don Giovanni

Son qui.

Leporello

Chi è morto: voi, o il vecchio?

Don Giovanni

Che domanda da bestia! il vecchio.

Leporello

Bravo:

due imprese leggiadre!
sforzar la figlia ed ammazzar il padre.

Don Giovanni

L'ha voluto, suo danno.

Leporello

Ma Donn'Anna

cosa ha voluto?

Don Giovanni

Taci,
(*In atto di batterlo.*)
non mi seccar, vien meco, se non vuoi
qualche cosa ancor tu!

Leporello

Non vo' nulla, signor, non parlo più.
(*Partono.*)

Scena terza

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

Donna Anna

(*Con risolutezza.*)
Ah del padre in periglio
in soccorso voliam.

Don Ottavio

(*Con ferro ignudo in mano.*)
Tutto il mio sangue
verserò, se bisogna.
Ma dov'è il scellerato?

Donna Anna

In questo loco...

[2. Recitativo accompagnato e Duetto]

(*Vede il cadavere.*)

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

Don Ottavio

Signore...

Donna Anna

Ah l'assassino
mel trucidò. Quel sangue...
quella piaga... quel volto...
tinto e coperto dei color di morte...
Ei non respira più... fredde ha le membra...
Padre mio... padre amato... io manco... io moro...

Don Ottavio

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

Donna Anna

Ahi...

Don Ottavio

Già rinviene...
datele nuovi aiuti...

Donna Anna

Padre mio...

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

[Duetto]

Donna Anna
(*Disperatamente.*)
Fuggi, crudele, fuggi:
lascia che mora anch'io,
ora ch'è morto, oddio,
chi a me la vita diè.

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

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

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

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

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

A due
Che giuramento, oh dèi!
che barbaro momento!
Tra cento affetti e cento
vammi ondeggiando il cor.
(*Partono.*)

Scena quarta
*Strada. Alba chiara. Don Giovanni, Leporello, poi
Donna Elvira in abito da viaggio.*

[Recitativo secco]

Don Giovanni
Orsù spicciati presto... cosa vuoi?

Leporello
L'affar di cui si tratta
è importante.

Don Giovanni
Lo credo.

Leporello
È importantissimo.

Don Giovanni
Meglio ancora: finiscila.

Leporello
Giurate
di non andar in collera.

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

Leporello
Siamo soli.

Don Giovanni
Lo vedo.

Leporello
Nessun ci sente.

Don Giovanni
Via.

Leporello
Vi posso dire
tutto liberamente?

Don Giovanni
Sì.

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

Don Giovanni
Temerario! in tal guisa...

Leporello
E il giuramento!...

Don Giovanni
Non so di giuramenti... taci... o ch'io...

Leporello
Non parlo più, non fiato, o padron mio.

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

Leporello
Non ne so nulla:
ma essendo l'alba chiara, non sarebbe
qualche nuova conquista?
Io lo devo saper per porla in lista.

Don Giovanni
Va' là, che se' il grand'uom: sappi ch'io sono
innamorato d'una bella dama,
e son certo che m'ama.
La vidi... le parlai... meco al casino
questa notte verrà... Zitto: mi pare
sentire odor di femmina...

Leporello
Cospetto!
che odorato perfetto!

Don Giovanni
All'aria mi par bella.

Leporello
E che occhio, dico!

Don Giovanni
Ritiriamoci un poco,
e scopriamo terren.

Leporello
Già prese foco.

Scena quinta
I suddetti, Donna Elvira.

[3. Aria]

Donna Elvira
Ah chi mi dice mai

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

Don Giovanni
(*A Leporello.*)
Udisti: qualche bella
dal vago abbandonata? Poverina!
Cerchiam di consolare il suo tormento.

Leporello
Così ne consolò mille e ottocento.

Don Giovanni
Signorina!

[Recitativo secco]

Donna Elvira
Chi è là?

Don Giovanni
Stelle! che vedo!

Leporello
O bella! Donna Elvira!

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

Leporello
Che titoli cruscanti! manco male
che lo conosce bene.

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

Donna Elvira
Cosa puoi dire
dopo azion sì nera? In casa mia
entri furtivamente, a forza d'arte,
di giuramenti e di lusinghe arrivi
a sedurre il cor mio;
m'innamori, o crudele,
mi dichiari tua sposa, e poi mancando

della terra e del cielo al santo dritto
con enorme delitto
dopo tre dì da Burgos t'allontani,
m'abbandoni, mi fuggi e lasci in preda
al rimorso ed al pianto,
per pena forse che t'amai cotanto!

Leporello
(Pare un libro stampato.)

Don Giovanni
Oh in quanto a questo
ebbi le mie ragioni.
(A Leporello.)
È vero?

Leporello
(Ironicamente.)
È vero.
E che ragion forti!

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

Don Giovanni
Eh via,
siate più ragionevole. (Mi pone
a cimento costei.) Se non credete
al labbro mio, credete
a questo galantuomo.

Leporello
(Salvo il vero.)

Don Giovanni
(Forte.)
Via, dille un poco...

Leporello
(Piano.)
E cosa devo dirle?

Don Giovanni
(Forte, partendo senza esser visto.)
Sì, sì, dille pur tutto.

Donna Elvira
(A Leporello.)
Ebben, fa' presto...

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

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

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

Donna Elvira
Il scellerato
m'ingannò, mi tradì...

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

[4. Aria]

Madamina, il catalogo è questo
delle belle che amò il padron mio;
un catalogo egli è che ho fatt'io,
osservate, leggete con me.

In Italia seicento e quaranta,
in Lamagna duecento e trentuna,
cento in Francia, in Turchia novantuna,
ma in Ispagna son già mille e tre.

V'han fra queste contadine,
cameriere, cittadine,
v'han contesse, baronesse,
marchesane, principesse,
e v'han donne d'ogni grado,
d'ogni forma, d'ogni età.

Nella bionda egli ha l'usanza
di lodar la gentilezza,
nella bruna la costanza,
nella bianca la dolcezza.
Vuol d'inverno la grassotta,
vuol d'estate la magrotta;
è la grande maestosa,

la piccina è ognor vezzosa.
Delle vecchie fa conquista,
pel piacer di porle in lista,
ma passion predominante
è la giovin principiante.
Non si picca se sia ricca,
se sia brutta, se sia bella:
purché porti la gonnella,
voi sapete quel che fa.
(Parte.)

Scena sesta
Donna Elvira sola.

[Recitativo secco]

Donna Elvira
In questa forma dunque
mi tradì il scellerato? è questo il premio
che quel barbaro rende all'amor mio?
Ah vendicar voglio io
l'ingannato mio cor: pria ch'ei mi fugga...
si ricorra... si vada... io sento in petto
sol vendetta parlar, rabbia e dispetto.
(Parte.)

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

[5. Coro]

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

Coro di contadine
La la la la la la la lera.
Che piacer, che piacer che sarà.

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

Coro di contadini
La la la la la la la lera.
Che piacer, che piacer che sarà.

Masetto e Zerlina
Vieni, vieni, carino, godiamo,
carina
e cantiamo e balliamo e saltiamo.
La la la la la la la lera.
Che piacer, che piacer che sarà.

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

Scena ottava
I suddetti, Don Giovanni e Leporello da parte.

[Recitativo]

Don Giovanni
Manco male è partita; oh guarda guarda
che bella gioventù, che belle donne!

Leporello
Fra tante, per mia fé,
vi sarà qualche cosa anche per me.

Don Giovanni
Cari amici, buon giorno: seguitate
a stare allegramente,
seguitate a suonar, o buona gente.
C'è qualche spozalizio?

Zerlina
Sì signore,
e la sposa son io.

Don Giovanni
Me ne consolo.
Lo sposo?

Masetto
Io, per servirla.

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

Leporello
Basta che sia marito.

Zerlina
Oh il mio Masetto
è un uom d'ottimo core.

Don Giovanni
Oh anch'io, vedete!
Voglio che siamo amici: il vostro nome?

Zerlina
Zerlina.

Don Giovanni
E il tuo?

Masetto
Masetto.

Don Giovanni
O caro il mio Masetto!
Cara la mia Zerlina! t'esibisco
la mia protezione...
(A Leporello che fa dei scherzi all'altre
contadine.)
Leporello...
Cosa fai lì, birbone?

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

Don Giovanni
Presto, va' con costor: nel mio palazzo
conducili sul fatto; ordina ch'abbiano
cioccolatte, caffè, vini, presciutti;
cerca divertir tutti,
mostra loro il giardino,
la galleria, le camere; in effetto
fa' che resti contento il mio Masetto.
Hai capito?

Leporello
Ho capito. Andiam!

Masetto
Signore...

Don Giovanni
Cosa c'è?

Masetto
La Zerlina
senza me non può star.

Leporello
In vostro loco
ci sarà Sua Eccellenza, e saprà bene
fare le vostre parti.

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

Zerlina
Va', non temere:
nelle mani son io d'un cavaliere.

Masetto
E per questo?

Zerlina
E per questo
non c'è da dubitar.

Masetto
Ed io cospetto...

Don Giovanni
Olà, finiam le dispute: se subito
(Mostrandogli la spada.)
senza altro replicar non te ne vai,
Masetto, guarda ben, ti pentirai.

[6. Aria]

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

Scena nona
Don Giovanni e Zerlina.

[Recitativo]

Don Giovanni
Alfin siam liberati,
Zerlinetta gentil, da quel scioccone.
Che ne dite, mio ben, so far pulito?

Zerlina
Signore, è mio marito...

Don Giovanni
Chi? colui?
Vi par che un onest'uomo
un nobil cavalier qual io mi vanto,
possa soffrir che quel visetto d'oro,
quel viso inzuccherato,
da un bifolcaccio vil sia strapazzato?

Zerlina
Ma, signore, io gli diedi
parola di sposarlo.

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

Zerlina
Ah non vorrei...

Don Giovanni
Che non vorreste?

Zerlina
Al fine
ingannata restar; io so che rado
colle donne voi altri cavalieri
siete onesti e sinceri.

Don Giovanni
Eh un'impostura
della gente plebea! La nobiltà
ha dipinta negli occhi l'onestà.
Orsù, non perdiam tempo: in questo istante
io ti voglio sposar.

Zerlina
Voi?

Don Giovanni
Certo, io.
Quel casinetto è mio: soli saremo,
e là, gioiello mio, ci sposeremo.

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

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

Don Giovanni
Vieni, mio bel diletto.

Zerlina
Mi fa pietà Masetto.

Don Giovanni
Io cangerò tua sorte.

Zerlina
Presto non son più forte.
(Vanno verso il casino di Don Giovanni
abbracciati etc.)

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

Scena decima
I suddetti e Donna Elvira, che ferma con atti
disperatissimi Don Giovanni etc.

[Recitativo secco]

Donna Elvira
Fermati, scellerato: il ciel mi fece
udir le tue perfidie; io sono a tempo
di salvar questa misera innocente
dal tuo barbaro artiglio.

Zerlina
Meschina, cosa sento!

Don Giovanni
Amor, consiglio!
(A Donna Elvira piano.)
Idol mio, non vedete
ch'io voglio divertirmi...

Donna Elvira
(Forte.)
Divertirti?
è vero! divertirti! Io so, crudele,
come tu ti diverti...

Zerlina
Ma signor cavaliere...
è ver quel ch'ella dice?

Don Giovanni
(Piano a Zerlina.)
La povera infelice
è di me innamorata, e per pietà
deggio fingere amore,
ch'io son per mia disgrazia uom di buon core.

[8. Aria]

Donna Elvira
Ah fuggi il traditor,
non lo lasciar più dir:
il labbro è mentitor,
fallace il ciglio.
Da' miei tormenti impara
a creder a quel cor,
e nasca il tuo timor
dal mio periglio.
(Parte conducendo seco Zerlina.)

Scena undicesima
Don Giovanni solo, poi Don Ottavio e Donna Anna.

[Recitativo secco]

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

Don Ottavio
Ah ch'ora, idolo mio, son vani i pianti.

Di vendetta si parli. Oh Don Giovanni!

Don Giovanni
Mancava questo intoppo.

Donna Anna
Amico, a tempo
vi ritroviam: avete core, avete
anima generosa?

Don Giovanni
(Sta' a vedere
che il diavolo le ha detto qualche cosa.)
Che domanda! perché?

Donna Anna
Bisogno abbiamo
della vostra amicizia.

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

Scena dodicesima
I suddetti, Donna Elvira.

Donna Elvira
Ah ti ritrovo ancor, perfido mostro.

[9. Quartetto]

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

Don Ottavio e Donna Anna
Cieli! che aspetto nobile!
che dolce maestà!
Il suo dolor, le lagrime
m'empiono di pietà.

Don Giovanni
La povera ragazza
è pazza, amici miei:

lasciatemi con lei,
forse si calmerà.

Donna Elvira
Ah non credete al perfido!
Restate, oh dèi, restate.

Don Giovanni
È pazza, non badate.

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

Don Giovanni e Donna Elvira
(Sdegno, rabbia, dispetto, pavento
tormento)
dentro l'alma girare mi sento
che mi dice per quella infelice
di quel traditore
cento cose che intender non sa.)

Don Ottavio
Io di qua non vado via,
se non so com'è l'affar.

Donna Anna
Non ha l'aria di pazzia
il suo tratto, il suo parlar.

Don Giovanni
Se men vado, si potria
qualche cosa sospettar.

Donna Elvira
Da quel ceffo si dovria
la ner'alma giudicar.

Don Ottavio
(A Don Giovanni.)
Dunque quella?

Don Giovanni
È pazzarella.

Donna Anna
(A Donna Elvira.)
Dunque quegli?

Donna Elvira
È un traditore.

Don Giovanni
Infelice!

Donna Elvira
Mentitore!

Donna Anna e Don Ottavio
Incomincio a dubitar.

Don Giovanni
(Piano a Donna Elvira.)
Zitto zitto che la gente
si raduna a noi d'intorno;
siate un poco più prudente,
vi farete criticar.

Donna Elvira
(Forte a Don Giovanni.)
Non sperarlo, o scellerato,
ho perduta la prudenza,
le tue colpe ed il mio stato
voglio a tutti palesar.

Don Ottavio e Donna Anna
(A parte, guardando Don Giovanni.)
Quegli accenti si sommessi,
quel cangiarsi di colore,
son indizi troppo espressi,
che mi fan determinar.
(Parte Donna Elvira.)

[Recitativo secco]

Don Giovanni
Povera sventurata! I passi suoi
voglio seguir: non voglio
che faccia un precipizio. Perdonate,
bellissima Donn'Anna;
se servir vi poss'io,
in casa mia v'aspetto. Amici, addio!

Scena tredicesima
Don Ottavio e Donna Anna.

[10. Recitativo accompagnato ed Aria]

Donna Anna
Don Ottavio, son morta!

Don Ottavio
Cosa è stato?

Donna Anna
Per pietà, soccorretemi!

Don Ottavio
Mio bene...
fate coraggio!

Donna Anna
Oh dèi! Quegli è il carnefice
del padre mio.

Don Ottavio
Che dite...

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

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

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

Don Ottavio
(*Con affanno.*)
Stelle! seguite.

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

Don Ottavio
Perfido! e alfin?

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

Don Ottavio
Ohimè, respiro.

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

[Aria]
Or sai chi l'onore
rapire a me volse,
chi fu il traditore
che il padre mi tolse:
vendetta ti chieggiò,
la chiede il tuo cor.
Rammenta la piaga
del misero seno,
rimira di sangue
coperto il terreno,
se l'ira in te langue
d'un giusto furor.
(*Parte.*)

Scena quattordicesima
Don Ottavio solo.

[Recitativo secco]

Don Ottavio
Come mai creder deggio
di sì nero delitto
capace un cavaliere!
Ah di scoprire il vero
ogni mezzo si cerchi; io sento in petto
e di sposo e d'amico
il dover che mi parla:

disingannar la voglio, e vendicarla.
[10a. Aria]

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

Scena quindicesima
Leporello solo, poi Don Giovanni.

[Recitativo secco]

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

Don Giovanni
Oh Leporello mio, va tutto bene!

Leporello
Don Giovannino mio, va tutto male!

Don Giovanni
Come va tutto male?

Leporello
Vado a casa,
come voi l'ordinaste,
con tutta quella gente.

Don Giovanni
Bravo!

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

Don Giovanni
Bravo!

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

Don Giovanni
Bravo, in coscienza mia!

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

Don Giovanni
Zerlina!

Leporello
Bravo! e con lei chi venne?

Don Giovanni
Donna Elvira!

Leporello
Bravo! e disse di voi...

Don Giovanni
Tutto quel mal che in bocca le veniva.

Leporello
Bravo in coscienza mia!

Don Giovanni
E tu cosa facesti?

Leporello
Tacqui.

Don Giovanni
Ed ella?

Leporello
Segui a gridar.

Don Giovanni
E tu?

Leporello

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

Don Giovanni

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

[11. Aria]

Fin ch'han dal vino
calda la testa
una gran festa
fa' preparar.

Se trovi in piazza
qualche ragazza,
teco ancor quella
cerca menar.

Senza alcun ordine
la danza sia:
chi 'l minuetto,
chi la follia,
chi l'alemannna
farai ballar.

Ed io fra tanto
dall'altro canto
con questa e quella
vo' amoreggiar.

Ah la mia lista
doman mattina
d'una decina
devi aumentar.

(Partono.)

Scena sedicesima

Giardino con due porte chiuse a chiave per di fuori. Masetto e Zerlina, coro di contadini e di contadine sparse qua e là che dormono e sedono sopra sofà d'erbe etc. ect.

[Recitativo secco]

Zerlina

Masetto, senti un po': Masetto, dico.

Masetto

Non mi toccar!

Zerlina

Perché?

Masetto

Perché mi chiedi?

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

Zerlina

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

Masetto

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

Zerlina

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

[12. Aria]

Batti batti, o bel Masetto,
la tua povera Zerlina:
starò qui come agnellina
le tue botte ad aspettar.

Lascierò straziarmi il crine,
lascierò cavarmi gli occhi,
e le care tue manine
lieta poi saprò baciar.

Ah lo vedo: non hai core;
pace pace, o vita mia,
in contenti ed allegria
notte e di vogliam passar.

(Parte.)

[Recitativo secco]

Masetto

Guarda un po' come seppe

questa strega sedurmi! siamo pure
i deboli di testa!

Don Giovanni

(Di dentro.)

Sia preparato tutto a una gran festa!

Zerlina

Ah Masetto Masetto! odi la voce
del monsù cavaliere?

Masetto

Ebben, che c'è?

Zerlina

Verrà!

Masetto

Lascia che venga.

Zerlina

Ah se vi fosse
un buco da fuggir!

Masetto

Di cosa temi?
Perché diventi pallida? ah capisco,
capisco bricconcella!
Hai timor ch'io comprenda
com'è tra voi passata la faccenda.

[13. Finale]

Presto presto, pria ch'ei venga,
por mi vo' da qualche lato:
c'è una nicchia... qui celato
cheto cheto mi vo' star.

Zerlina

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

Masetto

Faccia, dica quel che vuole!

Zerlina

Ah non giovan le parole!

Masetto

Parla forte e qui t'arresta!

Zerlina

Che capriccio ha nella testa!

Masetto

(Entra nella nicchia.)

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

Zerlina

(Quell'ingrato, quel crudele
oggi vuol precipitar.)

Scena diciassettesima

Zerlina, Don Giovanni con quattro servi nobilmente vestiti.

Don Giovanni

Su svegliatevi da bravi,
su coraggio, o buona gente!
Vogliam stare allegramente,
vogliam rider e scherzar.
(A' servi.)

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

Coro di servi

Su svegliatevi da bravi,
su coraggio, o buona gente!
Vogliam stare allegramente,
vogliam rider e scherzar.
(Partono i servi e i contadini.)

Scena diciottesima

Don Giovanni, Zerlina, Masetto nella nicchia.

Zerlina

(Vuol nascondersi.)

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

Don Giovanni

(La prende.)

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

Zerlina

Ah lasciatemi andar via.

Don Giovanni
No no resta, gioia mia.

Zerlina
Se pietade avete in core...

Don Giovanni
Sì, ben mio, son tutto amore.
Vieni un poco in questo loco
fortunata io ti vo' far.

Zerlina
Ah s'ei vede il sposo mio,
so ben io quel che può far.

Don Giovanni
(Nell'aprire la nicchia e vedendo Masetto fa un moto di stupore.)
Masetto!

Masetto
Sì Masetto!

Don Giovanni
(Un poco confuso.)
E chiuso là perché?
(Riprende ardire.)
La bella tua Zerlina
non può, la poverina,
più star senza di te.

Masetto
(Un poco ironico.)
Capisco, sì, signore.

Don Giovanni
(A Zerlina.)
Adesso fate core:
(Si sente il preludio della danza.)
I suonatori udite;
venite omai con me.

Masetto e Zerlina
Sì sì, facciamo core
ed a ballar cogli altri
andiamo tutti tre.
(Partono.)

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

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

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

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

Leporello
(Fuori dalle finestre.)
Signor, guardate un poco
che maschere galanti!

Don Giovanni
Falle passar avanti,
di' che ci fanno onor.

Donna Anna, Don Ottavio e Donna Elvira
(Piano.)
Al volto ed alla voce
si scopre il traditore.

Leporello
Zi zi, signore maschere:
zi zi...

Donna Anna e Donna Elvira
(A Don Ottavio, piano.)
Via, rispondete.

Leporello
Zi zi...

Don Ottavio
Cosa chiedete?

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

Don Ottavio
Grazie di tanto onore:
andiam, compagne belle.

Leporello
L'amico anche su quelle
prove farà d'amor.
(Entra.)

Donna Anna e Don Ottavio
Protegga il giusto cielo
il zelo del mio cor.

Donna Elvira
Vendichi il giusto cielo
il mio tradito amor.

Scena ventesima
Sala illuminata e preparata per una gran festa di ballo. Don Giovanni, Masetto, Zerlina, Leporello, contadini e contadine, poi Donna Anna, Donna Elvira e Don Ottavio in maschera etc., servi con rinfreschi etc.

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

Leporello
Rinfrescatevi, bei giovinotti.

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

Don Giovanni
(Si portano i rinfreschi.)
Ehi caffè!

Leporello
Cioccolatte!

Don Giovanni
Sorbetti!

Masetto
Ah Zerlina, giudizio!

Leporello
Confetti!

Zerlina e Masetto
(A parte.)
Troppo dolce comincia la scena,
in amaro potria terminar.

Don Giovanni
(Fa carezze a Zerlina.)
Sei pur vaga, brillante Zerlina!

Zerlina
Sua bontà!

Masetto
(Guarda e fremete.)
(La briconna fa festa.)

Leporello
(Imita il padrone colle altre ragazze.)
Sei pur cara, Giannotta, Sandrina.

Masetto
Tocca pur, che ti cada la testa.

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

Don Giovanni e Leporello
Quel Masetto mi par stralunato,
qui bisogna cervello adoprar.
(Entrano Don Ottavio, Donna Anna, Donna Elvira mascherate.)

Leporello
Venite pur avanti,
vezzose mascherette.

Don Giovanni
È aperto a tutti quanti,
viva la libertà!

Donna Anna, Donna Elvira e Don Ottavio
Siam grati a tanti segni
di generosità!

Don Giovanni
Ricominciate il suono!
(Si suona come prima.)

(A Leporello che porrà in ordine etc.)

Tu accoppia i ballerini.

(Si mette a ballar con Zerlina.)

Il tuo compagno io sono:

Zerlina, vien pur qua!

Leporello

Da bravi, via, ballate!

(Qui ballano.)

Donna Elvira

(A Donna Anna.)

Quella è la contadina.

Donna Anna

Io moro!

Don Ottavio

Simulate!

Leporello, Masetto e Don Giovanni

(Masetto dirà questo verso in tono ironico.)

Va bene in verità!

Don Giovanni

A bada tien Masetto.

Leporello

Non balli, poveretto.

Vien qua, Masetto caro,

facciam quel ch'altri fa.

Masetto

No no, ballar non voglio.

Leporello

(Fa ballar per forza Masetto.)

Eh balla, amico mio!

Donna Anna

(A Donna Elvira.)

(Resister non poss'io.)

Donna Elvira e Don Ottavio

(Fingete, per pietà!)

Don Giovanni

(Ballando conduce Zerlina presso una porta e la fa entrare quasi per forza.)

Vieni con me, mia vita...

Zerlina

Oh numi! son tradita!

Masetto

(Si cava dalle mani di Leporello e seguita la Zerlina.)

Lasciami! Ah no! Zerlina!...

Leporello

(Sorte in fretta.)

Qui nasce una ruina.

Donna Elvira, Don Ottavio e Donna Anna

L'iniquo da se stesso

nel laccio se ne va.

Zerlina

(Di dentro ad alta voce, strepito di piedi a destra.)

Gente aiuto, aiuto gente.

Donna Anna, Donna Elvira e Don Ottavio

Soccorriamo l'innocente.

(I suonatori e gli altri partono confusi. Di dentro, come sopra.)

Masetto

Ah Zerlina!...

Zerlina

Scellerato!

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

Donna Anna, Donna Elvira e Don Ottavio

Ora grida da quel lato.

Ah gittiamo giù la porta.

(Gittano giù la porta.)

Zerlina

(Esce da un'altra parte.)

Soccorretemi, o son morta!

Donna Anna, Donna Elvira, Don Ottavio

e Masetto

Siam qui noi per tua difesa.

Don Giovanni

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

Ecco il birbo che t'ha offesa:

ma da me la pena avrà!

Mori, iniquo!

Leporello

Ah cosa fate!

Don Giovanni

Mori, dico!

Don Ottavio

(Cava una pistola contro Don Giovanni.)

No! sperate!

Don Ottavio, Donna Elvira, Donna Anna e Masetto

(Si cavano la maschera.)

L'empio crede con tal frode

di nasconder l'empietà.

Don Giovanni

Donna Elvira!

Donna Elvira

Sì malvagio!

Don Giovanni

Don Ottavio!

Don Ottavio

Sì signore.

Don Giovanni

(A Donna Anna.)

Ah credete!

Donna Anna, Zerlina e Masetto

Traditore!

Tutti salvo Don Giovanni e Leporello

Tutto tutto già si sa.

Zerlina, Donna Anna, Donna Elvira,

Don Ottavio e Masetto

Trema trema, scellerato.

Saprà tosto il mondo intero

il misfatto orrendo e nero,

la tua fiera crudeltà.

Odi il tuon de la vendetta,

che ti fischia intorno intorno;

sul tuo capo in questo giorno

il suo fulmine cadrà!

Don Giovanni e Leporello

È confusa la ^{mia} testa,
sua

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

e un'orribile tempesta

minacciando, oddio ^{mi} va.
^{lo}

Ma non manca in ^{me} coraggio,
^{lui}

non ^{mi} perdo ^{mi} confondo,
^{si} perde ^o si confonde,

se cadesse ancor il mondo

nulla mai temer ^{mi} fa.
^{lo}

ATTO SECONDO

Scena prima

Strada. Don Giovanni, Leporello.

[14. Duetto]

Don Giovanni

Eh via buffone,
non mi seccar.

Leporello

No no padrone,
non vo' restar.

Don Giovanni

Sentimi, amico...

Leporello

Vo' andar, vi dico.

Don Giovanni

Ma che ti ho fatto,
che vuoi lasciarmi?

Leporello

Oh niente affatto!
quasi ammazzarmi!

Don Giovanni

Va' che sei matto!
Fu per burlar.

Leporello

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

[Recitativo secco]

Don Giovanni

Leporello.

Leporello

Signore.

Don Giovanni

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

Leporello

Cosa?

Don Giovanni

Quattro doppie.

Leporello

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

Don Giovanni

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

Leporello

Purché lasciam le donne.

Don Giovanni

Lasciar le donne! pazzo!
Lasciar le donne! Sai ch'elle per me
son necessarie più del pan che mangio,
più dell'aria che spiro!

Leporello

E avete core
d'ingannarle poi tutte?

Don Giovanni

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

Leporello

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

Don Giovanni

Odi: vedesti tu la cameriera
di Donna Elvira?

Leporello

Io no.

Don Giovanni

Non hai veduto
qualche cosa di bello,

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

Leporello

E perché non potreste
presentarvi col vostro?

Don Giovanni

Han poco credito
con gente di tal rango
gli abiti signorili.
(*Si cava il proprio abito e si mette quello di
Leporello.*)
Sbrigati... via...

Leporello

Signor... per più ragioni...

Don Giovanni

(*Con collera.*)
Finiscila, non soffro opposizioni.
(*Leporello si mette l'abito di Don Giovanni.*)

Scena seconda

Si fa notte a poco a poco. Don Giovanni,
Leporello, Donna Elvira alla finestra.

[15. Terzetto]

Donna Elvira

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

Leporello

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

Don Giovanni

Cogliere io vo' il momento:
tu fermati un po' là!
(*Don Giovanni si mette dietro Leporello e parla a
Donna Elvira.*)
Elvira, idolo mio...

Donna Elvira

Non è costui l'ingrato?

Don Giovanni

Sì vita mia, son io
e chiedo carità.

Donna Elvira

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

Leporello

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

Don Giovanni

Discendi, o gioia bella,
vedrai che tu sei quella
che adora l'alma mia,
pentito io sono già.

Donna Elvira

No non ti credo, o barbaro!

Don Giovanni

(*Con affettato dolore.*)
Ah credimi, o m'uccido!

Leporello

(*A Don Giovanni.*)
Se seguitate, io rido.

Don Giovanni

Idolo mio, vien qua.
(*Ognuno a parte.*)

Donna Elvira

(Dèi! che cimento è questo?
Non so s'io vado o resto!
Ah proteggete voi
la mia credulità.)
(*Donna Elvira parte dalla finestra.*)

Leporello

(Già quel mendace labbro
torna a sedur costei:
deh proteggete, o dèi,
la sua credulità!)

Don Giovanni

(Spero che cada presto!
Che bel colpetto è questo!
Più fertile talento
del mio, no, non si dà.)
(*Allegrissimo.*)

[Recitativo secco]

Amico, che ti par?

Leporello

Mi par che abbiate
un'anima di bronzo.

Don Giovanni

Va' là che se' il gran gonzo! Ascolta bene:
quando costei qui viene,
tu corri ad abbracciarla,
falle quattro carezze,
fingi la voce mia: poi con bell'arte
cerca teco condurla in altra parte...

Leporello

Ma signor...

Don Giovanni

(Mette presso il naso una pistola a Leporello.)
Non più repliche!

Leporello

E se poi mi conosce?

Don Giovanni

Non ti conoscerà se tu non vuoi...
Zitto, ell'apre: ehi, giudizio!
(Don Giovanni va in disparte.)

Scena terza

I suddetti, Donna Elvira.

Donna Elvira

Eccomi a voi!

Don Giovanni

Veggiamo che farà.

Leporello

(Che bell'imbroglia!)

Donna Elvira

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

Leporello

Sì carina!

Donna Elvira

Crudele! Se sapeste
quante lagrime e quanti
sospir voi mi costate!

Leporello

Io, vita mia?

Donna Elvira

Voi.

Leporello

Poverina! quanto mi dispiace!

Donna Elvira

Mi fuggirete più?

Leporello

No, muso bello.

Donna Elvira

Sarete sempre mio?

Leporello

Sempre.

Donna Elvira

Carissimo!

Leporello

Carissima! (La burla mi dà gusto.)

Donna Elvira

Mio tesoro!

Leporello

Mia Venere!

Donna Elvira

Son per voi tutta foco!

Leporello

Io tutto cenere.

Don Giovanni

(Il birbo si riscalda.)

Donna Elvira

E non m'ingannerete?

Leporello

No sicuro.

Donna Elvira

Giuratemi.

Leporello

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

Don Giovanni

Ih eh ih eh ah ih: sei morto.

Donna Elvira

(Fugge con Leporello.)

Oh numi!

Don Giovanni

*(Finge di uccidere qualcheduno colla spada alla
mano etc.)*

Ih eh ih eh ah ih! par che la sorte

mi secondi. Veggiamo...

le finestre son queste: ora cantiamo.

[16. Canzonetta]

Deh vieni alla finestra, o mio tesoro,

deh vieni a consolar il pianto mio:

se neghi a me di dar qualche ristoro,

davanti agli occhi tuoi morir vogl'io.

Tu ch'hai la bocca dolce più che il mèle,

tu che il zucchero porti in mezzo il core,

non esser, gioia mia, con me crudele,

lasciati almen veder, mio bell'amore.

[Recitativo secco]

V'è gente alla finestra: forse è dessa.

Zi zi...

Scena quarta

*Don Giovanni, Masetto con contadini armati di
spade e di fucili etc.*

Masetto

Non ci stanchiamo: il cor mi dice
che trovar lo dobbiam!

Don Giovanni

(Qualcuno parla.)

Masetto

Fermatevi: mi pare
che alcuno qui si muova.

Don Giovanni

(Se non fallo, è Masetto.)

Masetto

(Forte.)

Chi va là? Non risponde.

Animo, schioppo al muso.

(Più forte.)

Chi va là?

Don Giovanni

(Non è solo,

ci vuol giudizio.)

(Cerca imitar la voce di Leporello.)

Amici...

(Non mi voglio scoprire.)

(Come sopra.)

Sei tu Masetto?

Masetto

(In collera.)

Appunto quello! e tu?

Don Giovanni

Non mi conosci? Il servo

son io di Don Giovanni.

Masetto

Leporello!

Servo di quell'indegno cavaliere!

Don Giovanni

Certo, di quel briccone...

Masetto

Di quell'uom senza onore... Ah dimmi un poco

dove possiam trovarlo:

lo cerco con costor per trucidarlo.

Don Giovanni

(Bagatelle!) Bravissimo Masetto!

Anch'io con voi m'unisco

per fargliela a quel birbo di padrone;

ma udite un po' qual è la mia intenzione.

[17. Aria]

Metà di voi qua vadano,

(Accennando a destra.)

e gli altri vadan là,

(Accennando a sinistra.)

e pian pianin lo cerchino:

lontan non fia di qua.

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

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

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

Tu solo vien con me.
Bisogna far il resto,
ed or vedrai cos'è.
(*Prende Masetto e parte.*)

Scena quinta

Don Giovanni, Masetto.

[Recitativo secco]

Don Giovanni
(*Ritorna in scena conducendo seco per la mano Masetto.*)
Zitto! Lascia ch'io senta: ottimamente;
dunque dobbiam ucciderlo!

Masetto
Sicuro.

Don Giovanni
E non ti basteria rompergli l'ossa...
fracassargli le spalle...

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

Don Giovanni
Hai buone arme?

Masetto
Cospetto!
Ho pria questo moschetto...
e poi questa pistola...
(*Dà il moschetto e la pistola a Don Giovanni.*)

Don Giovanni
E poi?

Masetto
Non basta?

Don Giovanni
Eh basta certo. Or prendi
(*Batte col rovescio della spada Masetto.*)
questa per la pistola...
questa per il moschetto...

Masetto
Ahi ahi!

Don Giovanni
(*Minacciandolo colle armi alla mano.*)
Taci o t'uccido:
questa per l'ammazzarlo...
questa per farlo in brani...
villano, mascalzon, ceffo da cani.
(*Parte.*)

Scena sesta

Masetto, poi Zerlina.

Masetto
Ahi ahi la testa mia!
ahi ahi le spalle e il petto!

Zerlina
Mi parve di sentire
la voce di Masetto.

Masetto
Oddio! Zerlina,
Zerlina mia! soccorso!

Zerlina
Cosa è stato?

Masetto
L'iniquo, il scellerato
mi ruppe l'ossa e i nervi!

Zerlina
Oh poveretta me! Chi?

Masetto
Leporello
o qualche diavol che somiglia a lui.

Zerlina
Crudel! Non tel diss'io

che con questa tua pazza gelosia
ti ridurresti a qualche brutto passo?
Dove ti duole?

Masetto
Qui.

Zerlina
E poi?

Masetto
Qui... e ancora qui...

Zerlina
E poi non ti duol altro?

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

Zerlina
Via via non è gran mal, se il resto è sano.
Vientene meco a casa,
purché tu mi prometta
d'essere men geloso,
io io ti guarirò, caro il mio sposo.

[18. Aria]

Vedrai carino,
se sei buonino,
che bel rimedio
ti voglio dar.
È naturale,
non dà disgusto,
e lo speciale
non lo sa far.
È un certo antidoto
che porto addosso,
dare tel posso,
se il vuoi provar.
Saper vorresti
dove mi sta?
Sentilo battere
toccami qua.
(*Parte.*)

Scena settima

Leporello, Donna Elvira, poi Donna Anna, Don Ottavio con servi e lumi. Atrio terreno oscuro in casa di Donna Anna.

[Recitativo secco]

Leporello
Di molte faci il lume
s'avvicina, o mio ben; stiamo qui un poco
fin che da noi si scosta.

Donna Elvira
Ma che temi,
adorato mio sposo?

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

Donna Elvira
Ah non lasciarmi!

[19. Sestetto]

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

Leporello
(*Andando a tentone etc.*)
Più che cerco, men ritrovo
questa porta sciagurata;
piano piano, l'ho trovata,
ecco il tempo di fuggir.
(*Sbaglia la porta. Entrano vestiti a lutto Donna Anna e Don Ottavio.*)

Don Ottavio
Tergi il ciglio, o vita mia,
e da' calma al tuo dolore;
l'ombra, oddio, del genitore
più non vuole il tuo martir.

Donna Anna
Lascia almen alla mia pena
questo picciolo ristoro,
sol la morte, o mio tesoro,
il mio pianto può finir.

Donna Elvira
(*Senza esser vista.*)
Ah dov'è lo sposo mio?

Leporello
(*Dalla porta, senza esser visto.*)
Se mi trova, son perduto!

Donna Elvira e Leporello
(Una porta là vegg'io,
cheta cheta io vo' partir.
cheto cheto
(*Nel sortire s'incontrano in Zerlina e Masetto.*)

Scena ottava
I suddetti, Zerlina e Masetto.

Zerlina e Masetto
Ferma, briccone,
dove ten vai?
(*Leporello s'asconde la faccia.*)

Donna Anna e Don Ottavio
Ecco il fellone.
Come era qua!
Ah mora il perfido
che m'ha tradito!

Donna Elvira
È mio marito,
pietà, pietà!

Don Ottavio, Zerlina, Donna Anna e Masetto
È Donna Elvira
quella ch'io vedo?
Appena il credo!
(*In atto di ucciderlo.*)
No no, morrà!

Leporello
(*Si scopre e si mette in ginocchio davanti gli altri.*)
Perdòn perdono,
signori miei,
quello io non sono,
sbaglia costei.
La vita chiedovi,
per carità!

Tutti salvo Leporello
Dèi! Leporello!
che inganno è questo?
Stupida resto,
Stupido
che mai sarà!

Mille torbidi pensieri
mi s'aggiran pel cervello;
che disordine è mai quello,
che impensata novità!

Leporello
Mille torbidi pensieri
mi si aggiran per la testa;
se mi salvo in tal tempesta
è un prodigio in verità!
(*Donna Anna parte coi servi.*)

Scena nona
Zerlina, Masetto, Donna Elvira, Don Ottavio, Leporello.

[Recitativo secco]

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

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

Don Ottavio
Dunque tu in questi panni
venisti qui per qualche tradimento!

Donna Elvira
A me tocca punirti!

Don Ottavio
Anzi a me!

Don Ottavio
No no, a me!

Masetto
Accoppatelo meco tutti tre.

[20. Aria]

Leporello
Ah pietà, signori miei,
ah pietà, pietà di me,
do ragione a voi, a lei,
ma il delitto mio non è.
Il padron con prepotenza
l'innocenza mi rubò.

Donna Elvira, compatite:
voi capite come andò!
Di Masetto non so nulla,
vel dirà questa fanciulla,
è un'oretta circuncirca
che con lei girando vo.

A voi, signore,
non dico niente,
certo timore...
certo accidente...
di fuori chiaro...
di dentro oscuro...
non c'è riparo...
la porta... il muro...
vo da quel lato,
poi qui celato,
l'affar si sa,
ma s'io sapeva
fuggia per qua.
(*Parte.*)

Scena decima
Donna Elvira, Zerlina, Masetto, Don Ottavio.

Donna Elvira
Ferma, perfido, ferma...

Masetto
Il birbo ha l'ali ai piedi...

Zerlina
Con qual arte
si sottrasse l'iniquo...

Don Ottavio
Amici miei,
dopo eccessi sì enormi
dubitar non possiam che Don Giovanni
non sia l'empio uccisore
del padre di Donn'Anna. In questa casa
per poche ore fermatevi... un ricorso
vo' far a chi si deve, e in pochi istanti
vendicarvi prometto;
così vuole dover, pietade, affetto.

[21. Aria]
Il mio tesoro intanto
andate a consolar,
e del bel ciglio il pianto
cercate di asciugare.

Ditele che i suoi torti
a vendicar io vado,
che sol di stragi e morti
nunzio voglio io tornar.
(*Partono, eccetto Donna Elvira.*)

[21a. Recitativo accompagnato ed Aria]

Donna Elvira
In quali eccessi, o numi, in quai misfatti
orribili tremendi
è avvolto il sciagurato!... Ah no, non potete
tardar l'ira del cielo...
la giustizia tardar! Sentir già parmi
la fatale saetta
che gli piomba sul capo!... aperto veggio
il baratro mortal... Misera Elvira,
che contrasto d'affetti in sen ti nasce!...
Per chi questi sospiri e queste ambascie?

[Aria]

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

Scena undicesima
Loco chiuso. In forma di sepolcreto etc. diverse statue equestri: statua del Commendatore. Don Giovanni entra pel muretto ridendo, indi Leporello.

[Recitativo secco]

Don Giovanni
Ah ah ah, questa è buona:
or lasciala cercar. Che bella notte!
È più chiara del giorno; sembra fatta
per gir a zonzo a caccia di ragazze.
È tardi?
(*Guarda sull'orologio.*)

Oh ancor non sono
due della notte; avrei
voglia un po' di saper come è finito
l'affar tra Leporello e Donna Elvira:
s'egli ha avuto giudizio...

Leporello
Alfin vuole ch'io faccia un precipizio!

Don Giovanni
È desso; oh Leporello.

Leporello
(*Dal muretto.*)
Chi mi chiama?

Don Giovanni
Non conosci il padron?

Leporello
Così nol conoscessi!

Don Giovanni
Come birbo?

Leporello
Ah siete voi, scusate.

Don Giovanni
Cosa è stato?

Leporello
Per cagion vostra io fui quasi accoppato.

Don Giovanni
Ebben, non era questo un onore per te?

Leporello
Signor, vel dono.

Don Giovanni
Via via matto, vien qua che belle cose ti deggio dir!

Leporello
Ma cosa fate qui?

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

Leporello
Donnesca al certo?

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

Leporello
Non lo so.

Don Giovanni
Per Leporello.

Leporello
Per me?

Don Giovanni
Per te.

Leporello
Va bene.

Don Giovanni
Per la mano
essa allora me prende...

Leporello
Ancora meglio.

Don Giovanni
M'accarezza, mi abbraccia...
"Caro il mio Leporello...
Leporello mio caro..." Allor m'accorsi
ch'era qualche tua bella.

Leporello
Oh maledetto!

Don Giovanni
Dell'inganno approfitto. Non so come
mi riconosce: grida, sento gente,
a fuggire mi metto, e pronto pronto
per quel muretto in questo loco io monto.

Leporello
E mi dite la cosa
con tale indifferenza!

Don Giovanni
Perché no?

Leporello
Ma se fosse
costei stata mia moglie!

Don Giovanni
(*Ride molto forte.*)
Meglio ancora!

[Adagio]

Il Commendatore
Di rider finirai pria dell'aurora.

[Recitativo secco]

Don Giovanni
Chi ha parlato?

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

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

[Adagio]

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

[Recitativo secco]

Leporello
Ve l'ho detto.

Don Giovanni
(*Con indifferenza e sprezzo.*)
Sarà qualcun di fuori
che si burla di noi...
Ehi? del Commendatore
non è questa la statua? Leggi un poco
quella iscrizione.

Leporello
Scusate...
non ho imparato a leggere

a' raggi della luna...

Don Giovanni
Leggi, dico.

Leporello
(*Legge.*)
"DELL'EMPIO CHE MI TRASSE AL PASSO ESTREMO
QUI ATTENDO LA VENDETTA".
Udiste? Io tremo!

Don Giovanni
O vecchio buffonissimo!
Digli che questa sera
l'attendo a cena meco.

Leporello
Che pazzia! Ma vi par... Oh dèi, mirate
che terribili occhiate egli ci dà.
Par vivo! par che senta!
e che voglia parlar...

Don Giovanni
Orsù va' là
o qui t'ammazzo e poi ti seppellisco.

Leporello
Piano piano, signore, ora ubbidisco.
[22. Duetto]

O statua gentilissima
del gran Commendatore...
Padron, mi trema il core
non posso terminar.

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

Leporello
Che impiccio, che capriccio,
io sentomi gelar.
O statua gentilissima,
benché di marmo siate...
(*A Don Giovanni.*)
Ah padron mio, mirate
che seguita a guardar.

Don Giovanni
Mori!...

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

Don Giovanni
Che scena è questa!

Leporello
O ciel, chinò la testa!

Don Giovanni
Va' là che se' un buffone...

Leporello
Guardate ancor, padrone.

Don Giovanni
E che deggio guardar?

A due
Colla marmorea testa
ei fa così, così.

Don Giovanni
Parlate se potete:
verrete a cena?

Il Commendatore
Sì.

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

Don Giovanni
Bizzarra è inver la scena,
verrà il buon vecchio a cena.
A prepararla andiamo...
partiamo via di qui.
(Partono.)

Scena dodicesima
Camera tetra. Donna Anna, Don Ottavio.

[Recitativo secco]

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

Donna Anna
Ma il padre, oddio!

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

Donna Anna
Oh dèi, che dite?...
in sì tristi momenti...

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

[23. Recitativo accompagnato e Rondò]
Crudele!

Donna Anna
Ah no, mio bene,
troppo mi spiace
allontanarti un ben che lungamente
la nostr'alma desia... ma il mondo... oddio...
non sedur la costanza
del sensibil mio core!
Abbastanza per te mi parla amore.

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

[Recitativo secco]

Don Ottavio
Ah si segua il suo passo: io vo' con lei
dividere i martiri;

saran meco men gravi i suoi sospiri.
(Parte.)

Scena tredicesima
Sala. Don Giovanni, Leporello, alcuni suonatori,
una mensa preparata per mangiare.

[24. Finale]

Don Giovanni
Già la mensa è preparata;
voi suonate, amici cari,
già che spendo i miei danari,
io mi voglio divertir.
Leporello, presto in tavola!
(I servi portano in tavola, mentre Leporello vuol uscire.)

Leporello
Son prontissimo a ubbidir.
(I suonatori cominciano a suonare e Don Giovanni mangia.)

Don Giovanni
Che ti par del bel concerto?

Leporello
È conforme al vostro merito.

Don Giovanni
Ah che piatto saporito!

Leporello
(A parte.)
Ah che barbaro appetito!
Che bocconi da gigante,
mi par proprio di svenir.

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

Leporello
Servo.

Don Giovanni
Versa il vino!
(Leporello versa il vino nel bicchiere.)
Eccellente marzimino!

Leporello
(Cangia il piatto a Don Giovanni e mangia in fretta etc.)
(Questo pezzo di fagiano
piano piano vo' inghiottir.)

Don Giovanni
(Sta mangiando, quel marrano;
fingerò di non capir.)
(Lo chiama senza guardarlo.)
Leporello!

Leporello
(Risponde colla bocca piena.)
Padron mio...

Don Giovanni
Parla schietto, mascalzone.

Leporello
Non mi lascia una flussione
le parole proferir.

Don Giovanni
Mentre io mangio, fischia un poco.

Leporello
Non so far!

Don Giovanni
(Lo guarda e s'accorge che sta mangiando.)
Cos'è?

Leporello
Scusate.
Sì eccellente è il vostro cuoco
che lo volli anch'io provar.

Don Giovanni
Sì eccellente è il cuoco mio
che lo volle anch'ei provar.

Scena quattordicesima
I suddetti, Donna Elvira, ch'entra
disperatamente.

Donna Elvira
L'ultima prova
dell'amor mio
ancor vogl'io
fare con te.

Più non rammento
gl'inganni tuoi,
pietade io sento...

Don Giovanni e Leporello
(*Don Giovanni sorge.*)
Cos'è? cos'è?

Donna Elvira
(*S'inginocchia.*)
Da te non chiede
quest'alma oppressa
della sua fede
qualche mercé.

Don Giovanni
Mi maraviglio!
Cosa volete?
(*S'inginocchia davanti a Donna Elvira.*)
Se non sorgete
non resto in piè!
(*Dopo alcun tratto sorgon ambidue.*)

Donna Elvira
Ah non deridere
gli affanni miei!

Leporello
(Quasi da piangere
mi fa costei.)

Don Giovanni
Io te deridere?
Cielo! perché?
(*Don Giovanni sempre con affettata tenerezza.*)
Che vuoi, mio bene?

Donna Elvira
Che vita cangi.

Don Giovanni
Brava!

Donna Elvira
Cor perfido!

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

Donna Elvira
Rèstati, barbaro,
nel lezzo immondo,
esempio orribile
d'iniquità!

Leporello
Se non si muove
del suo dolore,
di sasso ha il core,
o cor non ha.

Don Giovanni
Vivan le femmine,
viva il buon vino,
sostegno e gloria
d'umanità!

Donna Elvira
(*Sorte, poi rientra mettendo un grido orribile, e fugge dall'altra parte.*)
Ah!

Don Giovanni e Leporello
Che grido è questo mai!

Don Giovanni
Va' a veder che cosa è stato.

Leporello
(*Sorte, e prima di tornare, mette un grido ancor più forte.*)
Ah!

Don Giovanni
Che grido indiavolato!
Leporello, che cos'è?

Leporello
(*Entra spaventato e chiude l'uscio.*)
Ah signor... per carità!...
non andate fuor di qua!...
l'uom di sasso... l'uomo bianco...
ah padrone!... io gelo... io manco...
Se vedeste che figura!
Se sentiste come fa.
Ta ta ta ta ta ta!

Don Giovanni
Non capisco niente affatto:
tu sei matto in verità.
(*Battono alla porta.*)

Leporello
Ah sentite!

Don Giovanni
Qualcun batte.
Apri...

Leporello
(*Tremando.*)
Io tremo...

Don Giovanni
Apri, ti dico.

Leporello
Ah...

Don Giovanni
Per togliermi d'intrico
ad aprir io stesso andrò!
(*Don Giovanni piglia il lume e va ad aprire etc.*)

Leporello
Non vo' più veder l'amico,
pian pianin m'asconderò.
(*S'asconde sotto la tavola.*)

Scena quindicesima
I suddetti, il Commendatore.

Il Commendatore
Don Giovanni, a cenar teco
m'invitasti, e son venuto.

Don Giovanni
Non l'avrei giammai creduto,
ma farò quel che potrò!
Leporello! un'altra cena
fa' che subito si porti.

Leporello
(*Mezzo fuori col capo dalla mensa.*)
Ah padron! Siam tutti morti.

Don Giovanni
Vanne, dico...
(*Leporello con molti atti di paura esce e va per partire.*)

Il Commendatore
Ferma un po'.

Non si pasce di cibo mortale
chi si pasce di cibo celeste.
Altre cure più gravi di queste
altra brama quaggiù mi guidò!

Leporello
La terzana d'avere mi sembra,
e le membra fermar più non so.

Don Giovanni
Parla dunque: che chiedi, che vuoi?

Il Commendatore
Parlo, ascolta, più tempo non ho.

Don Giovanni
Parla, parla: ascoltando ti sto.

Leporello
Ah le membra fermar più non so.

Il Commendatore
Tu m'invitasti a cena,
il tuo dover or sai.
Rispondimi: verrai
tu a cenar meco?

Leporello
(*Da lontano tremando.*)
Oibò!
Tempo non ha, scusate.

Don Giovanni
A torto di viltate
tacciato mai sarò!

Il Commendatore
Risolvi!

Don Giovanni
Ho già risolto.

Il Commendatore
Verrai?

Leporello
(*A Don Giovanni.*)
Dite di no.

Don Giovanni
Ho fermo il core in petto:
non ho timor, verrò!

Il Commendatore
Dammi la mano in pegno!

Don Giovanni
Eccola!
(Grida forte.)
Ohimè!

Il Commendatore
Cos'hai?

Don Giovanni
Che gelo è questo mai?

Il Commendatore
Pentiti, cangia vita:
è l'ultimo momento.

Don Giovanni
No no ch'io non mi pento;
(Vuol sciogliersi, ma invano.)
vanne lontan da me.

Il Commendatore
Pentiti, scellerato!

Don Giovanni
No, vecchio infatuato!

Il Commendatore
Pentiti!

Don Giovanni
No.

Il Commendatore e Leporello
Sì.

Don Giovanni
No.

Il Commendatore
Ah tempo più non v'è.
(Foco da diverse parti, tremuoto etc.)

Don Giovanni
Da qual tremore insolito
sento assalir gli spiriti?
dove escono quei vortici
di foco pien d'orror?

Coro
(Di sotterra con voci cupe.)
Tutto a tue colpe è poco.
Vieni, c'è un mal peggior.

Don Giovanni
Chi l'anima mi lacera?
chi m'agita le viscere?
che strazio, ohimè, che smania!
che inferno! che terror!

Leporello
Che ceffo disperato!
che gesti da dannato!
che gridi, che lamenti!
come mi fa terror!
(Il foco cresce. Don Giovanni si sprofonda.)

Coro
Tutto a tue colpe è poco.
Vieni, c'è un mal peggior.
(Resta inghiottito dalla terra.)

Don Giovanni e Leporello
Ah!

Scena ultima
*Leporello, Donna Anna, Donna Elvira, Masetto,
Zerlina con ministri di giustizia.*

Tutti salvo Leporello
Ah dove è il perfido,
dov'è l'indegno?
Tutto il mio sdegno
sfogar io vo'.

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

Leporello
Più non sperate...
di ritrovarlo...
più nol cercate,
lontano andò.

Tutti salvo Leporello
Cos'è, favella...

Leporello
Venne un colosso...

Tutti salvo Leporello
Via, presto, sbrigati...

Leporello
Ma se non posso...
tra fumo e foco...
badate un poco...
l'uomo di sasso...
fermate il passo...
giusto là sotto...
diede il gran botto...
giusto là il diavolo
sel trangugiò.

Tutti salvo Leporello
Stelle! che sento!

Leporello
Vero è l'evento.

Donna Elvira e tutti salvo Leporello
Ah certo è l'ombra
che ^{mi}_{si} incontrò!

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

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

Don Ottavio e Donna Anna
Al desio di chi ^{m'}_{t'} adora
ceder deve un fido amor.

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

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

Leporello
Ed io vado all'osteria
a trovar padron miglior.

Leporello, Masetto e Zerlina
Resti dunque quel birbon
con Proserpina e Pluton;
e noi tutti, o buona gente,
ripetiam allegramente
l'antichissima canzon.

Tutti
Questo è il fin di chi fa mal:
e de' perfidi la morte
alla vita è sempre ugual.



Il soggetto

di Loredana Lipperini

Atto primo

Ouverture. Leporello, servitore di Don Giovanni, fa la sentinella davanti al palazzo del Commendatore: lamentandosi della sua condizione, racconta come il suo padrone stia nel frattempo portando a termine l'ennesima avventura amorosa ("Notte e giorno faticar"). Ma ecco che la presunta vittima di Don Giovanni, Donna Anna, appare all'inseguimento del suo assalitore, che cerca di non farsi riconoscere ("Non sperar se non m'uccidi"). In difesa della figlia sopraggiunge il Commendatore che obbliga Don Giovanni a battersi e ne viene mortalmente ferito ("Lasciala indegno [...] Ah soccorso!"). Mentre servo e padrone si dileguano nella notte, torna in scena Anna con Don Ottavio: riconosciuto il cadavere del padre, la donna sviene, invano confortata dal fidanzato da cui esige un giuramento di vendetta ("Fuggi, crudele"). Ritroviamo Don Giovanni mentre confida a Leporello i suoi progetti amorosi a proposito di una bella dama, ma il suo discorso s'interrompe per l'arrivo di una nuova bellezza che si dispone a corteggiare. Si tratta però di Donna Elvira, nobildonna di Burgos da lui già amata e abbandonata, che si è posta alla ricerca del suo seduttore ("Ah chi mi dice mai"). A stento Don Giovanni riesce a fuggirla, lasciandola con Leporello che le enumera la lunghissima serie delle conquiste del padrone ("Madamina"). Nel frattempo un allegro corteo di contadini e contadine festeggia le nozze di Zerlina e Masetto ("Giovinette che fate all'amore"). Don Giovanni, che si imbatte nella comitiva, adocchia la bella sposa e invita tutti a recarsi nel suo palazzo, facendo in modo di restare solo con la fanciulla nonostante le proteste di Masetto ("Ho capito, signor sì"). La seduzione occupa lo spazio di un duettino ("Là ci darem la mano"), e viene interrotta da Donna Elvira, che ponendo sull'avviso Zerlina la porta via con sé ("Ah! fuggi il traditor"), tornerà però subito dopo denunciando ai sopraggiunti Anna e Ottavio il tradimento di Don Giovanni ("Non ti fidar, o misera"). La coppia appare dubbiosa, ma in Anna si è già insinuato il sospetto sull'identità del suo aggressore, che diviene certezza dopo la partenza di Donna Elvira e Don Giovanni:



il nobile cavaliere è l'assassino del padre e Don Ottavio deve compiere immediatamente la sua vendetta ("Don Ottavio, son morta! [...] Or sai chi l'onore"). Don Ottavio, incerto sul da farsi, esprime tutto il suo amore per Anna ("Dalla sua pace"). Don Giovanni si va intanto preparando lietamente per la grande festa della sera ("Fin ch'han dal vino"), mentre Zerlina riesce a blandire l'indignato Masetto protestando la sua innocenza ("Batti batti, o bel Masetto") ma basta la voce di Don Giovanni a turbarla, e il suo sospettoso sposo si nasconde in una nicchia per spiare il comportamento ("Presto presto, pria ch'ei venga"). Don Giovanni rinnova il suo tentativo di seduzione verso Zerlina, ma la comparsa di Masetto lo costringe a differire i suoi piani. Alla festa si accingono a intervenire anche tre maschere, in realtà Donna Elvira, Donna Anna e Don Ottavio, che raccolgono l'invito di Leporello, decisi a porre fine alle malefatte del suo padrone: nel sontuoso palazzo si aprono intanto le danze, e Don Giovanni, dopo aver lasciato al servo il compito di distrarre Masetto, balla con Zerlina e la trascina via con sé. Ma la contadina reagisce con un grido che interrompe bruscamente la festa. Invano Don Giovanni tenta di gettare ogni colpa su Leporello, la coalizione contro di lui si fa unanime, ed è costretto a dileguarsi nuovamente.

Atto secondo

Leporello, stanco delle angherie subite, vuole lasciare il padrone, ma una piccola somma lo convince a restare ("Eh via buffone"). Don Giovanni, invaghito della cameriera di Donna Elvira, gli impone uno scambio di abiti: approfittando del travestimento, inganna

la stessa Elvira che si era affacciata al balcone, e celandosi dietro il mascherato Leporello la convince del suo amore ("Ah taci, ingiusto core"). Partita la nobildonna con il servo, Don Giovanni canta una serenata alla cameriera ("Deh vieni alla finestra"), ma viene interrotto da Masetto e da alcuni contadini in cerca di vendetta. Fingendosi Leporello, dà loro false indicazioni ("Metà di voi qua vadano"), quindi, restato solo con Masetto, lo riempie di schiaffi. Sarà Zerlina a consolare il malcapitato sposo con un'aria amorosa ("Vedrai carino").

Nel frattempo Leporello tenta invano di liberarsi di Donna Elvira, ma si imbatte in Zerlina, Masetto, Donna Anna e Don Ottavio che, scambiato per Don Giovanni, si scagliano su di lui, mentre Elvira chiede invano pietà per il "marito". Leporello, per salvarsi, svela la sua vera identità suscitando negli altri stupore e delusione ("Sola sola [...] Mille torbidi pensieri"), quindi riesce a fuggire ("Ah pietà, signori miei"). Don Ottavio non ha più dubbi sulle colpe di Don Giovanni e decide di rivolgersi alle autorità ("Il mio tesoro intanto") mentre Donna Elvira paventa la punizione divina nei confronti dell'amante ("In quali eccessi [...] Mi tradi, quell'alma ingrata"). Don Giovanni è nel frattempo capitato in un cimitero: mentre fa al rincontrato Leporello il resoconto di un'ennesima avventura galante, una voce sepolcrale lo ammonisce. Il messaggio ultraterreno proviene dalla statua del Commendatore. Don Giovanni, per burla, esorta Leporello a invitarla a cena, ottenendo in risposta un assenso che ne provoca il turbamento ("O statua gentilissima"). Don Ottavio, effettuati i ricorsi legali contro Don Giovanni, chiede a Donna Anna di sposarlo, ma la fidanzata desidera differire le nozze a causa del suo cocente dolore e della sconvenienza sociale della richiesta ("Non mi dir, bell'idol mio"). Nel suo palazzo Don Giovanni cena allegramente ("Già la mensa è preparata") e ascolta musica con Leporello: sopraggiunge Elvira che lo esorta invano a cambiare vita e, partita la donna, è la stessa statua del Commendatore a fare il suo agghiacciante ingresso nella sala. Don Giovanni la fronteggia con coraggio, ma rifiuta di pentirsi e viene sprofondato fra le fiamme sotto gli occhi atterriti di Leporello. Giungono infine gli avversari di Don Giovanni chiedendo giustizia ("Ah dove è il perfido") ma, dopo aver ascoltato la narrazione di Leporello, ognuno fa progetti per il futuro, e con una breve morale sul destino dei malvagi si chiude l'opera.

(Tratto da: Loredana Lipperini, *Don Giovanni. Il potere della seduzione, la musica, il mito*, Roma, Castelvecchi, 2006, pp. 122-125.)



Il sogno di una danza macabra fatto da un filosofo della disperazione

di Giorgio Ferrara e René de Ceccatty

Il *Don Giovanni* di Da Ponte e di Mozart, anche se ispirato a una celebre commedia spagnola di Tirso de Molina, che fu anche adattata da Molière in Francia, è un capolavoro di un'originalità stravolgente, per il conflitto tra musica e parole. Spesso rappresentato come una tragi-commedia, per via delle scene più leggere tra Masetto e Zerlina e della comicità del personaggio di Leporello, o dello scambio di vestiti e di personalità del secondo atto (tra il servitore e il padrone), si tratta in verità di una grande messa da requiem, di un dialogo tra un ateo e la morte. Appunto per questo Søren Kierkegaard ha proposto in *Enten Eller* delle analisi penetranti del *Don Giovanni* di Mozart.

La perfezione del libretto e delle partiture di *Don Giovanni* non impedisce un vero approfondimento estetico del dramma. Nessun intervento sull'intreccio. Tuttavia, per risolvere la questione problematica del conflitto tra l'apparente gioia di vivere e di amare e la minaccia tragica, tra tradimenti erotici e fatalità dell'ultima sentenza, la Morte, dovunque presente nella musica, sia nelle arie di Donna Elvira e di Donna Anna che nelle dichiarazioni amorose di Don Giovanni, abbiamo ambientato la totalità in una cripta e in un cimitero, e non solo l'unica scena che si svolge proprio lì. Tutta l'azione si vive come un sogno, forse fatto da Søren Kierkegaard, che, riflettendo sulla musica di Mozart e sui caratteri tragici dei personaggi, fa uscire i protagonisti dalle tombe, dai monumenti funebri.

La storia è conosciuta da tutti: Don Giovanni, dopo aver ucciso il padre di Donna Anna, giovane e bella donna che ha voluto sedurre quando lei stava per sposare Don Ottavio, sfugge a Donna Elvira che ha anche sedotto, e tenta di sedurre Zerlina, una giovane contadina, il giorno delle sue nozze con Masetto, ma le sue provocazioni vanno oltre ogni limite quando invita a cena lo spettro del Commendatore, padre di Donna Anna. Pagherà con la dannazione la sua bestemmia. Quindi l'attesa della morte e della condanna invade l'opera intera, come preannuncia già l'Ouverture.

Il nostro intento era quello di evitare le scene tipiche della “commedia dell’Arte”, quando appaiono i contadini, o anche quando Leporello avverte Donna Elvira, raccontandole il passato di seduttore del padrone, con la famosissima aria del catalogo. Così pure quando Don Giovanni indossa il vestito di Leporello per sedurre la serva (invisibile) di Donna Elvira. Sono scene dalla comicità ambigua. Don Giovanni, in effetti, sfida la morte. Senza alcuna modifica al libretto (c’è il duello tra il Commendatore e Don Giovanni, c’è la scena della festa delle nozze di Masetto e Zerlina, c’è il tentativo di stupro di Zerlina, c’è lo scambio di vestiti tra Don Giovanni e Leporello, c’è l’apparizione della statua del Commendatore, c’è la scena delle maschere per la cena da Don Giovanni, c’è la scena finale tra il Commendatore e Don Giovanni), l’azione si svolge come un balletto di spettri, una danza macabra, con tutti i personaggi quasi sempre presenti sul palcoscenico che, quando non agiscono, sono testimoni di questa disperata vitalità. La disperazione di Don Ottavio, tradito non dalla fidanzata Donna Anna, ma dalla morte, diviene allora un canto di impotenza fatale. Anche i lamenti di Masetto, che Zerlina consola, sono un canto di finta gioia ritrovata. Il male è stato compiuto e ormai niente è possibile. Se Leporello conta tutte le donne sedotte, non è solo per convincere Donna Elvira che il suo padrone è incapace di amore, ma per farle capire il significato mortale che Don Giovanni ha dato all’incontro sentimentale e carnale.

I costumi sono ispirati a Thomas Gainsborough, il pittore inglese del Settecento, sempre nell’idea di dare alla storia un’apparenza di grande nobiltà e di trasparenza misteriosa, tra il mondo dei vivi e il mondo dei morti.

La nostra drammaturgia non è un’operazione di modernizzazione (come va tanto di moda oggi: epoca cambiata, intreccio stravolto, ecc.). Ha origine piuttosto nel rispetto profondo della musica e del messaggio tragico di Mozart e di Da Ponte, la qual cosa hanno perfettamente compreso i suoi esegeti più acuti come Kierkegaard, sottolineando la dimensione spirituale dell’opera.



Levità e contraddizioni nel Don Giovanni di Mozart

di Loredana Lipperini

L’opera: caratteristiche generali

Partitura miracolosa, vertice assoluto del teatro musicale: in una parola, capolavoro. È già difficile occuparsi della produzione mozartiana senza scontrarsi con il mistero di un processo compositivo perfettamente presente nelle strutture mentali del musicista sin dalla tenerissima infanzia: davanti al *Don Giovanni* si è tentati di cedere immediatamente le armi e di limitarsi a ripetere che nell’opera lirica è impossibile trovare qualcosa di parimenti indefinibile. È raro, infatti, imbattersi in un lavoro così sfuggente ed eccelso proprio per questa imprevedibilità: né “chiuso”, né tanto meno perfetto, *Don Giovanni* è semmai talmente aperto al fiorire di nuove prospettive, di interpretazioni future, di chiavi di lettura inedite, da toccare le massime regioni musicali proprio per quella che il direttore d’orchestra Gianandrea Gavazzeni definiva la sua “sublime incompiutezza”. Come quasi tutta la musica di Mozart, si tratta dunque di un’opera assolutamente ambigua: che cos’è infatti *Don Giovanni*? Un’opera buffa? Una tragedia? È totalmente comica come vuole Edward Joseph Dent o totalmente seria come la vedevano i romantici e alcuni altri commentatori? “Dramma giocoso”, la definisce il compositore, e quindi opera buffa: giustamente, si dirà, sia per la derivazione della vicenda dalla commedia dell’arte, sia per il totale snaturamento che ne sarebbe derivato con l’innesto nel preziosismo aulico dell’opera seria. Scegliendo il genere buffo Mozart può tradurre musicalmente la costante mitica dell’azione continua (si pensi agli “zoccoli che volano” di Tirso), che in questo genere viene portata avanti dalla musica, mentre nell’opera seria quest’ultima si limita all’effusione lirica: l’opera buffa, infine, consentiva al librettista di trarre i suoi personaggi dalla vita quotidiana e non, come altrove, dalla mitologia. Eppure *Don Giovanni* è eroe già mitico, eppure c’è l’avvenimento centrale dell’intervento

soprannaturale della statua, inammissibile in un'opera completamente "buffa": mentre, a complicare le cose, l'azione viene più volte interrotta per consentire pause di puro lirismo. Infine, e soprattutto, sembra assai poco consona alla comicità quel soffio di morte che pervade dall'inizio all'ultima nota il *Don Giovanni*, che non a caso venne immediatamente considerato demoniaco e terribile. In questa commistione di tragico e di comico, che Mozart presenta come due aspetti della stessa realtà, sta dunque il maggior pregio dell'opera, ricca di contrasti proprio per questo suo fondere e proporre congiuntamente elementi che vengono da fonti diverse, senza che nessuno prevalga fino in fondo sull'altro. Sarebbe ingiusto pretendere qui l'unità certamente più cristallina de *Le nozze di Figaro*, o voler eliminare uno dei due motivi in favore dell'altro, come fino a qualche anno fa si è tentato di fare concludendo l'opera con lo sprofondamento di Don Giovanni senza la "coda" semicomica spettante a Leporello e agli altri personaggi. Né le buffonerie sembrano essere delegate al solo servitore, che pure storicamente e strutturalmente sarebbe il candidato ideale a lazzi e battute: si veda il commento ironico, e a tratti apertamente risibile, che Don Giovanni insinua nella prima aria di Donna Elvira, che pure è situata in un contesto drammatico, e se ci si riallaccia alla beffa che lo stesso Don Giovanni compie nei confronti di Masetto al secondo atto, si noterà che persino nel luciferino protagonista emerge quanto meno il sorriso. Viceversa, ecco che nella prima aria del "buffo" Masetto serpeggia un velo di angoscia dietro la comicità, e che tutta grandiosamente tragica è la scena del sestetto che pure nasce da una situazione farsesca. Questa abilità mozartiana nell'uso dei contrasti non si limita alla coesistenza di tragico e comico, ma si estende all'inedita utilizzazione dell'orchestra: senza sminuire l'attenzione attribuita alla vocalità, è grazie alle parti orchestrali che Mozart riesce a superare e anche contraddire il libretto, suggerendo situazioni spesso diverse e sempre approfondite rispetto allo svolgimento dell'azione. Nella prima aria di Donna Anna "Or sai chi l'onore" e nel recitativo accompagnato che la introduce, ad esempio, la musica sembra delicatamente, impercettibilmente smentire quanto la fanciulla racconta a Don Ottavio sulla sua aggressione. Si pensi al secondo incontro di Zerlina con Don Giovanni, quando, sapendosi osservata dal geloso Masetto, supplica: "Ah lasciatemi andar via" mentre l'orchestra afferma l'esatto contrario. Si pensi, infine, alla famosa aria del catalogo, dove all'apparente condanna di Leporello nei confronti degli eccessi amorosi del padrone si unisce la trionfale identificazione dell'accompagnamento. Il genio mozartiano trova la sua maggior applicazione nella nuova luce in cui situa i suoi personaggi: esaminati letterariamente, sono una versione appena più poetica delle convenzionali figure del mito, mentre musicalmente vivono di una vita diversa, oscura e profonda, che si intravede grazie agli interventi dell'orchestra. Si tratta dunque di personalità già complesse, direttamente influenzate dalla travolgente presenza di Don Giovanni e osservate in un tormentato percorso che da una situazione iniziale di crisi le conduce a una sorta di sublimata sofferenza: ma grazie ad esse Mozart raggiunge da un lato il culmine del melodramma settecentesco, e dall'altro anticipa quello romantico. Non più maschere, le sue creature vivono i contrasti che le trasformeranno in individui con una definita e sofferta psicologia. Il tutto, naturalmente, viene proposto con quella mozartiana levità compositiva che rende esente ogni sfogo sentimentale dall'eccesso e ogni colpo di scena dalla violenta drammatizzazione. Risulta evidente, a questo punto, come il *Don Giovanni* si sia potuto prestare a interpretazioni tanto lontane fra loro, come altrettanto spiegabile è lo sfrenato amore che l'opera ha suscitato nei compositori di ogni secolo, che hanno potuto trovarvi tutto ciò che desideravano per il semplice motivo

che essa è aperta a contenere tutto, e lascia per così dire l'ultima parola all'ascoltatore, sollecitato per la prima volta a un ruolo attivo.

E pensare che la musica è apparentemente di inaudita semplicità stilistica e priva di grandi astuzie armoniche. Eppure dalla scarsità di mezzi a sua disposizione Mozart ha saputo trarre una gamma espressiva eccezionale, conciliando violenza e dolcezza, serenità e furore e dotando di un'enorme carica drammatica persino i recitativi secchi. Si pensi, ad esempio, ai due diversi modi con cui la musica sottolinea la morte, con la pace sublime in cui spira il Commendatore contrapposta all'orrore dello sprofondamento finale di Don Giovanni.

Non arriverei però per questo a individuare due piani separati coesistenti in tutta l'opera, come ha proposto Victor Hocquard individuando in essa un filone esteriore affidato essenzialmente all'azione e quindi a Don Giovanni, e uno interiore concretizzato nelle arie liriche, prerogativa di Anna ed Elvira e del loro progressivo svincolarsi dalle passioni terrene. Una commistione dei due piani è semmai in ognuno dei personaggi: e se Don Giovanni sembra fare eccezione in quanto uomo d'azione non incline alla pausa riflessiva, è anche vero che la sua breve aria "Fin ch'han dal vino" ci conduce al cuore stesso del personaggio, questo senza considerare che la maggior parte delle arie ha andamento dinamico, e le uniche espressioni liriche che possono considerarsi statiche (di Donna Anna e di Donna Elvira) si limitano a due momenti del secondo atto.

Il *Don Giovanni* trova insomma la sua grandezza anche e soprattutto nelle incongruenze, basti pensare, in conclusione, all'indefinibilità della sua ambientazione temporale, assurda dal punto di vista logico e geniale se rapportata alla dongiovannesca visione del tempo, percepito in funzione del puro istante da consumare. Ogni regista ha dovuto sormontare non poche difficoltà nel calcolare la durata esatta dell'azione: che ha inizio di notte, sfocia in un'"alba chiara" con l'incontro di Elvira, sprofonda nuovamente nell'oscurità con la festa che chiude il primo atto e resta poi nel vago. È nella stessa notte che assistiamo all'inganno di Elvira e di Masetto, allo smascheramento di Leporello, alla sfida fatta alla statua e quindi alle meditazioni di Anna ed Elvira e al banchetto finale? O le notti di Don Giovanni sono così frenetiche e numerose che una sola, lunghissima, le simboleggia tutte?

La frammentarietà del mito viene dunque rispettata e anzi nobilitata al massimo dalla musica, che da questa oscurità senza fine ha saputo trarre al tempo stesso magia e orrore, senza bisogno del supporto chiarificatore del libretto.

I personaggi

Alla discontinuità della vicenda supplisce un elemento unificante: Don Giovanni in persona.

Presente dall'inizio alla fine anche quando non è in scena, grazie alle parole e ai sentimenti degli altri personaggi, rappresenta per ognuno il principale motivo di turbamento, e quindi di intima trasformazione. Con ogni probabilità, questa dote rivelatrice dell'altrui destino non è estranea al suo fascino: nessuna delle donne venute a contatto con il suo potere rimane la stessa, e un po' dello spirito dongiovannesco permea i suoi atteggiamenti successivi. Si vedano, per fare due soli esempi, l'aria "Batti batti, o bel Masetto" con cui Zerlina incanta lo sposo e il recitativo accompagnato in cui Donna Anna racconta con molta arte la violenza subita.

Soffermiamoci però sulla principale caratteristica dongiovannesca [...]: il concetto di *tempo*, costante basilare del mito, viene perfezionato ulteriormente in Mozart, dove



più che mai Don Giovanni è privato di ricordi e di progetti, motivando così la scarsa importanza attribuita a quanto è duraturo, alla proprietà sessuale come ai vincoli d'onore ("Non so di giuramenti", dirà a Leporello, e si confronti il valore che assume invece il giuramento di vendetta fatto da Ottavio ad Anna nel primo atto, il cui peso lo schiaccia senza soluzione fino alla fine dell'opera). Ossessionato dalla rapidità, e in questo ben assecondato dalla musica e da un libretto dove abbondano gli "orsù", i "presto", i "finiscila", i "non perdiam tempo" e i "subito", risulta qui animato da un vitalismo travolgente dove l'ardore giovanile di Tirso si trasforma in condizione esistenziale: la disputa seicentesca tra uomo di pensiero e uomo d'azione sembra essersi risolta grazie a una creatura eccezionale dove il pensiero si traduce immediatamente in azione, senza neanche il bisogno di venir esternato.

E a chi, poi? Don Giovanni parla un linguaggio completamente diverso dagli altri personaggi, anche se sublima il suo gusto per il travestimento nella camaleontica capacità di adattare il proprio canto a colui o colei che gli è di fronte: si veda, per tutti, il duettino con Zerlina dove il "cavaliera" assume man mano toni popolari. Ma, nonostante il suo fascino, Don Giovanni non trova che avversari: fuori da ogni schema sociale conosciuto, accattivante – grazie alla musica – pur nella dissolutezza, provoca in ognuno una violenta riprovazione. Che all'inizio dell'opera spetta ai singoli personaggi che Don Giovanni fronteggia da solo a solo, e che si estende, nella seconda metà del primo atto e in tutto il secondo, a un gruppo compatto. Il protagonista si trova dunque già dall'apertura nella condizione di fuggiasco, ma non per questo perde la certezza di poterne uscire vittorioso, e trae anzi dalla situazione di pericolo lo stimolo per sfide di sempre maggiore portata.



Avaro di parole (e di arie), braccato, impedito da ogni sorta di ostacoli nelle sue conquiste, e sprezzante di identità: Don Giovanni eredita dal Burlador l'abitudine di agire sotto mentite spoglie, ed è nei panni di Leporello che conquista la cameriera di Elvira e la fanciulla "giovine e galante" che incontra prima di fuggire nel cimitero. L'elemento del non-riconoscimento va però in questo caso al di là delle convenzioni del mito e della drammaturgia settecentesca. Limitandoci a una mera elencazione, vediamo che Anna non riconosce Ottavio quando rinviene, Leporello non riconosce il padrone dopo il duello con il Commendatore, Don Giovanni non riconosce Donna Elvira, Anna non riconosce (subito) in Don Giovanni il suo aggressore, Don Giovanni non riconosce chi si cela dietro le tre maschere, Elvira non riconosce Leporello nel terzetto del secondo atto, né più tardi lo identificheranno gli altri personaggi. Ancora, l'amica di Leporello non riconosce Don Giovanni né lo riconosce il servitore nel cimitero, mentre Don Giovanni non identifica (subito) la statua del Commendatore. Sembra di trovarsi in una situazione di stordimento generale causato dalla torrenziale vitalità del protagonista. Per quest'ultimo il "non riconoscere" trova ulteriore spiegazione nella sua incapacità di concepire un passato e quindi dei ricordi: è apparentemente paradossale che non abbia memoria di Donna Elvira, con cui pure ha trascorso tre giorni a Burgos (e per Don Giovanni tre giorni non sono pochi), ma Elvira appartiene a un momento della sua esistenza già superato e quindi reso nullo.

Eppure, se il Don Giovanni di Molière è stato il primo a suscitare amore, quello di Mozart sembra essere il primo ad amare: magari per lo spazio di un duettino, stavolta il seduttore è davvero preso da passione per le sue donne. Quando, nel recitativo al secondo atto che sostituisce il proclama francese sulla strategia amorosa, dichiara: "Chi a una sola è

fedele / verso l'altre è crudele. / Io che in me sento / si esteso sentimento, / vo' bene a tutte quante", sembra effettivamente sincero, e capace di un sentimento illimitato quanto ogni volta ricco di sfumature diverse. In Mozart, inoltre, si alternano la passionalità ribollente espressa nella cosiddetta "Aria dello champagne" e una sensualità delicata, quasi più femminile, di volta in volta emergente con Zerlina, con Elvira, con la stessa Anna. Una seduzione che ha la tinta della notte: mai come nell'opera si perdono le tinte sanguigne e gli scenari assoluti della Siviglia a forti contrasti dove è vissuto Figaro e dove vivrà Carmen. Dell'antico contesto si conserva soltanto la tragedia finale: che, come per Carmen, avviene al culmine della festa.

Fin dall'inizio, l'amante per eccellenza si scontra infatti con ciò che direttamente si oppone alla forza vitale: Don Giovanni incontra la morte già nella scena di apertura, nonostante non riesca a comprenderla e uccida contro voglia ("Va' non mi degno / di pugnar teco", dice al Commendatore che lo incita al duello). Per lui, i cimiteri non sono molto diversi da una piazza qualsiasi e, a differenza degli altri personaggi, non avverte affatto il peso sacrale dell'oltretomba: il protagonista mozartiano è nato al di fuori di ogni ordinamento sociale, non risente di alcuna influenza culturale e per questo va considerato un "tabù" da emarginare e distruggere. Alla sua fine provvede il più autorevole rappresentante di quell'ordine turbato, il Commendatore, che qui non si limita più all'antico ruolo di messaggero celeste.

La potenza di questo formidabile antagonista si delinea drammaticamente già nell'ouverture, dove, ponendosi subito nella valenza di forza sovrumana, si configura come principale ostacolo all'irruenza trasgressiva di Don Giovanni. Così sarà nella prima scena, quando interviene in difesa di Anna che, reduce dall'incontro con il suo aggressore, compie un gesto altrettanto fuori della norma inseguendolo, di notte, fuori della cinta sacrale della sua abitazione. Così accade nel sepolcreto, quando, pur non direttamente provocato, interrompe la risata di Don Giovanni che osa effondersi in un luogo di silenzio. Così avviene, infine, quando Elvira sfida per l'ultima volta ogni convenzione con la sua profferta amorosa, ricevendo in risposta dal suo amante un nuovo, animalesco e incantevole inno alla libertà. Quando il Commendatore entra in scena, ogni altro antagonista dongiovannesco scompare: Don Giovanni, con l'unica e pavida compagnia di Leporello, resta solo davanti ai suoi terribili accordi sincopati, contrapponendo il suo irrequieto e rapido eloquio all'esasperante lentezza dell'avversario (che nel finale si prende il doppio dei tempi e dei vocaboli per notificargli la condanna).

Il Commendatore è dunque l'incarnazione musicale della stabilità contro l'effimero: ma non è del tutto da scartare l'interpretazione, a prima vista superficiale, di quanti hanno adombrato in lui la figura di Leopold Mozart, che effettivamente esercitò un'influenza profonda e spesso frustrante sul figlio e che scomparve proprio durante la composizione dell'opera. È fin banale dirlo: ma nel corso dei secoli la figura paterna si è spesso identificata (e si identifica tuttora, anche in nuovissimi prodotti dell'immaginario) con l'emblema dell'ordine e del passato che si oppongono alla giovinezza e al cambiamento rappresentati dal figlio trasgressore: così è stato, ad esempio, nei miti greci di Cronos e Zeus, di Febo e Fetonte, di Dedalo e Icaro, dove in un solo caso, il primo, il figlio riesce ad aver ragione dell'opposizione paterna, mentre comunemente va incontro alla propria distruzione. In questo senso, e nel senso in cui ne *Il flauto magico* si opporranno la Regina della Notte e Pamina, madre e figlia in conflitto nel momento in cui la seconda è alle soglie della propria iniziazione sessuale, il Commendatore assume un ruolo "paterno", in senso culturale, e non biografico o psicanalitico, nei confronti di Don Giovanni.

È dunque al "vecchio", come spesso il protagonista lo definisce, che spetta il compito di difendere l'onore, l'istituzione sociale, l'organizzazione del mondo in ordinati gruppi familiari, l'esistenza vista in funzione del risultato duraturo nel tempo. Una concezione cui Don Giovanni risulta estraneo e anzi minaccioso proprio in virtù della potenza fascinosa che esercita su chi viene a contatto con lui: il quale di volta in volta si sente spinto a partire da Burgos per rintracciare l'amato, ad abbandonare il proprio sposo nel giorno delle nozze, a unirsi con persone del popolo pur di vendicare gli oltraggi subiti. La vendetta spetta però al rappresentante di una forza altrettanto straordinaria di quella detenuta dal protagonista, e per effetto della musica il Commendatore acquista progressivamente in potenza, ma inizia a perdere quel consenso dello spettatore che precedentemente era stato accordato al ragionatore teologico e al rappresentante divino. Qui traspare per la prima volta la sua tragica funzione di ostacolo posto fatalmente sul cammino dell'uomo: e nell'ultima scena la statua si identifica addirittura con il più minaccioso di essi, la morte.

È nell'opera mozartiana che Leporello assume con evidenza il ruolo di "doppio" dongiovannesco: a differenza del suo predecessore molieriano, introduce infatti nel personaggio una ambivalenza fra invidia e condanna che lo caratterizza fin dalle prime battute. Nell'aria di esordio, ad esempio, non risparmia al padrone rimproveri e lamentele per la vita difficoltosa che viene costretto a condurre: eppure non solo non lascia il servizio, ma la frase musicale con cui Mozart sottolinea il suo astioso desiderio di "fare il gentiluomo" non lascia dubbi sull'identità del gentiluomo medesimo. E nella citata aria del catalogo si inserisce un motivo di tale sontuosa felicità per le conquiste amorose di Don Giovanni (per di più in tempo di minuetto, danza aristocratica per eccellenza), da rendere palpabile il processo di identificazione del servitore. Non mancano altri indizi: la sorprendente familiarità con Don Giovanni (l'eroe di Molière avrebbe consentito a Sganarello di chiamarlo "Don Giovannino mio" o di chiedergli indiscretamente: "Ma Donn'Anna cos'ha voluto?"), i tentativi di imitarne la galanteria – con esiti peraltro disastrosi – durante le nozze di Zerlina e Masetto, il "gusto" provato, dopo le resistenze iniziali, nello scambio di persona ai danni di Elvira. Come e più degli altri, Leporello risente profondamente dell'influenza dongiovannesca, e nonostante le continue rimostranze e le accuse di essere stato corrotto che risibilmente lancia davanti agli altri personaggi, il suo congedo finale non avviene troppo a cuor leggero. Con la morte di Don Giovanni decade infatti il suo compito primario, che è quello di osservare e riportare le gesta di un altro. Di Leporello non sapremo mai null'altro se non che è l'estensore del catalogo, funzione che Don Giovanni non solo non avrebbe tempo di svolgere, ma che riterrebbe probabilmente insensata. In Mozart, non vive i suoi amori per poterli raccontare e ricordare, non è un dongiovanni. Leporello sì, e a lui le glorie della lista.

Se si esclude la presenza di Elvira in Molière, il mito doveva attendere Mozart per conoscere la creazione di grandi personaggi femminili: l'invenzione di Donna Anna, che come sappiamo ha avuto tanta parte nell'interpretazione romantica, è infatti tutta mozartiana, e sarà proprio la figlia del Commendatore a portare al parossismo l'ambiguità dell'opera e il fiorire di non poche congetture sul personaggio. Studiosi e artisti continuano ad accanirsi sull'identità di Anna: è la fanciulla casta e ossequiosa del dovere che le parole rivolte a Ottavio vogliono lasciar intendere? È la figlia morbosamente attaccata alla figura paterna e incapace di superarne la morte? È, come suggeriva Hoffmann, la donna passionale segretamente innamorata del suo seduttore dietro l'apparenza di un odio fin troppo violento? O ancora, come ritiene Hocquard, in



Anna si concentra simbolicamente il futuro turbamento romantico, e nel suo dolore insistente va ravvisata un'evoluzione interiore tesa al superamento delle passioni? Ancora una volta, la genialità mozartiana sembra consistere proprio in questo lasciare aperte tutte le ipotesi nei confronti della sua eroina: perché, a ben vedere, Anna presenta tutte insieme le caratteristiche sopra elencate. È la furia vendicatrice, morbosamente ossessionata dal sangue e dalla morte: esordisce parlando di morte ("Non sperar se non m'uccidi") e di sangue vaneggerà poco dopo davanti al cadavere del padre, la cui ferita tornerà continuamente nelle sue visioni. Un'interpretazione in chiave superficialmente psicanalitica avrebbe buon gioco nel parlare di uno shock da avvenuta deflorazione, complicato da un eccessivo attaccamento alla figura paterna e magari sfociante nel desiderio di purificare in un ulteriore bagno di sangue il proprio peccato: e le parole di Anna, "Rimira di sangue / coperto il terreno", "Vendicar se il puoi, / giura quel sangue ognor", ecc., potrebbero esserne una conferma.

La musica, comunque, appare più ambigua del libretto: abbiamo già citato il recitativo che evoca la notte dell'aggressione, dove un inquietante sospiro dell'orchestra accompagna le parole "Da lui mi sciolsi" con cui Anna afferma di essere riuscita a evitare lo stupro. Non c'è un infinito rimpianto in quel passaggio? O è veramente soltanto sollievo? E quale significato attribuire all'anelito finale in cui Anna irrompe con gli altri nella casa di Don Giovanni affermando: "Solo mirandolo / stretto in catene / alle mie pene / calma darò"? E quale, ancora, alle parole che rivolge a Ottavio rimandando per l'ennesima volta le nozze: "Troppo mi spiace / allontanarti un ben che lungamente / la nostr'alma desia... ma il mondo... oddio...", dove musicalmente quell'esclamazione



finale è assai più dolorosa di una comune osservazione sull'etichetta? Ma, infine, è davvero fondamentale chiarire quello che sembra essere l'interrogativo di fondo: se, cioè, tra Don Giovanni e Donna Anna sia effettivamente accaduto qualcosa? Casta o no, la figlia del Commendatore sembra comunque predominare nella coalizione degli avversari di Don Giovanni, dapprima con i continui incitamenti alla vendetta e poi con l'approfondimento e la sublimazione del suo dolore. Se poi dietro il suo turbamento ci sia o meno una passione repressa, sembra contare molto meno dell'immenso fascino di cui proprio la sua ambiguità la dota. Se Anna sembra appartenere di diritto all'opera seria, qualcosa del suo passato "buffo" conserva Elvira, senza con questo togliere nulla alla nobiltà del personaggio: è il suo realismo a denunciarne la provenienza, un realismo che la porta spesso a esprimersi con un linguaggio musicale straordinariamente impulsivo e sensuale e quindi fuori della convenzione "seria". Ogni schematismo risulta comunque sovvertito: si pensi alla derivazione molieriana del personaggio, che nel testo francese parlava di onore, e poi di conversione, assai più che di amore, mentre in Mozart Elvira è soprattutto una donna innamorata, senza per questo giungere al sentimentalismo scervo di passionalità: alla scelta del convento Elvira giunge qui solo dopo la morte dell'uomo amato, e quindi dopo la definitiva caduta di ogni speranza. Eppure è il personaggio che maggiormente si situa come ostacolo nei confronti di Don Giovanni, interrompendo la seduzione di Zerlina, rivelandolo ad Anna, pur inconsapevolmente, come l'assassino del padre, guidando la coalizione delle tre maschere. Agisce come la "legittima", come colei che a pieno titolo può dare a Don Giovanni il nome di "marito", che può ricondurlo alla ragione e forse alla salvezza dopo averne, per prima, presentito la morte. Grazie a questa



sua quasi sacrale funzione di legarne con il trascendente, sarà la sola Elvira a incontrare la statua del Commendatore e a venir sfiorata dall'ombra fuggente di Don Giovanni. Ma a impedirne la costrizione in stereotipo resta la sensualità del suo canto, la violenza e la tenerezza di un sentimento amoroso che occupa buona parte dell'opera senza essere diminuito neppure dalla terribile umiliazione che nel secondo atto sarà costretta a subire. Di tutti, Elvira è colei che ha assorbito più profondamente l'influenza del suo seduttore. Quella esercitata su Zerlina sembra in effetti più labile, dura lo spazio di un atto, anche se non manca di lasciare in lei effetti neanche troppo secondari: ben lontana dalla convenzionale servetta del melodramma, la deliziosa Zerlinetta subisce con fresca condiscendenza la vicinanza del cavaliere, cui cede "per pura virtù di musica",¹ incantata dalla sua voce già nel recitativo precedente il duettino che la seduce "con un impalpabile ritmo di danza"² e la innalza al livello del suo interlocutore. E di quell'avventura non serba che una spontanea malizia che riverserà sul suo Masetto nell'aria del primo atto, dove il violoncello svolge una "dongiovannesca" e incantatrice funzione. Per la sua capacità di godere con semplicità dei piaceri che le si offrono, Zerlina è il personaggio più vicino a Don Giovanni: il quale, del resto, la ricambia con un'insistenza gaia e pressante. Peccato che le circostanze non abbiano loro concesso altro che una sbrigativa aggressione durante il ballo che chiude il primo atto, e che si rivelerà foriera di tragedia: ma è difficile convincersi che Zerlina non si aspettasse davvero quello che il "nobil cavaliere" esige da lei. Ancora una volta è la musica di Mozart a smentirla, conferendole per tutta l'opera una carica di incantevole sensualità.

Se Masetto è l'antagonista per così dire immediato di Don Giovanni, che a lui si oppone non tanto per osteggiare l'arroganza di un nobile, ma per il semplice fatto che ama Zerlina e che vuole sottrarla al suo fascino, Don Ottavio che, nobile lui pure, dovrebbe

essere lo sfidante per eccellenza di colui che ha oltraggiato la sua fidanzata e ucciso il di lei padre, esita molto a entrare nel ruolo. Su di lui si sono appuntate nei secoli le più feroci critiche: tanto più Anna veniva considerata come degna partner dell'eroe, così Ottavio veniva accusato di frigidità, effeminatezza, vigliaccheria. Qualcosa di più dell'amoroso della tradizione, trova effettivamente nel sentimento che lo lega ad Anna la sua ragion d'essere come personaggio, e a lui Mozart dedica la soave aria "Dalla sua pace", che altro non è se non uno splendido canto d'amore: ma l'amore non è sufficiente a spiegarne per intero la personalità. Ottavio è anzitutto il solo personaggio a restare totalmente in quell'ordine mentale e sociale che Don Giovanni ha turbato in tutti gli altri: se si eccettua la sua momentanea alleanza con Masetto e Zerlina, non compie nessuna azione trasgressiva, ed è anzi l'unico a desiderare apertamente che ogni cosa torni al suo posto. Dopo la scomparsa dell'avversario, sarà infatti il primo a prendere la parola per assicurarsi dell'inespugnabile serenità che gli spetta in compagnia di Anna, e mentre nell'opera ognuno ha trovato sfogo nel piacere, nella vendetta, nella passione, nel dolore o nell'invidia, egli indugia penosamente prima di prendere una decisione. Pur amando sinceramente la fidanzata, non riesce quasi a crederle riguardo l'identità del suo aggressore, e sembra sperare fino all'ultimo che un intervento provvidenziale venga a toglierlo dall'imbarazzo (e così sarà, nonostante i suoi ministri di giustizia convocati quando proprio non se ne poteva più fare a meno). Chiamato per censo ed educazione ad essere il vero antagonista di Don Giovanni, e pur condividendo con il Commendatore l'aspirazione a un'esistenza ordinata e stabile, Ottavio non ha la forza di proseguirne l'esempio, per questo motivo non può essere "soltanto" un amoroso, cui risulterebbe estraneo un simile conflitto fra la serenità di un'indole gentile e la richiesta sociale di farsi giustiziere. L'aria "Il mio tesoro intanto", considerata ingiustamente come puro sfoggio di virtuosismo tenorile, sembra invece allinearsi con quei brani di autoconvincione eroica che Mozart utilizzerà ancora altre volte (si pensi al "Per pietà, ben mio perdona" spettante a Fiordiligi in *Così fan tutte*). Chiamate le guardie, il povero Ottavio pensa davvero di aver risolto tutto, e realmente da lui non era possibile pretendere di più: più che giustificato e sofferto, dunque, il suo "Crudele" rivolto ad Anna nel secondo atto, quando, nonostante i suoi sforzi, la fidanzata si rifiuta di considerare l'oltraggio subito come appartenente al passato e di riacquistare assieme a lui la serenità perduta.

¹ Fedele D'amico, *Integrazione a "Il teatro di Mozart" di E.J. Dent: anno accademico 1980-81*, Roma, Bulzoni, 1981, p. 137.

² Ibidem.



La genialità sensuale come seduzione

di Sören Kirkegaard

Quando sia nata l'idea del *Don Giovanni* non si sa; solo questo è certo, che essa appartiene al cristianesimo e, attraverso il cristianesimo, al medioevo. Se non si potesse, con una certa sicurezza, rintracciare l'idea fino a questo periodo della storia della coscienza umana, una considerazione sulla natura interna dell'idea allontanerebbe subito ogni dubbio. Il medioevo è soprattutto l'idea della rappresentazione, in parte cosciente, in parte incosciente; la totalità è rappresentata in un singolo individuo, ma in modo che un lato solo è determinato come totalità e appare in un singolo individuo, il quale perciò è, nello stesso tempo, più e meno di un individuo. Di fianco a questo individuo sta poi un altro individuo, che, non meno totalmente, rappresenta un altro lato del contenuto della vita; così abbiamo il cavaliere e lo scolastico, l'ecclesiastico e il laico. La magnifica dialettica della vita qui si rende sempre visibile negli individui rappresentativi, che quasi sempre si contrappongono a due a due; la vita è sempre presente solo *sub una specie*, e la grande unità dialettica, che in unità possiede la vita *sub utraque specie*, non si intuisce. I contrasti stanno perciò assai spesso uno di fronte all'altro indifferentemente. Il medioevo non se ne rende conto. Così esso realizza solo inconsciamente l'idea della rappresentazione, ma sarà una riflessione posteriore a scorgervi chiaramente l'idea. Se il medioevo, per la propria coscienza, pone un individuo come rappresentante dell'idea, volentieri gli mette accanto un altro individuo; la relazione che ne nasce è generalmente comica, perché l'uno fa quasi ammenda per la grandezza troppo smisurata dell'altro in rapporto alla vita reale. Così il re ha il buffone al suo fianco, Faust ha Wagner, Don Chisciotte Sancho Pansa, Don Giovanni Leporello. Anche questo dualismo è tipico del medioevo. L'idea appartiene dunque al medioevo; nel medioevo poi, non appartiene ad uno scrittore soltanto, ma è una di quelle idee primordiali che con spontaneità autoctona prorompono dal mondo interiore della vita popolare. Il dissidio tra carne e spirito, portato nel mondo dal cristianesimo, divenne nel medioevo oggetto di studio, e, a questo

fine, ognuna delle forze dissidenti venne intuitivamente rappresentata in una figura. Don Giovanni è, mi sia lecito dirlo, l'incarnazione della carne o la spiritualizzazione della carne mediante lo spirito stesso della carne, come abbiamo, più volte, già messo in evidenza. Ora vorrei accennare al problema se si debba riconnettere il Don Giovanni al primo o al tardo medioevo. Che egli stia in un rapporto essenziale col medioevo lo nota chiunque. Don Giovanni, come rappresentante della sensualità, nemica dello spirito per la morte e per la vita, o è la stridente e contorta anticipazione del contrasto ancora relativo tra la carne e lo spirito, come si abbozza nell'eros della cavalleria, oppure ne è l'ultimo e più conseguente sviluppo. L'erotica dell'epoca cavalleresca ha una certa somiglianza con l'erotica greca; infatti sono entrambe determinate psichicamente; ma la differenza è che questa determinazione psichica, nell'eros cavalleresco, viene assorbita in una determinazione generale della vita che abbraccia l'uomo come totalità e come spirito. L'idea della femminilità, nell'eros cavalleresco, è sempre variamente in movimento, il che non avveniva nel mondo greco, dove ognuno era soltanto un bel individuo, e la femminilità non era ancora intuita come femminilità. L'erotica dei cavalieri quindi, anche nella coscienza del medioevo, stava in un rapporto abbastanza conciliante verso lo spirito, anche se lo spirito nel suo rigore geloso non la vedesse di buon occhio. Se si parte dal presupposto che il principio dello spirito è stato introdotto storicamente nel mondo, si potrà pensare che, in un primo tempo, vi sia stato un contrasto violentissimo, una scissione clamorosa, che si saranno poi, a poco a poco, mitigati. In questo caso Don Giovanni appartiene al primo medioevo. Se invece si suppone che il rapporto solo successivamente si sviluppò fino a creare un contrasto assoluto, che è anche l'ipotesi più naturale, allora lo spirito ritira sempre più le sue azioni dalla società anonima per agire da solo, nel qual modo avviene il vero "skandalon"; allora Don Giovanni appartiene al tardo medioevo. Giungiamo così nel tempo al momento in cui il medioevo sta per finire, e c'imbattiamo in un'idea analoga, cioè Faust, soltanto dobbiamo supporre che l'idea del Don Giovanni sia un po' precedente. Rimasto lo spirito solo ed unicamente determinato come spirito, esso rinuncia al mondo, sente che il mondo non solo non è la sua dimora, ma neppure il suo teatro d'azione, e si ritira in regioni più alte; lascia la mondanità come campo libero per quel potere col quale ha sempre vissuto in disaccordo, ed al quale cede il posto. Quando lo spirito lascia la terra, la sensualità appare in tutto il suo potere; essa non ha nulla da obiettare circa il cambiamento, riconosce quanto è utile la separazione, ed è contenta che la chiesa non sia in grado di tenerli uniti, ma anzi recida il legame che li teneva insieme. La sensualità dunque si sveglia più forte che mai in tutta la sua ricchezza, in tutta la sua gioia e festosità; e, come l'eremita della natura, l'eco rinchiusa, che non parla mai a nessuno per prima, e non risponde se non è richiesta, e prova un piacere tanto più grande quando ode il corno da caccia dei cavalieri e le loro canzoni d'amore, l'abbaiare dei cani, il nitrito dei cavalli, sì che non si stanca mai di ripeterli ogni volta, ed alla fine li ripete perfino piano tra di sé, quasi per non dimenticarli, così tutto il mondo riecheggia in ogni angolo la voce dello spirito mondano della sensualità, mentre lo spirito ha abbandonato il mondo. Il medioevo può raccontare molte cose intorno ad un monte che non si trova in nessuna carta geografica, e si chiama il monte di Venere. Qui abita la sensualità, qui festeggia le sue gioie selvagge, qui è il suo regno, il suo stato. In questo regno non abitano il linguaggio, la prudenza del pensiero, le faticose conquiste della riflessione; vi si odono soltanto la voce elementare della passione, gli scherzi del piacere, il selvaggio clamore dell'ebbrezza; là solo si gode in eterno tumulto. Il primogenito di questo regno è Don Giovanni. Con ciò non abbiamo ancora detto che è il regno del peccato, perché ci troviamo ancora nel momento dell'indifferenza estetica.

Solo quando entra in ballo la riflessione si mostra come il regno del peccato, ma allora Don Giovanni è ucciso, la musica tace; si vede solo la disperata ostinazione che impotente si ribella, ma non sa trovare alcuna consistenza, nemmeno nella musica. Nell'istante in cui la sensualità appare come ciò che deve essere escluso, come ciò con cui lo spirito non vuole aver nulla a che fare, senza pertanto che questo abbia ancora emesso un giudizio su di essa o l'abbia condannata, la sensualità assume questa figura, è il demoniaco in estetica indifferenza. Un attimo solo e tutto è cambiato, anche la musica cessa. Faust e Don Giovanni sono i Titani ed i Giganti del medioevo, non diversi, nella grandiosità dei loro sforzi, da quelli dell'antichità, bensì nel fatto di essere isolati, di non formare una unione di forze che nell'unione divengano titaniche. Tutta la forza è invece concentrata in un individuo singolo.

Don Giovanni è dunque l'espressione del demoniaco determinato come sensualità. Faust è l'espressione del demoniaco determinato come quella spiritualità che lo spirito cristiano esclude da sé. Queste idee stanno in essenziale relazione tra loro ed hanno molte somiglianze, e si potrebbe pensare che abbiano in comune anche il fatto di essere state conservate tutte e due nella leggenda. Questo come si sa è il caso del Faust. Esiste un libro popolare il cui titolo è sufficientemente conosciuto ma che non viene utilizzato, il che è alquanto strano, specialmente ai giorni nostri in cui ci si interessa tanto dell'idea del Faust. Ogni aspirante alla docenza, ogni professore, spiritualmente maturo, crede di accreditarsi presso la corte dei lettori col pubblicare un libro intorno a Faust, in cui ripete fedelmente quanto gli altri licenziandi e futuri scienziati hanno già detto; ma nessuno ritiene che valga la pena di parlare di quel libriccino popolare così insignificante. Non gli passerà mai per la mente che è assai bello che la vera grandezza sia comune a tutti e che un contadino qualunque possa andare dalla vedova Tribler¹ o da una qualunque venditrice di canzonette in Piazza della Paglia e lo legga a mezza voce tra di sé, nello stesso momento in cui Goethe compone il suo *Faust*. In verità questo libretto popolare merita di essere segnalato; esso ha ciò che si loda soprattutto come una eccellente qualità del vino, esso ha *bouquet*; è un ottimo imbottigliamento del medioevo, e quando lo si stura, spande un profumo così aromatico, delizioso e particolare che ci inebbrìa. Con ciò basta; quello che volevo far rilevare era soltanto che non vi è alcuna leggenda simile intorno a Don Giovanni. Nessun libro popolare, nessuna canzone ha conservato il suo ricordo. Forse una leggenda simile è esistita, ma molto probabilmente era solo un accenno e forse era ancor più breve delle strofe che sono a base della *Leonora* di Bürger. Forse conteneva solo l'indicazione di un numero, e credo che sarei molto in errore se affermassi che il numero 1003, che vi si legge, non appartiene a una leggenda. Una leggenda che non contenga altro, mi pare molto povera, e questo spiega perché non sia stata messa per iscritto; eppure questo numero ha una eccellente qualità, un ardore lirico che forse molti non noteranno perché troppo abituati a vederlo. Benché questa idea non abbia trovata la sua espressione in una leggenda popolare, è stata conservata in altro modo. Come si sa, Don Giovanni è esistito, molto indietro nei tempi, come farsa; quasi certamente questa è la sua prima esistenza. Ma ivi l'idea è stata concepita comicamente, com'è soprattutto notevole che il medioevo, così esperto nel rappresentare i suoi ideali, fosse altrettanto sicuro nel cogliere il comico che risiede nella grandezza soprannaturale dell'ideale. Far di Don Giovanni un fanfarone che s'immagina di aver sedotto tutte le ragazze, lasciar che Leporello creda a tutte le sue bugie, non era affatto un'idea senza comicità. Ed anche se questo non era l'intendimento, l'effetto comico non poteva mancare, poiché è insito nel contrasto tra l'eroe ed il teatro su cui si muove. Così possiamo anche ascoltare il medioevo che ci racconta di eroi di costruzione tanto gigantesca che gli occhi distavano un mezzo



alen² tra loro; ma se una comune persona volesse apparire sulla scena fingendo di avere le dimensioni dell'eroe, la comicità sarebbe immediatamente suscitata. Quanto è stato detto intorno alla leggenda di Don Giovanni, non avrebbe trovato posto qui se non fosse stato in stretta relazione con l'oggetto di questa analisi, se non servisse a condurre il pensiero verso la meta che ci siamo proposta. Che Don Giovanni, in confronto a Faust, abbia un passato tanto meschino credo che probabilmente derivi da quel senso misterioso che aveva in sé l'idea del Don Giovanni, finché non si capì che la musica era il suo vero medium espressivo. Faust è idea, ma un'idea che nello stesso tempo è essenzialmente individuo. Pensare l'elemento spirituale e quello demoniaco concentrati in un solo individuo è una conseguenza caratteristica del pensiero, mentre non si riesce a pensare l'elemento sensuale concentrato in un individuo. Don Giovanni ondeggia continuamente tra l'idea – cioè forza, vita – e l'individualità. Ma questo suo ondeggiare è il fremito della musica. Quando il mare si muove agitato, in questa agitazione le onde spumeggianti compongono delle figure, che sembrano esseri; e, in apparenza, è come se fossero questi esseri a mettere le onde in movimento, mentre in realtà avviene il contrario, è il moto stesso delle onde che li forma. Così Don Giovanni è una figura che continuamente appare, ma che non assume figura e consistenza, un individuo costantemente in divenire e mai definito, della cui storia non si sa altro che ciò che racconta il mormorio delle onde. Quando si concepisce Don Giovanni in questo modo, appare il senso e il profondo significato di tutto. Se io immagino un unico individuo, se lo vedo e lo sento parlare, diventa comico pensare che egli abbia sedotto 1003 ragazze; poiché non appena egli è un singolo individuo la cosa cambia subito aspetto, e ci interessa



chi egli ha sedotto e come. L'ingenuità delle leggende e delle credenze popolari può dire cose del genere senza scorgerne la comicità, ma questo è impossibile per la riflessione. Quando invece egli è concepito in musica, non ho più un singolo individuo, ma la potenza naturale, demoniaca, che non si stanca mai, che non hai mai finito di sedurre, come il vento non si stanca mai di soffiare, il mare di cullarsi o le cascate di precipitarsi dall'alto. In questo senso il numero delle sedotte potrebbe essere anche assai diverso, molto più elevato. Non è facile tradurre il testo di un'opera con tanta esattezza che la traduzione non solo sia cantabile ma armonizzata, nel senso, col testo originario e quindi con la musica. Spesso l'esattezza scrupolosa non ha una grande importanza, per esempio nel caso del numero della lista di Don Giovanni. Non voglio prendere la cosa alla leggera, come fanno di solito i più, pensando che una cosa come questa non abbia importanza. Esteticamente, invece, prendo la cosa molto sul serio, e appunto per questo motivo penso che la scrupolosa esattezza non abbia importanza. Voglio solo lodare il numero 1003, che è dispari e casuale; la cosa ha la sua importanza, perché dà l'impressione che la lista non sia ancora finita, e che Don Giovanni continui a essere in movimento, e quasi viene voglia di compiangere Leporello, che non solo deve, come dice egli stesso, stare di guardia fuori dalla porta, ma in più tenere una registrazione tanto minuziosa che potrebbe dare abbastanza da fare ad un segretario d'ufficio anche pratico. La sensualità, come è concepita nel *Don Giovanni* – come principio – non è mai stata concepita prima nel mondo; l'erotico è perciò determinato anche qui con un altro attributo: l'erotico è qui seduzione. Strano a dirsi, ai greci mancava completamente l'idea del seduttore. Non è affatto mia intenzione voler lodare i greci per questo, poiché tanto

gli dei quanto gli uomini erano, come tutti sanno, senza ritegno nelle cose amoroze; e nemmeno voglio biasimare il cristianesimo, che ha l'idea ma la esclude da sé. Che ai greci mancasse quest'idea si deve al fatto che tutta la loro vita è determinata come individualità. L'elemento psichico è l'elemento dominante ed esso è sempre in armonia con l'elemento sensuale. Il loro amore è perciò psichico, non sensuale, ed è questo che ispira quel pudore che si trova in tutto l'amore greco. Essi si innamoravano di una fanciulla, mettevano terra e cielo in moto per averla, quando poi vi erano riusciti, forse se ne stancavano e cercavano un nuovo amore. Nella incostanza potevano forse avere una certa somiglianza con Don Giovanni, e, per nominarne uno solo, Ercole potrebbe probabilmente mettere insieme una lista assai rilevante, quando si pensa che a volte si interessava di intere famiglie che contavano fino a 50 ragazze, e così, come genero di famiglia, le accontentava tutte, secondo quanto narra qualcuno, in una notte sola. Ciò nonostante è essenzialmente diverso da Don Giovanni: non è un seduttore. Infatti l'amore greco, secondo il suo concetto, è essenzialmente fedele, proprio perché è psichico; e se uno ne ama parecchie, questo, nel singolo individuo, è un fatto casuale, come è casuale, per quanto spesso avvenga, di passare da una all'altra; il greco infatti mentre ne ama una non pensa alla prossima. Don Giovanni invece è un seduttore fin nelle midolla. Il suo amore non è psichico ma sensuale, e l'amore sensuale, secondo il suo concetto, non è fedele, ma assolutamente infedele; non ne ama una, ma tutte, cioè le seduce tutte. Il suo amore è solo nel momento, ma il momento, nel concetto, è pensato come una somma di momenti e così si ha il seduttore. Anche l'amore cavalleresco è psichico e perciò, secondo il suo concetto, essenzialmente fedele; solo l'amore sensuale, secondo il suo concetto, è essenzialmente infedele. Ma questa sua infedeltà si mostra anche in un altro modo: esso è sempre solo una ripetizione. L'amore psichico ha in sé la dialettica in un duplice senso. In parte infatti ha il dubbio e l'inquietudine in sé, anche se sarà felice, se vedrà il suo desiderio raggiunto e sarà riamato. L'amore sensuale non ha questa preoccupazione. Perfino Giove è incerto della sua vittoria e non può essere altrimenti, e nemmeno potrebbe desiderare che fosse altrimenti. Con Don Giovanni il caso è diverso, egli va per le spicce e lo si deve sempre pensare completamente vittorioso. Questa potrebbe sembrare una ricchezza, ma in fondo è una povertà. D'altra parte l'amore psichico anche in un altro senso ha la dialettica in sé: esso infatti è sempre diverso per ogni singolo individuo che è oggetto dell'amore. In questo sta la sua ricchezza, la pienezza del suo contenuto. Questo non è il caso di Don Giovanni. Infatti egli non ha tempo per ciò; per lui tutto è solo cosa del momento. Vederla e amarla, per lui è una cosa sola; questo in un certo senso si può dire anche dell'amore psichico, ma solo al principio. Per Don Giovanni la cosa ha un altro senso. Vederla e amarla è una cosa sola, un momento, e nello stesso momento tutto è finito, e questo si ripete all'infinito. Se si pensa alcunché di psichico in Don Giovanni, diventa una cosa ridicola e contraddittoria, nemmeno in conformità con l'idea, porre in Spagna il numero 1003. Diventa un'esagerazione che ci disturba, anche se ci si vuol vedere soltanto un tratto appartenente alla figura ideale. Se non si ha altro mezzo che il linguaggio per descrivere l'amore di Don Giovanni, si è imbarazzati, perché non appena si rinuncia all'ingenuità che con tutto candore può credere che in Spagna ce ne sian realmente 1003, si esige qualche cosa di più, e cioè l'individualizzazione psichica. L'estetica non è per nulla soddisfatta che si metta tutto nello stesso sacco e si cerchi di sbalordire con una cifra. L'amore psichico si muove proprio nella ricca molteplicità della vita individuale, dove le sfumature sono quelle che importano veramente. L'amore sensuale invece mette tutto nello stesso sacco. L'essenziale per esso è la femminilità, presa in senso completamente astratto o, tutt'al più, la differenza sensuale. L'amore psichico è

sussistere nel tempo, l'amore sensuale dissolversi nel tempo, e il medium che esprime quest'ultimo è proprio la musica. La musica è magnificamente adatta per esprimerlo, poiché è molto più astratta del linguaggio e perciò non esprime il singolo ma l'universale in tutta la sua universalità, ed esprime questa universalità, non nell'astrazione della riflessione, ma nella concretezza dell'immediato. Come esempio di ciò che intendo, considero la seconda aria del servo: la lista delle sedotte. Questo pezzo può esser considerato il vero epos di Don Giovanni. Fa dunque la prova se dubiti della verità delle mie parole! Immagina un poeta, dotato dalla natura più felicemente di qualunque altro, dagli la più felice ricchezza espressiva, dagli il più illimitato dominio sulle potenze del linguaggio; fa che tutto ciò che ha soffio vitale gli obbedisca, sia sottomesso ad ogni suo minimo cenno, che tutto sia pronto ad eseguire i suoi comandi, che sia circondato da una numerosa schiera di rapidi e leggeri messi, veloci come fulmini, che raggiungono il pensiero nella sua fuga veloce, che nulla gli sfugga, nemmeno il minimo movimento, fa che nessun segreto, nulla di indicibile gli rimanga nascosto in tutto il mondo intiero – dagli poi l'incarico di cantare epicamente Don Giovanni, di sviluppare la lista delle sedotte. Quale sarà la conseguenza? – non avrà mai finito. L'epico ha il difetto, se così si può chiamare, di poter continuare all'infinito: il suo eroe, l'improvvisatore, Don Giovanni possono continuare all'infinito. Il poeta entrerà nella molteplicità dell'argomento, vi troverà sempre materia sufficiente per dilettere, ma non raggiungerà mai l'effetto che Mozart ha ottenuto, perché, anche se in conclusione fosse riuscito a finire, non riuscirebbe mai a dire nemmeno la metà di quello che Mozart ha espresso in questo solo pezzo. Mozart non si è curato della molteplicità; nella sua musica ci passano dinnanzi come delle grandi formazioni, e questo ha il suo motivo nel medium stesso, nella musica, che è troppo astratta per esprimere le differenze. L'epos musicale diventa così relativamente breve, eppure possiede in modo inimitabile la qualità epica di poter continuare finché si voglia: si può sempre ricominciare da capo e ascoltarlo di nuovo, proprio perché l'universale vi è espresso nella concretezza dell'immediato. Qui non si sente Don Giovanni come un individuo singolo, non si sentono i suoi discorsi, ma si ode la sua voce, la voce della sensualità, e la si ode attraverso i sospiri di desiderio della femminilità. Solo così può diventare epico Don Giovanni: non ha finito che già ricomincia il suo gioco; la sua vita è soltanto la somma di momenti disgiuntivi, che non hanno alcun nesso tra loro; come momento è la somma dei momenti, come somma di momenti è il momento. In questa universalità, in questo librarsi tra l'individuo e la forza naturale, è il segreto di Don Giovanni. Non appena diviene individuo, entrano in gioco altre categorie estetiche. Perciò è perfettamente a posto ed ha un suo intimo e profondo significato che, nell'intrigo della seduzione, Zerlina sia una semplice contadina. Esteti ipocriti i quali, con la scusa di comprendere i poeti ed i compositori, contribuiscono più che mai alla loro incompienza, ci vorranno forse insegnare che Zerlina non è una ragazza comune. Chi lo crede realmente, mostra di non aver affatto compreso Mozart e di usare categorie errate. Che abbia male interpretato Mozart è chiaro: Mozart infatti ha espressamente voluto rendere Zerlina il più insignificante che fosse possibile; anche Hotho lo ha notato, senza però vederne la causa profonda. Se infatti l'amore di Don Giovanni avesse un contrassegno diviso dalla sensualità, se egli fosse un seduttore in senso spirituale – caso che sarà più avanti oggetto della nostra considerazione – sarebbe stato un errore fondamentale di tutta l'opera far dell'eroina della seduzione una povera contadinella. L'estetica avrebbe richiesto che gli fosse posto un compito più difficile. Per Don Giovanni invece queste differenze non hanno valore. Se mi è lecito immaginare che egli faccia un discorso intorno a se stesso, forse direbbe: "Vi sbagliate, non sono un marito che ha



bisogno di una ragazza fuor del comune, quello che rende felice me l'ha ogni ragazza, e perciò io le prendo tutte". In questo senso bisogna interpretare le parole cui accennavo prima: "perfino le donnette di sessant'anni ecc...", oppure, "purché porti la gonnella voi sapete quel che fa".³ Per Don Giovanni ogni ragazza è una ragazza comune, ogni avventura amorosa una avventura quotidiana. Zerlina è giovane, bella ed è donna, questa è la cosa straordinaria che essa ha in comune con centinaia di altre, ma non è lo straordinario che eccita il desiderio di Don Giovanni, ma il comune, ciò che essa ha in comune con ogni donna. Se così non fosse, Don Giovanni cesserebbe di essere assolutamente musicale; l'estetica esigerebbe parole, repliche, mentre, così come stanno le cose, Don Giovanni è assolutamente musicale. Voglio illustrare la struttura intima dell'opera anche da un altro lato. Elvira è una pericolosa nemica di Don Giovanni: egli la teme. È certo un errore che Don Giovanni abbia la parola, ma non per questo le sue frasi non possono contenere qualche buona osservazione. Dunque Don Giovanni teme Elvira. Probabilmente qualche esteta crede di spiegare questo fatto esaurientemente con una lunga chiacchierata e ci dice che Elvira è una fanciulla fuor del comune, eccetera. Ma questo è assolutamente falso! Essa è pericolosa per lui perché è stata sedotta. Nello stesso senso, assolutamente nello stesso senso, diventa pericolosa per lui Zerlina, quando viene sedotta. Non appena viene sedotta, essa viene innalzata in una sfera superiore, e acquista una coscienza che Don Giovanni non ha. Perciò essa è pericolosa per lui. Non perché sia una donna d'eccezione, ma per l'universale che essa attua. Don Giovanni è dunque un seduttore, il suo amore è seduzione. Con questo ho detto molto, per chi mi capisce esattamente, poco, per chi mi capisce con la solita mancanza di



chiarezza. Abbiamo già visto che il concetto del seduttore è sostanzialmente modificato in Don Giovanni, perché l'oggetto del suo desiderio è la sensualità e solo la sensualità. Questo era importante per mostrare l'elemento musicale in Don Giovanni. Nell'antichità la sensualità trovava la sua espressione nel muto silenzio della plastica; nel mondo cristiano la sensualità dovette erompere in tutta la sua fremente passione. Benché sia esatto dire che Don Giovanni è un seduttore, questa espressione può generare facilmente una certa confusione nelle deboli teste di alcuni esteti e ha spesso dato occasione ad equivoci, poiché tutto quello che si può dire di un seduttore è stato riunito in un fascio e senz'altro attribuito a Don Giovanni. A volte si è messa in luce la propria astuzia nel rintracciare quella di Don Giovanni; altre volte si perdeva la voce per spiegare i suoi artifici e i suoi inganni; in breve, la parola seduttore ha fornito l'occasione perché ognuno gli desse addosso più che poteva, e tutti han contribuito, per la loro parte, perché egli rimanesse totalmente incompreso. Per Don Giovanni bisogna adoperare l'espressione seduttore con gran prudenza, se veramente ci si tiene a dir qualche cosa di vero, e non una cosa qualunque. Questo non perché Don Giovanni sia virtuoso, ma perché egli non rientra in alcuna determinazione etica. Per evitare le ambiguità, sarei quasi incline a chiamarlo un ingannatore. Per essere un seduttore occorre sempre una certa riflessione e una certa coscienza, e solo quando son presenti, può essere opportuno parlare di astuzie, artifici e raggiri. A Don Giovanni questa coscienza manca. Perciò non seduce. Egli desidera, e questo desiderio ha un effetto seduttore; è per questo ch'egli seduce. Gode il soddisfacimento del desiderio; non appena l'ha goduto, cerca un altro oggetto, e così all'infinito. Egli inganna, così, ma senza premeditare il suo inganno; è la potenza stessa

causa del suo svenimento non è solo lo spettacolo del salto ardito, ma piuttosto il fatto ch'egli ha già fatto fortuna presso di lei. Nel paggio infatti si cela il futuro Don Giovanni, senza però che questo debba essere inteso in senso ridicolo, come se diventando più vecchio il paggio diventasse Don Giovanni. Don Giovanni non solo ha fortuna presso le ragazze, ma le rende felici e infelici ma, strano a dirsi, esse non vogliono altro, e sarebbe una fanciulla mediocre quella che non desiderasse diventare infelice, pur di esser stata una volta felice con Don Giovanni. Se perciò continuo a chiamare Don Giovanni un seduttore, non è perché lo immagino un ingannatore che studia i suoi piani, un astuto che calcola l'effetto dei suoi intrighi; quello con cui egli inganna è il genio della sensualità, di cui è quasi l'incarnazione. Gli mancano l'astuzia e la riflessione; la sua vita è spumeggiante come il vino, col quale si eccita, la sua vita è movimentata come le melodie che accompagnano il suo pasto allegro, in ogni attimo è sempre trionfante. Non ha bisogno di preparativi, di progetti, di tempo, poiché egli è sempre pronto, la forza è sempre in lui ed anche il desiderio, e solo quando desidera è veramente nel suo elemento. Egli siede a tavola, felice come un Dio, leva il suo bicchiere – si alza col tovagliolo in mano, pronto per l'attacco. Se Leporello lo svegliasse nel cuore della notte, egli si alzerebbe, sempre certo di essere vittorioso. Ma questa forza, questo potere non possono venire espressi in parole, solo la musica ce ne può suggerire l'idea, mentre la riflessione e il pensiero ne sono incapaci. Le astuzie di un seduttore eticamente determinato le posso chiaramente esprimere con parole, e la musica tenterebbe invano di risolvere questo compito. Con Don Giovanni accade il contrario. Quale è questo potere? Nessuno lo può dire, ed anche se chiedessi a Zerlina, prima che si rechi al ballo: “quale è il potere con cui egli ti avvince?”, essa mi risponderebbe: “non si sa”, ed io direi: “hai parlato bene, bimba mia! tu parli più saggiamente dei saggi dell'India: proprio così, non lo si sa, e il guaio è che nemmeno io lo so”.

Questo potere di Don Giovanni, questa onnipotenza, questa vita le può esprimere solo la musica e io non so dargli altro attributo che questo: è una gaiezza rigogliosa di vita. Quando perciò Kruse fa dire a Don Giovanni, quando questi entra in scena al matrimonio di Zerlina: “Allegri ragazzi, siete tutti vestiti come per andare a nozze”, egli dice qualcosa di molto giusto, e forse qualche cosa di più di quanto egli stesso pensi. La gaiezza la porta egli stesso con sé, e non è senza un certo significato che tutti siano vestiti come per andare a nozze, poiché Don Giovanni non è solo un marito per Zerlina, ma festeggia con musiche e canti le nozze delle fanciulle di tutta la parrocchia. C'è dunque da meravigliarsi che quelle allegre fanciulle si pigino tutte intorno a lui? E non vengono deluse, poiché egli ne ha per tutte: adulazioni, sospiri, occhiate audaci, dolci strette di mano, mormorii segreti, la pericolosa vicinanza, la lontananza tentatrice – e questi sono solo i piccoli misteri, i doni prima delle nozze. È una delizia per Don Giovanni contemplare una messe tanto ricca, egli si prende cura di tutta la parrocchia, e forse gli occorre meno tempo di quanto ne occorre a Leporello per la registrazione.

Dopo quanto abbiamo esposto, ritorniamo di nuovo a quello che è il vero soggetto del nostro studio, alla tesi che Don Giovanni è perfettamente musicale. Egli desidera sensualmente, seduce col potere demoniaco della sensualità, seduce tutte. La parola, la frase, non gli appartengono; diventerebbe subito un individuo che ragiona. Egli così invece è completamente senza esistenza nel tempo; lo vediamo sempre mentre va in caccia e dilegua, proprio come la musica, che è passata non appena il suono si estingue, e rinasce solamente col suono. Se qualche lettore mi chiede che aspetto ha Don Giovanni, se sia cioè bello, giovane o vecchio, quanti anni abbia, io posso ben rispondergli e dirgli per esempio: è senz'altro bello, non più giovanissimo; se dovessi dire un'età, proporrei i 33

della sensualità quella che inganna le sedotte; si tratta quasi di una specie di Nemese. Egli desidera e continua sempre a desiderare, e continua a godere il soddisfacimento del desiderio, senza esserne mai sazio. Per essere un vero seduttore gli manca il tempo: non ha tempo prima, per fare il suo progetto, non ha tempo dopo, per divenire cosciente della sua azione. Un seduttore deve perciò possedere un potere che Don Giovanni non ha, per quanto ben equipaggiato egli sia per tutto il resto – la potenza cioè della parola. Non appena gli concediamo la potenza della parola, egli cessa di essere musicale, e l'interesse estetico diventa completamente diverso. Achim V. Arnim parla in qualche luogo di un seduttore di uno stile tutto diverso, di un seduttore che rientra sotto determinazioni etiche. Parlando di lui adopera una espressione che per verità, ardire e concisione quasi può esser paragonata con un colpo d'archetto di Mozart. Dice che sapeva parlare con una donna in modo tale che se anche il diavolo l'avesse portato via, se ne sarebbe liberato se fosse riuscito a parlare colla bisnonna del diavolo. Questo è il vero seduttore, qui l'interesse estetico è diverso: interessa il come, il metodo. Perciò vi è qualcosa di molto profondo nel fatto, che forse è sfuggito all'attenzione dei più, che Faust, immagine di Don Giovanni, seduce una sola ragazza, mentre Don Giovanni ne seduce a centinaia; quest'unica ragazza però è ben diversamente e maggiormente sedotta ed annientata di tutte le altre che Don Giovanni ha ingannate; questo proprio perché Faust ha in sé il momento determinante dello spirito. La forza di un seduttore come questo sta nella parola, cioè nella menzogna. Qualche giorno fa sentii un soldato parlare ad un altro di un terzo, che aveva tradito una ragazza; non ne faceva una descrizione particolareggiata, eppure la sua espressione era ottima: “Vi riusci con bugie e cose del genere”. Un seduttore come questo è tutt'altra cosa di Don Giovanni, è essenzialmente diverso da lui, come si capisce dal fatto che tanto lui come la sua attività sono anti-musicali al massimo grado, e rientrano, in senso estetico, nella categoria dell'interessante. L'oggetto del suo desiderio perciò, se lo si pensa esteticamente in modo corretto, è qualche cosa di più della mera sensualità.

Ma quale è dunque la forza con la quale Don Giovanni seduce? È la forza del desiderio, del desiderio sensuale. Egli desidera in ogni donna tutta la femminilità, ed in ciò sta il potere sensuale e idealizzante col quale egli insieme abbellisce e conquista la sua preda. Il riflesso di questa gigantesca passione abbellisce e sviluppa l'oggetto del desiderio che arrossisce così in accresciuta beltà. Come il fuoco dell'entusiasta illumina con splendore seducente perfino coloro che son lontani, pur che siano in qualche rapporto con lui, così egli trasfigura in senso molto più profondo ogni fanciulla, poiché il suo rapporto con lei è essenziale. Perciò scompaiono per lui tutte le differenze di fronte al fatto principale: essere donna. Le attempate le ringiovanisce portandole nella splendida età di mezzo della femminilità, le bambine le matura quasi in un attimo; tutto ciò che è donna è preda sua, (purché porti la gonnella, voi sapete quel che fa).⁴ Però non si deve affatto interpretare come se la sua sensualità fosse cecità; istintivamente egli sa distinguere molto bene, e soprattutto, egli idealizza. Se ora, per un attimo, ritorno agli stadi precedenti, al paggio, il lettore forse ricorderà che già allora, quando si parlava di lui, ho confrontato una sua frase con una frase di Don Giovanni. Lasciai pertanto il paggio mitico alla sua malinconica ebrezza d'amore, alla sua immobilità caratteristica, e quello reale lo mandai a raggiungere l'armata. Se pensassi ora che il paggio mitico si disincanta e si mette in moto, una sua frase si adatta molto bene a Don Giovanni. Cherubino infatti leggero come un uccello e pieno di ardore salta giù dalla finestra e fa tanta impressione a Susanna, che essa sta per svenire, e quando ritorna in sé, esclama: “guarda, come salta – se non ha fortuna lui con le ragazze!”. Questo è infatti molto ben detto da parte di Susanna, e la



anni questa infatti è l'età della generazione etc. Ma questa risposta è un accomodamento che faccio io e in questa indagine non ha una importanza maggiore di quella che abbia una setta tollerata nella chiesa ufficiale, non vi appartiene cioè. Quello che mi fa esitare ad intraprendere queste ricerche è che facilmente si perde di vista l'insieme indugiandosi nel particolare, come se Don Giovanni seducesse per la sua bellezza o per qualunque altra dote che gli si voglia attribuire: in questo modo lo si vede, ma non lo si sente più; e con ciò non abbiamo più Don Giovanni. Se, per far tutto quello che può aiutare il lettore a farsi un'intuizione viva di Don Giovanni, dicessi: eccolo, guardalo, guarda come il suo occhio fiammeggia, come il suo labbro si apre in un sorriso, tanto è certo della sua vittoria; osserva il suo sguardo regale che attesta che egli non è abituato ad essere contrariato, guarda come intreccia leggero le danze, come porge fiero la mano alla fortunata che egli degna della sua grazia; – oppure: guardalo, eccolo nell'ombra della foresta si appoggia ad un albero, si accompagna con la chitarra: ed ecco che là tra gli alberi scompare una giovinetta, timorosa come una cerbiatta spaventata; ma egli non si affretta, egli sa che essa lo cerca; – oppure se dicessi: eccolo che riposa in riva al lago nella notte luminosa, tanto bello che la luna si ferma a rivivere il suo amore di gioventù, tanto bello che le fanciulle della città chissà cosa darebbero per osare di avvicinarsi furtive, approfittando dell'oscurità momentanea, prima che la luna salga di nuovo ad illuminare il cielo, per baciarlo. Se facessi questi discorsi, il lettore attento direbbe: ecco, ha rovinato tutto, ecco che perfino lui ha dimenticato che Don Giovanni non va visto, ma ascoltato! Perciò non voglio descriverlo ma limitarmi a dire: ascoltate Don Giovanni! È se ascoltandolo non siete capace di farvi un'idea di lui, non potrete farvela mai. Ascoltate come la musica racconta la sua vita: come il lampo dall'oscura nube temporalesca, così egli guizza dalla profonda serietà della vita, più veloce del lampo, più incostante di questo, eppure ugualmente sicuro di sé; ascoltate come egli si precipita nella prodiga ricchezza della vita, come egli lotta contro le sue solide dighe; ascoltate le leggere ed aeree melodie del violino, il festoso sorriso della gioia, il giubilo del piacere, i beati tripudi del godimento; ascoltate la sua fuga selvaggia, egli corre oltre se stesso, sempre più veloce, sempre più selvaggio; ascoltate la sfrenata concupiscenza della passione, il sussurrare dell'amore, il mormorio della tentazione, il vortice della seduzione; ascoltate il silenzio dell'attimo – ascoltate, ascoltate; ascoltate il Don Giovanni di Mozart!

(Tratto da: Sören Kirkegaard, *Don Giovanni. La musica di Mozart e l'eros*, traduzione di Remo Cantoni e K. M. Guldbrandsen, Milano, Mondadori, 1976, pp. 97-113.)

¹ E.M. Tribler, vedova di un legatore di libri, pubblicò negli anni 1818-1819 molti *Lieder* popolari. (N.d.T.)

² Misura di circa 66 centimetri. (N.d.T.)

³ In italiano nel testo. (N.d.T.)

⁴ In italiano nel testo. (N.d.T.)



I protagonisti



Matteo Beltrami

Diplomato in violino al Conservatorio “Niccolò Paganini” di Genova e in Direzione d’orchestra al Conservatorio “Giuseppe Verdi” di Milano, debutta a vent’anni come direttore a Genova, eseguendo *Il trovatore*.

In diciassette anni di carriera, interpreta quasi quaranta titoli operistici, spaziando dal barocco a prime assolute di opere contemporanee. Ha diretto in gran parte dei teatri italiani: Opera di Firenze, San Carlo di Napoli, Massimo di Palermo, Carlo Felice di Genova, Filarmonico di Verona, La Fenice di Venezia, Verdi di Trieste, Regio di Parma, Valli di Reggio Emilia, Bellini di Catania, Coccia di Novara, Civico di Vercelli, Sociale di Como, Fraschini di Pavia, Grande di Brescia, Ponchielli di Cremona, Comunale di Treviso, Sociale di Rovigo, Verdi di Pisa, Del Giglio di Lucca, Goldoni di Livorno, Alighieri di Ravenna, Politeama Greco di Lecce, Stabile di Potenza, Della Fortuna di Fano, Ventidio Basso

di Ascoli Piceno, Dell’aquila di Fermo, Pergolesi di Jesi, Ente De Carolis di Sassari, Dal Verme di Milano, Comunale di Vicenza, Festival della Valle d’Itria, Festival Verdi di Parma, Festival Puccini di Torre del Lago.

Non sono mancati prestigiosi impegni all’estero, alla Semperoper di Dresda, Staatsoper di Stoccarda, Aalto-Musiktheater di Essen, Orchestra Sinfonica di Goyania, Teatro Arriaga di Bilbao, Teatro dell’Opera di Montpellier, Festival Spoleto/Charleston (USA), Orchestra Filarmonica Nazionale Lettone, Nordwestdeutsche Philharmonie, Orchestra Statale dell’Hermitage, Orchestra Filarmonica di San Pietroburgo, Staatsoper di Darmstadt, Staatsoper di Lubecca.

Docente dal 2007 al 2013 al Conservatorio di Potenza, è spesso invitato come membro della giuria in concorsi lirici. Dal 2016 è direttore musicale del Teatro Coccia di Novara.



Giorgio Ferrara

Nato a Roma, frequenta il corso di laurea in Lettere e Filosofia dell'Università "La Sapienza" e il corso di recitazione dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio d'Amico". È aiuto regista di Luca Ronconi e di Luchino Visconti, con i quali collabora intensamente. Per la RAI dirige il film *L'uomo che ho ucciso*, dal romanzo *1912+1* di Leonardo Sciascia, sceneggiatura di Domenico Rafele e Pierre Dumayet, e la serie *Avvocati* di Giancarlo de Cataldo. Per il cinema firma la regia di *Un cuore semplice*, sceneggiatura di Cesare Zavattini dal racconto di Gustave Flaubert, premiato con il David di Donatello, il Premio Rizzoli, il Premio Saint Vincent e il Nastro d'argento; *Caccia alla vedova*, sceneggiatura di Enrico Medioli dalla *Vedova scaltra* di Goldoni; *Tosca e altre due* dalla omonima commedia di Franca Valeri, di nuovo con sceneggiatura di Enrico Medioli. In teatro mette in scena spettacoli di autori classici e contemporanei come Pirandello, Strindberg, Goldoni, Carlo Bernari, Francesca Sanvitale, Enzo Siciliano, Franca Valeri, Cesare Musatti, Natalia Ginzburg e Corrado Augias. Nell'ambito della lirica, firma *Madama Butterfly* di Puccini per il Teatro dell'Opera di Roma e varie rappresentazioni per il Festival dei Due Mondi di Spoleto: *Gogo no eiko* di Hans Werner Henze; *Amelia al ballo* di Gian Carlo Menotti; *Il giro di vite* di Benjamin Britten; *The Piano Upstairs* di John Weidman; *Così fan tutte* e *Le nozze di Figaro* di Mozart, la prima replicata anche a Ravenna. Come attore partecipa a: *Misura per misura* e *Riccardo III* di Shakespeare, regia di Luca Ronconi; *Nina* di André Roussin, regia di Bernard Murat; *Alcool* scritto e diretto da Adriana Asti; *La Maria Brasca* di Testori, regia di Andrée

Ruth Shammah; *L'inserzione* di Natalia Ginzburg, di cui è anche regista; *Le sedie* di Jonesco, regia di Tullio Pericoli; *Danza macabra* di August Strindberg, regia di Luca Ronconi. È stato Direttore dell'Istituto Italiano di Cultura di Parigi e Presidente del Forum des Instituts Culturels Etrangers a Parigi. Dal 2008 al 2012 è Presidente e Direttore Artistico della Fondazione Festival dei Due Mondi di Spoleto, di cui ricopre oggi il ruolo di Direttore Artistico.



René de Ceccaty

Nato a Tunisi nel 1952, vive a Parigi. Autore di una ventina di romanzi (tra cui *La Sentinelle du rêve*, *L'Or et la poussière*, *L'Accompagnement*, *Aimer*, *L'Hôte invisible*, *Un renoncement*, *Objet d'amour*, *Enfance, dernier chapitre*), è anche traduttore di molti autori italiani (Petrarca, Dante, Leopardi, Casanova, Saba, Moravia, Pasolini, Bonaviri, Penna, Naldini) e giapponesi (in collaborazione con Ryôji Nakamura: Ôé, Abé, Sôseki, Tanizaki, Mishima). Vincitore del Premio Mondello 2008 per le sue traduzioni di Moravia, firma le biografie di Pasolini, Maria Callas, Sibilla Aleramo, Moravia, Elsa Morante. Finora sono cinque i suoi titoli tradotti in italiano: *La stella rubino* (Costa e Nolan), *Sibilla Aleramo* (Mondadori), *La parola amore* (Archinto), *Alberto Moravia* (Bompiani), *Amicizia e passione* (Archinto). Scrive anche per il teatro. Ha lavorato con Claudia Cardinale, Isabelle Adjani, Anouk Aimée e Adriana Asti che gli ha confidato i suoi ricordi (*Ricordare e dimenticare*, Portaparole, 2016) portati in scena da Andrée-Ruth Shammah in *Memorie di Adriana* al 60° Festival di Spoleto. Lavora frequentemente con il regista argentino Alfredo Arias per spettacoli allestiti anche in Italia (*Pene di cuore*

di una gatta francese, *Concha Bonita*, *Pallido oggetto del desiderio*, *Madame Pink*). La sua collaborazione con Giorgio Ferrara è cominciata dodici anni fa a Parigi con *Solus ad solam*, seguito da *Il cielo e il sangue*, *Alberto Moravia*, *Zaide*. Ha recentemente concluso una versione aumentata di *Fra Diavolo* di Auber andata in scena, in prima mondiale, all'Opera di Roma lo scorso ottobre.



Dante Ferretti

Nato a Macerata nel 1943, sostenitore di una estetica del "meraviglioso", si è mosso attraverso le diverse epoche con una libertà che ha sfiorato talvolta la trasgressione storica, rivoluzionando il panorama della scenografia cinematografica dapprima in patria, al fianco di registi come Pier Paolo Pasolini e Federico Fellini, e poi fuori dai confini nazionali. Intuizioni geniali come il labirinto verticale in *Il nome della rosa* (1986) di Jean-Jacques Annaud, la forza visionaria espressa nel kolossal fantasy *Le avventure del barone di Munchausen* (1989) di Terry Gilliam, la capacità di trasfigurare città e quartieri nelle ricostruzioni realizzate per i film di Martin Scorsese hanno fatto di lui uno dei più brillanti scenografi del cinema mondiale. Premio Oscar, con la moglie Francesca Lo Schiavo, nel 2005 per *The aviator* di Scorsese e nel 2008 per *Sweeney Todd* di Tim Burton, firma successivamente le scenografie dei film diretti da Martin Scorsese *Shutter Island* (2010) e poi *Hugo* (2011; *Hugo Cabret*, 2012), pellicola per la quale nel 2012 si è aggiudicato insieme a Francesca Lo Schiavo il terzo Oscar della carriera. Nel 2013, in concomitanza con il settantesimo anniversario della sua nascita, il MoMA di New York gli ha dedicato la personale *Dante Ferretti. Design and construction for cinema*.



Francesca Lo Schiavo

Nata a Roma, lavora da anni come Set Decorator in collaborazione con Dante Ferretti. Con i suoi lavori ha conquistato Hollywood. Già candidata all'Oscar per ben otto volte, vince l'Academy Award per la scenografia di *The aviator* (di Martin Scorsese, regista con il quale ha all'attivo una lunga collaborazione) nel 2005, di *Sweeney Todd* (di Tim Burton) nel 2008 e di *Hugo* nel 2012 (*Hugo Cabret*, diretto da Martin Scorsese).



Maurizio Galante

Studiante di architettura prima di affrontare la moda all'Accademia di Costume e Moda di Roma, è oggi uno dei più stimati fashion designer di haute couture al mondo e le sue creazioni sono parte integrante delle collezioni permanenti di importanti musei: Victoria & Albert a Londra, Musée des Arts décoratifs al Louvre, Grand Palais a Parigi, Kyoto Costume Institute a Kyoto, MoMA a New York, Musée d'Art et d'Industrie a Saint-Étienne, Triennale a Milano e Musée d'Art Moderne du Luxembourg. Nel corso dei suoi 25 anni di carriera, il couturier e designer italiano, che ha scelto di vivere a

Parigi, riceve numerosi premi e nel 2008 viene insignito del titolo di Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres, in considerazione del suo contributo all'industria della moda francese. Rifiutando tutte le etichette e il concetto restrittivo di "stagione", la creatività di Maurizio Galante si esprime oltre la moda, con un particolare approccio interdisciplinare che combina design, architettura, moda e arte. La sua opera può definirsi un felice matrimonio di contrasti fra rigore e poesia, tradizione e innovazione.



Fiammetta Baldiserri

Frequenta l'Università a Bologna dove si laurea in geofisica. Segue un corso per illuminotecnici al Teatro Regio di Parma, dove inizia la sua attività di tecnico teatrale. Partecipa al Festival di Spoleto e al Rossini Opera Festival di Pesaro. Segue la tournée internazionale di *La donna del mare* con la regia di Robert Wilson. Svolge attività come assistente luci in allestimenti firmati da Pierluigi Pizzi, Luca Ronconi, Emilio Sagi, Robert Wilson, Graham Vick. Dal 2002 firma le luci di spettacoli diretti da Franco Zeffirelli, Pierfrancesco Maestrini, Cristina Mazzavillani Muti, Micha van Hoeke, Beppe De Tomasi, Paolo Panizza, Maria Elena Mexia, Giorgio Albertazzi, Elisabetta Courir, Lamberto Puggelli, Massimo Gasparon, Carmelo Rifici, Nicola Berloff, Jacopo Spirei, Andrea Cigni. Dal 2009 cura l'illuminazione ai Musei di San Domenico di Forlì e dal 2007 collabora con l'Accademia di Belle Arti di Bologna, sezione Scenografia del melodramma, dove tiene corsi di illuminotecnica teatrale.



Dimitris Tiliakos

Nato a Rodi, dopo aver studiato viola, si dedica al canto presso il Conservatorio di Atene. Vincitore del premio "Maria Callas" e di due borse di studio, prosegue gli studi a alla Hochschule für Musik und Theater di Monaco di Baviera. Debuttera al Prinzregententheater di Monaco come Conte d'Almaviva nelle *Nozze di Figaro*, vincendo il premio "W.D. Fassbaender" come miglior giovane baritono. Viene in seguito ammesso all'Opera di Stato di Norimberga, dove interpreta i maggiori ruoli del repertorio baritonale.

Si esibisce nei più importanti teatri del mondo, fra i quali New York Metropolitan Opera (*La bohème*), London Royal Opera House (*Don Carlo*), Opéra National de Paris (*Don Carlo*, *Macbeth*), Teatro Real a Madrid (*Les Huguenots*, *Dido and Aeneas* e *Macbeth*), Liceu di Barcellona (*La leggenda dell'invisibile città di Kitež* di Rimskij-Korsakov), Opernhaus di Zurigo (*Macbeth*), Opéra de Montecarlo (*La bohème*), Teatro La Fenice (*Manon Lescaut*), Megaron di Atene (*Simon Boccanegra*, *Macbeth*), Opera di Atene (*Don Giovanni*, *Carmen*, *Il trovatore*), Opéra de Nice (*Il trovatore* e *Simon Boccanegra*), Staatsoper di Amburgo (*Manon Lescaut*), Sala Čaikovskij a Mosca (*La bohème*), Opera di Tokyo. Collabora con direttori d'orchestra quali Renato Palumbo, Evelino Pidò, Teodor Currentzis, Myung-whun Chung, Alain Altinoglu e Marc Minkowski, e con registi come Graham Vick, Claus Guth, Dmitrij Černjakov, Robert Carsen e Bob Wilson.

Ha recentemente interpretato *Don Giovanni* (ruolo del titolo) al Festival dei Due Mondi di Spoleto diretto da James Conlon, *Francesca da Rimini* (Lanciotto) e *Aida* (Amonasro) a La Monnaie di Bruxelles, *La traviata* (Germont) alla Royal Danish Opera e alla Čaikovskij Opera di

Perm, *Rigoletto* (ruolo del titolo) al Bolshoi di Mosca, *Macbeth* all'Opernhaus di Zurigo. La sua discografia include le incisioni del *Macbeth* di Verdi per la Bel Air Classiques con l'Orchestra dell'Opéra National de Paris, *Dido and Aeneas* per Alpha, *Francesca da Rimini* (Lanciotto) per Bel Air Classiques, *Winterreise* di Schubert per Navis Classics e *Don Giovanni* (ruolo del titolo) per la Sony Classical con la direzione di Teodor Currentzis.



Cristian Saitta

Nato in Romania, cresce a Messina, dove studia al Conservatorio "Arcangelo Corelli" sotto la guida di Alessandra Mantovani, con cui intraprende anche studi di perfezionamento al Centro lirico di Catania. Successivamente approfondisce lo studio del bel canto italiano con Franco Boscolo.

Nel 2012 partecipa al XIX Concorso lirico internazionale "Riccardo Zandonai" a Riva del Garda (TN), vincendo una borsa di studio che gli permette di partecipare al corso di perfezionamento dedicato al *Melodramma mozartiano e l'opera dall'Ottocento al Novecento storico* tenuto da Mietta Sighele.

Nello stesso anno si esibisce come solista nella Messa dell'incoronazione KV 317 di Mozart sotto la direzione di Michele Amoroso e partecipa alla XXIX edizione del Musica Riva Festival, interpretando il ruolo di Pistola nella produzione di *Falstaff* diretta da Marco Boemi. Partecipa inoltre al XXVI Concorso lirico internazionale "Iris Adami Corradetti" presieduto da Mara Zampieri e vincendo il Secondo Premio assoluto e due borse di studio, una offerta dalla Fondazione "Lucia Valentini Terrani" e l'altra dal Circolo della lirica di Padova.

Ha recentemente interpretato *Luisa Miller* a Busseto, Piacenza, Ferrara, Ravenna e Genova, *L'Arlesiana* a Jesi, *Madama Butterfly* a Firenze, Venezia, Piacenza e Modena, *Tosca* a Venezia, *Don Giovanni* per l'As. Li. Co., *Norma* a Padova, Bassano e Rovigo, *Rigoletto* a Busseto, *Un ballo in maschera* a Piacenza, *Turandot* a Bari, *Madama Butterfly* alla Fenice e a Macerata, *Manon Lescaut* a Torino e Ginevra, *Sparafucile* in *Rigoletto* e la *Ciocciara* a Cagliari, *Aida* a Macerata e nell'ambito dell'Italian Opera Academy diretta da Riccardo Muti.



Lucia Cesaroni

Soprano italo-canadese, dopo il debutto in Italia nel 2016 come Susanna nelle *Nozze di Figaro* al Festival dei Due Mondi di Spoleto sotto la direzione di James Conlon e la regia di Giorgio Ferrara, torna a Spoleto nel 2017 come Donna Anna nel *Don Giovanni*.

Ha recentemente interpretato Musetta nella *Bohème* con l'Opéra de Montréal e Eleonora nell'*Assedio di Calais* di Donizetti a Boston. Inoltre, Adina nell'*Elisir d'amore*, Micaela in *Carmen*, Woglinde nell'*Oro del Reno*, il ruolo della protagonista nel debutto mondiale di *Iside e Osiride* di Togni/Singer a Toronto, quello di Maria con la Vancouver Opera in *West Side Story* e poi Norina nel *Don Pasquale* della Saskatoon Opera. È inoltre Cleopatra nel *Giulio Cesare* di Händel e Anne Trulove nella *Carriera di un libertino* di Stravinskij con la Pacific Opera Victoria.

Forte di un ampio repertorio, interpreta *Carmina Burana* a Londra con la Filarmonica Reale, in Germania con i Berliner Symphoniker e in Canada, inoltre si esibisce nel *Messiah* di Händel con le Orchestre Sinfoniche di Montréal e

Victoria. Da sempre un'amante della musica da camera, è stata borsista al Ravinia Art Song Institute a Chicago ed è stata invitata al Festival di Aldeburgh fondato da Benjamin Britten.



Giulio Pelligra

Nato a Catania, debutta nel 2006 al National Theatre of Malta nella *Petite Messe Solennelle* e nel *Barbiere di Siviglia* di Rossini.

Si è esibito in alcuni dei più importanti teatri italiani e internazionali, fra i quali Opera di Roma, Filarmonico di Verona, Grand Théâtre de Genève, Rossini Festival di Wildbad, Landestheater di Bregenz, Massimo di Palermo, Bellini di Catania, Lirico di Cagliari, Petruzzelli di Bari, Coccia di Novara, Grande di Brescia, Fraschini di Pavia, Ponchielli di Cremona, Sociale di Como, Comunale di Modena, Alighieri di Ravenna, Verdi di Pisa, collaborando con direttori d'orchestra come Roberto Abbado, Asher Fisch, Antonino Fogliani, Renato Palumbo, Stefano Ranzani e Donato Renzetti. Ha interpretato *Maometto II* (Paolo Erisso) al Teatro dell'Opera di Roma, *Don Pasquale* (Ernesto) al Teatro di Basilea, *La traviata* (Alfredo) al Sociale di Como e al Luglio Musicale Trapanese, *Nabucco* (Ismaele) e *Lucia di Lammermoor* (Arturo) al Massimo di Palermo, *L'elisir d'amore* (Nemorino) al Landestheater di Bregenz, al Municipale di Piacenza e al Municipale di Bolzano, *La bohème* (Rodolfo) a Ginevra, *Roméo et Juliette* (Roméo) di Gounod al Verdi di Pisa, *Rigoletto* (Duca di Mantova) e *La traviata* (Alfredo) al Sarzana Opera Festival, *Anna Bolena* (Percy) e *I puritani* (Lord Arturo Talbo) al Massimo di Catania.

Tra gli impegni recenti: *Pulcinella* di Stravinskij al San Carlo di Napoli; *Lucia di Lammermoor*

(Edgardo) a Malta; *Pia de Tolomei* (Ghino degli Armieri) al Verdi di Pisa; *Nabucco* (Ismaele) all'Opéra Royal de Wallonie de Liège e al Teatro di San Gallo; *Maria Stuarda* (Leicester) al Carlo Felice di Genova; *Jerusalem* (Gaston) a Friburgo; *Stabat Mater* di Rossini al Bustan Festival di Beirut; *Anna Bolena* (Percy) al Regio di Parma; *La bohème* (Rodolfo) all'Opera di Firenze; *Linda di Chamounix* (Carlo) all'Opera di Roma; *La sonnambula* (Elvino) al Filarmonico di Verona; *Don Giovanni* (Don Ottavio) al Verdi di Salerno.



Francesca Sassu

Nata a Sassari, inizia giovanissima lo studio del canto nel Conservatorio della sua città, frequenta master sul repertorio donizettiano e verdiano con Raina Kabaivanska e Renato Bruson, perfezionandosi in seguito sotto la guida di Natale de Carolis e Barbara Frittoli. Collabora con direttori d'orchestra quali Paolo Arrivabeni, Daniele Callegari, Alain Guingal, Gianandrea Nosedà, Riccardo Muti e Donato Renzetti. Prende parte a importanti produzioni, come *Il matrimonio inaspettato* (Contessa di Sarzana) di Paisiello nella prima esecuzione mondiale moderna sotto la direzione di Riccardo Muti al Festival di Salisburgo, *Suor Angelica* (Suor Genoveffa) e *Gianni Schicchi* (Nella) alla Scala, *Oberto, conte di San Bonifacio* (Leonora) al New National Theatre di Tokyo e al Festival Verdi del Teatro Regio di Parma, *Cleopatra* (Antonio) di Cimarosa in prima esecuzione moderna mondiale al Teatro Lirico di Spoleto, *Carmen* (Micaela) al Landes Theater di Salisburgo, al San Carlo di Napoli e alle Terme di Caracalla, *Nabucco*, *Boris Godunov* (Ksenija) e *La bohème* (Musetta) alla Fenice, *Idomeneo* (Elettra) per le Settimane Musicali di Stresa con la direzione

di Gianandrea Nosedà, *La traviata* (Violetta) del Teatro della Città Proibita di Pechino, *La donna del lago* (Albina) di Rossini al Festival di Edimburgo.

Nel corso della stagione 2015-2016 interpreta *La Rondine* (Magda) nei Teatri di Pisa e Ravenna, *Turandot* (Liù) e *Il viaggio a Reims* (Madama Cortese) al Coccia di Novara, *Il flauto magico* (Prima dama) al Filarmonico di Verona, *Simon Boccanegra* (Amelia) al Sociale di Rovigo, *La bohème* (Musetta) nei Teatri di Pavia e Como, *La donna serpente* (Farzana e Corifea) al Regio di Torino, *L'elisir d'amore* (Adina) al Sociale di Como e *Carmen* (Micaela) all'Arena di Verona.

Fanno seguito, nel 2016-2017, *La bohème* (Musetta) al Regio di Torino, al Festival di Edimburgo e al Teatro Sociale di Rovigo, il Requiem di Fauré e *La vedova allegra* (Hanna Glawari) al Petruzzelli di Bari, *Norma* e *Il viaggio a Reims* (Madama Cortese) al Filarmonico di Verona.

Ha aperto la stagione 2017-2018 come Micaela in *Carmen* al Teatro del Muse di Ancona.

Fra le sue incisioni: *La donna del lago* (Albina) di Rossini per Opera Rara, *Oberto, conte di San Bonifacio* (Leonora) live dal Regio di Parma in dvd per la Decca, *Suor Angelica* (Suor Genoveffa) e *Gianni Schicchi* (Nella) live dal Teatro alla Scala in dvd per Rai Trade.



Andrea Concetti

Nato a Grottammare, si diploma in canto al Conservatorio di Pesaro e si perfeziona in seguito con Sesto Bruscantini e Mietta Sighele. Dopo aver vinto il 46° Concorso Internazionale "Adriano Belli" di Spoleto, debutta al Festival dei Due Mondi nel 1992.

Nel 1996 prende parte alla produzione di *Armida* diretta da Riccardo Muti al Teatro alla Scala. In

seguito vi ritorna per la prima assoluta dell'opera di Fabio Vacchi *Teneke*, diretta da Roberto Abbado con la regia di Ermanno Olmi (2007), e come Seneca nell'*Incoronazione di Poppea* (2015).

Si esibisce sotto la bacchetta di Claudio Abbado nel 2000 come Don Alfonso in *Così fan tutte* al Comunale di Ferrara, con la regia di Mario Martone, e in numerose altre produzioni nei teatri più prestigiosi, fra cui il Festival di Salisburgo, l'Opéra National de Paris e la Staatsoper di Berlino (*Simon Boccanegra* e *Falstaff*). Collabora con direttori d'orchestra quali Rinaldo Alessandrini, Maurizio Benini, Richard Bonyngé, Gustav Kuhn, Riccardo Muti, Andris Nelsons, Gustavo Dudamel, Donato Renzetti, Corrado Rovaris, e registi quali Daniele Abbado, Luca Ronconi, Filippo Crivelli, Piero Faggioni e Stefano Vizioli.

Fra le sue interpretazioni si segnalano: *Don Giovanni* (Leporello) con la Saint Paul Chamber Orchestra diretta da Roberto Abbado al Comunale di Bologna, al New National Theatre a Tokyo, al Festival di Avenches, al San Carlo di Napoli e al Festival Mozart della Coruña; *Don Giovanni* (ruolo del titolo) alla Finnish National Opera di Helsinki e alla Staatsoper di Berlino; *Don Pasquale* (ruolo del titolo) al Maggio Musicale Fiorentino; *Il turco in Italia* (Don Geronio) alla Staatsoper di Berlino; *Mosé in Egitto* (ruolo del titolo) a Chicago; *Sigismondo* (Ulderico) e *Il Turco in Italia* (Don Geronio) al Rossini Opera Festival; *Così fan tutte* (Don Alfonso) all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, al Regio di Parma, al Massimo di Palermo, al Théâtre de La Monnaie di Bruxelles e al San Carlo di Napoli; *Turandot* (Timur) alla Hamburgische Staatsoper; *L'elisir d'amore* (Dulcamara) alla Staatsoper di Berlino; *Il flauto magico* (Papageno) al Festival Internazionale di Edimburgo per la direzione di Claudio Abbado; *La Fille du régiment* (Sulpice) al Teatro Municipal di Santiago del Cile, *Le nozze di Figaro* (Figaro) al Théâtre des Champs-Élysées di Parigi.

Recentemente ha interpretato *Norma* (Oroveso) all'Opéra Royal de Wallonie di Liegi e all'Opera de Tenerife; *Don Giovanni* (Leporello) al Festival dei Due Mondi di Spoleto; *Maria Stuarda* (Giorgio Talbot) al Carlo Felice di Genova; *Le nozze di Figaro* (Figaro) al Festival de Musica di Cartagena; *La bohème* (Colline) al San Carlo di Napoli; *Le nozze di Figaro*, *L'incoronazione di Poppea* e *I due Foscari* (Jacopo Loredano) alla Scala, *Così fan tutte* (Don

Alfonso) alla Semperoper di Dresda. Della sua discografia fanno parte *Simon Boccanegra* diretto da Claudio Abbado con il Maggio Musicale Fiorentino (Arthaus Musik), *Don Giovanni* diretto da Riccardo Frizza con la regia di Pier Luigi Pizzi (dvd Unitel), *Il Turco in Italia* (Dynamic, dvd Naxos).



Arianna Vendittelli

Nata a Roma, intraprende giovanissima lo studio del violino e in seguito si dedica esclusivamente al canto. Si diploma con lode al Conservatorio "Antonio Buzzolla" di Adria e attualmente studia con Mariella Devia. Nel 2009 interpreta la *Missa Defunctorum* di Paisiello a Salisburgo, Ravenna, Vicenza e Udine, sotto la bacchetta di Riccardo Muti. Collabora nuovamente con Riccardo Muti nel 2010 nella *Betulia liberata* di Mozart in scena al Festival di Salisburgo e a Ravenna Festival. Nel 2012 è Despina nel *Così fan tutte* al Regio di Torino, con Christopher Franklin sul podio e la regia di Ettore Scola. Nel 2015 riceve il premio del pubblico alla International Singing Competition for Baroque Opera "Pietro Antonio Cesti", grazie al quale debutta alle Innsbrucker Festwochen der Alten Musik nella prima mondiale delle *Nozze in sogno* di Cesti. Fra il 2015 e il 2016 interpreta *Elisabetta regina d'Inghilterra* di Rossini (Matilde) con l'Ensemble Matheus e Jean-Christophe Spinosi; *Li prodigi della divina grazia nella conversione e morte di San Guglielmo duca d'Aquitania* di Pergolesi, nel ruolo dell'Angelo, con Les Talens Lyriques e Christophe Rousset al Festival Pergolesi Spontini, *Vesperae solennes de Confessore* e Messa dell'Incoronazione di Mozart con l'Accademia Montis Regalis diretta da Alessandro De Marchi.

Al Prinzregententheater di Monaco si esibisce con Alessandro De Marchi e la Münchner Rundfunkorchester proponendo arie da *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* e *Così fan tutte*. Recentemente ha preso parte a *Gisela!* (ruolo titolo) di Henze per l'apertura della stagione 2015 del Teatro Massimo di Palermo, con la regia di Emma Dante e la direzione di Constantin Trinks; *Così fan tutte* (Fiordiligi) e *Don Giovanni* (Donna Elvira) al Teatro Olimpico di Vicenza; *Il segreto di Susanna* di Wolf-Ferrari al Malibran di Venezia; *Il re pastore* (Aminta) di Mozart al Verdi di Trieste; *Carmen* (Micaela) al Lirico di Cagliari e la prima mondiale di *Fadwa* di Dimitri Scarlato all'Accademia Filarmonica Romana. Recentemente è stata Salome nel *San Giovanni Battista* di Stradella alle Innsbrucker Festwochen der Alten Musik; Donna Elvira nel *Don Giovanni* al Festival International d'Opéra Baroque de Beaune e poi Zerlina al Festival dei Due Mondi di Spoleto; Fiordiligi nel *Così fan tutte* nei Teatri di Novara, Piacenza e Ravenna; il ruolo del titolo in *Gina* di Cilea al Malibran di Venezia; Micaela in *Carmen* e la Contessa nelle *Nozze di Figaro* all'Opera de Tenerife. La sua discografia comprende *Intorno all'oratorio di San Filippo Neri* (brani di Frescobaldi, Ortiz, De' Cavalieri, Michi, Animuccia, Kapsberger) per Urania Records, con l'ensemble Musica Perduta e *San Giovanni Crisostomo* di Stradella, nel ruolo di Eudisia, con l'Ensemble MareNostrum (Roma Inaedita).



Daniel Giulianini

Intraprende gli studi al Conservatorio "Bruno Maderna" di Cesena, diplomandosi a pieni voti. Si trasferisce quindi a Bologna dove frequenta la Scuola dell'Opera del Teatro Comunale,

specializzandosi sotto la guida di Carlo Meliciani e successivamente con Franco Fussi. Si distingue in importanti concorsi lirici quali "Etta Limiti" nel 2012 e il concorso As. Li. Co. 2015, dove ottiene il premio del pubblico. Debutta molto giovane nella stagione 2009/2010 come Morales nella *Carmen* in scena a Lugo e successivamente come Haly nell'*Italiana in Algeri* al Teatro Municipale di Piacenza. Seguono importanti appuntamenti tra i quali *La traviata* e i concerti lirici ad Abu Dhabi; il ruolo di Monterone nel *Rigoletto* per la regia di Cristina Mazzavillani Muti a Ravenna Festival e poi in tournée a Piacenza, Dubai, Bahrein; il debutto come Dulcamara nell'*Elisir d'amore* di Leo Nucci a Piacenza e in scena anche al Teatro Alighieri di Ravenna. Interpreta Schaubard nella *Bohème* a Ravenna, Vilnius e Novara. Si esibisce in una serie di concerti con lo Young Singer Project di Salisburgo a Mosca, in concerto a Como e a un gala lirico al Regio di Parma. Più recentemente debutta il ruolo di Banco nel *Macbeth* a Ravenna e in tour a Savonlinna, Figaro nelle *Nozze di Figaro* al Festival dei Due Mondi di Spoleto, sotto la direzione di James Conlon e la regia di Giorgio Ferrara. È Commendatore in *Don Giovanni* a San Sebastian, di nuovo Schaubard nella *Bohème* a Piacenza, Padova, Savona e Lucca e partecipa alla produzione di *Don Carlos* all'Opéra National de Paris.



Orchestra Giovanile Luigi Cherubini

Fondata da Riccardo Muti nel 2004, l'Orchestra Giovanile Luigi Cherubini ha assunto il nome di uno dei massimi compositori italiani di tutti i tempi attivo in ambito europeo per sottolineare, insieme ad una forte identità nazionale, la propria inclinazione ad una visione europea della musica e della cultura. L'Orchestra,

che si pone come strumento privilegiato di congiunzione tra il mondo accademico e l'attività professionale, divide la propria sede tra le città di Piacenza e Ravenna. La Cherubini è formata da giovani strumentisti, tutti sotto i trent'anni e provenienti da ogni regione italiana, selezionati attraverso centinaia di audizioni da una commissione costituita dalle prime parti di prestigiose orchestre europee e presieduta dallo stesso Muti. Secondo uno spirito che imprime all'orchestra la dinamicità di un continuo rinnovamento, i musicisti restano in orchestra per un solo triennio, terminato il quale molti di loro hanno l'opportunità di trovare una propria collocazione nelle migliori orchestre. In questi anni l'Orchestra, sotto la direzione di Riccardo Muti, si è cimentata con un repertorio che spazia dal Barocco al Novecento alternando ai concerti in moltissime città italiane importanti tournée in Europa e nel mondo nel corso delle quali è stata protagonista, tra gli altri, nei teatri di Vienna, Parigi, Mosca, Salisburgo, Colonia, San Pietroburgo, Madrid, Barcellona, Lugano, Muscat, Manama, Abu Dhabi, Buenos Aires e Tokyo. Il debutto a Salisburgo, al Festival di Pentecoste, con *Il ritorno di Don Calandrino* di Cimarosa, ha segnato nel 2007 la prima tappa di un progetto quinquennale che la rassegna austriaca, in coproduzione con Ravenna Festival, ha realizzato con Riccardo Muti per la riscoperta e la valorizzazione del patrimonio musicale del Settecento napoletano e di cui la Cherubini è stata protagonista in qualità di orchestra residente. A Salisburgo, poi, l'Orchestra è tornata nel 2015, debuttando – unica formazione italiana invitata – al più prestigioso Festival estivo, con *Ernani*: a dirigerla sempre Riccardo Muti, che l'aveva guidata anche nel memorabile concerto tenuto alla Sala d'Oro del Musikverein di Vienna, nel 2008, pochi mesi prima che alla Cherubini venisse assegnato l'autorevole Premio Abbiati quale miglior iniziativa musicale per "i notevoli risultati che ne hanno fatto un organico di eccellenza riconosciuto in Italia e all'estero". All'intensa attività con il suo fondatore, la Cherubini ha affiancato moltissime collaborazioni con artisti quali Claudio Abbado, John Axelrod, Rudolf Barshai, Michele Campanella, James Conlon, Dennis Russel Davies, Gérard Depardieu, Kevin Farrell, Patrick

Fournillier, Herbie Hancock, Leonidas Kavakos, Lang Lang, Ute Lemper, Alexander Lonquich, Wayne Marshall, Kurt Masur, Anne-Sophie Mutter, Kent Nagano, Krzysztof Penderecki, Donato Renzetti, Vadim Repin, Giovanni Sollima, Yuri Temirkanov, Alexander Toradze e Pinchas Zukerman.

Impegnativi e di indiscutibile rilievo i progetti delle “trilogie”, che al Ravenna Festival l’hanno vista protagonista, sotto la direzione di Nicola Paszkowski, delle celebrazioni per il bicentenario verdiano in occasione del quale l’Orchestra è stata chiamata ad eseguire ben sei opere al Teatro Alighieri. Nel 2012, nel giro di tre sole giornate, *Rigoletto*, *Trovatore e Traviata*; nel 2013, sempre l’una dopo l’altra a stretto confronto, le opere “shakespeariane” di Verdi: *Macbeth*, *Otello* e *Falstaff*. Per la Trilogia d’autunno 2017, la Cherubini, diretta da Vladimir Ovodok, ha interpretato *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci* e *Tosca*. Negli ultimi anni il repertorio operistico viene affrontato regolarmente dall’Orchestra nelle coproduzioni che vedono il Teatro Alighieri di Ravenna al fianco di altri importanti teatri italiani di tradizione. Dal 2015 al 2017, la Cherubini ha partecipato inoltre al Festival di Spoleto, sotto la direzione di James Conlon, eseguendo l’intera “trilogia Mozart-Da Ponte”.

Il legame con Riccardo Muti l’ha portata a prender parte all’Italian Opera Academy per giovani direttori e maestri collaboratori, che il Maestro ha fondato e intrapreso nel 2015: se in quel primo anno la Cherubini ha avuto l’occasione di misurarsi con *Falstaff*, gli anni successivi l’attenzione si è concentrata su *Traviata* e *Aida*. Al Ravenna Festival, dove ogni anno si rinnova l’intensa esperienza della residenza estiva, la Cherubini è regolarmente protagonista di nuove produzioni e di concerti, nonché, dal 2010, del progetto “Le vie dell’amicizia” che l’ha vista esibirsi, tra le altre mete, a Nairobi, Redipuglia, Tokyo e, nel 2017, a Teheran, sempre diretta da Riccardo Muti.

www.orchestracherubini.it

La gestione dell’Orchestra è affidata alla Fondazione Cherubini costituita dalle municipalità di Piacenza e Ravenna e dalle Fondazioni Toscanini e Ravenna Manifestazioni. L’attività dell’Orchestra è resa possibile grazie al sostegno del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali del Turismo, Fondazione di Piacenza e Vigevano, Camera di Commercio di

Piacenza e dell’Associazione “Amici dell’Orchestra Giovanile Luigi Cherubini”.

violini primi

Adele Viglietti**, Elena Nunziante, Carolina Caprioli, Francesca Tamponi, Letizia Laudani, Federica Zanotti, Giulia Zoppelli, Matteo Rozzi, Matteo Penazzi, Debora Fuoco

violini secondi

Mattia Osini*, Elisa Scanziani, Daniele Fanfoni, Serena Galassi, Anna Carrà, Emanuela Colagrossi, Monica Mengoni, Roberta Amirante

viola

Davide Mosca*, Katia Moling, Stella Degli Esposti, Claudia Chelli, Marcello Salvioni, Elisa Zito

violoncelli

Costanza Persichella*, Piero Bonato, Simone De Sena, Andrea Rigano, Stefano Aiolli

contrabbassi

Giulio Andrea Marignetti*, Vieri Piazzesi, Michele Bonfante

flauti

Viola Brambilla*, Tommaso Dionis

oboi

Francesco Ciarmatori*, Marco Ciampa

clarinetti

Matteo Mastromarino*, Edoardo Di Cicco

fagotti

Beatrice Baiocco*, Fabio Valente

corni

Giovanni Mainenti*, Gianpaolo Del Grosso

trombe

Luca Betti*, Nicola Baratin

tromboni

Salvatore Veraldi*, Nicola Terenzi, Cosimo Iacoviello

timpani

Paolo Nocentini*

mandolino

Aldo Ferrari*

** spalla

* prima parte



Coro San Gregorio Magno

Fondata da don Gregorio Gambino nel 1908 a Trecate (Novara), la Schola Cantorum San Gregorio Magno si compone attualmente di circa 90 cantori non professionisti. Nonostante ciò, dal 1978, sotto la direzione di Mauro Trombetta, ha ampliato il proprio repertorio arrivando ad affrontare, oltre a messe, mottetti, cantate, oratori, anche il melodramma. Dagli anni Ottanta partecipa alle stagioni liriche di Susa, Savona, Sanremo, Genova, Novara, Piacenza, Aosta, Brescia, Bergamo, Pavia, Modena, Salerno, Saint-Etienne, Locarno, Lugano, Montecarlo, Dresda, Istanbul e Montecarlo. Il repertorio lirico si compone di oltre trenta opere, tra cui *Aureliano in Palmira* di Rossini, *L’esule di Roma* e *Cantata a Cristoforo Colombo* di Donizetti, *L’esodo di Mosè* di De Grandis, *Medea* di Pacini, delle quali è stata realizzata un’incisione discografica. Nel repertorio sacro del Coro si annoverano le Messe di requiem di Mozart, Verdi, Cherubini, Fauré, Perosi; Miserere di Bertoni; Stabat Mater e *Petite Messe Solennelle* di Rossini; *Vesperae solennes* di Mozart; *Christus e Via Crucis* di Liszt; Cantata BWV 147 di Bach; *Le sette parole* di Mercadante; Gloria di Vivaldi; Nona Sinfonia di Beethoven; Sinfonia n. 2 “Lobgesang” di Mendelsson; *Carmina Burana* di Orff; *Missa criolla* di Ramirez; *Messa di gloria* di Puccini; *Messe basse* di Fauré; *Messa della Beata Panacea* di Manfredi; *Missa brevis* di Mozart; *Messiah* di Handel; *Missa et pax... hominibus* di Angileri eseguita in prima assoluta nel 2006; *Transitus animae* di Perosi. Il Coro collabora con direttori quali Nello Santi, Richard Bonynghe, Thomas Hungar, Evelino Pidò, Massimo de Bernardt, Marcello Viotti, Marcello Stefan Anton Rek, Janos Acs, Claudio Scimone, Matteo Beltrami e registi come Sylvano Bussotti, Paolo Poli, Pierluigi Pizzi, Dario Micheli, Filippo Crivelli, Giuseppe di Stefano, Beppe de Tomasi, Dario Argento, Renato Bonajuto.

soprani

Franca Del Ponte, Valentina Garavaglia, Maria Grazia Nobili, Anna Maria Garavaglia

mezzosoprani

Mariangela Costi, Luisella Scaciga, Tina Vacirca

tenori

Pietro Costa, Massimo Gavardi, Gabriele Grassi, Mauro Rolfi, Lorenzo Ubezio

bassi

Carmelo Arcifa, Gianluigi Baratti, Piero Ceffa, Ralph Hundesrügge



Mauro Rolfi

Intraprende gli studi musicali di chitarra classica, per dedicarsi successivamente al violino, al pianoforte e all’organo. Entra a far parte del Coro San Gregorio Magno nel 1982, e si forma sotto la guida del maestro del coro, Mauro Trombetta.

Mauro Rolfi ha diretto il San Gregorio Magno in occasioni quali i concerti alla Rassegna internazionale di musica sacra di Monreale nel 2004 (Requiem di Verdi, *Messa di gloria* di Puccini), il *Messiah* di Händel a Trecate nel 2006, le varie opere liriche al Teatro Dal Verme di Milano (*Cavalleria rusticana*, *Le Villi*), al Festival lirico di Baveno (*Cavalleria rusticana*, *Mala vita* di Giordano), la Messa di Giovanni Angileri in prima assoluta a Palermo, La Nona Sinfonia di Beethoven alla Sala Verdi di Milano, le stagioni liriche al Teatro Coccia di Novara con *Macbeth*, *Norma*, *Tosca*, *Turandot*, *Il viaggio a Reims*, *Aida*, *Carmen*, *La traviata*.



Fondazione
Ravenna
Manifestazioni

Teatro di Tradizione Dante Alighieri
Stagione d'Opera e Danza
2017-2018

Soci

Comune di Ravenna
Regione Emilia Romagna
Provincia di Ravenna
Camera di Commercio di Ravenna
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Confindustria Ravenna
Confcommercio Ravenna
Confesercenti Ravenna
CNA Ravenna
Confartigianato Ravenna
Arcidiocesi di Ravenna-Cervia
Fondazione Arturo Toscanini

Consiglio di Amministrazione

Presidente Michele de Pascale
Vicepresidente Mario Salvagiani
Consiglieri
Ouidad Bakkali
Lanfranco Gualtieri
Davide Ranalli

Sovrintendente

Antonio De Rosa

Segretario generale
Marcello Natali

Responsabile amministrativo
Roberto Cimatti

Revisori dei conti
Giovanni Nonni
Mario Bacigalupo
Angelo Lo Rizzo

Direttore artistico

Angelo Nicastro

Marketing e comunicazione

Responsabile Fabio Ricci
Editing e ufficio stampa Giovanni Trabalza
Sistemi informativi e redazione web Stefano Bondi
Impaginazione e grafica Antonella La Rosa
Archivio fotografico e redazione social Giorgia Orioli
Referente stampa estera Anna Bonazza*

Biglietteria e promozione

Responsabile Daniela Calderoni
Coordinamento di sala Giusi Padovano
Biglietteria e promozione Laura Galeffi,
Fiorella Morelli, Giulia Ottaviani*,
Maria Giulia Saporetti, Elisa Vanoli
Ufficio gruppi Paola Notturmi
Promozione e redazione social Mariarosaria Valente

Ufficio produzione

Responsabile Emilio Vita
Stefania Catalano, Giuseppe Rosa

Amministrazione e segreteria

Responsabile Lilia Lorenzi*
Amministrazione e contabilità Cinzia Benedetti,
Chiara Schiumarini
Amministrazione e progetti europei Franco Belletti*
Segreteria artistica Federica Bozzo
Segreteria di direzione Anna Guidazzi*, Michela Vitali

Spazi teatrali

Responsabile Romano Brandolini*

Servizi tecnici

Responsabile Roberto Mazzavillani
Assistenti Francesco Orefice, Uria Comandini
Tecnici di palcoscenico Enrico Berini*,
Christian Cantagalli, Enrico Finocchiaro*,
Matteo Gambi, Massimo Lai, Marco Rabiti,
Enrico Ricchi, Luca Ruiba,
Andrea Scarabelli*, Marco Stabellini

Servizi generali e sicurezza Marco De Matteis
Portineria Samantha Sassi, Alin Mihai Enache*

* Collaboratori

**ILLUMINIAMO
GLI SPETTACOLI PIÙ BELLI.**



**DIAMO LUCE ALLE TUE PASSIONI
SOSTENENDO LA CULTURA E LE ECCELLENZE
DEL NOSTRO TERRITORIO.**

Unipol
BANCA