

# DON GIOVANNI

---

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

*musica di* **Wolfgang Amadeus Mozart**

## **Teatro La Fenice**

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

---

La Fenice prima dell'Opera 2010 3





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

## Sommario

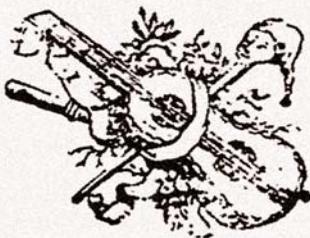
- 5 La locandina
- 7 Cupio dissolvi  
di Michele Girardi
- 13 David Rosen  
*Don Giovanni*, dramma giocoso, opera buffa, dramma semiserio?
- 45 Giovanna Gronda  
Sul testo del *Don Giovanni*
- 51 Il teatro di regia e una lettura di *Don Giovanni*.  
Intervista a Damiano Michieletto  
*a cura di* Michele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

IL  
DISSOLUTO  
PUNITO.  
O SIA  
IL D. GIOVANNI.  

---

DRAMMA GIOCO  
IN DUE ATTI.

DA RAPPRESENTARSI  
NEL TEATRO DI PRAGA L' ANNO 1787.



IN PRAGA.

*di Schenfeld.*

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

## Cupio dissolvi

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

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

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

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

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

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

Michele Girardi

# Il teatro di regia e una lettura di *Don Giovanni*<sup>1</sup>

Intervista a Damiano Michieletto

a cura di Michele Girardi

*Incontro Damiano Michieletto al termine di una sessione pomeridiana di prove di regia, dedicata alle scene 9-13 dell'atto primo, cioè da quando il libertino duetta con Zerlina per «darle la mano», fino al drammatico racconto di Donna Anna, che rievoca al suo Don Ottavio la faticosa notte in cui il cavaliere incognito aveva attentato al suo onore, mentre una Donna Elvira esasperata prima ruba la preda al «perfido mostro» e poi insinua il dubbio su Don Giovanni nella coppia di nobili.*

*Attendo Michieletto che rimane sul palco un altro bel po' dopo che la prova è finita, a colloquio con alcuni interpreti e in particolare con il tenore che impersona Don Ottavio, discutendo animatamente e mimando movimenti scenici a tutto spiano. Se i cantanti si trattengono ben oltre l'orario di prova è un buon segno d'interesse per il progetto scenico e insieme attestato di uno spirito di équipe, così come era singolare vedere i cantanti del secondo cast provare insieme a quelli del primo mentre gli altri recitavano, e viceversa. Usciamo in campo San Fantin e io, colpito dal suo metodo di lavoro (recita con bravura e foga le scene che i cantanti dovranno poi ripetere), gli chiedo subito come ha cominciato questo mestiere, anche in considerazione del fatto che, nonostante sia giovane e abbia al suo attivo pochi allestimenti (ma anche un prestigioso Premio Abbiati, vinto nel 2008 per la regia della Gazzaladra al Rossini Opera Festival del 2007), alcuni lo ritengono una sorta di provocatore, specie a causa di due regie del 2009: Roméo et Juliette alla Fenice e Die Entführung aus dem Serail al San Carlo. Dopo la seduta di prove a me pare un drammaturgo spiritato, che ha studiato la trama, se n'è fatto un'idea e la vuole proporre.*

Fin da piccolo mi piaceva la musica, e suonavo per passione la chitarra e il clarinetto, ma non ho mai manifestato una vocazione precoce né per il teatro né per l'opera lirica. Mi ero poi iscritto a uno dei tanti corsi di teatro a Venezia, e visto che mi divertivo...

*Hai stabilito un contatto che t'ha spinto più in là...*

Sì, verso la scuola dell'Avogaria per fare l'attore, e poi gli sviluppi sono stati naturali. Mi piaceva dire la mia sullo spettacolo, ed è capitato più di una volta che mi ripetesse-

---

<sup>1</sup> Il colloquio si è svolto il 22 aprile 2010, quando si era appena al quarto giorno di prove. Ho cercato di conservare per quanto possibile lo spirito dell'intervista, una chiacchierata informale. Le risposte di Damiano Michieletto sono in tondo.

ro: visto che ti piace dar consigli, allora mettiti dall'altra parte. Dopo un po' mi sono convinto che il mio ruolo fosse quello di ascoltare e capire più che fare, una qualità essenziale per un regista, secondo Peter Brook. Quindi ho cercato un'istituzione che mi fornisse degli stimoli, ho fatto un provino alla Scuola drammatica Paolo Grassi di Milano, mi hanno accolto e ho iniziato a frequentare sia i corsi per attore sia per regista, che erano di fatto mescolati. Dunque la mia formazione vera sta nel teatro di parola.

*Quando hai cominciato a fare il mestiere che ti ha portato sin qui?*

Alla Paolo Grassi: me ne sono andato a vivere da solo a Milano, una grande città, per quattro anni, un'esperienza che mi ha formato tanto artisticamente quanto personalmente – e se non si vive avrai ben poco da comunicare. Lì ho condiviso la mia passione con altri che avevano la mia stessa passione, e per chi fa teatro è fondamentale, perché non lo fai da solo, ma lo devi condividere. Quando provi in palcoscenico, come mi hai visto fare prima, ti capita di essere in tanti, e devi stabilire una relazione con le persone, perché è un'arte collettiva. Se un regista si comporta come fosse il padrone della scena fa danno, perché non è un despota, ma solo quello che ha la responsabilità di prendere delle decisioni, e se un allestimento non ingrana è anche il primo a doversene assumere la responsabilità.

*Sei diventato famoso rapidamente perché hai delle idee, che scaturiscono da riflessioni serie. L'ho capito quando ho letto una tua articolata risposta a una critica che avevi ricevuto a proposito dell'Entführung a Napoli.<sup>2</sup>*

Mi sembrava giusto rispondere, visto che ero chiamato in causa, anche se non mi proponevo di imporre a nessuno la mia visione della trama. Siccome il tono dell'intervento era quello di un generico rimbrotto, come se le mie scelte non fossero il frutto di un'analisi drammaturgica, ma solo un'esibizione gratuita di creatività, mi premeva far capire che c'era un progetto preciso dietro a ogni quadro visivo, anche il più sconcertante: può non piacere, e questo è sacrosanto, ma non si può affermare che non sia sostenuto da un ragionamento.

*E dopo la Paolo Grassi?*

Ho avuto un'occasione, perché ci vuole fortuna quando s'inizia, e qualcuno che ti dia un'opportunità – poi sta a te farla fruttare. Mi hanno chiamato a lavorare per una rassegna di spettacoli per bambini dai cinque ai tredici anni dell'Orchestra Verdi di Milano, *Crescendo in musica*. Ho diretto per loro *L'histoire du soldat* e *L'arca di Noè* di Britten, tra l'altro, e così ho preso contatto per la prima volta con un'orchestra, dei cantanti, un direttore, ma soprattutto con la drammaturgia musicale.

---

<sup>2</sup> Cfr. DAMIANO MICHIELETTA, *Selim il magnanimo o Selim il trafficante*, «Venezia Musica e dintorni», vi, n. 30, settembre-ottobre 2009, pp. 40-41.

*Mi pare giusto cominciare coi piccoli...*

La rassegna è stata la mia palestra, per due motivi. Anzitutto perché il pubblico era fatto di bambini, che sono spettatori 'spietati', e quando si annoiano è finita: è un grande stimolo, perché sei costretto a trovare un linguaggio comunicativo, e non autoreferenziale. Il secondo grande impulso è venuto dalla povertà dei mezzi a disposizione, pochi soldi e uno spazio piccolo. Si dice che la necessità aguzzi l'ingegno, e le idee venivano lavorando con gli attori e i cantanti, meglio di quel che accade quando disponi di mezzi consistenti e rischi di rifugiarti nella *grandeur*, nelle soluzioni estetiche che appagano sì l'occhio ma che appannano la ricerca drammaturgica sull'azione e sui personaggi. Gli allestimenti lirici che non amo sono quelli che obbediscono a una tradizione statica, come dei bei quadri che ospitano i cantanti.

*Ai nostri giorni la regia ha anche un compito importante: quello di mediare tra la realtà in cui l'opera è stata prodotta e quella odierna.*

Si discute molto, perlomeno in Italia, sui limiti che un regista non deve oltrepassare, sul rispetto del testo verbale e musicale, e qualcuno mi rinfaccia spesso di eccedere. In casi come questi rispondo che potrei scegliere di far vivere al pubblico di oggi, così come si fruisce di un quadro di Lorenzo Lotto alle Gallerie dell'Accademia, un'esperienza culturale dove *Don Giovanni*, per dire, si esegue per filo e per segno come è stato scritto, rispettando le norme della 'filologia': ma dove sono finite allora le candele per illuminare la sala, invece dei proiettori? e cosa facciamo della buca d'orchestra, che non c'era? Non è la scelta che farei, ovviamente, tuttavia ha una sua ragione e l'esperienza può essere anche appagante, ma trasforma quest'opera in una sorta di museo, mentre invece ritengo che il teatro sia un lavoro vivo, destinato a comunicare col pubblico di oggi, e perciò la reinterpreto, e ogni barriera deve cadere. Gli unici limiti che riconosco sono le parole e i versi del testo verbale, e la musica scritta in partitura: tutto il resto è un lavoro di ermeneutica, e spetta al regista trovare una chiave di lettura intelligente.

*Ed è quello che il teatro di regia dovrebbe fare. Ambientando Tosca all'epoca della resistenza, Miller ha dovuto cambiare una parola dello spartito, il «volterrian», con cui Scarpia identifica 'politicamente' Cavaradossi, in «partigian», ma tutto filava, e non credo che Puccini si sarebbe offeso...*

È una discussione un po' sterile. Quando mi criticano perché non avrei rispettato lo spirito dell'opera, io chiedo che mi si spieghi qual è lo spirito dell'opera. Per me non esiste uno spirito dell'opera, perché è quello che pensi che sia. Esistono le parole, le note, ma è un 'recitar cantando' dove si fondono, e ognuno interpreta un'aria a seconda di quel che gli comunica, vede un personaggio in un modo, e legge in maniera diversa un'indicazione musicale.

*E come vedi il Don Giovanni che allestisci alla Fenice?*

Una domanda da un milione di dollari... Veramente come un personaggio che è il titolo dell'opera, sul quale puoi dire tutto e il contrario di tutto. Sul quale sono state



Ruggero Raimondi, protagonista nel *Don Giovanni* film-opera di Losey (1979).

scritte migliaia di cose, che ti sfugge continuamente, e quando vuoi cercare di definirlo lo stai limitando. Poi, come dicevo, quando sei regista devi scegliere, non puoi restare nel vago perché è un classico, ed è ciò che sto facendo, e approfondendo mentre provo. Mi premeva trovare una lettura che non lo riducesse a dei *clichés*, tuttavia stavolta ho deciso di non attualizzare la vicenda in un altro contesto, ma di riflettere sul momento in cui l'opera è stata scritta e approfondire le complesse relazioni tra i personaggi. Ho preso le mosse dai tratti della psicologia di Don Giovanni che mi hanno emozionato, partendo da quel che emerge dal canto di Leporello all'inizio dell'opera, che, con una sintesi ch'è tipica dei personaggi semplici, e proprio in un momento in cui la sua affermazione rischia di passare inosservata, sembra parlare di sé stesso, ma in realtà ci dice una cosa fondamentale del «*cavaliere estremamente licenzioso*»: «Notte e giorno faticar / per chi nulla sa gradir». Don Giovanni è una persona che nulla sa gradire, e che non troverà mai qualcosa che appagherà i suoi desideri. E quindi non potrà mai stupirsi o commuoversi, perché sono emozioni che lo frenerebbero. Lo stupore fa scattare una molla che in lui non scatta mai. Anche alla

fine, quando arriva il Commendatore, Don Giovanni non si frena, ma rilancia continuamente («Pèntiti. – No. – Sì. – No»), proiettandosi in avanti fino all'autodistruzione, come una macchina lanciata a folle velocità, che prima o poi andrà fuori strada, e non frena quando c'è una curva, e quindi si schianta. In queste condizioni la fine di Don Giovanni non arriva tramite un *deus ex machina* che risolve i problemi degli altri personaggi che non sono in grado di frenare Don Giovanni, ma è un'autodistruzione. Parafrasando Kierkegaard, Don Giovanni muore per eccesso di vita, è talmente oltre ad ogni limite che è condannato all'autodissoluzione. Anche quando canta «Viva la libertà!», frase che può avere vari riflessi, anche politici – e libertà è un'altra parola molto abusata – Don Giovanni è libero, ma in un certo senso anche condannato a un percorso obbligato, e non ha altra scelta se non quella di andare avanti...

*... come un organismo in movimento perenne...*

... e tutti i personaggi che ruotano intorno a lui una volta che vengono a contatto con Don Giovanni cominciano a subire questo suo fascino malato. Non c'è mai un momento nell'azione in cui non si parli di Don Giovanni: quando è in scena domina tutte le relazioni che si stabiliscono in quel momento, e quando non c'è gli altri personaggi soffrono per causa sua. Le crisi tra Don Ottavio e Donna Anna e tra Zerlina e Masetto sono scatenate da Don Giovanni, mentre Leporello fin dall'inizio ci comunica che vuole abbandonarlo («Voglio fare il gentiluomo, / e non voglio più servir»). Vorrebbe affrancarsi anche all'inizio dell'atto secondo («Non vo' restar»), ma non riuscirà mai a liberarsi di Don Giovanni, così come Donna Anna e Donna Elvira, e alla fine quando il libertino muore nessuno è davvero felice. Don Ottavio chiede la mano a Donna Anna che rifiuta e chiede un anno per pensarci, mentre Donna Elvira si ritirerà in un convento, per chiudere la sua vita. Dunque nel finale che faremo a Venezia Don Giovanni ci sarà ancora, perché lui sarà sempre nelle loro menti, e continuerà sempre a dominarli.

*La licenza conclusiva non è dunque un brano di convenzione, com'è parso a molti (Mozart in testa), tanto che fin dalla ripresa viennese del 1788 fu tagliata, accentuando il lato proromantico del Don Giovanni. Pur avendola assunta come retaggio di tradizione, Mozart la sfrutta per aggiungere ancora significato al suo dramma?*

Sì. Già nel finale primo Don Ottavio minaccia il protagonista con la pistola, e cerca vendetta con Donna Anna e Donna Elvira, la quale gli vorrebbe «cavare il cor» fin dall'inizio, poi Masetto lo vorrebbe ammazzare, avendo pronti «moschetto e pistola», e quando il libertino ribatte «E non ti basterà rompergli l'ossa, / fracassargli le spalle...», il contadino replica a sua volta «No no, voglio ammazzarlo, / vo' farlo in cento brani...». Lo vorrebbero morto, ma che accade dopo che è morto? Per me è una questione fondamentale. Le fiamme dell'inferno sarebbero comunque una soluzione strepitosa, visto che la musica del finale secondo è formidabile, ti toglie il respiro, ma il finale 'convenzionale' è un gesto drammatico potente, perché gli antagonisti del cavaliere so-

no parte di un'umanità convenzionale. Una volta che Don Giovanni non c'è più loro rimangono attoniti, e questa situazione fa capire che hanno odiato e amato quest'uomo, e ora le loro vite sono spezzate.

*Posso rivolgerti la domanda che si pone David Rosen, nel saggio di apertura di questo volume: cosa succede nella stanza di Donna Anna all'inizio dell'opera?*

Lei scopre di essere un'altra donna o, meglio, scopre chi è veramente. Non è facile credere al racconto che farà poi a Don Ottavio, confidandogli che «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». In un altro *Don Giovanni*<sup>3</sup> ho cavalcato l'idea che fosse consapevole di avere di fronte il libertino, qui presuppongo invece che non ne conosca l'identità, ma che scopra che le piace stare con lui: altrimenti perché poi non sposa più Don Ottavio? perché non riesce più ad avere una relazione con il suo fidanzato? Quello che vorrei mostrare in questo allestimento è che dopo che Donna Anna ha vissuto quest'esperienza con Don Giovanni, non ha più rapporti con Don Ottavio, e non c'è più un momento in cui il suo promesso sposo la tocchi.

*Negli allestimenti il carattere di Don Ottavio crea di solito qualche problema. Di fatto nella costellazione dei personaggi sarebbe una seconda parte, ma l'aria aggiunta a Vienna (e da allora eseguita insieme a quella di cui già disponeva a Praga) lo eleva di rango. Dalla seduta di prove di oggi mi pare che tu lo metta a letto vicino a Donna Anna, che ha appena rivissuto uno choc: supponi dunque che condividano l'alcova? Per molti registi (fra cui Peter Sellars)<sup>4</sup> Ottavio è un personaggio poco virile.*

Ma sì, la sua virilità scarseggia. Nel momento del racconto di Donna Anna in questa produzione veneziana, la scena di Paolo Fantin gira, ed è come se vedessimo una coppia di oggi sul suo letto matrimoniale. Lei si butta a letto e non vuole nemmeno che la sfiori. Poco fa, alle prove, l'interprete era preoccupato perché si sentiva poco attivo nell'azione: ma il conflitto di Don Ottavio è proprio questo, e vorrei che commuovesse il pubblico. Gli ho risposto: tu ami veramente questa donna, ma capisci che non hai gli strumenti per avvicinarla, e adesso che sei là sul letto, non riesci a metterti dietro le sue spalle per dirle che l'ami, che insieme risolverete i problemi, e metterti interamente a sua disposizione. Del resto Ottavio è uno che ama parlare e non fare, e lo si vede bene quando si è finalmente convinto, nell'atto secondo, che Don Giovanni ha ucciso il Commendatore – «sol di stragi e morti, / nunzio voglio io tornar», «un ricorso / vo' far a chi si deve, e in pochi istanti / vendicarvi prometto», ma «Il mio tesoro intanto / andate a consolar». Cosa produce il suo impegno? Dopo che Anna ha vissuto l'esperien-

<sup>3</sup> *Il dissoluto punito, o sia, Don Giovanni Tenorio* (1822) di Ramón Carnicer (sul libretto di Bertati), al Festival Mozart di La Coruña, giugno 2006; regista e *light designer*: Damiano Michieletto.

<sup>4</sup> La produzione si può vedere in DVD: W. A. MOZART, *Don Giovanni* (Pepsico Summerfare Festival, 1986), regia di Peter Sellars, © Decca 1991.

za che l'ha segnata, Ottavio non trova più un accordo con lei, e in molti scorcì dell'opera si limita semplicemente ad ascoltare quello che gli altri dicono, mentre nessuno lo ascolta. Presta attenzione a Donna Anna ma non ha la capacità di reagire, e anche se la sua aria «Dalla sua pace / la mia dipende» è molto commovente – se lei è felice anch'io lo sono, se è triste lo sono anch'io – sta pure dichiarando che non ha una sua identità, perché dipende dall'identità di quest'altra persona e quindi vive quasi come uno spettatore la vicenda. Fin da quando esce in scena la prima volta è al seguito di Donna Anna, e le prime parole che pronuncia sono illuminanti: «Tutto il mio sangue verserò» ma non prosegue con fierezza, magari dicendo «dov'è lo scellerato», ma «se bisogna», e fin da qui capisci già [*intona la frase, rallentando allusivamente su «se bisogna»*].

*Se proprio lo devo fare...*

Ed è una di quelle sfumature che già chiarisce un personaggio

*Come la frase di Leporello su Don Giovanni che hai citato poco fa.*

Quando mi chiedono chi è Don Giovanni rispondo che ce lo dice Leporello che lo conosce meglio di tutti, perché stanno sempre insieme: è uno che non sa gradire nulla. E infatti il servo è in crisi perché lavora notte e giorno per il cavaliere, a cui non va e non andrà mai bene niente, prima s'innamora di una donna, e poi di un'altra. Il finale è un un'orgia dei sensi: risuona la musica in sala da pranzo, il libertino mangia e beve a notte fonda, «Vivan le femmine, / viva il buon vino» (potrebbero anche esserci delle donne – e qui ci saranno), ma non sa riconoscere il valore delle cose, e resta sempre distruttivo, cinico, crudele, ansioso – ottimo nutrimento per analisi di taglio psicanalitico del *Don Giovanni*. Un sempliciotto come Leporello invece ti dice subito che non c'è niente che possa stare alla sua altezza, nulla che possa appagarlo. Fin da quando compare per la prima volta in scena trattenuto per un braccio da Donna Anna che lo incalza «Non sperar se non m'uccidi / ch'io ti lasci fuggir mai», Don Giovanni è già in fuga e vivrà tutto di fretta, una condizione palesata dalle interiezioni che costellano i suoi dialoghi con Leporello (orsù, presto, spicciati, sbrigati): e questa è sempre la sua natura. «Fin ch'han dal vino», più che un'aria è una bomba, pura azione, dura un minuto e mezzo ed è tutta fatta di corsa.

*E Donna Elvira?*

Il primo giorno l'interprete di Don Giovanni mi ha chiesto se il protagonista non intrattenga una relazione un po' speciale con Donna Elvira. Per me no, è che Elvira è speciale, strabocca di una generosità che poi diventa follia.

*Non c'è qualche tratto di uno stereotipo: le donne ti devono sempre salvare?*

Ma è solo una parte del suo carattere, e non può essere uno stereotipo. Cercherò di raccontare la sua personalità già nell'aria del catalogo, quando Leporello le suggerisce di aprire gli occhi, di guardare la lista: quando finisce l'aria lei è per terra distrutta che

piange, Leporello prova compassione e l'accarezza. Entrambi soffrono per colpa di Don Giovanni, e nella seconda aria lei dimostra ancora una volta di conoscere benissimo l'uomo che ama, e commuove concludendo «ma se guardo il suo cimento, / palpitando il cor mi va». Lo trovo un atteggiamento onesto: è la sua condanna.

*Leporello viene invece spesso visto come un doppio di Don Giovanni, tanto che Sellars ha scritturato due gemelli per la sua produzione. E per te?*

Sto cercando di togliergli certi *clichés* da servo buffo per dargli un'umanità più sofferente, visto che, stando a quel che dice all'inizio, non è contento, ma sto ancora provando per capire se l'idea può funzionare. Leporello è una creatura fragile, che cerca di affermare la sua identità e viene continuamente frustrato da Don Giovanni, ma allo stesso tempo è incapace di piantarlo e andarsene. Ma anche Don Giovanni non riesce a rinunciare a Leporello. All'inizio dell'atto secondo potrebbe mandare il servo a quel paese, ma non lo lascia andar via, anzi lo paga perché resti. E su questo rapporto ho letto alcune interpretazioni in chiave omofila.

*C'è di tutto, se è per questo. Un'ultima domanda: il Commendatore è una vittima?*

Per me è cosa umana e fragile. Il Commendatore è un vecchio, e per giunta ridicolo: quando fa il suo ingresso Don Giovanni ne valuta le forze e lo stato sociale, e non si degnava di combattere, ma l'altro insiste. Anche sul duello ci sono interpretazioni divergenti: Don Giovanni è un assassino, o ha risposto a una provocazione? magari non per legittima difesa, ma 'quasi', perché gli dà un ultimo preavviso: «Misero, attendi / se vuoi morir», rispondendo al Commendatore che lo accusa di essere un vigliacco, «Così pretendi da me fuggir». Dunque si batte, ma solo perché vi è costretto: viene sfidato a duello, secondo i canoni dell'epoca. Nel finale non vorrei usare il Commendatore come un *deus ex machina*, ma far rivivere a Don Giovanni quella sfida come in un *flash-back*, una sorta di lotta con un padre anziano che s'intromette goffamente in una situazione che non è in grado di padroneggiare, e in pochi istanti muore. La prima volta che ho ascoltato *Don Giovanni* mi sono chiesto: ma che ci fa questa statua? mi sarebbe piaciuto che Mozart avesse mantenuto tutto su un piano umano, come in *Così fan tutte* o nelle *Nozze di Figaro*, dove nulla ti richiama a qualcosa di trascendentale, ma tutto rimane nell'ambito delle relazioni umane...

*... l'opera è il regno dei 'miracoli' (pensa solo al finale di Don Carlos, oppure di Suor Angelica), ma se l'espedito di allora oggi non serve più, l'ultima parola spetta al direttore d'orchestra e al regista: buon lavoro, Damiano, e grazie.*

Scheda: 1/1

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

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

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