

IL SORRISO DI MOZART

«Alla fine del Settecento, Don Giovanni, confuso con la letteratura dei libertini, sembrava aver esaurito il suo ciclo»; occorre «liberarlo da quel mondo gelido e cupo e sottrarlo dalle mani grossolane dei commedianti, che lo trattavano come un fantoccio, alla cui orribile fine nessuno credeva più». Conferma questa osservazione di Giovanni Macchia¹ l'indagine su «Don Giovanni prima di Mozart»², mostrando che anche in campo musicale il tema allignava prevalentemente in provincia o fuori d'Italia, in sedi dove mancava una tradizione regolare di rappresentazioni operistiche, portatovi dagli equivalenti dei commedianti dalle mani grossolane, impresari che non guardavano troppo per il sottile a capo di compagnie più o meno itineranti. La loro attività non è facilmente ricostruibile perché i libretti, fonte precipua di informazione su luoghi e date di rappresentazione, quando furono stampati sopravvissero più difficilmente di quelli sistematicamente raccolti e conservati dove c'era una continuità di rappresentazioni operistiche; e se sopravvissero sono dispersi tra fondi librari eterogenei e raramente segnalati nei maggiori repertori della letteratura operistica. Dei pochi che si conoscono è comprensibile l'appartenenza quasi esclusiva al genere comico, sia perché le compagnie che li rappresentavano non potevano permettersi il lusso di cantanti da opera seria, sia perché esse portavano lo spettacolo operistico là

Originariamente pubblicato in *Scritti in onore di Giovanni Macchia*, Milano 1983, II, pp. 497-507.

¹ G. Macchia, *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, Torino 1978², pp. 39-40.

² Riprendo l'espressione dal titolo di S. Kunze, *Don Giovanni vor Mozart*, München 1972, al quale dovrò spesso richiamarmi.

dove, mancando la consuetudine dell'opera seria, non si era creata l'assuefazione alle convenzioni artificiose di quel genere.

Del quale tuttavia non si rinunciava a sfruttare il prestigio per accattivarsi il favore di pubblici inesperti con la pretesa di offrir loro lo stesso sfarzo di costumi, di scene e di macchine ingegnose che la mentalità di allora associava allo spettacolo serio. Valga come esempio *La pravità castigata*, «dramma per musica», rappresentato nel 1734 al Teatro Novissimo della Taverna di Brünn (Brno) dalla compagnia, allora alle prime armi, di Pietro e Angelo Mingotti³. Assenti i preziosi castrati, la compagnia era formata da tre uomini e cinque donne. I primi sostennero le parti di Don Ottavio, del Commendatore e di Malorco, servo di Don Giovanni; ma la parte di Don Giovanni toccò a Rosa Cardini, che anche sulle scene veneziane si era spesso esibita in ruoli maschili, e quelle secondarie del Re di Napoli e di un suo consigliere furono pure sostenute da donne⁴. I ruoli femminili più importanti toccarono a Teresa Peruzzi «detta Denzia di Venezia» (Donna Isabella) e a Cecilia Monti (la pescatrice Rosalba), che inoltre agiva negli intermezzi (insieme all'interprete della parte del servo, Bartolomeo Cajo) ed era quindi certamente la «prima buffa» della compagnia⁵.

L'aggiunta di intermezzi ad un'opera che aveva già in sé personaggi buffi è già un indice di assimilazione esteriore all'opera seria; inoltre un indirizzo al «Lettore discreto» non si fa scrupolo

³ S. Kunze, *op. cit.*, tavole 1 e 2, riproduce il frontespizio, l'elenco dei personaggi e degli interpreti e l'*Avviso al lettore*. La carriera di impresari dei fratelli Mingotti, iniziata a Brno dal 1732 al 1736, continuò poi con successo per almeno un altro ventennio a Graz, Amburgo, Praga, Linz, Francoforte, Lipsia, Dresda, Copenaghen, Lubeca; cfr. E.H. Müller, *Angelo e Pietro Mingotti*, Dresden 1917, e P. Nettel, *Mingotti, Pietro e Angelo*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. VII, coll. 613-616.

⁴ Per la Cardini si era trattato di parti di secondo piano in opere serie; che assurgesse al ruolo di protagonista nella *Pravità castigata* indica che era migliore attrice che cantante e quindi adatta al repertorio comico; lo stesso può dirsi di Laura Bambini, forse sorella del compositore. Migliore cantante fu forse Chiara Orlandi, che comparve a Venezia nel 1717 e dal 1720 fu designata come «virtuosa di S.A. Ser. il Duca di Massa e Carrara» (non però nel libretto della *Pravità*). Per tutte si veda T. Wiel, *I teatri musicali veneziani nel Settecento*, Venezia, Visentini, 1879, *passim*.

⁵ La Peruzzi aveva cantato a Venezia dal 1724 al 1733, a volte in parti di qualche rilievo; doveva essere parente di Pietro Denzio, impresario a Venezia nel 1715-1716 (vedi N. Mangini, *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia, 1974, pp. 105 e 132) e di Antonio Denzio, cantante a Venezia dal 1715 al 1720, impresario a Praga dal 1723 al 1734, poi sporadicamente anche altrove; cfr. T. Wiel, *op. cit.*, dove invece non risultano operanti sulle scene veneziane la Monti e Bartolomeo Cajo, forse perché i libretti raramente indicavano gli esecutori degli intermezzi comici.

(confermando la diagnosi di Macchia) di vantare in un sol tratto di penna l'esemplarità della punizione celeste che «segue con duplicato e raro prodigio» e «la foggia rara de vestimenti, la frequente mutazion del Teatro, la misura [...] del verso», qualità da opera seria. Vi aggiunge anche «la Musica delle Arie (avventurosamente ottenuta) d'un autore di cui si compiace frequentemente il primo Monarca del Mondo»; ma chiunque fosse il musicista della corte viennese al quale si alludeva, il suo avventuroso contributo è ridimensionato da un altro luogo del libretto, dove si dice: «La Musica è del Sig. Eustachio Bambini di Pesaro à risserva d'alcune arie»⁶. Più che come compositore Bambini è noto perché, fattosi a sua volta impresario, portò nel 1752 a Parigi il suo *opéra* («sept musiciens récitants, orqueste complet, habits nécessaires et propres») per la serie di rappresentazioni che diede l'avvio alla *Querelle des bouffons*.

Rappresentazioni del genere potrebbero esservene state altre, ma per noi passano più di quarant'anni tra *La pravità* e *Il convitato di pietra* di Nunziato Porta, musica di Vincenzo Righini, dato a Praga nel 1776 e 1777 dall'impresa di Giuseppe Bustelli⁷, e ripreso a Vienna (1777), a Esterhazy (1781 e forse 1782, con aggiunte di Haydn)⁸ e a Braunschweig (1782-1783). Anche Righini, scritturato come cantante e divenuto poi compositore, ebbe una spiccata vocazione impresariale che gli valse nel 1780 la nomina a direttore dell'Opera Comica Italiana di Vienna⁹.

⁶ S. Kunze, *op. cit.*, tavole 1 e 2. Su Eustachio Bambini v. la voce di R. Meloncelli in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 5, pp. 642-643; non risulta che fosse mai in rapporti con la corte di Vienna, ed era stato maestro di cappella a Cortona e poi fino al 1734 a Pesaro.

⁷ La notizia di una esecuzione avvenuta già nel 1776 risulta da un libretto esistente a Krimice (S. Kunze, *op. cit.*, p. 74, n. 5) e il nome di Nunziato Porta dal libretto di Esterhazy del 1781 (*ibidem*, n. 4). Bustelli fu impresario a Praga dal 1763 al 1781.

⁸ J. Haydn, *Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, Budapest 1965, pp. 121-122, include un conteggio approvato da Haydn, secondo il quale tra il giugno e il dicembre 1782 sarebbe stata copiata una sinfonia per «Opera D. Giovanj»; secondo gli editori del carteggio la ripresa progettata non fu attuata.

⁹ Prima di approdare a Vienna aveva avuto rappresentate due opere su libretti goldoniani, *La bottega del caffè* (Praga 1778) e una riduzione della *Vedova scaltra* (Brescia 1778). Mozart lo conobbe a Vienna e ne diede, come compositore, un giudizio praticamente negativo. Il libretto del suo *Convitato* contiene, accanto ad elementi tradizionali qualche riflesso della tragicommedia di Goldoni, tra l'altro l'annuncio che il re compensa i servizi del Commendatore facendogli erigere un monumento e dando come sposo a Donna Anna Don Ottavio, che ella detesta (e mai compare nell'opera). Tradotto in polacco, fu rappresentato a Varsavia nel 1783 come *Don Juan albo Ukaranj libertyn* con musica di Giacchino Albertini.

In Italia un *Convitato di pietra*, «dramma giocoso per musica» di ignoto librettista, fu rappresentato a Venezia nel carnevale del 1777 al San Cassiano, un teatro da poco rinnovato, che però non riusciva ad aver successo ed era addirittura malfamato¹⁰. Fu autore della musica Giuseppe Calegari, di una famiglia padovana di musicisti-impresari¹¹, e con impresariale accorgimento assegnò le parti di Donna Isabella, di Rosalba e di Donna Anna ad una sola cantante, la «prima buffa» Geltrude Flavis; Don Giovanni era un «primo buffo di mezzo carattere» e il suo servo Passarino, un «primo buffo caricato»¹². Sei anni più tardi, nel 1783, *Il convitato di pietra*, «commedia di un atto per musica» di G. Battista Lorenzi data al Teatro dei Fiorentini a Napoli con musica di Giacomo Tritto, fu caratterizzato dall'invadenza dialettale di Pulcinella, servo di un Don Giovanni tenorile, e dalla prevalenza tra i ruoli femminili di quello di Lesbina, fidanzata di Pulcinella, sostenuto da Celeste Coltellini¹³. Addirittura caricaturale fu *Il nuovo convitato di pietra*, dato a Venezia al Teatro di San Samuele nel carnevale del 1787 con musica di Francesco Gardi¹⁴. Era stato preceduto di poco e battuto in concorrenza dal *Don Giovanni o sia il Convitato di pietra* di Giovanni Bertati e Giuseppe Gazzaniga, dato al Teatro di San Moisè il 5 febbraio 1787.

Di questo più diretto antecedente dell'opera di Mozart si è scritto molto¹⁵ e a me giova soffermarmi invece sull'atto unico senza titolo, pure di Bertati, che lo precedeva e insieme al quale formava la «seconda opera» della stagione col titolo complessivo

¹⁰ N. Mangini, *op. cit.*, pp. 98-104, e particolarmente p. 102, dove è riportata la testimonianza di Casanova che «donne di mala vita e giovanotti prostituiti commettono ne' palchi in quarto ordine que' delitti che il governo, soffrendoli, vuole almeno che non sieno esposti all'altrui vista».

¹¹ Per le loro attività impresariali v. B. Brunelli, *I teatri di Padova*, Padova 1921, *passim*.

¹² T. Wiel, *op. cit.*, p. 331.

¹³ V. Monaco, *Giambattista Lorenzi e la commedia per musica*, Napoli 1968, non riporta il testo del 1793, ma una versione più recente con forzature probabilmente ispirate dall'avvento di un regime libertario. La Coltellini, già apparsa in parti di primo piano a Milano e Venezia, divenne beniamina dei Napoletani sostenendo la parte di Lesbina nei *Mietitori* di P. Guglielmi.

¹⁴ La trama è analizzata sia da G. Macchia, *op. cit.*, pp. 86-88, che da S. Kunze, *op. cit.*, pp. 83-87.

¹⁵ Se ne è discusso ampiamente nella letteratura mozartiana a partire da F. Chrysander, *Die Oper Don Giovanni von Gazzaniga und Mozart*, in «Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft», iv, 1888, pp. 351 ss; S. Kunze, *op. cit.*, è in gran parte dedicato all'opera di Gazzaniga; i rapporti tra i due libretti sono anche analizzati da G. Macchia, *op. cit.*, pp. 85 ss.

*Il capriccio drammatico*¹⁶. Vi è ripreso il tema della satira che l'opera fa di se stessa¹⁷, in questo caso di una compagnia itinerante, il cui scarso successo «in una città della Germania» induce l'impresario Policastro a ricorrere a «quella Commedia in Musica/ridotta a un Atto solo/che si fece in Provenza»¹⁸. Protesta la «Prima Buffa a vicenda», Ninetta:

NINETTA

Piano. Questa Commedia è il Don Giovanni?

POLICASTRO

Appunto. È il Convitato di Pietra.

NINETTA Uhm!

POLICASTRO Uhm! Che?

NINETTA Potrebbe darsi
che qui in Germania... Ma...

POLICASTRO Temete forse
del suo incontro?

NINETTA Moltissimo.

L'azione è inverosimile; il Libretto
è fuori delle regole;
la Musica non so che cosa sia;
ed infatti preveggo
che con questa s'andrà di male in peggio.

Protesta anche il Cavalier Tempesta, protettore di una delle dive¹⁹, ma Policastro ha facilmente ragione sull'una e sull'altro:

¹⁶ Il primo «atto» del *Capriccio drammatico* è uguale al primo de *La novità*, rappresentata nello stesso teatro nel 1775 con musica di F. Alessandri e con un secondo «atto» intitolato *L'italiano a Parigi*; nel 1787 fu forse un espediente di Bertati per dar modo a Gazzaniga, che aveva già composto la prima opera della stagione, di precedere l'opera concorrente di Gardi. Il testo del *Capriccio drammatico*, già dato da Chrysander (cfr. n. precedente) è riprodotto da S. Kunze, *op. cit.*, pp. 140-187. L'opera nell'opera era già stata attuata anche prima, per es., con *l'Urganostocar*, il secondo di tre «atti» de *L'opera in prova alla moda* (Venezia 1751).

¹⁷ Nel 1775 *La novità* aveva preceduto di poco *La critica teatrale*, data al San Cassiano con musica di G. Astaritta, il cui libretto è un rifacimento de *L'opera seria* di Calzabigi (Vienna 1769); ma il motivo è più antico, già presente, per es., ne *La figlia che canta*, «divertimento comico» (Venezia 1719), e negli intermezzi della *Didone abbandonata* (Napoli 1724) che poi circolarono col titolo *L'impresario delle Canarie*.

¹⁸ S. Kunze, *op. cit.*, p. 153; segue il dialogo riportato nel testo. Una delle cantanti si vanta (p. 142) di aver cantato in Italia, Francia, Spagna, Olanda e Alemagna.

¹⁹ «Informato mi son, caro Impresario: / che la volete dar per cosa nuova, / ed è vecchia all'opposto / più ancor dell'invenzion del Menarosto. / La fanno i Commedianti / da due secoli in quà con del schiamazzo, / ma solamente per il popolazzo» (*ibidem*, p. 154).

POLICASTRO

Signor sì, ve l'accordo.
Ma la nostra Commedia
ridotta com'ell'è, fra la Spagnuola
di Tirso de Molina,
tra quella di Moliere,
e quella delli nostri Commedianti,
qualunque sia, non fu veduta avanti.

CAVALIERE

E poi d'un Atto solo.

POLICASTRO

Per la musica basta.
Certo che ancora in questa
vi sono mille, e mille inconvenienti;
ma gli animi gentili
se qualcosa di buono
trovano nella Musica,
nelle decorazioni, e nei soggetti,
compatire sapran gli altri difetti.

Il successo del *Don Giovanni* «commedia in commedia» è sanzionato dalle repliche che ebbe negli anni seguenti a Varese (autunno 1787), a Bologna e Cittadella (primavera 1788), a Treviso (estate 1788), a Padova e Cremona (autunno 1788), a Forlì e Corfù (1789). Una rappresentazione a Pavia (1793) de *L'impresario in rovina per primo atto ed il Convitato di pietra* [...] pel secondo Atto appartiene invece ad una serie parallela nella quale al *Don Giovanni* di Gazzaniga è premesso *L'impresario in angustie* di Cimarosa (tra l'altro a Torino, Milano e Ferrara nel 1789)²⁰. In una terza combinazione *L'impresario in angustie* precede il *Convitato* di Lorenzi, per lo più con musica di Vincenzo Fabrizi, ma spesso con l'interpolazione di scene tratte da libretto di Bertati, che presumibilmente comportavano anche la musica di Gazzaniga²¹.

²⁰ S. Kunze, *op. cit.*, pp. 129 ss., elenca tutti i libretti relativi alle repliche dell'opera di Gazzaniga. I libretti degli spettacoli di Torino e Milano del 1789, separati e catalogati individualmente in qualche biblioteca, contribuirono all'erronea attribuzione di un *Impresario in angustie* a Gazzaniga e di un *Don Giovanni* a Cimarosa; su quest'ultimo si veda anche G. Macchia, *op. cit.*, pp. 84-85.

²¹ Il testo dell'*Impresario* è in ogni libretto profondamente alterato; nel libretto di una esecuzione al Teatro degli Armeni di Livorno (1789) è indicato come compositore «Il Sig. Gio. Fabbrizzi, Maestro di Cappella Napolitano» [*sic*]; vi rispunta a tratti il dialetto napoletano.

Anche nell'*Impresario in angustie* una compagnia teatrale si trova in difficoltà, soprattutto per beghe di gelosia amorosa e professionale tra la Prima Buffa, la Prima Donna Giocosa e la Prima Donna Seria, che inducono l'impresario a piantare tutti in asso. Ma nella versione originale l'opera si chiude con una riconciliazione amorosa tra Prima Buffa e Poeta e non c'è nulla che prepari la rappresentazione di un secondo «atto». Soltanto alla Scala nel 1789 si rimediò sostituendo al duetto amoroso un finale nel quale tutti accettano il suggerimento del Poeta²²:

Zitto: facciam così: uniamoci tutti,
recitiamo a carato:
facciamo il Convitato: che ne dite?

Si distribuiscono le parti (dandone una anche all'impresario che non si era ancora troppo allontanato) e si conclude con un pezzo d'insieme che anticipa «l'orma dei passi spietati»:

O che raro spettacolo funesto!
La favella udiremo d'un sasso,
vedrem l'ombra di un morto ed il passo
nell'inferno chi vive tuttor.
[...]

Da Ponte conosceva certamente la commedia di Molière e il *Don Giovanni Tenorio* di Goldoni, e poteva avere qualche ricordo del *Convitato* di Calegari, ascoltato durante gli anni libertini di Venezia (1776-1779). A Vienna fu in contatto con Righini, Nunziato Porta e Gazzaniga²³; e anzi il succedersi rapidamente delle rappresentazioni del *Finto cieco* di Gazzaniga (20 febbraio 1786), delle *Nozze di Figaro* (1 maggio 1786) e del *Demogorgone o sia il Filosofo confuso* (12 luglio 1786), su libretti suoi, coinvolse anche Mozart. Questi da parte sua aveva composto per le rappresenta-

²² Benché le alterazioni di cui si è detto alla nota precedente riguardino quasi sempre la parte finale del libretto, questo è il solo caso in cui è tentato un collegamento con l'«atto» che segue.

²³ Con Nunziato Porta vi fu un certo antagonismo; v. L. Da Ponte, *Memorie*, edite da C. Pagnini, Milano 1960, p. 101; Gazzaniga è giudicato «compositore di qualche merito, ma d'uno stile non più moderno» (*ibidem*, p. 108) ed è accusato di pigrizia. Per Righini Da Ponte scrisse un libretto, tra due che «mi vidi costretto di scriverne [...] per due maestri di cappella, ch'io non amava né stimava molto» (*ibidem*, p. 126).

zioni viennesi de *La villanella rapita* di Bertati e Francesco Bianchi (novembre 1785) un terzetto e un quartetto che valorizzavano le doti della cantante per la quale Tritto aveva scritta la parte di Lesbina nel suo *Convitato*, Celeste Coltellini²⁴; e inoltre aveva tratto dalle musiche di Gluck per il balletto-pantomima *Le Festin de pierre* di Gasparo Angiolini il tema delle variazioni del *Quartetto in re minore* K 421 e il fandango danzato nel finale dell'atto III delle *Nozze di Figaro*.

Da Ponte affermò nelle sue *Memorie*²⁵ di avere egli proposto a Mozart il tema del *Don Giovanni*. Possiamo credergli perché poco prima ha riconosciuto a Mozart l'iniziativa di quello delle *Nozze di Figaro*; ma ciò non esclude che la proposta non rispondesse ad esigenze precisamente formulate da Mozart. L'insolito rapporto di collaborazione esistente tra loro è provato, più che dalle affermazioni tardive delle *Memorie*, dalla prefazione anteposta alla prima edizione del libretto delle *Nozze*, nella quale il «Poeta» firmatario parla anche a nome del «maestro di Cappella» per esporre quali intendimenti li avevano portati alla creazione di un «quasi nuovo genere di spettacolo»²⁶. Di quella novità Mozart era ben conscio e il suo «orgoglio quasi luciferino» gli imponeva di ripagare il pubblico di Praga del successo tributato all'opera nel gennaio del 1787 (ben più caloroso di quello incontrato nella volubile Vienna) scegliendo per la nuova opera commissionatagli per l'autunno un soggetto che offrisse opportunità almeno comparabili a quelle che avevano determinato la riuscita delle *Nozze di Figaro*.

Sta qui, a mio parere, la chiave della genesi del *Don Giovanni*, ben più che nei suggerimenti tratti dall'atto unico di Bertati e Gazzaniga o da altre fonti; alle quali Mozart e Da Ponte si saranno indirizzati dopo, e non prima, di aver fatto la loro scelta. Alla storia non faceva difetto «la varietà delle fila onde è intessuta l'azione»; anzi dalle ipertrofiche tre «giornate» del *Burlador* discendeva tale «vastità e grandezza» che ogni nuova versione aveva dovuto trascegliere e sfrondare. La varietà di condizioni sociali, di temperamenti, di motivazioni dei personaggi si prestava alla «mol-

²⁴ Era stata scritturata per un triennio, poi rinnovato, da Giuseppe II che l'aveva udita a Napoli nel 1783.

²⁵ *Op. cit.*, pp. 108-109 e 128.

²⁶ Il testo completo è dato in L. Da Ponte, *Tre libretti per Mozart*, a cura di P. Lecaldano, Milano 1956, p. 53.

teplicità de' pezzi musicali» che ne esprimessero «a tratto a tratto con diversi colori le diverse passioni»; ne estendeva anzi la gamma alla violenza e alla terribilità del castigo. Più difficile era eguagliare le *Nozze* dal punto di vista dell'attualità del soggetto e delle sue rivendicazioni sociali, punto sul quale la «strana contemporaneità» di Don Giovanni, «che durava da un secolo e mezzo», richiedeva «alcune fondamentali correzioni»²⁷. Soppressi i precedenti napoleonici (nonché la fuga e il naufragio), eliminati gli interventi della corte spagnola e i ricorsi ad essa delle vittime, il «giovane cavaliere estremamente licenzioso» perdette ogni pur vago riferimento storico e fu ricondotto per gli spettatori di allora alla realtà quotidiana. Vi concorse anche la riduzione dell'ambito spaziale ad una sola «città della Spagna», anzi a un solo quartiere che comprende i palazzi di Don Giovanni e del Commendatore (questi pure ridotto a null'altro che il padre di Donna Anna). Perfino il «paese», o borgo, nel quale vivono i «contadini» Zerlina e Masetto è «contiguo al palazzo di Don Giovanni». Ne risultò attualizzata la critica del «grand seigneur méchant homme»; e ad ogni buon conto Mozart vi aggiunse una gratuita sortita libertaria, l'amplificazione marziale, da parte dei contadini e contadine invitati a festa nel palazzo di Don Giovanni, di un «Viva la libertà!» sfuggito dalla bocca dell'ospite con ben altro intento (per l'appunto libertino).

C'è dell'altro. Tra le qualità del *Mariage de Figaro* che dovette maggiormente colpire l'attenzione di Mozart precipuo è il ritmo travolgente dell'azione, richiamato nel primo e meno noto dei due titoli della commedia, *La folle journée*. Nel libretto del *Don Giovanni* la riduzione del campo spaziale consentì una altrettanto drastica compressione della dimensione temporale; e benché la cronologia non sia troppo chiaramente indicata, gli avvenimenti sembrano concentrarsi per la maggior parte nel corso di due notti, delle quali il protagonista fa due *folles nuitées*. I procedimenti usati da Mozart nelle *Nozze* per conseguire l'effetto corrispondente sono accennati nel passo già parzialmente citato della prefazione di Da Ponte, dove si parla della «molteplicità de' pezzi musicali che si son dovuti fare per non tener di soverchio oziosi gli attori, per scemar la noia e monotonia dei lunghi recitativi, per esprimere a tratto con diversi colori le diverse passioni che vi campeggiano». Non si può riferirlo alle passioni statiche delle

²⁷ G. Macchia, *op. cit.*, p. 82.

arie, o non solamente a quelle, perché proprio dal canto delle arie nasceva l'inconveniente dell'oziosità degli altri interlocutori; sono esplicitamente esclusi i lunghi recitativi, e si allude dunque ai duetti, ai terzetti, alle introduzioni, ai finali, nei quali il dinamismo del dialogo e dell'azione si traduce in un flessibile discorso musicale, variato dall'alternarsi e sovrapporsi delle voci che esprimono il variare degli stati d'animo, sorretto dal fluire del sinfonismo mozartiano e punteggiato da estrose trovate ritmiche e melodiche, i *bon mots* musicali di Mozart.

Che anche all'azione del *Don Giovanni* si volesse imprimere lo stesso slancio impetuoso basta a dirlo l'impennata della sequenza iniziale, che ricalca, sì, il precedente dell'opera di Bertati e Gazzaniga, ma si proietta ben oltre, al di là di un breve, livido recitativo bisbigliato nell'oscurità, fino al fremente giuramento di vendetta; o la scena del ballo, con l'aggrovigliarsi dell'intrigo e la tensione degli animi dietro l'impassibilità di un placido minuetto. Sono, applicati a vicende che raggiungono momenti di grande drammaticità, procedimenti tipici dell'opera comica; nelle rigide strutture (che pure andavano sciogliendosi) dell'opera seria, il più di essi sarebbe rimasto confinato nell'irrilevanza musicale e nella «noia e monotonia dei lunghi recitativi»²⁸.

O perché Da Ponte fosse un orologiaio più frettoloso e meno preciso di Beaumarchais, o perché la materia più scabrosa e alcuni passaggi obbligati non si lasciassero ricondurre ad un procedere quanto più possibile rettilineo, la partitura del *Don Giovanni* è per questo aspetto meno coerente e compatta di quella delle *Nozze*. Anche se, come è possibile, si era dapprima pensato di dividerla in quattro atti²⁹, nessuno di essi avrebbe conseguita l'unità di luogo e di azione presente in ciascuno dei quattro atti delle *Nozze*; divisa come è l'opera in due soli atti, ciascuno di essi

²⁸ Cfr. in proposito Bartolomeo Benincasa nella prefazione al libretto del *Disertore* (tratto dal dramma di Mercier), Venezia 1785: «Qual è quel dramma del Metastasio, che tutto insieme abbia eccitato colla rappresentazione teatrale la tenerissima commozione, che continuamente eccita nella semplice, solitaria lettura? Toltine i pochi momenti delle grandi Scene, dei cosiddetti gran colpi, non avvien mai che si segua con l'attenzione e con l'interesse tutto l'insieme [...] di un Dramma. Facili sono a vedersi di ciò le ragioni. Una può essere la lunghezza dei Drammi, resa maggiore dalla lenta declamazione cantata».

²⁹ L'ipotesi non improbabile è avanzata da E.J. Dent, *Mozart's Operas*, London 1947², p. 128, precisando: «Act I would end after Anna's aria *Or sai chi l'onore*, just as Act I of *Figaro* ends with a solo aria; Act II at the end of what is now Act I; Act III must end after the sextet».

trascorre su cinque diversi scenari, su alcuni dei quali l'azione si sofferma per un tempo brevissimo (si vedano la scena del cimitero e quella in casa di Donna Anna, dodicesima e tredicesima dell'atto secondo).

Non vorrei che per quanto sono andato dicendo l'amico Macchia mettesse anche me tra i musicologi che «per non ricadere in troppe romantiche interpretazioni [...] amano oggi considerare il *Don Giovanni* un'opera buffa»³⁰. Il dinamismo o il vitalismo delle trasfigurazioni romantiche e postromantiche non mi ha mai attirato; non trovo ad esso un appiglio oggettivo nemmeno nella cosiddetta «aria dello champagne», che non pongo tra le cose più eccelse dell'opera ed è comunque un'aria «buffa». E d'altra parte mi pare indubbio che per natura e per tradizione il personaggio apparteneva alla sfera del comico e che è improbabile che Mozart e Da Ponte, impegnati a produrre un'opera comica, lo vedessero altrimenti. Si tratta infine di intendersi sull'uso, purtroppo generalizzato del termine «opera buffa», che io preferirei evitare, non tanto perché lo trovo storicamente improprio³¹, ma per l'immagine che ci suggerisce di un genere esclusivamente legato a forme deteriori di buffoneria. Ne nascono giudizi discutibili, come quello di Kunze che non riconosce nella *Pravità* del Bambini e nel *Convitato* di Righini i caratteri (ma quali?) di una «reine Opera buffa» e li classifica come esempi tardivi (nel 1734 e nel 1776) del «dramma serio-ridicolo, che in definitiva ha radici nella fase tarda dell'opera veneziana pre-metastasiana»³²; o di Einstein che ripete

³⁰ G. Macchia, *op. cit.*, p. 40.

³¹ «Opera buffa» era termine certamente corrente nel linguaggio parlato; ma come designazione di libretto non appare, giudicando da quelli veneziani, prima del 1779; in precedenza si erano avute designazioni varie, quali «comedia per musica» (a Napoli «commedeja»), «divertimento comico», «opera bernesca» e, prevalente a partire dal 1745-1750, «dramma giocoso»; per non dire di designazioni caricaturali come quelle dell'*Artanagame none*, «drama tragicchissimo» di Buini (1731) e dell'*Urganostocar*, «tragedia tragicchissima ma di lieto fine» di Fiorini e Latilla (1751). Più antico è l'uso dell'aggettivo «buffo» per le parti dei cantanti.

³² S. Kunze, *op. cit.*, p. 75, si basa sulla designazione della *Pravità* come «eroicomica rappresentazione» e del *Convitato* come «drama tragicomico» (che però fu suggerita al Porta dal modello della «tragicommedia» goldoniana) per paragonare le due opere al *Don Chisciotte in Sierra Morena* di Zeno e Pariati (1719) e al *Don Chisciotte in corte della duchessa* di Pasquini (1727). Non tiene conto però della varietà di forme dell'opera comica, nella quale sia il tipo eroicomico che, come dirò più avanti, il personaggio di Don Chisciotte continuarono ad avere validità.

l'affermazione di Wagner che *Le Nozze di Figaro* redimono l'opera buffa e ne fanno una commedia³³.

In realtà nell'opera comica confluirono elementi diversi, dalle schermaglie amorose, ironiche o maliziose o sboccate, dei primi intermezzi, alle commedie di colorito popolare locale (dapprima napoletano o bolognese, poi anche veneziano), dai temi eroi-comici (quello di Don Chisciotte fu ancora ripreso da Paisiello nel 1769 e da Salieri nel 1770) alle parodie di temi mitologici e tragici (i drammi «tragichissimi»), dalla bizzarria del giustapporre elementi esotici o fantastici con quelli della realtà più prosaica alla satira del ridicolo di carattere o di costume. Non tutto, anzi non molto, fu oro fino, e spesso anche autori dotati di una autentica *vis comica* come Goldoni presero sottogamba la stesura di un libretto; ma non si può ridurre tanta varietà ad un tipo unico, né si può negare che tra i molti libretti banali e le molte partiture scorrevoli ma prive di caratterizzazione non sorgessero talvolta opere di maggiore interesse. Proprio Einstein, poche pagine prima del giudizio riportato, ha indicato tra gli antecedenti che rivelarono a Mozart le ricche possibilità del genere comico *Il re Teodoro a Venezia* di Casti e Paisiello e *La villanella rapita* di Bertati e Francesco Bianchi; ancor prima ha riscontrato una strana mistura di opera seria e «buffa» nella *Finta giardiniera* di Anfossi (1774), il cui libretto fu ripreso da Mozart, e ha definito le «figure centrali» dell'*Oca del Cairo* (1783) come «due esseri fieri e appassionati che sono stati separati da un malinteso»³⁴. Non considerava che, ben prima che si affermasse la voga del genere *larmoyant*, il bisogno di varietà e contrasto aveva indotto a introdurre nel comico dapprima scene, poi personaggi tendenti al patetico e al passionale, e che già alla metà del secolo anche i libretti sancivano la distinzione tra «parti serie» (che spesso corrispondono agli «amorosi» della commedia cinquecentesca), «parti buffe» e, più difficili per noi da definire esattamente, «parti di mezzo carattere».

Nel *Don Giovanni* furono serie le parti di Donna Anna, Donna Elvira, Don Ottavio e, naturalmente, del Commendatore³⁵; furono parti di «prima buffa» quella di Zerlina e di «buffi carica-

³³ A. Einstein, *Mozart*, London 1945, p. 431.

³⁴ *Ibidem*, p. 423.

³⁵ Ciò non ostante la parte fu normalmente eseguita dal «buffo caricato» che cantava quella di Masetto.

ti» quelle di Leporello e di Masetto. Del protagonista sappiamo che i due cantanti che l'impersonarono per primi, Luigi Bassi a Praga e Francesco Albertarelli a Vienna, appartenevano alla categoria dei «buffi di mezzo carattere», designazione che abbiamo già trovata applicata al personaggio nel libretto dell'opera di Calegari ed è ripetuta in quelli dell'opera di Gardi e di un più recente *Convitato* dato al Teatro di San Cassiano a Venezia nel 1792³⁶. Non c'è da scandalizzarsene, ma piuttosto da recepire la diversa semanticità dell'aggettivo «buffo» nell'uso settecentesco e nel nostro e intendere la «medietà» di parti non necessariamente comiche, o dotate di una comicità che non deriva da apparenze ridicole, parti che tengono un comportamento medio tra la «caricatura» di quelle buffe e il *pathos* (o «carattere») di quelle serie. Vi rientrano personaggi prevalentemente (anche se non esclusivamente) di estrazione e comportamento aristocratico (come l'Almaviva del *Barbiere di Siviglia* e il Conte della *Villanella rapita*), o figure storiche (i protagonisti della *Caccia di Enrico IV* e di un *Riccardo Cuor di Leone*)³⁷, percepite però, attraverso le apparenze del rango, nella loro fallibilità o vulnerabilità di uomini; vi rientrano anche l'avventuroso Teodoro del *Re Teodoro a Venezia*, l'Almaviva delle *Nozze di Figaro* e il nostro Don Giovanni, che, pur essendo tracciati con la sommarietà imposta dai limiti di un libretto, offrirono ai compositori spunti notevoli di caratterizzazione psicologica da intensificare e vivificare nella musica.

Nel Don Giovanni di Mozart «campeggia» soprattutto, e lo autentica come «buffo di mezzo carattere», l'abilità compiaciuta del *burlador*, proteico e divertito trasformista che passa dai modi magnanimi del gran signore alla simulazione di passioni amoroze non sentite, dal travestimento in panni servili al prontissimo, subdolo opportunismo che gli serve a vendicarsi di Masetto (sfioran-

³⁶ Nei riguardi di Bassi F. D'Amico, s.v. *Bassi Luigi*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. II, coll. 28-29, cita «l'intelligenza scenica e l'estrema raffinatezza dello stile comico; la quale andava fino a permettergli di abbozzare caricature mimiche dei suoi colleghi». Di Albertarelli si sa poco, ma Mozart scrisse per lui un'aria da introdurre nella parte di «buffo di mezzo carattere» di Monsieù Girò nelle *Gelosie fortunate* di Anfossi. Per l'opera di Gardi e per *Il convitato di pietra* del 1792 (un atto, associato a un'altra farsa, con la quale non ha alcun legame) v. T. Wiel, *op. cit.*, pp. 403 e 434-435; per quanto Wiel non lo dica, dovette trattarsi del libretto di Lorenzi italianizzato.

³⁷ T. Wiel, *op. cit.*, pp. 375 e 420-421; *La caccia di Enrico IV* è un rifacimento del *Re alla caccia* di Goldoni, nel quale la parte di Enrico IV fu cantata nel 1763 dal «buffo di mezzo carattere» Benedetto Bianchi.

do, anche se con insolita lepidità, il tono «caricato») o ad addossare a Leporello l'attentato alla fragile virtù di Zerlina. Sopravanza la più parte dei più autentici innamorati del mondo operistico il calore suadente che sa infondere alla passione simulata negli incontri con Zerlina, nella irrisoria riconquista di Elvira, nel diversivo della serenata ad una servetta appena intravista. Fin qui, e non ostante la violenza contro Donna Anna (i cui moventi psicologici appartengono, indefiniti, all'antefatto)³⁸ e quella non deliberatamente voluta contro il Commendatore, il personaggio dovette apparire a Mozart moralmente discutibile, ma atto tuttavia ad ispirargli una indulgente simpatia. I lati più negativi, l'insensibilità cinica, il disprezzo altrui, l'irriverenza impenitente, appartengono per lo più a zone del libretto da tradurre in recitativi, anzi in rapidi recitativi quasi parlati, non drammatici o patetici come quelli che contribuiscono a caratterizzare Donna Anna e Donna Elvira. Soltanto nel *Finale* ultimo Mozart comincia a far «campeggiare» nella musica la durezza del gaudente insensibile e beffardo che respinge le suppliche accorate di Donna Elvira, e, più brevemente ma più intensamente, l'orgoglio pervicace col quale, nell'angoscia suprema del momento della vendetta celeste («prodigio» anch'esso voluto dalla tradizione), rifiuta di pentirsi.

Addentrandosi nel libretto e sviscerandone ogni trapasso per renderlo vivido con le idee musicali dettategli dal suo intuito psicologico e drammatico, Mozart non può non aver sentito la presenza torbida di un nodo viperino che trascendeva l'assunto intrapreso di un'opera comica. Ristabilì l'equilibrio con la scena ultima, epilogo nel senso più stretto della parola, che aderisce alla consuetudine di far tornare in scena i personaggi, dopo la morte del protagonista, a riordinare la trama sconvolta delle loro esistenze e a trarre le debite conclusioni dalla vicenda. Tale consuetudine del resto si accordava all'altra, di non chiudere un'opera, tanto meno un'opera comica, su avvenimenti tragici; e in questo caso può avervi anche influito il ricordo del *vaudeville* che conclude *Le Mariage de Figaro*. Sono l'equivalente miniaturizzato di un *vaudeville* i sei versi finali, con i quali i personaggi, spogliandosi delle loro parti, si indirizzano direttamente agli spettatori:

³⁸ In tutta l'opera non vi è un sol punto in cui Don Giovanni dia segno di provare un'attrazione, sia pure esclusivamente fisica, per Donna Anna, o questa di provarla per Don Giovanni.

E noi tutti, o buona gente
 ripetiam allegramente
 l'antichissima canzon:
 Questo è il fin di chi fa mal:
 e de' perfidi la morte
 alla vita è sempre ugual!

L'idea può essere stata ancora una volta di Da Ponte, ma non poté non trovare consenziente Mozart per dissipare ogni ombra che poteva ancora sussistere dopo la catastrofe soprannaturale. I primi tre versi sono cantati come una cantilena popolare, infiorata da violini e flauti, da Zerlina, Masetto e Leporello; poi l'«antichissima canzon» è attaccata con cipiglio solenne (da Dottor Gradus ad Parnassum, avrebbe detto Monsieur Croche), quasi una severa fuga scolastica, ma il tema è agile e snello benché scritto in lunghe note, perché il tempo è *Presto*. Lo propongono sottovoce, sullo scorrere piano e veloce dei violini, Donna Anna e Donna Elvira; lo ripete alla quarta inferiore, secondo le regole, Zerlina; e già alla terza entrata, affidata a Leporello e Masetto, lo avvolge una smagliante sonorità che scandisce coralmente gli ultimi due versi. Le voci si scindono un istante per un breve dialogare tra due gruppi, poi ripetendosi in una versione ampliata, cadenzano sonoramente in re maggiore, la tonalità stessa della *ouverture*.

L'ultima parola – o piuttosto un gesto, un sorriso, un inchino – è dei violini che ripetono ancora, in piano, i disegni leggeri dei contrasoggetti che avevano accompagnato il tema del fugato. È rassicurante sapere, o illudersi di sapere, che la storia sulla quale si chiude il sipario è stata solo una fiaba, e che la sconfitta dell'orco può servire a una morale. Non sapremo mai se questo fosse un tentativo di conciliare l'inverosimiglianza dell'intervento soprannaturale della statua col razionalismo prevalente del tempo, o una parola oracolare, rassicurante, del *daimon* di Mozart.