

**MUSICA**

a cura di Eleonora Negri

WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Don Giovanni*, Teatro alla Scala, Milano 7 dicembre 2011-14 gennaio 2012, diretto da Daniel Barenboim, regia di Robert Carsen.

*Il Don Giovanni di Mozart: regìa a repentaglio*

Alla luce dell'ultimo, iperbolico *Don Giovanni* alla Scala (dicembre 2011), si mettono insieme riflessioni di diversa stagionatura, seguendo un'ottica pragmaticamente 'scenica'. Sono riflessioni sedimentate da anni, da studi e da lezioni universitarie; e, insieme, ricavate dall'aver assistito a decine di rappresentazioni del *Don Giovanni* in qua e in là per il mondo: non poche, fra di esse, irrimediabilmente pregresse; qualcuna del tutto fuorviante, più d'una di routine (anche il *Don Giovanni* si arriva a fare di routine). Le annotazioni più fresche nascono dall'aver visto e rivisto l'edizione che ha inaugurato la stagione scaligera 2011-2012 ('visto e rivisto' vuol dire essere ricorsi a più d'uno dei canali televisivi mobilitati per l'occasione; riprese in diretta e in differita: escluso l'inarrivabile spleen dell'esserci, resta la buona possibilità di documentazione).

Ho il rammarico (il rimpianto) di non avercela fatta a produrre – io – un *Don Giovanni* al tempo della mia direzione artistica al Teatro Comunale di Firenze: Muti era pronto e disposto. *Le Nozze di Figaro* dirette da lui e messe in scena da Antoine Vitez (uno dei miei battesimi all'opera lirica) reggevano bene il confronto con *Le Nozze* di Solti-Strehler a Versailles e quindi di Abbado-Strehler alla Scala; pensiamo, anzi, che le sopravanzassero per il quarto atto; è una convinzione che non risulta più solo mia: ha raggiunto lo stesso Muti, che parla ormai, da anni, di quelle *Nozze* come di uno dei suoi esiti migliori.

La ricerca di Strehler per il vagheggiato *Don Giovanni* a Firenze con Muti era approdata a una lunga, indimenticabile (per me) telefonata che gli feci, un pomeriggio, dalla stessa casa di Muti, a Ravenna: «Sì, certo, è nel mio destino lavorare con il giovane Muti... e poi Mozart, il *Don Giovanni*... Ma mi dici come diavolo [l'espressione era più colorita] risolvo il Commendatore?»

Strehler ha poi messo in scena il *Don Giovanni* con Muti, alla Scala. Spettacolo ammirevole; ma direi che il problema del Commendatore, per l'appunto, non lo ebbe neanche allora risolto.

La statua, dunque, il maggior problema – comprensibilmente – nell'ottica del regista: il Convitato di pietra; «l'uomo bianco», «l'uom di sasso»; il suo passo: «tà, tà, tà, tà».

Nella specificità della nostra ottica ‘spettacolare’ non abbiamo dubbi a porre, accanto ad esso, il problema delle tre orchestre, nella grande festa al «casinetto» del protagonista (*Finale primo*). Tanto difficile, di fatto, è tale problema che lo si è visto quasi sempre eluso, nell’articolazione dell’ardua, sublime baraonda (drammaturgica, musicale: le voci e le azioni dei personaggi; solo loro presenti in partitura, quando pure in scena, con i suonatori, è il doppio coretto dei servitori e dei villici; baraonda coreografica, registica).

Le tre «orchestre» – così segnate in partitura: i tre piccoli gruppi strumentali – che Mozart fa suonare in scena («sopra il teatro») costituiscono l’apice dello storico sperimentalismo dei suoi *Finali*, instaurando un rapporto inedito con l’orchestra «in teatro»: «in fossa», come si dice da postwagneriani.

L’orchestra in fossa, dunque – base sinfonica della partitura, già felice dei consueti sbalzi dei recitativi secchi: saporitissimi, ma relativamente parchi nel *Don Giovanni*, rispetto ai superbi recitativi accompagnati – aveva già ceduto il passo a un’orchestra interna nel nostro *Finale* («da lontano, sopra il palcoscenico»): era stato l’annuncio della festa, nella prospettiva – già – di teatro nel teatro; tre incastri. È il momento in cui si dovrebbe accampare una «scena corta», così indicata dalla didascalia: «Giardino di Don Giovanni, nel fondo il palazzo illuminato, due padiglioni ai lati»: scena, dunque, perfettamente analoga a quella del quarto atto delle *Nozze di Figaro* (solo ridotta in profondità, senza «boschetto»), se non fosse che quella didascalia viene per lo più disattesa. Di qui, senza soluzione di continuità, si passa alla «Sala illuminata e preparata per una gran festa di ballo»; è la sala con le nostre tre orchestre, che si susseguono e si sovrappongono.

Acusticamente esse costituiscono un «campo lungo», diremmo: in rapporto al quale il violento ‘primo piano’ dell’orchestra in fossa, cioè l’attacco dell’*Allegro assai* che si scatena al grido di Zerlina: «Gente! ... Aiuto... Aiuto gente!», è un vero cataclisma musicale. Una delle grandi (infinite) invenzioni di Mozart.

E non dovrebbe dunque, proprio essa, costituire l’elemento condizionatore di tutta la strategia della rappresentazione: il punto primo cui pensare nell’ideazione della regia? Invece, non lo è quasi mai stata.

Evidentemente i *metteurs en scène* se ne sentono scagionati dall’esiguità ‘fonica’ della sovrapposizione dei tre gruppi strumentali, rispetto all’arditezza concettuale della novità compositiva.

Quando si dice che il problema delle tre orchestre in scena – nelle correnti rappresentazioni del *Don Giovanni* – è quasi sempre eluso, si riconosce l’impegno con cui, per eccezione, Strehler – con Muti – lo ha invece affrontato: scagionati sulla sinistra del palcoscenico, a quote diverse, i tre gruppi di suo-

natori, nel susseguirsi delle rispettive entrate, eseguivano il *Menuetto*. Ma va pur detto che la loro presenza risultava marginale, in penombra, scarsamente evidente nell'economia del grande, animatissimo quadro.

Riguardo a questo punto, allora, mi si consenta dar corso a una personale agnizione, a un riconoscimento in qualche misura emozionante: è stato davanti al boccascena del Teatro Fraschini di Pavia. Teatro unico, nella sua integra esemplarità settecentesca; non però unico (modulo corrente, piuttosto) ai suoi tempi; un gioiello, come si dice – ma non abbastanza celebrato – fra i diversi dell'antica architettura teatrale italiana. Il suo ricco boccascena, appunto, presenta a destra e a sinistra due balconate, alte sulla profonda ribalta, e inclinate verso l'arcoscenico. In esse – ecco subito – è dato vedere le postazioni ideali per due delle tre orchestre del *Don Giovanni*. La terza avrebbe da prendere posto in una loggia al centro: elemento scenografico da aggiungere a completamento dell'interno sontuoso.

Ci rendiamo conto che stiamo evocando una spettacolarità 'tradizionale', settecentesca: molto probabilmente fuori moda oggi. Ma tant'è: la sua congruenza stilistica e la sua sorprendente funzionalità – crediamo – rimangono dei valori, in se stessi: al di sopra delle mode.

Si è tentati di proseguire la graduatoria delle difficoltà sceniche che il *Don Giovanni* oppone ai propri realizzatori; quanto meno a quelli che intendano partire dalla comprensione di ciò che voleva (che si aspettava) Mozart: lui, con accanto Da Ponte. Che è comunque partenza sempre consigliabile (obbligatoria?), anche per chi poi senta di avere gambe ovvero ali buone per correre, per volare oltre, sopra, magari contro. Va detto che, in genere, si è portati a diffidare degli alessandri magni che sciogliono i nodi di Gordio brandendo la spada del libero arbitrio; se non fosse che qualcuno fra essi – dotato di intelligenza scenica particolarmente forte – imporrà un discorso più sottile.

Come terza difficoltà scenica (logistica, anche questa) porremmo dunque il sestetto che avvia Donna Elvira al secondo atto («Sola sola, in buio loco»), con la successiva arietta di Leporello «Ah, pietà, signori miei!». Il problema è nella disperata ricerca di una via di fuga da parte del malcapitato («Più che cerco, men ritrovo/ Questa porta sciagurata...»); è nell'attuare, dopo l'inarriabile farfugliamento, la sua abile, fulminea uscita di scena.

Da Ponte ha indicato per questa situazione «Atrio terreno in casa di Donn'Anna», con l'evidente intenzione di attribuire una qualche plausibilità narrativa a quella che di fatto era la più pura volontà di 'sestetto' nutrita da Wolfgang Amadeus Mozart: un Mozart – si sa – corroborato, in questa nuovissima direzione, dagli esiti delle *Nozze*: dai loro *ensembles*, da quel fatidico *Finale primo*.

E secondo questa direzione, appunto, non è forse vero che la drammaturgia del *Don Giovanni* incorre in più di una forzatura? Di contro alla linea-

rità delle *Nozze* (direttamente mutuata da Beaumarchais) e alla geometria cartesiana di *Così fan tutte*.

In particolare, proprio il nostro sestetto «Sola, sola in buio loco» è episodio aggiunto, spurio rispetto ai canovacci correnti del *Convitato di pietra* da cui si origina il libretto, e che nel complesso erano stati seguiti con fedeltà (come già era avvenuto nel precedente immediato dei Bertati-Gazzaniga).

Per questa scena la memoria non può non evocare l'alto, aereo 'traliccio' di Henry Moore, un bozzetto preesistente che Giovanni Carandente e Gian Carlo Menotti fecero diventare 'scena' (operazione felicemente proditoria, legittimata dal consenso dello scultore), per l'allestimento del *Don Giovanni* al Festival di Spoleto del 1967. Quel bozzetto, infatti, scenograficamente ingigantito, immerso in una giusta penombra – quella sagoma sospesa su alti sostegni verticali – aveva la suggestione di un labirinto, in cui i personaggi si aggiravano smarriti. Fu la volta che l'applicazione scenica di una pura idea scultorea era arrivata a vivere di una proficua congruenza con l'opera.

Elusi, comunque, «la porta... il muro».

Anche Joseph Losey finisce per eludere porta e muro nella versione cinematografica del *Don Giovanni*, che egli ha realizzato nel 1979 (con il coinvolgimento dell'Opéra di Parigi; direttore Lorin Maazel, Ruggero Raimondi protagonista). Losey, infatti, privilegiò la suggestione del labirinto, adottando il più superbo labirinto scenografico esistente: le 'strade' della scena scamozziana del Teatro Olimpico di Vicenza (per la verità il suo Leporello la «porta sciagurata» l'aveva anche intravista nel sottopalco; ma le imperiose ragioni musicali del sestetto avevano finito per prevalere); ed eccoli tutti e sei a cantarlo ordinatamente, davanti alla scena monumentale, in presenza di un impensabile piccolo pubblico, che fa corona a un non meno impensabile porporato. Puro scantonamento nella gratuità.

La via d'uscita che Giorgio Strehler escogitò per il suo Leporello, alla Scala, senza dubbio era stata molto ingegnosa. Comportò comunque, anch'essa, uno scantonamento rispetto all'imposto-base di tutta la messinscena.

Il regista aveva rinunciato ad ogni labirintico 'buio loco'. Donn'Elvira, con Leporello (nei panni di Don Giovanni), poi Donn'Anna e il Conte Ottavio, quindi Zerlina e Masetto si ritrovano tutti in ribalta, disposti in larghezza come per una 'prova all'italiana': bloccati contro un grande sipario di sontuosi panneggi. Giureremmo che il DVD che di questa messinscena è stato realizzato ha poi migliorato tale situazione, dando maggiore profondità all'ensemble e favorendo così il più felice risalto allo spiegamento dei costumi di Franca Squarciapino: stupendi tutti e sei, ciascuno in sé e nell'armonia della gamma cromatica. Alle spalle dei sei cantanti è proprio il rosso sipario che offre a Leporello l'agognata scappatoia: la «porta sciagurata» è l'apertura praticata

(pittoricamente simulata) nel bel mezzo del panneggi dipinti, com'era in uso negli antichi sipari (che 'calavano' interi), per consentire la sortita dei cantanti ai ringraziamenti.

Uno scantonamento, in effetti: e scantonamento sia 'figurativo' (rispetto alla messinscena di Ezio Frigerio, fino ad allora compiaciuta di lucide sontuosità architettoniche), sia 'concettuale': Leporello, qui, si fa Zanni che, a tu per tu con i lembi del sipario, gioca a giorno una sua buffoneria 'astratta', di contro all'andamento dello spettacolo, che fino ad allora era stato narrativamente 'vero', obiettivo, finemente illustrativo: come tanto spesso è stato – e tanto deliziosamente – il Settecento strehleriano.

Che poi per gli 'interni' successivi (per le grandi seconde arie di Elvira prima e di Donna Anna poi), Strehler ricorra alla medesima scena di panneggi purpurei è recidività, che non rinnovava l'indimenticabile, funzionalissima, 'evasione' nell'astrattezza del concerto, che ebbe la grande aria della sua Costanza (chiuse alle spalle del soprano le ante del sipario) nel remoto *Ratto dal serraglio* salisburghese.

Tanto più, che tra l'una e l'altra di tali fughe entro l'astrattezza dei panneggi, questo *Don Giovanni* ci aveva consolato con la gustosa 'verità' di quel muro di cimitero, che viene scavalcato prima dal protagonista e poi dal suo servitore, come Da Ponte comanda, *juxta* gli antichi canovacci: entrambi i personaggi ancora una volta in fuga, ciascuno per proprio conto, in cerca di un luogo dove non essere raggiunti.

Il muro del camposanto di campagna (con il suo modesto cancello) occupa tutta larghezza del palcoscenico; sopra di esso, il cielo notturno – protagonista di tutta la narrazione strehleriana, il cielo, nel prevalere degli esterni – si tende in orizzontale, mentre nelle altre scene esso si era teso verticalmente, sul basso orizzonte, tra le due ali di belle architetture. È questa l'ultima notte che il protagonista può dire di godere *en plein air*. Ma per poco: è notte mortifera.

Ed ecco, finalmente, il regista alle prese con il rovello originario del Commendatore-statua.

L'impegno di superare alla grande tale problema ha indotto a enfatizzare il partito monumentale che aveva caratterizzato la messinscena scali-gera. Che la statua, nel camposanto, fosse equestre l'aveva previsto anche Da Ponte. Strehler ne trae il miglior partito: la sua statua è un capolavoro barocco. Immobile: non può fare «così... così» con «la marmorea testa». Le sue «terribili occhiate» sono lampi al magnesio (confessiamo che il DVD si sovrappone, per questi dettagli, a quello che sarebbe il ricordo vivo della «prima»). Né potrà scendere dal cavallo il Commendatore. Tutto il monumento – piedistallo compreso, con tanto di lapide – si reca alla cena del libertino.

Ci siamo abituati da tempo a prescindere dalle parole dei libretti. Ma alcune continuiamo a sentirle immortali; quelle di Leporello, per l'appunto:

«Ah!... signor... per carità... / Non andate fuor di qua... / L'uom... di... sasso... l'uomo bianco... / Se vedeste... che figura... / Se... sentiste... come fa: / *(imitando i passi della statua)* / Ta, ta, ta, ta».

Scotta molto prescindere.

E poi: «IL COMMENDATORE / Dammi la mano in pegno! / DON GIOVANNI Eccola! (*Grida forte*) Ohimé! IL COMMENDATORE Cos'hai? / DON GIOVANNI Che gelo è questo mai!»

Ma, pur sollevandosi disperatamente sulla punta dei piedi, Don Giovanni non ce la fa a toccare la mano del Commendatore.

La mancata stretta di mano scotta ancora di più.

Il fatto è che il teatro di Mozart solo nelle due grandi opere serie, *Idomeneo* e *La Clemenza di Tito* – alfa e omega del suo percorso superiore – è aulico. Necessariamente aulico, per definizione (si sta parlando di opere 'serie'); quindi, come al solito, nella maniera più giusta, più naturale. Mai, in nessuno degli altri capolavori. Attribuire enfasi spettacolare al *Flauto magico*, ad esempio, è tentazione che può suscitarsi per qualche tratto; ma poi ci si trova davanti allo zufolo e al carillon di Papageno; ovvero – più significativamente ancora – allo stentato alberello, al quale il povero ragazzo penserebbe di impiccarsi (Beckett allo stato puro), e allora la conciliazione dei registri diventa impossibile.

Così, nel *Don Giovanni*, il Commendatore può anche essersi meritato un monumento equestre sulla sua tomba, ma quando va alla cena cui è stato invitato, è necessariamente pedone.

E poi proprio la scena della cena, nonostante il lusso dei suonatori che la rallegrano, con le buffonerie di Leporello, affamato, che mangia la coscia di fagiano e il padrone che lo redarguisce («Parla schietto, mascalzone!... Mentre mangio fischia un poco») rientra tutta nell'originario registro popolare della commedia dell'arte. Che poi, nel proseguo di questa stessa scena, l'apparizione del fatale Convitato assurga a una dimensione tragica, la più sbalorditiva che il teatro in musica abbia mai conosciuto fino ad allora, mentre non ha imbarazzato minimamente il genio del compositore – tutt'altro: l'ha esaltato – crea uno sbalzo di toni quanto mai problematico per il *metteur-en-scène* moderno.

È che la nostra cultura – anche quella teatrale – si è irrimediabilmente allontanata dalla naturalezza dell'epos popolare, che conteneva nelle sue corde, a pari titolo, l'horror e il gioco. L'horror? Diciamo la morte, l'inferno.

Ci si è soffermati sulle difficoltà logistiche che la realizzazione scenica del *Don Giovanni* presenta; ma la difficoltà più sottile e più profonda è proprio nel recupero di così portentosa contiguità di toni diversi.

Per restare sempre alla vertiginosa ultima cena di Don Giovanni – per cogliervi un ennesimo spunto di riflessione, dopo quelli che la musicologia ha

avuto ragione di individuare in essa, contenendoci – cioè – entro i limiti della nostra dimensione circoscritta alla concreta empiria del palcoscenico, si annota ancora: il libretto ci dice che Donn'Elvira, quando, vilipesa, esce di scena, e vede avvicinarsi (in quinta) il Convitato di pietra, grida («un grido orribile»), torna sui suoi passi, riattraversa la scena fuggendo da un'altra porta. Lo stesso Leporello, che Don Giovanni ha mandato a vedere che cosa stia succedendo, «mette un grido ancor più forte» (in quinta, lui pure); quindi «entra spaventato e chiude l'uscio».

Impagabile tale chiusura dell'uscio. Dunque Da Ponte – e con lui Mozart – questa scena la prevede non nel fasto prospettico di quinte architettoniche; la prevede «parapettata» (a pareti contigue); suppone la porta «praticabile», incardinata e con tanto di serratura (ovvero chiavistello, o paletto, o «saltarello»). Il Commendatore deve bussare.

Musicalmente terribili sono quei colpi.

La realizzazione scenica può prescindere anche da essi? Ma a quanti mai sacrifici va incontro la regia melodrammatica, nella sua ambizione di modernità. Che poi possa essere cosa legittima ormai non lo si osa più negare. Purché – allora – le compensazioni siano proporzionate.

La versione cinematografica del *Don Giovanni* realizzata da Losey resta importante, in particolare perché offre l'occasione di ulteriori rilevazioni circa il rapporto tra drammaturgia e visualità, tra racconto e rappresentazione. Il cinema narra. La scelta del Palladio, della Villa La Rotonda, come ambiente base, risponde a quel concetto di «assolutezza», che il capolavoro postula. È ambiente aulico ma anche vero, quindi probabile, verisimile come «casinetto» del nobiluomo.

Veri sono anche gli interni sontuosamente affrescati, la fuga delle sale, gli attigui spazi all'aperto: terrazze e prati ornati di sculture. Diremmo tuttavia che della loro bellezza il regista si è fidato fin troppo. L'aver risolto con interminabili *promenades* (implausibili, nonostante l'accuratezza del doppiaggio) le ampie arie delle due elegantissime dame è apparso un ripetitivo *escamotage* per coprire i tempi imposti dalla secolare convenzione melodrammatica (gli ornatissimi 'a capo'), ma per ciò stesso anticinematografici in sommo grado (solo *Il Flauto magico* di Bergman, a nostro avviso, è riuscito a conciliare così decisa divergenza di linguaggi). E sostanzialmente molto artificioso (non mozartiano, pertanto) è anche l'utilizzo del fronte e della scala d'accesso della Rotonda per l'aria del catalogo.

Attigua alla villa è la fattoria, la paggeria; le cantine: ambienti segnati dal tipico scarto sociologico che distingueva gli spazi destinati alla servitù da quelli padronali; ambienti veri essi pure. E pittoreschi secondo una dimensione rustica: giusta per il mondo di Masetto e Zerlina, se non fosse che la stretta vicinanza con la villa toglieva l'effetto sorpresa che invece si ritiene importante

per l'incontro tra il nobiluomo e le nozze villerecce. «Quel casinetto è mio... Vedi, non è lontano... Là ci darem la mano...» Zerlina non è una delle tante contadinelle della tenuta di Don Giovanni.

Per altro va apprezzato il ricorso a quella dimensione rustica per la gran festa che Don Giovanni offre agli amici di Zerlina e di Masetto, con il debito contrasto delle tre «maschere galanti». Rassegnati a perdere le «tre orchestre», si assiste così a «campi lunghi» (dall'alto, all'aperto), alternati a turbinosi passaggi per interni, sia rustici che sontuosi, fino a che – a grande distanza, e ancora dall'alto – la corsa nei campi del padrone e del servitore non chiuderà con il più bell'agio cinematografico l'arduo Finale primo. Il cinema: tangente di fuga, fin troppo comoda in questo caso. Tale si riconfermerà, ma con grande garbo, nelle lontananze lagunari al secondo Finale, il Finale dell'opera.

Joseph Losey, dunque, è abbagliato dalla bellezza degli spazi che Vicenza e Venezia, nel segno prevalente del Palladio, gli offrono. A Venezia è il palazzo scelto – all'inizio – come dimora del Commendatore. Alla Giudecca, al sagrato del Redentore, approda il protagonista per passare alla scena del cimitero (un cimitero in vero un po' confuso, nel buio della notte; e senza statue equestri).

Venezia – l'arcipelago lagunare – offre a Losey un'altra singolare occasione spettacolare: di valenza pari (e di tono opposto) a quella della Rotonda sui Colli Euganei; intendiamo la vetreria di Murano, dove i signori si recano in visita durante l'*ouverture*. Luogo infernale nella sua ferialità documentaria: con quel fuoco perenne e quei soffiatori di globi incandescenti. Sarà l'inferno in cui sprofonderà – *incipit* e fine della rappresentazione – l'«ateista fulminato».

E una terza dimensione ambientale ricca del più alto fascino musicale Losey la gode contemplando le «valli» della laguna: prima che nell'arioso finale, quando i sei superstiti, «vendicati dal cielo», se ne andranno per i rispettivi destini (distribuiti entro barche diverse), è Don Ottavio che, percorrendo in barca uno di quei canali, canta il suo amore troppo tiepidamente corrisposto. Così, senza avvertire minimamente il disagio dell'«a capo», la melodia celeste di «Dalla sua pace» trova nel paesaggio la più trepida consonanza.

Mirabile scelta paesistica.

Ma a questo punto si entra nel vivo di un altro dei problemi che la partitura mozartiana olímpicamente ci pone. L'aver fatto di Ottavio un gentiluomo di mezza età – come ne ha fatto Losey – è idea che risponde a una specificità narrativa, incline a caratterizzazioni che avvertiamo stranianti. Risponde a un pensiero che ho sentito esprimere anche da Carlo Maria Giulini: il fidanzato di Donn'Anna (che quella sera era ospite del padre di lei, nella casa di lei) sarebbe un amico del Commendatore, sposo designato per le nozze di alto rango: attempato cavaliere, gentilissimo (di nessun *appeal* per la «madamina»; ma questa era cosa, cui il Commendatore poteva non badare).

Personalmente, tuttavia, pensiamo che proprio la quota di classica assolutezza, cui accediamo con il *Don Giovanni*, escluda caratterizzazioni di questa sorta. Molto semplicemente: le meraviglie melodiche che Mozart attribuisce a Don Ottavio pretendono che anch'egli sia bello; come tutti, nell'opera.

Ottavio è il negativo ('in bianco') del tenebroso Don Giovanni.

Donn'Anna stupendamente racconta:

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.

Ottavio, trepidante, ascolta; crede alla versione che Donn'Anna gli dà dell'accadimento (la delizia del suo «Ohimé! Respiro»). Che poi la versione sia inattendibile è cosa quasi certa. Quanto realistica, di contro, la sintesi di Leporello: «Bravo! / Due imprese leggiadre: / Sforzar la figlia, ed ammazzare il padre».

Fanciulla disponibile all'esperienza amorosa (ma con il promesso sposo, beninteso), Donn'Anna può aver vissuto con piacere quell'esperienza. Ma nobildonna qual'è (nobildonna spagnola), non ammette di essere stata ingannata. Perciò giura e fa giurare solennemente vendetta dell'affronto. Ottavio così si atteggia a eroe da opera seria; la sua voce è agilissima, chiara; il suo canto è il più fiorito. Gorgheggerà «e sol di stragi e morti / Nunzio vogl'io tornar». Sarà in buona (in ottima) fede.

Antitetica è la sua vocalità rispetto a quella di Don Giovanni: quasi come la vocalità della Regina della Notte sarà antitetica alla vocalità di Sarastro. «Perdonate, bellissima Donn'Anna: / Se servirvi poss'io, / In casa mia v'aspetto. Amici, addio!» È la voce che – nelle inflessioni calde, scure, vellutate della galanteria – tradisce il libertino. È alla voce, appunto, che Donn'Anna riconosce, senza ombra di dubbio, «il carnefice del padre suo». Infatti: «Gli ultimi accenti / Che l'empio proferì tutta la voce / Richiamar nel cor mio di quell'indegno / Che nel mio appartamento...» È il richiamo profondo («nel cor mio») di una voluttà maledetta e indimenticabile. Al cui confronto le nozze con il buon Conte Ottavio sbiadiscono irrimediabilmente; diventano un pensiero da rimuovere: che intanto si acquisti tempo (dove, alla fine, la dilazione di un anno).

Leporello – lui pure – assomiglia fisicamente al padrone: e Leporello anche nel registro basso della voce. Così il travestimento che inganna Donna Elvira (col favor della notte) riesce benissimo.

Nel film di Losey, in fine (ma si dovrebbe dire in principio), entro la costante ambizione di bellezza e eleganza figurative, gioca un'idea portante: l'idea di un Don Giovanni funereo. Gioca l'inestinguibile suggestione del dittico amore-morte: da modulare, ora, come sesso e morte. Un'idea che l'inni-

comprensività del mito (come è per quasi tutti i miti cosiddetti eterni) può legittimare.

Ma diciamo subito che altrettanto legittima è l'idea esattamente opposta: Don Giovanni, quale eroe di un vitalismo illimitato. E questa idea, anzi, può godere del più abbagliante avallo musicale: si dice l'arietta «Fin ch'han del vino / Calda la testa»; fulmineo ritratto ('istantanea') del protagonista, massima concentrazione di energia ritmica.

Accanto a quel minuto e mezzo che dura l'aria, che infelicemente – nel mondo austro-tedesco – si ama dire «dello champagne», la serenata, accompagnata da nient'altro che da un mandolino (il bacio della gloria per uno dei più umili strumenti musicali), è la morbida distensione della medesima forza vitale: in entrambi questi due numeri – aria e «canzonetta» – si esplicita la strategia del libertino. E anche la terza aria di Don Giovanni, «Metà di voi là vadano», è pur sempre aria d'azione; è sempre strategia in atto.

Comunque, finché Losey persegue l'idea ferale del suo protagonista in qualche sequenza, nella tenebrosità di certi atteggiamenti di Ruggero Raimondi (il trucco improntato a perenne pallore), ne arriviamo a condividere il fascino. Non più – diremmo – quando quella sua idea indulge alla superfetazione del simbolo: l'adolescente, quasi angelo custode del protagonista; ambiguo, enigmatico, accattivante angelo della morte. Perché?

La limpidezza di quello straordinario figlio dell'età dei lumi che pure fu Mozart ci sembra escludere ogni fumoseria simbolistica.

Vero Alessandro Magno del teatro moderno, Peter Brook ha messo in scena il *Don Giovanni* a Aix-en-Provence, nel 1998 con e per Claudio Abbado (il quale poi lasciò subito il posto a Daniel Harding). Non mancò una riproposta dello spettacolo presso il Piccolo Teatro di Milano e, nel 2002, una ripresa ad Aix-en-Provence, con realizzazione del DVD.

Rappresentazione di un rigore minimalistico, se mai altra. Pertanto non poi 'accattivante', nella sua luciferina essenzialità. (Ci si chiede, anzi: può, questo limite di scabra laconicità spiegare in qualche misura la 'distanza' che Claudio Abbado ha preso dalla collaborazione con Peter Brook?).

Bandita ogni concessione illustrativa. Nello spazio di una nuda pedana fra i 'neri' si gioca tutta l'opera. Siamo dunque agli antipodi di Losey e di Strehler.

In tanta astrazione si impone – perentoria – la 'verità' dei personaggi: la recitazione degli attori.

E questo è un punto che – scavalcando l'antinomia stilistica di base – non può non ricondurci alla Scala: accanto a Muti e a Strehler.

L'esperienza condivisa di prove di sala (come spettatore, per parte mia) mi ha consentito di apprezzare fino in fondo l'accuratezza (e l'acutezza) con cui Riccardo Muti, fra tutti i direttori d'orchestra che ho frequentato, stia attento alla dizione, quindi – *toto modo*: toscanininiamente – alla recitazione dei

suoi cantanti; la mimica, l'azione per ciascuno di essi sarebbero scaturite – giuste – dalla piena assimilazione della *parola scenica*. Così l'intesa con un maestro del teatro di parola, quale è stato Strehler, non poté che essere perfetta.

Su questa base si coglie quella che riteniamo essere l'eccellenza del *Don Giovanni* milanese 1987: la mirabile gradazione musicale tra recitativi secchi e recitativi drammatici e lo sfumato passaggio tra questi e le arie. Test massimo: la levitazione della prima aria di Ottavio (Francesco Araiza): «Dalla sua pace».

Con Peter Brook non c'erano cantanti-stars (non un'Edita Gruberova – Donna Anna!); non potevano/non dovevano esserci. Ma tutti erano molto bravi, vocalmente dotati, e vivi di una vitalità maturata in prove che senza dubbio, con tale regista (non specificamente 'di parola': regista 'globale'), dovettero essere magistrali.

Erano tutti giovani e belli; vestivano abiti 'attuali'.

Peter Brook ha la padronanza di tecniche spettacolari anche peregrine, magari mutate da una teatralità lontana dalla nostra (una teatralità orientale): quella per cui, in particolare, chi cade morto in scena – il Commendatore – ne esce sulle sue gambe, essendo stato coperto (cancellato) da un telo bianco. Ci si chiede perché questa uscita di scena è stata omessa dal DVD. Forse per evitare lo sconcerto che essa potrebbe provocare nel vasto, indifferenziato pubblico dei DVD. Agli occhi degli spettatori 'dal vivo', invece, così flagrante artificiosità risultò trascesa dallo stupore. Mentre in quegli spettatori, per tutto il corso dello spettacolo, si è sollecitato, quasi prodigiosamente, il più elementare (infantile) senso del teatro: quello per cui, da ragazzi, si gioca a 'rappresentare' qualcosa e qualsiasi oggetto ci venga alla mano si trasfigura: «si diceva che questo era...». «Per enigmate» e, pure, in trasparente funzionalità. Così vediamo messi in campo attrezzi comunissimi: piccole panche, sgabelli, tavolineti, semplici 'capre', semplicissimi telai, bastoni, bastoncelli; al più, alte pertiche.

Le pertiche: lo scatto ginnico con cui il giovane Peter Mattei si avvinghia ad una di esse, scarlatta, per imporre a Leporello «Fin ch'han del vino / Calda la testa», si fa aggressiva affermazione di virilità. E l'uscita di scena del padrone e del servo che reggono sul palmo della mano le rispettive pertiche persegue l'effetto di un bell'equilibrisimo circense.

Si assiste alla morte e alla trasfigurazione di ogni scenografia.

La «scena corta» antistante il «casinetto» del protagonista – il Giardino con i due padiglioni, come la indica il libretto – la vediamo così risolta: Zerlina può cantare «Tra quest'arbori celata / Si può dar che non mi veda»; le basta addossarsi a una pertica tinta di verde. E Don Giovanni può ben stupirsi nello scorgere Masetto nel «padiglione» dove lui intenderebbe appartarsi con Zerlina: «Masetto! MASETTO Sì, Masetto / DON GIOVANNI (*un poco confuso*) E chiuso là, perché?» Masetto infatti si è rannicchiato, chiudendosi nel-

l'angolo che egli stesso ha formato con due piccole capre. Da Ponte lo si traduce (quanto mai liberamente, come si vede); non lo si snobba.

*Finale primo*: ora la pertica di Don Giovanni, impugnata da lui e tenuta orizzontalmente, è la barriera dell'uno contro tutti. Spariti i coretti dei servitori e dei villici come comparsera divenuta ormai inutile. Quanto alle tre orchestre, non si erano proprio viste; avevano suonato 'interne'. Si era dovuto chinare la testa come davanti a un sacrificio necessario. Ogni ascetismo – anche quello spettacolare – chiede sacrifici.

Ma è anche vero – proporzionata compensazione – che esso consente di godere il nudo spazio tra i neri in assoluta libertà e in piena fantasia. Niente di costruito; abolito ogni praticabile. Elvira si può comunque affacciare alla finestra, nel notturno che apre il secondo atto; le basterà un telaio dove appoggiarsi come a un davanzale, e guardare in giù. Così Don Giovanni e Leporello (con gli abiti scambiati; praticamente solo i cappelli; assenti mantelli, piume, spade al fianco), contro ogni obiettività, noi li 'sentiamo' sottostanti. Quindi il terzetto – scardinata la men che minima verisimiglianza spaziale – può finire cantato in musicale simmetria: il soprano al centro ('affacciata'), e i due bassi agli estremi lati della scena.

Per la successiva serenata, poi, Brook ha regalato al protagonista il dolce movimento di teli leggeri (dalle tinte sfumate), mossi da provvidi e discreti ventilatori e tenuti sospesi attorno a lui da ombre in nero, seminascolte dietro di essi.

I bastoni: di corti bastoni cilindrici sono armati gli amici di Masetto, che, capeggiati da lui, vanno alla caccia di Don Giovanni; e due bastoni di diversa lunghezza diventano il moschetto e la pistola con cui Masetto vuole ammazzare l'insidiatore della propria sposa. Basterebbe l'utilizzo che Peter Brook fa di questi attrezzi nel risolvere la difficile regia del «Metà di voi qua vadano» (con il suo «a capo»), per dirci la giocosa abilità dell'eccezionale teatrante.

Gli basta niente: la simulazione di muoversi nelle tenebre più nere che si ammirò, in tempi remoti, nel famoso «duello al buio» dell'Opera di Pechino torna ora e risolve sorprendentemente – in buona luce – il sestetto «Sola, sola in buio loco». I 'neri', al solito, adempiono alla funzione di ogni porta e di ogni muro.

Le panche: una mezza dozzina di piccole panche, messe per dritto, diventano le pietre tombali del cimitero. Il monumento parlante del Commendatore – tautologia scenica – è il Commendatore in persona; ricompare nella sua alta uniforme: tutt'altro che pietrificato. Eppure la sua terribilità non risulta diminuita. Né ora, né quando egli interverrà alla cena di Don Giovanni. Non si azzarda il «ta-ta-ta» del suo passo; ma la stretta di mano c'è, eccome.

Stupisce semmai che «la mensa preparata» sia uno dei soliti piccoli tavolini, appena coperto di panno rosso.

E neanche ora compaiono a vista i suonatori. Una concessione alla comparsa (davvero necessaria?) sono invece le due belle ragazze che si dividono i ‘bocconi da gigante’ di Don Giovanni. Il cui sprofondamento agli inferi – infine – è ancora risolto tramite la sua pertica personale.

Che poi egli ricompaia durante il sestetto dei superstiti, aggirandosi fra di loro e fissandoli uno a uno, è idea che vale a indicare l’arcana, sovrumana distanza che separa il protagonista dalle sue vittime.

Che, con lui, torni ora in scena anche il Commendatore ci sembra idea utile, semplicemente, a completare il cast per i ringraziamenti finali.

Dunque, alla quota del *Don Giovanni* si addice l’astrazione. Astrazione e organicità. E vitalità, naturalmente.

Robert Carsen, nel realizzare il *Don Giovanni* a inaugurazione dell’ultima stagione scaligera, ha giocato tutto d’astrazione, ancorandosi rigorosamente a un partito scenografico che definiremmo lapalissiano. Si direbbe che, nell’eccesso di un narcisismo professionale, egli abbia proiettato il proprio compiacimento di inscenare il ‘capolavoro’ per antonomasia in quello che vuol imporsi come il primo teatro lirico del mondo, e nel momento della sua massima autoreferenzialità (la serata di Sant’Ambrogio), partendo dalla contemplazione del Teatro del Piermarini e non staccandosi mai da essa, dal principio fino alla fine. La Scala come Universo.

Anche il pubblico è chiamato a partecipare dello stesso narcisismo. La visione della sala, rispecchiata nel velario riflettente, si spalanca fin dal primo, tragico accordo dell’*ouverture*.

Chi pure, andando all’opera, gradirebbe tanto che le *ouvertures* fossero lasciate a se stesse, non può negare che si è trattato di un bel colpo di teatro. Ed era, subito, l’affermazione della ‘filosofia’ dello spettacolo.

Poi si è assistito alla replicazione ostinata del medesimo sipario (nei più diversi formati e dettagli); siparietti, quinte, principali, le colonne del bocca-scena. Tutto della celebre sala è chiamato a vivere nella rappresentazione: il corridoio centrale della platea, la paratia dell’orchestra; per via di passerelle varie lo stesso spazio della ‘fossa’; il palco di proscenio (quello di sinistra: comoda via d’uscita per i personaggi impegnati a svignarsela). Spesso, a dire il vero, si è avuta l’impressione di un utilizzo prossimo agli pseudo-sperimentali in uso nei teatri di periferia.

Punta estrema di tale disinvoltura è stato il coinvolgimento del palco reale, con tanto di Presidente della Repubblica e Presidente del Consiglio – alla prima – seduti con le rispettive consorti nelle poltrone davanti: è stato, quello, il luogo deputato per l’apparizione della statua del Commendatore, nel cimitero. E il cimitero? Non esiste; la Scala non contempla niente che possa somigliare a una camposanto; quindi esso non esiste. Resta lo spazio nudo del palcoscenico, con appena qualche stand cui sono appesi costumi vari. La

*nonchalance* di Don Giovanni, nel mentre costringe Leporello a leggere la terribile lapide (naturalmente inesistente essa pure) è spinta al punto per cui si vede il protagonista cambiarsi d'abito – a vista – per l'ennesima e non ultima volta: si vede Don Giovanni in canottiera. Tutti si cambiano d'abito in questa rappresentazione, di continuo: solisti e coro.

La gamma cromatica dei costumi è ridotta a velluti (ovvero a panni) rossi: più il bianco dell'abito nuziale di Zerlina, il nero e il bianco del frac di Leporello-cameriere (chef), il nero dei suonatori, e il 'sotto' dei coristi per l'oscurarsi della 'massa' al *Finale primo*.

Ora, se il palco reale poteva evocare la sacrale dignità del monumento celebrativo, agli antipodi, il segno del più minuto spicciolamento dell'idea portante (la Scala, tutta e solo la Scala) lo si è visto in quel volumetto rosso che è stato messo nelle mani di Donn'Anna, alla fine: all'aria «Non mi dir»; era il lucido programma di sala.

Certo non c'è stato verso di annoiarsi.

In così continuo, studiatissimo e sfrontato baloccamento, si fa i conti tra che cosa ci è abbastanza dispiaciuto perdere e che cosa si deve ammettere di aver acquistato. Il bilancio non è facile. È stato un assiduo altalenare di sensazioni e di valutazioni.

Il gioco dei vari sipari, figurati su telai susseguentisi l'uno dietro l'altro alla sortita di Donna Elvira (debitamente 'in abito da viaggio' con la scorta, da subito, della bella cameriera cui Don Giovanni dedicherà la sua serenata) risolve felicemente l'«a capo» dell'aria «Ah! Chi mi dice mai». Elvira, che è entrata da una porticina praticata nel primo di quei telai, rientra (alla ripresa) da un'analogha porticina praticata in altro, analogo telaio. Che poi il retro di uno di quei pannelli funga da catalogo di Leporello lo diremmo semplicemente un espediente cervelotico. Il registro delle 'belle' è un importante e delicato oggetto di attrezzatura. La soluzione più giusta c'è sempre parsa quella di una sorta di messale, con tanto di nastri colorati quali segnalibro da utilizzare via via: «In Italia», «In Lamagna», «in Francia», «in Turchia», «Ma in Ispagna».

Certo però, quando si vuol improntare uno spettacolo secondo un'univoca essenzialità di soluzioni sceniche – come nel caso della regia di Carsen – l'attrezzatura crea impicci. Così, se proprio occorrono sedie si ricorrerà a quelle foderate di damasco rosso che arredano i palchi del teatro milanese. Unica deroga, le seggiole più comuni per la festa di nozze di Zerlina e Masetto (gli stands reggi-abiti non erano una deroga: non c'era che da prelevarli dalla sartoria, dal retropalco, dai corridoi dei camerini).

La cena fatale imporrebbe un tavolo ben apparecchiato. Carsen lo sostituisce con un 'ponte mobile' del palcoscenico, largo per tutta la larghezza del medesimo, 'scenografato' bianco. Ci penseranno i camerieri a liberarlo delle

inevitabili stoviglie, all'arrivo del Convitato (niente affatto 'di pietra', quest'ultimo: come a Aix-en-Provence); il quale potrà passeggiare tranquillamente sul praticabile-tavola. Assolutamente non partecipi dello spavento che ha sconvolto Donn'Elvira e Leporello, quei camerieri sono declassati da figuranti a imperterriti servi di scena, del tutto *out*.

Altalenante, in particolare, c'è sembrata la funzionalità degli spogliarelli. Va detto che Elvira che si mette in sottoveste nera alla sua seconda grande aria («Mi tradì quell'alma ingrata»), e vi resterà fino alla fine, quando apparirà – anche lei sul bianco praticabile-tavola – la si ricorderà come patetica anima in pena.

Tuttavia, in sintesi, al di là di tanto lambiccata casistica di trovate, quello che, nella regia di Carsen soprattutto ci rincresce di aver perduto, è il 'mistero': quel mistero che in larga misura avvolge la vicenda e permea di sé certi personaggi. Donn'Anna ne è la prima depositaria; la Donn'Anna di Carsen lo recupera appena sotto gli occhiali da sole nel momento dei presumibili funerali del padre (un'idea, senz'altro, quest'incrociarsi del piccolo corteo di signori in lutto con i villici della festa di nozze).

Soprattutto, attorno a Donn'Anna, si rimpiange la perdita del meraviglioso mistero delle «tre mascherine»: fin dal loro ingresso, così stentato davanti alla prima fila degli spettatori in platea.

Non misterioso – anzi facile – l'estremo arrivo del Commendatore alla cena: l'apparizione è confezionata con i più consueti fumi scenografici. Persi, neanche dirlo, il «Ta, ta, ta, ta»; e i colpi alla porta. L'accento vampiresco della bara foderata di seta rossa era magra compensazione. Persa anche la sublime stretta di mano, mentre il ferimento mortale con cui il Commendatore finisce per contraccambiare Don Giovanni è apparso gratuito: un arbitrio in più.

Il quale però ha conosciuto un riscatto. L'idea finale è forse il miglior punto a favore dello spettacolo: lo illumina tutto, a ritroso, creando un felice circuito chiuso con la sua apertura. La ricomparsa di Don Giovanni (libera eco da Peter Brook), il suo assistere appena un poco irridente (costume di velluto rosso e sigaretta accesa) allo sprofondamento dei superstiti, carica l'*ensemble* conclusivo – l'amabile tributo alla convenzione dell'opera che si è proclamata 'giocosa' – di un forte significato: deliziosi, mirabili, carissimi, indimenticabili ciascuno dei sei; ma quello che faranno d'ora in poi è cosa del tutto priva di interesse. Senza più Don Giovanni essi non hanno diritto di vivere.

La dura constatazione poteva anche evitare l'ulteriore ricorso ai fumi scenografici. I sei non andranno all'inferno. Perché? È più probabile che li aspetti un limbo consolatorio.

LUCIANO ALBERTI