TEATRO ALLA SCALA

Don Giovanni

Wolfgang Amadeus Mozart

Stagione d'Opera 2016 / 2017

Don Giovanni alla Scala dal 1814 al 2011

*Luca Chierici**

È facile verificare come, nel caso delle quattro più note opere di Mozart (le tre su libretto di Lorenzo Da Ponte e *Die Zauberflöte*), l'approdo al palcoscenico della Scala sia avvenuto con un non trascurabile ritardo rispetto agli anni in cui questi lavori godevano già di una buona diffusione in Europa. La programmazione di titoli che oggi sono giustamente tra i più gettonati nei teatri di tutto il mondo avvenne infatti gradualmente, con la proposta di *Così fan tutte* nel 1807, del *Don Giovanni* nel 1814, delle *Nozze di Figaro* nel 1815 e della *Zauberflöte* nel 1816. *Don Giovanni* ha avuto sicuramente la meglio sugli altri titoli per quanto riguarda il numero totale di recite (179, contro le 138 delle *Nozze di Figaro*), ma anche in questo caso la distribuzione degli allestimenti segue quella tipica dei grandi melodrammi classici, con una punta di interesse (calante) nel primo ventennio dell'Ottocento, due sole riprese nella seconda parte del secolo, una lenta rinascita a partire dalla fine degli anni Venti del Novecento (questa volta senza il contributo di Toscanini, come era stato invece il caso della *Zauberflöte*). Allo straordinario periodo 1948-1966, con direttori stranieri e cantanti di varia estrazione impegnati contemporaneamente in teatro e sul piano del mercato discografico, seguirà un vuoto di ben ventuno anni fino alla riproposta mozartiana di Muti, che terrà conto di tutte e quattro le opere citate in apertura. Nel recente passato le dissacranti ma intelligenti novità contenute nella regia di Robert Carsen hanno infine convinto pubblico e critica del valore di una lettura davvero anticonformista e al passo con i tempi dell'immortale "melodramma giocoso".
Incuneato nel cartellone tra *La vedova delirante* di Pietro Generali e *Le due duchesse* di Johann Simon Mayr, il Don Giovanni giunge dunque alla Scala il 17 ottobre 1814 e ottiene un successo parziale, imputato da taluni allo scarso numero di prove. Il "Corriere Milanese" riporta che nel caso del *Don Giovanni* "a Napoli si fecero più di 30 prove prima di esporlo al pubblico" e fissa, con una sicurezza che oggi fa un poco sorridere, in "non meno di 40 prove" il numero minimo accettabile perché "venga debitamente eseguita una composizione di tanta difficoltà; e qui, se si presti fede alla voce pubblica, non arrivarono alle dieci".
Di notevole levatura furono i cantanti che parteciparono all'avvenimento, e

al di sopra di tutti il già allora famoso basso Filippo Galli. Voce che darà vita a molteplici eroi rossiniani, Galli non convinse però del tutto nell'interpretazione del difficile ruolo del libertino. Lodata fu la Zerlina di Lorenza Correa "per i dolci e convenevoli modi con che canta le due cavatine", mentre Francesca Festa Maffei, donna Anna, si mostrò "poco animata nel terribile momento in cui s'affaccia nel cadavere del padre". Giovanni David (Don Ottavio) cantò "con bel garbo la sua aria dell'atto secondo" e Luigi Pacini si trovò "ben nicchiato" nel ruolo di Leporello. Lodate furono le scene di Pasquale Canna, soprattutto quella della discesa di Don Giovanni agl'inferi che a quei tempi terminava l'opera: "l'ultimo scenario del sig. Canna, che rappresenta una voragine di fuoco, non poteva essere meglio concepito per l'effetto teatrale in tutte le sue parti; ma il colpo d'occhio sarebbe più compiuto se si lasciasse agire il solo macchinismo dell'intera illuminazione, senza il soccorso delle faci agitate sulla scena". Già allora si era capito che la scena clou dell'opera, a partire dalla comparsa del Commendatore, poteva dare seri grattacapi a scenografi, costumisti e comparse, come da un certo punto di vista accade ancora oggi, nonostante gli accorgimenti più disparati messi in campo dai registi, tradizionali o innovativi.
Un grande direttore come Bruno Walter ebbe il 30 aprile 1931 l'onore di riportare il *Don Giovanni* alla sua integrità originale, senza quindi omettere, secondo le parole del critico del "Corriere della Sera" Gaetano Cesari, "quel poetico pezzo di chiusa che serve tanto bene a equilibrare il dramma giocoso dopo la rappresentazione dell'ultima tragica avventura toccata al protagonista". Walter venne giustamente riconosciuto come simbolo di "un atteggiamento artistico che [...] assume anche un aspetto morale nella fedeltà verso l'opera d'arte", e poté disporre di voci molto famose quali quelle di Mafalda Favero, Mariano Stabile e Salvatore Baccaloni: le stesse che erano state protagoniste, con la Cigna, Schipa e la Arangi-Lombardi, alla prima ripresa scaligera novecentesca del 19 dicembre 1929, quando ancora si diceva che "come tutte le opere giocose in genere, il *Don Giovanni* non poteva calcolare sopra un successo esplosivo". Grande successo ebbero in quel caso le mitiche voci ora ricordate, e in alcuni casi possiamo ancora oggi ascoltare alcuni esempi registrati da Schipa, Stabile e dalla Favero nei medesimi ruoli mozartiani, utilissimi per comprendere quale sia stata l'evoluzione del gusto musicale negli anni.
Con sole due recite al Teatro Lirico, dopo la catastrofe della guerra, *Don Giovanni* riappare in cartellone il 21 aprile 1945, con la direzione di Marinuzzi e parte del cast ora ricordato. Il critico Franco Abbiati ricordò di quell'evento lo Stabile "giocatore spavaldo e pronunziatore elegante [...] la vaga, impareggiabile Favero e il divinamente sospiroso Schipa". Tancredi Pasero fu "un eccellente Leporello, reso con volutamente goffa disinvoltura". A titolo di curiosità, la regia "forse più alacremente gestita che euritmicamente atteggiata" venne affidata allo stesso Stabile.
La grande stagione di *Don Giovanni* secondo i parametri internazionali ricordati poc'anzi ha però luogo tra il 1948 e il 1966, quando sul podio si succedettero direttori mozartiani di straordinario livello quali Böhm, Karajan,

Ackermann, Scherchen e Maazel. Ben note agli ascoltatori sono gran parte delle edizioni discografiche, in studio o dal vivo, riferite a costoro, e impossibile sarebbe qui ripercorrere in dettaglio la cronaca dei successi di quegli anni; successi che, beninteso, furono tali anche e soprattutto per i protagonisti vocali, tra cui spicca per numero di presenze Elisabeth Schwarzkopf con la sua splendida Donna Elvira. Ciò che colpisce di più in quegli anni felici è l'integrazione tra le voci italianissime o perlomeno latine (Petri, Siepi, Alva, Bruscantini, Tajo, Panerai, la Freni, la Stella, la Carteri, la Noni...) e quelle di altra matrice (oltre alla Schwarzkopf, Leontyne Price, la Sutherland, la Güden e poi Ghiaurov, Gedda, Poell). Il tutto era governato da direttori che, in maniere differenti, incarnavano lo spirito dualistico di un Mozart austro-tedesco e italiano allo stesso tempo.

Verso un tipo di spettacolo e di integrazione musicale che in un certo senso riportasse il *Don Giovanni* a una matrice latina, se non proprio italiana, si giunse, dopo un lungo intervallo, con la direzione di Muti (1987-1999), che impose una propria coerenza musicale indirizzata anche a ripulire certe incrostazioni dovute alla cosiddetta "tradizione". Non a caso, anche nel periodo successivo a Muti l'attenzione si focalizzò definitivamente sul prodotto del genio mozartiano e, salvo qualche occasione rappresentata dalla presenza di cantanti-dive quali la Fleming, la Gruberova o la Bartoli, la presenza di voci anche importanti è stata piuttosto subordinata a una visione più allargata dell'evento teatrale. Sempre in questo contesto abbiamo assistito a una decisa virata nel campo della regia, che era stato spesso il punto debole, o comunque non prioritario, durante il ventennio 1948-1968, nel quale tra l'altro direttori come Karajan e Ackermann si erano imposti anche come registi. Strehler, coadiuvato dalle scene di Ezio Frigerio e dai costumi di Franca Squarciapino, insisteva sugli ampi spazi già sperimentati nel caso delle *Nozze di Figaro* e mostrava un *Don Giovanni* memore delle proprie radici letterarie, eroico e sensuale e soprattutto antagonista delle convenzioni, rappresentate dalla figura del Commendatore. Non tutto funzionava alla perfezione, come era accaduto nel caso delle *Nozze di Figaro*, ma alcuni luoghi essenziali come quello dell'apparizione del Commendatore stesso rimangono giustamente nella storia delle rappresentazioni teatrali dell'opera.

Del fantasioso apporto registico di Carsen, troppo recente per poter essere collocato in questo genere di retrospettiva, si è in parte detto. Criticata non sempre positivamente è stata invece la precedente regia di Peter Mussbach, che aveva sottolineato la nevrosi narcisistica di Donna Elvira, l'inettitudine cicisbea di Don Ottavio, la sostanziale frigidità di Donna Anna, oltre naturalmente a sottolineare la ben nota pansessualità del protagonista, che si spingeva fino a un possibile coinvolgimento emotivo nei confronti di Leporello.

---

* Luca Chierici (1954) è critico musicale e discografico, musicologo pubblicista e commentatore radiofonico. Ha pubblicato volumi dedicati a Beethoven, Chopin e Ravel. Appassionato di tecnologia ed esperto di interpretazione, ha una biblioteca digitale di oltre 130.000 spartiti e una collezione di oltre 80.000 registrazioni live. Ha collaborato al progetto di digitalizzazione della Biblioteca del Conservatorio di Milano.