IL SEGNO E LE LETTERE

Collana del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture moderne
dell'Università degli Studi 'G. d'Annunzio'
diretto da Nicola D'Antuono

DIREZIONE
Carlo Consani

COMITATO SCIENTIFICO
Giovanni Brancaccio
Carlo Consani
Paola Desideri
Elisabetta Fazzini
Andrea Mariani

Il segno e le lettere
Collana del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture moderne
dell'Università degli Studi 'G. d'Annunzio'
Saggi - 4

Luciano Paesani

Porta Bertati Da Ponte: Don Giovanni

con il fac-simile del libretto di Nunziato Porta per Praga del 1776

Introduzione di Tomislav Volek

Postfazione di Milada Jonášová

LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto

Edizione a stampa 2012
ISBN 978-88-7916-592-1

Copyright © 2012
LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto
Via Cervignano 4 - 20137 Milano
www.lededizioni.com - www.ledonline.it - E-mail: led@lededizioni.com

I diritti di riproduzione, memorizzazione e archiviazione elettronica, pubblicazione
con qualsiasi mezzo analogico o digitale
(comprese le copie fotostatiche, i supporti digitali e l'inserimento in banche dati)
e i diritti di traduzione e di adattamento totale o parziale
sono riservati per tutti i paesi.

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15%
di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto
dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque
per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da:
AIDRO, Corso di Porta Romana n. 108 - 20122 Milano
E-mail segreteria@aidro.org <mailto:segreteria@aidro.org>
sito web www.aidro.org <http://www.aidro.org/>

Volume stampato con il contributo
del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture moderne
Università degli Studi 'G. d'Annunzio' di Chieti-Pescara

In copertina:
Anton Maria Zanetti: Antonio Denzio
(ca. 1720; Venezia, Fondazione Giorgio Cini)

Videoimpaginazione: Paola Mignanego
Stampa: Arti Grafiche Bianca & Volta

SOMMARIO

Premessa 7
Porta, Bertati, Da Ponte e *Il convitato di pietra*

Introduzione di Tomislav Volek 11
L'opera italiana a Praga negli anni 1724-1807

PARTE PRIMA
All'ombra del Commendatore

I duellanti 25

Il libretto originale di Praga del 1776 e quello di Vienna del 1777 55

Il libretto di Vienna del 1777 e quello di Esterháza del 1781 65

I personaggi di Nunziato Porta 75

Una parentesi goldoniana 103

Il libretto di Giovanni Bertati 109

Il libretto di Lorenzo Da Ponte 131

PARTE SECONDA
I libretti

Originale libretto di Praga di Nunziato Porta 151

Libretto di Giovanni Bertati 261

Libretto di Lorenzo Da Ponte 297

Postfazione di Milada Jonášová 383
Giuseppe Bustelli e la sua compagnia d'opera a Praga

Riferimenti bibliografici 389

Indice dei nomi 393

PREMESSA

Porta, Bertati, Da Ponte e *Il convitato di pietra*

Quando, nel dicembre del 1984, iniziai a Praga le mie ricerche sul *Don Giovanni* di Mozart - Da Ponte, incoraggiato all'arduo compito da una indiscussa autorità in materia, il prof. Tomislav Volek, non potevo di certo immaginare che quelle ricerche mi avrebbero portato a scoprire, dopo circa cinque anni, l'esistenza di un poeta-librettista molto noto e apprezzato nella seconda metà del Settecento, Nunziato Porta, completamente dimenticato poi, al punto da indurre gli studiosi all'attribuzione di uno dei suoi più importanti libretti ad un altro poeta-librettista. Il libretto in questione è *Il convitato di pietra o sia Il dissoluto*, scritto per il musicista Vincenzo Righini; il poeta-librettista accreditato erroneamente per circa un secolo della sua stesura è Antonio de' Filistri. La saggistica più illustre e, pareva, indiscutibile rese possibile perpetuare l'errata convinzione. La pubblicazione da parte mia nel 1989 dell'originale del libretto stampato nel 1781 in Ungheria, in occasione della rappresentazione estiva presso il teatro di Esterháza, sotto il patrocinio del principe Nicola Giuseppe Esterházy di Galantha (detto *il Magnifico*), rese giustizia al suo autore, ripristinando la verità. Di recente ho ripreso ad occuparmi di Nunziato Porta, pubblicando nel 2007 le due versioni del suo libretto *Orlando Paladino*, quella praghese del 1775 per la musica di Guglielmi e quella di Esterháza del 1782 per la musica di Haydn. In quella occasione, dopo anni di vani tentativi, finalizzati a colmare almeno in parte le tante lacune di carattere biografico, mi sono rassegnato a trattarlo come un misterioso personaggio, o meglio, un fantasma: *il fantasma dell'Opera*. Quanto importante sia stato Nunziato Porta nel panorama librettistico del Settecento comincia ormai ad esser chiaro, ma ciò che con questa pubblicazione io mi prefiggo è riconoscergli un posto a sé nella costruzione-invenzione dei personaggi costitutivi di quella che Hoffmann ebbe a definire «l'Opera di tutte le opere», o sia il *Don Giovanni*.

1776 Praga, 1777 Vienna, 1781 Esterháza.

Queste tre ben distinte date e le località ad esse associate si riferiscono a tre differenti messe in scena de *Il convitato di pietra* di Porta per la musica di Righini. Il libretto originale praghese fu dall'autore modificato per la messinscena dell'anno successivo a Vienna e, di nuovo, per quella di Esterháza cinque anni dopo. Da sottolineare l'interesse protratto nel tempo da parte dell'autore dei tre libretti per un soggetto, sempre lo stesso, che troverà la massima realizzazione artistica non per suo merito e per quello del compositore Vincenzo Righini, ma per quello della coppia più giustamente famosa e celebrata che il teatro d'opera abbia mai conosciuto: Mozart - Da Ponte. Va da sé che quell'interesse era alimentato da un duraturo riscontro di pubblico che proprio a Praga sanciva il successo di quel soggetto, fino a far parlare, nel tempo, di una vera e propria tradizione praghese del *Don Giovanni* che avrebbe raggiunto il massimo splendore, mai eguagliato negli anni a seguire, con 'quel' *Don Giovanni* che proprio a Praga vedrà la luce nel 1787. Scontato l'indiscutibile e felice primato, ciò che a me preme in questo studio è cercare di definire l'entità del debito che Lorenzo Da Ponte ha nei confronti di Nunziato Porta, ridimensionando quello, da tutti riconosciuto ma a mio avviso ingiustamente, nei confronti del librettista Giovanni Bertati. Che Da Ponte copiasse, trasformasse, riscrivesse, riadattasse (e ciascuno aggiunga pure altri termini atti a 'nobilitare' le sapienti operazioni di scrittura dell'indiscusso geniale autore della trilogia mozartiana italiana) è cosa ormai talmente nota ed accettata che, col tempo, da vizio letterario si è trasformata, quale ossequioso omaggio all'abilità drammaturgica senza pari dell'*umano* Lorenzo, in una vera e propria virtù. Non è mai stato questo a stupirmi, quanto piuttosto la ritrosia, o pigrizia intellettuale, nell'assegnazione dei debiti contratti dal nostro illustre Lorenzo. Si è sempre ritenuto che lui abbia il debito più grande nei confronti di Bertati, addirittura passando sotto silenzio il ruolo che Nunziato Porta, complice l'oblio che lo aveva avvolto, come accade al suo personaggio Orlando paladino nell'opera omonima, ha storicamente, drammaturgicamente avuto proprio nella trattazione di quel soggetto che lo aveva imposto all'attenzione dei suoi contemporanei. Così, non condividendo questa valutazione critica, propongo una serie di riflessioni partendo dall'analisi drammaturgica comparata, prima dei tre libretti di Porta e, poi, di quello di Bertati, evidenziandone le tracce che saranno successivamente presenti nel libretto 'sommo' di Da Ponte.

Prima di affrontare l'analisi dei libretti, ritengo comunque utile soffermarmi sull'ambiente nel quale i personaggi, oggetto oggi di trattazioni e di dispute accademiche, vivevano, tracciandone un profilo che ponga ciascu-

no di loro in relazione con l'altro, per meglio cercare di capirne gli umori, le contrapposizioni, le inimicizie ed i comportamenti conseguenti, altrimenti non sempre comprensibili. Ricacciare quei personaggi nella mischia, anziché isolarli dal contesto, può forse aiutarci a capirne meglio le debolezze, dandoci un'idea più disincantata e verosimile della complessa precarietà della loro esistenza quotidiana all'ombra delle luci della ribalta.

Luciano Paesani

INTRODUZIONE

L'opera italiana a Praga negli anni 1724-1807

Nel quadro delle iniziative culturali più considerevoli realizzate sul territorio della metropoli boema, tra le pagine più significative vanno annoverati senza dubbio, nel XVIII secolo, gli ottant'anni continui delle attività delle compagnie liriche italiane tra le sue mura. L'opera lirica giunse a Praga come una novità teatrale, dopo alcuni intermezzi, per la prima volta nel novembre del 1627, per iniziativa di Eleonora della famiglia dei Gonzaga, seconda consorte di Ferdinando II degli Asburgo, re boemo di allora. L'opera serviva come passatempo alla corte sovrana degli Asburgo a Praga, dove Ferdinando soggiornava spesso per poter seguire di persona le fasi della stipulazione della nuova costituzione del paese (dopo la battaglia della Montagna Bianca nel 1620). Scopo della nuova costituzione era quello di intervenire sui diritti dell'antica nobiltà boema e delle città reali limitandoli a vantaggio del sovrano, lasciando alla dieta, di fatto, solo il diritto di approvare le tasse e dichiarare il tedesco seconda lingua ufficiale del regno. L'opera importata si chiamò *Calisto et Arcade* e fu rappresentata da una compagnia di Mantova.

In quanto re boemi, gli Asburgo facevano parte degli elettori dell'imperatore dell'Impero romano e grazie a questa carica potevano essere eletti imperatori. Per la loro sede stabile avevano scelto Vienna. Così, per tutto il resto del XVII secolo l'opera italiana in regno boemo non aveva altra possibilità di essere fruita se non durante *le visite* del re boemo a Praga. Per questo motivo la seconda rappresentazione lirica fu realizzata a Praga solo nell'autunno del 1679, quando la corte asburgica si recò a Praga, rimanendovi per diversi mesi, solo a causa della peste che si era diffusa a Vienna. Si può dunque dire che quella volta l'opera italiana fu rappresentata a Praga solo come conseguenza dell'epidemia di peste nella metropoli dell'arciducato austriaco … Per alleviare i tetri pensieri della nobiltà fu allora, per la prima volta, rappresentata con successo anche l'opera comica *La pazienza*

di Socrate con due mogli, dovuta alla penna del compositore della corte, Antonio Draghi, e del librettista della corte, Nicolò Minato.

L'inserimento del regno boemo nella monarchia asburgica moltiplicava i contatti della Boemia all'epoca del barocco con l'Italia, soprattutto quando, negli anni successivi alla battaglia della Montagna Bianca, decine di famiglie italiane acquisirono il domicilio nei paesi boemi, come i Clary, Gallas, Colloredo, Collalto, Millesimo, Thurn-Taxis, Piccolomini, Belcredi, Magnis, Morzin ecc. Tutte le famiglie comunque mantennero i contatti stabili con il paese d'origine. Si facevano costruire le sedi nei nuovi palazzi a Praga, ma anche a Vienna (per essere vicini alla corte del sovrano), nonché nella campagna boema. A questo scopo facevano venire in Boemia architetti, costruttori, stuccatori italiani e, così facendo, venne a formarsi a Praga una colonia numerosa di italiani, con una propria chiesa e ospedale annesso (oggi sede dell'Istituto Italiano di Cultura dell'Ambasciata Italiana), e con una grande piazza chiamata, appunto, «vlašské» italiana.

Se le rappresentazioni dell'opera della corte di Vienna sinora citate non lasciarono delle tracce a Praga, in quanto avvenute nell'ambiente chiuso della corte, all'inizio del XVIII secolo venne il tempo dei primi tentativi di importare direttamente le opere dall'Italia. Dalle ricerche negli archivi è noto che nell'anno 1700 un certo Sebastiano di Sio versò al magistrato di Praga la tassa per la produzione di un'opera. A cominciare dal 1702, l'impresario veneziano Giovanni Federico Sartori allestì a Praga alcune opere, i libretti delle quali sono stati conservati. Sarebbe stato lui stesso a scrivere sia il libretto che la musica dell'opera *La rete di Vulcano*, indicata come una «burletta drammatica». Tentò ancora di attirare i praghesi con la (mal riuscita) opera sulla mitica principessa ceca Libussa, di Bartolomeo Bernardi, fino a sparire nel 1705 da Praga.

La fondazione di una stabile istituzione del teatro d'opera a Praga si realizzò solo nel terzo decennio del XVIII secolo, cioè circa 90 anni dopo la nascita del primo teatro lirico aperto al pubblico a Venezia. Eppure la catena delle connessioni causali che portava a quest'importantissimo evento culturale era piena di paradossi e di momenti persino comici. Di fatto, il suo punto di partenza diventò il vano sforzo della coppia regnante di procreare un erede maschio al trono. Questo insuccesso costrinse Carlo VI, interessato alla conservazione dei diritti ereditari della sua famiglia, a stipulare con i singoli paesi della monarchia il riconoscimento di tali diritti agli Asgurgo anche in linea materna. Come ricompensa poi promise agli stati delle terre boeme di farsi incoronare re boemo a Praga. Essi colsero l'occasione per organizzare delle pompose feste celebrative dell'incoronazione per dimostrare, così, all'imperatore l'importanza del regno boemo per la

sua monarchia. Fu così che la messinscena dell'opera *Costanza e fortezza* di Johann Joseph Fux, maestro di capella della corte di Vienna, realizzata al castello di Praga nel quadro delle feste dell'incoronazione, si dimostrò una superlativa prova teatrale senza precedenti. È vero che per gli stati boemi tutta quella pompa barocca politicamente motivata, con la costruzione di un anfiteatro per 4000 spettatori, la formazione dell'orchestra di 200 musicisti e il sontuoso allestimento, alla fine rimase senza effetti concreti, visto che l'imperatore non li ricompensò con una adeguata concessione politica, comunque ebbe un'importanza fondamentale per la vita operistica praghese a venire. Infatti, l'opera destò tra i praghesi un così forte interesse per questo genere teatrale, che tra la nobiltà si segnalò un conte estremamente ambizioso nei confronti del suo ruolo sociale, che decise di sostituirsi al re boemo, assente in quest'operazione, e di invitare in Boemia a proprie spese una compagnia d'opera di Venezia. Si chiamava Franz Anton Sporck e grazie alla capacità di suo padre di confiscare i possedimenti della nobiltà di confessione protestante cacciata dal regno, era diventato ricchissimo. Pur comportandosi spesso in modo volubile e contraddittorio, nel nuovo ruolo di mecenate d'opera era diventato un modello addirittura ideale. L'opera, in realtà, non l'interessava e lui la finanziava solo perché essa serviva a rafforzare il suo prestigio sociale, senza coinvolgerlo nell'attività propria dell'impresario operistico italiano. Sporck metteva a disposizione della sua compagnia il teatro nel suo palazzo praghese, nel quale fino ad allora era rappresentato solo il teatro di prosa, ottenendo in cambio la stampa vistosa del proprio nome su ogni libretto. Del resto non interferiva minimamente nella gestione del teatro, senza neppure entrare nel merito del repertorio e degli interpreti. Così diede alla capitale boema un'istituzione culturale che l'Asburgo come re boemo le aveva negato, eliminando in questo modo la sua già avvertita deficienza istituzionale. E non solo questo: grazie al suo approccio all'opera, già allora nacque a Praga un tipo moderno di *teatro d'opera aperto al pubblico*, per il quale la maggioranza delle metropoli dei paesi vicini avrebbe dovuto aspettare ancora lunghi decenni. Le loro istituzioni operistiche, in realtà, erano istituzioni della corte, vale a dire teatri privati del sovrano, non aperti al pubblico nel senso più vasto, dunque solo delle enclavi chiuse, dalla portata assai scarsa, in più appesantite dai doveri di rappresentare o di festeggiare la corte. (Franco Piperno ha caratterizzato il carattere dell'opera della corte di Vienna adeguatamente come «festeggiamento cortigiano».) A Praga, al contrario, dall'anno 1724 poteva assistere ad una rappresentazione d'opera ogni persona che ne fosse interessata ed avesse il denaro per acquistare il biglietto. Grazie a ciò in questa città, nel tempo, l'opera italiana diventò l'istituzione principale nel campo

dell'arte profana, coinvolgendo con la sua produzione un vasto pubblico e godendo di privilegi incredibili.

Grazie alla già accennata libertà di attività dell'impresario e al crescente interesse del pubblico locale, l'opera di Praga per i cantanti e compositori italiani, specialmente per quelli giovani agli inizi di una carriera promettente, diventò un punto di riferimento, cosicché sulla sua scena, per tutta la durata della sua esistenza, potevano rappresentarsi persino decine prime mondiali assolute di opere italiane. Così avveniva già all'epoca del primo, veramente eccellente, impresario d'opera italiana a Praga nella cosiddetta era sporckiana. Fu Antonio Denzio, già tenore dei teatri veneziani. A Praga si esibì in una cinquantina di opere che mise in scena nel corso dei dieci anni della sua attività. Fu attivo anche come librettista e, in veste di arrangiatore, anche come compositore. Suo collaboratore principale a Venezia, agente per l'acquisto delle opere e l'ingaggio dei cantanti nuovi, era nientemeno che Antonio Vivaldi. Grazie a questo rapporto, Praga negli anni 1726-1732 ebbe l'opportunità di conoscere tra l'altro anche sei opere di Vivaldi.

Per merito della personalità versatile dell'impresario Denzio e grazie al fatto che egli non era sottoposto al controllo di nessunissima «Hoftheaterkommission», come avveniva per esempio nell'opera della corte di Vienna, l'opera italiana a Praga aveva la possibilità di contare nel suo repertorio una vasta gamma di temi trattati. Così poté offrire al suo pubblico, oltre alle grandi opere serie, anche opere dalla comicità vigorosa che in quei tempi non potevano apparire sulle scene delle corti. Per esempio, durante il carnevale del 1727 si permise di mettere in ridicolo persino la figura del sovrano. Denzio in quell'occasione presentò un pasticcio lirico, *Il confronto dell'Amor coniugale*, il testo del quale elaborò di persona, beffeggiando non solo un personaggio degli strati sociali inferiori, ma persino l'imperatore romano Caligola. Sulla scena si svolgeva una vera farsa: La consorte di Caligola, Cesonia, per paura che Caligola potesse farla sparire dal mondo come le sue precedenti mogli, gli dava da bere l'elisir d'amore, ma lui, invece che di lei, s'innamorava della luna, si pettinava con una fronda e, tenendo le carte nelle mani, le leggeva come se fossero dei giornali, pronunciando però solo dei nonsensi:

> Parigi. – In questo mese
> qui molto si parlò lingua Francese …

Dopo aver pronunciato simili sentenze sulla Germania, Spagna e Italia, il suo vaneggiamento raggiungeva persino la Boemia, realizzando, tra l'altro, la prima apparizione della lingua ceca sulla scena della compagnia d'opera italiana a Praga.

Bohemia. Qui viviamo
in continua letizia.
Perché fiorir vediamo
Gentilezza fra noi,
Virtù e Giustizia.
Senti una lor Canzone.
Ma bisogna accordare il chittarone.
Clon, clon, clin, clin.
Pian signor clon, clon, Cantarin.

Messalina, poi, iniziava a cantare in ceco: «Siamo allegri e cantiamo, ma niente a nessun diamo …» ecc.

L'esibizione dell'imperatore Caligola farneticante finisce con la dichiarazione:

Vi consegno l'Europa,
che è la parte più nobile e più vaga,
chi lo vuol prenda il resto.
Per me mi scelgo d'abitare in Praga.

Nell'anno 1730 Denzio riuscì a realizzare un altro evento che resterà nella storia del teatro, per giunta legato alla rappresentazione esclusiva della prima opera per l'intera serata, sul personaggio del seduttore delle donne, Don Giovanni. Si era in tempo di quaresima, dunque in quella parte dell'anno per la quale la chiesa richiedeva l'espressione del massimo pentimento e di ascetismo, vietando naturalmente l'esercizio del teatro. Denzio comunque, per poter realizzare questa sua messinscena, riuscì ad ottenere il permesso del luogotenente e dello stesso arcivescovo (entrambi, naturalmente, avevano i propri palchi in teatro), ai quali nella sua richiesta aveva comunicato di volerla mettere in scena come una «rappresentazione morale per musica» e nient'altro. Trasformò l'opera sul seduttore in una «moralità» aggiungendo una scena con Don Giovanni nell'inferno, dove, tra grandi pene, grida al pubblico l'esortazione a pentirsi in tempo, per non finire così male come lui.

L'indipendenza artistica, dovuta alla combinazione delle circostanze insolite realizzata nel teatro sporckiano, era in quei tempi nello spazio d'oltralpe un fenomeno del tutto straordinario e fu conservata nell'opera italiana a Praga anche nella fase successiva, quella del nuovo Teatro In Kotce (1739-1783), nato dopo la morte di Sporck per iniziativa della borghesia praghese. Pur avendo avuto anche questo teatro il carattere di un'istituzione aperta al pubblico, ne scaturì, addirittura nel tempo del feudalesimo assolutista, un'altra istituzione moderna quale non erano capaci di generare i teatri d'opera della corte di Vienna, Dresda, Berlino, Monaco di Baviera ed

altre nello spazio d'oltralpe: l'istituzione del pubblico d'opera. Si trattava di un organismo interessato, competente e sempre in aumento, agli interessi e alle valutazioni del quale l'impresario era pronto ad adattare persino il repertorio. Non c'è da meravigliarsi se si considera che Praga, grazie ad un pubblico siffatto, faceva registrare un numero di rappresentazioni che non aveva eguali, nel caso di teatri d'opera della corte. Per Praga, poi, era della massima importanza, insieme con la familiarità dell'opera italiana ottenuta – pur essendo stata in quei tempi politicamente quasi insignificante – la sorte più svilippata dell'arte *profana* barocca.

Il repertorio lirico praghese era costituito in maniera cospicua dalle importazioni dirette dai centri italiani d'opera, soprattutto da Venezia, Napoli e Milano. (L'opera a Praga negli anni 1724-1784 attingeva al repertorio operistico viennese appena il 5% delle composizioni che lì avevano avuto la *prima*.) Fu così che il nuovo genere artistico, che rendeva possibile al pubblico di ampliare sostanzialmente il proprio orizzonte culturale grazie ad immagini e sensazioni nuove, venne ad arricchire il patrimonio culturale del Paese, la produzione letteraria del quale, così come la filosofia e parte dell'istruzione universitaria erano di nuovo completamente nelle mani del clero. Accanto all'immaginazione di stampo religioso, diffusa nel Paese tramite centinaia di istituzioni ecclesiastiche, poteva, ora, essere offerta al suo pubblico una diversa dimensione delle sensazioni umane di questo mondo, delle passioni, dell'amore, del dolore, dell'odio, insieme con esempi del comportamento nobile e del vile tradimento.

Anche il Teatro In Kotce, dato il suo carattere, rimaneva una specie di 'teatro impresariale' italiano, visto che sia per il repertorio che per gli interpreti, per la scenografia ecc. decidevano, appunto, gli impresari stessi. In quattro decenni della sua esistenza se ne alternarono relativamente pochi, il che testimonia una notevole stabilità ed armonia nei rapporti tra gli impresari teatrali ed il comune di Praga. A volte, purtroppo, le sue attività furono disturbate dalle invasioni delle truppe armate straniere in Boemia. La guerra sull'eredità austriaca: l'espansivo Federico di Prussia rivendicava del territorio da Maria Teresa d'Austria; allo stesso scopo, ed appoggiato dall'armata francese, invase la Boemia anche il principe elettore bavarese che, dall'autunno 1741 al dicembre 1742, fece pagare un caro prezzo a Praga e con essa anche alla sua opera italiana. Finito questo tormento, vi furono tre impresari teatrali che cercarono di ottenere l'affitto del Teatro In Kotce: Felix Kurz, Franz Johann Deppe e Pietro Mingotti, probabilmente con la convinzione di una grande possibilità di guadagno in occasione della progettata incoronazione di Maria Teresa a regina boema. Il calcolo comunque non andò in porto perché il Teatro In Kotce, a causa delle sue mo-

deste dimensioni, non veniva preso in considerazione e in più l'imperatrice, diffidente nei riguardi delle persone provenienti dal regno boemo che era «sempre ribelle», commissionò la sua preparazione all'impresario viennese Carl Selliers. Questi alla fine portò a Praga come opera d'incoronazione un pasticcio operistico (!), *Semiramide riconosciuta*, con la musica di un compositore il nome del quale non fu mai reso noto! Questa opera, conosciuta solo per il libretto che si è conservato, fu rappresentata il 12 maggio 1743 in un vecchio teatro al Castello di Praga, situato vicino al maneggio a questo scopo fatto costruire frettolosamente dagli stati boemi …

L'esercizio del Teatro In Kotce fu ripreso alla fine dell'anno 1743, con l'inaugurazione della stagione del carnevale. Il locatore fu Pietro Mingotti, il maestro direttore fu Paolo Scalabrini, le opere serie del quale costituirono l'asse del repertorio. Tra gli intermezzi comici fu allora rappresentata anche la famosa *Serva padrona* di Pergolesi, del 1733, e vi fu la *prima* mondiale dell'intermezzo *Il matrimonio sconcertato dalla forza di Bacco*, composto da un membro della compagnia, il castrato-sopranista Filippo Finazzi. L'intermezzo comprendeva anche la seguente scena: la moglie dell'ubriaco Policardo, mentre lui dorme, fa mettere al marito una splendida veste e, appena sveglio, lo apostrofa con il titolo di «Sua Maestà Reale». Policardo dopo un pò si immedesima nel ruolo e comincia a dare ordini: la donna dovrebbe svelare al suo sguardo reale «quel che teniate per rossor coperto». Lei dopo un momento di esitazione vuole accontentarlo e Policardo sente quanto cresca in lui il vigore maschile, ma la moglie alla fine decide di cantare un'aria, perché un ubriaco non merita una tale grazia.

Nell'agosto del 1744 di nuovo arrivarono i prussiani di Federico e bombardarono Praga, il che di nuovo allontanò 'gli operisti', dunque solo dopo un anno Angelo Mingotti, il maggiore dei due fratelli-impresari, tornò nella metropoli boema. Per suo merito Praga per la prima volta conobbe anche la produzione lirica di Ch.W. Gluck, che comunque compose solo un atto dell'opera *La finta schiava*, gli altri essendo composti invece da L. Vinci e G.B. Lampugnani. Dopo quella di A. Mingotti si esibì a Praga la compagnia «Piccoli Hollandesi» di Ph. Nicolini, che confezionava i suoi spettacoli con la pantomima muta e degli intermezzi comici d'opera.

Nell'autunno del 1748 iniziò un'altra grande era dell'opera italiana a Praga, legata soprattutto alle attività dell'impresario Giovanni Battista Locatelli (1713 - dopo il 1790). Questi fu attivo a Praga per breve tempo già come membro della compagnia di P. Mingotti, quando pure aveva scritto il libretto del già citato intermezzo di Finazzi. Avendo grande esperienza come impresario, portò in questa città molte cose nuove, alcune prime mondiali, e, dall'anno 1754, anche un'invasione dell'opera buffa. Oltre a

22 opere serie vi presentò 13 buffe e 7 intermezzi. Nella sua compagnia, di cui faceva parte anche un'orchestra locale di 16 musicisti, spiccarono alcuni artisti eccellenti. Negli anni 1749-1750 e poi di nuovo negli anni 1751-1752 ne fu maestro di cappella Christoph Willibald Gluck. Due delle tre opere serie che preparò a Praga vi ebbero la *prima* mondiale: nel 1750 *Ezio* e nel 1752 un'opera grande e spettacolare, *Issipile*. Delle informazioni interessanti riguardanti la preparazione della sua *prima* si trovano anche nelle pagine del diario dell'entusiasta dell'opera lirica locale, il conte Jan Josef di Vrtba. Alla data del 7 gennaio vi leggiamo: «Stasera c'è stata la prova generale di una nuova bellissima opera, *Issipile*, con la musica meravigliosa del signor Gluck, che generalmente fu lodata per una musica potente ed il gusto nuovo, sconosciuto e particolare …». Pur essendosi trattato di una composizione del periodo preriformista di Gluck, quando il compositore era ancora fortemente legato alle convenzioni operistiche del tempo, un ascoltatore colto già osservò in questa musica gli indizi di un nuovo orientamento stilistico. In *Issipile* eccelse sia l'interprete nel ruolo del titolo, Caterina Fumagalli, che la moglie di Locatelli, Giovanna della Stella, nonché il castrato Giuseppe Ricciarelli, per lo più cantanti di fama europea.

Alla *prima* mondiale dell'opera *Il Vologeso* di Francesco Zoppis (1753) la stampa praghese apprezzò anche i nuovi costumi per i cantanti, «tali da poter esere presentati anche nei teatri più famosi». F. Zoppis, proveniente di Venezia, (intorno al 1715 - dopo il 1781) durante le sue attività praghesi arricchì il repertorio lirico locale anche di un'altra spettacolare opera seria: il 4 febbraio 1754 ebbe la sua *prima* mondiale nel Teatro In Kotce la sua opera *Siroe, Re di Persia*. La scheda teatrale di questo spettacolo avvertiva letteralmente che l'opera «fu composta in questa città».

Un altro autore attivo a Praga per diversi anni, che nell'era di Locatelli vi presentò le sue nuove opere, fu Giovanni Marco Rutini (1723-1797). Nacque e morì a Firenze; l'istruzione musicale e l'orientamento stilistico comunque lo legavano alla scuola napoletana. La sua attività compositiva a Praga è documentata dal 1748; nella stagione del carnevale del 1750 fu rappresentata sempre nel Teatro In Kotce la sua opera *Alessandro nell'Indie*. A proposito: la stampa di questo libretto comprende – e non è per la prima volta! – la dedica di Locatelli al principe Christian Lobkovic, maresciallo austriaco, che prima era stato governatore a Milano e per il quale, a Rimini, C. Goldoni aveva scritto un testo da cantata. Nel novembre del 1752, sempre in In Kotce, si ebbe la *prima* mondiale della seconda opera di Rutini scritta a Praga, *La Semiramide riconosciuta*.

A parte questi compositori, però fu il veneziano Baldassare Galuppi (1706-1785) a dominare il repertorio locatelliano. Questi, nel quadro della

produzione lirica del XVIII secolo, fu l'autore italiano più rappresentato a Praga. Negli anni 1746-1768, in In Kotce furono eseguite le sue 19 opere, in ben 27 messinscene, segnando l'acme del dominio galuppiano negli anni 1754-1766. All'era di Locatelli risalì solo il suo inizio, poiché fu drasticamente interrotto da un'altra invasione dei prussiani in Praga nell'anno 1757 (l'inizio della cosiddetta 'guerra dei sette anni').

Nell'anno 1760 l'opera italiana – questa volta di nuovo con l'impresario A. Mingotti – poteva tornare a Praga con successo, in particolare grazie alle opere su libretto di C. Goldoni, per esempio quello musicato da Galuppi, *Il filosofo di campagna*, presentato a Praga per la prima volta nel 1755, cioè solo un anno dopo la sua *prima* a Venezia; successivamente messo in scena nel 1762 a poi ancora nel 1765. Con le opere di questo tipo sulla scena lirica entrava il mondo della borghesia e del popolo del tempo, raffigurato di solito con un'ottica che destava simpatie, il che, insieme alla prevalenza dell'elemento comico, assicurava all'impresario il consenso della maggioranza del pubblico. Soprattutto se facevano parte della compagnia anche cantanti cui arrideva un futuro dalle dimensioni europee. Per esempio: per la giovanissima primadonna Antonia Maria Girelli-Anguillari (Aquilar), che appena nel 1759 aveva debuttato a Venezia, solo poco tempo dopo Gluck avrebbe scritto il ruolo di Clelia (*Il trionfo di Clelia*, Bologna, 1763) e Mozart la parte di Silvia (*Ascanio in Alba*, Milano, 1771).

Nel 1762 c'erano due impresari interessati all'affitto del Teatro In Kotce, Johann Josef von Kurz e Gaetano Molinari. Perché ne erano tanto interessati, se in questa città non potevano contare sulle sovvenzioni contribuite agli impresari teatrali nei teatri della corte, mentre qui dovevano pagare l'affitto all'amministrazione della città? Il loro interesse su Praga in primo luogo era una conseguenza dell'interesse del numeroso pubblico praghese degli spettacoli d'opera; in questa città si poteva semplicemente contare su un numero più grande di spettacoli in grado di far registrare il 'tutto esaurito' che non altrove. E ai cantanti delle loro compagnie poi Praga offriva molti altri guadagni nelle produzioni musicali private situate nei palazzi della nobiltà. Fu Kurz a vincere il dato concorso, grazie alla sua insolita offerta di pagare l'affitto per tre anni in anticipo. Quando Molinari poi provò ad ottenere il permesso di aprire un altro teatro lirico a Praga, in Malá Strana (Piccola Parte), le proteste di Kurz e un intervento del magistrato di Praga presso l'imperatrice Maria Teresa in persona, resero impossibile la realizzazione del progetto. Doveva accontentarsi della posizione di subaffittuario di Kurz, incaricato di presentare le opere italiane. Presentò, così, le opere serie «d'importazione» di Galuppi e N. Jommelli, e – naturalmente in *prima* mondiale – *Zenobia*, *Olimpiade*, *La Donna di governo* e

Alessandro nell'Indie. Tra le opere comiche riscosse un grande successo *La buona figliuola* di Piccinni-Goldoni, e al carnevale del 1763 vi apparve – come una rarità – anche un intermezzo in ceco, *Zamilovanej ponocnej* (*Un guardiano notturno innamorato*).

Dal 1764 resse il Teatro In Kotce per 15 lunghi anni Giuseppe Bustelli, un imprenditore generoso che si orientò anche sulla vicina Sassonia. Dall'anno seguente resse anche l'opera della corte di Dresda, e nel 1773 presentò – per la prima volta in assoluto! – l'opera italiana anche in Lipsia. A Praga anche lui, in tutte le occasioni particolarmente importanti, si rifece alla tradizione esistente: la sua prima opera presentata fu un'altra opera seria di D. Fischietti, l'italiano vivente a Praga, e appena un paio di mesi dopo la sua *prima* a Venezia, Bustelli presentò a Praga, nel 1766, la buffa *Il ratto della sposa*, di Pietro Guglielmi, appartenente alla nuova generazione di compositori. Nella sua drammaturgia dell'opera di Praga fu poi una novità in assoluto la presentazione di alcune opere italiane degli autori cechi J. Mysliveček (due delle quali avevano avuto la *prima* a Napoli e la terza a Venezia) e del giovane compositore locale, J.A. Koželuh.

Quando poi Giuseppe II – sotto la pressione del movimento tedesco per «il teatro nazionale» – nel 1776 fece licenziare i cantanti lirici italiani attivi presso la corte di Vienna, costituendo una compagnia di singspiel, Bustelli si fece sedurre dalla circostanza dell'assenza dell'opera italiana a Vienna e, nel 1779, cominciò a svolgere l'attività della sua compagnia «nel Teatro presso la Porta d'Italia», cioè nel Teatro presso la Porta di Carinzia. Subaffittò il Teatro In Kotce a Praga a Karl Wahr che era boemo d'origine, ma si orientava sul teatro di prosa in tedesco e sui singspiel, cosicché Praga per un periodo di tempo rimase priva dell'opera italiana.

Comunque, quando Bustelli morì improvvisamente a Vienna, nel marzo del 1781, prese l'iniziativa il bassista Pasquale Bondini, da molti anni suo collaboratore, e cominciò a presentare le opere italiane nel Teatro nuovamente eretto nella Piccola Parte della Regia Città di Praga, nella casa del conte Thun. Eppure a Praga, nello stesso tempo, era già in atto un nuovo progetto che doveva innalzare tutta la vita teatrale di Praga sopra lo standard dell'Europa centrale: Franz Anton Nostitz, il burgravio supremo del regno di Boemia e sostenitore dell'ideale illuminista lessinghiano del teatro come istituzione educativa, decise di dare alla metropoli boema un teatro nuovo. Nel periodo di tempo tra il giugno del 1781 e l'aprile del 1783 (!), vicino al Teatro In Kotce fu costruito un grande edificio denominato in modo un po' curioso il «Gräflich Nostitzsches Nationaltheater (il Teatro Nazionale dei conti di Nostitz)». All'inizio del suo esercizio, comunque, sorse un problema da Nostitz imprevisto: lui aveva affidato il teatro a Wahr

per rappresentarvi la prosa tedesca, ma quella non richiamava il pubblico praghese, per lo più di nazionalità ceca, perciò Nostitz dovette impegnare in fretta Bondini perché vi portasse l'opera italiana. Il contento Bondini per un certo periodo di tempo presentava il repertorio italiano in ambedue i teatri.

Con il nuovo bellissimo teatro, con il quale il Burgtheater di Vienna non poteva competere né in dimensioni, né nella parte interna, la tradizione istituzionale dell'opera italiana a Praga raggiunse il suo vertice. Avvenne grazie al concorso di tutti gli elementi necessari al funzionamento della macchina dello spettacolo lirico con pieno successo: da un lato le eccellenti opere liriche e l'interesse del pubblico, dall'altro l'edificio teatrale adatto, la compagnia di bravi cantanti e un'orchestra di valore. L'accoglienza di Mozart a Praga, nello stesso tempo entusiasta e competente, coronata da due prime mondiali praghesi, quelle di *Don Giovanni* e di *La clemenza di Tito*, sotto la direzione del compositore, divenne per sempre un simbolo di quell'epoca.

Comunque, non durò che due decenni, perché i cambiamenti che cominciavano a profilarsi nella stratificazione della società boema, insieme con le sempre più forti scissioni nazionali, stavano per confinare l'opera italiana nella posizione di un elemento estraneo con cui le parti locali non riuscivano più ad identificarsi. Quando, nell'anno 1806, morì l'impresario Domenico Guardasoni, la sua compagnia d'opera riuscì a mantenersi a Praga appena un altro anno. L'ultimo spettacolo con il quale salutò la capitale boema fu l'opera, in quei tempi molto popolare, *La clemenza di Tito* di Mozart. Avvenne il 24 aprile 1807.

Tomislav Volek

PARTE PRIMA

All'ombra del Commendatore

I DUELLANTI

Poeti, compositori, musici italiani presenti a Vienna negli anni 'illuminati' dei sovrani Maria Teresa e suo figlio Giuseppe II lavorano, chi più, chi meno, chi in attesa di poterlo fare, in un clima di diffidenza, mai mite, spesso addirittura torbida, tale da produrre un continuo, reciproco ostruzionismo. Poeti, musicisti, cantanti, attori, guardati non sempre con rispetto misto ad ammirazione, quando sono lontani dal successo, o dalla semplice possibilità di lavoro, riversano tutte le frustrazioni dovute alla precarietà della loro vita quotidiana in liti, spesso accese, con vicini rivali, quasi sempre invidiati e, quindi, da irridere e combattere con lo scopo di denigrarli, mortificarli; oppure in atteggiamenti servili e falsi quando la lotta non si addice loro perché ritenuta troppo impari. Questa situazione riguarda tutti, dai nomi a noi oggi più noti quali Da Ponte, Casti, Bertati, Porta, Gazzaniga, Sarti, Righini, ai meno noti, quali Piticchio, Zini, Palomba, Brunati, Chiavarina, Coletti, Chiovini che Da Ponte chiamava *Chiappino* «per somiglianza del volto col deretano» [1] e i tanti altri non meritevoli, sembra, di tracce d'inchiostro sulla carta, ma che intorno a questi si muovono, in perenne attesa che per qualcuno di loro prima o poi arrivi il tanto agognato turno. Questo turno si guadagna raramente con la penna impegnata a scrivere versi, oppure drammi; il più delle volte si tratta di libelli contro questo o quello, sulla base di strategiche alleanze con quest'altro o quell'altro e la penna usata non viene intinta nell'abituale inchiostro ma nel veleno. L'altezza delle vette che essi aspirano a raggiungere è, quasi sempre, inversamente proporzionale alla qualità e liceità dei mezzi usati allo scopo. I loro percorsi artistici debbono essere accuratamente calcolati, ma quasi sempre rispettano gli itinerari geografici storicamente consolidati: vengono ad incrociarsi, così, partenze ed arrivi, quasi mai lasciati alle frequenze capricciose dovute

[1] L. Da Ponte, *Memorie. I libretti mozartiani*, Milano, Garzanti, 1981, p. 98.

alla dea bendata, così come non sempre chi parte fa la fortuna di chi arriva e l'insediarsi o l'allontanarsi, o il ritrovarsi o lo scomparire in Vienna, capitale privilegiata della cultura teatrale-musicale del Settecento, entra a far parte del gioco dell'esistenza. Per coloro per i quali la Vienna di Metastasio non può rappresentare l'approdo tanto agognato, essa funge comunque da straordinario ganglio di comunicazione con le altre capitali culturali europee: la Praga dei Denzio, la Dresda di Migliavacca e Mazzolà, la Stoccarda di Jommelli, la Berlino incerta del 'dopo' Ariosti, la Pietroburgo di Moretti e Coltellini, la Londra di Sacchini, la Venezia di Bertati, la Milano di Sarti, la Napoli di Lorenzi e Paisiello. In questa mappa Parigi ha un posto a se stante. Gli stessi sovrani dai quali queste capitali sono rette sono legati dal doppio filo di parentele ed affinità, figlie naturali della logica del potere, che vanno, così, a formare una fitta rete, apparentemente inestricabile. Essere capaci di infilarsi e riuscire a muoversi tra le maglie di quella rete può significare riconoscimenti, onori, successo.

Dopo il grande e longevo successo della Commedia dell'Arte in tutta Europa, l'Italia è riuscita ad esportare un nuovo genere di successo che si dimostra altrettanto duraturo e non meno spettacolare: l'opera lirica, che si va diffondendo nelle corti delle monarchie europee. Lo fa con una velocità impressionante, come solo un virus può essere capace di fare. La monarchia asburgica, di cui fa parte la Boemia, ne è immediatamente contagiata. Sembra quasi che il contagio avvenga per talami nuziali, visto che molti nobili austriaci sposano principesse italiane, venendo così a contatto con l'opera lirica italiana sin dal suo primo affermarsi in Italia. Sia Ferdinando III che Leopoldo I e suo figlio Carlo VI sono grandi appassionati di opera lirica. Praga, capitale del regno di Boemia e, per questo, città di residenza ufficiale, ha rapporti non frequenti con la corte viennese, quindi il suo rapporto con l'opera lirica italiana non è da quella corte mediata, ma è frutto di contatti privilegiati diretti con le maggiori realtà dell'opera lirica in Italia. Se questo inizialmente viene avvertito dalla nobiltà praghese come un limite culturale, col tempo si rivelerà, invece, di vitale importanza per la cultura teatrale e musicale, affermando una specifica, autonoma competenza del pubblico praghese rispetto, in particolare, a quello viennese. Perché ciò sia più comprensibile, occorre almeno accennare al rapporto iniziale che Praga ebbe con l'opera italiana, rapporto che si consolida negli anni a seguire, al punto di poter far parlare, poi, di una vera e propria tradizione dell'opera italiana a Praga, la cui fine è databile con l'anno 1807, ben sedici anni dopo la morte di Mozart, il cui *Don Giovanni* sarà sempre, fino a questa data, rappresentato solo così come era stato originariamente scritto ed in Praga rappresentato per la prima volta il 29 ottobre 1787. La mancanza

dell'istituzione di un teatro d'opera fu avvertita dalla nobiltà praghese come una lacuna da sanare al più presto. Nel 1698 il conte Heřman Jakub Černín di Chudenice (1659-1710) aveva tentato, purtroppo senza riuscirvi, di fondare un'opera che fosse pubblica e gestita dagli stati boemi, ma soltanto venticinque anni dopo la città di Praga avrà il primo teatro d'opera pubblico. L'incoronazione di Carlo VI re di Boemia nel 1723 segna l'inizio di una nuova era musicale legata al nome del conte Franz Sporck (1662-1738). Nel 1724, Sporck introduce la compagnia operistica dell'impresario Antonio Denzio [2], aprendo al pubblico praghese il suo teatro privato, attivo già dal 1701 ma fatto da lui ricostruire, a sue spese, su disegno dell'architetto e pittore veronese Innocenzo Bellavita (1690-1762). Questo nuovo edificio si pone come il primo teatro d'opera pubblico a Praga.

Già nel 1730 un'opera sul soggetto del Don Giovanni viene rappresentata dalla compagnia del conte Sporck e ciò accade addirittura a Lent, dove le rappresentazioni d'opera erano state tassativamente proibite. Con quel divieto si misura la grande abilità di Antonio Denzio che riesce ad ottenere addirittura un doppio consenso alla rappresentazione, sia da parte dell'arcivescovo che del governatore, grazie alla motivazione che 'quel' *Don Giovanni* è «una rappresentazione morale per musica» e come tale sarà presentata nella stampa del manifesto [3]. L'opera ottenne un tale successo da essere ripetuta l'anno seguente, nel 1731. Esiste un documento che attribuisce gran parte della musica ad Antonio Caldara [4].

---

[2] Antonio Denzio, impresario, librettista, *accomodatore* di opere liriche in Praga, nonché compositore e cantante, lavorò per dieci anni nel teatro di Sporck, ma il suo nome domina la scena del teatro per lunghi decenni. Si ignorano data e luogo di nascita insieme con quelli della sua morte. Il più rilevante contributo alla sua importanza nella letteratura sulla storia dell'opera italiana del XVIII secolo è il recente saggio di Milada Jonášová, scritto in italiano, *I Denzio: tre generazioni di musicisti a Venezia e a Praga*, «Hudební věda - Musicology», 45, 1-2 (2008), Praha, pp. 57-114.

[3] «LA PRAVITÀ CASTIGATA RAPPRESENTAZIONE MORALE PER MUSICA DA RAPPRESENTARSI NEL TEATRO DI SUA ECCELLENZA IL SIGNOR FRANCESCO ANTONIO DEL S. R. I. CONTE DI ŠPORCK L'ANNO 1730».

[4] Cfr. T. Volek, *Prague operatic traditions and Mozart's Don Giovanni*, in *Mozart's Don Giovanni in Prague*, Theatre Institute Prague, 1987, pp. 21-91; T. Volek - J. Pešková, *Mozartův Don Giovanni*, Praha, Státní knihovna CSR, 1987, pp. 9-12 nell'originale in ceco e pp. 15-18 nella traduzione in lingua inglese. Gran parte delle notizie storiche riguardanti la città di Praga ed il suo rapporto con la musica di Mozart e con il *Don Giovanni* in particolare, compreso il testo del manifesto della nota precedente, li dobbiamo a Tomislav Volek. La pubblicazione qui citata ha visto la luce in occasione del bicentenario della prima rappresentazione a Praga del *Don Giovanni* di Mozart - Da Ponte, avvenuta il 29 ottobre 1787. Antonio Caldara (Venezia, 1670 - Vienna, 1736) fu la personalità più ricca attiva a Vienna nella prima metà del Settecento: affiancato spesso da Lotti, concluse l'epoca della supremazia italiana e veneta nel teatro musicale barocco. A Vienna poi, per il suo associarsi

Nel 1734 un'altra opera presenta in scena, in Boemia, un Don Giovanni. Si tratta di *La pravità castigata* di Eustachio Bambini, compositore pesarese, rappresentata a Brünn (Brno), nel teatro di recente costruzione, denominato Teatro Novissimo della Taverna, il 20 febbraio 1734 per la messinscena curata dall'impresario Angelo Mingotti, probabile autore del libretto, visto che scrive la presentazione rivolgendosi al *Lettore Discreto*, anche se il testo è fin troppo simile a quello di Antonio Denzio.

Colpisce nella presentazione la motivazione che dà alla sua scelta, motivazione che per onestà d'intenti gli fa onore e ci fornisce una testimonianza indiscutibile di quanto il soggetto del *Don Giovanni* potesse essere amato dal pubblico di tutta Europa, al punto di non avvertire mai gli acciacchi della vecchiaia: «Il motivo principal che m'indusse a scegliere questo nuovo soggetto è a punto il saperlo invecchiato su tutte le scene d'Europa e che però non lascia di fare annualmente la sua reiterata comparsa» [5].

A guardarla dall'alto, questa Europa della seconda metà del Settecento sembra una gigantesca giostra altalenante su musiche apparentemente spensierate, eseguite *ad libitum*; una giostra affidata a giostrai spesso cinici ed imbroglioni, sempre garanti, però, del suo funzionamento.

Tra un giro e l'altro della giostra, tra alterni colpi di fortuna e sfortuna, complicità e tradimenti, le sorti di questi *duellanti*, l'un contro l'altro armati, sono sempre sotto la lente di ingrandimento di un imperatore apparentemente distaccato che, in realtà, li osserva e li giudica, ora con benevolenza, ora con severità, ostentando un paternalismo che vorrebbe spesso andare oltre il mecenatismo nobiliare, crogiolandosi nel desiderio di poter risultare presso le altre corti un sovrano *illuminato*.

E loro, i questuanti? Consapevoli di ciò, quando non possono calcare la scena da protagonisti e non hanno altre scene sulle quali esibirsi, si prestano ad indossare i costumi di comparse all'occorrenza, secondo un copione sempre avvilente e ripetitivo di *finzioni*, quasi che la *rappresentazione* della loro vita sia da curare sin nei minimi particolari più che la vita stessa, che l'abile gestione della pubblicità dei loro contrasti sia più importante degli stessi, affidando alla propria capacità di derisione dell'avversario, alla maldicenza fino alla calunnia, la difesa ad oltranza della propria immagine. In questa fiera delle vanità l'imperatore si diverte. Ascolta ora l'uno, ora

---

artistico con Metastasio, rappresentò in un certo senso l'*ante Gluck*, l'ultima stagione del melodramma italiano prima della riforma operata dai circoli intellettuali di una nuova cultura.

[5] C.C. Russell, *The Don Juan legend before Mozart*, University of Michigan Press, 1993, p. 137.

l'altro, valuta le capacità di difesa e di offesa di ciascuno e non esita a schierarsi se chi è in ballo può godere della sua protezione. Quanto Da Ponte dovrà a questo imperatore illuminato, Giuseppe II, va persino oltre la sua dichiarata consapevolezza.

I teatri d'opera europei a volte sono una piccola fucina di talenti, raramente anche occasione di sperimentazione di nuove possibilità musicali, come nel caso del teatro di Esterháza grazie ad Haydn, altre volte sono solo una grande, affollata palestra di intrighi, rivalità, miserie, ma anche una vetrina di ambizioni riposte tra le pieghe della mistificazione dei ruoli. Attento ed acuto osservatore ne è un addetto ai lavori, musicista famoso al punto di celare nell'anonimato la pubblicazione delle sue riflessioni. Compositore veneziano celebre, ma anche cantante ed avvocato che dal 1707 veste la toga di magistrato, Benedetto Marcello pubblica intorno al 1720 *Il teatro alla moda*. Considera la sua esternazione beffarda una «Operetta» e se ne serve per mettere alla berlina, scegliendo l'arma della satira, tutto il microcosmo del teatro d'opera che lui ben conosce. Voglio riportare almeno alcune sue 'pennellate' dedicate ai librettisti, ai compositori ed ai cantanti.

Nella sua «Operetta», come lui stesso la definisce, riferendosi in apertura della sua trattazione *A' poeti* scrive: «In primo luogo non dovrà il poeta *moderno* aver letti, né legger mai gli Autori antichi *latini* o *greci*, imperciocché nemmeno gli antichi *greci* o *latini* hanno mai letto i *moderni*» [6]. Ai Compositori di musica scrive: «Non dovrà il moderno compositore di musica possedere notizia veruna delle *regole* di ben comporre, toltone qualche principio universale di pratica» [7]. Ciò che riserva ai cantanti è, se possibile, ancora peggio: «Non è molto necessario che il VIRTUOSO sappia *leggere* o *scrivere, che pronunzii bene le vocali, ch'esprima le consonanti semplici o replicate, che intenda il sentimento delle parole, etc.*, ma bensì che confonda *sensi, lettere, sillabe, etc.*, per far *passi di buon gusto, trilli, appoggiature, cadenze lunghissime, etc. etc. etc.*» [8].

Ciò che spinge alla caustica scrittura Benedetto Marcello è anche alla base delle serie riflessioni critiche di Francesco Algarotti che nel suo *Saggio sopra l'opera in musica*, già pubblicato nel 1755 e ripubblicato in una versione notevolmente ampliata nel 1762, due anni prima della sua morte, scrive: «Qual cosa insomma si può egli aspettare che riesca di buono da una banda di persone dove niuno vuole stare nel luogo che gli si appartie-

[6] Benedetto Marcello, *Il teatro alla moda*, Lanciano, R. Carabba, 1913, p. 17.
[7] *Ivi*, p. 27.
[8] *Ivi,* p. 37.

ne, dove tante sopercherie vengon fatte al maestro di musica, e molto più al poeta, che dovrebbe a tutti presiedere e timoneggiare ogni cosa?» [9].

Quando Da Ponte arriva a Vienna è imperatore da ben sedici anni, co-reggente insieme con la madre Maria Teresa, storica figura di sovrana, Giuseppe II, da poco reggente unico a causa della morte di lei il 2 novembre 1780. Nel novembre 1781, al suo arrivo a Vienna, Da Ponte fa subito recapitare a Salieri la lettera del suo amico 'vero' Caterino Mazzolà, suo mentore ed artefice attento della sua prossima fortuna. Pubblica il proprio apprezzatissimo poema pastorale *Filemone e Bauci*, presso la stamperia di quel Giuseppe Nobile de Kurzbeck, lo stesso che quattro anni prima aveva pubblicato il libretto di Nunziato Porta *Il convitato di pietra o sia Il dissoluto*. Questo biglietto di presentazione gli vale l'occasione d'incontro con il vecchio Metastasio, ormai inattivo dopo essere stato *poeta cesareo* per oltre cinquant'anni [10], durante i regni di Carlo VI e di Maria Teresa, e difficilmente avvicinabile dagli estranei alla sua cerchia ristretta di frequentatori. In quell'incontro alla presenza di poeti, scrittori, letterati, che la sera abitualmente frequentano la casa del grande poeta, un timido Da Ponte ha l'onore di ascoltare Metastasio declamare i primi versi del *Filemone e Bauci*, proseguendo lui stesso la lettura dietro il lusinghevole e caloroso invito dell'illustre ospite.

La considerazione di Metastasio da una parte e le proprie capacità di improvvisazione nel versificare, unite ad una arguta capacità dialettica, dall'altra, fanno sì che il nome di Da Ponte cominci a circolare per Vienna. Le immaginabili difficoltà finanziarie nella quotidiana conduzione della propria vita mettono a dura prova la sua resistenza, ma lui non demorde e dopo due anni le cose cambiano, e come! Nel 1783, infatti, Giuseppe II decide di ripristinare la compagnia italiana. Era accaduto che ben cinque anni prima, nel 1778, nel prendere in mano la direzione del teatro imperia-

---

[9] F. Algarotti, *Saggio sopra l'opera in musica*, cit. da A. Lanfranchi in *Storia dell'Opera*, vol. III. *Aspetti e problemi dell'Opera*, t. II, Torino, UTET, 1977, p. 76.

[10] Pietro Metastasio (*Pietro Antonio Domenico Bonaventura Trapassi*, Roma, 1698 - Vienna, 1782) fu chiamato a succedere ad Apostolo Zeno quale *poeta cesareo* alla corte di Vienna, dove giunse nell'aprile del 1730. Era già molto conosciuto ed apprezzato. Il suo primo grande successo teatrale era stato, infatti, la *Didone abbandonata*, dramma per musica in tre atti per la musica di Domenico Sarro, rappresentato per la prima volta a Napoli presso il teatro di San Bartolomeo, il 1° febbraio1724, scritto per la celebre cantante Marianna Benti Bulgarelli detta *La Romanina*, della quale si era innamorato. Con l'avvento al trono di Maria Teresa, fu chiamato ad un tipo di produzione diversa, non più tanto 'drammi per musica' ma 'azioni teatrali' e 'componimenti drammatici'. Morì due anni dopo l'imperatrice Maria Teresa, nel 1782, all'età di ottantaquattro anni.

le, il *Burgtheater*, l'imperatore aveva introdotto l'operetta tedesca al posto dell'opera italiana [11].

Nel tempo, questa sua scelta si era dimostrata un errore e l'insoddisfazione derivata dalla delusione era sempre più cresciuta. Musicista (suonava il violoncello, la viola ed il clavicembalo) ed ottimo cantante (basso) decide, quindi, di ripristinare la compagnia italiana. L'opera italiana sarà reintrodotta con il nuovo allestimento de *La scuola de' gelosi* di Salieri il 22 aprile 1783. Si tratterà di un ritorno sulla scena di grande effetto, trattandosi di un'opera collaudatissima su un libretto ottimo di Caterino Mazzolà. Quest'opera aveva debuttato il 27 dicembre del 1778 al San Moisè a Venezia, appena quattro mesi dopo l'inaugurazione del grandioso Teatro alla Scala di Milano, voluto da Maria Teresa. L'inaugurazione era stata affidata a Salieri con l'opera *Europa riconosciuta* su libretto di Mattia Verazi. *La scuola de' gelosi* aveva continuato ad avere un notevole successo anche durante il carnevale successivo e così fu anche negli anni a venire in tutta Europa, sancendo il successo del libretto con traduzioni in tedesco, polacco, russo, spagnolo e portoghese. Il ritorno a Vienna dell'opera italiana nel nome di Caterino Mazzolà non poteva che portar fortuna a Lorenzo Da Ponte, il quale capisce subito che quella può essere la sua occasione.

Tramite Salieri, al quale aveva già chiesto autorizzazione a permettersi di fare domanda per il posto di poeta al teatro e, per suo tramite, il conte Rosenberg, ottiene udienza dall'imperatore. «Mi domandò per ultimo quanti drammi aveva composti, al che soggiunsi francamente: 'Sire, nessuno'. 'Bene, bene!' replicò sorridendo, 'Avrem una musa vergine'» [12]. Nel raccontare questo incontro, Da Ponte sottolinea come quella fosse la prima volta in vita sua che parlava ad un monarca e indugia nel ricordare la grande simpatia e semplicità che lo colpirono nel comportamento di Giuseppe II. Da Ponte è così nominato non *poeta di corte*, come è stato spesso asserito (non però da Da Ponte stesso), ma *poeta de' teatri imperiali* con una paga annua di milleduecento fiorini invece di quattromila, cui ammontava la paga di Metastasio, oltre al diritto riconosciutogli di stampare e vendere i libretti delle opere rappresentate al teatro ed un compenso a parte per i libretti scritti da lui. Suo compito principale previsto è di rive-

[11] L'ultima opera italiana ad andare in scena era stata *Armida* di Naumann il 15 ottobre 1777. Il primo *singspiele* ad inaugurare il nuovo corso del teatro, il 17 febbraio 1778, era stato *Die Bergknappen* del compositore Umlauff. Cfr. l'indispensabile studio, riferimento d'obbligo, di Otto Erich Deutsch, *Das Repertoire der Höfischen Oper der hof-und der Staatsoper. Chronologischer Teil*, «Österreichische Musikzeitschrift», 24, 7 (Juli 1969), pp. 399-400.

[12] Da Ponte, *Memorie* cit., p. 90.

dere tutti i libretti che vengono proposti al teatro e di provvedere a tutti gli adattamenti che lui ritiene necessari. Non si tratta, quindi, di una carica onorifica o di facciata, tanta essendo la mole di lavoro e la delicatissima responsabilità che questo incarico comporta. Al riguardo, ecco cosa scrive nelle sue memorie: «Fu quello senza alcun dubbio il più dolce e delizioso momento della mia vita. […] questo alla fine mi fece uscir vittorioso da un feroce conflitto in me mosso, fin dal cominciamento della mia promozione, da una masnada implacabile di criticucci, di pedantucci, di scoli, di semiletterati, di poetastri, e, dopo questi, da uno dei più celebri e famosi poeti del nostro secolo, che mi fece l'altissimo onore di invidiarmi non solo, ma di insidiarmi per mille turpi maniere quel posto» [13]. Il riferimento è all'abate Giovanni Battista Casti che, nell'alchimia delle alleanze, quasi sempre definite dalle circostanze che vengono a crearsi all'interno dei rapporti di forza, Da Ponte considera a volte amico, altre nemico. Ma non c'è soltanto Casti a masticare bile per il conferimento di quella nomina a *poeta de' teatri imperiali*, contro ogni previsione, a da Ponte, ma tutta quella numerosa e agguerrita schiera di suoi rivali da lui tanto disprezzati e che, certamente, gli avrebbero ora reso la vita molto più difficile di quanto per lui possa esserlo stata prima.

Che si tratti di un incarico oneroso per mole di lavoro e per responsabilità è presto chiaro a tutti, disabituati al fervore improvviso che scuote finalmente il *Burgtheater* tornato all'opera italiana. Lo stesso Mozart ne è testimone interessato. Il 7 maggio 1783 scrive al padre:

> Adesso l'*opera buffa* italiana è ricominciata e piace molto. Il *buffo* è particolarmente bravo. Si chiama Benucci. – Ho esaminato almeno 100 libretti – anzi anche di più – ma – praticamente non ne ho trovato uno del quale io possa essere soddisfatto; – per lo meno, dovrebbero essere fatte molte modifiche qui e là. – E anche se un poeta volesse occuparsene, forse sarebbe più facile per lui scriverne uno tutto nuovo. – E nuovo – sarebbe quasi meglio. – Abbiamo qui come poeta un certo *abate* Da Ponte. – attualmente costui ha un sacco da fare con le correzioni per il teatro. – *Per obligo* deve scrivere un libretto tutto nuovo per Salieri. – Non avrà terminato prima di due mesi. – Poi ha promesso di scriverne un nuovo per me; – chissà se potrà – o vorrà – mantenere la sua parola! – Voi sapete bene che i signori italiani sono molto amabili in faccia! – Basta, li conosciamo! – Se è d'accordo con Salieri, non riceverò nulla per tutta la mia vita – eppure vorrei tanto mostrarmi anche in un'opera italiana. [14]

[13] *Ibidem*.

[14] M. Murara (a cura di), *Tutte le lettere di Mozart*, vol. II (1778-1783), Varese, Zecchini, 2011, pp. 1316-1317.

L'importanza da attribuire a questa lettera risiede in ben più delle informazioni che ci fornisce circa il nuovo corso del teatro e il rinnovato gusto del suo pubblico, toccando un tema molto sentito da Mozart, così sentito da preoccuparlo: la drammaturgia come base della sua creatività. La ricerca incessante che lo spinge ad esaminare un numero cospicuo di libretti, oltre cento, e l'inevitabile insoddisfazione che gliene deriva. La sua competenza al riguardo, in confronto alla disarmata, totale inesperienza di un Da Ponte alle prime armi come librettista, ci tornerà utile più avanti per cercare di capire quali potranno essere i termini della sua collaborazione con Da Ponte. Nella stessa lettera, Mozart ci riferisce dell'incontro di recente avuto con Da Ponte in casa del barone Raimund Wetzlar, di Mozart grande ammiratore ed amico [15]. Il suo riferimento alla mole di lavoro in cui Da Ponte è immerso ed il suo desiderio di avere comunque da lui un libretto, unito all'amara, ma anche profetica constatazione che la gelosia di Salieri nei suoi confronti non lo permetterà, ci porta a trattare il primo impegno che Da Ponte ha come librettista, impegno che, *a posteriori*, può essere giudicato un cinico scherzo del destino.

Prima di farlo, però, ritengo improcrastinabile cercare delle credibili risposte al seguente interrogativo: perché un Da Ponte conscio di essere appena agli inizi, in cerca di occasioni per farsi conoscere, in un ambiente come quello viennese brulicante di aspiranti e apprendisti poeti, ottiene in maniera così imprevista ed eclatante un incarico di tale importanza? Ancora: perché Giuseppe II, deciso a rimediare ad un suo, soltanto suo, errore commesso ben otto anni prima e che il tempo non ha fatto che evidenziare, presa finalmente la decisione di ripristinare la compagnia italiana, decisione che rappresenta una plateale ammissione di quell'errore, affida il delicatissimo compito di rimediare a quell'errore ad un inesperto, pur se simpatico Da Ponte? È stato sufficiente davvero che Salieri, oltre che chiedere ed ottenere per Da Ponte udienza dall'imperatore, abbia caldeggiato presso lo stesso la sua candidatura, dopo averlo già fatto, a detta dello stesso Da Ponte, nei riguardi del conte Rosenberg, direttore degli spettacoli? Ed ancora: ma Rosenberg non è sostenitore di vecchia data di Casti, al punto che

[15] All'epoca della lettera Mozart abitava nella casa del barone e banchiere ebreo Raimund Wetzlar von Plankenstern che ospitò Mozart e sua moglie Costanza, incinta del primo figlio, per circa sei mesi, fra il 1782 e il 1783. Fece da padrino al primogenito, al quale Mozart diede il nome di lui, Raimund, che morirà dopo pochi mesi dalla nascita avvenuta il 17 giugno 1783. Il libretto al quale Mozart fa riferimento nella lettera sarà proprio quello de *Le nozze di Figaro*. La commedia di Beaumarchais era stata, infatti, oggetto di conversazione della serata e Mozart l'aveva proposta a Da Ponte come soggetto dell'opera.

non esiterà a chiedere allo stesso imperatore l'immediata sostituzione di Da Ponte subito dopo la catastrofica *prima* della prima, attesissima, prova di Da Ponte librettista de *Il ricco di un giorno*? Come avrebbe potuto, quindi, sempre Rosenberg considerare opportuna la candidatura di Da Ponte a quella nomina ed incoraggiare, di conseguenza, il suo interlocutore Salieri ad ottenere udienza dall'imperatore per Da Ponte, ammesso e non concesso che questi gliene abbia mai parlato? Questi interrogativi fanno nascere molti dubbi circa la veridicità del racconto di Da Ponte, rendendolo lacunoso e contraddittorio, cosa che non sorprende affatto. Al di là di ogni semplificazione, incoraggiata dallo stesso Da Ponte, la cosa o *promozione*, come Da Ponte la definirà nelle sue memorie, suscita parecchie perplessità, non ultima il ricorso alla narrazione del fantasioso dialogo tra lui e l'imperatore, nel corso del quale quest'ultimo, inverosimilmente ignaro delle reali competenze del primo, apprenderebbe da un ingenuo quanto abile Da Ponte, di non aver mai composto un dramma. Di quel racconto colpisce solo l'arguta invenzione della *musa vergine* che, essa sì e da sola, avrebbe ben meritato l'onore di un libretto; ma che l'imperatore si accinga a conferire quell'incarico, tanto prestigioso quanto oneroso, ad un novellino, ignorando persino che di un novellino si tratti sembra davvero troppo! A parte la piccola, ma crescente notorietà che Da Ponte riesce a costruirsi con i suoi modi di fare e con la sua capacità di conquistare la simpatia di chi si pone in relazione con lui, come dimostrato sin dal suo arrivo a Vienna, a partire da Metastasio fino all'imperatore, illuminista e massone, cosa può aver spinto quest'ultimo alla scelta di Da Ponte, le cui origini ebraiche sono ben note e non costituiscono di certo, sotto il cielo viennese, una credenziale invidiabile? Una motivazione molto credibile può scaturire dalla seguente riflessione: «C'è un aspetto particolarmente interessante nella nomina di Da Ponte, e cioè che questa ambita posizione venisse conferita ad un ebreo battezzato in un paese dove sino ad allora, sotto Maria Teresa, gli ebrei erano stati trattati con grande durezza. Mentre la madre era in vita Giuseppe poteva fare ben poco per alleviare le persecuzioni e le umiliazioni a cui essi erano sottoposti; ma dopo la morte di lei egli abolì molte delle restrizioni che regolavano la loro vita, tanto che l'arcivescovo di Vienna, nel 1778, elevò una protesta ufficiale contro il continuo aumentare dei contatti fra cristiani ed ebrei. Egli era inorridito, per esempio, del fatto che agli ebrei fosse permesso vestirsi alla stessa maniera dei cristiani di alto rango» [16]. Quanto il problema della presenza degli ebrei fosse sentito e

[16] S. Hodges, *Lorenzo Da Ponte: la vita e i tempi del librettista di Mozart*, trad. it. di L. Bolzan, curata da C. Sorge, Vittorio Veneto, H. Kellermann, 1992, p. 50.

temuto, soprattutto in relazione alla loro crescente importanza nel tessuto sociale, era stato ben dimostrato dalla politica a loro ostile dell'imperatrice Maria Teresa, la cui opera di ghettizzazione nei loro confronti era il risultato evidente di una ostinata volontà, fermamente incoraggiata dalla Chiesa, di precludere loro ogni possibilità di emancipazione che rendesse possibile il conseguente accesso a posti di potere. Il perdurare dello stato di tensione e le preoccupazioni non risolte della Chiesa avevano indotto la stessa ad investire del problema le alte gerarchie ecclesiastiche.

Per questa ragione alla iniziativa dell'arcivescovo di Vienna aveva fatto seguito qualche anno dopo, agli inizi del 1782, addirittura una visita del Papa a Vienna. L'astuto Da Ponte non si era fatto sfuggire la ghiotta occasione di quella visita ed aveva scritto il componimento poetico *Alla Santità di Pio VI*. Questo accadeva l'anno prima che lui ottenesse il tanto contestato incarico. La visita del Papa era finalizzata all'interruzione del flusso di riforme sociali ed ecclesiastiche avviate dall'imperatore, il quale, però, si guardò bene dal tollerare l'ingerenza del pontefice, trasformando il tentativo, cui quella visita era finalizzata, in un fallimento. Il *re sacrestano*, come Giuseppe II era definito in alcuni ambienti della Chiesa, era stato l'artefice, insieme con la madre Maria Teresa, qualche anno prima, nel 1773 per l'esattezza, della 'stroncatura' del monopolio culturale dei Gesuiti, ottenuta, in maniera irreversibile quanto definitiva, con la soppressione dell'Ordine. Alla luce di queste considerazioni, la scelta di affidare all'*ebreo battezzato* Da Ponte il prestigioso incarico di *poeta de' teatri imperiali* andrebbe oltre i parametri, pur se legittimamente criticabili, di una valutazione meramente artistica, pur se criticabile, assumendo risvolti politici rilevanti, perfettamente in linea con le aperture al nuovo e l'invito alla tolleranza che l'imperatore vuole esprimere con la sua amministrazione. Questa motivazione 'politica' renderebbe anche più comprensibile la difesa ad oltranza di Da Ponte da parte dell'imperatore quando la reazione immediata di tutti, a partire dal direttore degli spettacoli Rosenberg, che non aspettava altro, fino allo stesso mentore di Da Ponte, Salieri, fu la richiesta esplicita all'imperatore di rimuoverlo dall'incarico di recente conferitogli. Non stiamo parlando di divergenze o piccoli contrasti vissuti dietro le quinte, ma di posizioni pubbliche che vedono al centro del conflitto nientemeno che l'imperatore in persona, che assiste non a 'capricci' artistici da risolvere, ma ad una contestazione vera e propria del suo operato. Date tutte le premesse, la determinazione mostrata dall'imperatore nel voler riconfermare la sua fiducia a Da Ponte, dandogli, così, una seconda possibilità, non può essere motivata come manifestazione di una incrollabile fiducia nelle sue capacità artistiche, peraltro già messe in maniera fallimentare alla prova, tantomeno un puntiglio, per quanto illustre

ed inattaccabile. Attribuire all'operato di Giuseppe II un disegno politico rende tutta l'operazione più comprensibile e verosimile. Ho voluto già commentare l'epilogo mettendolo da subito in relazione al suo inizio, la nomina ricevuta da Da Ponte, per meglio comprendere il comportamento dell'imperatore in entrambe le occasioni; ora torniamo indietro.

Ottenuto l'incarico, Da Ponte deve pensare al libretto da scrivere per Salieri, anche se, in realtà, è l'imperatore il destinatario, essendo stato lui a concedergli la fiducia e, con la fiducia, il prestigioso, ambìto incarico. Il senso di responsabilità e la giusta convinzione di dover dimostrare di essere all'altezza delle aspettative, spingono Da Ponte a cercare di sopperire con lo studio alla mancanza di pratica di scrittura di drammi per musica. È collezionista noto, in Vienna, un certo Giuseppe Varese, la cui collezione di libretti è indiscutibilmente ritenuta unica e per Da Ponte di particolare, inestimabile valore. Lì cercherà di capire come si scrive un libretto, di carpire qualche segreto drammatico a qualcuno a lui sconosciuto, di imparare in fretta a comporre o, almeno nell'immediato, a 'copiare'. Si reca a trovarlo:

> Cercai tutti quelli ch'erano già stati scritti e rappresentati in quella città, per formarmi un'idea di tal genere di composizione e per imparar qualche cosa s'era possibile. Un certo Varese, che si faceva, come tanti altri chiamar poeta, forse perché aveva anche egli composto un dramma buffo, anzi buffone, alcun tempo prima, n'aveva la maravigliosa raccolta di circa trecento. Andai a trovarlo e lo pregai di prestarmene alcun volume. Rise alla mia domanda e mi rispose così: «Questa collezione, o signore, vale un tesoro. Io solo posso vantarmi d'averla nel mondo tutto. Non potreste credere quanto danaro e quanti disturbi mi costa. Un giorno si porrà a paraggio colla famosa collana. No, no; non isperate ch'io lasci uscirne un volume solo da questa stanze. Son gioielli, signore, son tesoretti! Tutto quello ch'o al mondo non vale un volume di questi». [17]

Ottiene solo il permesso di leggerne alcuni in sua presenza. Lo fa scorrendone nervosamente, a causa della rigida, fastidiosa, sorveglianza, circa venti, ma quale profonda delusione! «Povera Italia, che roba! Non intreccio, non caratteri, non interesse, non sceneggiatura, non grazia di lingua o di stile […]. Erano tanti ammassi di concetti insipidi, di sciocchezze, di buffonerie» [18]. Sembra di sentire l'eco dei giudizi sprezzanti di Algarotti che, già vent'anni prima, paragonava i libretti in circolazione ad «insetti ronzanti intorno alle più fangose paludi del Parnaso» [19].

---

[17] Da Ponte, *Memorie* cit., p. 91.
[18] *Ibidem*.
[19] Algarotti, *Saggio* cit., p. 76.

Nel pieno delle funzioni previste, dunque, la *musa vergine* di Da Ponte deve incontrarsi, o meglio scontrarsi, con un tema scelto per lui da Salieri tra i tanti possibili, scelta che, per quanto sconcerti Da Ponte, non può in alcun modo essere messa in discussione: *Il ricco d'un giorno*, basato su un testo di Giovanni Bertati. Deve iniziare a Vienna nel nome di Giovanni Bertati, dunque, la carriera di librettista di Da Ponte e, destino vorrà, finire sempre a Vienna, all'ombra del suo nome, con il definitivo, drammatico allontanamento dalla città voluto dal nuovo imperatore Leopoldo II, appena salirà al trono per la morte di Giuseppe II. Da Ponte dovrà subire per di più l'atroce beffa di vedere nominato *poeta cesareo*, al posto che per anni era stato il suo, proprio Giovanni Bertati che «per sua disgrazia non era nato poeta e non sapeva l'italiano» [20]. A questo sprezzante giudizio, cui Da Ponte aveva aggiunto l'annotazione che «il signor poeta Bertati altro non era che una bòtta gonfia di vento» [21], faceva eco Casti che su Bertati così si esprimeva: «È un povero *ciuccio*» [22]. Potenza di un Bertati! Senza saperlo riuscirà a mettere d'accordo, addirittura sul disprezzo del proprio nome, due nemici l'un contro l'altro armati.

Torniamo al primo libretto di Da Ponte. L'adattamento, a suo stesso dire, gli riesce difficilissimo a causa dell'argomento tra i più frequentati dell'opera e proprio per questo, aggiungo io, molto probabilmente scelto da Salieri per limitare i rischi dell'operazione, essendo Da Ponte al debutto come librettista. Tra l'altro, Salieri ben sa che la nomina di Da Ponte ha creato molto malcontento, essere coinvolto, quindi, nel suo debutto lo renderebbe fin troppo facile bersaglio qualora non tutto vada per il giusto verso. Riflettere su queste considerazioni rende più comprensibile, anche se non condivisibile, la reazione che avrà al fiasco solenne. Le sue dichiarazioni saranno fin troppo melodrammatiche dopo l'addirittura 'catastrofico' debutto che lo vedrà molto poco sportivamente scaricare il peso della responsabilità sul povero Da Ponte. Questo il soggetto: si tratta della storia di due fratelli, l'uno prodigo, l'altro avaro, alle prese con un'eredità da dividere. Da Ponte lamenta la mancanza di una discreta quantità di caratteri che permettano una certa varietà di incidenti necessari a far scorrere la trama per tutta la durata dello spettacolo, almeno un paio d'ore. Il lavoro è, a suo stesso giudizio, penoso ed insoddisfacente, né gli gioverà l'esser chiuso, una volta finito, per circa quindici giorni in un cassetto, né tornare in quel cassetto per parecchio altro tempo. Quando dopo circa un anno verrà

[20] Da Ponte, *Memorie* cit., p. 163.
[21] *Ivi*, p. 164.
[22] *Ivi*, p. 165.

rappresentato, il 6 dicembre 1784, *Il ricco d'un giorno* sarà un disastro: le risa di scherno scateneranno il finimondo facendo rischiare la sospensione dello spettacolo. Pur se ripetuta sei volte, l'opera non uscirà mai da Vienna. «Salieri giurò che si sarebbe fatto mozzare una mano piuttosto che musicare ancora un solo verso di Da Ponte» [23]. Da Ponte, pur conscio dei grandi limiti dell'opera, rimarrà così sconcertato e frastornato da quell'esito disastroso da non avere il coraggio di avvicinare l'imperatore. Avrebbe dovuto essere, quel suo primo libretto, il suo biglietto da visita, il suo lasciapassare per le scene, fargli ottenere il diritto di cittadinanza sui palcoscenici d'Europa ed invece si era rivelato un grottesco scherzo giocatogli dalla sua *musa vergine*. Tratterò fra poco di questo 'catastrofico' evento, per cercare di capirne la dinamica.

In questi primi mesi viennesi di Da Ponte gli altri *duellanti* dove si trovano?

Nel 1781 Nunziato Porta è ad Esterháza [24], dove da poco ha ottenuto, oltre alla direzione amministrativa del prestigioso teatro al fianco di Joseph Haydn, l'incarico di *poeta librettista* analogo a quello che, a Vienna, sarà di Da Ponte ma «nel 1784 si trovava a Vienna, dove cercava di ostacolare Da Ponte come poeta del teatro» [25]. Verosimile quanto comprensibile questa affermazione, comunque la presenza di Porta a Vienna è legata al rientro dell'imperatore in occasione dell'inizio della nuova stagione teatrale (13 aprile - 7 febbraio), stagione che prevede la rappresentazione, il 26 aprile, dell'opera di Nunziato Porta *I contrattempi* con la musica di Giuseppe Sarti. Impossibile, per lui, mancare a questo doppio appuntamento, quindi. La presenza del nome di Porta nel cartellone della stagione teatrale viennese non deve assolutamente stupire. Il suo nome non aveva mai smesso di circolare in Vienna sin dalla rappresentazione della sua opera con la musica di Righini *Il convitato di pietra o sia Il dissoluto* nel 1777, quando il nome di Da Ponte era del tutto sconosciuto ai Viennesi. Quella rappresentazione faceva seguito alla prima rappresentazione dell'opera avvenuta l'anno precedente, 1776, a Praga [26]. A Vienna, il libretto era stato

[23] B. Paumgartner, *Mozart*, trad. it. di C. Pinelli, Torino, Einaudi, 1978, p. 369.

[24] Cfr. L. Paesani, *Nunziato Porta, il fantasma dell'Opera*, Roma, Aracne, 2007.

[25] L. Della Chà, *Lorenzo Da Ponte: una vita fra musica e letteratura (1749-1838)*, Milano, Il Polifilo, 2010, p. 131.

[26] La presenza di Nunziato Porta a Praga sin dall'anno precedente, 1775, è accertata. È lì che Porta scrive il libretto *Orlando Paladino* per la musica di Pietro Guglielmi. Non ritengo attendibile, invece, la sua presenza a Praga già dal 1774, come scritto in una piccola pubblicazione mostratami di recente proprio a Praga e che ho avuto modo di giudicare, nel suo insieme, poco attendibile.

stampato, per l'occasione, da Giuseppe Nobile de Kurzbeck e non poteva, quindi, non far parte della meravigliosa, invidiata collezione di libretti di quel Varese presso il quale, come abbiamo visto, Da Ponte si era recato per 'acculturarsi' in materia di drammi per musica. Che Da Ponte lo abbia letto o meno in quell'occasione, tra i pochi libretti che, a suo discutibile dire, ebbe il tempo e la voglia di consultare tra i tanti della collezione, non è possibile dirlo, ma è difficile che non ne conoscesse l'esistenza e che, comunque, a quella prima visita a Varese non ne siano seguite altre, visto l'importante incarico di direzione teatrale avuto dall'imperatore, incarico che dava priorità al compito di occuparsi di tutti gli adattamenti che, a sua discrezione, riteneva necessari per i libretti degli altri poeti. Un tale incarico presupponeva da parte di Da Ponte una conoscenza ed una competenza specifiche in materia di drammi per musica, requisiti che in realtà, almeno all'atto del conferimento dell'incarico, lui non aveva. Il vero problema era che tutti i suoi rivali, dai più agguerriti ai meno, ne erano a conoscenza e già questo complicava, naturalmente, le cose, figuriamoci dopo il suo catastrofico debutto! La sua testimonianza a proposito dell'inizio del suo apprendistato – «Cercai tutti quelli ch'erano già stati scritti e rappresentati in quella città» [27] – esclude, come ho già detto, la possibilità che non conoscesse il libretto di Porta e che non se ne ricordasse quando proprio Praga gli chiederà, di lì ad appena due anni, tramite Mozart, un libretto sul soggetto di Don Giovanni, a suggello del trionfo de *Le nozze di Figaro*.

Tra Porta e Da Ponte è inevitabile un duello in punta di penna. Da una parte abbiamo un affermato e stimato poeta-librettista, dall'altra un nuovo, apprezzato poeta, ma all'esordio come librettista. Nel clima di accese competizioni viennesi, Porta dedica una poesia satirica a Da Ponte che termina con questi versi:

> Asino tu nascesti ed asino morrai:
> per ora dissi poco, col tempo dirò assai. [28]

Se la penna di Porta sembra non conoscere la raffinatezza quando si rivolge a Da Ponte, questi non gli è affatto da meno e nell'epistola in versi scritta a Zaguri lo ripaga in maniera indiscutibilmente volgare:

> Un uom del basso volgo, ignaro e vano
> nato e cresciuto tra la fogna e il lezzo

[27] Da Ponte, *Memorie* cit., p. 91.
[28] *Ivi*, p. 97.

che morde, sprezza e critica chiunque
perché in latin sa dir *Arma virumque*. [29]

Da Ponte considera Porta uno dei tanti 'poetucoli' da strapazzo, costantemente in cerca di alleati tra musicisti, cantanti e cortigiani pur di congiurare contro di lui «un poeta cioè sul far di Brunati o peggiore» [30]. Accomunare nell'insulto Porta a Brunati era facile, essendo stati, i due, accaniti detrattori de *Il ricco d'un giorno* ed ora, ad inizio della nuova stagione 1785-86 si apprestavano entrambi ad andare in scena: Porta con *L'incontro inaspettato*, il 27 aprile, con musica di Righini, e Gaetano Brunati, il 1°giugno, con *Gli sposi malcontenti* con musica di Stephen Storace. Quando Da Ponte accomuna Porta a Bertati i toni non cambiano: «I Porta, i Zini, i Palomba, i Bertatti ed altri simili *ciabattini* teatrali, che non hanno mai saputo un principio di poesia, nonché di quelle infinite regole, leggi e cognizioni, che per far un buon dramma s'esigono» [31].

Un altro nome, molto vicino al Brunati nelle disgrazie di Da Ponte, è quello del compositore Francesco Piticchio (Peticchio per il Da Ponte delle *Memorie*). Nonostante sia accomunato al Righini (Reghini per Da Ponte) nella disistima, Da Ponte è costretto, come nel caso di Righini, a scrivere per Piticchio, da lui considerato «uomo di pochissima levatura e di scarsissimi musicali talenti» [32]. Piticchio aveva già cominciato un'opera del 'famoso' Brunati, componendo sui suoi versi. Tra vari argomenti, Da Ponte scelse il *Bertoldo*: «Oltre la difficoltà di scrivere de' versi per un maestro bestia, n'ebbi una di gran lunga maggiore nel dover fare delle parole nuove a musica già fatta su delle parole bestiali di Brunati» [33].

L'abate Giovanni Battista Casti, indiscusso grande letterato, nonché viaggiatore instancabile, giunge a Vienna la sera del 30 settembre 1783. Illuminista irriducibile, spera di ricoprire qui, presso Giuseppe II, quel ruolo di protagonista che, anni addietro, ha avuto a Firenze presso la corte del fratello dell'imperatore, il granduca Pietro Leopoldo. Lì, a Firenze, Giuseppe II lo aveva conosciuto nel 1769, anno in cui era stato nominato dal granduca *poeta della Real Casa*. Invitato a Vienna, vi si era recato nel 1772, per poi proseguire per Pietroburgo dove, nel 1778, aveva iniziato la sua tardiva attività di librettista, incoraggiato da Paisiello, alla corte di Caterina II. Il suo debutto come librettista avviene dunque in quel 1778 con l'intermez-

[29] Della Chà, *Da Ponte* cit., p. 148.
[30] Da Ponte, *Memorie* cit., p. 97.
[31] *Ivi*, p. 74.
[32] *Ivi*, p. 124.
[33] *Ivi*, p. 125.

zo a cinque voci *Lo sposo burlato* con la musica, naturalmente, di Paisiello ed è un successo. In realtà, Casti non considererà questo il suo debutto da librettista, trattandosi di un rifacimento del già celebre *Socrate immaginario* scritto da Galiani e Lorenzi che Paisiello aveva musicato in Napoli tre anni prima. Questo suo severo atteggiamento nei confronti delle proprie presunte capacità come librettista, lo porteranno a vivere con notevole tensione, come vedremo tra poco, l'incarico a venire. Di nuovo a Vienna, dopo undici anni, accolto con tutti gli onori, vive nell'attesa di essere nominato *poeta cesareo*. Verificata la mancanza di volontà da parte di Giuseppe II di conferirgli la massima carica, già a fine anno Casti decide di lasciare Vienna, ma per una serie di circostanze rimanda sempre la partenza. Nell'aprile dell'anno successivo sembra imminente la sua partenza per Costantinopoli ma, per sfortuna di Da Ponte (ma anche di Salieri, pur se in misura minore) non parte. Per volontà congiunta dell'imperatore, di Rosenberg e dello stesso Paisiello, appena arrivato a Vienna da Pietroburgo, con l'intenzione di restarci a lungo (dilazionando, così, il suo ritorno a Napoli, dalla quale mancava da otto anni) viene commissionato a Casti il libretto per la nuova opera di Paisiello.

A proposito dell'assillante desiderio di Casti di ottenere il titolo di *poeta cesareo* è da notare che non riuscì a realizzarlo neppure con il successore di Giuseppe II, quel Leopoldo II che venti anni prima, quando era granduca di Firenze, lo aveva onorato, come scritto poco fa, con il titolo di *poeta della Real Casa* e che, una volta imperatore e rimosso il suo antico rivale Da Ponte, conferirà la carica a quel *ciuccio* di Bertati. A Casti, irriducibile, non resterà che attendere altri due anni e tornare a Vienna solo in occasione della nomina nella successione al trono di Francesco II, nel 1792, per ricevere finalmente da lui il tanto atteso quanto agognato titolo, per ottenere il quale dovrà verificarsi l'avvicendamento di ben tre imperatori. Di Casti, Da Ponte ammira le qualità poetiche e stilistiche, ma ritiene che, paradossalmente, proprio queste gli precludano buone possibilità nella scrittura teatrale arrivando, così, a negarne l'istinto che è vitale per uno scrittore di drammi. Non dissimile è la critica ch'egli riceve da Casti, pronto a riconoscergli tante qualità tranne quella di saper scrivere per il teatro. Di Da Ponte, Casti dice: «[…] non sa fare un dramma: questo che fa? Non può egli esser un uom di merito senza saper far un dramma?» [34]. Da Ponte, che ammira Casti pur odiandolo, coglie bene la cattiveria astuta di Casti e così la commenta: «[…] lodando il mio talento, il mio buon gusto e le mie cognizioni, acquistava il diritto d'esser creduto verace in quello ancora

[34] *Ivi*, p. 97.

che non lodava»[35]. Il livello dello scontro è molto alto, non altrettanto è quello dei mezzi scelti per le vendette. Da parte sua, Da Ponte non trova miglior vendetta, complice Giuseppe II, di quella di copiare e dar massima diffusione al sonetto che il famoso Parini aveva scritto contro Casti. Era stato l'imperatore in persona a consegnarglielo perché ne facesse subito copia dopo averlo letto alla sua presenza, dicendogli: «L'autografo lo daremo al conte Rosemberg, che voleva regalarmi questo fior di virtù in loco del Metastasio»[36]. Utile conoscere quel sonetto, terribile sin dall'*incipit*:

Un prete brutto, vecchio e puzzolente,
dal mal moderno tutto quanto guasto
e che, per bizzarria dell'accidente,
dal nome del casato è detto casto;
    che scrive dei racconti, in cui si sente
dell'infame Aretin tutto l'impasto,
ed un poema sporco e impertinente
contra la donna dell'impero vasto;
    che, sebbene senz'ugola è rimaso,
attorno va, recitator molesto,
oscenamente parlando col naso;
    che dagli occhi, dal volto e fin dal gesto.
spira l'empia lussuria ond'egli è invaso,
qual satiro procace e disonesto:
    sì, questo mostro, questo
è la delizia de' terrestri numi.
Oh che razza di tempi e di costumi![37]

Il *mal moderno* al quale Parini si riferisce è la sifilide che aveva, pare, sfigurato Casti già oltre i sessant'anni distruggendogli il palato, costringendolo, perciò, a parlare attraverso il naso: «Un contemporaneo che lo vide poco prima che morisse all'età di 83 anni lo definì *un perfetto esemplare di satiro antico*; la sua voce era anch'essa quella d'un satiro, aspra, *a mala pena umana, a mala pena comprensibile*»[38]. A cosa si deve l'imprevista avversione di Giuseppe II nei confronti di Casti, al punto di scatenargli contro Da Ponte in una maniera così umiliante? Proprio l'eccellenza del rapporto di Giuseppe II con Caterina II aveva fatto perdere a Casti la protezione dell'imperatore, per la seguente ragione: Casti a Pietroburgo era stato il favorito di Caterina II, ma ciò non gli aveva impedito di ritrarla senza scrupolo nel suo

[35] *Ibidem*.
[36] *Ivi*, p. 118.
[37] *Ivi*, pp. 117-118.
[38] Hodges, *Da Ponte* cit., p. 78.

Poema tartaro. Questo aveva provocato la reazione irata di Giuseppe II e la decisione che, da quel momento in poi, Casti non avrebbe più goduto della sua protezione.

Giovanni Paisiello, amico di Casti da lunga data, giunge a Vienna il primo maggio del 1784 e ottiene subito la commissione di un'opera per il libretto della quale, come prima accennato, viene incaricato Casti.

Memore dello straordinario successo riportato a Vienna, l'anno prima, con il suo *Il barbiere di Siviglia*, l'imperatore, che ammirava la musica di Paisiello forse più di ogni altra, era stato abilissimo nel gestire a distanza la soluzione del conflitto scoppiato a Pietroburgo tra Paisiello e la direzione del teatro, conflitto sfociato in una rissa vera e propria. Il suo intervento presso Caterina II, alla quale Giuseppe II era legato, come ho appena detto, da un eccellente rapporto, riuscì a dirimere la questione, ottenendo il trasferimento di Paisiello a Vienna. Per un Paisiello che arriva da Pietroburgo diretto a Napoli, un Sarti che arriva da Milano per andare a Pietroburgo a sostituirlo. Nel suo breve soggiorno a Vienna, Sarti beneficia della rappresentazione, il 2 giugno, della sua opera *Fra i due litiganti*. Non ci fu il tempo perché Mozart, che desiderava farlo, incontrasse quell'«onesto brav'uomo» come ebbe a definirlo, ma renderà omaggio a quella sua opera scrivendo, lo stesso anno, le variazioni pianistiche K. 460 sull'aria *Come un agnello* dalla sua opera *Fra i due litiganti*, e citando la medesima nella *Tafelmusik* del suo *Don Giovanni*. Ecco cosa scrive nella lettera a suo padre il 9 giugno di quell'anno da Vienna:

> Passerò a prendere Paisiello in carrozza per fargli sentire le mie composizioni e la mia allieva. – Se il *maestro* Sarti non avesse dovuto partire oggi, mi avrebbe accompagnato anche lui. – Sarti è un onesto brav'uomo! – Ho suonato molto per lui e alla fine ho fatto anche delle variazioni su una sua *aria*, cosa che gli ha fatto molto piacere. [39]

Il successo de *Il barbiere di Siviglia* dell'anno precedente merita un po' di attenzione, non soltanto per la ovvia importanza musicale, ma per qualche notazione testuale originaria di Beaumarchais dalla commedia del quale Giuseppe Petrosellini aveva tratto il libretto. La cifra satirica del testo aveva colpito l'imperatore che, entusiasta, aveva fatto ripetere l'aria *Gioia e pace sia con voi*: «Fu questo il primo segnale d'importanti cambiamenti che di lì a pochi anni subirà la programmazione del teatro di Corte: alle ripetizioni e convenzioni tipiche dell'opera buffa, Giuseppe II preferiva un genere dove si fossero sperimentate le tendenze più avanzate del suo

[39] Murara, *Lettere* cit., p. 1367.

pensiero illuministico» [40]. La commissione da parte di Giuseppe II all'ammirato Paisiello di una nuova opera, dati i precedenti, suscita subito grandi aspettative. Toccherebbe a Da Ponte, in qualità di poeta del teatro, scrivere il libretto, ma si vuole a tutti i costi, come già visto, che l'incarico sia affidato a Casti. Sono in tre a volerlo: Giuseppe II, probabilmente per alleggerire il peso del suo diniego alla concessione del titolo di *poeta cesareo*, o, addirittura, per mettere alla prova Casti e dare così soddisfazione al direttore del Teatro Rosenberg; Rosenberg che, da protettore di Casti, lo avrebbe già voluto al posto di Da Ponte ed ora, forte del garante Paisiello e grazie al suo ascendente sull'imperatore, potrebbe ottenerlo; lo stesso Paisiello che per più di un motivo, non ultimo la riconoscenza nei confronti dell'imperatore per averlo tolto a Pietroburgo da una situazione che era diventata per lui troppo pesante da gestire ed impossibile da risolvere, desidera bissare il recente successo proprio con Casti avuto a Pietroburgo. Le perplessità di Casti, come prima accennavo, sono molto forti per come la situazione è da lui avvertita, fin troppo complessa per tutte le tensioni che sono già nell'aria, a partire dal suo rapporto con l'imperatore già fortemente compromesso. Ad aumentare il peso della sua responsabilità è un forte senso di autocritica. Casti ritiene di non esserne capace e teme di fare una *coglioneria*, suo il termine, mettendo a rischio, così, la sua reputazione. Colpisce questo atteggiamento titubante, quasi che la presenza di Paisiello al suo fianco non sia sufficiente a diradare la sua paura e che la posta in palio sia, persino per lui, troppo alta. Così è, ma è costretto ad accettare. «Casti divenne quindi per forze maggiori rivale di Da Ponte: non poteva certo deludere le aspettative di tre personaggi così importanti» [41].

Per il suo *Re Teodoro*, Casti chiama in causa Voltaire. Sceglie del suo *Candide* il capitolo XXVI, nel corso del quale Candide e il suo vecchio amico Martin pranzano con una mezza dozzina di monarchi spodestati. In realtà, usa quel capitolo come un punto di partenza, poiché lo stravolge ma, trattandosi di una materia fin troppo scottante, si assicura prima il consenso dell'imperatore. I suoi personaggi sono tutti reali, ma trattati in maniera caricaturale, con il risultato di una satira politica che sarà molto gradita dall'imperatore e che, risultato ancor più importante, colpirà Mozart moltissimo.

Sempre nel 1784, dal mese di febbraio, anche Giacomo Casanova è a Vienna, in veste di segretario di Sebastiano Foscarini, ambasciatore della Repubblica di Venezia. Casanova resterà a Vienna per quattordici mesi,

[40] Della Chà, *Da Ponte* cit., pp. 121-122.
[41] *Ivi*, p. 137.

quasi abitualmente frequentato, in questo lungo periodo, da Da Ponte. Ad accomunarlo a lui in questo periodo è l'avversione nei confronti di Casti, addirittura superiore a quella provata dello stesso Da Ponte che, al limite, potrebbe trovare valida giustificazione nella rivalità. Ma mentre Da Ponte riconosce a Casti di essere un gran poeta, però incapace della stesura di un buon libretto, puntualmente ripagato da Casti con la stessa moneta, Casanova addebita al librettista Casti, oltre alla mancanza di conoscenza del 'teatro drammatico', l'assenza di 'nobiltà' della lingua. Quando nell'aprile del 1785 Casanova lascerà Vienna, per cessazione del suo incarico di segretario a causa della morte dell'ambasciatore Foscarini, si trasferirà in Boemia. Dopo i soggiorni a Brünn e a Karlovy Vary, sessantenne, ai primi di settembre si trasferirà, a Duchcov, a circa cento chilometri da Praga, dove passerà il resto della sua vita ricoprendo il prestigioso incarico di bibliotecario nel castello del conte Waldstein (Joseph Carl Emmanuel). Sarà questa, pur relativa, vicinanza alla città di Praga che gli permetterà di avere un ruolo non marginale alla vigilia e debutto del *Don Giovanni* di Mozart e del suo amico Da Ponte nell'ottobre del 1787 [42].

Giuseppe Gazzaniga è tra Napoli e Venezia. Specialista nell'opera buffa, già dieci anni prima, al suo rientro da Napoli, ha avuto modo di lavorare insieme con Bertati. Nel carnevale del 1771 va in scena, infatti, nel Teatro San Moisè, l'opera *La locanda* della coppia Gazzaniga-Bertati. La coppia sarà ancora insieme per il *Calandrano* al San Samuele nell'autunno dello stesso anno, *L'isola d'Alcina* nel carnevale del 1772 al San Moisè e, stesso anno, stesso teatro, *La tomba di Merlino* in autunno. Sei anni d'interruzione nella collaborazione artistica, poi il ritorno insieme con *La vendemmia* al Teatro La Pergola di Firenze, il 12 maggio 1778. Ancora una pausa di sei anni, poi *Il serraglio di Osmano*, al San Moisè il 27 dicembre 1784, *Le donne fanatiche* ancora al San Moisè nell'autunno 1786, *L'amor costante*, stesso teatro il 26 dicembre 1786. Gazzaniga sarà a Vienna, in breve apparizione nel 1786, per l'opera *Il finto cieco* su libretto di Da Ponte. Vale la pena riportare cosa dice Da Ponte di quella collaborazione alla quale fu costretto. Dopo aver definito Gazzaniga «un compositore di qualche merito, ma di

[42] Per l'importanza ed il ruolo di Giacomo Casanova nella preparazione e nella gestione della *prima* e per la pubblicazione dell'originale della scena da lui scritta per il *Don Giovanni*, due fogli manoscritti che per la prima volta vengono riprodotti, ponendo così fine alla confusione generata dalle illazioni di Dent che parlava di frammenti ritrovati, e per la pubblicazione da parte di Nettl a New York, nel 1950, della scena da lui ritrovata in precedenza, ma trascritta con ben trentacinque imprecisioni, cfr. L. Paesani, *Una notte con Don Giovanni*, Pescara, Campus - Istituto Italiano di Cultura di Praga, 1996, pp. 103-137.

uno stile non più moderno» [43] ed aver dichiarato che per fare in fretta aveva scelto la commedia francese *L'aveugle clairvoyant*, traendone un dramma in pochi giorni che piacque complessivamente poco, ce ne spiega i motivi:

> Una passioncella per una donna di cinquant'anni, che disturbava la mente di quel brav'uomo, gl'impedì di finire l'opera al tempo fissatogli. Ho dovuto perciò incastrare in un second'atto de' pezzi fatti vent'anni prima; prender varie scene d'altr'opere, tanto sue che d'altri maestri; infine fare un pasticcio, un guazzabuglio, che non aveva né capo né piedi, che si rappresentò tre volte e poi si mise a dormire. [44]

Con Bertati, Gazzaniga condivide l'avversione per i lunghi spostamenti. Le sue tappe all'estero, quando non può farne proprio a meno, sono le più brevi possibili.

Giovanni Bertati è, continua ad essere, nella sua Venezia. Da lì segue i viaggi, all'inizio solo auspicati, dei suoi libretti: Napoli, Firenze, Barcellona, Vienna, Londra, Pietroburgo, Dresda, Parigi. Alla stasi logistica di Bertati si contrappone la frenesia dinamica di Da Ponte che, quando avverte che non gli basta più l'Europa, non esita ad oltrepassare l'oceano per approdare nel nuovo mondo. Di Bertati, Da Ponte scrive:

> Io conosceva le sue opere, ma non lui. Egli n'aveva scritto un numero infinito, e, a forza di scriverne, aveva imparato un poco l'arte di produrre l'effetto teatrale. Ma, per sua disgrazia, non era nato poeta e non sapeva l'italiano. Per conseguenza l'opere sue si potevano piuttosto soffrir sulla scena che leggerle. [45]

La critica che Da Ponte muove a Bertati è, dunque, esattamente il contrario di quella nei confronti di Casti. Grande estimatore di Bertati è Alfred Einstein che nel suo fondamentale studio su Mozart si è occupato di lui. Lo fa, in particolare, citando abbondantemente l'opera *La villanella rapita*, opera buffa di Francesco Bianchi [46], uno dei tanti compositori 'internazionali' del genere, rappresentata per la prima volta al San Moisè di Venezia nell'autunno del 1783, pochi mesi dopo *Il capriccio drammatico*. Einstein afferma

---

[43] Da Ponte, *Memorie* cit., p. 105.

[44] *Ibidem*.

[45] *Ivi*, pp. 163-164.

[46] Francesco Bianchi (Cremona, 1752 ca. - Hammersmith, Londra, 1810), napoletano di formazione, studiò e si perfezionò con Jommelli. Si pone sulla linea di quell'europeismo che caratterizza tutta la scuola operistica italiana della seconda metà del Settecento. La sua fama è legata a *La villanella rapita*. Mozart dedicò alla cantante Celeste Coltellini, protagonista dell'opera, un Terzetto (K. 480, *Mandina amabile*) e un Quartetto (K. 479, *Dite almeno, in che mancai*) che furono inseriti nella rappresentazione viennese dell'opera.

che l'eccezionale successo ottenuto non fu dovuto alla musica di Bianchi, bensì al libretto di Bertati che «per audacia di critica sociale non è forse secondo a nessun altro come 'araldo della rivoluzione'. […] Vediamo già spuntare all'orizzonte le figure delle *Nozze di Figaro* e del *Don Giovanni*» [47].

Vincenzo Righini è, dal 1780 fino al 1787, a Vienna. Molto stimato, è chiamato da Giuseppe II per ricoprire il duplice incarico di *maestro di canto* della principessa Elisabetta di Württemberg e aiuto di Salieri nella direzione dell'opera italiana, quindi responsabile, in sua assenza, del teatro a fianco di Da Ponte. Si sposterà, poi, presso l'Elettore di Magonza fino al 1792, per approdare infine a Berlino dove avrà la carica di *maestro di cappella* dal 1793 al 1806, dedicandosi anche all'insegnamento del canto. Ha lasciato Praga per questi incarichi a Vienna, lui, residente a Praga dal 1776, anno del suo arrivo lì come cantante e membro della società operistica. Debutta come tenore a Parma nel 1775**,** si unisce alla *troupe* di Giuseppe Bustelli a Praga, l'anno dopo. Interrompe, per problemi di voce, la sua carriera di cantante e si dà alla direzione d'orchestra e alla composizione con un esordio incredibile *Il convitato di pietra o sia Il dissoluto* su libretto di Nunziato Porta. Questa sua prima opera gli darà una notorietà mai eguagliata dalle altre sue successive opere. Dopo il grande successo, che la vedrà addirittura replicata nella stessa Praga la stagione successiva, sarà rappresentata a Vienna l'anno dopo, successivamente ad Esterháza, Brunswick e Hanover. Righini ha conosciuto Porta quasi naturalmente, avendo, i due, lo stesso impresario, Bustelli appunto. Bustelli dal 1765 è anche direttore dell'Opera di corte di Dresda. Per Bustelli, Porta ha scritto appena l'anno prima, 1775, il libretto *Orlando Paladino* per la musica di Pietro Guglielmi, libretto che riprenderà sette anni dopo, 1782, per farne una nuova stesura per la musica di Haydn ad Esterháza. Per Righini, Da Ponte scrive un libretto dietro pressante invito di Salieri che, dimentico dei suoi giuramenti che mai e poi mai, pena «da sé mozzarsi le mani», avrebbe musicato di nuovo un sol verso scritto da Da Ponte, in attesa di poter avere proprio da Da Ponte un nuovo libretto, riesce ad ottenerne, nel marzo del 1786, la collaborazione per Righini. Questo il racconto di Da Ponte: «Scrissi dunque un'operetta buffa, che intitolai *Il filosofo punito*; ma era meglio intitolarla *Il maestro e il poeta puniti a vicenda*. Cadde, come doveva cadere. Gli amici di Reghini diedero la colpa alle parole: io la diedi alla musica ed alla cattiva opinione ch'aveva del compositore; opinione che soffocava l'estro poetico nella mia testa» [48].

---

[47] A. Einstein, *W.A. Mozart*, Milano, Ricordi, 1951, p. 462.
[48] Da Ponte, *Memorie* cit., p. 124.

Mozart fa il nome di Righini soltanto due volte nelle sue lettere al padre. La prima, il 13 luglio 1781, da Reisenberg, località a circa un'ora da Vienna, in cui, a proposito della sua decisione di cambiar casa, scrive:

> Già da tempo ho in mente di venire via dalla casa dei Weber, e lo farò senz'altro. – Non ho sentito dire che avrei potuto abitare dal signor von Auernhammer, ve lo giuro. È vero che avrei potuto alloggiare dal maestro di scuola Mesmer, ma ho preferito stare dai Weber. – Mesmer dà alloggio a Righini (ex cantante di *opera buffa* e attualmente compositore) ed è un suo grande amico e protettore – e ancor più la cara signora. – Non lascio quello che ho, prima di aver trovato un alloggio buono, economico e comodo. [49]

La seconda volta, nella lettera da Vienna il 29 agosto successivo:

> Non so niente della buona sorte del sig. Righini. – Guadagna molto denaro con gli allievi – e durante la scorsa quaresima ha avuto fortuna con la sua cantata, poiché l'ha data due volte consecutive e ha ottenuto sempre un buon incasso. – Scrive *in maniera proprio graziosa*. – Non è privo di accuratezza, ma è un gran ladro – e distribuisce pubblicamente le cose che ha rubato con tale abbondanza e in quantità così spaventosa, che la gente può a mala pena digerirlo. [50]

Torniamo al debutto fallimentare di Da Ponte come librettista. *Il ricco d'un giorno* nasce e brevemente e malamente vive all'ombra del trionfo viennese de *Il Re Teodoro*, dell'accoppiata Casti-Paisiello, rappresentato il 23 agosto 1784, opera che annovererà fra i suoi estimatori il Foscolo e Goethe [51]. L'impegno di entrambi, consci della posta in palio, pur se diversa per ciascuno dei due, è stato notevole. Casti, ancora punto nel vivo per l'insuccesso della sua aspettativa, ha lavorato alla stesura del libretto, per sua stessa ammissione, per più di sei settimane, mentre Paisiello si è dedicato alla composizione della musica, curando in maniera particolare la partitura orchestrale, per circa tre mesi. Da Ponte rimane frastornato da quel successo e non riesce a darsene ragione. Pur giudicandolo pregevole da un punto di vista poetico, trova il libretto di Casti decisamente debole da un punto di vista drammaturgico e se ne anche compiace, avendo così riprova che non basta essere un poeta, pur considerato grande, per comporre un buon libretto. La sua *musa vergine* ha perciò di che consolarsi, intuendo

---

[49] Murara, *Lettere* cit., p. 1188.

[50] *Ivi*, pp. 1201-1202.

[51] Il suo successo durò per ben tre stagioni teatrali, realizzando trentasette rappresentazioni, addirittura superando quello de *Il barbiere di Siviglia* rappresentato giusto l'anno prima, il 13 agosto 1783, dopo il suo debutto a Pietroburgo nel settembre 1782.

che una drammaturgia di valore deve essere capace di misurarsi con i cantanti, conoscerne le bizze, pregi e difetti e, soprattutto, essere capace di dar vita a personaggi differenti per psicologie e comportamenti, e saper creare situazioni le più varie e comicamente valide, da far sì che l'azione teatrale viva di ritmi intensi, serrati e differenziati all'interno della struttura drammaturgica. In sostanza, ciò che Da Ponte addebita alla scrittura di Casti è esattamente tutto quello che manca anche alla propria scrittura, finendo così con l'individuare nei limiti del rivale i propri.

Se solo con maggiore umiltà si fosse girato a guardare indietro appena di qualche anno, avrebbe trovato proprio nel vecchio Metastasio una guida straordinaria, anziché limitarsi a considerarlo un'opportunistica cassa di risonanza per il proprio talento. Fa bene Lorenzo Bianconi a ricordarlo:

> Come succede, è il solito Metastasio a saperla più lunga e a vedere più lontano di tutti, dall'alto di una sapienza maturata da letterato e da uomo di teatro, là dove dice, nel suo tardivo *Estratto dell'Arte poetica d'Aristotele* (1773): «Son pur le umane passioni i necessari venti co' quali si naviga per questo mar della vita; e perché sien prosperi i viaggi non convien già proporsi l'arte impossibile d'estinguerli; ma quella bensì di utilmente valersene, restringendo ed allargando le vele ora a questo ora a quello, a misura della loro giovevole o dannosa efficacia nel condurci al diritto cammino o nel deviarcene». [52]

Ciò che rende a me particolarmente congeniale la capacità analitica di Bianconi è questo suo concepire la forma musicale come scuola dei sentimenti, che è, poi, la chiave ed il titolo allo stesso tempo del suo bel saggio. Ci sono passaggi che evocano, senza che lui mai lo citi, il Don Alfonso dapontiano di *Così fan tutte*, preferendogli, nella citazione, l'astuto manovratore Figaro. Così Bianconi, innamorato da sempre dell'opera, ci ricorda, con l'attenzione e l'acume che solo un innamorato può esibire, come Metastasio avesse «letto e studiato da ragazzo il trattato *Des passions de l'âme* di Cartesio (1649), e l'aveva messo a frutto nei 'cento affetti e cento' che agitano e scuotono i giovani spasimanti eroi dei suoi drammi per musica» [53].

E proprio in materia di drammi per musica, intuisce, Da Ponte, tutto ciò che un libretto dovrebbe avere e che lui, ma questo non può ancora saperlo, riuscirà a fare in maniera ineguagliabile solo lavorando al fianco di Mozart, il quale sa bene, da *sempre* ha saputo, che «la bravura del drammaturgo e quella del musicista consistono nell'evitare le duplicazioni, nell'as-

---

[52] L. Bianconi, *La forma musicale come scuola dei sentimenti*, in G. La Face Bianconi - F. Frabboni (a cura di), *Educazione musicale e formazione*, Milano, Franco Angeli, 2008, p. 87.

[53] *Ibidem*.

sicurare la massima varietà e insieme la massima veridicità degli affetti rappresentati in versi, in canto e in suono» [54].

Ma di tutte le riserve che già sin dalla prima lettura il libretto di Casti gli ha suscitato, Da Ponte evita, almeno a suo dire, di farne confidenza ad alcuno: «Non osai tuttavia dire ad alcuno il pensiero mio, certissimo essendo che, se fatto l'avessi, m'avrebbero lapidato o messo come farnetico a' pazzarelli. Casti era più infallibile a Vienna che il papa a Roma» [55]. La questione dell'infallibilità di Casti era, in realtà, molto meno universale di quanto ironicamente la enfatizzasse Da Ponte, ma sarebbe costato troppo a quest'ultimo ammetterlo. Casti, a Vienna, con il suo libretto non solo non ha fallito, ma ha addirittura fatto colpo su Mozart.

Dunque, il 23 agosto 1784 *Il Re Teodoro in Venezia* debutta al Burgtheater. Scrive Einstein:

> Mozart assistette alla *première*. Pur non causando una crisi immediata nella sua evoluzione creativa pari a quella prodotta dal *Clavicembalo ben temperato* e dall'*Arte della Fuga*, questo avvenimento fu però causa di una grave malattia che non fu forse 'semplice raffreddore', bensì reazione allo sforzo di aver dovuto reprimere l'eccitazione prodottagli dal libretto di Casti. [56]

E lui, Da Ponte, nonostante l'odio dovuto alla rivalità esasperata cosa aveva fatto quando era stato *quasi il primo* ad avere in mano il libretto dell'opera?

> Si mise dunque a dormire *Il ricco d'un giorno* e non si parlò più che di Casti. S'imagini l'aspettazione de' cantanti, del conte di Rosemberg, de' non casti amici di Casti, di tutta infine la città, dove suonava sì altamente il suo castissimo nome. Come toccava a me sopraintendere all'edizione di tutti i drammi, che in quel teatro rappresentavansi, così fui quasi il primo ad avere in mano il *Re Teodoro*, che tal era il titolo della sua opera. Non ebbi pazienza d'andar a casa per leggerla. Entrai in una bottega di caffè e la lessi due volte dal principio alla fine. [57]

Il racconto continua con i rilievi che, in parte, ho appena riassunti e che, francamente, hanno scarsa consistenza se messi a confronto con la fortissima reazione emotiva di Mozart proprio al libretto. Ritengo quasi superfluo dover ricordare quanto, in materia di libretti, la competenza di Mozart fosse decisamente superiore a quella di un incauto Da Ponte, per giunta alle prime armi, e quanto questa sua (di Mozart) sensibilità drammatica

---

[54] *Ibidem*.
[55] Da Ponte, *Memorie* cit., p. 95.
[56] Einstein, *Mozart* cit., p. 459.
[57] Da Ponte, *Memorie* cit., p. 94.

avrà modo di influire sulla scrittura di Da Ponte del libretto de *Le nozze di Figaro*. L'istinto teatrale di Mozart procede di pari passo con la sua capacità fantastica, guidando la sua creatività. È come se pensasse non soltanto musicalmente ma drammaturgicamente. Nelle lamentele e negli sfoghi cui si abbandona nelle lettere che scrive, quelle al padre in particolare, non si limita mai a bocciare l'operato del librettista di turno, ma si addentra nella critica, motivando quella bocciatura e procedendo in ipotesi di correzioni e/o di riscrittura. Le sue motivazioni dimostrano una profonda capacità di analisi che è a fondamento delle sue doti di drammaturgo. Non ha alcun timore reverenziale nelle sue critiche a Metastasio quando questi usa la parola *era* nelle sue arie o, addirittura, a Shakespeare per le lungaggini del discorso dello spettro del padre di Amleto [58]. Uno dei più grandi direttori d'orchestra del Novecento, Bruno Walter, unanimamente considerato uno dei massimi interpreti della musica mozartiana, sottolinea come abbia avuto bisogno di tanto tempo per abbandonare l'immagine sorridente del Mozart musicista del Settecento «per scoprire dietro a quella grazia in apparenza spensierata l'inesorabile serietà del drammaturgo, il rilievo forte dei suoi caratteri, la ricchezza delle sue figure, per riconoscere infine in Mozart lo Shakespeare dell'opera» [59]. Si sarebbe tentati 'wagnerianamente' di chiedersi perché mai, date le premesse, Mozart non si sia scritto da solo almeno un libretto e forse qualcuno, magari un 'poeta' da lui maltrattato, stizzito, deve averlo anche invitato a farlo. Non è da escluderlo, visto che un ventunenne Mozart scrive al padre [60]:

> Carissimo papà! Non sono in grado di scrivere poeticamente: non sono un poeta. […] Sono però in grado di farlo attraverso i suoni: sono un musicista.

Purtroppo non è concesso sapere come procedesse operativamente la collaborazione di Mozart e Da Ponte in fase di scrittura dei libretti, possiamo soltanto limitarci ad osservare che le vette raggiunte nella scrittura della trilogia italiana sull'amore non erano state mai prima, né mai lo saranno dopo, raggiunte da Da Ponte. Sembra proprio che Mozart funzioni da termometro della crescita di Da Ponte librettista se è vero che il punto di arrivo di quella trilogia appare come il punto più alto raggiunto dalla scrittura di

---

[58] Lo fa nella lettera al padre del 29 novembre 1780 da Monaco. Cfr. L. Paesani, *Mozart - Da Ponte: drammaturgia della Trilogia sull'Amore*, Pescara, Campus - Istituto Italiano di Cultura di Praga, 2010, p. 21.

[59] Commento di Bruno Walter (nome d'arte di B.W. Schlesinger), riportato da Bernard Lechevalier nel suo libro *Il cervello di Mozart*, trad. it. di G. Sias, Torino, Bollati Boringhieri, 2006, p. 252.

[60] In S. Cappelletto, *Introduzione* a Murara, *Lettere* cit., p. VII.

Lorenzo Da Ponte. Einstein ne è convinto se arriva a scrivere che il libretto di *Così fan tutte* è, dal punto di vista dell'abilità di scrittura, «il miglior lavoro di Da Ponte, migliore di quello fatto per *Le nozze di Figaro* e per *Don Giovanni*. A prescindere dal fatto che si tratta, questa volta, di una sua creazione personale, fatto che smentisce coloro che considerano Da Ponte un semplice riduttore, o peggio, un plagiatore letterario, questo libretto non contiene un solo punto morto» [61]. Non sono frequenti i riconoscimenti di debiti di scrittura da parte di Da Ponte, specie se si tratta di creditori *ciabattini* come Nunziato Porta o «grandi poeti incapaci di scrivere drammi» come Giovanni Battista Casti, categorie, queste, entrambe da iscrivere nella lista dei nemici dichiarati. Al riguardo trovo interessante riportare ancora un'acutissima considerazione che fa Einstein circa l'impatto che il libretto dell'opera *Il Re Teodoro in Venezia* deve aver avuto su Mozart e Da Ponte. Scrive Einstein: «Tanto per Mozart, quanto per Da Ponte, il lavoro di Casti deve essere stata un'improvvisa e violenta rivelazione di nuovi orizzonti» [62].

Dicevo del contraddittorio atteggiamento di Da Ponte nei confronti di Casti nel corso degli anni. Innegabile il fascino che l'intelligenza di lui, unita ad una cultura cosmopolita, oltre alla maggiore età di circa venticinque anni, potessero esercitare. Lo stesso Giuseppe II e Caterina II non ne erano risultati immuni e Da Ponte doveva avvertire un certo disagio ad esser costretto ad aver a che fare con lui. Per gli sforzi profusi sia da Paisiello che da Casti nella preparazione dell'opera, il successo fu ampiamente meritato e con esso la munifica riconoscenza dell'imperatore.

Giuseppe II ricompensò Paisiello con il dono di una tabacchiera col suo ritratto contornato in brillanti, con dentro una grossa cambiale per il banco di Vienna per la somma di milletrecento fiorini, circa tre volte tanto quanto darà a Mozart per *Le nozze di Figaro*. Casti, invece, rifiutò elegantemente il compenso di cento ducati da parte dell'imperatore che colse appieno il senso diplomatico di tal rifiuto. Nonostante la prudenza di Salieri, che aspettò nella speranza che i clamori del successo naturalmente si smorzassero e che Paisiello partisse da Vienna, tanto doveva inquietarlo la sua presenza, la vigilia del debutto dell'esordio di Da Ponte insieme con Salieri, non fu affatto tranquilla. Nonostante i dichiarati silenzi di Da Ponte a proposito del libretto di Casti per Paisiello, correva voce che lo stesso Da Ponte avesse rivolto più di una critica al *Re Teodoro* e né Rosenberg, né tantomeno Casti gradirono queste voci. Da Ponte non avrebbe mai imma-

[61] Einstein, *Mozart* cit., p. 479.
[62] *Ivi*, p. 461.

ginato quali conseguenze avrebbe avuto la buona azione di consegnare il suo libretto per la copiatura ad un giovane squattrinato ma di talento:

> Io aveva dato da copiare il libretto a certo Chiavarina, giovane di qualche talento ma sommamente povero, e con core di padre beneficatolo. Egli era legato in amicizia con certo Brunati, che aspirava, come tanti pigmei di Parnasso, al poetato di quel teatro. Questo Chiavarina gli diede da leggere *Il ricco d'un giorno*, e costui avvisò di farne una critica e di pubblicarla la sera della rappresentazione. Infatti la scrisse; e, credendo piacergli, la portò al signor Casti, perché gli ottenesse la permissione di pubblicarla in teatro. Il signor Casti l'ottenne assai facilmente […] e Chiavarina, vestito d'un abito ch'io pochi dì prima aveva caritatevolmente comperato per coprirgli le ignude membra, fu quello che vendette in teatro quella nobilissima produzione, per piacere al signor abate Casti ed al protettore! […] Non dirò già che *Il ricco d'un giorno* avrebbe avuto un assai migliore successo, se anche, invece della satira del poetastro Brunati (vedremo in breve se tale era) Casti medesimo v'avesse fatto un elogio. Il libro era positivamente cattivo, e non molto migliore la musica. [63]

Ritengo che con questo ricordo dello stesso Da Ponte possa calare il sipario sul suo fallimentare debutto viennese.

[63] Da Ponte, *Memorie* cit., p. 96.

IL LIBRETTO ORIGINALE DI PRAGA DEL 1776 E QUELLO DI VIENNA DEL 1777

Ciascuno dei tre libretti è ripartito in tre atti che, però, si differenziano nel numero di scene previste che sono complessivamente: ventinove nell'originale praghese, ventisette in quello viennese e ventotto in quello ungherese. Gli «Attori» (così vengono indicati nei libretti, in realtà, i personaggi) sono sempre undici. La drammaturgia di Porta prevedeva la possibilità di ricorso al 'doppio ruolo', pratica all'epoca normalissima, finalizzata al contenimento dei costi di allestimento e all'uso ottimale dei cantanti scritturati. Ne abbiamo una testimonianza inoppugnabile dalla messinscena di Esterháza, la cui distribuzione dei ruoli è riportata con cura nel libretto stampato in occasione delle rappresentazioni dell'estate del 1781:

> *Lisetta* e *Donn'Isabella* Mad. Polzelli, *Elisa* e *Corallina* Mselle Bologna (Maria, sorella di Matilde), *Ombrino* e *Tiburzio* Mons. Pesci, *Donn'Anna* Mad. Bologna (Matilde, probabile moglie di Nunziato Porta), *Commendatore* Mons. De Giovanni, *Don Alfonso* Mons. Dichtler, *Arlecchino* Mons. Moratti, *Don Giovanni* Mons. Totti.

Compagnia di otto cantanti, dunque: tre donne e cinque uomini. Il numero delle comparse previste – così indicate: *Pescatori*, *Servitori*, *Garzoni d'osteria*, *Guardie* – era, come sempre, a discrezione della direzione del teatro, lo stesso dicasi per l'entità numerica del previsto *Coro di furie*. Totale delle mutazioni di scene previste nei libretti: tredici a Praga e a Vienna, quindici ad Esterháza.

Nell'analisi comparata, per evidenziare con maggior chiarezza le differenze, procederò mettendo a confronto il LIBRETTO ORIGINALE DI PRAGA, qui pubblicato, con il LIBRETTO DI VIENNA e solo successivamente prenderò in considerazione il LIBRETTO D'ESTERHÁZA confrontandolo con quello di Vienna, dando così un senso cronologico agli interventi dell'autore e rendendo, così, più facilmente comprensibili le dovute considerazioni di carat-

tere drammaturgico relative ai cambiamenti apportati. Tutte le indicazioni relative ad omissioni, aggiunte e cambiamenti vari, qui di seguito specificati, avranno sempre come riferimento il libretto originale di Praga.

Nell'indicazione delle «Mutazioni di Scene» relative all'Atto primo appare subito una omissione *Spiaggia di mare come sopra* ed un'aggiunta ***Infernale*** relativa all'Atto terzo. Fino alla Scena quarta dell'Atto primo i due libretti sono uguali, poi interviene un cambiamento sostanziale: la Scena quinta viene soppressa. Si tratta della scena recante la didascalia *Spiaggia di mare come sopra*, appena citata, nella quale la pescatrice Elisa si propone in moglie a Don Giovanni e, per la prima volta, si scopre l'esistenza di una *lista* delle conquiste di Don Giovanni tenuta da Arlecchino che, riferendosi ad Elisa, dice: *Scriveremo anche questa su la lista*. La soppressione integrale di questa scena nel libretto di Vienna cambia, di conseguenza, la numerazione successiva delle scene dell'Atto primo, facendole risultare sfalsate rispetto al libretto praghese e, soprattutto, muta gli equilibri drammaturgici che, dopo le prime due scene dedicate alla pescatrice Elisa, vedevano l'alternanza con due Scene, terza e quarta, dedicate a Donn'Anna e, quindi, il ritorno al personaggio di Elisa che apre il dramma assistendo al naufragio di Don Giovanni. Due donne, la pescatrice Elisa e l'aristocratica Donn'Anna, le cui storie vengon fatte procedere in parallelo e che in comune hanno l'incontro non programmato con un uomo, Don Giovanni, dagli esiti imprevedibili. L'eliminazione del dialogo di Elisa con Don Giovanni, alla presenza di Arlecchino testimone-contabile, che rappresenta la linfa vitale della Scena quinta, dà l'impressione di una certa incompiutezza nella definizione del rapporto tra Don Giovanni ed Elisa e ci priva ora, soprattutto, dell'importante riferimento di Arlecchino alla lista delle conquiste di Don Giovanni, rimandandola, di fatto, addirittura alla Scena quarta dell'Atto terzo. Sull'analisi delle ulteriori conseguenze che avrà questo cambiamento rimando al momento in cui tratterò delle Scene quarta e quinta dell'Atto terzo. L'eliminazione di questa scena era stata correttamente riportata nell'elenco «Mutazioni di Scene».

Nella didascalia dell'attuale Scena sesta *Strada con veduta della casa del Commendatore* viene aggiunta la parola ***Notte***. Sul finire di questa scena la terz'ultima battuta di Don Giovanni registra la seguente modifica: al posto di *ridurla* ***a' miei desiri*** *io non dispero* Don Giovanni dice *ridurla* ***all'amor mio*** *io non dispero*. Si prosegue senza alcuna variazione sino alla Scena nona compresa, ritenendo irrilevante una omissione didascalica riferita all'azione di entrare: *entra*. Nella Scena decima, nel dialogo tra Don Giovanni e Donn'Anna la battuta di Don Giovanni *E il padre e i servi / E i numi stessi or tu li chiami in vano. /* ***Arrenditi*** registra il cambiamento di quest'ultima

parola con ***Seguimi***. Ancora più importante è l'omissione della conclusione della successiva battuta di Donn'Anna in risposta al Commendatore *Figlia, ch'avvenne?*, conclusione che evidenzio:

D. AN.: *Ah, padre, è questi un empio, un traditore;*
Col ferro in mano
Giunsemi a minacciare. ***Il perfido volea***
All'inique sue voglie…

L'omissione di questo particolare ottiene il risultato di limitare la debolezza dello smarrimento di Donn'Anna, riportando il personaggio alla fermezza fino a questo momento mostrata ed evidenziandone, anzi, la totale autonomia, non scevra di una punta di alterigia: a nessuno infatti, neppure al padre, lei ritiene di dovere spiegazioni circa l'accaduto. Ben se ne ricorderà Da Ponte undici anni dopo, ma di questo avremo tempo di parlare. Siamo così alla fine dell'Atto primo.

Nell'Atto secondo, registriamo un'omissione nel lungo *a parte* di Donn'Anna nella parte iniziale della Scena terza che la vede insieme con Don Giovanni, ma da lui non vista, nell'atrio in prossimità della statua del Commendatore. Si tratta dell'invocazione *Ombra del padre mio che qui t'aggiri, / Vedi l'empio morir* che viene soppressa. Nessun cambiamento, poi, fino alla Scena ottava, mentre diversi interventi appaiono nella Scena nona che vede insieme Arlecchino, Tiburzio, Corallina e Don Giovanni. Si comincia con l'omissione, importante per la scelta di carattere musicale, della didascalia *siegue minuetto* per proseguire con tre interventi sul brindisi che fa Don Giovanni.

Nel primo *Dame gentili, illustri cavalieri, / Del* ***boemico*** *Suol pregio ed onore* il *boemico* è sostituito con ***germanico***. Si tratta, in questo caso, di un cambiamento obbligato, essendo cambiata la località della rappresentazione, a differenza della successiva, abbastanza lunga omissione celebrativa delle origini virtuose dei cavalieri presenti.

ATTO SECONDO

SCENA NONA

D. GIO.: *Prodi guerrier, che del feroce Marte*
Veri seguaci e imitator ne siete,
Che per virtù, per senno e per valore
Fate scordare a noi
Gl'antichi valorosi e grand'eroi,

Sian mura i vostri petti,
Fulmini i vostri ferri,
E il solo aspetto delle vostre bandiere
Fugga e disperda
L'inimiche schiere.

Il terzo cambiamento nel brindisi di Don Giovanni, ed ultimo nella Scena nona tutta, riguarda proprio la chiusura del brindisi *Evviva Praga, evviva chi m'ascolta*. Anche questo cambiamento, come il primo, è obbligato, o richiederebbe la soppressione del destinatario, dato il riferimento esplicito alla città nella quale si rappresenta l'opera, ma, contrariamente a quanto ci si aspetterebbe, non viene sostituito con 'Evviva Vienna, evviva chi m'ascolta' ma con un decisamente anonimo ***Viva lieto, e felice chi m'ascolta*,** senza nominare la città di Vienna.

La Scena decima non subisce variazioni, a differenza della Scena undicesima che chiude l'Atto secondo e che proprio nelle battute di chiusura viene riscritta: dopo la battuta di Arlecchino *Esco fuori, son sicuro, / Se n'è andato a far squartar?* tutte le battute successive fino alla fine dell'atto, quindi quelle, in successione, di Corallina, di Tiburzio, di Tutti e di Don Giovanni vengono soppresse e la chiusura viene così riscritta:

D. GIO.: ***Non temete, ve lo giuro,***
Non ci è più da paventar.

TIB., COR., ARL., D. GIO.: ***Vada lungi ogni timore***
Cominciamo a respirar.

TUTTI: ***Allegramente***
Qui s'a da stare,
Ne più si deve
Qui paventare,
Con Trombe, e Flauti
Tamburri, e Nacchere,
Fagotti e Timpani,
In festa e in giubbilo
Qui s'a da star.

Ciò che subito colpisce di questa riscrittura è la venuta meno di concitazione presente nella prima scrittura praghese, che viene inspiegabilmente a cadere, non lasciando più ai personaggi il tempo di reagire emotivamente ed individualmente, prima di unirsi al plauso collettivo per la rassicurazione dello scampato pericolo da parte di Don Giovanni. A Tiburzio e a Corallina vien tolto drammaturgicamente il tempo necessario a realizzare quello scampato pericolo, quel tempo che Porta aveva magistralmente impiegato

nell'originale praghese, continuando a tenere alta la tensione, con appena due battute:

COR.: *Ah, signore, v'assicuro…*

TIB.: *… C'ho creduto di crepar.*

E che ora soltanto può prorompere nel canto di tutti:

TUTTI: *Oh che imbroglio! Oh ch'accidente!*
Dal spavento, dal timore
Va balzando in petto il core,
Posso appena respirar.

Questa concitazione è sicuramente più convincente dal punto di vista drammaturgico e serve a preparare a dovere la battuta di Don Giovanni che chiude l'Atto secondo. Che la chiusura dell'atto, segnato dall'apparizione terribile dello spettro del Commendatore, fulcro di tutta la vicenda, sia affidata, nel libretto viennese, invece ai personaggi in coro che invitano all'allegria da procurare con strumenti a fiato e percussioni, rituali strumenti per far festa, non mi pare, francamente, all'altezza dell'abilità di scrittura mostrata fin qui nell'originale praghese. Si è quasi tentati di dire che il contraltare della morte e del castigo eterno, rappresentati dal personaggio del Commendatore, finisca in burla, svilendo il terribile significato della posta in palio. Il risultato di questi cambiamenti nel libretto di Vienna sarebbe da giudicare drammaturgicamente debole, con l'aggravante, però, che esiste l'altro finale, il precedente per Praga, che già essendoci non occorreva, quindi, inventarselo, che, al confronto, anziché 'debole' come appena definito, fa risultare questo finale viennese 'deludente'. Eppure, si obietterà che è lo stesso autore ad averlo riscritto, quindi? Proviamo a chiederci perché. Vien da pensare che nel libretto viennese Porta voglia compiacere il pubblico strizzando l'occhiolino all'opera buffa. Di certo il pubblico di Vienna era molto diverso da quello di Praga, quest'ultimo decisamente più eterogeneo e preparato, essendo il teatro di Praga municipale e non di corte come quello viennese, differenza di non poco conto, come l'esperienza mozartiana avrà modo di dimostrare negli anni a venire.

Entriamo ancor più nel merito di questi due finali. Abbiamo già osservato quanto poco giovi, drammaturgicamente, l'assenza di una reazione, quale la concitazione, dei personaggi spettatori della terribile apparizione, facendo così registrare un calo di tensione, e come l'improvvisa aria di festa e di allegria segni un contrasto ad effetto, poco credibile drammaturgicamente, proprio perché improvvisa e messa lì, a bella posta, per far chiudere l'atto con un finale allegro. Ben altro spessore ha il finale praghese che, anziché

ai personaggi in coro, viene affidato al solo Don Giovanni che rappresenta, da vero ed unico antagonista del Commendatore sin dal duello omicida, la risposta impavida alla minaccia di morte che viene dall'aldilà. Ecco le parole che Don Giovanni, a Praga, dice chiudendo l'atto: *Non vi turbi l'accidente, / È viltà l'aver timore; / Imparate dal mio core / Ogni incontro a superar*.

Drammaturgicamente, questo finale praghese dell'Atto secondo si lega perfettamente con l'inizio del successivo Atto terzo, aperto proprio da Don Giovanni che ricompare in scena e dice *Eccomi a mantenerti / La parola già data…* dando una continuità non soltanto di carattere testuale, ma di disegno del personaggio all'evoluzione della vicenda.

Nel libretto viennese, l'Atto terzo si apre con la sostituzione della didascalia iniziale della Scena prima *Luogo remoto* con ***Camera apparata a lutto*** e l'aggiunta, all'interno della prima battuta di Don Giovanni, dopo *Qual luogo è questo mai?* di ***Nere gramaglie! / Apparati di lutto!*** per poi continuare con *E questa mensa ti par degna di me?* Così via, fino all'eliminazione, sempre nella Scena prima, delle due battute immediatamente seguenti il primo *Ch'io mi penta?* detto da Don Giovanni:

COM.: *La tua sfrenata vita ora detesta,*
Invoca l'alto potere de' numi.

D. GIO.: *Ah, che più tosto invocherò d'Averno*
Le terribili furie,
Esse verranno a lacerarmi il seno.
Numi spietati, deità menzognere,
Il vostro braccio ora sfido a vendetta.

Anche l'eliminazione di queste due battute ottiene, di fatto, lo scopo di togliere determinazione al personaggio di Don Giovanni, al suo disprezzo per il pericolo che proprio nella reiterazione del diniego al pentimento gli fa disconoscere la categoria religiosa dello stesso, facendola apparire una caricatura dello spauracchio agitato dal potere ecclesiastico. Solo questa condotta può definire appieno l'ateismo del personaggio, *ateismo* che insieme con l'*erotismo* lo fanno *essere Don Giovanni*.

Le Scene seconda e terza restano integre, mentre nella Scena quarta la didascalia di chiusura *parte* viene cambiata in ***partono***. In questa Scena quarta, conservata per intero, c'è l'amara confessione di Corallina ad Arlecchino d'esser stata pazza a credere alle promesse di Don Giovanni: *D'esser sua sposa pur mi ha lusingato*. Il commento di 'ufficio', verrebbe da dire, di Arlecchino segretario è: *In questa lista te pur scriverò*. La citazione della lista da parte di Arlecchino in questa scena, a ridosso della fine dell'opera, perde

drammaturgicamente di efficacia, rischiando addirittura di passare inosservata, a causa della precedente soppressione della Scena quinta dell'Atto primo, dove per la prima volta, come già detto, veniva citata da Arlecchino la lista delle conquiste di Don Giovanni, citazione obbligata dall'aggiornamento richiesto a seguito della conquista di Elisa. Eliminata, inspiegabilmente, quella scena presente all'inizio, risulta tardiva, a questo punto del dramma, l'introduzione della lista da parte di Arlecchino venendo a caderne l'importanza drammaturgica a pochi minuti appena dalla conclusione dell'opera.

Ben altro valore ha, nell'originale praghese, associare la lista alla prima presenza femminile in scena, Elisa, proprio in apertura dell'opera, con l'evidente risultato di creare un automatismo addirittura *logico* tra la prima apparizione di una donna, la sua conquista da parte di Don Giovanni e la conseguenziale collocazione nella lista da parte di Arlecchino. Quale miglior biglietto da visita per il personaggio di Don Giovanni? Non solo, ma la soppressione nel libretto viennese dell'intera scena seguente, la quinta, depaupera di valore drammaturgico quella confessione di Corallina fatta nella scena immediatamente precedente, coraggiosa quanto avventata confessione fatta ad Arlecchino con in ballo la delicatissima decisione di essere sua sposa. Queste due Scene, quarta e quinta, sono così dipendenti l'una dall'altra che la soppressione di una delle due depaupera drammaturgicamente il libretto.

Vediamo, quindi, questa Scena quinta che ci presenta una vera e propria sorpresa. Sono in scena Arlecchino e Corallina, in procinto di sposarsi, ma Arlecchino confessa a Corallina che *La cosa del padrone* gli dà qualche apprensione. Arlecchino si riferisce alla confessione fattagli da Corallina nella scena precedente, la quarta appunto, di essere stata sedotta da Don Giovanni. Alla domanda di Corallina se lui sia tanto *delicato* Arlecchino risponde: *Son un huomo onorato*. Segue un piccolo, tenero bisticcio da innamorati, poi si avviano a celebrar le loro nozze perché, come conclude saggiamente Corallina, *Tempo non è di rammentar sciagure*. Ebbene, questa scena, importantissima drammaturgicamente, è stata eliminata per intero, così come accaduto con la Scena quinta dell'Atto primo, quella in cui Elisa chiede a Don Giovanni *Perché non darmi il bel nome di sposa?*.

Non sapendo davvero dare una spiegazione plausibile a ciò e volendo, per celia, scimmiottare Goldoni che, a suo stesso dire, scrisse il suo *Don Giovanni Tenorio* per vendicarsi di un'attrice, tal Passalacqua, perché lo aveva tradito: «[…] ho esposto dettagliatamente le infedeltà di un'attrice che mi ha ingannato; […] in un'opera che mi è servita per vendicarmi» [1],

[1] È Goldoni stesso a dichiararlo nelle sue *Memorie*: «Il mio *'Convitato di pietra'* col titolo di *'Don Giovanni Tenorio o Il dissoluto'* – Completa vendetta contro la Passalacqua»

viene da chiedermi se, in considerazione del doppio ruolo previsto per i due personaggi di Elisa e di Corallina, entrambe interpretate dalla stessa attrice [2], il taglio della Scena quinta dell'Atto primo, con Elisa coprotagonista, ed il taglio sempre della Scena quinta dell'Atto terzo, con Corallina sempre coprotagonista, non siano dovute ad una qualche vendetta nei confronti dell'attrice in questione.

Al di là di riflessioni semiserie, l'eliminazione della Scena quinta depaupera drammaturgicamente l'opera perché in essa si porta a compimento il matrimonio tra Arlecchino e Corallina. L'accettazione *obtorto collo* da parte di Arlecchino di passar sopra il tradimento di Corallina ad opera di Don Giovanni, fa rientrare sia lui che Corallina nei ranghi del personaggio del *servo*, ed il dialogo di commento all'accaduto tra i due è un bell'esempio di realismo sociale, leggero e mai fuori le righe, in cui anche l'Arlecchino straordinario spadaccino, saggio controllore del suo incontinente e fracassone padrone, deve fare i conti con valori quali *l'onore* e prendere lezioni di saggezza proprio dalla *sedotta* Corallina. La presenza di questa scena, tra l'altro, serve a far da contraltare proprio a quella *lista* dongiovannesca, contabilmente gestita da Arlecchino *segretario*, idealmente portato all'ammirazione per il suo padrone, anche lui perso nel turbinio dei numeri, dimentico che a quei numeri corrispondono emozioni, sentimenti, lacerazioni. Quando fuori da quella lista esce, in carne ed ossa, viva e teneramente innamorata di lui, Corallina, l'intrepido Arlecchino che brinda a tutte le belle ragazze si sente improvvisamente confuso, smarrito. Alla luce di queste considerazioni, ritengo di dover riportare per intero questa Scena quinta del libretto praghese, soppressa nel libretto viennese come sarà soppressa nel successivo libretto ungherese.

SCENA V

Corallina e Arlechino.

ARL.: *Corallina!*

COR.: *Arlechino!*

(in C. Goldoni, *Memorie italiane*, trad. it. di F. Portinari, Milano, Garzanti, 1993, cap. XXXIX, p. 165). La commedia fu rappresentata al Teatro San Samuele come chiusa al carnevale del 1736. Francamente, non è all'altezza della firma che porta. Concordo con il giudizio di Einstein: «[…] è forse il lavoro più scadente fra le molte rielaborazioni del medesimo soggetto, e ciò appunto perché Goldoni volle 'redimerlo'» (Einstein, *Mozart* cit., p. 470).

[2] Caso vuole che anche il personaggio della commedia goldoniana recitato dalla Passalacqua si chiami Elisa.

ARL.: *E noi cosa faremo?*

COR.: *Se vuoi, ci sposeremo.*

ARL.: *La cosa del padrone*
Mi dà qualch'apprensione.

COR.: *Sei tanto delicato?*

ARL.: *Son un huomo onorato.*

COR.: *Dunque non mi vuoi più?*

ARL.: *Non dico questo…*

COR.: *Non vuò difficoltà; dimmi sì o no.*

ARL.: *Ebben, quand'è così, ti sposerò.*

COR.: *Andiamo a celebrar le nostre nozze.*

ARL.: *Andiamo, andiamo pure.*

COR.: *Tempo non è di rammentar sciagure.*

(parte)

Arriviamo, così, alla Scena ultima ***Infernale*** con Don Giovanni solo in scena che dialoga con il *Coro di furie*. C'è la sostituzione di una sola parola, drammaturgicamente irrilevante, in una battuta del Coro:

CORO: *Peggio il Commendatore*
Soffrì per tua caggion.

viene cambiato in

***Molto** il Commendatore*
Soffrì per tua caggion.

IL LIBRETTO DI VIENNA DEL 1777 E QUELLO DI ESTERHÁZA DEL 1781

Veniamo ora alla comparazione del libretto di Vienna con il successivo e definitivo libretto di Esterháza stampato in occasione delle rappresentazioni dell'estate del 1781.

Balza subito agli occhi, sin dall'indicazione delle «Mutazioni di Scene», la volontà di non badare a spese per questo allestimento e quanto il principe Nicolò Esterházi di Galantha ci tenesse a far bella figura con Nunziato Porta, da lui chiamato a dirigere il suo teatro al fianco del grande Haydn. A conclusione delle particolareggiate indicazioni scenografiche viene segnalato che *Le Decorazioni sono del Sig. Pietro Travaglia Pittore teatrale*. Vediamo in dettaglio queste «Mutazioni di Scene» segnalando anche qui le variazioni rispetto a quelle previste dal libretto di Vienna.

Atto primo

L'indicazione del luogo *Spiaggia di mare con capanne pescharecce* diventa *Spiaggia di mare* ***deserta*** *con* ***alcune*** *capanne Pescareccie;* ***due sassi avanti, un piccolo battello che si deve rompere, mare in burrasca***.

Alle indicazioni relative degli *Appartamenti di Donn'Anna e di Don Alfonso* viene aggiunta quella di un ***Cortile*** e la seguente:

> ***Magnifico Giardino del Commendatore con cancellate che servono di fortezza al Palazzo, la porta del quale dovrà esser praticabile; Avanti le dette cancellate seguita ancora lo stesso Giardino con diversi sedili erbosi, e due urne, o siano viali.***

Atto secondo

> ***Cortile.***
> *Appartamenti di Don Alfonso.*

Atrio magnifico eretto per collocarvi la Statua Equestre del Commendatore, quale si vedrà a Cavallo sovra un magnifico, e grande piedestallo nel mezzo del quale a caratteri trasparenti saranno incise le seguenti parole.
DI COLUI CHE MI TRASSE A MORTE RIA: DAL CIEL N'ATTENDO LA VENDETTA MIA.
Camera di Locanda.
Appartamenti di Don Alfonso.
Magnifica Sala con mensa imbandita.

ATTO TERZO

Atrio magnifico come nell'Atto Secondo, che a suo tempo si trasmuta nella stanza nera con due tavolini, con tappeto nero sovra uno dei quali vi saranno de serpenti, ed altri mostri.
Appartamenti di Don Alfonso.
Infernale.

La cura dedicata alla scenografia conferma la fama che avevano gli allestimenti del teatro di Esterháza, orgoglio del principe Nicolò.

ATTO PRIMO

Il primo cambiamento rispetto al libretto di Vienna è già nella Scena prima, proprio all'inizio dell'opera, didascalia compresa che recita così:

Spiaggia ***deserta*** *di mare* ***con alcune*** *capanne pescareccie****. Molti Pescatori e Pescatrici intenti a pescare, e a tirare una grossa rete al lido.***

L'inizio è affidato al Coro, dopo l'intervento del quale seguirà il personaggio di Elisa.

CORO: ***Tira… tira… Ecco che viene***
Sono già le reti piene.
Che fortuna se si piglia
Un ombrina, o qualche triglia
Regalarla vó al mio ben.

(Nel tempo del sudetto coro il mare / Comincia a turbarsi ed il giorno si / Va oscurando)

Tira, tira… il mar vien grosso!
Vedi un lampo!
Senti un tuono!
Lasciam tutto in abbandono
E si fugga via di qua.

(Nel tempo sopradetto il temporale / Si vá avanzando in maniera che / Li detti pescatori vengono costretti / Ad abbandonare la pesca e reti. / Riarsi nelle loro capanne / Indi si vedranno

sovra un piccolo / Batello Don Giovanni, e Arlechino / Quali / Vengono dall'onde / Spinti con forza ad un scoglio / Poco lontano dal lido per il quale / Urto resta fracassato il battello, e / Li sudetti rimangono quasi / Sommersi. / Elisa che tutto ha visto dalla / Fenestra sorte, dalla capanna / Frettolosamente per darle soccorso, / Indi Ombrino con Pescatori e Pescatrici)

Segue integralmente tutta la Scena prima come da libretto di Vienna, ad eccezione di una didascalia aggiunta che riguarda il salvataggio di Arlecchino:

Tirano fuori Arlecchino involto in una rete.

Nella Scena seconda, quella della seduzione di Elisa da parte di Don Giovanni, c'è la sostituzione integrale dell'aria di Elisa che conclude la scena. Data l'importanza riportiamo tutta la conclusione senza e con l'inserimento della nuova aria. Questa è la conclusione con la vecchia aria di Vienna:

ELIS.: *S'un cuor fedele*
Potrà farvi felice in me l'avrete.
(Ama Donna ciascuna
Più dell'amante suo la sua fortuna.)
Se voi mio caro
Fedel sarete,
Sempre m'avrete.
Costante ognor.
Non mi tradite,
Non m'ingannate,
Se mi lasciate
Che mai farò?
Nò che quel volto
Non è mendace,
Quel ch'a voi piace
Farà il mio cor.

(parte con Don. Gio.)

Questa la conclusione con la nuova aria:

ELIS.: ***Amor tristarello***
Vuol darmi martello
Col farmi penar.
Non voglio penare
Mio dolce visetto
Vi vuò sempre amare
E dentro il mio petto
Scolpito v'avrò
M'avete capito?
M'avete sentito?
Quell'occhio, quel viso,

La mano, quel piede
Quel dolce sorriso,
L'affetto, la fede
Quell'occhio, quel ciglio,
Quel labro vermiglio,
Carino ben mio
Son tutti per me.

(parte con Don. Gio.)

Passiamo alla Scena terza. Anche qui troviamo un cambiamento drammaturgicamente importante. Si tratta di un *a parte* di Donna Anna che viene aggiunto in apertura di scena:

D. AN.: ***Sento un affanno in seno,***
che sospirar mi fa.
Nel petto il cor vien meno
Numi che mai sarà?

Trattandosi della prima apparizione di Donn'Anna, questa aggiunta ce la presenta da subito come un personaggio introverso, attento a segnali premonitori, perfettamente in sintonia con la Donna Anna che abbiamo già conosciuto ed avuto modo di ammirare.

Tutto il resto non viene modificato. Lo stesso vale per l'intera Scena quarta e per la Scena quinta. Passiamo alla Scena sesta. Viene cambiato l'*incipit* con il quale Arlecchino si presenta. Così è nel libretto di Vienna:

ARL.: *Conservati fedele,*
Pensa ch'io sto al sereno,
Ch'un raffreddore almeno
Mi prenderò per te.

Così ora:

ARL.: ***Chi vuol passare il tempo senza pene,***
Le Donne come i fiaschi amar conviene;
Il fiasco per il vin da noi s'apprezza,
E la donna a cagion della bellezza
Ma poi finito quel, finito questa,
Di più bramar per noi già più non resta.

Come per il personaggio di Donn'Anna, questa modifica apportata all'entrata in scena di Arlecchino è assolutamente in linea con il personaggio che conosciamo, ne rispecchia il carattere incline alla saggezza evidenziandone, sin dalla prima apparizione, la leggerezza che non è affatto sinonimo

di superficialità. Questo Arlecchino, pur venendo dalla fascinazione della Commedia dell'Arte, non ha nulla dell'abusato servo sciocco e pasticcione, collocandosi, insieme con il personaggio di Donn'Anna, nel novero delle creazioni più riuscite di Nunziato Porta.

Nelle due scene successive, nulla di rilevante: l'aggiunta della parola ***Notte*** nella didascalia iniziale della Scena settima e l'omissione dell'indicazione del personaggio *Don Giovanni* nella didascalia iniziale della Scena ottava.

Nella Scena nona, alla luce del nutrito numero di cambiamenti scenici anticipato nell'elenco «Mutazioni di Scene», viene aggiunta la seguente didascalia:

> ***Magnifico Giardino del Commendatore con cancellate che servono di fortezza al Palazzo, Diversi sedili erbosi, e due urne. Luna che risplende.***

Da notare un cambiamento nella lunga battuta di Don Giovanni, la prima, che è in scena con Arlecchino. Il cambiamento riguarda soltanto la conclusione, esattamente dopo il verso *Del mio spirto or vuò far l'ultima prova* che nel libretto di Vienna continua così:

D. GIO.: *Dell' onda sdegnato*
Non teme l'orgoglio,
Quel sasso, quel scoglio
Che sorge nel mar,
Gl'insulti non teme
Di vento nemico,
Quel tronco ch'antico
Gli sà contrastar.

Questi versi vengono sostituiti con i seguenti:

D. GIO.: ***Sento in seno un certo moto,***
Ch'a tremar già mi condanna,
Questa pena oh Dio m'affanna,
Ma non cede il mio valor.
Qual'orror! Pavento, e tremo…
Eh' son vile a questo segno.
Frà l'amore, e frà lo sdegno
Lacerarmi sento il cor.

(parte)

Nella battuta di esortazione al giudizio che Arlecchino rivolge a Don Giovanni c'è un cambio di parola che potrebbe essere un refuso, trattandosi di una sola vocale cambiata ma che, trattandosi di due parole, pur diverse, perfettamente inerenti al senso del discorso e che ben riguardano questo personaggio di Don Giovanni, decisamente umbratile, è meglio evidenziare:

ARL.: *Giudizio sior Padrone se non foss'io*
Che con la mia prudenza
Regolassi quel strano ***amor*** *bestiale.*
Sarebbe di già andato allo spedale.

Nel libretto di Vienna c'è ***umor*** e non *amor*.

Nella successiva Scena undicesima assistiamo al seguente cambiamento: Donn'Anna non resta sola per tutta la scena ma, terminata la sua aria di sconsolato dolore, sulla sua uscita appare Arlecchino che chiude la scena con un breve e desolato commento. La didascalia iniziale cambia, quindi, nella seguente: *Donn'Anna sola,* ***indi Arlecchino***. Con la riscrittura della parte conclusiva dell'aria di Donn'Anna, Porta fa intervenire un'altra modifica di carattere strutturale che va oltre l'intervento di Arlecchino e che consiste nella scrittura di una nuova Scena, la ***dodicesima*** che segnerà, questa sì, la fine dell'Atto primo. Procediamo con ordine. La fine dell'aria di Donn'Anna nel libretto viennese è la seguente:

D. AN.: *Tutte le furie unite*
Dentro il mio petto io sento,
Che stan per mio tormento
A lacerarmi il cor.
Vittima del mio sdegno
Frà poco tu sarai
Illeso non andrai
Dal giusto mio furor.

(parte)

Così finisce l'Atto primo nel libretto di Vienna.

Questo che segue è, invece, il finale nel libretto di Esterháza che prevede l'aggiunta di una Scena, la ***dodicesima***:

D. AN.: ***Odio, furor, dispetto***
Dolor, rimorso e sdegno,
Vengon nel punto estremo
Tutti a squarciarmi il petto.
Ardo, deliro, e fremo,
Ho cento smanie al cor.
Venite ò servi,
A vendicar venite
Il caro genitor.

(s'incammina verso il Palazzo)

ARL.: ***Salva, salva. Meschin che brutto caso!***
Spero d'esser sicuro in questo vaso.

SCENA DODICESIMA

Donn'Anna, Don Alfonso, Lisetta, Servi e Serve del Commendatore con torcia, ed armi che sortono dal Palazzo e s'avanzano.

LIS.: ***Chi è successo?***

TUTTI: ***Ch' è accaduto?***

D. AN.: ***Deh' venite soccorrete.***

TUTTI.: ***Giusto Ciel cos'o veduto!***
Non hò forza da parlar.
Sento che il sangue s'agita
E per le vene circola
Un fuoco, un certo gelo,
E un tenebroso velo
Toglie la luce al dì!
Ah non hò piu ritegno,
Predomina lo sdegno,
M'accende gia il furor.

D. GIO.: ***E sento in tal momento***
Gia lacerarmi il cor.

ARL.: ***E ticche, ticche, tocche***
Mi va facendo il cor.

Fine dell'Atto Primo.

ATTO SECONDO

La Scena prima è identica. Nella Scena seconda con Donn'Isabella e Don Alfonso, viene tagliata la parte conclusiva di Donn'Isabella. Evidenzio il taglio:

D. IS.: *Chi mai in quel core*
Figurare potea
Tanta malvagità. Ah' se dal volto
Si deve argomentar qual sia l'interno,
Ingannata ciascuna io ben discerno.
E folle chi crede
Costanza in amore,
E stolta chi fede
Figura in un core
Avezzo à ingannar.

(parte)

Le Scene terza, quarta, quinta e sesta non subiscono alcun cambiamento.

Nella Scena settima viene aggiunto il personaggio di Isabella che viene fatta entrare dopo l'uscita di Donn'Anna a conclusione del dialogo con Don Alfonso:

D. AN.: *Vado frattanto*
A sfogar da me sola il rio dolore.
Oh' perdita crudel! Ah' genitore!

(parte)

D. ALF.: ***Donn'Isabella io spero***
Di vendicarvi tosto.

D. IS.: ***E sarà vero? Oh ciel!***

D. ALF.: ***Ve l'assicuro***
In luoco immune è l'empio rifugiato.

D. IS.: ***E come dunque arrestarlo credete?***

D. ALF.: ***La cura a me lasciate, e lo vedrete.***
Nò non andrà alla patria in lacci avvinto.
Colà dovrà morire: all'Atrio intorno
Vegli un stuolo di Guardie notte, e giorno
Fame l'ucciderà se non un ferro,
E non vi sia ch'alimentarlo ardisca;
E se ardisse qualcuno mai per sorte
Contradir al comando, e Reo di morte.
Talora la Clemenza
Giova d'appresso al Trono,
Ed il negar perdono
Tal volta è crudeltà
Ma à quello ch'ostinato
Del fallo non si pente,
E l'essere clemente
Un segno di viltà.

(parte)

Grande cambiamento nella scena successiva: la Scena *ottava* prevista, con Don Giovanni e Arlecchino, diventa Scena *nona* perché viene inserita una nuova scena con Isabella che diventa così l'***ottava***. Drammaturgicamente più che corretto, logica conseguenza della modifica della scena precedente, la settima, nella quale è stata fatta entrare Donna Isabella non certo per dire soltanto due battute. Da evidenziare che, trattandosi di una scena prima inesitente, anche la musica non poteva essere stata scritta da Righini. Viene, perciò, composta da Haydn.

SCENA OTTAVA

Donn'Isabella sola.

D. IS.: ***Mora l'infido sì mora… ma oh Dei!***
Par che vacilli in ria tempesta il core.
Del mio funesto amore
La crudel rimembranza
Già mi ritorna in mente.
Vorrei vederlo estinto, salvo pure lo bramo,
E sento nel mio sen ch'ancor io l'amo.
Misera me che dissi!
S'asconda nel mio seno
L'aborrita mia fiamma,
E sol s'accenda il core
D'odio, vendetta e d'un crudel furore.
Ah sì vedrammi estinta
Il mio destin non avvilita mai
Andrò sola raminga,
Fuggitiva infelice. In tanti affanni
Ah che più mi serbate astri tiranni!
Mi sento nel seno
Dal duolo tiranno,
Che pieno d'affanno
Mi palpita il cor.

(parte)

La Scena nona corrisponde, a questo punto, esattamente alla Scena ottava del libretto di Vienna.

La Scena decima, corrispondente di conseguenza alla nona, la famosa scena del doppio brindisi, quello di Don Giovanni e quello, seguente, di Arlecchino, resta la stessa, ad eccezione del brindisi di Don Giovanni che viene riscritto.

Questo il brindisi presente nel libretto di Vienna:

D. GIO.: *DAME gentili, illustri CAVALIERI*
Del Germanico Suol pregio ed onore,
Vi doni il Ciel propizio
Di Nestore l'età, Regni frà voi
L'Amicizia, la Pace, Onore, Fede;
E nelli vostri petti abbian la fede,
GENTE benigna, PUBLICO Clemente
Astro Maligno a voi
Minacciar mai non possa influssi rei,

Ma facciano gli Dei
Ch'illeso questo suolo sempre sia,
Ne mai di Giove l'ira qui sia volta.
Viva lieto, e felice chi m'ascolta.

Questo, il brindisi riscritto:

D. GIO.: ***Alto Signor che d'una illustre fonte,***
Che al mondo diede i più sublimi Eroi
La tua origin traesti
In te ben si ravvisa. Degl'Eccelsi Avi tuoi
In un sol tutti i pregi
Le doti le virtudi, e i merti egregi.
Regna, vivi felice
Di Nestore l'età; Propizio il Cielo
Arrida alli tuoi voti.
E la sonora Fama
Ne Regni dell'occaso, e dell'Aurora
Di NICCOLÒ ripeta il nome ognora.

Unico commento possibile a questi tre differenti brindisi che Don Giovanni fa nei tre libretti è che quello viennese è il più anonimo, utilizzabile in differenti località, a differenza degli altri due che hanno una dedica specifica.

Tutto resta identico nei due libretti, da questo punto in poi, fino alla fine dell'Atto secondo compresa.

ATTO TERZO

La Scena prima si apre con la didascalia cambiata.

Nel libretto viennese è: *Camera apparata a lutto*, qui:

Atrio magnifico come nell'Atto Secondo, che si trasmuta in una stanza nera con due tavolini.

L'intera scena non subisce cambiamenti, ad eccezione, irrilevante drammaturgicamente, di un ***mai*** che viene aggiunto alla battuta di Don Giovanni al Commendatore: *T'inganni se* ***mai*** *credi…* al posto di: *T'inganni se credi…*

Anche le successive Scene, seconda, terza, quarta ed ultima non subiscono variazioni.

I PERSONAGGI DI NUNZIATO PORTA

Dalla comparazione dei tre libretti, come abbiamo avuto modo di osservare, appare evidente come il primo di essi, l'originale del 1776 di Praga, sia drammaturgicamente il più compiuto. Dall'analisi delle due stesure successive emerge una maggior attenzione nei confronti dello *spettacolo*, sia per quanto riguarda la probabile condiscendenza nei confronti del gusto del pubblico, sia per la cura dell'allestimento in considerazione di maggiori possibilità di ricorso alla *macchineria* teatrale a disposizione del teatro. Le variazioni apportate nelle successive stesure del libretto non segnano mai, a mio avviso, dei miglioramenti in senso drammaturgico, semmai addirittura il contrario, come ho avuto modo di sottolineare. Per quanto ci sia dato di sapere possono essere, perciò, attribuibili a ragioni imputabili più verosimilmente ad una ricerca di consensi sul fronte interno della compagnia di canto, mai la stessa, o su quello esterno di un tentativo di adeguamento alla diversità di gusto del pubblico, mai lo stesso, con l'occhio e l'orecchio ben attenti alla fruibilità dello spettacolo, piuttosto che a discutibili, quanto sterili, 'ripensamenti' da parte dell'autore.

Le considerazioni che farò ora riguardano l'analisi del nucleo centrale dei personaggi, così come essi risultano dalla scrittura di Nunziato Porta, senza alcun riferimento, quindi, alla conoscenza 'storica' che abbiamo acquisita di essi, avendo sempre e soltanto come punto di riferimento l'originale praghese ed evitando, di conseguenza, rimandi a successive loro manipolazioni o trasformazioni radicali ad opera di altri autori. Mi riferirò, in particolare, ai personaggi del nucleo centrale proprio perché sarà lì che si registreranno futuri cambiamenti, o forti analogie, nelle scritture a venire di Bertati e/o Da Ponte che andrò, successivamente, a prendere in considerazione.

Il gruppo femminile è così ripartito: due donne nobili, Donn'Anna, figlia del Commendatore e Donn'Isabella, figlia del duca d'Altomonte; tre

donne personaggi del popolo, Elisa, pescatrice, Corallina, ostessa e Lisetta, cameriera di Donn'Anna.

Il gruppo maschile è il seguente: tre nobili, Don Giovanni Tenorio, cavaliere napolitano, Don Alfonso, ministro del re di Castiglia e il Commendatore di Loioa, castigliano; tre personaggi del popolo, Ombrino, pescatore, Tiburzio, garzone d'osteria ed Arlecchino, servo di Don Giovanni.

Il primo personaggio ad apparire in scena è quello di Elisa, subito in ansia per il naufragio di due uomini che si riveleranno essere Don Giovanni ed il suo servo Arlecchino che sin dal suo apparire prova a spacciarsi per fratello di Don Giovanni. Ricondotto da questi alla sua identità di servo reagisce con una battuta rivelatrice del grado di confidenza che ha con lui e che molto poco ha di 'servile': *Ma come, sior padrone, / Mi fate sputrefare? / Non vi volle nemen prendere il mare!* La pescatrice Elisa colpisce per la dolcezza che mostra nella scena successiva, la seconda, ma anche per la sua capacità di seduzione, non scevra della consapevolezza che *Ama donna ciascuna / Più dell'amante suo la sua fortuna*.

Questa Scena seconda si è aperta con un *a parte* di Don Giovanni che suona come una vera e propria dichiarazione d'intenti: *Atta mi sembra costei a compensare / Tutto quel che mi tolse a un tratto il mare*.

Il personaggio di Donna Anna

Nella Scena terza appare Donn'Anna e, sin dalla prima battuta, lascia intravedere la complessità del personaggio, così lontano dagli stereotipi da colpire la nostra immaginazione: *Signor, tal volta il nostro cuor presago / È co' palpiti suoi di sue sventure*. Abbiamo già ascoltato questa battuta dalla voce della Donna Anna di Carlo Goldoni nella Scena prima dell'Atto terzo della sua commedia in versi in cinque atti già citata [1]. Il contrasto tra la convenzionale disponibilità del personaggio ad assecondare il volere del re e la concreta volontà a tradurla operativamente esplode subito, così alla sua battuta *Io lieta incontro il reale favore; / Può sempre il re disporre del mio core*, appena conosciuta l'identità dello sposo scelto per lei, ha una reazione talmente scoperta da apparire autolesionista nella sua assenza di commento alcuno alla notizia, al punto da far esclamare a Don Alfonso *Ma impallidite! / Fissate a terra i lumi!* Anche questa battuta è goldoniana, collocata

[1] C. Goldoni, *Don Giovanni Tenorio o sia Il dissoluto*, in G. Ortolani (a cura di), *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, vol. IX. *Tragicommedie di Carlo Goldoni*, Milano, A. Mondadori, 1950, pp. 241-242.

nella Scena terza dell'Atto primo [2] e sancisce una oggettiva passività del personaggio dinanzi all'evento.

L'intervento del Commendatore cerca di limitare i danni giustificando con la modestia la reazione, per Don Alfonso incomprensibile, di Donn'Anna alla notizia che suo sposo sarà addirittura il nipote del re, il Duca Ottavio. Donn'Anna, contrariata, può soltanto cercare di celare, a malapena, il suo disappunto con le parole *Per me parlò abbastanza il genitore*. Di lì a poco, nella scena successiva, la quarta, rimasta sola con il padre, Donn'Anna dimostrerà che la sua reazione non è stata frutto di un umore momentaneo, ma di una convinzione che rivela, nella sua profondità, tutta la drammaticità del personaggio. Al padre che le dice che è necessario *Al destin inchinar umil la fronte*, lei risponde:

D. AN.: *Il destin nostro*
Da noi stessi facciamo;
Non è tiranno il cielo, e dé mortali
Non usa mai l'arbitrio violentare.

Anche in Goldoni, troviamo la stessa battuta, uguale nella sostanza, nella Scena quarta dell'Atto primo [3], ma qui è più pregnante nella sua asciuttezza che rivela una maggiore determinazione del personaggio di Porta.

Quanto insolenti ed inattese nella loro fermezza suonino queste parole alle orecchie del Commendatore lo dimostra la sua lapidaria risposta:

COM.: *Col genitor non s'ha da contrastare.*
Del Duca Ottavio
La sposa voi sarete.
[…]
Tutta dal mio volere
La sorte tua dipende,
E chi meco contende
Più figlia mia non è.

(parte)

L'inaspettata esplosione di questo conflitto, in nome della rivendicazione del diritto all'autodeterminazione da parte di un personaggio femminile, ancora sconosciuto al pubblico essendo da poco entrato in scena, per giunta in una rappresentazione che non viene presentata come una tragedia e che ha già mostrato il suo lato divertente al pubblico, come vuole la

[2] *Ivi*, p. 225.
[3] *Ivi*, p. 226.

convenzione del genere, è sconvolgente, proprio perché paradossalmente anticonvenzionale. Non bisogna dimenticare che il rimando a Goldoni è, nello specifico, alla commedia da lui scritta e non ad un libretto, con tutte le differenze che i due differenti generi comportano sul piano drammaturgico, soprattutto riguardo al pubblico destinatario. Non è ancora tutto, perché la scena non si conclude, come il pubblico si aspetterebbe, con il plateale abbandono del palcoscenico da parte dell'autorevole Commendatore, dopo aver espresso la sua sentenza di una durezza ed una fermezza che escludono la possibilità di appello, ma continua. Continua proprio con il personaggio che si vorrebbe debole, Donn'Anna che, rimasta sola, non piange e si dispera per conquistare la benevolenza del pubblico, come tradizione vorrebbe, ma proprio a quel pubblico può, invece, rivolgersi per manifestare la sua volontà di ribellione:

D. AN.: *Faccia mio padre tutto quello che può,*
Faccia il re stesso tutto quello che sa,
Non vuò, né il dico in vano,
All'odiato imeneo porger la mano.

(parte)

Ancora una battuta goldoniana a conclusione della Scena quinta che conclude l'Atto primo [4], ma, a parità di significato testuale, la distanza tra i caratteri dei due personaggi femminili è enorme. L'asciuttezza e la spigolosità del carattere del personaggio di Porta le conferiscono una statura incline alla ribellione, così come l'apprensione per una latente ed avvertita minaccia incombente le conferiscono un alone di tragedia. Nulla di tutto questo nella Donna Anna di Goldoni, che così chiude la scena:

D. AN.: *Stolta, incauta ch'io fui! Come sì tosto*
A una vana lusinga io prestai fede?
Ah mi credea che, co' suoi detti, Alfonso
Un talamo real mi proponesse.
Il Duca può regnar? Chi ci assicura,
Che il re sempre abborrir voglia le nozze,
E che figli non abbia? Ma sia fatto
Che regni il Duca: io l'odio e l'odierei,
Benché sul crine la corona avesse.
Piacermi non potrà. Nascon gli affetti
Dell'amore e dell'odio dalle occulte
Fonti del nostro cuor. Faccia mio padre

[4] *Ivi*, p. 227.

Tutto quello che può. Faccia il re istesso
Tutto quello che sa, non fia mai vero
Che all'odiato imeneo stenda la mano.

(parte)

La vana lusinga alla quale il personaggio goldoniano si riferisce è frutto di un equivoco che è alla base della sua delusione, prima, e della violenta reazione, poi. Ciò che avviene nella mente di Donna Anna è la conseguenza di una serie di calcoli di probabilità che si presentano sin dall'inizio della commedia. Nella Scena prima dell'Atto primo, negli appartamenti di Don Alfonso, primo ministro del re di Castiglia, Donna Anna lo interroga circa l'identità ancora segreta del suo futuro, promesso sposo:

D. AN.: *Il nodo a cui,*
Signor, son destinata, è dunque tale
Che può far mia fortuna?

D. ALF.: *E può innalzarvi*
Al grado di sovrana.

D. AN.: (*Oh me felice*
Se invaghito di me fosse il re nostro!)

(da sé)

Fate che questa all'altre grazie aggiunga:
Ditemi il mio destin, lo sposo mio
Non mi celate.

Come appaiono drammaturgicamente vuote perché contraddittorie le parole che il personaggio goldoniano dirà nella Scena quarta, a proposito del destino, al padre: *Facciam noi stessi, Padre, il nostro destin*, dopo questo *Ditemi il mio destin* rivolto a Don Alfonso! E come, nello stesso tempo, rivelano la profondità e veridicità delle parole della Donna Anna di Porta nella dichiarazione che non lascia dubbi sulla doppia ribellione al potere: al padre, al re.

Che personaggio questa Donn'Anna! La Donna Anna di Goldoni, al confronto, ci appare sì come una donna molto forte, incline all'autodeterminazione, ma capace di astuzia e di calcolo ai quali ricorrere più per la propria realizzazione sociale che per difendere la sua dignità di donna, a partire dai suoi progetti matrimoniali. È la sua sete di potere ad alimentare la sua forza. La sua ambizione è talmente manifesta da farle esclamare, val la pena ripeterlo, già alla sua quarta battuta rivolta a Don Alfonso, nel corso del dialogo con lui nella Scena prima dell'Atto primo: *Oh me felice/ Se*

invaghito di me fosse il re nostro! Tornando al libretto di Nunziato Porta, la determinazione iniziale del personaggio di Donna Anna non risulta più, nella sua evoluzione, un elemento di appiattimento, tale da farlo apparire una forzatura gratuita o, peggio, un personaggio scontato e, perciò, prevedibile, ma il risultato di una sapiente costruzione drammaturgica nella quale concorrono altri elementi, quali le premonizioni, le paure dovute alle proprie coscienti debolezze, i dubbi che concorrono a farne avvertire un malessere esistenziale dai risvolti inquietanti. Ne fanno fede i differenti momenti che lei è chiamata a vivere e che ci danno la giusta dimensione della sua sensibilità di donna in bilico tra il ruolo di figlia, quello di moglie che le si vorrebbe a tutti i costi assegnare e quello vero che lei vive di donna 'sola'. Indicherò quelli, a mio avviso, più significativi, a partire da quella sua prima battuta nella Scena terza dell'Atto primo, richiamata poco fa, fino a quello, mirabile, della Scena terza dell'Atto secondo che di tutte quelle tensioni vissute ne è, a mio avviso, una riuscita sintesi che, in quanto tale, non può risolverle ma solo rappresentarle e con le quali lei, Donna Anna, cercherà infine di convivere in solitudine.

ATTO PRIMO

SCENA TERZA

Appartamenti di Donn'Anna. Donn'Anna, Don Alfonso; indi il Commendatore.

D. AN.: *Signor, tal volta il nostro cuor presago*
È co' palpiti suoi di sue sventure.

SCENA OTTAVA

Appartamenti di Donn'Anna. Donn'Anna e Lisetta.

D. AN.: *Lasciami in pace.*
[…]
Ho una smania nel sen che mi divora.
Vanne tu a riposar, lasciami sola.
[…]
Da me stessa il farò.
Non so trovar più pace;
Qualcosa di funesto
Presagisce il mio core.

SCENA UNDICESIMA

Donn'Anna, Don Giovanni, indi il Commendatore.

D. AN.: *Ah, padre, è questi un empio, un traditore;*
Col ferro in mano
Giunsemi a minacciare.
Il perfido volea
All'inique sue voglie…

ATTO SECONDO

SCENA TERZA

Atrio con vari mausolei fra' quali la statua del Commendatore. Don Giovanni, indi Donn'Anna.

D. AN.: *Giacché non m'è vietato*
Che le lacrime mie versare possa
Su quest'illustre e venerato avello,
Ombra del padre mio… Stelle, che miro?
Qui Don Giovanni? Ah, non a caso i numi
Mi fecer ritrovare.
E come quel crudele
Può ritrovar riposo?
Come il rimorso non trafigge il core
A questo mostro d'Averno, traditore?
Con questo ferro passerà il fellone
Dal letargo alla morte…
Ma sarà grata
Vittima così indegna al padre mio?
L'uccido o no? Oimé, che far degg'io?
Ombra del padre amato,
Dimmi che vuoi da me?
Vuoi l'empio trucidato
Vedere alli tuoi pié?
Parla. T'intendo appieno;
All'omicida il seno
A trapassare andrò.
Ombra del padre mio che qui t'aggiri,
Vedi l'empio morir.
[…]
(Ahimé, qual dolce incanto
È per me di costui la smania e il pianto!)

[…]
(Ah, che in mirarlo
In atto umil con sì bel pianto agl'occhi
Si calma il mio furore.)
[…]
Non merita pietade un traditore.

SCENA SETTIMA

Appartamenti di Don Alfonso. Donn'Anna e Don Alfonso.

D. AN.: *Vado frattanto*
A sfogar da me sola il rio dolore.
Oh perdita crudel! Ah, genitore!

(parte)

Sul personaggio della Donna Anna di Porta si affaccia, dunque, l'omonimo personaggio di Goldoni. Si affaccia alla finestra, apparendo come una sagoma vista da lontano, vestita con lo stesso abito, come una foto sbiadita. Sul costume di scena ha, ricamate, alcune battute che saranno del personaggio di Porta ma alle quali non corrispondono, in Goldoni, moti dell'anima. La Donna Anna di Nunziato Porta, colta da un'improvvisa curiosità, forse animata da femminile ed istintiva gelosia, le toglie di dosso quel costume di scena e lo indossa interiorizzando quelle battute appena ricamate, dando loro una collocazione di maggiore coerenza drammaturgica, al punto di riempire il vuoto che il suono della loro pronuncia nascondeva con 'moti dell'anima'. Ora il personaggio di Donna Anna è pronto per aver lunga vita sulla scena e quando essa starà per volgere al termine sarà la geniale scrittura di Lorenzo Da Ponte a rianimarla per affidarla all'eternità.

Il personaggio di Don Giovanni

Tanta e tale è la forza di Donna Anna nell'opporsi alla imperante convinzione che sia un destino a determinare la propria e le altrui vite, quanto altrettanto irrimediabilmente assoggettato a quella convinzione è Don Giovanni, sconsolatamente convinto di essere stato lasciato lì a vivere, succubo di un destino avverso che lo muove come fosse una marionetta, spostandolo di qua e di là secondo un rigido copione che a lui non è concesso conoscere. La sua prima battuta in scena: *Infelice, ove son?*, detta appena

ripresosi dal naufragio, ben oltre l'incidente stesso può essere assunta come riflessione esistenziale del personaggio, una sorta di stato di semi incoscienza in cui egli avverte di vivere, continuamente in balia degli eventi, di scena in scena, fino alla fine dell'opera che, inevitabilmente, coincide con la sua morte. A rendere credibile la dimensione di questo personaggio che, saltato dalla finestra della Commedia dell'Arte, si ritrova per i vicoli della tragedia, è la sua consapevolezza di essere fuori posto, di misurarsi con qualcosa che è stato già vissuto, di non sapere mai, esattamente, cosa sta per accadergli. Perennemente preda del dubbio, come un vecchio attore cui la memoria inevitabilmente fa difetto e che, nella consapevolezza di ciò, non è mai certo della giustezza delle battute che dà, questo Don Giovanni può dispensare battute canoniche con la sicurezza del professionista d'un tempo, salvo, subito dopo, a metterne in discussione, tra sé e sé, la veridicità.

ATTO PRIMO

SCENA SECONDA

Don Giovanni ed Elisa.

D. GIO.: *Giuro al nume ch'al cielo e al mondo impera:*
Voi sarete mia sposa.

ELISA: *E se mancate?*

D. GIO.: *Cada un fulmin dal ciel, e l'alma infida*
Precipiti agl'abissi.
[…]

ELISA: *Che pensate fra voi?*

D. GIO.: *Vo meditando le mie felicità.*

Sbarazzatosi facilmente di Elisa: *(Invano speri rivedermi / Mai più) Mia cara, addio*, Don Giovanni si prepara all'incontro più difficile, quello con Donna Anna. Non può, come consuetudine vuole, fare a meno di Arlecchino al quale dà le istruzioni del caso.

SCENA SETTIMA

Strada con veduta della casa del Commendatore. Arlecchino, indi Don Giovanni.

D. GIO.: *[…]*
Occasione più bella

Sperar mai non potea
Per vagheggiar di nuovo
Di Donna Anna i bei lumi.
Il genitor austero,
Allor che fui in Castiglia un'altra volta,
M'impediva sovente
Il raggionar con lei.
La sua modestia era scopo a' miei sguardi,
Argine a' miei desiri.
Ora ch'assente è il genitor severo,
Ridurla a' miei desiri io non dispero.

ARL.: *Eh! Eh!*

D. GIO.: *Sei tu? Il cenno è questo.*

ARL.: *Non si sente nessuno.*

D. GIO.: *Eccomi lesto.*

(entrano)

SCENA DECIMA

Don Giovanni e Arlechino.

D. GIO.: *No, non m'inganno. È questo*
Di Donn'Anna l'adorato soggiorno.
Che più si tarda?
Si rapisca e si fugga.
A qual periglio mai
Mi strascina l'amore!
Riflettere che giova?
Amor mi sprona,
amor m'assisterà…
Tutto è in silenzio,
Coraggio non mi manca;
Del bene che mi porge or la fortuna
Abusarmi non vuò. Più miglior tempo
Di questo non si trova;
Del mio spirto or vuò far l'ultima prova.

L'amore, dunque, che trascina verso il pericolo, un pericolo ignoto e sempre diverso dal precedente, un pericolo talmente inevitabile da rendere vano qualsivoglia tentativo di ricerca di soluzione e ad arginare il quale non può giovare alcuna riflessione. Non si stia, dunque, a perder tempo. Tutto congiura contro Don Giovanni, persino il tempo che nulla di meglio ri-

spetto ad ora può promettere. Ciò che colpisce in maniera inattesa non è tanto la consapevolezza della presenza del pericolo, sempre considerato il 'sale' dell'esistenza da Don Giovanni, quanto piuttosto l'atteggiamento con il quale egli si pone nei suoi confronti e che sottintende, ancora una volta, quell'*infelice, ove son?* di apertura nella presentazione del personaggio, al quale poco giova il successivo *coraggio non mi manca*. Pare proprio che Don Giovanni sia passato dalla pratica aritmetica del calcolo a quella algebrica dell'equazione *amore = periglio*.

La dimensione dell'amore non è più quella del piacere della caccia, della gioia della conquista, della narcisistica verifica delle infinite capacità di seduzione da esibire, dell'inebriante gioco della continua riproposizione di una recita da parte di un attore sicuro di sé, piacevolmente disposto a cambiar anche battute e costume di scena pur di poter recitare il suo ruolo, qualunque sia il palcoscenico sul quale sia invitato a salire. Tutto questo, cui eravamo stati abituati da Tirso e da Molière, non c'è più. Dov'è finito il Don Giovanni *burlador*?

Le donne hanno persino perso quell'impagabile senso della leggerezza che emanava dalla loro bellezza, non più capace di lenimento ora, ma addirittura *all'huom funeste*. Di chi la colpa, forse di Donn'Anna? È quanto Don Giovanni dirà in apertura del secondo atto, ribadendo il concetto, di lì a pochi istanti, nella successiva Scena terza, quella del secondo incontro, imprevisto quanto inevitabile, proprio con Donna Anna.

Atto secondo

Scena prima

Strada. Don Giovanni, Arlecchino.

D. Gio.: *Ah, destino crudele,*
A qual periglio mai tu mi guidasti!
Oh donne all'huom funeste
Per la vostra beltà!
Reso omicida già mi sono per voi.
Donn'Anna irata vendetta chiederà;
Vorrà vedermi oppresso il re sdegnato.
Crudo perverso amor! Barbaro fato!

Scena terza

Atrio con vari mausolei fra' quali la statua del Commendatore. Don Giovanni, indi Donn'Anna.

D. GIO.: *[…] Ma più non posso*
In piedi sostenermi.
Almen per poco, miei funesti pensieri,
In pace mi lasciate,
E tregua a questo core un poco date.
[…] Io, provocato,
Colpi vibrai dal mio voler non retti.
Fra le tenebre il ferro chi diriger potea?
Ah, Donn'Anna, pietade; ti sia a cuore
D'un sventurato amante e vita e onore.
[…] Da' labbri tuoi il mio destin dipende.
[…] Ah, Donn'Anna, pietà.
[…] Ah, Donn'Anna, pietade del mio errore.

Curiosamente, Donn'Anna si ritrova ad essere non solo, per propria scelta, padrona del proprio destino, cosa alla quale è talmente preparata da rivendicarne superbamente il diritto, ma addirittura padrona del destino dell'assassino di suo padre che, in lacrime, a lei quel destino affida, chiedendole pietà. Se fino a poco prima la caratura di questi due personaggi era lasciata all'analisi e all'interpretazione degli atteggiamenti e dei comportamenti dai singoli personaggi vissuti a distanza, prescindendo l'uno dall'altro, ora abbiamo questi due coprotagonisti dell'opera l'uno dinanzi all'altro, per la seconda volta, in un incontro carico di tensioni che sono l'inevitabile conseguenza del loro primo incontro. Questo incontro si chiude con la battuta di Donn'Anna, in risposta alla supplica di Don Giovanni: *Non merita pietade un traditore*, battuta che sull'uscita di lei chiude la scena, non ammettendo replica.

Nulla da eccepire nella costruzione e conclusione drammaturgica della scena, ma se dovessi scegliere all'interno di questa scena, terribile per le implicazioni che comporta, una battuta di chiusura maggiormente rappresentativa del personaggio di Donna Anna, io sceglierei quella molto più pregnante e più sprezzante nei confronti di Don Giovanni, che di poco precede la conclusiva appena citata: *Al re tu dei, / Non di femmina vil, gittarti ai piedi*. C'è in essa, oltre al disprezzo per Don Giovanni, una connotazione fortemente autocritica che proprio da quel disprezzo nasce, paradossalmente autopunitiva per la debolezza in quella scena ostentata, debolezza che non le ha permesso di uccidere Don Giovanni come lei avrebbe dovuto e voluto fare, rendendola, così, una *femmina vil*, definizione che non esiterei a considerare addirittura eccessiva, se non si trattasse di *quella* Donn'Anna che ci ha abituati a vederla, sin dal suo apparire, risoluta a vivere *per eccesso* laddove il suo antagonista maschile non riesce a vivere se non *per difetto*.

Mi chiedevo, poco fa, dove fosse finito il Don Giovanni *burlador*, ebbene è lo stesso Porta ad avvertirci che il suo personaggio ha consapevolezza di questa tenebrosa metamorfosi e lo confessa in una riflessione ad alta voce nella Scena quinta dello stesso Atto secondo.

SCENA QUINTA

Don Giovanni solo.

D. GIO.: *[…] Sogno? Vaneggio?*
Ah, che quel più non sono
Ch'una volta già fui.
Sono un serpente, un demone, una furia.
Oh Dio, il suol traballa,
E una tetra caligine
Offusca gli occhi miei;
Imagini d'orrore
Mi van girando intorno.
Ah, che del mio morir è giunto il giorno!

Ah, che quel più non sono / Ch'una volta già fui. Sembra quasi che Porta voglia avvertirci che il *suo* personaggio è stato in un'altra vita un altro ed un altro ancora in un'altra precedente, ai tempi, per l'esattezza, di Tirso de Molina e di Molière. Come dirci: dimenticate Tirso, dimenticate Molière, questo *mio* Don Giovanni non può riconoscersi più nei precedenti. Ci siamo già soffermati sulla scena famosa del doppio brindisi e vi torneremo tra poco per quanto riguarda il personaggio di Arlecchino, ma, a proposito di Don Giovanni, vorrei sottolineare come anche in quella Scena, la nona, il brindisi sia un pretesto per cercare nel vino un lenimento alle proprie angosce.

SCENA NONA

Arlecchino, Tiburzio, Corallina e Don Giovanni.

[…]

D. GIO.: *Da ber. Almen potessi*
Nel dolce umor di Bacco
Ammorzar la passion e il fier cordoglio.
Un brindisi qui adesso fare io voglio.

Sempre dilaniato, Don Giovanni arriverà in fondo al suo percorso che non può che essere il minacciato inferno, ma anche qui non riuscirà a liberarsi di quelle angosce.

ATTO TERZO

SCENA ULTIMA

Infernale. Don Giovanni solo; Coro di furie.

[…]

D. GIO.: *Ma quando cesseranno*
Tanti tormenti e guai?

CORO: *Non cesseranno mai,*
Per sempre hai da penar.

Una riflessione conseguente, a conclusione della vita di questo personaggio che mai, in scena, ha conosciuto la gioia: Se l'inferno di Don Giovanni consiste nel prolungamento all'infinito delle sue angosce, allora lui è vissuto sempre nell'inferno? Il pensiero mi corre a Marlowe e al suo *Doctor Faustus* [5]. Nel primo dialogo che Faust ha con Mefistofele, subito viene affrontato il tema della dannazione e dell'inferno.

ATTO PRIMO

SCENA TERZA

Entra Mefistofele.

[…]

FAUST: *Dannati dove?*

MEFIS.: *All'inferno.*

FAUST: *E come mai ne sei fuori?*

MEFIS.: *Ma qui è inferno, non ne sono fuori.*

[5] C. Marlowe, *Doctor Faustus*, trad. it. di N. D'Agostino, Milano, Mondadori, 1992, p. 51.

Il personaggio di Arlecchino

Tanto *lunare* è Don Giovanni quanto *solare* è il suo servo, rumoroso quanto basta per attirare su di sé l'attenzione, ma non abbastanza caricaturale da divertire il suo malinconico padrone. Così, sin dal suo primo apparire in scena da naufrago, scherza sulla sua identità, spacciandosi per cavaliere, e, come se ciò non bastasse, addirittura per fratello di Don Giovanni. Da lui sbugiardato: *Quest'è un buffone*, gli risponde: *Ma come, sior padrone, / Mi fate sputrefare? / Non vi volle nemmen prendere il mare!* Battuta stizzita quanto velenosa che intende ripagare Don Giovanni dell'offesa per averlo definito *buffone*. Già, perché questa costante di non sopportare d'esser considerato un buffone, Arlecchino se la porterà sempre dietro, avendo di sé, come avremo modo di vedere, un'alta considerazione. Tant'è che, molto più in là, all'invito di Don Giovanni di divertirlo, di sollevarlo dalla sua angoscia egli risponde: *Non faccio già il buffone*. Accade nella Scena ottava dell'Atto secondo che, sul *leit motiv* esistenziale di Don Giovanni, permette ad Arlecchino di magnificare l'importanza della buona tavola, preparandoci, così, alla scena del brindisi.

Atto secondo

Scena ottava

Sala con tavola magnificamente addobbata. Don Giovanni e Arlecchino.

Arl.: *Signor padrone, è in tavola.*

D. Gio.: *Ah, più che penso*
Scacciar dalla mia mente
I funesti pensieri,
Più s'affacciano al cor, lugubri, neri.

Arl.: *La minestra patisce.*

D. Gio.: *Il mangiar m'annoia,*
Disperato son io,
La morte è il mio sollievo.

Arl.: *Un bel morir tutta la vita onora,*
Ma un bel mangiar salva la vita ancora.

D. Gio.: *Divertimi, Arlecchino,*
Solleva il tuo padrone.

Arl.: *Non faccio già il buffone.*

Arlecchino ama il vino e le belle ragazze. A loro dedica il suo brindisi nella scena successiva, la nona, lasciando al suo padrone di far salvi gli onori della casa brindando ai cavalieri del *boemico suol*. Arlecchino brinda alle ragazze, alle quali sarà sempre devoto, perché sono belle e di buon cuore e meritano il suo augurio che possano sempre continuare a vivere con la leggerezza che sembra sospenderle dal suolo per farle levitare, provocando incredulità, verso il sogno. Ama quella leggerezza nelle donne, un tempo, forse, amata anche dal suo padrone. La naturale allegria di Arlecchino non ha nulla del servile giullare e le sue eccezionali capacità tecniche come spadaccino servono, all'occorrenza, per difenderlo da probabili insidie alle quali la vita densa di pericoli, perché condotta a fianco del suo padrone, lo espone. Chi mai gli avrà insegnato a tirar di spada? Don Giovanni stesso? Questa sua abilità, grazie alla capacità di non prendere mai troppo sul serio la vita, può servirgli per prendersi gioco, addirittura, del suo stesso padrone, incrociando la sua spada con lui, ma da lui non riconosciuto grazie al favor delle tenebre che, una volta tanto, sono al servizio del gioco: *Lei mi scusi, mio padrone, / Che l'ho fatto per burlar*.

Atto primo

Scena settima

Strada con veduta della casa del Commendatore. Arlecchino, indi Don Giovanni.

Arl.: *[…]*
Bisognerà ch'aspetti.
Mi ricordo che disse:
"Aspettami colà fino ch'io vengo,
E se qualcuno volesse contrastare,
Uccidilo." Mi voglio ora provare.
Per esempio se il nemico
Mi tirasse una stoccata?
Ecco qua l'ho riparata
Senz'avermi a incommodar.

D. Gio.: *Chi va là!*

Arl.: *(Quest'è il padrone,*
Zitto zitto voglio star.)

D. Gio.: *Se non parli, mascalzone,*
Qui svenato hai da restar.
Fuori il ferro, ah, eh, ih, ah!

E non cedi! Il braccio mio
Più resistere non sa.

ARL.: *(Che grand'homo che son io,*
Un eguale non si dà.)

D. GIO.: *(Costui in vero ha gran valore,*
E invincibile mi par.)

ARL.: *Sono il vostro servitore,*
Che vi stava ad aspettar.

D. GIO.: *Ed osasti, o vil poltrone,*
Di volermi trucidar!

ARL.: *Lei mi scusi, mio padrone,*
Che l'ho fatto per burlar.

Arlecchino ha un'alta considerazione di sé che proprio in occasione di quel duello con Don Giovanni ostenta: *Che grand'uomo che son io, / Un eguale non si dà*. Ha sufficiente saggezza per non prendere troppo sul serio Don Giovanni, pur nella consapevolezza che la capacità del suo padrone di cacciarsi nei guai lo mette continuamente a dura prova.

ATTO PRIMO

SCENA DECIMA

Don Giovanni e Arlechino.

ARL.: *Giudizio, sior padrone. Se non foss'io,*
Che con la mia prudenza
Regolassi quel strano umor bestiale,
Sarebbe di già andato allo spedale.
Oh che fracasso!
La quaglia è nella rete.
Se posso, vo' bel bello
Far per l'istessa strada il ritornello.

(parte)

La sua gioia di vivere lo porta naturalmente allo scherzo, anche nel corteggiamento della dolce Corallina, quando non esita a farle una dichiarazione d'amore inventando, però, una terza persona che sarebbe a lei interessata in quanto di lei innamorata, lasciandola così, per qualche istante, nell'indecisione sul pronunciamento delle proprie intenzioni; indecisione dovuta

all'incomprensione per il comportamento di Arlecchino nei panni insoliti del ruffiano e ad una certa delusione, poiché Corallina sperava che interessato a lei fosse proprio Arlecchino. Il gioco molto teatrale da lui preparato si concluderà rivelando, finalmente, ad una Corallina incredula la sua identità di innamorato.

Atto secondo

Scena sesta

Camera nella locanda. Arlechino e Corallina.

Cor.: *[…]*
Costui chi è? È bello, spiritoso?

Arl.: *Oh, l'è un bell'omo,*
Bassoto, spiritoso, traccagnoto,
Che veste a tutta moda,
Civile, creanzato,
Bello di viso e nel parlar garbato.

Cor.: *Non lo conosco.*

Arl.: *E pur lui vi conosce;*
È innamorato cotto.

Cor.: *Oh, mi burlate!*

Arl.: *Lo vuol vedere adesso?*

Cor.: *Volentier lo vedrò.*

Arl.: *Aspetti un pochettin lo chiamerò.*

Cor.: *(Ingannata mi son, di lui non parla.)*
Che istoria è questa mai!

Arl.: *Ha visto?*

Cor.: *Chi?*

Arl.: *Quel che per lei sospira.*

Cor.: *(Costui certo delira.)*
Io non viddi che voi.

Arl.: *Ma…*

Cor.: *Siete voi quello?*

ARL.: *Son io…*

COR.: *Perché prima d'adesso*
Non avete parlato?

ARL.: *Sono un po' vergognoso.*

COR.: *(Oh quanto mai è grazioso!)*

Il corteggiamento di Corallina da parte di Arlecchino troverà compimento nell'Atto terzo, nella penultima scena, come se Porta non voglia chiudere l'opera lasciando incompiuta la piccola, deliziosa storia d'amore tra i due. Storia che, come ho già avuto modo di sottolineare, ha avuto (come potrebbe essere diversamente?) Don Giovanni come intruso guastafeste. Qui, mi preme riportare le battute che concludono la scena, quelle successive all'esitazione di Arlecchino dovuta alla presenza del nome di Corallina nella famosa *lista* delle conquiste di Don Giovanni e la conseguente, delusa, reazione di Corallina nel constatare la titubanza di Arlecchino. Lo trovo necessario non solo per rispettare quel senso di compiutezza drammaturgica avvertito da Porta nella stesura del suo libretto, ma anche per completare il mio ritratto del personaggio di Arlecchino. Per l'analisi di tutta la scena rimando alle mie osservazioni circa l'inspiegabile soppressione della stessa nelle due versioni successive del libretto.

ATTO TERZO

SCENA QUINTA

Corallina ed Arlechino.

COR.: *[…]*
Dunque non mi vuoi più?

ARL.: *Non dico questo…*

COR.: *Non vuo' difficoltà; dimmi sì o no.*

ARL.: *Ebben, quand'è così, ti sposerò.*

COR.: *Andiamo a celebrar le nostre nozze.*

ARL.: *Andiamo, andiamo pure.*

COR.: *Tempo non è di rammentar sciagure.*

(parte)

I personaggi femminili

Donna Anna ha avuto un trattamento a parte, giustamente riservato alla protagonista femminile, restano, in ordine di apparizione: Elisa, Lisetta, Corallina e Donna Isabella.

Elisa viene presentata come Pescatrice ed apre l'opera in stato di apprensione in quanto spettatrice del naufragio di Don Giovanni, soltanto in un secondo momento si accorgerà che il naufrago illustre non è solo.

Atto primo

Scena prima

Spiaggia di mare con capanne pescareccie. Elisa, Ombrino, poi Don Giovanni, indi Arlecchino.

Elisa: *Pescatori, dove siete?*
Soccorriamo l'infelice,
[…]
Cieli! Chi mai sarà? Huom d'alto affare
Mi rassembra all'aspetto.

Messo, con l'aiuto di Ombrino, Don Giovanni a riposare su un sasso, richiamata da nuove invocazioni di aiuto, corre con Ombrino a dare soccorso ad Arlecchino:

Elisa: *[…]*
Coraggio, galantuomo.
[…]
Lasciate di nuotare;
Non v'è dubbio v'abbiate ad affogare.

Inizia così l'avventura sfortunata di Elisa che non può immaginare quanto le costerà dire a Don Giovanni:

Elisa: *Signore, v'offerisco*
Tutto quello che posso.

D. Gio.: *Son grato al vostro amore.*
[…]

ELISA: *Conducilo tu, Ombrino,*
entro la mia capanna.

La Scena seconda è la scena della seduzione che si conclude con questa battuta di Elisa.

SCENA SECONDA

Don Giovanni ed Elisa.

[…]

ELISA: *S'un cuor fedele*
Potrà farvi felice, in me l'avrete.
(Ama donna ciascuna
Più dell'amante suo la sua fortuna.)
Se voi, mio caro,
Fedel sarete,
Sempre m'avrete
Costante ognor.
Non mi tradite,
Non m'ingannate;
Se mi lasciate,
Che mai farò?
No, che quel volto
Non è mendace.
Quel ch'a voi piace
Farà il mio cor.

(parte con Don Giovanni)

La Scena quinta è la scena della beffa, dell'iscrizione del nome di Elisa nel catalogo da parte di Arlecchino, del subdolo arrivederci da parte di Don Giovanni.

SCENA QUINTA

Spiaggia di mare come sopra. Elisa, D. Giovanni, indi Arlechino.

[…]

ELISA: *Perché non darmi il bel nome di sposa?*
[…]
Ingannarmi volete?
[…]
I numi stessi
Vi puniran, se me tradir pensate

[…]
Posso sperarvi, o caro,
Nell'amarmi costante?
[…]
Ite felice;
Anch'io vi seguirò.
[…]
Ed io frattanto resto
Addolorata e trista.

ARL.: *(Scriveremo anche questa su la lista.)*

D. GIO.: *(Invano speri rivedermi*
Mai più.) Mia cara, addio.

ELISA: *Tutto tutto con te porti il cor mio.*

(si dividono)

Elisa non vedrà mai più Don Giovanni.

Lisetta è la cameriera di Donna Anna. La scrittura della sua parte è consona al ruolo assegnatole: rispetto e discrezione, salvo a confidare al pubblico un certo dispiacere per la pena di Donn'Anna e l'apprensione e la paura successive per le voci che pensa, e non si sbaglia, di aver sentite.

ATTO PRIMO

SCENA NONA

Don Giovanni, Arlechino e detto.

LIS.: *Povera mia padrona,*
Oh quanto mi dispiace!
Perduta ha la sua pace,
Che, sì che l'indovino,
La tormenta un pochin qualche amorino.
[…]
Aiuto!
[…]
Oh poveretta me, gente è qui in sala!
Chi saranno? Ah, potessi
Qualcheduno chiamar! Certo una voce

Mi parve di sentir in quel cantone.
Inganna qualche volta l'apprensione.
Mi sento venir meno,
Mi sento inorridir,
Mi batte il cor nel seno,
Mi sento già languir.
Pian pianino me ne vo.
Ah trovassi almen la porta,
Per farla un po' più corta,
Io di qua me n'anderò.

(parte)

Lisetta va via e non tornerà più in scena.

Corallina viene presentata come ostessa. Appare in scena corteggiata da Arlecchino nel secondo atto. Gran parte di quella scena è stata già riportata e commentata a proposito della presenza in essa di Arlecchino, riporterò, dunque la parte finale.

Atto secondo

Scena sesta

Camera nella locanda. Arlechino e Corallina.

[…]

Cor.: *Siete voi quello?*

Arl.: *Son io…*

Cor.: *Perché prima d'adesso*
Non avete parlato?

Arl.: *Sono un po' vergognoso.*

Cor.: *(Oh quanto mai è grazioso!)*

Arl.: *E così cosa dite?*

Cor.: *Dico…*

Arl.: *Via, su, parlate.*

Cor.: *Anch'io son vergognosa.*

Arl.: *Oh, che gran bella cosa.*

COR.: *… In verità, che mi date nel genio.*
[…] Si può sperare.
In quel tuo visetto
Leggiadro, furbetto,
Ci veggo un so che.
Intendi, carino,
Mio caro Arlechino,
Tu sai che cos'é.

(partono insieme)

Corallina appare nella successiva Scena nona, la famosa scena del doppio brindisi e della cena con l'apparizione della larva che provoca la fuga di lei e di Tiburzio ed infine nel Terzo atto, Scene quarta e quinta, entrambe importantissime.

ATTO TERZO

SCENA QUARTA

Corallina e Arlechino; indi Don Alfonso.

ARL.: *Corallina, sei qua?*

COR.: *Qua fui chiamata*
Dal ministro del re,
Che saper volle il fatto della cena.
Tutto a lui raccontai.
Don Giovanni dov'è?

ARL.: *Lontano assai il diavol l'ha portato.*

COR.: *D'esser sua sposa pur mi ha lusingato,*
Ed io da pazza
Prestai fede a' suoi detti; or che farò?

ARL.: *In questa lista te pur scriverò.*

COR.: *Hai raggion di burlarmi.*
Il ministro s'appressa.

SCENA QUINTA

Corallina ed Arlechino.

ARL.: *Corallina!*

COR.: *Arlechino!*

ARL.: *E noi cosa faremo?*

COR.: *Se vuoi, ci sposeremo.*

La titubanza di Arlecchino e la schermaglia d'amore che segue sono già state da me trattate e commentate come la loro importanza richiede, qui mi limiterò a ricordare la battuta di Corallina che chiude la scena e, per quanto riguarda il suo personaggio e quello di Arlecchino, l'opera:

COR.: *Tempo non è di rammentar sciagure.*

(parte)

Donna Isabella e Don Alfonso. Non sembri curioso accoppiare questi due personaggi perché, in realtà, lo sono drammaturgicamente, almeno per quanto riguarda Donna Isabella. Se è vero, infatti, che appare in scena soltanto nell'Atto secondo accanto a Don Alfonso, in realtà viene presentata al pubblico già nell'Atto primo e a farlo è proprio Don Alfonso.

ATTO PRIMO

SCENA SESTA

Appartamenti di Don Alfonso. Don Alfonso solo con foglio in mano.

D. ALF.: *"Don Giovanni Tenorio, il cui sfrenato*
Perfido cuor di mille colpe è reo,
S'involò dalla patria, e seco il cuore
L'empio portò d'una donzella illustre.
Donn'Isabella, unica figlia e cara
Del duca d'Altomonte, è quella
Che tradita rimase.
Or l'infelice sola siegue l'indegno,
Che, sperando trovar scampo al delitto,
Ver Castiglia fuggì.
S'ambi in poter del vostro re son giunti,
Dateci pronto avviso,
L'infelice donzella abbiate a cuore;
Fra' lacci a noi spedite il traditore."
Come in un nobil petto
Può darsi un cor sì fiero,
E come un cavaliero
Di fede può mancar!

La vilipesa dama,
Ch'è per amor fuggita,
Da me restituita
Al genitor sarà!
Tremi però l'indegno,
Vigliacco, mancatore,
Né speri il traditore
Di ritrovar pietà.

(parte)

Nella Scena seconda del secondo Atto ci sarà l'apparizione di Donna Isabella e l'incontro con Don Alfonso.

Atto secondo

Scena seconda

Appartamenti di Don Alfonso. Donn'Isabella e Don Alfonso.

D. Isa.: *Signor, Donn'Isabella, unico germe*
De' duchi d'Altomonte, a voi s'inchina,
E il favor vostro in suo soccorso implora.

D. Alf.: *Già tutto m'è palese, o mia signora.*
Cura s'avrà di voi,
L'empio punito fra momenti sarà.
Ad ogni costo il monarca sdegnato
Vuole che paghi il fio
Dell'enorme delitto,
Perché al Commendator ha il sen trafitto.

D. Isa.: *Di tutto è ben capace*
Un mostro di perfidia.
Di quanto che a mio pro farete ognora,
Vi renderà mercede il cielo ancora.

D. Alf.: *Olà, del reo si cerchi*
Da per tutte le parti; il re l'impone,
Che brama dare al mondo un giusto esempio
Come punisca un traditore, un empio.

(parte)

D. Isa.: *Chi mai in quel core*
Figurare potea
Tanta malvagità! Ah, se dal volto

Si deve argomentar qual sia l'interno,
Ingannata ciascuna io ben discerno.
È folle chi crede
Costanza in amore,
È stolta chi fede
Figura in un core
Avezzo a ingannar.

(parte)

Donna Isabella esce così di scena per non tornarvi più. La sua rapida apparizione ha tutto il sapore di voler dar *corpo* ad una vittima illustre di Don Giovanni. La *materializzazione* del suo personaggio, dopo l'accorata presentazione fattane da Don Alfonso, sembra soddisfare l'esigenza drammaturgica di andare oltre l'evocazione di un nome iscritto nella famosa *lista*. Porta mette cinque donne in scena e, di queste, la sola Lisetta non è stata, almeno a quanto ci risulta, vittima di Don Giovanni, probabilmente per la sua costante vicinanza a Donn'Anna, tanto desiderata da far escludere l'opportunità, non ultima quella logistica, di dedicarsi a lei. Per il pubblico, fare la conoscenza delle donne sedotte o che comunque sono oggetto del desiderio di Don Giovanni è importante e questo Nunziato Porta lo sa.

Di Don Alfonso, garante del sistema e delle sue leggi, possiamo ricordare come percorra la scena cercando di far tornare i conti, ora inveendo, ora rassicurando. Funzionale alla storia. Anche i restanti personaggi maschili, sia il pescatore Ombrino che il garzone d'osteria Tiburzio, sono funzionali alla storia. Che dire del Commendatore? Quanto basta: senza di lui nessuna storia di Don Giovanni potrebbe mai essere rappresentata, perché mai nella storia del teatro, neppure nell'*Amleto*, la presenza del *fantasma* del morto è stata così decisiva.

UNA PARENTESI GOLDONIANA

La struttura della commedia di Carlo Goldoni *Don Giovanni Tenorio o sia Il dissoluto*, alla cui origine ho già accennato, si fa notare per la macchinosità della vicenda, da Dent paragonata alla complessità d'intreccio d'un libretto d'opera di Metastasio. Scrive Dent [1]:

> La scena è situata in Castiglia; ma Don Giovanni, come la maggior parte dei personaggi malvagi di Goldoni, è napoletano, e mostra, curiosamente il comportamento abituale dei napoletani delle sue commedie veneziane, con quella caratteristica prontezza da Arlecchino nell'escogitare storie inverosimili, sotto la spinta delle circostanze.

Cercherò di addentrarmi in quell'intreccio. La figura del Commendatore è eroica: ha sventato un complotto in Sicilia, a ricordo di ciò gli è stato eretto un monumento equestre, ma essendo tale la sua devozione al re da fargli rifiutare qualsiasi compenso in denaro, il re ha deciso di dare in sposo alla di lui figlia, Anna, suo nipote Ottavio, futuro erede al trono. Anna odia con tutte le sue forze Ottavio. Don Giovanni compare nel secondo Atto: ci sono briganti da sistemare ed una fanciulla, tale Elisa, da sedurre. Non compare Donna Elvira ma una Donna Isabella in abiti maschili alla ricerca di Don Giovanni. Il Commendatore e Don Giovanni si incontrano nel terzo Atto e cenano con Donna Anna nel quarto Atto. Nella momentanea assenza del Commendatore, a causa dell'arrivo di Don Alfonso, primo ministro del re, Don Giovanni cerca con la violenza di possedere Donna Anna, arrivando al punto, per fiaccarne la resistenza, di minacciarla di morte. Rientra il Commendatore che viene ucciso in duello, poi la fuga di Don Giovanni. Giungono Don Alfonso e Ottavio e Donna Anna chiede al primo, che con la morte del padre è diventato automaticamente tutore di Donna Anna,

---

[1] E.J. Dent, *II teatro di Mozart*, trad. it. di L. Ferrari, Milano, Rusconi, 1979, p. 180.

di liberarla dalla promessa di matrimonio nei confronti di Ottavio. Il nascondiglio di Don Giovanni viene individuato da Ottavio: trattasi di un sito in prossimità del monumento equestre del Commendatore che, per motivi non precisati, gode di immunità, rendendo impossibile l'arresto del colpevole. Donna Anna, dal canto suo, non può che rallegrarsi dello scampato pericolo, pur ammettendo la sua debolezza e raccomandandosi al Cielo perché le eviti in futuro situazioni simili. Naturalmente Don Giovanni non abbandona il luogo in cui gode l'immunità. Siamo al quinto Atto. Don Giovanni viene raggiunto da Elisa che gli promette di salvarlo chiedendogli in cambio di tornare da lei. Don Giovanni ha appena accettato che arriva, sempre in abiti maschili, Donna Isabella. Don Giovanni duella con lei fino all'arrivo di Don Alfonso, al quale Don Giovanni giustifica l'aggressione ed il tentativo di violenza nei confronti di Donna Anna con il proprio stato di ubriachezza. Aggiunge, poi, che se Don Alfonso otterrà dal re il suo perdono per l'assassinio del Commendatore, lui sposerà Donna Anna. Quest'ultima entra furibonda chiedendo il castigo del colpevole il quale riesce quasi a convincerla a sposarlo, quando giunge un paggio, latore di una lettera-verità sul caso di Donna Isabella. Don Giovanni nega dapprima, poi chiede il perdono di Donna Anna che, a sua volta, glielo nega, invocando il Cielo di incenerirlo. Entra il pastore Carino con l'intento di far pentire Don Giovanni, ma per tutta risposta questi sprofonda. Ora Carino potrà raccontare a tutti l'accaduto. Per essere meglio risarcita, Donna Isabella ottiene una proposta di matrimonio da un poco convinto Ottavio.

Einstein, nell'esprimere il proprio giudizio negativo sulla commedia, giudizio da me già parzialmente riportato, attribuisce il fallimento della scrittura goldoniana alla sua volontà di 'redimere' il soggetto, evidenziando la distanza incolmabile esistente tra Goldoni e il soggetto de *Il convitato di pietra* [2]. Vediamo, nel dettaglio, di cosa si tratta, lasciando che sia Goldoni stesso a fornirci le motivazioni che lo spinsero a voler 'riformare' la commedia spagnola. Goldoni dava un giudizio sprezzante della commedia di Tirso de Molina, da lui erroneamente attribuita, nella sua prefazione, a Calderón de la Barca:

[2] «[…] tout le monde connoît cette mauvaise pièce espagnole, que les Italiens appellent *Il convitato di pietra*, et les François *Le festin de pierre*. Je le toujours regardée, en Italie, avec horreur, et je ne pouvois pas concevoir comment cette farce avoit pu se soutenir pendant si longtemps, attirer le monde en foule, et faire les délices d'un pays policé. Les Comédiens Italiens en étoient étonnés eux-memes; et soit par plaisanterie, soit par ignorance, quelques-uns disoient que l'Auter du *Festin de pierre* avoit contracté un engagment avec le diable por le soutenir» (C. Goldoni, *Mémoires*, in Einstein, *Mozart* cit., p. 469).

> Un secolo ora sarà per l'appunto, che uscì dalla Spagna il *Convitato di Pietra*, Commedia fortunatissima di *Don Pedro Calderón della Barca*, la quale piena zeppa d'improprietà, d'inconvenienze com'era, e come vedesi tuttavia da alcuni Comici italiani rappresentare, fu in Italiano tradotta da *Giacinto Andrea Cicognini Fiorentino*, ed anche da *Onofrio Giliberto Napoletano*, pochissima differenza essendovi fra queste due traduzioni. Non si è veduto mai sulle Scene una continuazione d'applauso popolare per tanti anni ad una scenica Rappresentazione, come a questa, lo che faceva gli stessi Comici maravigliare, a segno che alcuni di essi, o per semplicità, o per impostura, solevano dire, che un patto tacito col Demonio manteneva il concorso a codesta sciocca Commedia. In fatti che mai di peggio poteasi vedere rappresentare, e qual altra composizione meritava d'esser più di questa negletta? [3]

Coerentemente, aveva dichiarato nelle sue *Memorie italiane* che da «gran tempo» aveva intenzione di riformare *Il convitato di pietra*, commedia definita «brutta», «sciocca», «sconcia», «piena zeppa d'improprietà, d'inconvenienze». La riformò, infine. Ritengo utile ricordare che le *Memorie italiane* non sono altro che le prefazioni da lui scritte per l'edizione in diciassette tomi delle sue Commedie, prefazioni pubblicate tra il 1761 e il 1778. Tali prefazioni andranno a costituire, poi, materiale della prima parte dei *Mémoires* nel 1785. Ho avuto modo di citare la commedia di Goldoni nel trattare il personaggio di Donna Anna. Farò altrettanto per quanto riguarda il personaggio di Don Giovanni, scegliendo la Scena terza dell'Atto secondo, proprio perché da Dent considerata degna di attenzione in quanto un'anticipazione della Scena nona dell'Atto primo del libretto di Da Ponte, quella universalmente nota per il duetto *Là ci darem la mano* che vede protagonisti Don Giovanni e Zerlina. Riporterò solo la seconda parte della scena goldoniana, oggetto delle considerazioni di Dent, fino alla sua conclusione, perché si possa confrontarla con quella di Da Ponte.

D. GIOV.: *Siate pietosa, o bella*
Io trarrovvi dal bosco. In nobil tetto
Posso guidarvi a comandar altrui:
Le rozze lane cangerete in oro,
E di gemme fornite, ogni piacere
Sarà in vostra balia.

ELISA: *Se non temessi*
Rimanere delusa…

D. GIOV.: *Io non saprei*
Come meglio accertarvi: ecco la mano.

[3] Ortolani, *Opere di Goldoni* cit., vol. IX, p. 215.

ELISA: *Fra noi s'usa giurare, e sono i Dei*
Mallevadori della fè.

D. GIO.: *(Si giuri*
Per posseder questa beltà novella.)

(da sé)

Giuro al nume che al cielo e al mondo impera,
Voi sarete mia sposa.

ELISA: *E se mancate?*

D. GIO.: *Cada un fulmin dal ciel, e l'alma infida*
Precipiti agli abissi.

ELISA: *(Il caso mio*
Compatisci, Carino.)

(da sé)

Ah sì, vi credo:
Ecco la destra mia.

D. GIO.: *Destra gentile,*
Che mi penetra il cuore. (Amor pietoso,
Quanto ti deggio mai, se fra le selve
Una preda sì bella a me concedi!)

(da sé)

D. GIO.: *Vo meditando*
Le mie felicità.

ELISA: *Se un cuor fedele*
Potrà farvi felice, in me l'avrete.

D. GIO.: *Bastami la tua fè; questa sol bramo*
Mi serbi, idolo mio.

ELISA: *Quanto m'è caro*
Del mio sposo adorato il primo cenno!

D. GIO.: *Deh non tardiamo più: lieta vivrai.*

(parte)

ELISA: *Consolati, Carin, s'io ti tradisco;*
Ma tu il primo non sei. Ama la donna,
Più dell'amante suo, la sua fortuna.

(parte)

Al di là delle differenze evidenti di scrittura, ciò che colpisce è la rozzezza del personaggio Don Giovanni che qui appare come un signorotto di paese

abituato ad avere tutto perché tutto può comprare, pronto ad esibire il suo ricco campionario di possibilità di emancipazione sociale da offrire alla pastorella castigliana Elisa: dal cambio in oro delle *rozze lane* fino al piacere di *comandare altrui*, che solo il potere può dare, giacché *di gemme fornita, ogni piacere potrà essere in sua balìa*.

Quanta distanza dal personaggio cui darà vita Lorenzo Da Ponte! Il suo Don Giovanni 'non compra', non ha bisogno di fare offerte ma, volendo conquistare una donna, esercita la sottile arte della seduzione facendo leva sui graziosi attributi del suo aspetto. Può parlarle soltanto di *un'altra sorte* che quegli attributi meritano, ma guai a scendere nei particolari che proprio quegli attributi andrebbero a mortificare. Gli unici particolari nei quali dilungarsi non fanno capo a promesse di cambiamenti, ma all'esistente che è possibile vedere e toccare stupendosi del miracolo terreno di quelle dolci bellezze: *quel visetto d'oro… quel viso inzuccherato… quegli occhi bricconcelli… quei labbretti sì belli… quelle ditucce candide e odorose…* per racchiudere il tutto in *Parmi toccar giuncata e fiutar rose*.

La rozzezza del personaggio goldoniano Don Giovanni può trovar, forse, qualche spiegazione nelle motivazioni private che spinsero Goldoni a scrivere la sua commedia, motivazioni cui ho in precedenza accennato e che, ora, ritengo utile approfondire riportando quanto lo stesso Goldoni ha scritto:

> Siccome in questa commedia, che è in cinque atti e in versi sciolti, non avevo fatto posto all'Arlecchino né ad altre maschere italiane, supplii alla parte comica con un pastore e una pastorella, che, con Don Giovanni, dovevano lasciar intravedere la Passalacqua, Goldoni e Vitalba, ed esprimere sulla scena la cattiva condotta della prima, la credulità del secondo e la malvagità del terzo. Elisa era il nome della pastorella, e la Passalacqua si chiamava Elisabetta. Il nome di Carino, che io diedi al pastore, era, col divario d'una lettera, il diminutivo del mio nome di battesimo (Carlino); e Vitalba, sotto il nome di Don Giovanni, rendeva con esattezza il suo vero carattere. Facevo tenere a Elisa gli stessi discorsi di cui la Passalacqua si era servita per ingannarmi; ella faceva uso, sulla scena, di quelle lacrime e di quel pugnale, di cui ero stato trastullo; e mi vendicavo della perfidia dell'attrice, come anche Carino si vendicava della sua pastorella infedele. [4]

Il soggetto di *Don Giovanni* sarà motivo di trattazione da parte di Goldoni in un'altra sua commedia, rappresentata a Milano nel 1750, *Il Teatro Comico*. Qui, il pretesto teatrale alla base della scelta drammaturgica del soggetto sarà lo stesso, come vedremo, cui ricorrerà Bertati per il suo *Don Giovanni o sia Il convitato di pietra*.

[4] C. Goldoni, *Memorie*, trad. it. di E. Levi, Torino, Einaudi, 1967, cap. 39, p. 178.

IL LIBRETTO DI GIOVANNI BERTATI

Giovanni Bertati nell'autunno del 1775 presenta al Teatro Giustiniani di San Moisè un dramma giocoso per la musica di Felice Alessandri dal titolo *La novità*. Si tratta di una riflessione sulla macchina teatrale che deve produrre lo spettacolo, riflessione che si traduce sul palcoscenico nella messinscena delle tante difficoltà e dei problemi della creazione teatrale che si pone come rappresentazione del mondo melodrammatico, espediente, questo, molto usato sin dai tempi della satira di Benedetto Marcello *Il teatro alla moda* che ho già avuto modo di ricordare. Il secondo Atto dello spettacolo in allestimento è costituito dalla precedente opera, l'Atto unico «farsa all'uso francese» dal titolo *L'italiano a Parigi*. Negli anni a seguire il libretto di *La novità* viene da Bertati rielaborato e presentato nel 1787 a Venezia, con il titolo *Il capriccio drammatico*, per la musica accreditata a Giovanni Valentini e Giuseppe Gazzaniga per il primo Atto, mentre per il secondo Atto Bertati inserisce il suo Atto unico *Don Giovanni o sia Il convitato di pietra* per la musica di Gazzaniga. Così confezionato, può andare in scena *Il capriccio drammatico*, «Rappresentazione per musica di Giovanni Bertati per la seconda opera da rappresentarsi nel Teatro Giustiniani di San Moisè il carnovale dell'anno 1787» [1].

La struttura del libretto, Atto unico con venticinque scene, numericamente prevede dieci personaggi, dunque uno in meno del libretto di Nunziato Porta. Il gruppo delle donne è di quattro *anziché* cinque; il numero delle coppie una (Maturina-Biagio) *anziché* due (Elisa-Ombrino, Corallina-Tiburzio); il gruppo maschile in *entrambi* è in numero di sei. Vediamo la tipologia di questi personaggi: tre dame e una contadina *invece* di due dame, una cameriera, una pescatrice ed una ostessa; tre nobili, due servi ed

[1] C. Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola e Locatelli, 1990, p. 67.

un contadino *invece* di tre nobili, un servo, un pescatore ed un garzone di osteria.

Se numericamente la differenza vien data da un personaggio femminile, drammaturgicamente occorre precisare che in questo libretto c'è una dama in più, Donna Ximena e due donne in meno, Corallina, ostessa, e Lisetta, cameriera di Donna Anna, ma le differenze che più contano sono due: la prima riguarda la presenza del Duca Ottavio, promesso ed accettato sposo di Donna Anna, la seconda l'identità di Don Giovanni nella Scena notturna con Donna Anna e nel successivo duello con il Commendatore. La sua identità in questo libretto è celata, mentre in quello di Porta è manifesta. Iniziamo ad analizzare questo libretto cercando di evidenziare gli elementi che lo differenziano dal libretto di Praga di ben sette anni prima e che, invece, lo avvicinano non poco a quello di Da Ponte, al punto di aver fatto ritenere a lungo quest'ultimo una diretta derivazione di quello di Bertati. Tra Tirso de Molina e Molière si sviluppa il soggetto di Bertati. Siamo sempre in Spagna, a Villena d'Aragona. Don Giovanni ha due servi alle sue dipendenze: Pasquariello e Lanterna che assolve alle funzioni specifiche di cuoco. Oltre a Donna Elvira e Donna Anna c'è una donna Ximena, oggetto preciso delle mire di Don Giovanni. La presenza di Donna Ximena e di Lanterna porta a dieci il numero di personaggi previsti da Bertati. La successione delle scene è la seguente: Pasquariello attende l'uscita di Don Giovanni dalla casa di Donna Anna; quest'ultima esce spingendo Don Giovanni verso la luce per svelarne l'identità; arriva il Commendatore; Donna Anna si ritira in casa; Don Giovanni uccide il Commendatore in duello; Pasquariello ed il suo padrone commentano l'accaduto poi fuggono; Donna Anna torna in scena con il Duca Ottavio e domestici che portano via il cadavere; Donna Anna racconta l'accaduto a Don Ottavio il quale tenta di farla forte del loro imminente matrimonio; Donna Anna dichiara la sua intenzione di chiudersi in un convento lasciando Don Ottavio nella sua disperazione.

Si cambia scena e siamo in esterno: Pasquariello rimprovera Don Giovanni per la vita che conduce, questi gli rende noto che da quelle parti v'è una certa Donna Ximena che lui deve conquistare; arriva una carrozza che trasporta Donna Elvira che è all'inseguimento di Don Giovanni, il quale riesce a fuggire, lasciando Pasquariello a sciorinare l'elenco delle 'vittime' del suo padrone; Elvira, infuriata, va via mentre Don Giovanni si appresta già a lasciare Donna Ximena; festeggiamenti contadineschi delle nozze tra Maturina e Biagio con Pasquariello che si propone come corteggiatore; arrivo di Don Giovanni e conseguente cattura di Maturina che (è lei a farlo) conduce Don Giovanni nella sua capanna; arriva Ximena e con lei, poco

dopo, Elvira e Maturina che Don Giovanni aveva lasciata per fronteggiare Ximena; Don Giovanni si destreggia tra Maturina ed Elvira, poi fugge lasciandole battagliare.

Si cambia di nuovo scena e siamo in un cimitero: Don Ottavio, ricomparso, fa scolpire un epitaffio sul monumento equestre del Commendatore; arrivano Don Giovanni e Pasquariello al quale il primo ordina di invitare la statua a cena; Don Giovanni stesso si rivolge alla statua ripetendo che viene accettato.

Si cambia scena e siamo in casa di Don Giovanni con Lanterna intento a preparare la cena; arriva Donna Elvira, precedendo Don Giovanni, per comunicare la sua decisione di chiudersi in convento non senza aver tentato, per l'ultima volta, di redimerlo, infine va via; ha inizio la cena, rallegrata da brindisi alla città che più di ogni altra ha fornito belle donne al seduttore; giunge la statua che ordina a Don Giovanni di pentirsi; Don Giovanni sprofonda negli inferi; entra Lanterna con Maturina, Elvira, Donna Ximena e Don Ottavio, tutti ascoltano il racconto di Pasquariello e festeggiano l'avvenimento con musica e danze. Vediamo ora nel dettaglio.

Atto primo

Scena prima

Parte di giardino a cui corrisponde l'appartamento di Dona Anna, con porta socchiusa. Pasquariello, involto nella sua cappa, che passeggia; indi Don Giovanni e D. Anna, che lo tiene afferrato per il mantello.

Pas.: *La gran bestia è il mio padrone!*
Ma il grand'asino son io,
Che per troppa soggezione
Non lo mando a far squartar.

Nota giustamente Macchia, nel suo indispensabile studio sul personaggio di Don Giovanni [2], che questa scena di Bertati corrisponde alla Scena terza di *Il convitato di pietra* di Tritto e Lorenzi [3]. Analoga, infatti, è la situazione

[2] G. Macchia, *Vita, avventure e morte di Don Giovanni*, Milano, Adelphi, 1991, pp. 132-133.

[3] Giovanni Battista Lorenzi (Napoli, 1721- *ivi*, 1807), librettista famoso di vasta erudizione, godette della grande stima e dell'intima amicizia di Paisiello. Conoscitore attento delle tecniche teatrali più aggiornate, è l'autore che meglio rappresenta il periodo di estremo fulgore dell'opera buffa napoletana. Giacomo Tritto (Altamura, Bari, 1733 - Napoli,

di attesa del padrone da parte del servo che, seguendo la tradizione della Commedia dell'Arte, qui assume il nome e si esprime con il dialetto di Pulcinella:

PUL.: *Aibò, non è chiù cosa da tenerlo*
A patrone co' mico. Craje matina
Voglio agghiustà li cunte:
Si m'ha da dà, mme paga, e si ha d'havere
Non 'nce ne parlo affatto, e ne lo manno.

Sempre e soltanto a proposito delle analogie più evidenti, siano esse da considerarsi prestiti o da annoverarsi tra gli eventuali debiti, andando a ritroso e con Macchia scorrendo altri *Convitati* noti, scelgo di fermarmi al primo dramma per musica che ci sia dato conoscere: *L'empio punito* per la musica di Alessandro Melani [4] su libretto di Filippo Acciaiuoli [5]:

ATTO PRIMO

SCENA PRIMA

Stalla di Cloridoro. Ipomene, Coro di stallieri.

PRIMO STALLIERE: *Gran tormento che mi par*
Lavorar
La notte e 'l dì.

1824) fu noto più come insegnante che compositore. Tra i molti allievi che ebbe si ricordano Bellini, Spontini, Raimondi e Mercadante.

[4] Alessandro Melani (Pistoia, 1639 - Roma, 1703), dopo la sua permanenza in Francia presso Mazarino, fu maestro di cappella a Pistoia, a Roma in Santa Maria Maggiore, all'Oratorio del SS. Crocifisso e a San Luigi dei Francesi. Il suo *L'empio punito* su libretto di Filippo Acciaiuoli è il primo lavoro musicale che ha per argomento la leggenda di Don Giovanni. Fu rappresentato a Roma il 17 febbraio 1669 nel palazzo Colonna in Borgo, con grande sfarzo e alla presenza dell'alta società romana, oltre ad un numero elevato di cardinali al seguito di Chigi e Rospigliosi e, insieme con principi e ambasciatori, Caterina Colonna e la regina di Svezia Cristina la quale, risulta da fonti attendibili, si annoiò moltissimo.

[5] Filippo Acciaiuoli (Roma, 1637 - *ivi*, 1700), compositore egli stesso, fu librettista, scenografo e impresario teatrale. Grazie all'appoggio del cardinale Flavio Chigi ebbe da Papa Altieri (Clemente X) la direzione del Teatro Tor di Nona. Famoso per le sue collaborazioni con il musicista Alessandro Stradella, con il quale aveva stretto amicizia, lo fu soprattutto per aver creato il primo teatro dei burattini, di cui donò un bellissimo esemplare al granduca di Toscana Ferdinando II. Il teatrino era formato da 124 figure, di rimarchevole foggia artistica, e da 24 cambiamenti di scena, ottenuti con nuovi congegni meccanici.

Sempre nella Scena prima dell'Atto primo, qual è l'*incipit* del libretto del *Don Giovanni* di Da Ponte?

LEPORELLO: *Notte e giorno faticar*
Per chi nulla sa gradir;

Ho voluto subito dilatare con questi due esempi l'orizzonte della librettistica per uscire dal binario Bertati - Da Ponte, liberando le loro scritture dall'attribuzione di pretese originalità. Entrambi hanno attinto all'esistente, più o meno illustre e magari a lungo sconosciuto, come il macroscopico esempio del libretto di Porta dimostra, e se è stato immediatamente facile rapportare il libretto di Da Ponte a quello di Bertati, data la vicinanza delle date, appena pochi mesi, delle due differenti rappresentazioni, anticipate come da consuetudine dalla puntuale, pubblicazione dei due libretti, non è così matematica la derivazione dell'uno, l'ultimo, dal precedente che comunque va posto in relazione con gli altri modelli, almeno quelli più facilmente identificabili, ai quali Bertati si è rifatto. Proprio in relazione al libretto di Da Ponte ed alla sua discendenza da quello di Bertati, Macchia ha scritto: «Si è parlato di plagio da parte del Da Ponte. Qualcuno senza molti complimenti ha esteso il plagio del Da Ponte al *Convitato di pietra*, 'dramma giocoso' di Francesco Gardi» [6]. Dopo essersi soffermato brevemente sull'opera del Gardi, tornando ai libretti di Bertati e di Da Ponte, Macchia sottolinea come siano simili i dialoghi del recitativo sotto voce, nell'ombra, in prossimità del cadavere ancora caldo del Commendatore, tra Don Giovanni - Pasquariello e tra Don Giovanni - Leporello ed ancora accada lo stesso per il racconto di Donn'Anna a Don Ottavio nei due libretti. Macchia si sofferma, poi, sulla famosissima scena del catalogo tra Pasquariello e Donna Elvira e di cosa quel tema divenga quando a svilupparlo saranno Da Ponte e Mozart: «Nell'aria del catalogo Da Ponte e Mozart ingrandiscono in altro senso il tema, così come era già avvenuto con l'aria del farfallone nelle *Nozze di Figaro*, tanto più ricca che in Beaumarchais. Quel tema essi lo allargano, lo ingrandiscono, direi che lo universalizzano (neanche le vecchie si sottraggono a quel flagello)» [7]. Analoghe considerazioni erano state fatte, in precedenza, da Einstein, con l'affermazione, in particolare per quanto concerne la scena da Macchia commentata, che il rapporto tra i due pezzi «è quello esistente fra un abbozzo e un'opera d'arte completa. È

[6] Macchia, *Vita* cit., p. 135.

[7] *Ivi*, pp. 150-151. Il Macchia, nel ricordare che l'idea di quel catalogo non è invenzione di Bertati, essendo antichissima la *famigerata lista*, si sofferma sull'argomento con esempi utilissimi nelle pp. 147-151, alle quali volentieri rimandiamo.

bensì vero che Da Ponte si appoggia molto a Bertati, ma il confronto prova come non vi sia una sola riga alla quale egli non abbia dato forma più arguta, più efficace, più tranchante e come egli abbia caratterizzato ogni figura più acutamente, con maggiore sottigliezza e plasticità» [8].

Analogie si riscontrano nelle due scene della seduzione che hanno per *vittime* le contadine Zerlina e Maturina (presente con lo stesso nome nel *Dom Juan* di Molière, del quale avremo modo di occuparci molto in relazione al libretto di Bertati) ed infine nell'ultimo incontro tra Don Giovanni e la statua del Commendatore.

Torniamo al confronto Bertati-Porta.

La Scena prima e parte della seconda dell'Atto primo 'sintetizzano' le Scene *settima*, *decima* ed *undicesima*, mentre la terza si rifà alla *dodicesima* (che chiude il primo atto del libretto di Porta), con la novità segnata dalla presenza del Duca Ottavio che dialoga con Donna Anna. L'inserimento del personaggio del duca fa allontanare Bertati dal libretto di Porta, facendogli sviluppare il tema della gelosia di lui, assalito dalla morbosa curiosità di sapere cosa sia potuto accadere tra la sua promessa sposa ed il suo anonimo assalitore. Di quel dialogo voglio riportare la parte relativa al *lato oscuro* della vicenda, utile non soltanto per chiarire il rapporto di intimità tra i due personaggi, ma per ben individuare il personaggio di Donna Anna, del quale tanto ho in precedenza parlato.

SCENA TERZA

Il Duca Ottavio e D. Anna preceduti da servi con torcie.

[…]

D. OTT.: *Ma in qual maniera*
S'introdusse l'iniquo
Ne' vostri appartamenti?

D. AN.: *A voi, Duca, stringendomi*
La promessa di sposa, io me ne stava
Ad aspettarvi nel mio appartamento
Pel nostro concertato abboccamento.
La damigella uscita
Era per pochi istanti, allor che tutto
Nel suo mantello involto
Uno ad entrar nella mia stanza io vedo,
Che al primo tratto, o Duca, io voi lo credo.

[8] Einstein, *Mozart* cit., p. 473.

D. OTT.: *Che ascolto mai! Seguite.*

D. AN.: *A me s'accosta, e tacito*
Fra le sue braccia stringemi. Io arrossisco,
Mi scuoto e dico: "Ah! Duca,
Che osate voi? Che fate?"
Ma colui non desiste; anzi, mi chiama
Suo ben, sua cara, e dicemi che m'ama.
Resto di gelo allora. Egli malnato
Ne volea profittar; io mi difendo,
Lo vo' scoprir, lo afferro; palpitante
Chiamo la damigella.
Egli allor vuol fuggir; lo seguo, voglio
Smascherar per lo meno il traditore
E chiamo in mio soccorso il genitore.
Al suo apparir io fuggo, e l'assassino,
Per compir l'esecrando suo delitto,
Misera, oddio! Lo stese al suol trafitto.

D. OTT.: *Ardo di sdegno e tutto d'ira avvampo*
Per sì enorme misfatto. Ignoto a lungo
Non resterà l'iniquo. Il suo castigo
Sarà eguale al delitto, e voi, Donn'Anna,
Se un rio destino il genitor v'invola,
Nell'amor d'uno sposo
Il sollievo cercate.

D. AN.: *Di ciò, Duca, per or più non parlate.*
Finché il reo non si scopre e finché il padre
Vendicato non resta, in un ritiro
Voglio passar i giorni;
né alcun mai vi sarà che men distorni.

(parte colli servi)

È imbarazzante procedere subito ad un confronto con la Donna Anna cui Porta ci ha abituati, imbarazzante perché sarebbe lecito aspettare gli sviluppi della nota vicenda per seguire l'evoluzione del personaggio, ma ciò è impossibile perché il personaggio di Donna Anna *scompare*. Sembra incredibile ma così è. Più che un personaggio frutto di una drammaturgia che faccia i conti con il passato e l'allora esistente, sembra un pretesto per tenere in piedi una rappresentazione a tutti i costi. Servito a creare i presupposti per far procedere la storia, il personaggio, un tempo illustre, vien fatto scomparire. La centralità della Donna Anna di Porta è tale da attraversare tutti e tre gli atti, segnando con la sua presenza ben nove scene. L'abbandono da parte di Bertati del personaggio di Donna Anna avrà co-

me conseguenza drammaturgica l'allontanamento dal modello rappresentato dal libretto di Porta, puntando alla realizzazione di un'opera buffa, attingendo ad una dote cospicua di comicità popolare che il soggetto di Don Giovanni può vantare come pochi altri, grazie, in particolare, alla sua divulgazione attraverso numerosi canovacci della Commedia dell'Arte. Di Don Ottavio cosa ne sarà? Gli resta giusto il tempo di commentare con accenti addolorati e preoccupati l'accaduto.

SCENA QUARTA

Il Duca solo.

D. OTT.: *Qual doppio eccesso è questo*
Di sventura per me! Tutto si faccia
Per scoprir l'empio intanto e non si lasci
Donn'Anna senz'aita in questo stato.
Vicin sperai l'istante
D'entrar felice in porto
Ma appena il lido ho scorto,
Che torno in alto mar.
Cede l'amore in lei
Ai moti del dolore,
E il misero mio core
Ritorna a palpitar.

(parte)

Uscito di scena, il pubblico avrà modo di dimenticarlo fino a quando non ricomparirà, certo, ma come ricomparirà?

Penso che la fine che gli vien fatta fare da Bertati sia ancora peggiore e, comunque, decisamente indecorosa rispetto all'abbandono delle scene di Donna Anna. Questo se si tien conto che Don Ottavio era stato inserito a bella posta per far coppia con Donna Anna, quando avvisaglie di opera buffa non s'intravedevano ancora. Ora, venutagli a mancare la prestigiosa partner, gli tocca accontentarsi di tornare in palcoscenico soltanto poco prima della fine.

SCENA DICIANNOVESIMA

Luogo rimoto circondato di cipressi dove nel mezzo si erige una cupola sostenuta da colonne con urna sepolcrale sopra la quale statua equestre del Comendatore. Il Duca Ottavio con carta in mano ed un incisore.

D. Ott.: *Questo mausoleo, che ancor vivente*
L'eroe Comendatore
Apprestare si fece,
Un mese non è ancor ch'è terminato.
Ed oh, come ben presto
Servì di tomba a lui che l'ha ordinato.
Su quella base intanto
A caratteri d'oro
Sian queste note incise.

(dà carta allo scultore, che va a formare l'iscrizione)

Tremi pur chi l'uccise,
Se avvien che l'empio mai
Di qua passi e le scorga,
E apprenda almen che, se occultar si puote
Alla giustizia umana,
Non sfuggirà del ciel l'ira sovrana.

(parte)

Ebbene, per il Duca Ottavio non è ancora finita. Ricomparirà ancora una volta, nel finale, per associarsi all'allegria generale che esplode dopo il racconto da parte di Pasquariello della fine di Don Giovanni.

Scena ultima

Lanterna, Maturina, D. Elvira, D. Ximena, Duca Ottavio, Pasquariello.

[…]

Donne: *A a a, io vo' cantare.*
Io vo' mettermi a saltar.

D. Ott.: *La chitarra io vo' suonare.*

Lant.: *Io suonar vo' il contrabasso.*

Pasq.: *Ancor io per far del chiasso*
Il fagotto vo' suonar.

D. Ott.: *Tren, tre, trinchete trinchete tre.*

Lan.: *Flon flon flon flon flon flon.*

Pas.: *Pu pu pu pu pu pu pu.*

Tutti: *Che bellissima pazzia!*
Che stranissima armonia!
Così allegri si va a star.

Nell'ottobre dello stesso anno, nei giorni del debutto a Praga del *Don Giovanni* di Mozart - Da Ponte, questo finale fu cambiato per un altro più serio, in occasione della rappresentazione dell'opera alla Scala. In quell'occasione il brindisi previsto era dedicato alle donne milanesi. Quest'opera fu continuamente sottoposta a cambiamenti, per lo più rifacimenti voluti per adattamento al gusto del pubblico cui era destinata, di successo in successo. «Perché, com'era da prevedersi, mentre la fortuna del *Don Giovanni* di Mozart, già l'anno dopo il grande successo di Praga, nella rappresentazione viennese comincia a languire, i vari *Convitati* del Gazzaniga e del Fabrizi e del Tritto corrono per tutta la penisola, e non solo in Italia» [9].

Siamo al trionfo dell'opera buffa, nulla da eccepire e nulla di più lontano dalle intenzioni di Mozart e Da Ponte che riescono a fondere le loro drammaturgie in uno sviluppo organico dei personaggi da opporre alla frammentarietà e, molto spesso, alla banalità ed alla gratuità dei comportamenti e degli accadimenti scenici da Bertati profusi nel suo libretto e da Gazzaniga musicati, ecco perché non posso concordare con l'affermazione, che trovo esagerata, di Daniela Goldin, quando a proposito di Bertati scrive che «[…] la sua riduzione, proprio quel suo breve atto di opera buffa, di un *Capriccio drammatico* che propone originalmente un'opera nell'opera, fece nascere il capolavoro mozartiano (appunto il *Don Giovanni*)» [10]. Concordo, invece, con lei quando a proposito del confronto con Da Ponte scrive altrove che a Bertati «certo nuoce il confronto con l'abate su un libretto che è tra i suoi peggiori» [11]. Pensare che per scriverlo ha saccheggiato Molière! Quando Molière si confronta con i *Festins de pierre* precedenti lo fa trasformando e rinnovando la materia esistente e quando si volge alla Commedia dell'Arte, di cui può dirsi un figlio 'adottivo' grazie al grande Tiberio Fiorilli, detto Scaramouche, che lo folgorò sulla via del Teatro, lo fa con la genialità di chi, non accontentandosi di ciò che ha tra le mani, lo *trasforma*. Ben altro che copiare! Basti pensare alla scena dell'incontro di Aurelio con il Romito che chiede l'elemosina nel terzo Atto dello scenario *L'ateista fulminato*, incontro che nel suo *Dom Juan* diventerà l'immortale scena tra Don Giovanni e il Povero [12]. Quanto funzionale possa essere stato a Da Ponte il libretto di Bertati, probabilmente usato inizialmente a mo' di

[9] Macchia, *Vita* cit., p. 152.

[10] D. Goldin, *Un librettista da rivalutare*, in *Giovanni Bertati: 1735-1815*, Martellago, Cassa rurale ed artigiana di S. Stefano, 1985, p. 24.

[11] D. Goldin, *La vera fenice*, *librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi, 1985, p. 41.

[12] *L'ateista fulminato* è il quarto scenario della raccolta manoscritta 4186 della Biblioteca Casanatense intitolata *Ciro Monarca: dell'opere regie*, che contiene quarantotto

canovaccio, può trovare un verosimile riscontro in un episodio a margine della commissione dell'opera a Mozart da parte di quegli stessi impresari italiani del Nostitz Theater di Praga (*Stavovské divadlo*) che avevano procurato il trionfo de *Le nozze di Figaro*. Stiamo parlando di Pasquale Bondini e Domenico Guardasoni. A proposito di quest'ultimo, in particolare, Giovanna Gronda scrive: «Par certo tuttavia che sia stato proprio uno degli impresari, Domenico Guardasoni, ad accompagnare la richiesta con il suggerimento del soggetto e a procurare a Mozart di lì a poco un esemplare del *Don Giovanni* di Gazzaniga-Bertati che, rappresentato a Venezia nel febbraio di quello stesso anno, è probabile che sia arrivato a Vienna attraverso il tenore Antonio Baglioni, interprete del *Don Giovanni* veneziano e futuro Don Ottavio nella compagnia praghese» [13]. Di certo, Guardasoni fu l'artefice della nascita e della realizzazione del *Don Giovanni*, come testimonia la prima recensione allo spettacolo, apparsa il 3 novembre 1787 nella *Prager Oberpostamtzeitung*, riportata da Paul Nettl che al riguardo aggiunge: «Guardasoni deve quindi essere considerato come il primo regista del *Don Giovanni*, probabilmente insieme con Casanova» [14]. Del resto, proprio Guardasoni aveva curato la regia de *Le nozze di Figaro*. Con la compagnia operistica italiana di Pasquale Bondini nel nuovo teatro, fatto costruire dal conte František Antonín Nostic-Rhieneck negli anni 1781-1783, inizia l'ultimo capitolo della storia dell'opera lirica italiana a Praga, durata per più di ottant'anni. Data l'accertata paternità praghese del *Don Giovanni* di Mozart - Da Ponte, al fine di far meglio comprendere l'assoluta assenza di casualità nella richiesta avanzata a Mozart da Guardasoni, ritengo importante ricordare come Praga sia stata l'unica capitale europea in cui l'opera lirica abbia potuto godere di un pubblico eterogeneo, il cui ceto borghese era in grado di influenzare le scelte della direzione del teatro che non era di corte, bensì municipale. Questa municipalità comportava di non poter contare sulle sovvenzioni previste per i teatri di corte, ma la vita culturale praghese era tanto intensa da far registrare il maggior numero di spettacoli rispetto alle altre città della regione mitteleuropea. L'opera lirica veniva rappresentata nel corso dell'anno in tre stagioni, ognuna delle quali doveva recare almeno due novità: la stagione d'autunno, dal mese di settembre fino all'inizio dell'Avvento; la stagione di carnevale, considerata la principa-

scenari databili per lo più alla metà del Seicento. L'incontro tra Don Giovanni e il povero in Molière avviene nella Scena seconda dell'Atto terzo.

[13] G. Gronda (a cura di), *Lorenzo Da Ponte. Il Don Giovanni*, Torino, Einaudi, 1995, p. XII.

[14] Cfr. la voce *Guardasoni Domenico*, a cura di Paul Nettl, in *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. V, Roma, Le maschere, 1958, pp. 1830-1831.

le, dalla fine dell'anno alla sera del martedì precedente il mercoledì delle Ceneri che segnava l'inizio della Quaresima; la stagione di primavera che iniziava dopo la Pasqua e la cui conclusione non era fissata rigorosamente, ma obbediva alle richieste del pubblico ed alle valutazioni dell'impresario. L'attività non si esauriva, comunque, con l'inizio dell'estate perché l'opera si spostava nel periodo estivo nella città termale di Karlovy Vary (Karlsbad) meta turistica di prestigio. Così come decisivi furono i fecondi rapporti con l'Italia per la nascita della tradizione operistica italiana, altrettanto lo furono per il consolidamento della stessa: «Connotato caratteristico della tradizione operistica di Praga nel XVIII secolo fu uno stretto legame con i centri italiani più importanti, cioè Venezia, Napoli e Milano. Tutti i direttori di teatro italiani dell'Opera di Praga mantenevano vivi i contatti con la loro madrepatria. Anche per questo motivo il loro repertorio differiva da quello delle altre scene operistiche al nord di Vienna» [15].

Grazie alla sua *storica* e quindi consolidata conoscenza dell'opera lirica italiana, in particolare dell'opera buffa, sempre presente in repertorio, Praga poteva vantare una competenza ed una qualità di gusto rare. Da ricordare che Bondini gestiva anche una compagnia teatrale di prosa, diretta da Reinecke, che rappresentava gli spettacoli in lingua tedesca, mentre l'opera lirica italiana era rigorosamente rappresentata soltanto in lingua italiana. Sia lui che Guardasoni erano arrivati a Praga come giovani cantanti, il primo, basso che eccelleva nelle parti comiche, aveva anche un contratto con il teatro di corte di Dresda e frequentava abbastanza regolarmente con la sua compagnia la città di Lipsia; Guardasoni, che era un tenore, nei primi tempi si divideva tra Praga, Vienna, Dresda, Varsavia e Venezia.

Torniamo al *Capriccio drammatico*. Come procede Bertati nella stesura del suo libretto? Guarda al soggetto del *Don Giovanni* concentrando la sua attenzione su quegli elementi che ne hanno decretato il successo nella tradizione comica popolare, mescolandoli con l'abilità riconosciutagli. Inevitabile che tenga conto di Tirso, ma nella scelta delle situazioni si affida, in maniera particolare ed evidente, a Molière, non limitandosi, però, a seguirlo come un illustre canovaccio, ma attingendo a piene mani alla sua drammaturgia, ad eccezione, come si è visto, della scena della seduzione di Donna Anna, con la conseguente uccisione del Commendatore, che Molière volutamente omette nel suo *Dom Juan*, avendo ben altro per la testa per il suo Don Giovanni e lasciando, così, a Sganarello il compito di informarne il pubblico (*Dom Juan*, a. I, sc. 2):

[15] J. Pömerl, *L'opera italiana a Praga nel Settecento*, «Biblioteca Teatrale - BT», 22/23 (aprile/settembre 1991), Roma, Bulzoni, p. 11.

SGAN.: *E per la morte del Commendatore, che avete ucciso giusto qui, sarà un sei mesi, proprio non vi aspettate niente?* [16]

A Bertati, invece, interessa molto ciò che Molière omette. Profondo conoscitore dei gusti del pubblico, Bertati non può rinunciare alla spettacolarità di un duello in scena ed all'impressione che lascia negli spettatori il suo esito mortale, perciò fa partire il suo Atto unico da lì. Fatto ciò, riapre il copione del *Dom Juan* di Molière e si lascia da questo guidare e, proprio come a rispondere a quella battuta di Sganarello riportata, fa iniziare la sua scena con questa battuta di Don Giovanni a Pasquariello:

D. GIO: *Posto che non mi parli*
Più del Commendatore o di Donn'Anna,
La libertà ti lascio
Di potermi ora dir quello che vuoi.

Si tratta della Scena quinta che corrisponde perfettamente, sia nei contenuti che nella riproduzione del rapporto tra Don Giovanni e Pasquariello, alla Scena seconda dell'Atto primo del *Dom Juan* di Molière in cui al fianco di Don Giovanni c'è Sganarello. Le successive Scena sesta e Scena settima, che segnano l'incontro di Donna Elvira con Don Giovanni, procedono come da *copione molièriano*, corrispondendo esattamente alla Scena terza dell'Atto primo, con tanto di riferimento ad Alessandro il Grande. Di suo, Bertati aggiunge, nella Scena settima, la lista delle conquiste di Don Giovanni.

SCENA SETTIMA

D. Elvira e Pasquariello.

[…]

D. ELV.: *Dunque ha dell'altre femmine!*

PASQ.: *Ih, ih! Se voi volete averle in vista,*
Ecco, signora mia, quest'è la lista.

(getta una lista di alcune braccia di carta)

Dell'Italia ed Alemagna
Ve ne ho scritte cento e tante;
Della Francia e della Spagna

[16] Molière, *Dom Juan ou le Festin de pierre*, trad. it. di C.V. Lodovici, Torino, Einaudi, 1966, p. 21.

Ve ne sono non so quante
Fra madame, cittadine,
Artigiane, contadine,
Cameriere, cuoche e guattere,
Perché basta che sian femmine
Per doverle amoreggiar.
Vi dirò ch'è un uomo tale,
Se attendesse alle promesse,
Che il marito universale
Un dì avrebbe a diventar.
Vi dirò che egli ama tutte,
Che sian belle o che sian brutte;
Delle vecchie solamente
Non si sente ad infiammar.
Vi dirò…

D. ELV.: *Tu m'hai seccata.*

PASQ.: *Vi dirò…*

D. ELV.: *Non più! Va' via.*

PASQ.: *Vi dirò che si potria*
Fin domani seguitar.

ELV.: *Il mio cor da gelosia*
Tutto sento a lacerar.

(Pasquariello parte)

A proposito dell'inserimento di questa lista nella scena commenterò con la Goldin: «Un luogo obbligato dei libretti buffi sono i 'cataloghi' – una specialità di Bertati, in particolare –: elenchi geografici, teatrali, medici, letterari, gastronomici, spesso di ispirazione goldoniana; vere e proprie tirate virtuosistiche, richieste forse dai compositori per i *crescendo*, e per gli effetti onomatopeici o ritmico-parodici di cui la musica poteva caricarli. La gamma è pressoché infinita» [17].

Nella Scena ottava resta, quindi, Donna Elvira che comunica al pubblico i suoi propositi di vendetta. Nella Scena nona troviamo Don Giovanni e Donna Ximena che rivolge a lui la domanda di rito: *Ma quando seguiranno / I sponsali fra noi?* Alla risposta, anch'essa rituale, dell'obbligato differimento di qualche giorno, segue la severa dichiarazione d'intenti di lei.

[17] Goldin, *La vera fenice* cit., p. 23.

SCENA NONA

Don Giovanni e Donna Ximena, dal casino.

D. XIM.: *Ricordatevi bene*
Il vostro giuramento. Rammentate
Ch'io son d'umor geloso,
Che voi siete mio sposo,
E che non soffrirei
Nemmen per civiltà che a un'altra donna
Voi toccaste la man, nemmen col guanto.

D. GIO.: *Che dite mai! Mi vanto*
D'esser io il più fedele, il più costante
Uomo che vi sia al mondo.
Non temete, mio ben, che d'ora in poi
Ogn'altra donna io fuggirò per voi.
Per voi nemmeno in faccia
Io guarderò le belle;
Se fossero ancor stelle,
Io gli occhi abbasserò.
Voi sola, voi, mia cara,
Porto scolpita in petto;
Voi siete il solo oggetto
Che amar da me si può.
Mio idolo, mio bene,
Mia fiamma, mio tesoro,
Per voi mi struggo e moro,
Più pace al cor non ho.
(Pur questa nel catalogo
a scrivere men vo.)

(parte)

Donna Ximena, rimasta sola commenta la dichiarazione d'amore di Don Giovanni. Ritengo riuscito questo momento di forte contrapposizione tra il cinismo spavaldo di Don Giovanni e la smarrita credulità di questa donna.

SCENA DECIMA

D. Ximena.

D. XIM.: *Or che sicura io son della sua fede,*
Chi di me è più contenta?
Se amor per lui m' impiaga,
Amor per lui mi sanarà la piaga.

(parte)

La Scena undicesima celebra il fidanzamento tra i due contadini Maturina e Biagio a suon di nacchere, con salti e balli.

SCENA UNDICESIMA

Maturina, Biagio e villani che suonano le nacchee; indi Pasquariello.

[…]

TUTTI: *Tarantai, tarantai, tarantà.*
Su via, allegri, balliamo e saltiamo,

(ballano)

Che quel giorno ben presto verrà.

(Pasquariello si caccia anch'esso tra li villani, prende Maturina per la mano e balla)

PAS.: *Bella cosa, cospetto di Bacco,*
È il trovar una femmina bella,
Ma facendo la tantarantella
Molto meglio la cosa sen va.

Segue l'inevitabile contrasto con il promesso sposo di Maturina, Biagio e, nel bel mezzo di esso, ecco apparire Don Giovanni. Siamo così alla Scena dodicesima. Questa scena è l'esatta riproposizione della Scena terza dell'Atto secondo del *Dom Juan* di Molière, schiaffi compresi.

Le Scene tredicesima e quattordicesima sono dedicate alla seduzione di Maturina da parte di Don Giovanni.

SCENA QUATTORDICESIMA

D. Giovanni e Maturina.

[…]

D. GIO.: *Son di voi innamorato,*
E posso ben giurarvi
Che mio solo disegno è lo sposarvi.

MAT.: *Voi mel giurate?*

D. GIO.: *Sì, ch'io ve lo giuro*
Per il cielo, o mio ben. E se volete
Che ve lo giuri ancor per qualcos'altro,
Ditelo voi.

MAT.: *No, no. Comincio a credere*
A quel che voi mi dite,

E da questo momento
Innamorata anch'io di voi mi sento.
Se pur degna voi mi fate
Di goder d'un tanto onore,
Sarò vostra, o mio signore,
E di core v'amerò.
Sento già che in riguardarvi
Tutto il sangue in me si move.
Tal dolcezza in sen mi piove
Che spiegarla, oddio, non so.
Caro, caro, che vel dico,
Ma di core, ma di voglia!
Niun fia mai che mi distoglia
Dal gran ben che vi vorrò.

(partono ed entrano in casa di Maturina)

La Scena quindicesima vede una Donna Ximena talmente preoccupata delle chiacchiere che sente sul conto del suo promesso sposo da corrompere Pasquariello con alcune monete per sapere da lui se davvero Don Giovanni ha intenzione di mantenere la parola datale e la sposerà. Appena l'accenno ad un gioco verbale da parte di Pasquariello, piacevolmente sorpreso: *Due doppie! E chi, cospetto, / Non avrebbe con voi da parlar schietto?*, che arriva Don Giovanni. Basta che lui accenni appena all'insinuazione che possa lei dar credito a chiacchiere sul suo conto che l'innamorata Ximena chiude la scena con un *No, no, sposo adorato, / Del vostro cor non ho mai dubitato*. Nella Scena sedicesima riappare Donna Elvira che nella successiva diciassettesima trova dinanzi a sé Maturina. La Scena diciassettesima con Don Giovanni, Donna Elvira e Maturina è la riproposizione pedissequa della Scena quarta dell'Atto secondo del *Dom Juan* di Molière, dove la contesa riguarda le due contadine Carlotta e Maturina. Poste le condizioni per uno scontro tra le due contendenti, Bertati procede con la Scena diciottesima. Ci si aspetterebbe, a questo punto, una dimostrazione di abilità di scrittura da esibire, vista l'impossibilità di aderire alla scrittura molièriana che riguarda una contesa tra due contadine, quando è proprio lui, Bertati, a decidere che la contesa riguardi una contadina e neppure una normale donna nobile, ma nientemeno che Donna Elvira, proprio il grande personaggio nato dalla fantasia di Molière. Ancora una volta Bertati dimostra quanto poco ci si possa aspettare da lui se in ballo ci sono le psicologie dei personaggi. Così diventa irrilevante che a fronteggiarsi siano due personaggi femminili lontani distanze siderali l'uno dall'altro, perché ciò che conta è che il pubblico si diverta e allora che si passi ad una lite vera e propria, declassando Donna Elvira a cameriera o contadina, per ottenere, così, effetti

di comicità popolare di sicuro effetto: le offese siano stupide e sguaiate, proprio come l'opera buffa comanda.

SCENA DICIOTTESIMA

D. Elvira e Maturina.

[…]

D. ELV.: *Vanne via, va', pazzarella,*
Ch'ei non ama una sardella.

MAT.: *Via pur voi, correte in fretta,*
Ch'ei non ama una polpetta.

D. ELV.: *Temeraria.*

MAT.: *Voi insolente.*

D. ELV.: *Mi rispetta.*

MAT.: *Non fo niente.*

MAT.: *Usi lei più civiltà.*

D. ELV.: *Faccio or ora una viltà.*

A 2: *Ma no, no, che alfin si tratta*
D'altercar con una matta,
E mi fai tu (fate) ben pietà.

(partono)

Della Scena diciannovesima, che segna il ritorno in scena del Duca Ottavio, abbiamo già trattato. La Scena ventesima, quella importantissima dell'invito a cena della statua del Commendatore, ripropone esattamente la Scena quinta dell'Atto terzo del *Dom Juan* di Molière.

La Scena ventunesima vede l'ingresso di Donna Elvira, ma più che per questo si fa notare per il monologo del servo di Don Giovanni, Lanterna.

SCENA VENTUNESIMA

Camera di Don Giovanni. Lanterna che apparecchia la tavola; poi D. Elvira.

LAN.: *È la gran vita quella di servire*
A un padron come il mio! Qui non si trova
Mai ora destinata
Né al dormir né al mangiare.
E quello che fa lui bisogna fare.

Guai a chi fa il contrario!
Quello ch'è peggio, non vien mai il salario.
Qualche mancia così per estro pazzo,
Ma assai più del denaro è lo strapazzo.

(si sente a battere)

Picchiano. E chi mai diavolo vuol essere?
Vediamo.

(va ad aprire e nel vedere D. Elvira resta sorpreso)

Oh poffar Bacco!
Illustrissima! Voi?

D. ELV.: *La tua sorpresa*
Non è senza ragione.
Avverti ch'io qui sono il tuo padrone.

LAN.: *Non è ancora arrivato,*
Vel giuro in verità. Ma zitto, io credo
Che giusto adesso arrivi. È lui sicuro,
Ed in cucina io me ne vado tosto
Perché si appronti subito l'arrosto.

(parte)

La Scena ventiduesima è la riproposizione della Scena sesta dell'Atto quarto del *Dom Juan* sempre di Molière e la successiva Scena, la ventitreesima, lo è della successiva molièriana Scena settima.

Solo che qui appare un cambiamento che, pur non potendo essere considerato una innovazione, almeno si stacca come proprio contributo. Si tratta dell'inserimento di un brindisi che, avendo precedenti, di cui uno illustre, merita un trattamento a parte. Tornerò tra poco a trattarne. La Scena ventiquattresima ha la sua corrispondente nella Scena ottava del solito *Dom Juan*, ma che, a differenza di quella che chiude l'Atto quarto, si chiude con Don Giovanni che sprofonda nell'inferno. Chiuderà il dramma di Bertati la scena successiva, ultima che abbiamo avuto già modo di commentare quando, agli inizi, ci siamo occupati di Don Ottavio. Torniamo, dunque, alla Scena ventitreesima.

SCENA VENTITREESIMA

D. Giovanni, Pasquariello e Lanterna.

[…]

D. GIO.: *Da bere.*

(viene servito)

PAS.: *Animo, presto,*
Da bere ancora a me.

(un servitore gli presenta un bicchiere; Pasquariello vuol bere, e D. Giovanni lo trattiene)

D. GIO.: *Fermati, piano.*

PAS.: *Cosa c'è?*

D. GIO.: *Pria di bere,*
Un brindisi hai da fare.

PAS.: *Ora vengo. Aspettate. L'ho trovato:*
"Alla salute del mio signor nonno."

D. GIO.: *Oibò, oibò!*

PAS.: *Ma, dunque,*
A chi farlo conviene?

D. GIO.: *L'hai da far, l'hai da far… Sentimi bene.*
Far devi un brindisi alla città
Che noi viaggiando di qua e di là
Abbiam trovato ch'è la miglior,
Dove le femmine, tutte graziose,
Son le più belle, le più vezzose,
Le più adorabili del sesso lor.

PAS.: *Questo vostr'estro non disapprovo.*
Senza pensarci diggià la trovo,
E ci scommetto chegià la so.
Quest'è in Italia.

D. GIO.: *Dici benissimo.*

PAS.: *Questa è Venezia.*

D. GIO.: *Bravo bravissimo!*
Tu già l'hai detta.

PAS.: *Oh benedetta!*
Io farò il brindisi come potrò.

D. GIO.: *Via, su, fa il brindisi, ch'io sentirò.*

LAN.: *Io 'viva' al brindisi risponderò.*

PAS.: *Faccio un brindisi di gusto a Venezia singolar.*
Nei signori il cor d'Augusto
Si va proprio a ritrovar.
V'è nell'ordine civile
Quel che v'ha di più gentile,
E nel ceto anche inferiore
V'è il buon core e il buon trattar.

(suonano gli stromenti da fiato; Pasquariello vuol bere, e D. Giovanni lo trattiene)

D. GIO.: *Piano, piano.*

PAS.: *Cos'è stato?*

D. GIO.: *Tu ti scordi del bel sesso.*
Pria di ber, anche allo stesso
Devi il brindisi indrizzar.

PAS.: *Sì, signore.*

(beve tutto il vino)

D. GIO.: *Cosa fai?*

PAS.: *Rifondete adesso il vino.*
Mascolino e femminino
Non vo' insieme mescolar.

(vien riempito di nuovo il bicchier di Pasquariello)

PAS.: *Alle donne veneziane*
Questo brindisi or presento,
Che son piene di talento,
Di bellezza e d'onestà.
Son tanto leggiadre
Con quei zendaletti
Che solo a guardarle
Vi movon gli affetti.
Se poi le trattate,
Il cor ci lasciate;
Non han che dolcezza,
Che grazia e bontà.

(suonano li strumenti; Pasquariello beve in questo si sente a battere replicatamente alla porta)

Eccoci, dunque, al brindisi che pone in primo piano la città di Venezia, residenza prediletta di Bertati, certo, ma, soprattutto, gran palcoscenico goldoniano. Non è la prima volta che Bertati s'inchina alla magnificenza della città lagunare e, puntualmente, la Goldin ce lo ricorda riportandoci ad un altro brindisi, autore sempre Bertati, di qualche anno prima. Si tratta dell'opera *Azor, Re di Kibinga* (1779, mus. P. Anfossi, a. I, sc. 12) [18]:

Un brindisi vo far che non si aspetta
Al paese di cui non v'è il migliore;
Dove c'è l'uso della gondoletta,
Dove tutta la gente è di buon cuore.

[18] Goldin, *Un librettista* cit., p. 27.

Via, dite ancor voi, Signori indiani,
Viva Venezia, e i cari veneziani!

Ora, come abbiamo visto, nel suo *Don Giovanni* ripete quel brindisi, suggerendo a Pasquariello che sia lui a farlo e persino 'come' farlo, fino a sollecitargliene un altro da indirizzare al bel sesso. Mi limito a segnalare la presenza nel libretto di questi brindisi perché segnano uno dei rari interventi di Bertati che non siano, al meglio delle riuscite, 'scimmiottature' della drammaturgia di Molière. Ingiusto mettere a confronto i brindisi presenti in questo libretto con quelli del libretto di Porta, essendo troppo differenti le motivazioni di scrittura così come lo sono i risultati che, complessivamente, i due libretti raggiungono. Tornano alla mente le severe parole di Da Ponte nei confronti del *ciabattino* Bertati che ha trovato, però, nella Goldin un'attenta lettrice e con la quale si può concordare nel giudizio: «Poco importa che i libretti di Bertati rivelino una certa difficoltà di scrittura, che non si possa riconoscere in essi la mano del letterato che ha piena padronanza della lingua poetica. Se anche l'esigente Da Ponte poteva 'soffrirli sulla scena', essi hanno assolto pienamente il proprio compito» [19].

[19] *Ivi*, p. 28.

IL LIBRETTO DI LORENZO DA PONTE

Premessa

Prima di procedere, in linea con quanto fatto fino ad ora, all'analisi del tanto atteso, celeberrimo libretto, intendo fare una premessa che può essere utile a far riflettere circa l'esistenza, nel tempo, di valutazioni molto diversificate e, a volte, contrastanti tra di loro, quasi sempre riconducibili alla manifestata difficoltà di riuscire a disgiungere la scrittura di Da Ponte dall'eccellenza della musica di Mozart. Spesso tale difficoltà da parte della critica è riconducibile alla priorità assegnata al valore della musica rispetto a quello della parola. Come dire che le tante osservazioni fatte nel corso delle nostre analisi, relative al rapporto storicamente valutato tra la musica e le parole, possono andare ben oltre la loro collocazione temporale del XVIII secolo. Partiamo proprio da Kierkegaard, la cui tesi è che Don Giovanni è perfettamente musicale, per cui «la parola, la frase, non gli appartengono; diventerebbe subito un individuo che ragiona. Egli così invece è completamente senza esistenza nel tempo; lo vediamo sempre mentre va in caccia e dilegua, proprio come la musica, che è passata non appena il suono si estingue, e rinasce solamente col suono» [1].

Questa concezione esclude l'importanza della parola quale elemento costitutivo del personaggio, attribuendogli una forza che, in quanto riconducibile alla natura, ne afferma la 'atemporalità'. Kierkegaard risolve così il problema del rapporto tra parola e musica. Eliminando la parola *a priori*, egli elimina il problema.

Osborne lo affronta e, per farlo, deve entrare nel merito del libretto scritto da Da Ponte, così, nell'accreditare a Mozart il merito dell'eccezio-

[1] S. Kierkegaard, *Don Giovanni, la musica di Mozart e l'eros*, trad. it. di R. Cantoni e K.M. Guildbrandsen, Milano, Mondadori, 1994, p. 112.

nale risultato raggiunto, addebita a Da Ponte la stesura di un libretto che definisce rozzo ed incapace di far vivere i personaggi sulla pagina, aggiungendo che «quest'ultima mancanza, per fortuna, viene nascosta dalla musica di Mozart che dà vita con grande enfasi alle creature convenzionali di Da Ponte» [2].

Gli fa da eco Noiray che approfitta dello spazio offertogli dalla *Cambridge Mozart Encyclopedia* per minimizzare il ruolo di Da Ponte. Lo fa male, a mio avviso, perché non trova di meglio che appoggiarsi all'ormai tanto abusata quanto sopravvalutata scrittura precedente del libretto di Bertati. Così, arriva a scrivere, a proposito del libretto di Da Ponte, che «*Don Giovanni* was a 'remake'» [3] e che il lavoro di Da Ponte sia consistito, in realtà, in «to mask his plagiarism» [4]. È imbarazzante dover ammettere la sorpresa che si prova nel leggere ancora oggi simili affermazioni che non poggiano su un'analisi comparata dei libretti, ignorando, o non valutando seriamente, le derivazioni delle rispettive scritture e, cosa fondamentale, il risultato drammaturgico raggiunto dalla fantasia e dall'abilità di scrittura di Da Ponte. Già Giovanni Macchia, oltre venti anni fa, prendeva le distanze da quanti ricorressero con disinvoltura all'accusa di plagio nei confronti di Da Ponte senza minimamente addentrarsi in una doverosa analisi comparata dei libretti chiamati in causa, così che, come ho già avuto modo di scrivere citandolo doverosamente, qualcuno ha addirittura esteso il *plagio* di Da Ponte a *Il convitato di pietra* del Gardi.

Di tutt'altro avviso è Dent che tiene ad evidenziare la tendenza diffusa da parte di biografi e critici mozartiani a cercare di scindere in tutti i modi Mozart da Da Ponte «come se il librettista meriti solo disprezzo in quanto poeta e drammaturgo, e Mozart debba venire ammirato per quel che abbia trasgredito delle sue indicazioni» [5].

Hildesheimer, pur premettendo che i personaggi del *Don Giovanni* sono creature di Mozart e non di Da Ponte, precisa che quest'ultimo «ha approntato una struttura ottimale, un canovaccio a tratti poeticamente eccellente, quasi perfetto quanto a drammaturgia e pieno di spirito nei recitativi secchi» [6].

---

[2] C. Osborne, *Tutte le opere di Mozart*, trad. it. di M.S. Gavioli, Firenze, Sansoni, 1982, p. 330.

[3] M. Noiray, *Don Giovanni*, transl. by R. Taylor, in C. Eisen - S.P. Keefe (eds.), *The Cambridge Mozart Encyclopedia*, Cambridge University Press, 2006, p. 139.

[4] *Ibidem*.

[5] Dent, *Mozart* cit., p. 197.

[6] W. Hildesheimer, *Mozart*, trad. it. di D.S. Berra, Firenze, Sansoni, 1979, p. 241.

Per Paumgartner «Da Ponte si limitò a scegliere e coordinare figure e situazioni già in qualche modo preesistenti ben valutandone e valorizzandone l'efficacia scenica» [7]. Al riguardo, Einstein è molto più preciso di Paumgartner, non si accontenta di restare nel generico e, dopo aver elencato più di un intervento migliorativo operato da Da Ponte sul tessuto lavorato dal *ciabattino* Bertati e da lui considerato come un semplice 'canovaccio' e niente più, scrive che «ci vien fatto di pensare al proverbio 'Facile inventis addere'; si tratta però di una cosa facile solo per una mano facile» [8].

Sempre al riguardo, Abert, nella sua precedente, monumentale opera che parte dall'ottocentesco *Mozart* di Otto Jahn, riferendosi a Da Ponte, così si esprime «Qui è uno dei principali meriti del librettista, nel saper cioè concepire le sue scene, e soprattutto quelle d'insieme (in cui Mozart era particolarmente forte), in funzione della loro musicabilità. […] Così, proprio in questo libretto sono venuti a confluire i più vari elementi adatti a liberare la forza creatrice di Mozart in un volo altissimo non inferiore a quello di *Figaro*» [9].

È mia intenzione chiudere questa pur breve rassegna di autorevoli giudizi critici con Kunze, il quale puntualizza la netta differenziazione drammaturgica tra il *Don Giovanni* e *Le nozze di Figaro*, evidenziando come nel *Don Giovanni* ci sia una sola forza motrice che mette in moto e regola, dominandoli, tutti gli eventi: quella del protagonista. Non a caso Kunze mutua la terminologia alla quale ricorre per la sua analisi, dalla Fisica. Kunze prosegue, infatti, affermando che Don Giovanni, però, nel farlo «scatena una reazione opposta di pari intensità, quella dell'implacabile antagonista Donna Anna, che prende il comando delle forze contrarie» [10]. Siamo alla citazione del terzo Principio della Dinamica che vuole che ad ogni azione corrisponda una reazione uguale e contraria, ma cosa significa ciò drammaturgicamente? Che l'esistenza di un personaggio capace di contrapporsi al protagonista, dividendo con lui quella scena da lui prima dominata, alimenta il conflitto sul quale ogni dramma poggia, vivificando la scena. Se poi il deuteragonista è addirittura femminile, si ottiene una polarizzazione che, in quanto imprevista, getta una luce nuova sull'opera, perché ora soltanto, dal punto di vista drammaturgico, si concretizza l'equilibrio delle forze contrapposte. Queste considerazioni accendono i riflettori sul

---

[7] Paumgartner, *Mozart* cit., p. 421.

[8] Einstein, *Mozart* cit., p. 473.

[9] H. Abert, *Mozart. La maturità 1783-1791*, trad. it. di B. Porena e I. Cappelli, Milano, il Saggiatore, 1985, p. 397.

[10] S. Kunze, *Il teatro di Mozart*, trad. it. di L. Cavari, Venezia, Marsilio, 2006, p. 396.

personaggio di Donna Anna, della quale sin dagli inizi del suo debutto nel libretto praghese di Nunziato Porta ho evidenziato l'importanza drammaturgica. Sono perciò d'accordo con quanto Kunze scrive: «L'aver costruito il libretto sulla base di questa contrapposizione è (sia detto fra parentesi) anche merito di Da Ponte, giacché nessuna opera settecentesca sullo stesso soggetto presenta una siffatta polarità» [11].

Il libretto di Da Ponte

La struttura del libretto prevede due atti per un totale di trentasei scene: venti nell'Atto primo e sedici nell'Atto secondo. Il numero dei personaggi è otto. Passiamo, quindi, dagli undici di Porta e i dieci di Bertati agli otto di Da Ponte. La riduzione del numero, giudicata «felice» da Einstein, non obbedisce ad una valutazione di carattere drammaturgico ma ad una precisa ed ineludibile esigenza organizzativa dell'allestimento: Guardasoni e Bondini disponevano di soli sette cantanti e questo comportò nella distribuzione dei ruoli l'assegnazione allo stesso artista, Giuseppe Lolli, delle parti di Masetto e del Commendatore. Abbiamo già avuto modo di osservare come la pratica del doppio ruolo nella distribuzione delle parti fosse spesso obbligata e come di ciò dovesse tener conto il librettista sin dall'impostazione della sua drammaturgia. Questa la composizione della compagnia per la *prima* del *Don Giovanni*, la sera del 29 ottobre 1787 a Praga:

Don Giovanni	Luigi Bassi
Donna Anna	Teresa Saporiti
Don Ottavio	Antonio Baglioni
Commendatore	Giuseppe Lolli
Donna Elvira	Caterina Micelli
Leporello	Felice Ponziani
Zerlina	Caterina Bondini
Masetto	Giuseppe Lolli

Il soprano Caterina Bondini, la prima Zerlina ad andare in scena, firmava con il cognome del marito Pasquale ma, in realtà, il suo cognome da nubile era Saporiti ed era sorella di Teresa che interpretava il ruolo di Donna Anna. Il tenore Antonio Baglioni, impegnato nel ruolo di Don Ottavio, era stato l'interprete del *Don Giovanni* veneziano di Gazzaniga-Bertati.

[11] *Ibidem*.

Atto primo

Scena prima: «La morte in scena»

Siamo in Spagna. Giardino dell'abitazione di Donna Anna, di notte; Leporello attende, stanco e stufo della vita che è costretto a fare per servirlo, Don Giovanni alle prese, nell'interno, con la sua ennesima conquista; vociare confuso, poi appaiono Don Giovanni e Donna Anna che spinge verso la luce Don Giovanni, inveendo contro di lui. Accorre il padre, il Commendatore e, nonostante il rifiuto di Don Giovanni a battersi *con un vecchio*, a seguito delle insistenze di quest'ultimo, avviene il duello. Il vecchio viene ucciso, l'assassino fugge. La spettacolarizzazione della morte, resa scenicamente da Bertati mostrando un duello, qui passa in secondo piano. Se Bertati aveva messo in scena un duello, a conclusione del quale si assiste all'inevitabile morte del Commendatore, Da Ponte ribalta i due piani: mette in scena la morte che, per poter fare il suo ingresso in scena ha bisogno di un duello. Concluso questo, la morte può iniziare a vivere, come vedremo nella Scena terza.

Scena seconda

Don Giovanni e Leporello si ritrovano in strada. C'è un tentativo da parte di Leporello di entrare nel merito dell'accaduto e cogliere, così, l'occasione per rimproverare il suo padrone, ma viene subito stroncato da Don Giovanni che, nella scrittura asciuttissima di Da Ponte, si mostra molto seccato dell'accaduto.

Scena terza: «Una corda tesa sull'abisso»

Donn'Anna, che nel frattempo era corsa dentro a chiamare aiuto, rientra con il suo promesso sposo Don Ottavio e alcuni servitori. Se in Bertati il rientro di Donna Anna è funzionale al prosieguo della vicenda, così ch'ella possa, constatato il decesso del genitore, svenire tra le braccia di Ottavio e, da questi sollecitata, imbastire il racconto dell'accaduto che ho già riportato, in Da Ponte le cose vanno ben diversamente. Rientrando in scena, Donna Anna si troverà dinanzi alla morte. Da un punto di vista meramente drammaturgico, Da Ponte sposta l'attenzione sull'*impatto emotivo* che la vista del tutto inattesa del cadavere del padre scatena in Donna Anna. Il *metodo analitico* cui ricorre è una sorpresa. La scrittura procede per im-

magini, fissandole come se si trattasse di inquadrature della macchina da presa. Una scrittura di una modernità sconcertante nel suo procedere per sospensioni, quasi a voler suggerire dei movimenti di macchina da presa in soggettiva, tale da far pensare ad una sceneggiatura *ante litteram*. Si parte con una inquadratura in campo medio per poi passare a più inquadrature di piani, da quella del cadavere a figura intera, al piano americano, alla mezza figura e, da questa, al primo e, in successione, al primissimo piano:

D. AN.: *[…]*
Ma qual mai s'offre, oh Dei
Spettacolo funesto agli occhi miei!

(vede il cadavere)

Il padre… Padre mio… mio caro Padre…
[…]
Ah l'assassino
Mel trucidò; quel sangue…
Quella piaga… quel volto…
Tinto e coperto dei color di morte…
Ei non respira più… fredde ha le membra…
Padre mio… Padre amato… io manco… io moro…

Questa scrittura, evocativa di lentezze cui il processo mentale del personaggio è sottoposto per poter acquisire, attraverso le immagini, la consapevolezza di una realtà fino a pochi istanti prima inimmaginabile, è uno straordinario passo avanti persino rispetto alla creazione di Nunziato Porta. Questa Donna Anna, che nulla ha a che vedere con quella di Bertati, salvo il nome, la riconosciamo nella bella invenzione di Porta, ma qui riesce addirittura a mostrarsi in una profondità così sorprendente che lo stesso Porta non avrebbe potuto concepire. La Donna Anna di Porta, ferita, ripiega su se stessa e, vittima e testimone allo stesso tempo di quel presagio funesto che il suo cuore aveva avvertito, piange disperatamente estenuata e, rabbiosamente, grida vendetta, una vendetta che i moti della sua anima vogliono che sia rapida e terribile. La Donna Anna di Da Ponte, ferita, riesce a *volare*, quasi ad inseguire nell'aria quell'anima da poco partita lasciando immobili, nella contemplazione del momento, l'assassino, il suo servo e la vittima. La scrittura di Da Ponte deve essere della stessa levità di quell'anima che se ne va, al resto, all'atmosfera che anima lo stupore dinanzi all'ineffabile mistero della morte penserà la musica di Mozart. Ma come fare? Qui, Da Ponte ha l'intuizione geniale dalla quale potranno scaturire, poi, le immagini successive all'arrivo di Donna Anna: l'astrazione della morte che interrompe la concitazione delle azioni precedenti, ultima quella del duel-

lo. La prima delle due immagini di morte che racchiudono come in una parentesi onirica l'intera storia: «Caposaldi dell'architettura, centro focale del mito teatrale di Don Giovanni, esse si diffondono nel tessuto connettivo della storia, legittimando con una presenza che ha qualcosa di sotterraneo, ma si propaga lenta e silenziosa come una radice, la trasformazione di una commedia per musica in un'opera 'onnicomprensiva' (Hoffmann)» [12]. Da Ponte riesce a realizzare con la sua scrittura quell'astrazione della morte bloccando l'azione senza prima mutarne il ritmo. Alla velocità e brevità del duello, fa seguire non già la morte preceduta dal suo annuncio al pubblico, ma la sospensione della vita che la precede. Non mette in scena la morte del Commendatore ma *il Commendatore che muore*. Coglie bene Napolitano la valenza drammaturgica della scrittura di Da Ponte e il sapiente suo procedere lungo il percorso interiore del personaggio, «frammentato, ansimante, progressivamente più ristretto, lontano dalle spezzature, dalla ferma rettilinearità, da emissario della legge, che lo sosterrà nel finale. Nel diradare delle sillabe, tocca a lui l'esperienza inaudita di chi spia la propria morte; di chi vede risalire per la sua leggerezza il proprio spirito» [13]. A Donna Anna non è concesso, drammaturgicamente, assistere alla dipartita del caro genitore. Non può, come accade al suo assassino Don Giovanni certificarne la morte con quell'inquietante *Veggo l'anima partir*, può solo cercare quell'anima nell'aria. È la sua mente a cercare il padre ora che gli occhi ne hanno già fotografata la gelida immagine e quel suo gemito *Ah! il padre mio dov'è?* è la ferita dolente che mai potrà rimarginarsi e di cui nessuno, meno che mai Ottavio, saprà cogliere tutta la profondità. È proprio quell'abisso a separarla da Ottavio. La vendetta che a lui chiede in giuramento ha la valenza di una corda tesa su quell'abisso, quasi una sfida più che un invito a camminarci sopra. Lontana anni luce dalle due Donna Anna di cui sto parlando, quella di Bertati con loro può dividere soltanto il cadavere freddo del padre.

A questo punto della vicenda, perché soltanto la vicenda fin qui hanno in comune questi tre personaggi, come ho già ribadito, i più sono concordi nel registrare formalmente la prima diversificazione operata da Da Ponte nei confronti del libretto di Bertati, fino ad ora rispettato: Donna Anna, avvertendo tutto il peso del *barbaro momento*, sgomenta, chiede a Don Ottavio un giuramento solenne di vendetta per l'assassinio del padre e Don Ottavio per *ben quattro volte* risponde: *lo giuro*. In realtà, come abbiamo visto poc'anzi, la diversificazione drammaturgica è già partita prima, an-

[12] E. Napolitano, *Mozart. Verso il «Requiem»*, Torino, Einaudi, 2004, p. 203.
[13] *Ivi*, p. 204.

dando ben oltre il semplice rispetto della vicenda dettato dalla consuetudine. Prima di procedere, debbo fare una precisazione: avendo dato la rilevanza ritenuta opportuna al personaggio di Donna Anna di Nunziato Porta ed avendone sottolineato il rapporto di 'maternità' che la lega alla Donna Anna di Da Ponte, aldilà di questo personaggio di Donna Anna, non farò più riferimento a Porta nel prosieguo dell'analisi, ma solo a Bertati.

Per sottolineare il debito che Da Ponte ha nei confronti di Porta, soprattutto per quanto attiene al personaggio di Donna Anna, cito questa affermazione di Einstein a proposito delle differenze più rilevanti tra il libretto di Da Ponte e quello di Bertati: «Ma il vero successo della trasformazione del libretto sta nella creazione di Donna Anna. Nella versione di Bertati, dopo l'uccisione del padre essa si ritira nell'oscurità di un convento e non compare più in scena. Nella versione di Da Ponte e Mozart, invece, essa è il più importante dei tre personaggi femminili e fa da controparte a Don Giovanni stesso» [14]. Sottoscrivo le parole di Einstein indirizzandone, però, l'apprezzamento non a Da Ponte ma a Nunziato Porta perché è a Porta che si deve la creazione del personaggio di Donna Anna. Di Porta, Einstein, e non soltanto lui purtroppo, non conosceva il libretto qui pubblicato [15].

Torniamo, quindi, a Bertati. La Donna Anna di Bertati racconta a Don Ottavio in che modo Don Giovanni sia riuscito ad entrare nella sua stanza e ad assalirla. Ciò narrato, sparisce subito per scelta monacale da risolvere solo in caso di avvenuta vendetta; la Donna Anna di Da Ponte, invece, non fornisce alcuna giustificazione a Don Ottavio circa la presenza di Don Giovanni nella sua stanza, ma ripiega tutto il suo dolore sull'epilogo tragico che le ha tolto il padre: *Ah l'assassino / Mel trucidò*, laddove il prologo, l'amplesso clandestino con Don Giovanni, le aveva già tolto l'onore: *Non sperar se non m'uccidi / Ch'io ti lasci fuggir mai*. Da Ponte drammaturgicamente tiene fermi questi due punti: il dolore devastante procurato dall'assassinio del padre e la rabbia incontenibile per l'oltraggio subito dallo stesso assassino. Da questi due punti parte la richiesta da lei fatta ad Ottavio di un solenne giuramento di vendetta, richiesta che acquista una luce più incerta, più sinistra se si pensa all'ignaro Ottavio, tale però da far assumere a Donna Anna, sin dall'inizio dell'opera, una statura drammatica sino ad allora inesistente. Innanzitutto perché, a differenza della creatura di Bertati, è un

[14] Einstein, *Mozart* cit., p. 473.

[15] Lo stesso Macchia nell'ultima ristampa da lui curata del suo 'storico' saggio, da me più volte citato, nell'attribuire il libretto a Filistri chiama in causa Abert: «Così anche Abert. Secondo L. Paesani (*Lorenzo Da Ponte. Un Don Giovanni per Mozart*, Pescara, CLUA, 1989) autore del libretto è Nunziato Porta» (Macchia, *Vita* cit., p. 120).

personaggio 'autonomo' rispetto a quello di Don Ottavio, che prescinde da quest'ultimo al punto di ritenere di non dovergli alcuna spiegazione; in secondo luogo perché già in apertura dell'opera pone il problema di sé e del suo rapporto con Don Giovanni. Tali considerazioni, inoltre, fanno sì che il personaggio di Don Ottavio sia dall'inizio, di fatto, subordinato a quello di Donna Anna. Diciamo, perciò, che la prima rottura dello schema di Bertati operata da Da Ponte non riguarda soltanto una 'diversificazione', come fa notare il Dent [16], con tutti i rischi possibili inerenti al suo 'fittizio', ma una reale modificazione di sviluppo della vicenda, tale che il personaggio stesso viene a mutare rispetto all'originale, acquistando spessori psicologici e, di conseguenza, una dimensione drammatica, prima inesistenti. Si tratta, quindi, di una modificazione di carattere strutturale, i cui effetti non si esauriscono nella scena stessa nella quale la modificazione è intervenuta, ma si proiettano sul divenire della vicenda complessiva.

Scena quarta

È l'alba. Don Giovanni e Leporello sono per via e quest'ultimo ne approfitta per riprendere il rimprovero interrotto; Don Giovanni è ancora infastidito per il duello con il suo epilogo mortale, tant'è che vieta a Leporello di parlargli del Commendatore. Nel corso del dialogo veniamo a sapere, per la prima volta, della lista delle conquiste di Don Giovanni. Arriva Donna Elvira.

Scena quinta: «Oltre la pura contabilità»

Donna Elvira, in abito da viaggio, inveisce contro Don Giovanni, il quale, data la lontananza, non l'ha ancora riconosciuta e che istintivamente decide di uscire allo scoperto per conquistarla. Si riconoscono, gran scenata di lei, fuga di Don Giovanni e grande aria del catalogo ad opera di Leporello. Ho già anticipato i commenti illustri di Macchia e di Einstein nel confronto di entrambe le scritture, quella di Da Ponte e quella, precedente, di Bertati. Ritengo di non dover aggiungere altro, né di dovermi soffermare sulle tante 'preziose' differenze esibite dalla scrittura di Da Ponte. Ciascuno può farlo a suo piacere essendo entrambi i testi dei libretti qui pubblicati. Un attimo soltanto di riflessione, vorrei suggerire, sulla magia del numero dispari *1003* che suona come numero di momentanea transizione di una lista

[16] Dent, *Mozart* cit., p. 192.

da poco riaperta, dopo aver superato quel limite apparentemente finito. Su questo numero Kierkegaard ha scritto: «Voglio solo lodare il numero 1003, che è dispari e casuale; la cosa ha la sua importanza, perché dà l'impressione che la lista non sia ancora finita, e che Don Giovanni continui a essere in movimento» [17]. Nella cultura araba il numero 1000 sta ad indicare ciò che non è numerabile ed il successivo 1001 evoca l'infinito, come nelle celeberrime *Mille e una notte*. Siamo, dunque, oltre una questione di pura contabilità. Circa il dinamismo di Don Giovanni, poi, occorre necessariamente chiamare in causa il tempo.

Quanto il concetto di movimento sia connaturato al tempo rimanda, infatti, al rapporto che Don Giovanni ha con quest'ultimo e la sua capacità di 'dilatazione', ma di questo mi occuperò a proposito della Scena undicesima dell'Atto secondo.

Scena sesta

Elvira resta sola in scena e giura di vendicarsi di Don Giovanni.

Scena settima

Paese contiguo al palazzo di Don Giovanni. Entrano Zerlina, Masetto e contadini. Tutti inneggiano alla giovinezza e all'amore.

Scena ottava

Don Giovanni comincia a corteggiare Zerlina, nonostante sia il giorno delle sue nozze con Masetto. Gli amoreggiamenti di Don Giovanni e Zerlina provocano le ire di Masetto e la risolutiva minaccia di batterlo se non lascia Zerlina sola con lui. Masetto, pieno di collera, va via, seguendo gli altri e Leporello che li conduce nella villa di Don Giovanni per una festa improvvisata.

Scena nona

Don Giovanni e Zerlina soli. Don Giovanni convince Zerlina a seguirlo in un casinetto di sua proprietà. Più per appagamento di una curiosità che per importanza drammaturgica, dirò che nel libretto di Bertati è lei a con-

[17] Kierkegaard, *Don Giovanni* cit., p. 103.

durlo nella sua capanna, così come accade, del resto, nella commedia di Tirso de Molina, da Bertati seguito come una bussola. Quanto preziosa sia la scrittura di Da Ponte in questa scena e quali vette drammaturgiche riesca a raggiungere è stato oggetto delle mie riflessioni in occasione dell'analisi dell'analoga scena scritta da Goldoni e segnalata da Dent come anticipazione di questa.

Da questo momento in poi, Da Ponte si discosterà dai suoi predecessori.

Scena decima

Entra Donna Elvira ed impedisce il disegno di Don Giovanni il quale tenta di farla passare per pazza agli occhi di Zerlina che, in tutta incredulità, viene condotta via da Elvira.

Scena undicesima

Entrano Don Ottavio e Donna Anna la quale chiede a Don Giovanni se, in qualità di cavaliere, è disposto ad aiutarla a trovare l'assassino del padre. Don Giovanni risponde che lo farà e si mette al suo servizio.

Scena dodicesima

Entra Donna Elvira ed inveisce contro Don Giovanni, poi mette da lui in guardia Donna Anna. Don Giovanni gioca a farla credere pazza da Don Ottavio e da Donna Anna; c'è molta confusione ed incredulità delle quali Don Giovanni approfitta per sparire e seguire le tracce, dice, di Donna Elvira per impedirle di fare qualche sciocchezza. In questa scena appare in tutta la sua statura la vera Donna Elvira, da Bertati ridotta al rango di una cameriera o di una contadinotta nella Scena diciottesima del suo libretto, nella quale la fa sguaiatamente battibeccare, come già ho fatto notare in precedenza, con la contadina Maturina. Da Ponte restituisce a Donna Elvira quella maestosa dignità che Molière le aveva conferito ed affida il compito di ricordare al pubblico qual sorta di personaggio sia sulla scena alla sua (e di Porta) Donna Anna: *Che dolce maestà! / Il suo dolor, le lagrime / M'empiono di pietà*.

Scena tredicesima

Donna Anna comunica a Don Ottavio di aver riconosciuto in Don Giovanni l'assassino del padre. Ottavio coglie l'occasione per chiederle, ora soltanto, come fossero andate le cose 'quella notte'. Il racconto di Donna Anna culmina con la rinnovata richiesta della vendetta, quella corda tesa sull'abisso di quella ferita che mai potrà rimarginarsi, fotografata allora dai suoi occhi e che torna ora, di nuovo ad apparire dinanzi ad essi: *Rammenta la piaga / Del misero seno, / Rimira di sangue / Coperto il terreno, / Se l'ira in te langue, / D'un giusto furor*.

Scena quattordicesima

Don Ottavio, solo, medita sul racconto di Donna Anna. È perplesso circa la colpevolezza di Don Giovanni, ma decide di andare fino in fondo per il bene di lei.

Scena quindicesima: «Elogio della teoria cinetica» [18]

Da questa, fino alla Scena ventesima, che è la scena di chiusura dell'Atto primo, Da Ponte inventa tutto *ex novo*.

Dialogo tra Leporello e Don Giovanni che viene così informato della riuscita della prima parte del piano, quella relativa ai festeggiamenti dei contadini presso la sua villa, nonostante un'altra apparizione di Donna Elvira che, comunque, Leporello è riuscito a neutralizzare. Al di là dell'informazione al pubblico di ciò che sia accaduto fuori scena e che il pubblico non può conoscere, il valore di questo dialogo sta nei ritmi della scrittura, una scrittura che è al servizio dell'attore, della sua respirazione, delle sue accelerazioni, che nulla ha di letterario, perché scritto per vivere sulla scena e non sulla carta. Quanta strada ha fatto questo Da Ponte a fianco di Mozart!

Dal racconto di Leporello, grande soddisfazione di Don Giovanni che fa progetti di altre conquiste, conquiste che inevitabilmente rimandano al *catalogo*, l'esistenza del quale proprio dalle continue conquiste è giustificato, reso necessario nel suo quotidiano aggiornamento proprio perché fa da quotidiano supporto ad un'arte straordinaria ed unica, quella della

[18] «Teoria che spiega le proprietà fisiche di un gas considerandolo costituito da molecole in continuo movimento disordinato» (N. Zingarelli, *Vocabolario della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 2010, p. 457).

seduzione, nella quale Don Giovanni si esibisce ogni giorno, maestro assoluto, indiscusso padrone degli elementi: il satanico e perciò il tentatore per eccellenza e, dunque, il predatore contro il quale non mancano tentativi femminili di coalizione, come nel caso di personaggi quali Donna Anna, Donna Elvira, Zerlina. In una commistione di delicatezza, forza, rassegnazione, desiderio di vendetta e di perdono, angoscia, speranza, queste tre 'vittime' non riescono ad uscire dal campo gravitazionale che è rappresentato dall'energia inesauribile di Don Giovanni; eppure, in questo stesso campo, c'è chi tra loro si slancia quasi con prepotenza verso di lui, in una sorta di sfida, non soltanto per reclamar giustizia, ma, soprattutto, per reclamare drammaturgicamente una statura di personaggio che a lui non vuol cedere quanto a importanza, ma, semmai, affiancarlo. Proprio grazie a quell'energia inesauribile che l'*animalità* di Don Giovanni, sfuggendo ad ogni controllo, rimbalza nella fantasia stessa delle sue prede, abolendo confini geografici e sociali, trasformando quel catalogo nel suo unico, vero mondo continuamente in espansione. Ecco perché riappare proprio ora, nel momento più dionisiaco dell'opera: nell'aria detta, dai francesi, dello champagne, ma che in realtà celebra il vino italiano che poi è quello che Don Giovanni berrà a cena, il rosso *eccellente Marzimino*, così diverso dallo champagne! Quest'aria si trasforma in un vero e proprio *inno al piacere* che, andando oltre il significato letterale del testo, trova nella musica la realizzazione del tanto a lungo desiderato *orgasmo psico-fisico totale*, proiettando Don Giovanni in un vortice dionisiaco che lo trasfigura fino a renderlo *energia pura*. La sua frenesia di vita lo porta a distaccarsi da tutto e da tutti per proclamare il piacere dell'*esistere*. La sua energia libera, contrapposta alla stasi sociale, fa sì che la materia si trasfiguri sino a liberare le molecole costitutive del suo corpo, così che noi, per cercare di comprenderlo, dovremmo abbandonare le categorie della logica e rivolgerci alla *teoria cinetica*; allora, forse, potremmo meglio comprendere l'assolutizzazione operata da Kierkegaard che lo porta ad escludere il fatto spettacolare dell'azione, a ritenerlo riduttivo, quasi una banalizzazione, al punto da non permettergli mai di assistere in teatro alle rappresentazioni del *Don Giovanni*, ma di limitarsi ad ascoltarlo nel *foyer* dello stesso. Ironia della sorte, a Kierkegaard il suo tempo non concesse la possibilità di ascoltare la riproduzione del suono inciso su dischi fonografici, che Edison renderà possibile solo nel 1877, appena ventidue anni dopo la morte del filosofo danese. A noi, oggi, la tecnologia fornisce possibilità che hanno del prodigioso al riguardo. Potrebbe essere, forse, proprio la tecnologia a 'restituire' Don Giovanni alla *teoria cinetica*, avvicinandoci come mai prima d'ora al pensiero del poco fortunato Kierkegaard:

D. GIO.: *[…]*
Troppo mi premono
Queste contadinotte:
Le voglio divertir fin che vien notte.
Fin ch'han dal vin
Calda la testa
Una gran festa
Fa preparar.
Se trovi in piazza
Qualche ragazza
Teco ancor quella
Cerca menar
Senza alcun ordine
La dama sia
Chi 'l minuetto,
Chi la follia,
Chi l'alemana
Farai ballar
Ed io fra tanto
Dall'altro canto
Con questa, e quella
Vo amoreggiar.
Ah la mia lista
Doman mattina
D'una decina
Devi aumentar.

SCENA VENTESIMA

Sala illuminata e preparata per una gran festa di ballo. È appena finita una danza e Don Giovanni accompagna al loro posto alcune fanciulle, senza per questo trascurare Zerlina. Leporello intrattiene gli uomini facendo loro servire dei rinfreschi, ma Masetto mostra d'essere insofferente. Entrano Donna Anna, Donna Elvira e Don Ottavio mascherati. Don Giovanni li saluta poi si lancia nella danza prendendo Zerlina come compagna mentre Leporello insiste perché Masetto la smetta di controllare Zerlina e si lanci nella danza, poi di corsa dietro Don Giovanni che è riuscito a portare Zerlina in un'altra stanza. Zerlina grida, chiede aiuto; Donna Anna, Donna Elvira e Don Ottavio buttano giù la porta, ma Zerlina compare da un'altra parte. Don Giovanni esce minacciando Leporello ed accusandolo di essere il responsabile del tentativo di violenza ai danni di Zerlina, ma l'inganno non riesce, le maschere rivelano la loro identità e con Masetto e Zerlina ac-

cusano e minacciano Don Giovanni che, dopo qualche attimo di sorpresa e di titubanza, riafferma la superiorità del proprio coraggio:

D. Gio.: *È confusa la mia (sua) testa.*

Lep.: *Non so (sa) più quel ch'io mi (ch'ei si) faccia,*
E un orribile tempesta
Minacciando oddio mi (lo) va.
Ma non manca in me (lui) coraggio
Non mi perdo (si perde) o mi confondo (si confonde),
Se cadesse ancora il mondo
Nulla mai temer mi (lo) fa.

Fine dell'Atto Primo

Atto secondo

Scena prima

Strada, a lato la casa di Donna Elvira con un balcone. La scena si apre con un dialogo fra Don Giovanni e Leporello, nel corso del quale quest'ultimo appare ormai deciso a lasciare il servizio di Don Giovanni perché troppo rischioso. Don Giovanni lo convince a restare al suo servizio regalandogli quattro doppie. Il dono della borsa di monete c'è anche in Tirso de Molina e in Molière. Continua il dialogo che serve a Don Giovanni per affermare l'impossibilità, per lui, di vivere senza donne essendo il suo amore naturalmente sconfinato, e per comunicare a Leporello l'identità della prossima conquista da porre in lista: la cameriera di Donna Elvira. Precisa inoltre che, perché il suo piano riesca, debbono scambiarsi l'abito, essendo il proprio poco adatto a riscuotere credito presso fanciulle di ceto subalterno. Anche lo scambio reciproco degli abiti è un'azione teatrale presente in Tirso de Molina. C'è qualche resistenza da parte di Leporello ad accettare lo scambio degli abiti, ma con l'imposizione il problema è risolto.

Le scene a seguire, dalla seconda alla decima, non hanno bisogno a mio avviso di commento, non presentando elementi di confronto. Arriviamo, così, alla Scena undicesima, quella del cimitero.

Scena undicesima: «Elogio della dilatazione del tempo»

Cimitero circondato da un muro; diversi monumenti equestri, fra cui quello del Commendatore. Chiaro di luna. Don Giovanni entra scavalcando il mu-

ro. Ancora ride per qualcosa che non sappiamo ma che deve aver determinato il suo rifugiarsi presso il cimitero. Giunge di lì a poco Leporello, viene esortato dal padrone a scavalcare il muro, poi ciascuno riprende possesso del proprio mantello e del proprio cappello. Don Giovanni è ancora molto divertito per l'ultima avventura galante avuta con un'amica di Leporello, appunto. Sulle sue risate si inserisce la lugubre voce del Commendatore. Don Giovanni, irritato per l'interruzione, si fa largo tra le statue, dando colpi di spada a dritta e a manca. Viene, per questo, di nuovo ripreso dalla voce del Commendatore presso la cui statua è ormai giunto. Dall'iscrizione che fa leggere a Leporello, e che parla di vendetta, probabilmente Don Giovanni prende il pretesto per l'invito a cena del morto, invito scontato dalla tradizione, ovviamente, ma che qui risulta come una risposta all'epigrafe che tanto spaventa Leporello. Sempre a proposito della tradizione, osserviamo che nella stessa scena Bertati prevede l'episodio di Don Ottavio che fa scolpire da un tagliapietre l'epitaffio del Commendatore, mentre Tirso de Molina presenta la statua come perfettamente immobile, perciò incapace di parlare o di muovere il capo. La statua del Commendatore qui, invece, lancia occhiate e muove il capo fino a rispondere chiaramente di sì quando Don Giovanni, rinunciando al tramite di un Leporello terrorizzato, si rivolge direttamente a lei per la risposta.

A proposito di questa scena occorre notare come essa non ci mostri Don Giovanni già all'interno del cimitero, ma ce lo mostri fuori e ci faccia assistere all'azione che lui compie di scavalcare il muro, e Da Ponte aggiunge ***ridendo***. La precisazione di Da Ponte è straordinaria per esprimere la valenza di dinamismo inarrestabile di Don Giovanni, poiché quel *ridendo* sta ad indicare un commento del personaggio alla sua inevitabile uscita da una precedente azione che noi non abbiamo seguito, ma della quale ben presto sapremo dal racconto ch'egli ne farà a Leporello, ed il naturale inserimento in un'altra, in cui il 'naturale' è ben reso dall'atto fisico dello scavalcare il muro del cimitero. Quando Don Giovanni non è in scena, in qualunque posto egli si trovi, prescindendo, quindi, dal fatto che ci venga mostrato o meno, sta senz'altro facendo qualcosa; le sue azioni, quelle che seguiamo direttamente, o quelle di cui verremo in seguito a sapere, ritrovandoci, così, irrimediabilmente coinvolti nello sforzo e piacere di immaginarle, rappresentano un disegno perfetto di dinamica senza alcuna interruzione o brusche inversioni di marcia, come se la punta della matita, obbedendo ad un percorso obbligato, tracciasse quel disegno senza ripetizioni od omissioni, ma così, semplicemente, naturalmente e basta. I vari passaggi da un'azione all'altra di Don Giovanni avvengono *senza soluzione di continuità*. Certo, l'assenza di interruzioni nello spazio e nel tempo

comporta che queste entità, di per sé illimitate, indefinite, quindi infinite, debbano comunque essere relativizzate alla finitezza del soggetto umano, anche se si tratta, come nel nostro caso, non di un generico rappresentante della specie ma di Don Giovanni. Certo, Don Giovanni non può fermare il tempo, può però *dilatarlo* e trasformare la sua dilatazione, nell'accezione di 'estensione', nella parodia di un mantice che soffia in maniera irrisoria sul freddo letto della morte. Maggior contrasto non poteva esser creato da Da Ponte tra la vitalità atletica dell'azione di Don Giovanni e la stasi mortale della statua dinanzi alla quale quell'azione fisica lo conduce e, come se ciò non bastasse, dopo aver scavalcato il muro per entrare nel cimitero. Don Giovanni compie quest'azione ridendo di qualcosa a noi sconosciuto, ed una volta dentro cosa fa? S'interroga sul tempo. La notte e il giorno in lui si confondono in virtù di quella sua capacità di dilatazione: *Che bella notte! È più chiara del giorno* e subito dopo: *È tardi? Oh, ancor non sono due della notte*. Ma sì, è ancora presto… Che bello avere tutto questo tempo davanti! Il tempo come celebrazione della vita nel luogo più rappresentativo che la morte possa esibire: un cimitero. Il tempo per Don Giovanni esiste solo nel suo divenire: non esiste un passato, ma un continuo presente che, per sua dinamica naturale, pur contemplando il futuro lo esclude *a priori* perché quell'*a priori* può essere soltanto una caratteristica ragionata presente nella programmazione che, in quanto tale, prevede varie fasi. Don Giovanni, invece, non programma nulla nel tempo, perché la sua capacità di dilatazione di quello è tale da indurlo a vivere il presente: *Cogliere io vò il momento* dice a Leporello nella Scena seconda dell'Atto secondo; un *presente* continuo che da lui viene assorbito con sincronismo perfetto, tale da renderlo così connaturato al tempo da prescindere da esso, se non per i riferimenti alle oggettive possibilità di conquiste che fanno sì che una bella notte possa essere più chiara del giorno, tanto che *sembra fatta per gir a zonzo a caccia di ragazze*. Per essere un vero seduttore gli manca la scansione ritmica del tempo: non ha tempo prima per progettare, non ha tempo dopo per divenire cosciente della sua azione. Don Giovanni vive e brucia con tale intensità ogni istante da non avere mai tempo: *Tempo non ha scusate* dice Leporello alla statua del Commendatore che invita Don Giovanni a cena e Don Giovanni stesso nella scena della seduzione dice a Zerlina: *Orsù, non perdiam tempo*. Tempo e movimento non possono essere per Don Giovanni che strettamente connessi: non solo egli non dorme mai, ma non c'è momento in cui egli non sia impegnato in qualche azione. Compare, scompare e torna a comparire di nuovo costringendoci sempre a immaginarlo come moto perpetuo e, in quanto tale, sempre presente. I pasti stessi obbediscono alla scansione ritmica della sua frenesia di vita ed anche quando è a tavola non

si limita alla semplice azione del mangiare; si pensi all'ultima visita di Donna Elvira: egli si alza da tavola, accenna ad inginocchiarsi, infine si siede ma solo per rialzarsi subito dopo ed andare di persona all'uscio per constatare la natura del terrore di Donna Elvira prima e di Leporello, poi. La sua azione mira sempre all'essenziale e reagisce con insofferenza quando è costretto, magari dagli sviluppi imprevisti dell'azione *in fieri*, ad altre azioni che sono perdita di tempo, orpelli disseminati dal caso lungo la sua strada. Il duello con il Commendatore è uno di questi fastidiosissimi orpelli, l'assassinio che ne consegue un doveroso risparmio di tempo, seccante oltre ogni accettazione, al punto da non voler neppure che se ne parli, di qui il divieto imposto a Leporello nella Scena quarta dell'Atto primo *Purché non parli del Commendatore*. La spada stessa è per Don Giovanni un orpello in *dotazione*, fa parte del costume di scena, costume da scambiare all'occorrenza come previsto dalle istruzioni consegnate al *burlador*. Per la spada è diverso. Il suo uso è diversificato e, per quanto ridottissimo all'essenziale di una uccisione come degna conclusione di un duello, collocato a bella posta già all'inizio dell'opera perché proietti un'ombra lungo tutto il divenire di essa, è poi sempre tra il ridicolo e il grottesco: ancora nell'Atto primo, nella Scena ottava, quando Don Giovanni minaccia Masetto *mostrandogli la spada*; nella Scena undicesima, quando offre a Don Ottavio e a Donna Anna *Questa man, questo ferro*; nella Scena ventesima, l'ultima dell'Atto primo, quando *esce con spada in mano. Conduce seco per un braccio Leporello, e finge di voler ferirlo ma la spada non esce dal fodero*. Passiamo all'Atto secondo: nella Scena terza, *Don Giovanni finge di uccidere qualcheduno colla spada alla mano etc.*; nella Scena quinta, *batte col rovescio della spada Masetto*; nella Scena undicesima, questa che stiamo analizzando, quando appena sentita la voce del Commendatore, *mette mano alla spada cerca qua e là pel sepolcreto dando diverse percosse alle statue etc.*

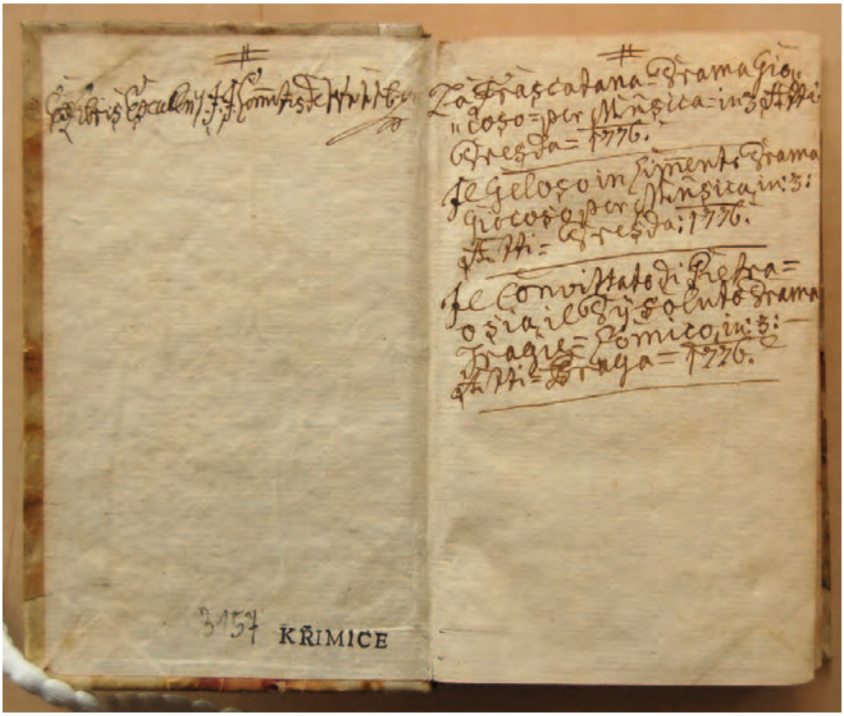
Dicevo di questo binomio *tempo-vita* celebrato da Don Giovanni nel cimitero, che poi può ritenersi, a tutti gli effetti, la *casa* del Commendatore morto. Di lì a poco si rovescerà nel binomio *tempo-morte* celebrato dal Commendatore morto a *casa* di Don Giovanni, in occasione della cena.

Soltanto ora il cerchio potrà chiudersi. Toccherà al Commendatore farlo e la sua ultima battuta riguarderà, inevitabilmente, il tempo: *Ah! tempo più non v'è!*

PARTE SECONDA

I libretti

Si ringrazia l'egregio principe ing. Jaroslav Lobkowicz,
proprietario della biblioteca del Castello Krimice, segn. 3157,
per l'autorizzazione alla pubblicazione del libretto di Praga del 1776.


3157
KŘIMICE

IL

CONVITATO

DI PIETRA,

O SIA

IL DISSOLUTO.

DRAMMA

TRAGICOMICO.

DA

RAPPRESENTARSI NEL REGGIO TEATRO DI

PRAGA,

SOTTO

L' IMPRESA E DIREZZIONE

DI

GIUSEPPE BUSTELLI.

PRAGA, L' ANNO 1776.

Das

steinerne Gastmahl,

oder

der Ruchlose.

Ein

tragikomisches Singspiel.

Aufgeführet

auf der Königlichen

Prager Schaubühne

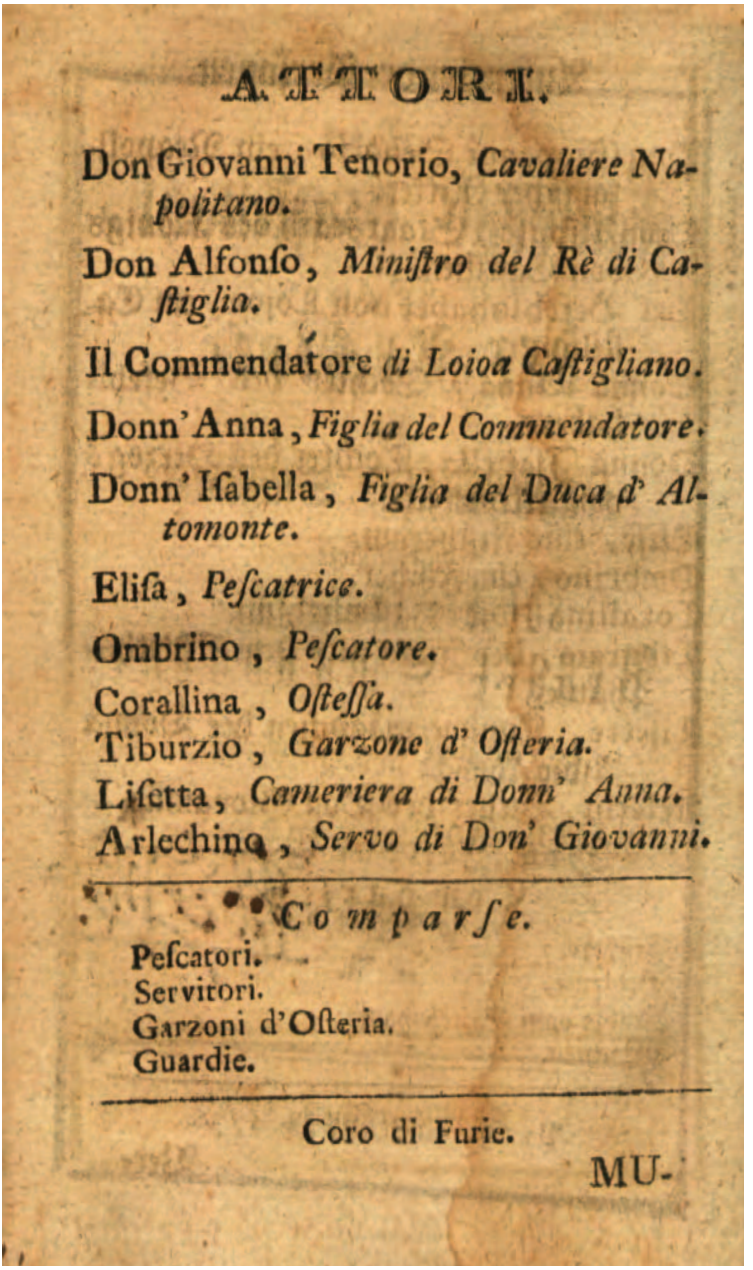
unter

der Aufsicht und Verwaltung

des

Hrn. Josephi Bustelli.

Prag, im Jahre 1776.



ATTORI.

Don Giovanni Tenorio, *Cavaliere Napolitano.*

Don Alfonso, *Miniſtro del Rè di Caſtiglia.*

Il Commendatore *di Loioa Caſtigliano.*

Donn' Anna, *Figlia del Commendatore.*

Donn' Iſabella, *Figlia del Duca d' Altomonte.*

Eliſa, *Peſcatrice.*

Ombrino, *Peſcatore.*

Corallina, *Oſteſſa.*

Tiburzio, *Garzone d' Oſteria.*

Liſetta, *Cameriera di Donn' Anna.*

Arlechino, *Servo di Don' Giovanni.*

Comparſe.

Peſcatori.
Servitori.
Garzoni d'Oſteria.
Guardie.

Coro di Furie.

MU-

Auftretende Personen.

Don Giovanni Senorio, ein Neapolitanischer Ritter.
Don Alfonso, Staatsrath des Königs von Castilien.
Der Befehlshaber von Lojoa, ein Castilianer.
Donna Anna, Tochter des Befehlhabers.
Donna Isabella, Tochter des Herzogs von Altomonte.
Elise, eine Fischerinn.
Ombrino, ein Fischer.
Corallina, die Gastwirthinn.
Tiburzio, der Jung aus dem Wirthshause.
Lisette, Kammermägdchen der Donna Anna.
Arlekin, Diener des Don Giovanni.

Comparsen.

Fischere.
Bediente.
Junge vom Wirthshause.
Wachten.

Chor der Furien.

Ver-

MUTAZIONI DI SCENE.

NELL' ATTO PRIMO.

Spiaggia di Mare con Capanne peſchareccie.
Appartamenti di Donn' Anna.
Spiaggia di Mare come ſopra.
Appartamenti di Don' Alfonſo.
Strada con veduta del Palazzo del Commendatore.
Appartamenti di Donn' Anna.

NELL' ATTO SECONDO.

Strada con veduta del Palazzo del Commendatore.
Appartamenti di Don Alfonſo.
Atrio con vari Mauſolei frà quali la ſtatua del Commendatore.
Camera di Locanda.
Sala con tavola imbandita.

NELL' ATTO TERZO.

Camera apparata a lutto per la cena del Commendatore.
Appartamenti di Don Alfonſo.

La Scena ſi rappreſenta in Caſtiglia.

La Muſica è del Sig. Vincenzo Righini.

AT-

Veränderungen der Schaubühne.

In der ersten Handlung.

Die Meerküste mit Fischerhütten.
Zimmern der Donn' Anna.
Die Meerküste wie oben.
Zimmern des Don Alfonso.
Eine Gasse mit der Aussicht auf den Palast des Befehlhabers.
Zimmer der Donn' Anna.

In der zweyten Handlung.

Eine Gasse mit der Aussicht auf den Palast des Befehlhabers.
Zimmern des Don Alfonso.
Ein Vorhof mit verschiedenen Grabmahlen, worunter die Bildsaule des Befehlhabers.
Die Stube der Gastwirthinn.
Ein Saal mit einer besetzten Tafel.

In der dritten Handlung.

Eine mit Trauer gezierte Stube, bereitet zu dem Nachtmal des Befehlhabers.
Zimmern des Don Alfonso.

Der Schauplatz wird vorgestellet in Castilien.
Die Musik ist vom Herrn Vincenz Righini.

Er-

ATTO PRIMO.

SCENA I.

Spiaggia di mare con Capanne pescareccie.

Elisa, Ombrino, poi Don' Giovanni, indi Arlechino.

Eli. *Pescatori dove siete?*
Soccoriamo l' Infelice,
Che del Mare fra gl' orrori,
Frà li vortici sonori
La sua vita perde già.

Omb. *Presto presto buona gente,*
Una fune, od un battello,
Che si perde il meschinello,
Se di lui non s' hà pietà.

D.Gio. *Soccorso... Oinnè! che moro!*

a 3

Erſte Handlung.

Erſter Auftritt.

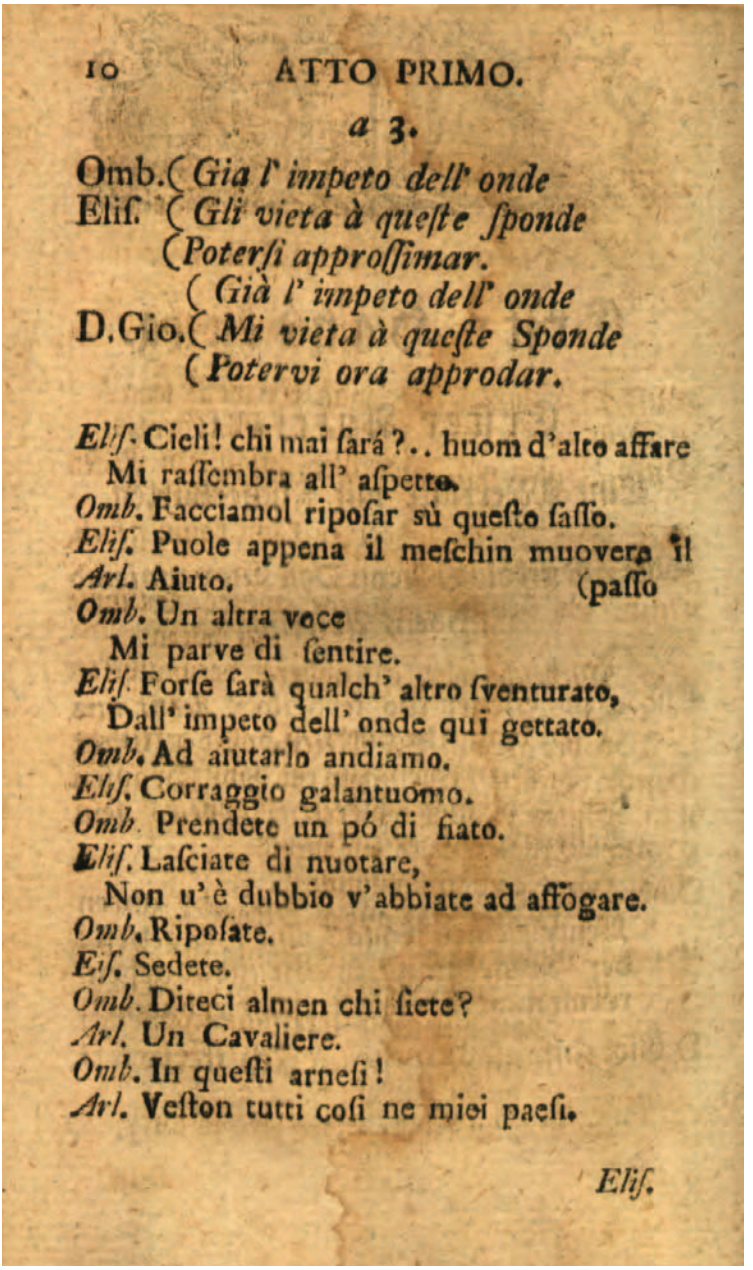
Eine Meerküſte mit Fiſcherhütten.

Eliſe, Ombrino, denn Don Giovanni und nachdem Arlekin.

Eliſ. Ihr Fiſcher wo ſeyd ihr? Laßt uns helfen dem Unglücklichen, der unter dem Schrecken, unter dem Brauſen der tobenden Wellen bereits ſein Leben verlieret.

Ombr. Geſchwind, geſchwind ihr guten Leute! einen Sail! einen Nachen! der Arme muß zu Grunde gehen, wenn man ſich ſeiner nicht erbarmet.

D. Gio. Hilfe .... O wehe .... Ich ſterbe.



10 ATTO PRIMO.

a 3.

Omb. (*Già l' impeto dell' onde*
Elis. (*Gli vieta à queſte ſponde*
(*Poterſi approſſimar.*
(*Già l' impeto dell' onde*
D. Gio. (*Mi vieta à queſte Sponde*
(*Potervi ora approdar.*

Elis. Cieli! chi mai ſarà?.. huom d'alto affare
Mi raſſembra all' aſpetto.
Omb. Facciamol ripoſar sù queſto ſaſſo.
Elis. Puole appena il meſchin muovere il (paſſo
Arl. Aiuto.
Omb. Un altra voce
Mi parve di ſentire.
Elis. Forſe ſarà qualch' altro ſventurato,
Dall' impeto dell' onde qui gettato.
Omb. Ad aiutarlo andiamo.
Elis. Corraggio galantuomo.
Omb. Prendete un pó di fiato.
Elis. Laſciate di nuotare,
Non u' è dubbio v'abbiate ad affogare.
Omb. Ripoſate.
Eis. Sedete.
Omb. Diteci almen chi ſiete?
Arl. Un Cavaliere.
Omb. In queſti arneſi!
Arl. Veſton tutti coſi ne miei paeſi.

Elis.

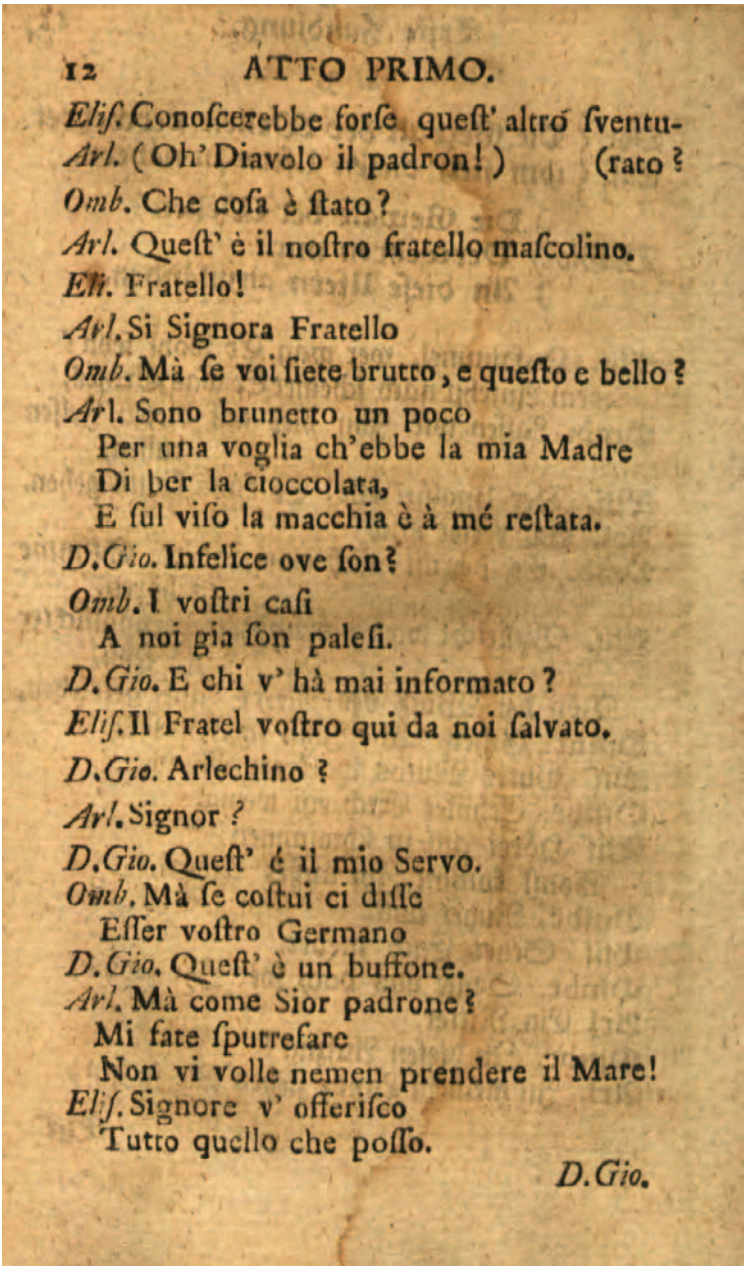
a. 3.

Obr. } Die Gewalt der Wellen verwehret
Elis. } ihm ſich dieſen Ufern zu nähern.

) Die Gewalt der Wellen
D. Gio.) Verwehren mir
) An dieſe Ufern anzuländen.

Eliſ. O Himmel, wer mag Er wohl ſeyn?
Dem Anſehn nach ſcheinet Er was Groſes,
Omb. Laſſen wir Ihn hier auf dieſen Felſen ruhen,
Eliſ. Der Unglückliche! Er kann kaum gehen.
Arl. Ach rettet mich!
Omb. Es deucht mich eine andere Stimme zu hören,
Eliſ. Vielleicht wird ein anderer verunglückter ſeyn,
Von der Wuth des Meers daher getrieben,
Ombr. Gehen Wir Ihm zur Hülfe!
Eliſ. Gutes Muths wackerer Mann,
Ombr. Erholet Euch ein wenig.
Eliſ Höret auf zu ſchwimmen,
Sonſt kommt Ihr außer Athem.
Ombr. Ruhet aus.
Eliſ. Setzet Euch nieder.
Ombr. Saget uns doch wer Ihr ſeyd?
Arl Ein Ritter.
Ombr. In dieſen Aufzug?
Arl. In meinem Lande ziehen alle ſo auf,

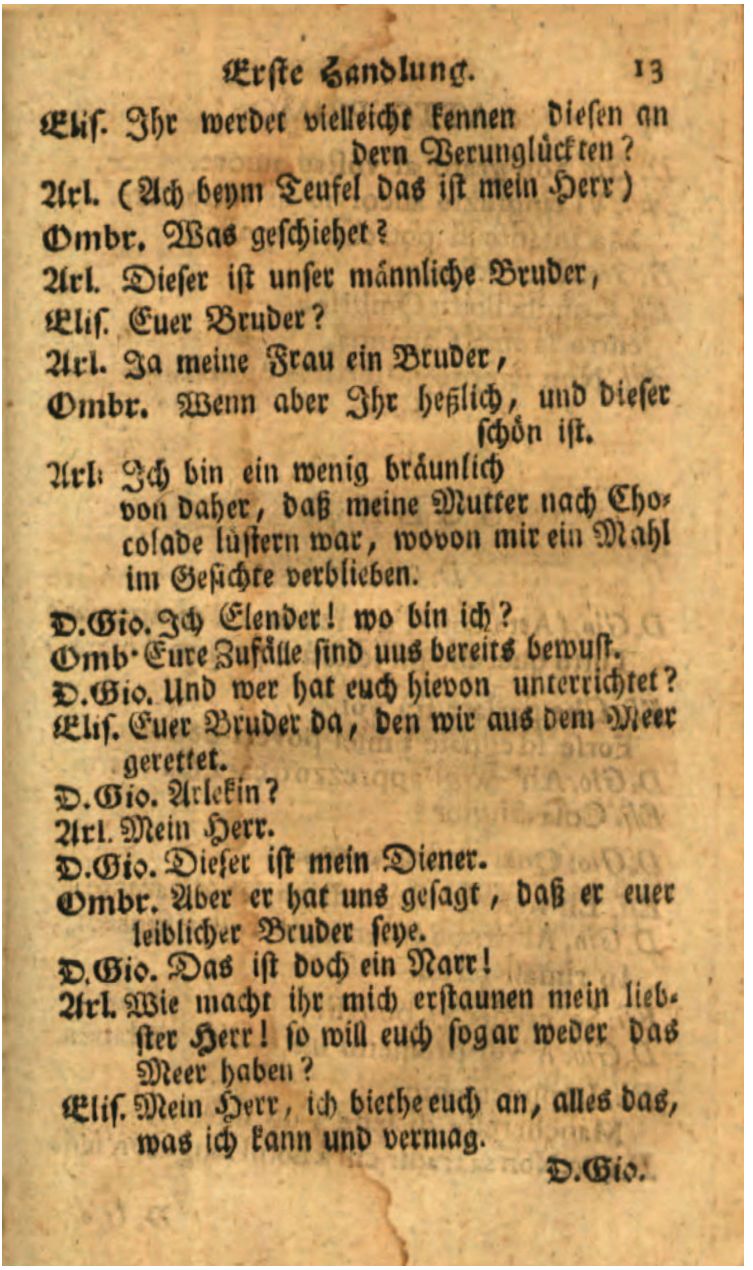
Eliſ.



12 ATTO PRIMO.

Elis. Conoscerebbe forse quest' altro sventu-
Arl. (Oh' Diavolo il padron!) (rato?
Omb. Che cosa è stato?
Arl. Quest' è il nostro fratello mascolino.
Eli. Fratello!
Arl. Si Signora Fratello
Omb. Mà se voi siete brutto, e questo e bello?
Arl. Sono brunetto un poco
Per una voglia ch'ebbe la mia Madre
Di ber la cioccolata,
E sul viso la macchia è à mé restata.
D.Gio. Infelice ove son?
Omb. I vostri casi
A noi gia son palesi.
D.Gio. E chi v' hà mai informato?
Elis. Il Fratel vostro qui da noi salvato.
D.Gio. Arlechino?
Arl. Signor?
D.Gio. Quest' é il mio Servo.
Omb. Mà se costui ci disse
Esser vostro Germano
D.Gio. Quest' è un buffone.
Arl. Mà come Sior padrone?
Mi fate sputrefare
Non vi volle nemen prendere il Mare!
Elis. Signore v' offerisco
Tutto quello che posso.

D.Gio.



Erſte Handlung. 13

Eliſ. Ihr werdet vielleicht kennen dieſen andern Verunglückten?

Arl. (Ach beym Teufel das iſt mein Herr)

Ombr. Was geſchiehet?

Arl. Dieſer iſt unſer männliche Bruder,

Eliſ. Euer Bruder?

Arl. Ja meine Frau ein Bruder,

Ombr. Wenn aber Ihr heßlich, und dieſer ſchön iſt.

Arl: Ich bin ein wenig bräunlich von daher, daß meine Mutter nach Chocolade lüſtern war, wovon mir ein Mahl im Geſichte verblieben.

D.Gio. Ich Elender! wo bin ich?

Omb· Eure Zufälle ſind uns bereits bewuſt.

D.Gio. Und wer hat euch hievon unterrichtet?

Eliſ. Euer Bruder da, den wir aus dem Meer gerettet.

D.Gio. Arlekin?

Arl. Mein Herr.

D.Gio. Dieſer iſt mein Diener.

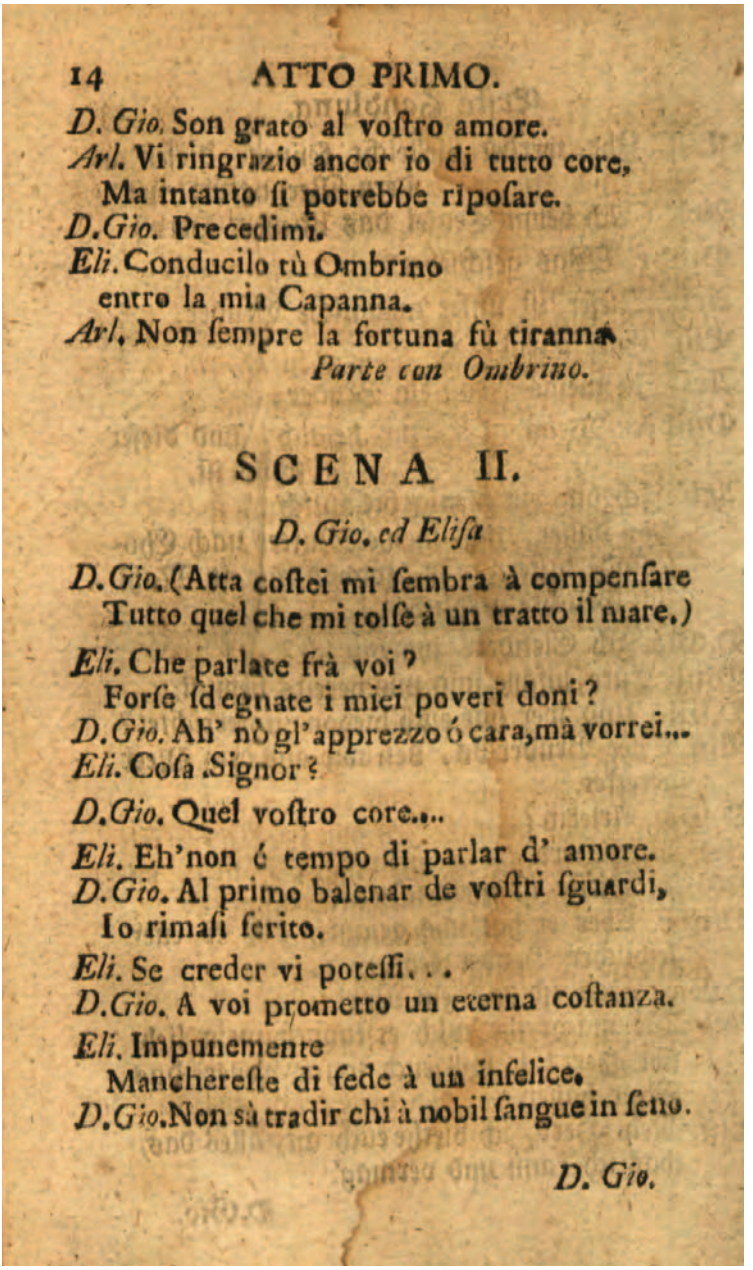
Ombr. Aber er hat uns geſagt, daß er euer leiblicher Bruder ſeye.

D.Gio. Das iſt doch ein Narr!

Arl. Wie macht ihr mich erſtaunen mein liebſter Herr! ſo will euch ſogar weder das Meer haben?

Eliſ. Mein Herr, ich biethe euch an, alles das, was ich kann und vermag.

D.Gio.



14 ATTO PRIMO.

D. Gio. Son grato al voſtro amore.
Arl. Vi ringrazio ancor io di tutto core,
Ma intanto ſi potrebbe riposare.
D.Gio. Precedimi.
Eli. Conducilo tù Ombrino
entro la mia Capanna.
Arl. Non ſempre la fortuna fù tiranna.
Parte con Ombrino.

SCENA II.

D. Gio. ed Eliſa

D.Gio. (Atta coſtei mi ſembra à compenſare
Tutto quel che mi tolſe à un tratto il mare.)
Eli. Che parlate frà voi?
Forſe ſdegnate i miei poveri doni?
D.Gio. Ah' nò gl'apprezzo ó cara, mà vorrei...
Eli. Coſa Signor?
D.Gio. Quel voſtro core....
Eli. Eh'non é tempo di parlar d' amore.
D.Gio. Al primo balenar de voſtri ſguardi,
Io rimaſi ferito.
Eli. Se creder vi poteſſi...
D.Gio. A voi prometto un eterna coſtanza.
Eli. Impunemente
Manchereſte di fede à un infelice.
D.Gio. Non sà tradir chi à nobil ſangue in ſeno.

D. Gio.

D.Gio. Ich bin euch verpflichtet für eure Freundſchaft.

Arl. Und ich ſage euch gleichfalls vom Herzen Dank, indeſſen aber könnten wir uns zur Ruhe begeben.

D.Gio. Gehe voran.

Eliſ. Begleite du ihn Ombrino in meine Hütte.

Arl. Das Glück iſt doch nicht allzeit ein Tyrann. (gehet ab mit Ombrino.

Zweyter Auftritt.

Don Giovanni und Eliſe.

D.Gio. Dieſe ſcheinet mir alles erſetzen zu können, was das Meer mir entnommen.

Eli. Was ſaget ihr da ſo leiſe? vielleicht verſchmähet ihr meine geringe Dienſte?

D.Gio. Ach nein! Ich ſchätze ſie hoch, aber ich wollte....

Eli. Und was dann mein Herr?

D.Gio. Dieſes euer Herze...

Eli. Ey! itzt iſt nicht Zeit von der Liebe zu reden.

D.Gio. Sobald ich die Augen eröfnet, bliebe ich von euren Blicken verwundet.

Eli. Wenn ich euch glauben dörfte....

D.Gio. Ich verſpreche euch eine ewige Beſtändigkeit.

Eli. Ihr würdet einer Unglücklichen ungeſtraft die Treue brechen.

D.Gio. Ein adeliches Geblüt weis nicht treulos zu werden.

Eli.

Eli. Siete voi Cavaliero?
D.Gio. Io nacqui tale, e tale morirò.
Eli. Il nome voſtro?
D.Gio. Don Giovanni Tenorio.
Eli. I voſtri paſſi
Dove or ſono indirizzati?
D.Gio. Per inchinarmi al Trono
Del voſtro Rè ch' alla Caſtiglia impera.
Eli. Ah' Don Giovanni!
Se non temeſſi
Rimanere deluſa...
D.Gio. Io non ſaprei
Come meglio accertarvi - Ecco la mano.
Eli. Giurate.
D.Gio. Giuro al Nume ch' al Cielo, e al Mondo impera,
Voi ſarete mia Spoſa.
Eli. E ſe mancate?
D.Gio. Cada un fulmin dal Ciel, e l' alma in-
Precipiti agl' abiſſi. (fida
Eli. Ora vi credo ecco la deſtra mia.
D.Gio. (Amor pietoſo quanto ti deggio mai)
Eli. Che penſate fra voi?
D.Gio. Vò meditando le mie felicità.
Eli. S'un cuor fedele
Potra farvi felice in me l' avrete.
(Ama Donna ciaſcuna
Più dell' amante ſuo la ſua fortuna.)

Se

Eli. Seyd ihr ein Ritter?
D.Gio. Ich bin ein ſolcher gebohren, und ein ſolcher werde ich ſterben.
Eli. Euer Name?
D.Gio. Don Giovanni Senorio.
Eli. Und wohin iſt euer Weg gerichtet?
D.Gio. Um mich euerm König zu neigen, der Caſtilien beherrſchet.
Eli. Ach Don Giovanni! wenn ich nicht fürchten möchte geäffet zu werden...
D.Gio. Ich wüſte es euch nicht beſſer zu bewehren, hier habt ihr die Hand.
Eli. Schwöret.
D.Gio. Ich ſchwöre dem Gott, der über Himmel und Erde gebiethet, ihr ſollt meine Braut ſeyn.
Eli. Und wofern ihr untreu ſeyd?
D.Gio. So falle ein Donnerkeil vom Himmel, und ſtürze dieſe untreue Seele in den Abgrund.
Eli. Anjetzo glaube ich euch, hier iſt meine Hand!
D.Gio. (Gütiger Liebesgott, was bin ich dir nicht ſchuldig)
Eli. Was überdenket ihr)
D.Gio. Ich betrachte meine Glückſeligkeit.
Eli. Wenn ein getreues Herze euch glücklich machen kann, in mir werdet ihrs finden, eine jede Weibsperſon liebet den Wohlſtand ihres Geliebten mehr, als ihn ſelbſt.

Se voi mio caro
Fedel ſarete,
Sempre m' avrete
Coſtante ognor.
Non mi tradite,
Non m' ingannate,
Se mi laſciate
Che mai faro?
Nò che quel volto
Non è mendace,
Quel ch'a voi piace
ſarà il mio cor.

Parte con Don. Gio.

SCENA III.

Appartamenti di Donn' Anna.

Donn' Anna, Don' Alfonſo, indi il Commendatore.

D. Al. State lieta Donn'Anna, ch'a momenti
Il Genitor s'appreſſa.
D. An. Signor tal volta il noſtro cuor preſago
è cò palpiti ſuoi di ſue ſventure.
D. Al. Tempo or non è di meditar ſciagure.
Com. Figlia ti ſtringo al ſeno.
Oh' come lieto quivi voi rimiro!
Signor de Siciliani il fiero orgoglio....
D. Al. Lo sò fiaccaſte, e ad impetrar perdono
De lor commeſſi errori

In

Wenn ihr, mein Geliebter, mir treu verbleibet, werdet ihr mich allzeit beſtändig finden, verachtet mich nicht, betrieget mich nicht, wenn ihr mich verlaſſet, ach was werde ich thun? Nein, nein dieſes Geſicht belügt mich nicht. Mein Herz wird alles das, was euch gefällt befolgen.

(geht ab mit Don Giovanni.)

Dritter Auftritt.

Zimmer der Donn' Anna.

Donn' Anna, Don Alfonſo, alsdann der Befehlshaber.

D. Alf. Erfreuet euch Donn' Anna, in dem Augenblick kommt euer Vater.

D. An. Herr, damals ſagt mein Herz durch ſeine Unruhe mir was widriges vor.

D. Alf. Vorjetzo iſt nicht Zeit auf Unglücksfälle zu denken.

Bef. Tochter! ich ſchlieſſe dich an meine Bruſt. O mit was für Vergnügen ſehe ich euch hier wieder! Herr, der Sicilianer Hochmuth...

D. Alf. Ich weis es, ihr habt ihn gedemüthiget, und ihre Abgeordneten werden in Caſti-

In Caſtiglia verranno i promotori.
Il noſtro Rè deſia che pertanto
Penſiate à cuſtodirvi
Per ſicurezza della ſua corona.
Com. Queſta è troppa bontà.
D.Al. Ei v' amò ſempre,
Ed or s'accreſce in lui vieppiú l'amore,
Perche s'avmenta in voi merto, e valore.
Per eternare il voſtro nome
Del tempo edace ad onta
Equeſtre Statua erigere vi fece,
E reſe immune
L'Atrio onorato dell' Illuſtre marmo.
A voſtra figlia ſcelſe
Uno ſpoſo Real
Degno di voi, di lei,
La dote ei ſteſſo le farà,
Solo per me vi chiede
Il paterno volere.
Com. Puole il ſouran diſporre a ſuo piacere
Donn' Anna udiſte?
Della Reggia bontà del Signor noſtro
Che vi par? riſpondete?
D.An. Io lieta Incontro il Reale favore
Può ſempre il Rè diſporre del mio core.
Com. Chi ſia lo ſpoſo:
D.Al. Il Duca Ottavio
Del Sourano Nipote.
Voſtro ſpoſo ſara. Mà impallidite!
Fiſſate à terra i lumi!

Com.

lien kommen, um Vergebung ihrer begangenen Freveln zu erbiethen. Unſer König verlanget indeſſen, daß ihr ſorget euch zur Sicherheit ſeiner Krone zu erhalten,

Bef. Dieſes iſt meine allzugroße Güte.

D. Al. Er liebte euch allezeit, und itzt vergrößeret ſich ſeine Liebe, weilen an euch Tapferkeit und Verdienſte ſich mehren. Um euern Namen zum Trotz der zehrenden Zeit zu verewigen, hat er euch eine Bildſäule errichten laſſen, und den Ort zu einer Freyſtatt gemacht. Eurer Tochter hat er einen Bräutigam aus dem königlichen Haus erwählet, der euer und ihrer würdig iſt. das Brautgut wird er ihr ſelbſt geben, nur verlanget er durch mich von euch die väterliche Einwilligung.

Bef. Der Monarch mag thun nach ſeinem Wohlgefallen, Donn' Anna haſt du es gehöret? was dünket dir von der königliche Gnade? antworte!

D. An. Ich gehe freudig derſelben entgegen, der König mag walten mit meinem Herzen.

Bef. Wer ſoll wohl der Bräutigam ſeyn?

D. Al. Der Herzog Oktavio Enkel des Monarchen ſoll euer Gemahl werden, aber ihr erblaſſet! ihr ſchlaget die Augen zur Erde nieder!

Bef.

Com. Simula per modeſtia, e il lieto annunzio
Ch' altrui fora caggion di vano orgoglio,
Rende il ſuo cor per riverenza umile
D. Al. Con voi ſen reſti ; il ſuo deſire al Padre
Può la figlia ſpiegar ſenza roſſore.
D. An. Per me parlò abbaſtanza il Genitore.
Com. Signore al mio ſuorano
Favellate per me, diſporre ei puote
Come del ſangue mio del mio volere.
D. Al. Tutto il Souran ſaprà con ſuo piacere.
Parte.

SCENA IV.

Commendatore, e Donn' Anna.

Com. Eh' che s'oppone alla voſtra letizia.
D. An. Ah' non sò dirlo....
Com. Aprite il voſtro interno.
D. An. Staccarmi non ſaprei dal fianco voſtro
Senza un aſpro dolore.
Com. Conoſco amata figlia il voſtro amore,
mà è neceſſario
Al deſtin inchinar umil la fronte,
D. An. Il Deſtin noſtro
Da noi ſteſſi facciamo,
Non è tiranno il Cielo, e de mortali
Non uſa mai L'arbitrio violentare.
Com. Col genitor non s'hà dà contraſtare:
Del Duca Ottavio

La

Bef. Sie verſtellet ſich aus Sittſamkeit, und was einer andern Urſach eines eitlen Hochmuths ſeyn würde, machet hier ihr Herze aus Ehrfurcht demüthig.

D. Al. Ich will ſie mit euch allein laſſen, eine Tochter kann ohne Entfärbung dem Vater ihre Neigung vertrauen.

D. An. Mein Vater hat für mich ſattſam geredet.

Bef. Herr, ſaget an meiner ſtatt dem Monarchen, daß er mit meinem Willen ſo, wie mit meinem Blut zu gebiethen habe.

D. Al. Er ſoll alles mit Wohlgefallen erfahren.

(gehet ab.

Vierter Auftritt.

Der Befehlshaber, und Donn' Anna.

Bef. Was widerſetzet ſich deiner Glückſeligkeit?

D. An. Ach! ich weis es nicht zu ſagen...

Bef. Eröfne mir dein Herz.

D. An. Ich kann mich von euch ohne heftigem Schmerze nicht abſöndern.

Bef. Ich erkenne, geliebte Tochter, deine Lieb, aber es iſt nöthig vor dem Schickſal in Demuth das Haupt zu beugen.

D. An. Machen wir uns ſelbſt unſer Geſchicke, der Himmel iſt kein Tyrann, er pfleget niemals den freyen Willen der Sterblichen zu zwingen.

Bef. Dem Vater ſoll man nicht widerſprechen, du wirſt des Herzog Octavio Gemahlinn wer-

La ſpoſa voi ſarete,
Se il voſtro cor non acconſente al nodo,
Il Padre voſtro faravvi acconſentir,
Se in fiero ſdegno, e in odio aſpro, e ſpietato
Non vorrete veder l' amor cangiato.

Tutta dal mio volere
La ſorte tua dipende,
E chi meco contende
Più figlia mia non è.

Parte.

D.An. Faccia mio Padre tutto quello che può,
Faccia il Rè ſteſſo tutto quello che sà,
Non vuò, ne il dico in vano
All' odiato Imeneo porger la mano.

Parte.

SCENA V.

Spiaggia di mare come ſopra.

Eliſa, D. Giovanni, indi Arlechino.

D.Gio. Ninfa corteſe ſon grato al voſtro amor.
Eliſ. Perche non darmi il bel nome di ſpoſa?
D.Gio. Tale ancora non ſiete.
Eliſ. E' che vi manca il nodo à ſtabilire?
D.Gio. Ciò che conviene,
Le cerimonie, il rito.
E le pompe nuzziali.
Eliſ. Andiam dunque à compir codeſti riti.

D. Gio,

werden, und wenn dein Herz in dieſe Verbindung nicht einwilliget, wird es dein Vater einwilligen machen; wofern du nicht willſt die väterliche Liebe in Ungnade, und einen heftig- und unverſehnlichen Haß verwandelt ſehen.

Dein ganzes Schickſal hängt von meinem Willen ab. Und die mir widerſtrebet, iſt meine Tochter nicht.

D.An. Es mag mein Vater machen alles, was er vermag, es mag der König ſelbſt thun alles, was er weis, ſo will ich doch nicht, und ich ſage es nicht umſonſt, dem verhaßten Bande die Hand darreichen.

(geht ab.

Fünfter Auftritt.

Eliſe, Don Giovanni, und Arlekin.

D.Gio. Artige Nymphe. Ich bin eurer Liebe großen Dank ſchuldig.

Eli. Warum gebet ihr mir nicht den ſchönen Namen einer Gemahlinn?

D.Gio. Solche ſeyd ihr noch nicht.

Eli. Und an was mangelt es dann das Verbindniß zu beveſtigen?

D.Gio. An dem, was erforderlich iſt, als an Ceremonien, Gebräuchen, hochzeitlicher Pomp, und Pracht.

Eli. Laſt uns dann gehen dieſes zu erfüllen!

D. Gio.

D.Gio. Mà non conviene ò cara
Ch'ora meco venghiate.
Elis. Dunque quivi ſoletta mi laſciate?
D.Gio. Frà pochi giorni v'attendo alla Città,
E il mio ſervo Arlecchin vi condurrà.
Elis. Ingannarmi volete?
D.Gio. Non ſon capace di tanta iniquità
Il mio Servo di ciò v'accerterà.
Arl. Il mio Padrone
E coſtante fedele, e fedelone
Elis. I Numi ſteſſi
Vi puniran ſe mè tradir penſate.
D. Gio. Di ciò bell' Idol mio non dubitate.
Elis. Poſſo ſperarvi ò caro
Nell' amarmi coſtante?
D.Gio. Un altra volta giurerò ſe bramate.
Elis. Ite felice anch'io vi ſeguirò.
Arl. Aſpettate che preſto io tornerò.
Elis. Ed'io frattanto reſto
Addolorata, e triſta.
Arl. (Seriveremo anche queſta sù la Liſta)
D.Gio. (In vano ſperi rivedermi mai più.)
Mia cara Addio.
Elis. Tutto tutto con tè porti il cor mio.
ſi dividono.

SCE-

D. Gio. Es iſt itzt nicht thunlich meine Liebſte, daß ihr mit mir gehet.

Eli. So wollt ihr mich dann hier alleinig laſſen?

D. Gio. In wenig Tagen erwarte ich euch in der Stadt, und mein Diener Arlekin wird euch dahin abholen.

Eli. Ihr wollt mich aufführen?

D. Gio. Ich bin nicht fähig einer ſolchen Unthat, mein Diener wird euch deſſen verſichern können.

Arl. O mein Herr iſt beſtändig, getreu, und ganz entſetzlich treu.

Eli. Der Himmel ſelbſt wird euch ſtrafen, wenn ihr mich zu verrathen gedenket.

D. Gio. Hieran zweifelt nicht, mein ſchönſter Abgott.

Eli. Darf ich hoffen, o vielgeliebter! daß ihr in meiner Liebe beharret?

D. Gio. Ein andermal will ichs euch ſchwören, wenn ihr es verlanget.

Eli. Gehet glücklich! auch ich werde euch folgen.

Arl. Wartet, ich komme bald zurück.

Eli. Und ich ſoll inzwiſchen troſtlos, und voll Schmerzen da bleiben.

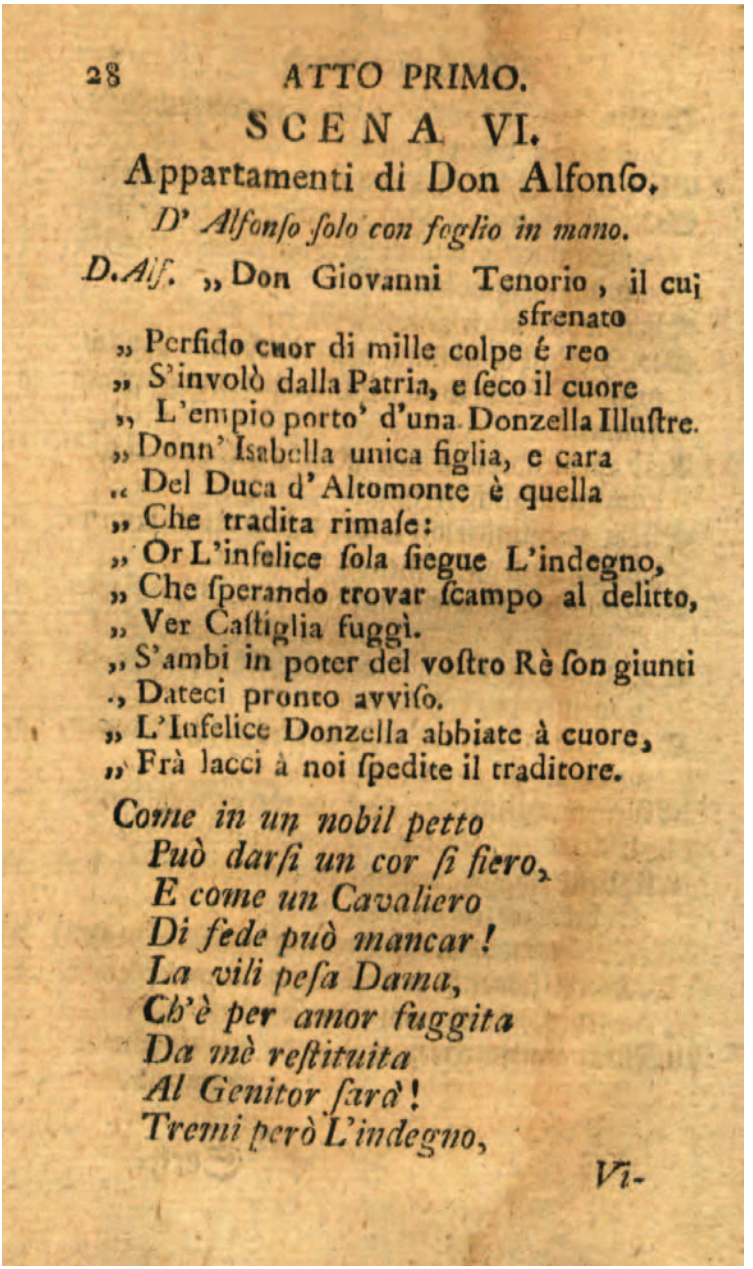
Arl. (Dieſe wollen wir auch auf die Liſte ſchreiben)

D. Gio. (Umſonſt hoffeſt du mich jemals mehr zu ſehen.) Lebe wohl mein Schatz.

Eli. Mein ganzes Herz trageſt du mit davon.

(gehen ab.

Sech-



28 ATTO PRIMO.

SCENA VI.

Appartamenti di Don Alfonſo.

D' Alfonſo ſolo con foglio in mano.

D. Alf. „ Don Giovanni Tenorio, il cui sfrenato
„ Perfido cuor di mille colpe é reo
„ S'involò dalla Patria, e ſeco il cuore
„ L'empio portò d'una Donzella Illuſtre.
„ Donn' Isabella unica figlia, e cara
„ Del Duca d'Altomonte è quella
„ Che tradita rimaſe:
„ Or L'infelice ſola ſiegue L'indegno,
„ Che ſperando trovar ſcampo al delitto,
„ Ver Caſtiglia fuggì.
„ S'ambi in poter del voſtro Rè ſon giunti
„ Dateci pronto avviſo.
„ L'Infelice Donzella abbiate à cuore,
„ Frà lacci à noi ſpedite il traditore.

Come in un nobil petto
Può darſi un cor ſi fiero,
E come un Cavaliero
Di fede può mancar!
La vili peſa Dama,
Ch'è per amor fuggita
Da mè reſtituita
Al Genitor ſarà!
Tremi però L'indegno,

Vi-

Sechſter Auftritt.

Zimmern des Don Alfonſo.

Don Alfonſo allein mit einem Blatt in der Hand.

D. Alf. „Don Giovanni Senorio, deſſen aus-
„ gelaſſene und treuloſe Seele tauſend
„ Laſtern ſchuldig iſt, iſt aus ſeinem Va-
„ terlande entflohen, und hat das Herz
„ eines durchlauchtigen Fräuleins mitge-
„ riſſen; die Donn' Iſabella, einzige
„ und geliebte Tochter des Herzogs von
„ Altomonte, iſt jene, ſo von ihm ver-
„ rathen worden. Itzt folget die Un-
„ glückliche dem Unwürdigen nach, wel-
„ cher um dem Verbrechen Rath zu ſchaf-
„ fen, ſich nacher Caſtilien geflüchtet:
„ wenn beyde in dem Gebiethe eures Kö-
„ nigs ſind, gebet uns hievon baldige
„ Nachricht, laſſet euch angelegen ſeyn
„ das unglückliche Fräulein; den Ver-
„ räther aber ſchicket uns in Feſſeln.

Wie kann wohl in einer edlen Bruſt ein ſo wildes Herz ſich finden? und wie kann ein Ritter treubrüchig ſeyn? das verachtete Fräulein, welches aus Liebe entflohen, ſoll durch mich anwiederum dem Vater zugeſendet werden. Fürchte demnach Nichtswürdiger

Vigliacco, mancatore,
Ne ſperi il traditore
Di ritrovar pietà.

Parte.

SCENA VII.

Strada con veduta della Caſa del Commendatore.

Arlechino, indi Don' Giovanni.

Conſervati fedele,
Penſa ch'io ſtò al ſereno,
Ch'un raffreddore almeno
Mi prenderò per tè.

Che bella diſcrezzione
E quella del Padrone,
Voler che fermo ſtia
A far la ſentinella
Fintanto che non viene.... oh'queſta e bella!
Il moccolo e finito,
E più non ci ſi vede
mè n'anderò bel bello....
E ſe il padrone viene, e non mi trova?
Biſognerà ch'aſpetti - mi riccordo che diſſe
Aſpettami colà fino ch'io vengo,
E ſe qualcuno voleſse contraſtare
Vccidilo: mi voglio ora provare.

Per

diger, Niederträchtiger, Treuloſer! Ja der Verräther ſoll nicht hoffen Gnade zu erlangen.

(gehet ab.

Siebenter Auftritt.

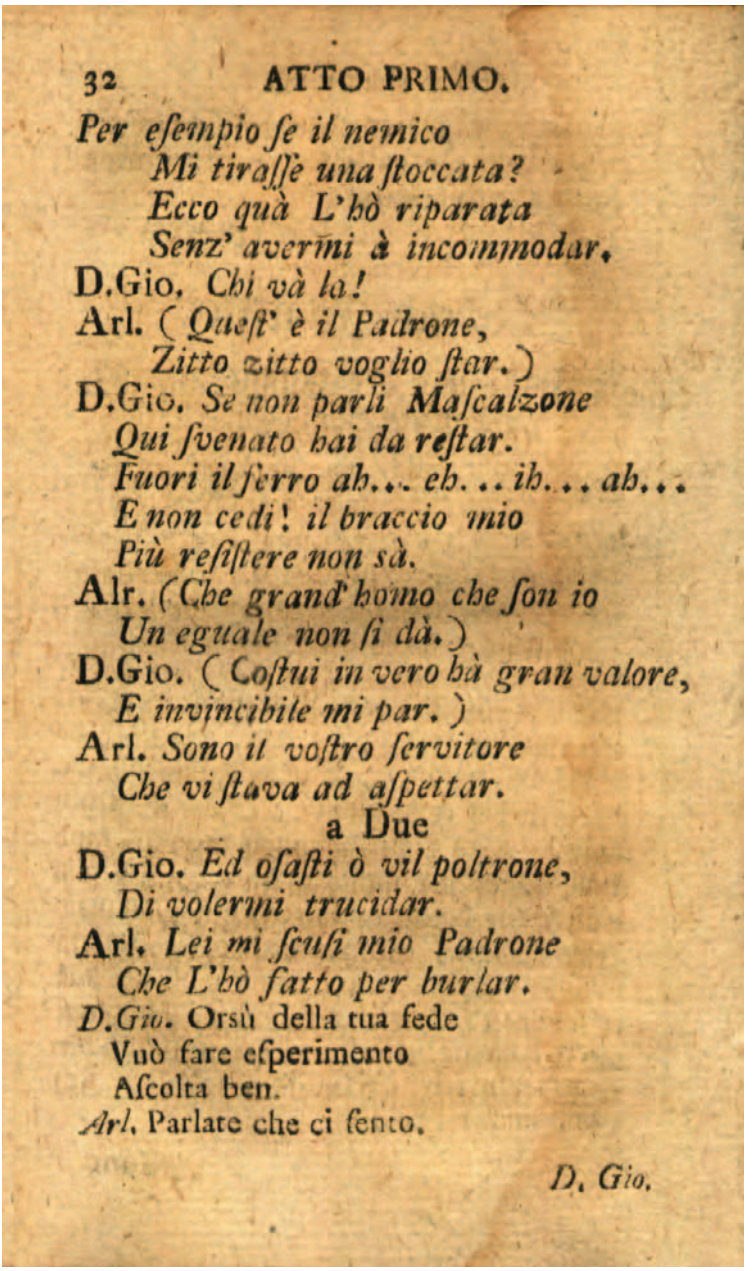
Eine Gaſſe mit der Ausſicht auf den Palaſt des Befehlhabers.

Arlekin, dann Giovanni.

Erhalte dich du Getreuer, denke, daß ich an freyer Luft ſtehe, und daß ich wegen deiner wenigſtens den Schnuppen bekomme.

O was für eine ſchöne Beſcheidenheit iſt dieſe von meinem Herrn! Er will, daß ich da feſt halte, und Schildwacht mache, unterdeſſen bis er kommt ... O das iſt juſt recht. Das Licht iſt ausgegangen, und man ſiehet hier nichts mehr. Ich will ganz ſachte davon gehen, wenn dann mein Herr kommt, und mich nicht findet, ſo mag er warten: Ich erinnere mich, daß er ſagte: Warte auf mich da, bis daß ich komme. Und wenn jemand dir widerſpricht, ſchlage ihn todt. Ich will mich itzt prüfen.

Zum



32 ATTO PRIMO.

Per eſempio ſe il nemico
Mi tiraſſe una ſtoccata?
Ecco quà L'hò riparata
Senz' avermi à incommodar.
D.Gio. *Chi và là!*
Arl. *(Queſt' è il Padrone,*
Zitto zitto voglio ſtar.)
D.Gio. *Se non parli Maſcalzone*
Qui ſvenato hai da reſtar.
Fuori il ferro ah... eh... ih... ah...
E non cedi! il braccio mio
Più reſiſtere non sà.
Arl. *(Che grand' homo che ſon io*
Un eguale non ſi dà.)
D.Gio. *(Coſtui in vero hà gran valore,*
E invincibile mi par.)
Arl. *Sono il voſtro ſervitore*
Che vi ſtava ad aſpettar.
a Due
D.Gio. *Ed oſaſti ò vil poltrone,*
Di volermi trucidar.
Arl. *Lei mi ſcuſi mio Padrone*
Che L'hò fatto per burlar.
D.Gio. Orsù della tua fede
Vuò fare eſperimento
Aſcolta ben.
Arl. Parlate che ci ſento.

D. Gio.

Zum Beyſpiel wenn der Feind mir einen Stoß beybringen wollte, ſehet da iſt er ausparirt, ohne daß es mir beſchwerlich fällt.

D.Gio. Wer iſt da?

Arl. (Dieß iſt mein Herr, ich will ganz ſtille ſtehen.)

D.Gio. Wenn du nicht redeſt Lumpenhund, ſo ſollſt du auf der Stelle bleiben. Heraus mit der Klinge ha... he... hi ... ha. Und du weicheſt nicht! Mein Arm kann nicht mehr widerſtehen.

Arl. (Welch großer Mann bin ich nicht, meines gleichen iſt nicht zu finden)

D.Gio. (Dieſer hat fürwahr viele Tapferkeit, und ſcheinet mir unüberwindlich)

Arl. Ich bin euer Diener, der auf euch hier wartet.

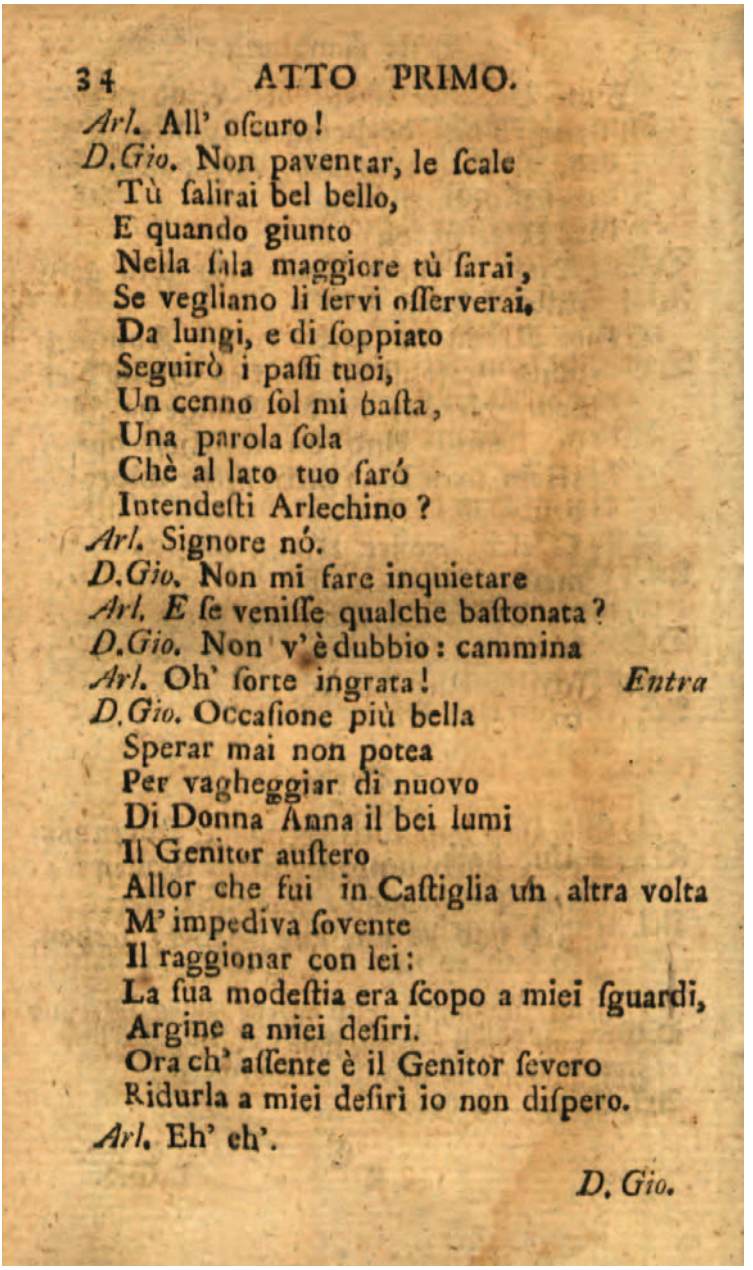
Beyde.

D.Gio. Und haſt dich erkühnet Bärenhäuter, mich umbringen zu wollen?

Arl. Um Vergebung, gnädiger Herr! Ich hab es nur aus Scherz gethan.

D.Gio. Wohlan! Ich werde einen Verſuch von deinere Treue thun. Horche zu!

Arl. Redet, ich höre!



34 ATTO PRIMO.

Arl. All' oſcuro!
D.Gio. Non paventar, le ſcale
Tù ſalirai bel bello,
E quando giunto
Nella ſala maggiore tù ſarai,
Se vegliano li ſervi oſſerverai,
Da lungi, e di ſoppiato
Seguirò i paſſi tuoi,
Un cenno ſol mi baſta,
Una parola ſola
Chè al lato tuo ſaró
Intendeſti Arlechino?
Arl. Signore nó.
D.Gio. Non mi fare inquietare
Arl. E ſe veniſſe qualche baſtonata?
D.Gio. Non v'è dubbio: cammina
Arl. Oh' ſorte ingrata! *Entra*
D.Gio. Occaſione più bella
Sperar mai non potea
Per vagheggiar di nuovo
Di Donna Anna il bei lumi
Il Genitor auſtero
Allor che fui in Caſtiglia un altra volta
M' impediva ſovente
Il raggionar con lei:
La ſua modeſtia era ſcopo a miei ſguardi,
Argine a miei deſiri.
Ora ch' aſſente è il Genitor ſevero
Ridurla a miei deſirì io non diſpero.
Arl. Eh' eh'.

D. Gio.

D.Gio. Gehe dort hinein!

Arl. Und in der Finſtere?

D.Gio. Fürchte dich nicht! du wirſt die Treppe gemächlich hinaufgehen, und wenn du in den großen Saal kommſt, habe Acht, ob die Bedienten wach ſind, ich will dir von weiten heimlich nachfolgen. Ein Zeichen, ein einziges Wort iſt genug, ſo werde ich bey dir ſeyn, haſt du es verſtanden Arlekin?

Arl. Nein mein Herr.

D.Gio Beunruhige mich nicht.

Arl. Wenn aber eine Prügelſuppe kömmt?

D.Gio. Glaube es nicht. Gehe zu.

Arl. Ach unfreundliches Geſchicke!

(tritt ein.

D.Gio. Eine ſchönere Gelegenheit könnte ich niemals hoffen mich an den holden Augen der Donn' Anna wiederum zu weiden; als ich ehemals in Caſtillien ware, hinderte mich öfters der ſtrenge Vater mit ihr zu reden: Ihre Sittſamkeit ware damals das Ziel meiner Blicke der Damm meiner Begierden. Itzt, da ſie ſich ergiebt, iſt der Vater allzu ſtrenge. Ich verzweifle nicht ſie zu meiner Abſicht zu bringen.

Arl. Eh, eh!

D.Gio. Sei tù? il cenno è queſto.
Arl. Non ſi ſente neſſuno.
D.Gio. Eccomi leſto. *(Entrano.*

SCENA VIII.

Appartamenti di Donn' Anna.

Donn' Anna e Liſetta.

D.An. Laſciami in pace.
Liſ. E perche mai Signora?
D.An. Hò una ſmania nel ſen che mi divora
Vanne tu à ripoſar laſciami ſola
Liſ. E non volete che vi venga à ſpogliar?
D.An. Da me ſteſſa il farò
Non sò trovar più pace,
Qualcoſa dì funeſto
Preſàgiſce il mio core.
Liſ. Eh Laſciate Signora ogni timore.
D.An. Dammi il lume Liſetta
Di tè per ora più biſogno non hò
Puoi andare a ripoſar.
Parte.
Liſ. Obbedirò.

SCENA IX.

Don Giovanni, Arlechino, e detto.

Liſ. Povera mìa padrona
Oh' quanto mi diſpiace
Perduta hà la ſua pace
Che

D.Gio. Biſt du es? iſt dieß das Zeichen?
Arl. Es wird niemand geſpüret.
D.Gio. Ich bin bereit.
(tretten ein.

Achter Auftritt.

Zimmern der Donn' Anna.

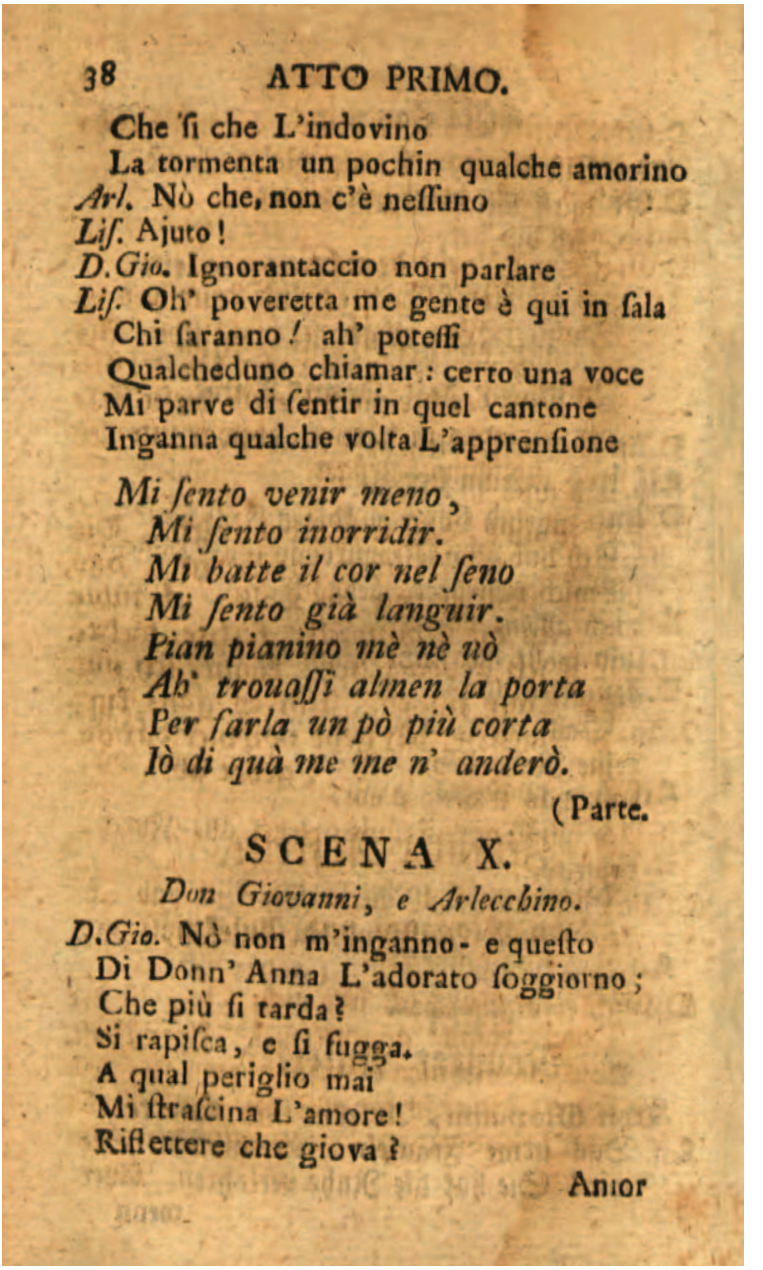
Donn' Anna und Liſette.

D.An. Laß mich mit Ruhe.
Liſ. Und warum dann gnädiges Fräulein?
D.An. Ich hab eine Verwirrung im Gemüthe, die mich verzehret, gehe ſchlaffen, und laß mich allein.
Liſ. Und wollt ihr nicht, daß ich komme euch auszukleiden?
D.An. Das werde ich ſelbſt thun, ich kann keine Ruhe mehr finden, mein Herz ſagt mir was trauriges vor.
Liſ. Ach gnädiges Fräulein leget alle Furcht beyſeits.
D.An. Gieb mir ein Licht. Vorjetzt hab ich deiner nicht mehr nöthig du kannſt zur Ruhe gehen. (gehet ab.
Liſ. Ich will gehorchen.

Neunter Auftritt.

Don Giovanni, Arlekin und Liſette.

Liſ. Das arme Fräulein, wie mißfällt Sie mir! Sie hat die Ruhe verlohren. Aber wenn



38 ATTO PRIMO.

Che ſi che L'indovino
La tormenta un pochin qualche amorino
Arl. Nò che, non c'è neſſuno
Liſ. Ajuto!
D. Gio. Ignorantaccio non parlare
Liſ. Oh' poveretta me gente è qui in ſala
Chi ſaranno! ah' poteſſi
Qualcheduno chiamar: certo una voce
Mi parve di ſentir in quel cantone
Inganna qualche volta L'apprenſione

Mi ſento venir meno,
Mi ſento inorridir.
Mi batte il cor nel ſeno
Mi ſento già languir.
Pian pianino mè nè nò
Ah' trouaſſi almen la porta
Per farla un pò più corta
Iò di quà me me n' anderò.

(Parte.

SCENA X.

Don Giovanni, e Arlecchino.

D. Gio. Nò non m'inganno - e queſto
Di Donn' Anna L'adorato ſoggiorno;
Che più ſi tarda?
Si rapiſca, e ſi fugga.
A qual periglio mai
Mi ſtraſcina L'amore!
Riflettere che giova?

Anior

wenn ich es rathen ſollte, wird ſie etwa ein kleiner Liebeshandel plagen.

Arl. Nein doch, es iſt hier niemand.

Liſ. Hülfe!

D. Gio. Du Tölpel rede nicht.

Liſ. Ach ich Armſelige! es ſind Leute hier im Saale. Wer mögen ſie wohl ſeyn? Ach wenn ich nur jemanden ruffen könnte! Gewiß, es deuchte mich hier in dieſer Ecke eine Stimme zu hören; obzwar zuweilen die Einbildung betrüget.

Ich ſpühre, daß mir übel wird. Die Haare ſtehen mir zu Berge, das Herz ſchlägt mir im Leib; ich fühle bereits die Ohnmacht, ſachte, ſachte will ich gehen; Ach! könnte ich nur die Thür finden. Um es ganz kurz zu machen, ich gehe von hier davon.

(gehet ab.

Zehenter Auftritt.

Don Giovanni und Arlekin.

D. Gio. Nein nein! ich irre nicht: dieß iſt der Donn' Anna angebettener Aufenthalt. Warum verweilen? Entführe man ſie, und fliehe. In was für eine Gefahr verleitet mich die Liebe nicht? was hilft es nachzuſin-

Amor mi ſprona, amor m'aſſiſterà.
Tutto è in ſilenzio,
Coraggio non mi manca;
Del bene che mi porge or la fortuna,
Abuſarmi non vuò, più miglior tempo
Di queſto non ſi trova,
Del mio ſpirto or vuò far L'ultima prova.

Dell' onda ſdegnata
Non teme L'orgoglio,
Quel ſaſſo, quel ſcoglio
Che ſorge nel mar,
Gl' inſulti non teme
Di vento nemico,
Quel tronco ch' antico
Gli sà contraſtar. (entra.

Arl. Giudizio ſior Padrone ſe non foſs'io
Che con la mia prudenza
Regolaſſi quel ſtrano umor beſtiale.
Sarebbe di già andato allo ſpedale....
Oh'che fracaſſo
La guaglia è nella rete
Se poſſo vò bel bello
Far per l'iſteſſa ſtrada il ritornello. (*Parte.*

SCENA XI.

Donn' Anna, Don Giovanni, indi il Comendatore.

D. An. Laſciami traditore,
Con quale ardire penetraſti ſin qui?

D. Gio.

ſinnen ? Der Liebesgott feuert mich an, der Liebesgott wird mir beyſtehen. Alles iſt in der Stille, an Muth fehlet es nicht der Gunſt, ſo das Glück mir itzt anbietet will mich nicht mißbrauchen, eine beſſere Zeit als dieſe, iſt nicht zu erwarten Hier will ich die letzte Prob meiner Entſchloſſenheit zeigen.

Der erzürneten Wellen drohenden Stolz fürchtet der Fels die Klippe nicht, ſo aus dem Meer entſtehet. Den Anfall der Winde fürchtet nicht jener Stamm, der ihnen von alters zu widerſtehen weis.

(tritt ein.

Arl. Herr ſeyd beſcheiden. Wenn ich nicht wäre, und daß ich mit meiner Klugheit dieſen ſeltſammen beſtialiſchen Kopf nicht leiten möchte, wäre er ſchon längſt nach dem Spital gegangen ... O was für ein Gepolter! der Vogel iſt gefangen. Wenn ich nur kann, will ich fein ſauber den nemlichen Weeg, ſo ich gekommen, zurückkehren.

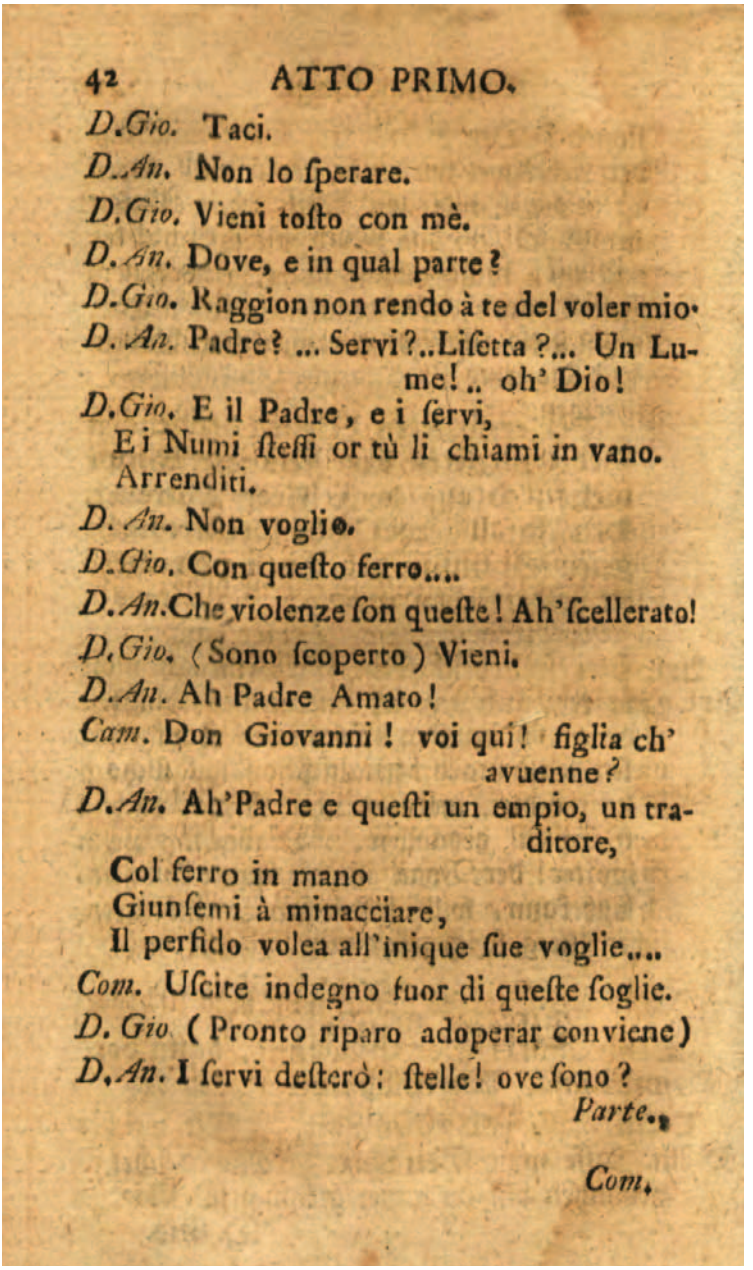
(gehet ab.

Eilfter Auftritt.

Donn' Anna, Don Giovanni, dann der Befehlshaber.

D.An. Laſſe mich Verräther. Mit welcher Kühnheit biſt du hieher gekommen.

D. Gio.



42 ATTO PRIMO.

D.Gio. Taci.

D.An. Non lo ſperare.

D.Gio. Vieni toſto con mè.

D.An. Dove, e in qual parte?

D.Gio. Raggion non rendo à te del voler mio.

D.An. Padre? ... Servi?..Liſetta?... Un Lume!.. oh' Dio!

D.Gio. E il Padre, e i ſervi,
E i Numi ſteſſi or tù li chiami in vano.
Arrenditi.

D.An. Non voglio.

D.Gio. Con queſto ferro....

D.An. Che violenze ſon queſte! Ah' ſcellerato!

D.Gio. (Sono ſcoperto) Vieni.

D.An. Ah Padre Amato!

Com. Don Giovanni! voi quì! figlia ch' avuenne?

D.An. Ah'Padre e queſti un empio, un traditore,
Col ferro in mano
Giunſemi à minacciare,
Il perfido volea all'inique ſue voglie....

Com. Uſcite indegno fuor di queſte ſoglie.

D.Gio (Pronto riparo adoperar conviene)

D.An. I ſervi deſterò: ſtelle! ove ſono?
Parte.

Com.

D.Gio. Schweige.
D.An. Hoffe es nicht.
D.Gio. Komme geſchwind mit mir.
D.An. Wohin, und an was für Art?
D.Gio. Ich gebe dir nicht Rechenſchaft von meinem Willen.
D.An. Vater .... Bedienten .... Liſette .... ein Licht .... O Gott!
D.Gio Den Vater, den Bedienten, und den Himmel ſelbſt rufeſt du hier umſonſt, ergebe dich.
D.An. Ich will nicht.
D.Gio. Mit dieſem Degen .....
D.An. Was für Gewaltſamkeit iſt dieß! Ach Laſterhafter!
D.Gio. (Ich bin entdecket) komme.
D.An. Ach geliebter Vater!
Bef. Don Giovanni! ihr ſeyd hier? Tochter was iſt geſchehen?
D.An. Ach Vater dieſer iſt ein Ruchloſer, ein Verräther, mit dem Degen in der Hand kame er mir zu drohen; der Böſewicht wollte mich zu ſeinem böſen Willen .....
Bef. Gehet Unwürdiger heraus aus dieſen Zimmern.
D.Gio. (Geſchwinde Mittel muß man zu brauchen wiſſen)
D.An. Die Bedienten ſind aufgewacht. Himmel wo ſind ſie.

(gehet ab.

Bef.

Com. Malnato Cavalier, onta ſimile
Vuol vendetta vuol ſangue.
Oimè! ſpengeſti il lume
Frà le tenebre ancora
Saprò paſſarti il core: vieni pure.
D.Gio. Son teco. (*ſi battono.*
Com. Ah' ſon ferito.
Torna barbaro torna... Ah' non mi reggo..
Vieni vieni, ritorna à me d'appreſſo.
D.Gio. Chi è caggion del ſuo mal pianga ſe ſteſſo.

Com. *Dalle ſquarciate vene*
Scorre in più parte il ſangue,
Il piè non mi ſoſtiene
Cado... vacillo eſangue...
Figlia... più non m'aſcolta!
Servi?... li chiamo invano.
Ah' che Crudel Martoro:
Barbaro... figlia... io moro.
(cade morto.

SCENA XII.

Donn' Anna ſola.

Eccoci ò Genitor... Cieli! che miro!
Non reſpira! e già morto! Ah' dov'è L'empio
Barbaro feritor; crudo ſpietato
Che ti fè L'infelice? Ah' Padre amato
Que-

Bef. Nichtswerther Ritter! eine ſolche Schande erfodert Blut. Ach .... du haſt das Licht ausgelöſchet, Ich werde ſchon treffen dir auch im Finſteren das Herz durchzubohren: komme nur.

D. Gio. Da bin ich.

(ſie ſchlagen ſich.

Bef. Ach! ich bin verwundet! kehre um Grauſamer, kehre um .... Ach ich kann mich nicht mehr enthalten. Komme komme, kehre wieder zu mir.

D. Gio. Der ſeines Unglücks Urſach iſt, beweine ſich ſelbſten.

Bef. Aus den zerfleiſchten Adern flieſſet das Blut in Ströhmen, die Füſſe fangen an zu ſinken; ich taumle... Ich falle entſeelt; Tochter... Sie höret mich nicht. Bediente... Ich rufe umſonſt. Ach was für heftige Schmerzen... Grauſamer... Tochter ... ich ſterbe.

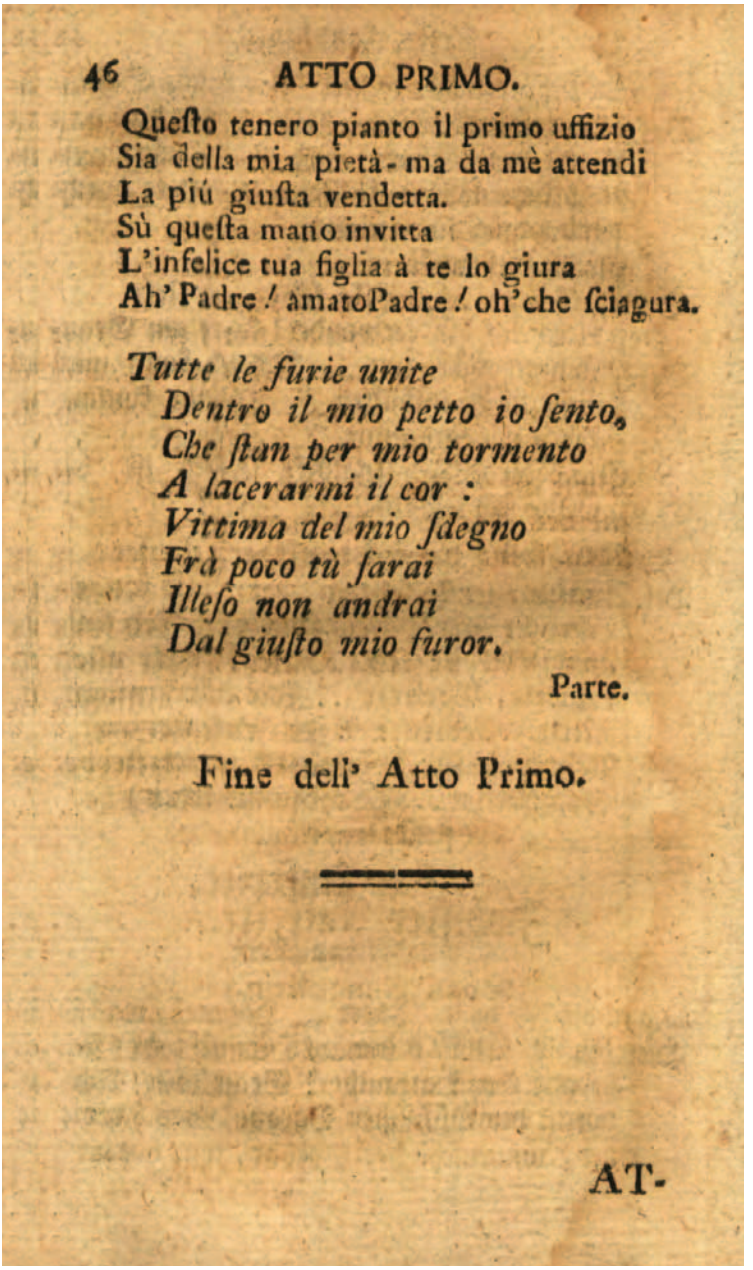
(fallet todt darnieder.)

Zwölfter Auftritt.

Donn' Anna allein.

Hier bin ich mein Vater .... Himmel, was ſehe ich! Er iſt athemlos! Er iſt todt! Ach wo iſt der Böſewicht! Grauſamer Mörder, unmenſchlicher Barbar, was hat dir

der



46 ATTO PRIMO.

Queſto tenero pianto il primo uffizio
Sia della mia pietà - ma da mè attendi
La piú giuſta vendetta.
Sù queſta mano invitta
L'infelice tua figlia à te lo giura
Ah' Padre! amatoPadre! oh'che ſciagura.

Tutte le furie unite
Dentro il mio petto io ſento,
Che ſtan per mio tormento
A lacerarmi il cor:
Vittima del mio ſdegno
Frà poco tù ſarai
Illeſo non andrai
Dal giuſto mio furor.

Parte.

Fine dell' Atto Primo.

AT-

der Unglückliche gethan? Ach geliebter Vater dieſes zärtliche Klagen ſeye die erſte Pflicht meiner Frömmigkeit; aber erwarte zugleich von mir die gerechteſte Rache, in dieſe unüberwindliche Hand ſchwöret es deine unglückliche Tochter.

Ich fühle alle Furien in meiner Bruſt verſammlet, welche mit großer Quaal das Herz in mir zerreiſſen. Du wirſt in balden werden das Opfer meiner Rache. Meinem gerechten Zorn ſollſt du mit nichten entgehen.

Ende der erſten Handlung.

Zwey-

ATTO SECONDO.

SCENA I.

Strada.

Don Giovanni, *Arlecchino*.

D.Gio. Ah' deſtino crudele
A qual periglio mai tu mi guidaſti!
Oh' Donne all' huom funeſte
Per la voſtra belta!
Reſo Omicida gia mi ſono per voi:
Donn' Anna irata vendetta chiederà,
Vorra vedermi oppreſſo il Ré Sdegnato
Crudo perverſo Amor! Barbaro Fato!

Arle. L' avete fatta bella
Oh' che rumor! che caſo! che ſpavento,

D.Gio. Percio tu ti ſgomenti!
Riſoluzion ci vuole
Vanne al mio Albergo;
E ſe qualcun colà di me cercaſſe
Riſpondi che partito
All' iſtante ſon io.

Arle. Senza pranzare?

D.Gio. Nò: il mio pranzo colà fa preparare

Arle.

Zweyte Handlung.

Erſter Auftritt.

Eine Gaſſe.

Don Giovanni und Arlekin.

D. Gio. Ach grauſames Geſchicke! in was für eine Gefahr haſt du mich nicht gebracht? O ihr Weiber! eure Schönheit iſt der Mannsleute Unglück! durch euch bin ich bereits zum Mörder geworden. Die ergrimmte Donn'Anna wird Rache ſuchen, der erzürnete König wird mein Verderben wollen. Grauſame, verführeriſche Liebe! unbarmherziges Verhängniß.

Arl. Ihr habt es gut gemacht, o was für ein Lerm! was für Zufall! was für Schreken!

D. Gio. Und hierüber erſchrickſt du? Muth muß man haben: gehe nach meinem Gaſthaus, und wenn jemand mich da ſuchen ſollte, ſage ihme, daß ich alſogleich davon gereiſet ſeye.

Arl. Und ohne Mahlzeit?

D. Gio. Nein, mein Mittagseſſen laß allda zubereiten.

Arle. Ottimamente.
D.Gio. Indi ritorna a mè che qualche tempo
Vuò nell' Atrio celarmi
Immune à delinquenti.
Arle. Io per me vi direi Signor Padrone
Doppo aver fatto una buona man giat
Di battere ben preſto ritirata.
D.Gio. Laſcia far partirem, ma è neceſſario
Qual che tempo aſpettar: vanne di volo,
Non mi laſciar colà gran tempo ſolo.
Parte.

Arle. Và, torna, reſta
Non mi ricordo niente
Di quello che m'hà detto:
Sono ſcarſo un pochino d'intelletto.
Parte.

SCENA II.

Appartamenti di Don Alfonſo.

Donn' Iſabella, e Don Alfonſo.

D.Is. Signor Donn' Iſabella unico germe
De Duchi d' Altomonte à voi s'inchina,
E il favor voſtro in ſuo ſoccorſo implora.
D.Alf. Già tutto m'è paleſe o mia Signora
Cura s'aura di voi,
L'empio punito frà momenti ſarà,
Ad ogni Coſto il Monarca ſdegnato
Vuole che pagi il fio
Dell'

Arl. Vortreflich.

D. Gio. Darnach komme wieder zu mir, ich will auf einige Zeit mich in dem Vorhof verbergen, der den Verbrechern eine Freystatt ist.

Arl. Ich, meines Orts möchte euch sagen mein Herr, daß ihr nach einer tüchtigen Mahlzeit eilist zum Abmarsch blaser.

D. Gio. Laß mich machen, wir wollen davon gehen; aber es ist nöthig einige Zeit zu warten, gehe flugs, und laß mich da nicht lang allein.

(gehet ab.

Arl. Gehe, komm zurück, warte, ich erinnere mich nicht mehr, was er mir gesagt, es mangelt mir ein klein wenig an Vernunft.

(gehet ab.

Zweyter Auftritt.

Zimmern des Don Alfonso.

Donn' Isabella, und Don Alfonso.

D. Is. Herr! Donn' Isabella, der einzige Sprossen der Herzogen von Altomonte, verehret euch beugend, und flehet eure Gnade um Beystand an.

D. Alf. Mein Fräulein es ist mir bereits alles bekannt, man wird Sorge um euch tragen, der Böswicht soll in balden bestrafet werden, der erzürnete Monarch will, es koste, was es seye, daß er das schröckli-

Dell' enorme delitto
Perche al Commendator hà il ſen trafitto.
D.Is. Di tutto e ben capace
Un moſtro di perfidia:
Di quanto che a mio prò farete ognora
Vi renderà mercede il Cielo ancora.
D.Alf. Olà, del Reo ſi cerchi
Dà per tutte le parti, Il Rè L'impone
Che brama dare al Mondo un giuſto eſempio
Come puniſca un traditore un empio.
Parte

D.Is. Chi mai in quel core
Figurare potea
Tanta malvagita! Ah' ſe dal volto
Si deve argomentar qual ſia L' interno,
Ingannata ciaſcuna io ben diſcerno.
E folle chi crede
Coſtanza in amore,
E ſtolta chi fede
Figura in un core
Avezzo à ingannar.
Parte.

SCENA III.

Atrio con vari Mauſolei frà quali la ſtatua del Commendatore.

Don' Giovani, indi Donn' Anna.

D.Gio. Si queſto luogo
Mi ſervirà d'aſilo, e queſt' orrori
Mi

che Verbrechen büsse; denn er den Befehlshaber durchgestochen.

D. Js. Er ist wohl aller Lastern fähig, ein Ungeheuer der Treulosigkeit: doch so viel ihr zum Besten seiner Wohlfahrt thun werdet, soll euch der Himmel erwiedern.

D. Alf. Holla! man suche von allen Seiten den Strafbaren, der König befiehlt es. Er verlanget der Welt ein gerechtes Beyspiel zu geben; wie er einen Verräther, einen Bösewicht strafen kann.

D. Js. Wer hätte wohl jemals in diesem Herzen eine solche Bosheit erachtet? ach wenn man nach dem Aeußerlichen das Innere beurtheilen soll, so halte ich eine jede für betrogen.

Thöricht ist, die da glaubet Beständigkeit im Lieben, närrisch ist, die da meinet, Treue in einem Herzen zu seyn, so zu betrügen gewöhnt ist.

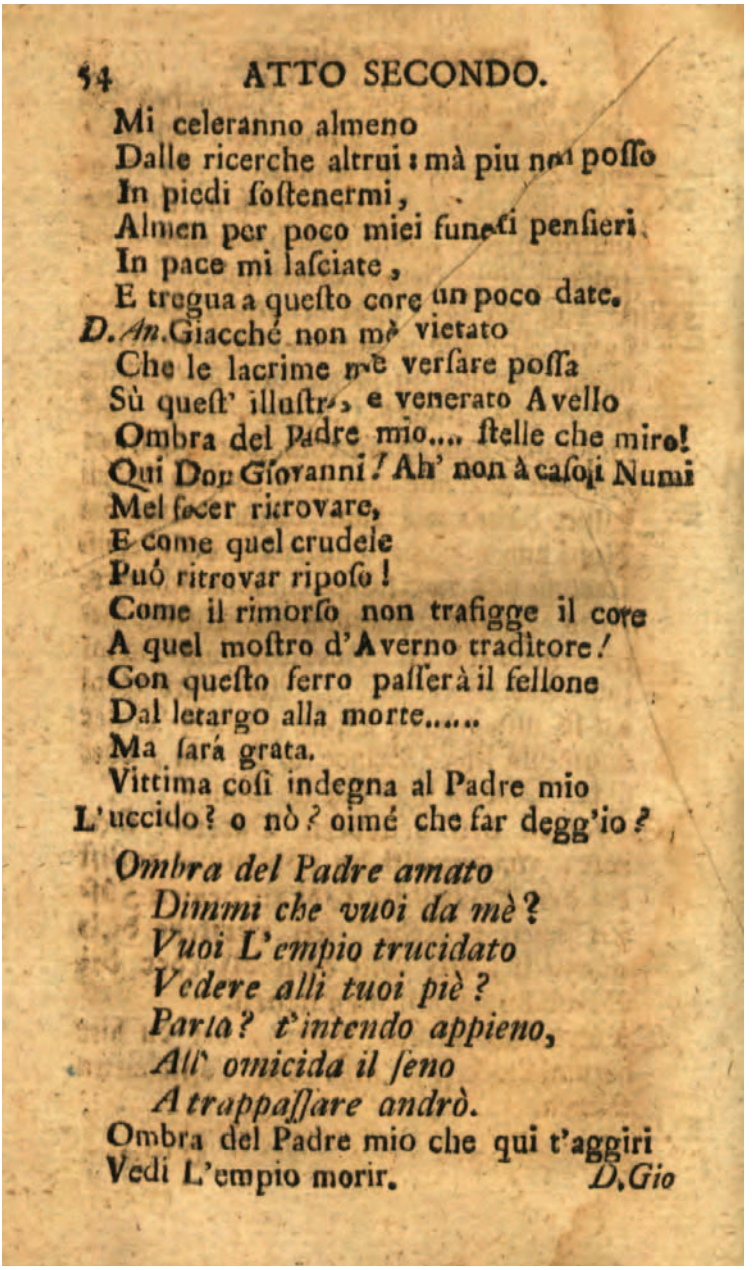
(gehet ab.

Dritter Auftritt.

Ein Vorhof mit verschiedenen Grabmahlen, worunter die Bildsäule des Befehlshaber.

Don Giovanni, dann Donn'Anna.

D. Gio. Ja dieser Ort wird mir zur Freystatt dienen, und diese Schreckbilder werden mich



54 ATTO SECONDO.

Mi celeranno almeno
Dalle ricerche altrui: mà piu non posso
In piedi sostenermi,
Almen per poco miei funesti pensieri
In pace mi lasciate,
E tregua a questo core un poco date.
D. An. Giacché non mè vietato
Che le lacrime mè versare possa
Sù quest' illustre, e venerato Avello
Ombra del Padre mio.... stelle che miro!
Qui Don Giovanni! Ah' non à caso i Numi
Mel fecer ritrovare,
E come quel crudele
Può ritrovar riposo!
Come il rimorso non trafigge il core
A quel mostro d'Averno traditore!
Con questo ferro passerà il fellone
Dal letargo alla morte.....
Ma sarà grata.
Vittima così indegna al Padre mio
L'uccido? o nò? oimé che far degg'io?

Ombra del Padre amato
Dimmi che vuoi da mè?
Vuoi L'empio trucidato
Vedere alli tuoi piè?
Parla? t'intendo appieno,
All' omicida il seno
A trappassare andrò.
Ombra del Padre mio che qui t'aggiri
Vedi L'empio morir. *D. Gio*

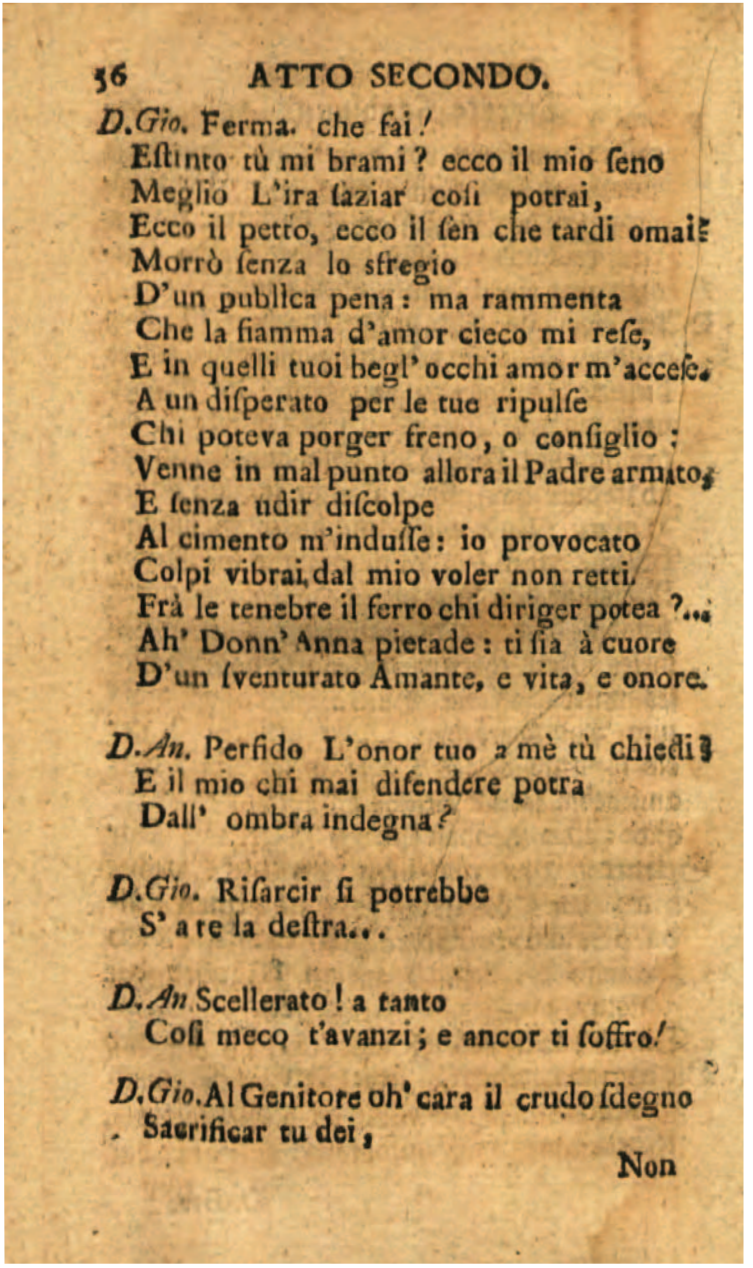
mich wenigſtens vor dem Nachſuchen der Menſchen verbergen : aber ich kann mich nicht auf den Füſſen erhalten. Ihr traurige Gedanken! laſt mich doch nur ein wenig ruhig ſeyn, und verleihet dieſem Herzen nur einen kleinen Stillſtand.

D.An. Nun da mir nicht verwehret iſt, bey dieſem edlen und verehrungswürdigen Grab meine Thränen zu vergieſſen ; du Schatten meines Vaters... Ihr Sterne, die ich ſchaue! Hier Don Giovanni! Ach der Himmel hat mir ihn nicht zufällig finden laſſen. Und wie kann dieſer Grauſame Ruhe haben? Wie! thuen nicht die Gewiſſensbiſſe das Herz dieſes Höllenungeheuers, dieſes Verräthers zernagen? Mittelſt dieſes Eiſens ſoll der Bovhafte vom Schlaf zum Tod übergehen ..... Aber wird wohl ein ſo unwürdiges Opfer meinem Vater angenehm ſeyn? Bringe ich ihn um, oder nicht? O wehe was ſoll ich thun?

Schatten des geliebten Vaters! ſage mir, was willſt du von mir? willſt du den Böswicht todt zu deinen Füſſen ſehen? Rede! ich verſtehe dich gänzlich, ich will dem Mörder die Bruſt durchzuſtoſſen gehen.

Du Schatten meines Vaters, der du hier herumſchwebeſt, ſiehe den Laſterhaften ſterben.

D.Gio.



56 ATTO SECONDO.

D.Gio. Ferma. che fai!
Eſtinto tù mi brami? ecco il mio ſeno
Meglio L'ira ſaziar coſi potrai,
Ecco il petto, ecco il ſen che tardi omai?
Morrò ſenza lo sfregio
D'un publica pena: ma rammenta
Che la fiamma d'amor cieco mi reſe,
E in quelli tuoi begl' occhi amor m'accese.
A un diſperato per le tue ripulſe
Chi poteva porger freno, o conſiglio:
Venne in mal punto allora il Padre armato,
E ſenza udir diſcolpe
Al cimento m'induſſe: io provocato
Colpi vibrai, dal mio voler non retti.
Frà le tenebre il ferro chi diriger potea?...
Ah' Donn' Anna pietade: ti ſia à cuore
D'un ſventurato Amante, e vita, e onore.

D.An. Perfido L'onor tuo a mè tù chiedi?
E il mio chi mai difendere potra
Dall' ombra indegna?

D.Gio. Riſarcir ſi potrebbe
S' a te la deſtra...

D.An Scellerato! a tanto
Coſi meco t'avanzi; e ancor ti ſoffro!

D.Gio. Al Genitore oh' cara il crudo ſdegno
Sacrificar tu dei,

Non

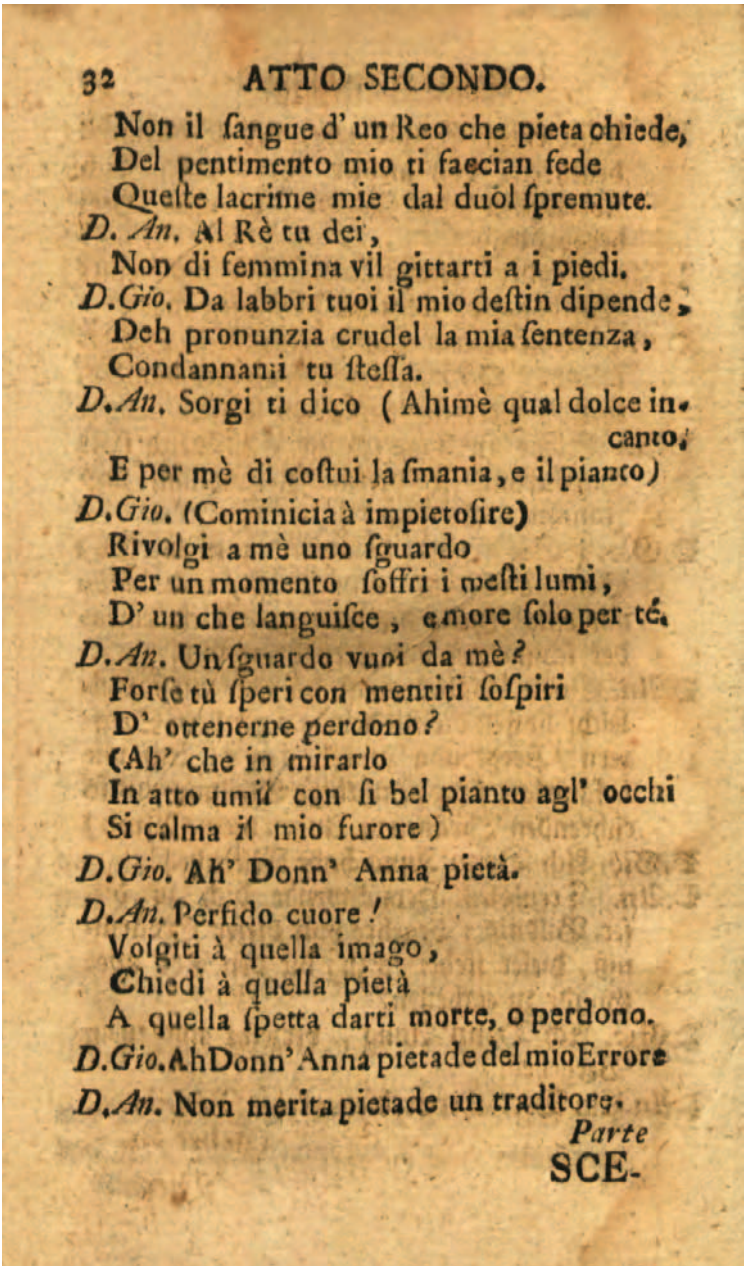
D.Gio. Halt inne! was machest du? willst du mich todt haben, hier ist meine Brust. So wirst du am allerbesten deinen Grimm ersättigen können, da ist der Busen, da hast du die Brust, warum verweilest du? ich sterbe ohne der Schmach einer öffentlichen Strafe. Aber bedenke, daß die Flamme der Liebe mich verblendet hat; und daß mit diesen deinen holden Augen der Liebesgott mich entzunden. Wer kunnte einen durch deine Verschmähungen verzweiflenden in Zaum halten, oder ihm Rath geben? Dein Vater kame zu einer üblen Stunde gewafnet, und brachte mich zum Schlagen. Ich, der ich gefodert war, führte Stösse, so mein Willen nicht leitete. Wer konnte im Finstern des Degens Meister seyn ..... Ach Donn' Anna habe Erbarmniß: Laß dir zu Herzen gehen eines unglücklichen Liebhabers Leben und Ehre.

D.An. Treuloser, verlangest du deine Ehre von mir? und wer wird die meinige retten von einem unwürdigen Schatten?

D.Gio. Es könnte alles gut werden, wenn deine Hand ...

D.An. Lasterhafter, so weit laßt du dich mit mir ein, und ich leide dich noch?

D.Gio. Dem Vater mußt du o Geliebte den grausamen Haß aufopfern, und nicht das Blut



32 ATTO SECONDO.

Non il ſangue d' un Reo che pieta chiede,
Del pentimento mio ti faecian fede
Queſte lacrime mie dal duol ſpremute.
D. An. Al Rè tu dei,
Non di femmina vil gittarti a i piedi.
D.Gio. Da labbri tuoi il mio deſtin dipende,
Deh pronunzia crudel la mia ſentenza,
Condannanii tu ſteſſa.
D.An. Sorgi ti dico (Ahimè qual dolce incanto,
E per mè di coſtui la ſmania, e il pianto)
D.Gio. (Cominicia à impietoſire)
Rivolgi a mè uno ſguardo
Per un momento ſoffri i meſti lumi,
D' un che languiſce, e more ſolo per tè.
D.An. Un ſguardo vuoi da mè?
Forſe tù ſperi con mentiti ſoſpiri
D' ottenerne perdono?
(Ah' che in mirarlo
In atto umil con ſi bel pianto agl' occhi
Si calma il mio furore)
D.Gio. Ah' Donn' Anna pietà.
D.An. Perfido cuore!
Volgiti à quella imago,
Chiedi à quella pietà
A quella ſpetta darti morte, o perdono.
D.Gio. Ah Donn' Anna pietade del mio Errore
D.An. Non merita pietade un traditore.

Parte

SCE-

Blut eines Schuldigen, der Erbarmniß begehret; von meiner Reue ſollen dich überweiſen dieſe Zähren, ſo mein Herz hervordringet.

D.An Elender, dem König, und nicht einer Weibsperſon ſollſt du zu Füſſen fallen.

D.Gio. Von deinem Mund hängt mein Schickſal ab. O Grauſame! fälle mir das Urtheil. Verurtheile mich du ſelbſt.

D.An. Stehe auf ſage ich dir (O welch ſüße Entzückung iſt deſſen Verwirrung und Jammern für mich!)

D.Gio. (Sie fanget an mitleidig zu werden) Sehe mich nur einmal an, und dulde nur eine Weile die traurige Blicke eines, der ſchmachtet und ſterbet vor dich.

D.An. Einen Anblick willſt du von mir? vielleicht hoffeſt du mit deinen verſtellten Seufzern Vergebung zu erhalten? (Ach wie beſänftiget ſeine demüthige Stellung mit ſo rührenden Thränen in Augen meine Wuth)

D.Gio. Ach Donn'Anna habe Mitleiden!

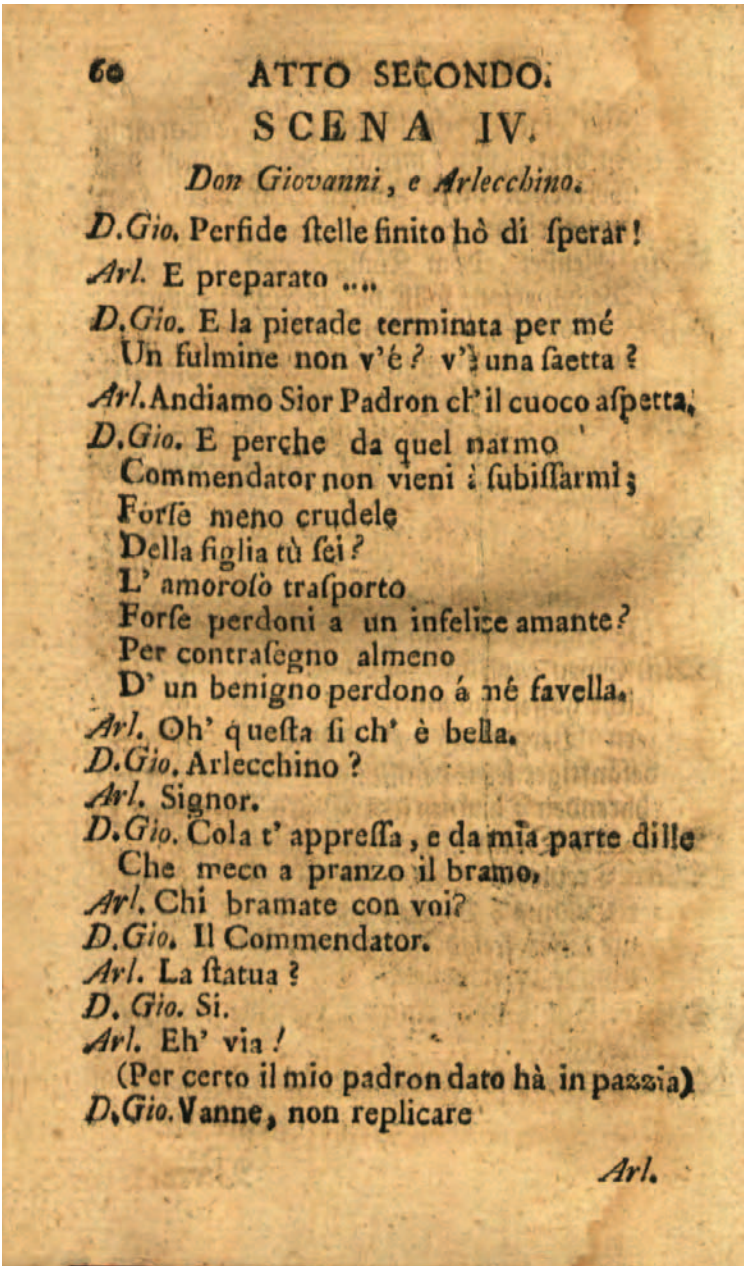
D.An. Treuloſes Herz! wende dich zu dieſer Bildniß; begehre von dieſer Erbarmniß, dieſer ſtehet es zu, dir den Tod oder Gnade zu ertheilen.

D.Gio. Ach Donn' Anna, verzeihe mir mein Vergehen.

D.An. Ein Verräther verdienet keine Verzeihung.

(gehet ab.

Vier=



60 ATTO SECONDO.

SCENA IV.

Don Giovanni, e Arlecchino.

D.Gio. Perfide ſtelle finito hò di ſperar!

Arl. E preparato ....

D.Gio. E la pietade terminata per mé
Un fulmine non v'è? v'è una ſaetta?

Arl. Andiamo Sior Padron ch' il cuoco aſpetta.

D.Gio. E perche da quel marmo
Commendator non vieni à ſubiſſarmi;
Forſe meno crudele
Della figlia tù ſei?
L' amoroſo traſporto
Forſe perdoni a un infelice amante?
Per contraſegno almeno
D' un benigno perdono á mé favella.

Arl. Oh' queſta ſi ch' è bella.

D.Gio. Arlecchino?

Arl. Signor.

D.Gio. Cola t' appreſſa, e da mia parte dille
Che meco a pranzo il bramo.

Arl. Chi bramate con voi?

D.Gio. Il Commendator.

Arl. La ſtatua?

D. Gio. Si.

Arl. Eh' via!
(Per certo il mio padron dato hà in pazzia)

D.Gio. Vanne, non replicare

Arl.

Vierter Auftritt.

Don Giovanni und Arlekin.

D.Gio. Untreues Gestirn, alle Hofnung ist vorüber.

Arl. Es ist angerichtet.

D.Gio. Vor mich ist keine Erbarmniß mehr, ist kein Blitz, ist kein Donnerkeil da?

Arl. Laßt uns gehen Herr, der Koch wartet.

D.Gio. Und warum kömmst du nicht Befehlshaber unter diesen Stein hervor um mich in den Abgrund zu stürzen? Vieleicht bist du weniger grausam als deine Tochter? Vieleicht verzeihest du einem unglücklichen Liebhaber den verliebten Eifer? zum Zeichen einer gütigen Vergebung rede wenigstens zu mir.

Arl. O das ist ja recht schön,

D.Gio. Arlekin!

Arl. Herr!

D.Gio. Verfüge dich dahin, und sage ihm von meinetwegen, daß ich ihn zur Mahlzeit lade.

Arl. Wen ladet ihr ein?

D.Gio. Den Befehlshaber.

Arl. Die Bildsäule?

D.Gio. Ja.

Arl. Ey gehet weg! (meinem Herrn ist gewiß die Narrheit in Kopf gestiegen)

D.Gio. Gehe, und widerrede nicht.

Arl.

Arl. E cosa gl' hò da dir ? come hò da fare?
D.Gio. Manco ciarle fà presto.
Arle. Signor Commendatore stimatissimo,
Padrone Colendissimo.
Il mio padron v'invita a desinare
Verrete si ò no?
Si! oh poveretto mè!
D.Gio. Che cosa è stato?
Arl. Con il capo L'invito hà già accettato.
D.Gio. Dille che dal suo labbro
Intendere lo bramo.
Arl. Caro padron scusate
Non m'accosto più la se m'accoppate.
D. Gio. Commendatore d'amistade in segno
Alla mensa t'invito,
Dal labbro tuo sapere ora lo vuò,
Rispondi se t'aggrada?
Com. Si verrò.
Arl. Ah Mamma mia!
D.Gio. Zitto: all' albergo torna,
E fa che raddoppiata
Tosto la Mensa sia,
A ognun celato
Fà che sia il Convitato:
Io frà momenti colà mi porterò
Hai tù capito?
Arl. Con tante cose sono già stordito.

Parte.

SCE-

Arl. Und was hab ich zu sagen, wie soll ich es machen?

D.Gio. Ohne vielem Geschwäz, mache geschwind.

Arl. Gnädigster Herr Befehlshaber! Hochzuehrender Herr! Mein Herr ladet euch zur Mahlzeit ein. Werdet ihr kommen, oder nicht? Ja! o mich Armseligen.

D.Gio. Was ist geschehen?

Arl. Er hat die Einladung mit dem Kopf angenommen.

D.Gio. Sage ihm, daß ich aus seinem Mund es zu hören verlange.

Arl. Um Vergebung mein liebster Herr, ich nähere mich nicht mehr hinzu, wenn ihr mich erschlaget.

D.Gio. Befehlshaber! zum Zeichen der Freundschaft lade ich dich ein mit mir zu speisen, von deinem Mund will ich es izt hören, antworte ob du es begnehmigest?

Bef. Ja ich werde kommen.

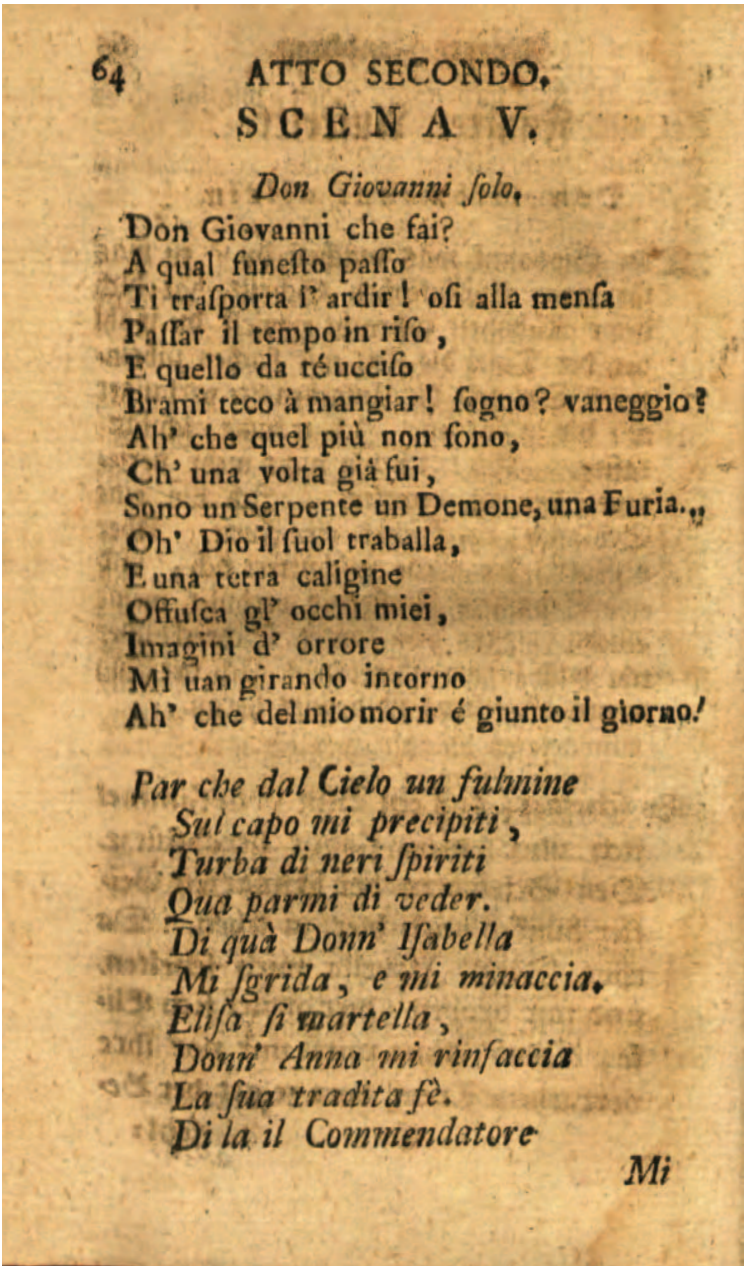
Arl. Ach meine Mamma!

D.Gio. Stille: kehre zurück in das Gasthaus, und ordne an, daß die Tafel prächtiger werde, verhele es vor allen, wer der Eingeladene seye. Ich will mich bald dahin verfügen, hast du es vernommen?

Arl. Mit diesen Dingen da bin ich ganz außer Sinnen.

(gehet ab.

Fünf-



64 ATTO SECONDO.

SCENA V.

Don Giovanni ſolo.

Don Giovanni che fai?
A qual funeſto paſſo
Ti traſporta l' ardir! oſi alla menſa
Paſſar il tempo in riſo,
E quello da tè ucciſo
Brami teco à mangiar! ſogno? vaneggio?
Ah' che quel più non ſono,
Ch' una volta già fui,
Sono un Serpente un Demone, una Furia.
Oh' Dio il ſuol traballa,
E una tetra caligine
Offuſca gl' occhi miei,
Imagini d' orrore
Mi uan girando intorno
Ah' che del mio morir é giunto il giorno!

Par che dal Cielo un fulmine
Sul capo mi precipiti,
Turba di neri ſpiriti
Qua parmi di veder.
Di quà Donn' Iſabella
Mi ſgrida, e mi minaccia.
Eliſa ſi martella,
Donn' Anna mi rinfaccia
La ſua tradita fè.
Di là il Commendatore

Mi

Fünfter Auftritt.

Don Giovanni allein.

Don Giovanni was machest du? zu was für einen unglücklichen Schritt hat dich deine Kühnheit gebracht; wirst du wohl bey der Tafel die Zeit mit Lachen zubringen? Der von dir Umgebrachte verlanget mit dir zu speisen. Ich träume, ich fantasire. Ach! ich bin nicht mehr derjenige, der ich gewesen. Ich bin eine Schlange, ein Teufel, eine Furie. Aber o Gott! die Erde erschüttert sich, und eine Schwarze Finsterniß verhüllet meine Augen. Ich sehe lauter Schreckbilder um mich herum schweben. Ach der Tag meines Sterbens ist bereits heran.

Es scheinet, daß ein Blitz vom Himmel sich über mein Haupt herabstürze. Den Schwarm der schwarzen Geister dünket mich hier zu sehen. Da thut Donn' Isabella mich schelten, und mir drohen: hier quälet sich Elise; Donn' Anna wirft mir vor ihre verrathene Treu; dort zeiget der Be-

Mi moſtra il ſen trafitto.
Aſtrea col ſuo rigore
Rimprovera il delitto.
Ah che nel mio cervello
Hò un foco, un Mongibello,
Un Aſpide, un Serpente,
Che con l'acuto dente
Và lacerando il cor.

Parte.

SCENA VI.

Camera nella Locanda.

Arlechino, e Corallina.

Arl. Ebbene Corallina
Il pranzo ſarà leſto?
Cor. Frà una mezz' oretta
All' ordine ſarà.
Arl. Bada che non vi ſia neſſun diſordine
Cor. Magnifico ſarà non dubitare
Arl. (Mi voglio con coſtei un pò ſpiegare)
Parlarè ti dovrei...
Cor. Per parte di chi?
Arl. D'un Galantuomo.
Cor. Coſtui chi è? (e bello ſpiritoſo?
Arl. Oh' L' è un bell' omo,
Baſſoto, ſpiritoſo, traccagnoto,
Che veſte a tutta moda,

Ci-

fehlshaber mir die durchbohrte Brust, Die strenge Astrea verweiset mir mein Verbrechen. Ach ich fühle in meinem Gehirn eine Glut, einen Aetna, eine Natter, eine Schlange. welche mit scharfen Bißen bereits das Herz zernaget.

(gehet ab.

Sechster Auftritt.

Die Stube der Gastwirthinn.

Arlekin und Coralline.

Arl. Wohlan Coralline! wird die Mahlzeit bald fertig?

Cor. In einem halben Stündchen wird sie angerichtet seyn.

Arl. Gieb Acht, daß keine Unordnung vorbeygehe.

Cor. Sie wird herrlich seyn, zweifle nicht daran.

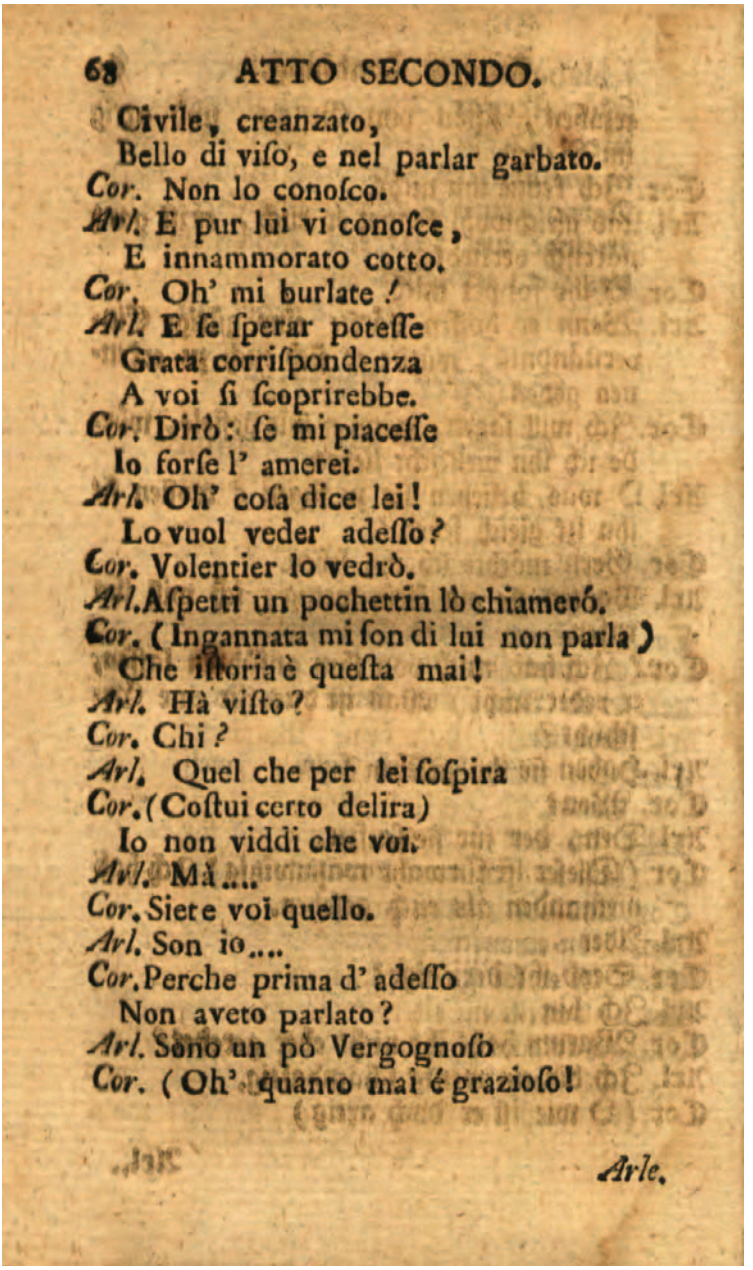
Arl. (Ich will mich ein wenig mit ihr da einlassen) Ich habe dir was zu sagen...

Cor. Und von wem?

Arl. Von einem rechtschaffenen Menschen.

Cor. Ist er schön? ist er witzig?

Arl. O das ist ein schöner Mensch! untergesetzt, scharfsinnig, breit wie ein Schlauch, der sich nach der Mode kleidet, höflich, wohl



68 ATTO SECONDO.

Civile, creanzato,
Bello di viſo, e nel parlar garbato.
Cor. Non lo conoſco.
Arl. E pur lui vi conoſce,
E innammorato cotto.
Cor. Oh' mi burlate!
Arl. E ſe ſperar poteſſe
Grata corriſpondenza
A voi ſi ſcoprirebbe.
Cor. Dirò: ſe mi piaceſſe
Io forſe l' amerei.
Arl. Oh' coſa dice lei!
Lo vuol veder adeſſo?
Cor. Volentier lo vedrò.
Arl. Aſpetti un pochettin lò chiameró.
Cor. (Ingannata mi ſon di lui non parla)
Che iſtoria è queſta mai!
Arl. Hà viſto?
Cor. Chi?
Arl. Quel che per lei ſoſpira
Cor. (Coſtui certo delira)
Io non viddi che voi.
Arl. Mà....
Cor. Siete voi quello.
Arl. Son io....
Cor. Perche prima d' adeſſo
Non aveto parlato?
Arl. Sono un pò Vergognoſo
Cor. (Oh' quanto mai é grazioſo!

Arle.

erzohen, schön von Gesicht, und artig im Reden.

Cor. Ich kenne ihn nicht.

Arl. Und gleichwohl kennet er euch, er ist ganz närrisch verliebt.

Cor. O ihr foppet mich.

Arl. Wenn er hoffen dürfte eine gütige Einverständniß, würde er sich euch zu erkennen geben.

Cor. Ich will sagen: wenn er mir gefiele, würde ich ihn vielleicht lieben.

Arl. O was belieben sie zu sagen? wollen sie ihn izt gleich sehen?

Cor. Gern möchte ich ihn sehen.

Arl. Warten sie ein klein wenig, ich will ihn rufen.

Cor. (Ich hab mich von ihm anführen lassen, er redet nicht) Was ist das für eine Geschicht?

Arl. Haben sie ihn gesehen?

Cor. Wen?

Arl. Den, der für sie seufzet.

Cor. (Dieser ist fürwahr wahnwitzig) Ich hab niemanden als euch gesehen.

Arl. Aber...

Cor. Seyd ihr derjenige?

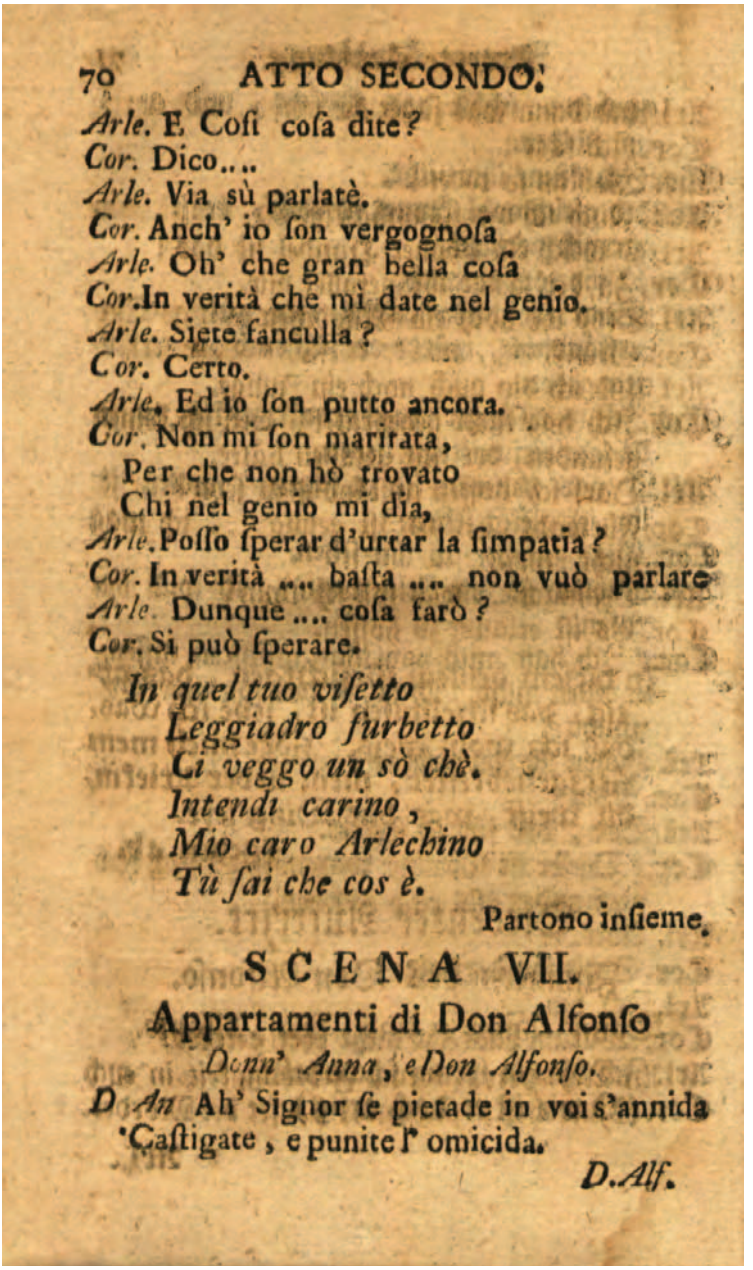
Arl. Ich bin...

Cor. Warum habt ihr nicht eher geredet?

Arl. Ich bin ein wenig schamhaftig.

Cor. (O wie ist er doch artig)

Arl..



70 ATTO SECONDO.

Arle. E Così cosa dite?
Cor. Dico....
Arle. Via sù parlatè.
Cor. Anch' io son vergognosa
Arle. Oh' che gran bella cosa
Cor. In verità che mi date nel genio.
Arle. Siete fanculla?
Cor. Certo.
Arle. Ed io son putto ancora.
Cor. Non mi son maritata,
Per che non hò trovato
Chi nel genio mi dia,
Arle. Posso sperar d'urtar la simpatia?
Cor. In verità .... basta .... non vuò parlare
Arle. Dunque .... cosa farò?
Cor. Si può sperare.

In quel tuo visetto
Leggiadro furbetto
Ci veggo un sò chè.
Intendi carino,
Mio caro Arlechino
Tù sai che cos è.

Partono insieme.

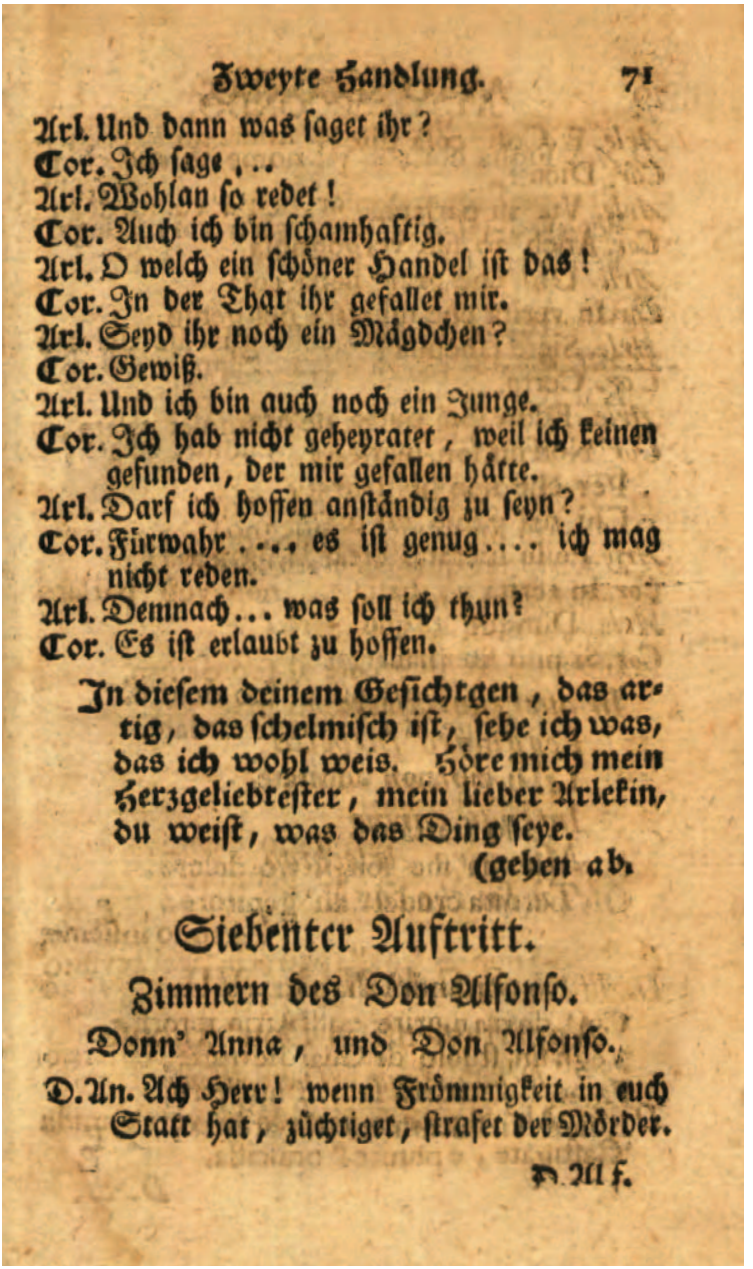
SCENA VII.

Appartamenti di Don Alfonso

Donn' Anna, e Don Alfonso.

D An Ah' Signor se pietade in voi s'annida
Castigate, e punite l' omicida.

D.Alf.



Zweyte Handlung. 71

Arl. Und dann was saget ihr?
Cor. Ich sage, ..
Arl. Wohlan so redet!
Cor. Auch ich bin schamhaftig.
Arl. O welch ein schöner Handel ist das!
Cor. In der That ihr gefallet mir.
Arl. Seyd ihr noch ein Mägdchen?
Cor. Gewiß.
Arl. Und ich bin auch noch ein Junge.
Cor. Ich hab nicht geheyratet, weil ich keinen gefunden, der mir gefallen hätte.
Arl. Darf ich hoffen anständig zu seyn?
Cor. Fürwahr .... es ist genug .... ich mag nicht reden.
Arl. Demnach... was soll ich thun?
Cor. Es ist erlaubt zu hoffen.

In diesem deinem Gesichtgen, das artig, das schelmisch ist, sehe ich was, das ich wohl weis. Höre mich mein Herzgeliebtester, mein lieber Arlekin, du weist, was das Ding seye.

(gehen ab.

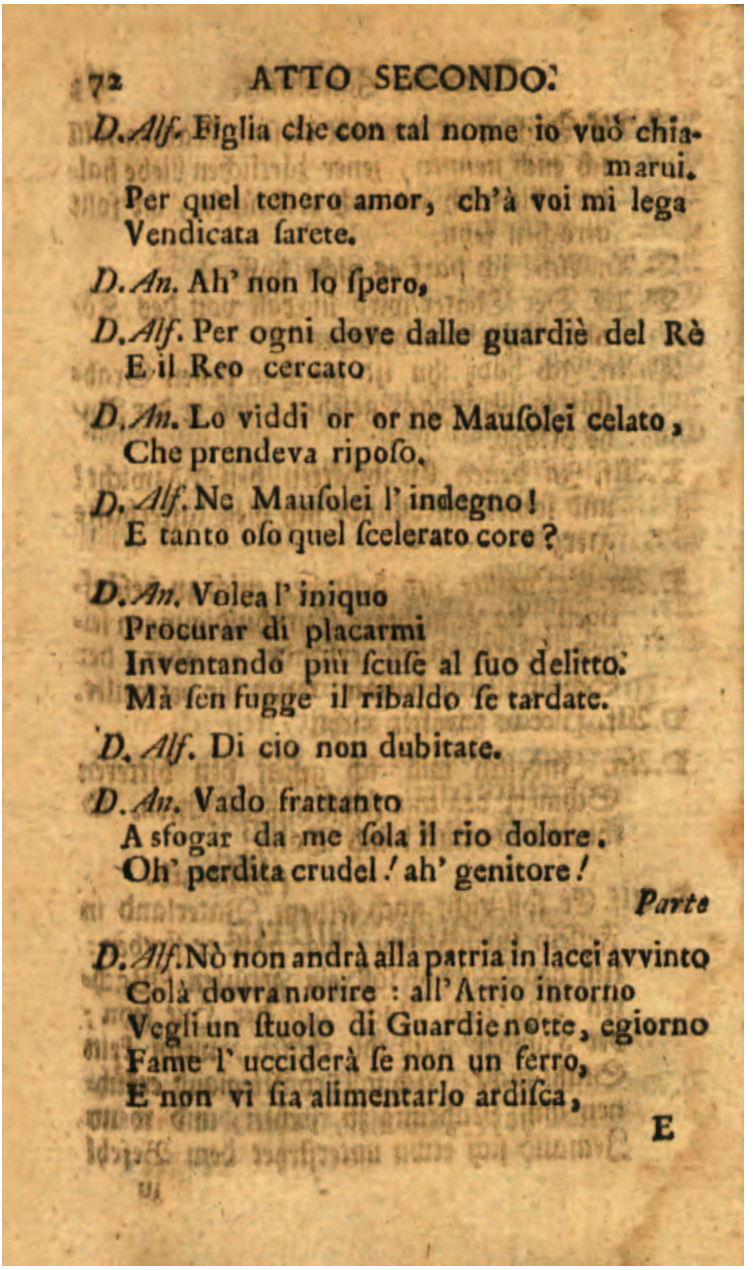
Siebenter Auftritt.

Zimmern des Don Alfonso.

Donn' Anna, und Don Alfonso.

D. An. Ach Herr! wenn Frömmigkeit in euch Statt hat, züchtiget, strafet der Mörder.

D. Alf.



72 ATTO SECONDO.

D. Alf. Figlia che con tal nome io vuò chiamarui.
Per quel tenero amor, ch'à voi mi lega
Vendicata ſarete.

D. An. Ah' non lo ſpero,

D. Alf. Per ogni dove dalle guardiè del Rè
E il Reo cercato

D. An. Lo viddi or or ne Mauſolei celato,
Che prendeva ripoſo.

D. Alf. Ne Mauſolei l' indegno!
E tanto oſo quel ſcelerato core?

D. An. Volea l' iniquo
Procurar di placarmi
Inventando più ſcuſe al ſuo delitto.
Mà ſen fugge il ribaldo ſe tardate.

D. Alf. Di cio non dubitate.

D. An. Vado frattanto
A ſfogar da me ſola il rio dolore.
Oh' perdita crudel! ah' genitore!

Parte

D. Alf. Nò non andrà alla patria in lacci avvinto
Colà dovra morire: all' Atrio intorno
Vegli un ſtuolo di Guardie notte, egiorno
Fame l' ucciderà ſe non un ferro,
E non vi ſia alimentarlo ardiſca,

E

D.Alf. Tochter, dann mit diesem Namen will ich euch nennen, jener zärtlichen Liebe halber, die mich an euch verknüpfet, ihr sollt gerochen seyn.

D.An. Ach! ich darf es nicht hoffen!

D.Alf. Der Thäter wird überall von des Königs Wachten gesuchet.

D.An. Ich habe ihn izt gleich in denen Grabstätten verborgen gesehen, wo er der Ruhe pflage.

D.Alf. In denen Grabstätten den Böswicht! und soviel unterstunde sich dieß lasterhafte Herz?

D.An. Er wollte sich bestreben mich zu besänftigen, da er mehrere Entschuldigungen seines Verbrechens erfande: aber der Schalk fliehet davon, wenn ihr verweilet.

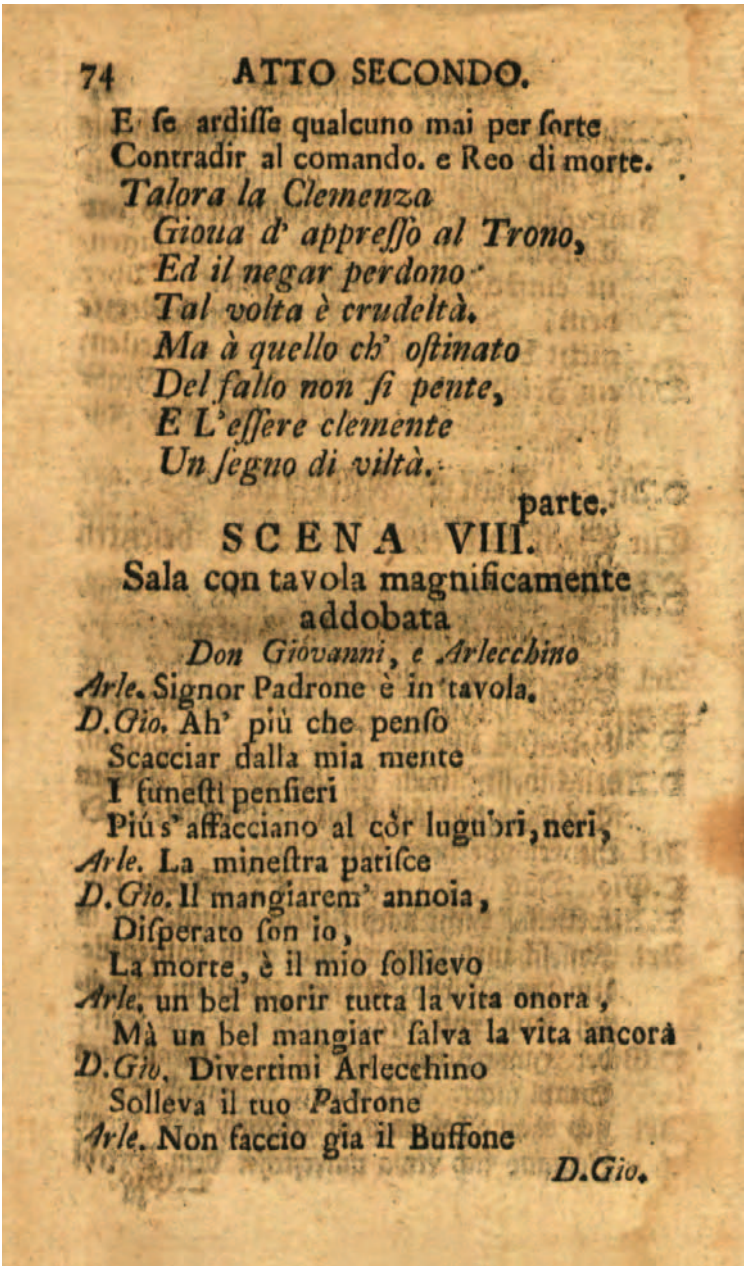
D.Alf. Hieran zweifelt nicht.

D.An. Indessen will ich gehen den bitteren Schmerz bey mir selbst auszuschütten. O theurer Verluft! ach Vater!

(gehet ab.

D.Alf. Er soll nicht nach seinem Vaterland in Fesseln zurückgehen, hier muß er sterben: Um den Vorhof soll ein Haufen Wachten Tag und Nacht auf der Hut seyn; der Hunger muß ihn tödten, wenn kein Stahl nicht. Ach soll sich Niemand erkühnen ihm Nahrung zu reichen, und wenn Jemand sich etwa unterstehet dem Befehl

zu



74 ATTO SECONDO.

E ſe ardiſſe qualcuno mai per ſorte
Contradir al comando. e Reo di morte.
Talora la Clemenza
Gioua d' appreſſo al Trono,
Ed il negar perdono
Tal volta è crudeltà.
Ma à quello ch' oſtinato
Del fallo non ſi pente,
E L'eſſere clemente
Un ſegno di viltà.

parte.

SCENA VIII.

Sala con tavola magnificamente addobata

Don Giovanni, e Arlecchino

Arle. Signor Padrone è in tavola.
D.Gio. Ah' più che penſo
Scacciar dalla mia mente
I funeſti penſieri
Più s' affacciano al cor lugubri, neri,
Arle. La mineſtra patiſce
D.Gio. Il mangiarem' annoia,
Diſperato ſon io,
La morte, è il mio ſollievo
Arle. un bel morir tutta la vita onora,
Mà un bel mangiar ſalva la vita ancora
D.Gio. Divertimi Arlecchino
Solleva il tuo Padrone
Arle. Non faccio gia il Buffone

D.Gio.

zu widerhandlen, der soll des Todes schuldig seyn.

Zuweilen ist die Milde erforderlich am Throne, und Gnade abzuschlagen, ist einstweilen Grausamkeit. Aber dem, der verstockt sein Fehltritt nicht bereuet, ist Gnade zu ertheilen, ein Zeichen der Blödigkeit.

(gehet ab.)

Achter Auftritt.

Ein Saal mit einer prächtig besetzten Tafel.

Don Giovanni und Arlekin.

Arl. Herr, es ist aufgetragen.

D.Gio. Ach! jemehr ich meyne die traurige Gedanken mir aus dem Kopf zu schlagen, desto mehr stellen sie sich meinem Herzen schwarz und kläglich vor.

Arl. Die Suppe wird kalt.

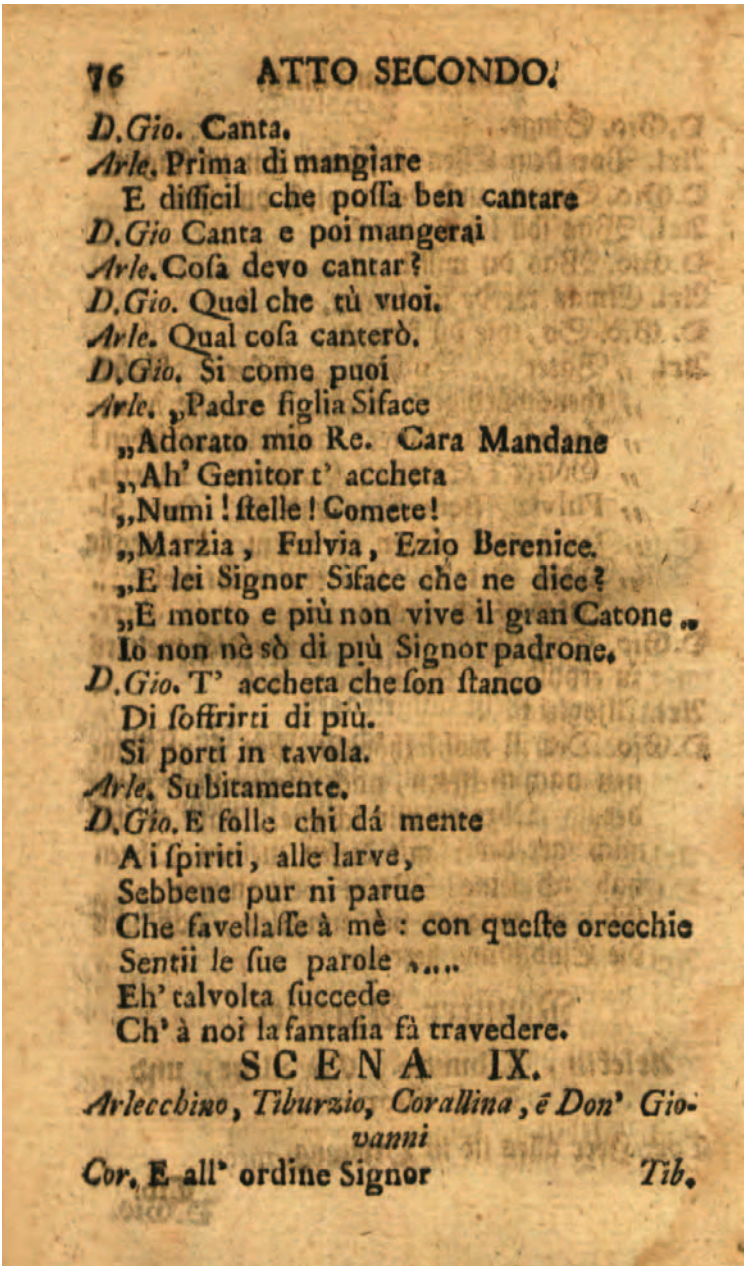
D.Gio. Das Essen eckelt mir; ich bin verzweifelt, der Tod ist mein Labsal.

Arl. Ein schöner Tod machet dem ganzen Leben Ehre, aber gut essen rettet im Gegentheil das Leben.

D.Gio. Ergötze mich Arlekin, tröste deinen Herrn.

Arl. Ich mache keinen Narren mehr.

D.Gio.



76 ATTO SECONDO.

D. Gio. Canta.
Arle. Prima di mangiare
E difficil che poſſa ben cantare
D. Gio Canta e poi mangerai
Arle. Coſa devo cantar?
D. Gio. Quel che tù vuoi.
Arle. Qual coſa canterò.
D. Gio. Si come puoi
Arle. „Padre figlia Siface
„Adorato mio Re. Cara Mandane
„Ah' Genitor t' accheta
„Numi! ſtelle! Comete!
„Marzia, Fulvia, Ezio Berenice.
„E lei Signor Siface che ne dice?
„È morto e più non vive il gran Catone.„
Io non nè sò di più Signor padrone.
D. Gio. T' accheta che ſon ſtanco
Di ſoffrirti di più.
Si porti in tavola.
Arle. Subitamente.
D. Gio. È folle chi dá mente
A i ſpiriti, alle larve,
Sebbene pur ni parue
Che favellaſſe à mè: con queſte orecchie
Sentii le ſue parole ....
Eh' talvolta ſuccede
Ch' à noi la fantaſia fà travedere.

SCENA IX.

Arlecchino, Tiburzio, Corallina, ē Don' Giovanni

Cor. E all' ordine Signor *Tib.*

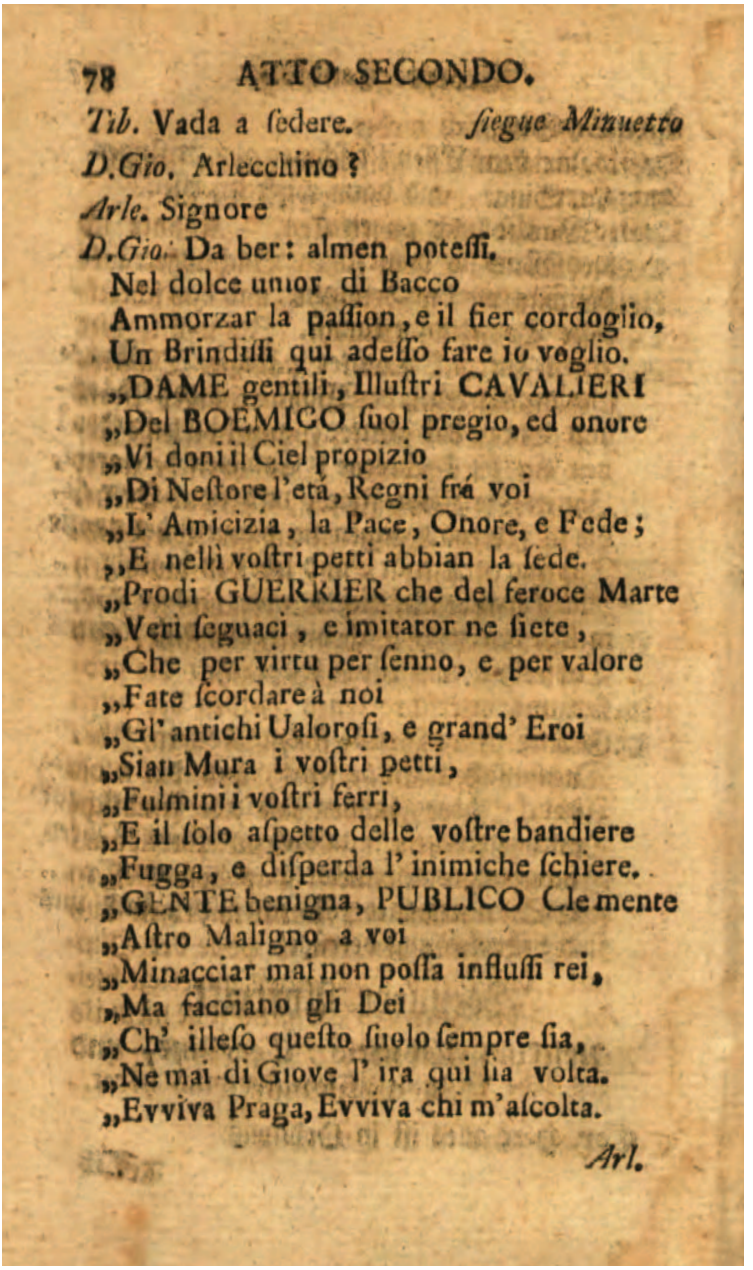
D.Gio. Singe.
Arl. Vor dem Essen ist schwer gut zu singen.
D.Gio. Singe, und dann wirst du essen.
Arl. Was soll ich singen?
D.Gio. Was du willst.
Arl. Etwas werde ich singen.
D. Gio. So, wie du kannst.
Arl. „ Vater .... Tochter .... Sifax. Anbe-
„ thenswürdiges Wohl. Liebste Man-
„ dane! Ach Vater, gebe dich zufrieden!
„ Götter! Sterne! Cometen! Martia,
„ Fulvia, Berenice, und sie, Herr Si-
„ fax! was sagen sie darzu? der große
„ Cato ist todt, und lebet nicht mehr ....
„ Izt weis ich nichts mehr, mein Herr.
D.Gio. Seye stille, ich bin müde dich weiters zu erdulden. Man trage auf.
Arl. Alsogleich.
D.Gio. Der ist wohl thöricht, der seine Sinnen nach Geistern, nach Gespenstern wendet. Obzwar mir schiene, daß er auf mich geredet: mit diesen meinen Ohren hab ich seine Worte vernommen ..... Eh! es ereignet sich zuweilen, daß uns die Einbildung betrüget.

Neunter Auftritt.

Arlekin, Tiburtio, Coralline, und Don Giovanni.

Cor. Herr alles ist in Ordnung.

Tib.



78 ATTO SECONDO.

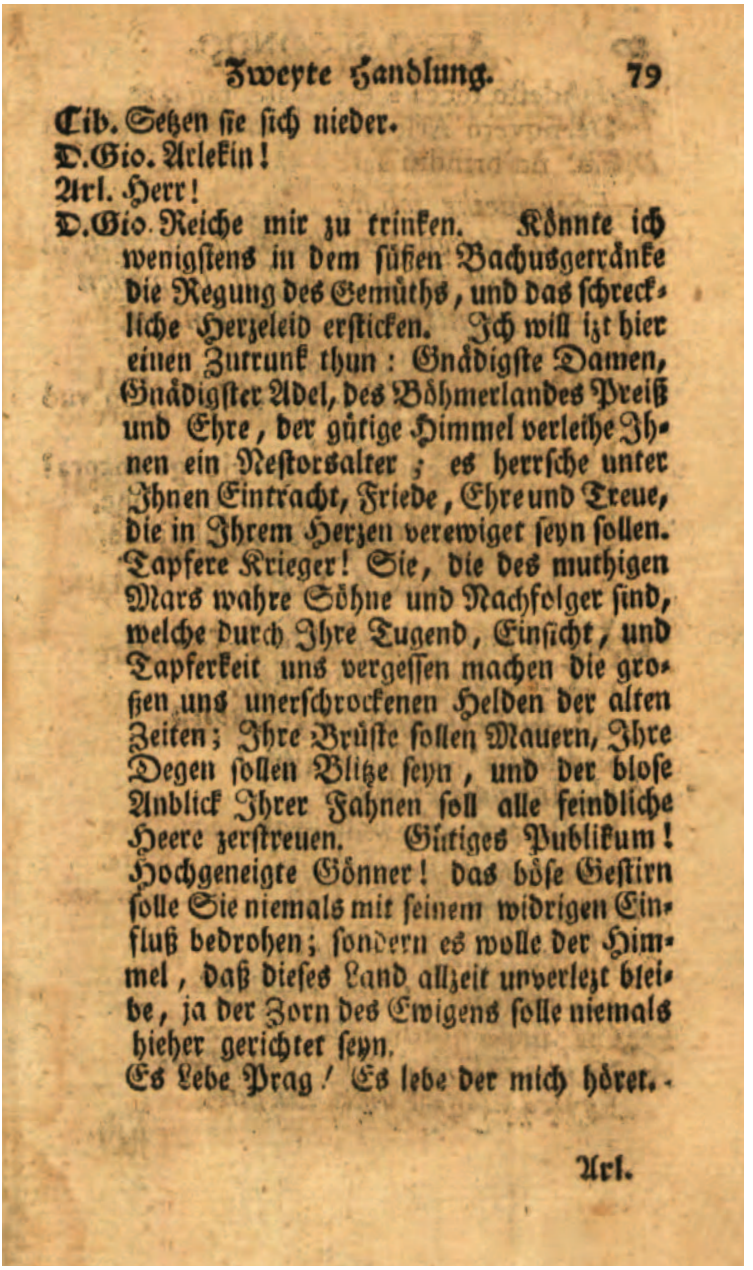
Tib. Vada a ſedere. *ſiegue Minuetto*

D.Gio. Arlecchino?

Arle. Signore

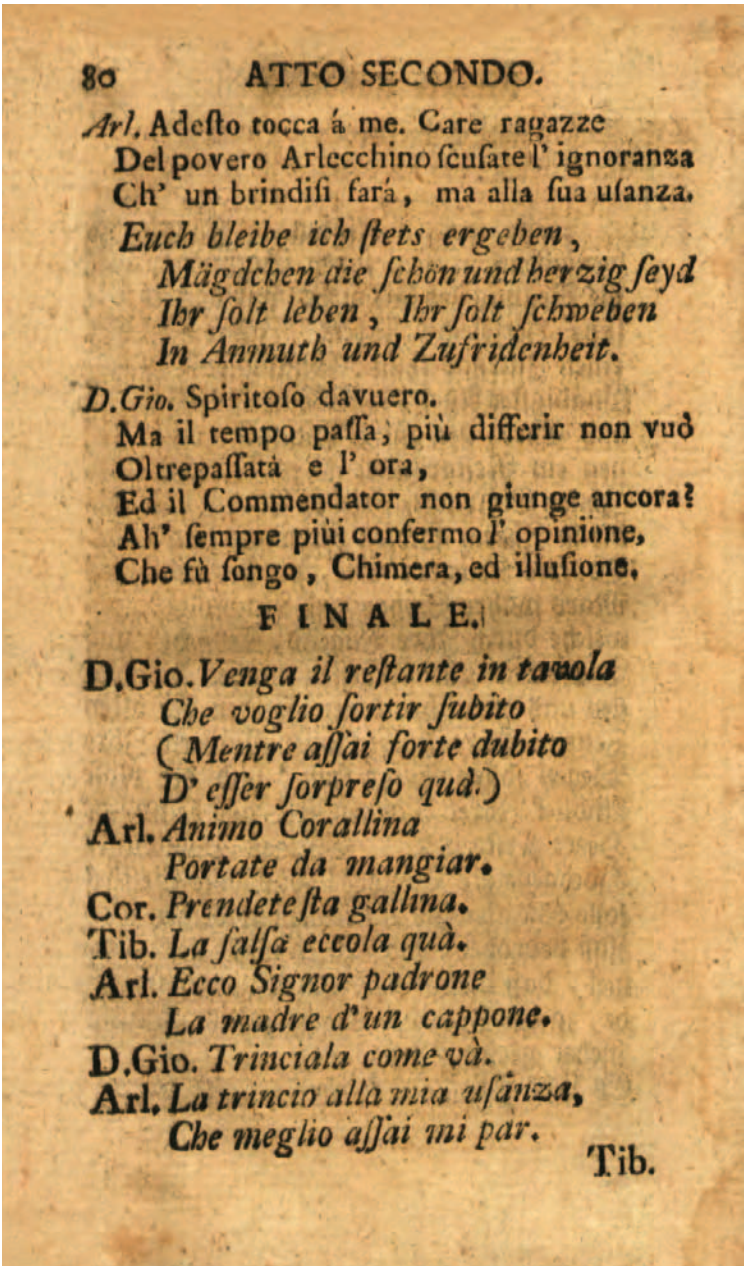
D.Gio. Da ber: almen poteſſi.
Nel dolce unior di Bacco
Ammorzar la paſſion, e il fier cordoglio,
Un Brindiſi qui adeſſo fare io voglio.
„DAME gentili, Illuſtri CAVALIERI
„Del BOEMICO ſuol pregio, ed onore
„Vi doni il Ciel propizio
„Di Neſtore l'età, Regni frá voi
„L' Amicizia, la Pace, Onore, e Fede;
„E nelli voſtri petti abbian la ſede.
„Prodi GUERRIER che del feroce Marte
„Veri ſeguaci, e imitator ne ſiete,
„Che per virtu per ſenno, e per valore
„Fate ſcordare à noi
„Gl' antichi Ualoroſi, e grand' Eroi
„Siau Mura i voſtri petti,
„Fulmini i voſtri ferri,
„E il ſolo aſpetto delle voſtre bandiere
„Fugga, e diſperda l' inimiche ſchiere.
„GENTE benigna, PUBLICO Clemente
„Aſtro Maligno a voi
„Minacciar mai non poſſa influſſi rei,
„Ma facciano gli Dei
„Ch' illeſo queſto ſuolo ſempre ſia,
„Ne mai di Giove l' ira qui ſia volta.
„Evviva Praga, Evviva chi m'aſcolta.

Arl.



Cib. Setzen sie sich nieder.
D. Gio. Arlekin!
Arl. Herr!
D. Gio. Reiche mir zu trinken. Könnte ich wenigstens in dem süßen Bachusgetränke die Regung des Gemüths, und das schreckliche Herzeleid ersticken. Ich will izt hier einen Zutrunk thun: Gnädigste Damen, Gnädigster Adel, des Böhmerlandes Preiß und Ehre, der gütige Himmel verleihe Ihnen ein Nestorsalter; es herrsche unter Ihnen Eintracht, Friede, Ehre und Treue, die in Ihrem Herzen verewiget seyn sollen. Tapfere Krieger! Sie, die des muthigen Mars wahre Söhne und Nachfolger sind, welche durch Ihre Tugend, Einsicht, und Tapferkeit uns vergessen machen die grossen uns unerschrockenen Helden der alten Zeiten; Ihre Brüste sollen Mauern, Ihre Degen sollen Blitze seyn, und der bloße Anblick Ihrer Fahnen soll alle feindliche Heere zerstreuen. Gütiges Publikum! Hochgeneigte Gönner! das böse Gestirn solle Sie niemals mit seinem widrigen Einfluß bedrohen; sondern es wolle der Himmel, daß dieses Land allzeit unverlezt bleibe, ja der Zorn des Ewigens solle niemals hieher gerichtet seyn.
Es lebe Prag! Es lebe der mich höret.

Arl.



80 ATTO SECONDO.

Arl. Adeſto tocca á me. Care ragazze
Del povero Arlecchino ſcuſate l' ignoranza
Ch' un brindiſi farà, ma alla ſua uſanza.
Euch bleibe ich ſtets ergeben,
Mägdchen die ſchön und herzig ſeyd
Ihr ſolt lèben, Ihr ſolt ſchweben
In Anmuth und Zufridenheit.

D.Gio. Spiritoſo davuero.
Ma il tempo paſſa, più differir non vuò
Oltrepaſſatà e l' ora,
Ed il Commendator non giunge ancora?
Ah' ſempre più confermo l' opinione,
Che fù ſongo, Chimera, ed illuſione.

FINALE.

D.Gio. *Venga il reſtante in tavola*
Che voglio ſortir ſubito
(Mentre aſſai forte dubito
D' eſſer ſorpreſo quà.)
Arl. *Animo Corallina*
Portate da mangiar.
Cor. *Prendete ſta gallina.*
Tib. *La ſalſa eccola quà.*
Arl. *Ecco Signor padrone*
La madre d'un cappone.
D.Gio. *Trinciala come và.*
Arl. *La trincio alla mia uſanza,*
Che meglio aſſai mi par.

Tib.

Arl. Anizo kömmt die Reihe an mich: Liebſte Mägdchen entſchuldiget die Unwiſſenheit des armen Arlekins, der Euch ein Trinklied ſingen wird, aber nach ſeiner Art:

Euch bleibe ich ſtets ergeben,
Mägdchen die ſchön und herzig ſeyd,
Ihr ſollt leben, ihr ſollt ſchweben
In Anmuth und Zufriedenheit.

D. Gio. Sinnreich in der That. Aber die Zeit verſtreichet, ich will nicht länger warten, die Stund iſt bereits vorüber, und der Befehlshaber iſt noch nicht da? Ach es bekräftiget ſich bey mir immer mehr und mehr die Meinung, daß es ein Traum, eine Chimere, eine Verblendung geweſen ſeye.

FINALE.

D. Gio. Man bringe das übrige auf den Tiſch! dann ich will bald weggehen, (indeſſen fürchte ich doch ziemlich hier überfallen zu werden)

Arl. Luſtig Coralline! bringe zu eſſen,

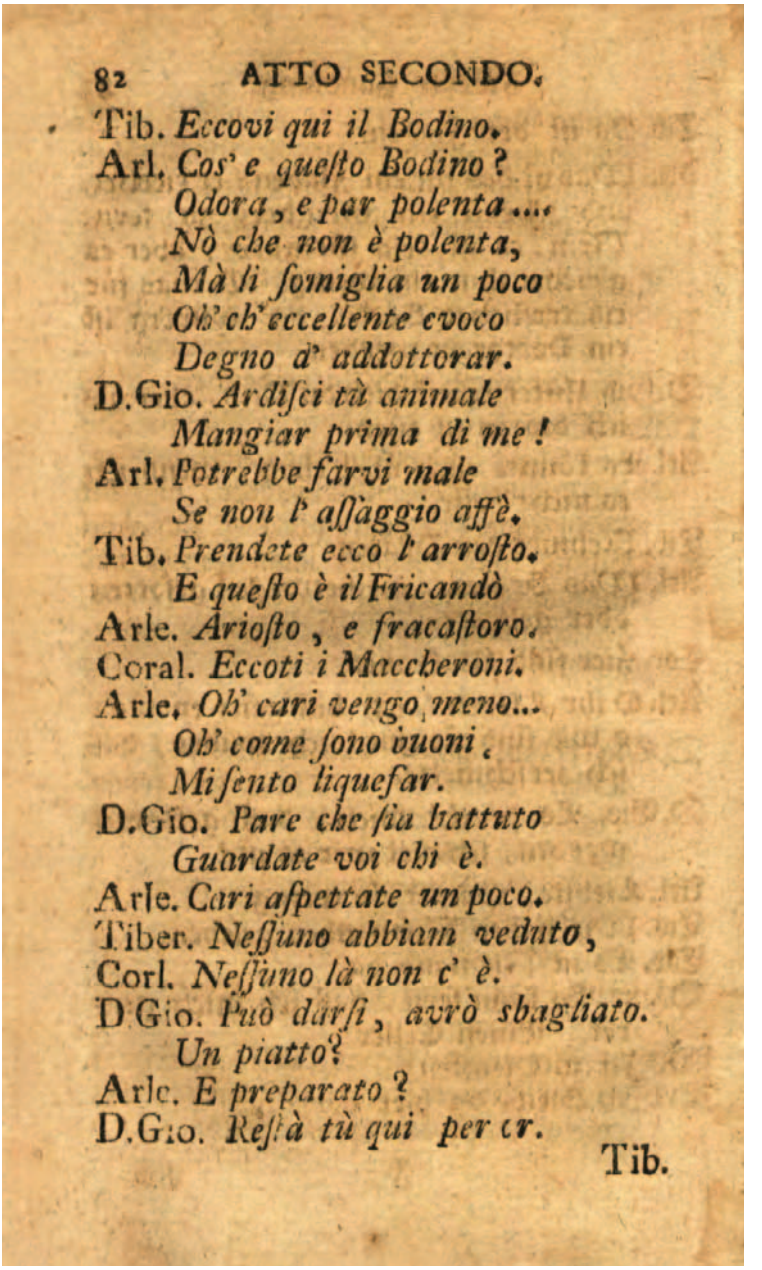
Cor. Nehmet dieſe Henne.

Tib. Hier iſt die Tünke.

Arl. Sehet da mein Herr die Mutter eines Kapauns.

D. Gio. Schneinde ſie wie ſichs gebühret.

Arl. Ich zerſchneide ſie nach meiner Art, wie es mich am beſten dünkt.



82 ATTO SECONDO.

Tib. *Eccovi qui il Bodino.*
Arl. *Cos' e queſto Bodino?*
Odora, e par polenta....
Nò che non è polenta,
Mà li ſomiglia un poco
Oh' ch' eccellente evoco
Degno d' addottorar.
D.Gio. *Ardiſci tù animale*
Mangiar prima di me!
Arl. *Potrebbe farvi male*
Se non l' aſſaggio affè.
Tib. *Prendete ecco l' arroſto.*
E queſto è il Fricandò
Arle. *Arioſto, e fracaſtoro.*
Coral. *Eccoti i Maccheroni.*
Arle. *Oh' cari vengo meno...*
Oh' come ſono buoni,
Mi ſento liquefar.
D.Gio. *Pare che ſia battuto*
Guardate voi chi è.
Arle. *Cari aſpettate un poco.*
Tiber. *Neſſuno abbiam veduto,*
Corl. *Neſſuno là non c' è.*
D.Gio. *Può darſi, avrò ſbagliato.*
Un piatto?
Arle. *E preparato?*
D.Gio. *Reſtà tù qui per cr.*

Tib.

Tib. Da ist der Fladen.

Arl. Was ist das für ein Fladen? er riechet, und scheint ein Gritzbrey zu seyn. Nein, es ist kein Gritzbrey, aber es gleichet ihm ein wenig. O was für ein treflicher Koch, der würdig ist ein Doktor zu werden.

D. Gio. Unterstehest dich du Vieh, eher als ich davon zu essen.

Arl. Es könnte euch übel thun, wenn ich es nicht koste.

Tib. Nehmet den Braten.

Arl. Was Braten, meinetwegen gesotten oder gebraten.

Cor. Hier sind Makronen.

Arl. O ihr Lieben! ich bin ganz entzückt o wie sind sie gut! ich spühre, daß ich zerschmelze.

D. Gio. Es deucht mich, daß geklopfet worden, schauet wer es ist?

Arl. Liebste, wartet ein wenig.

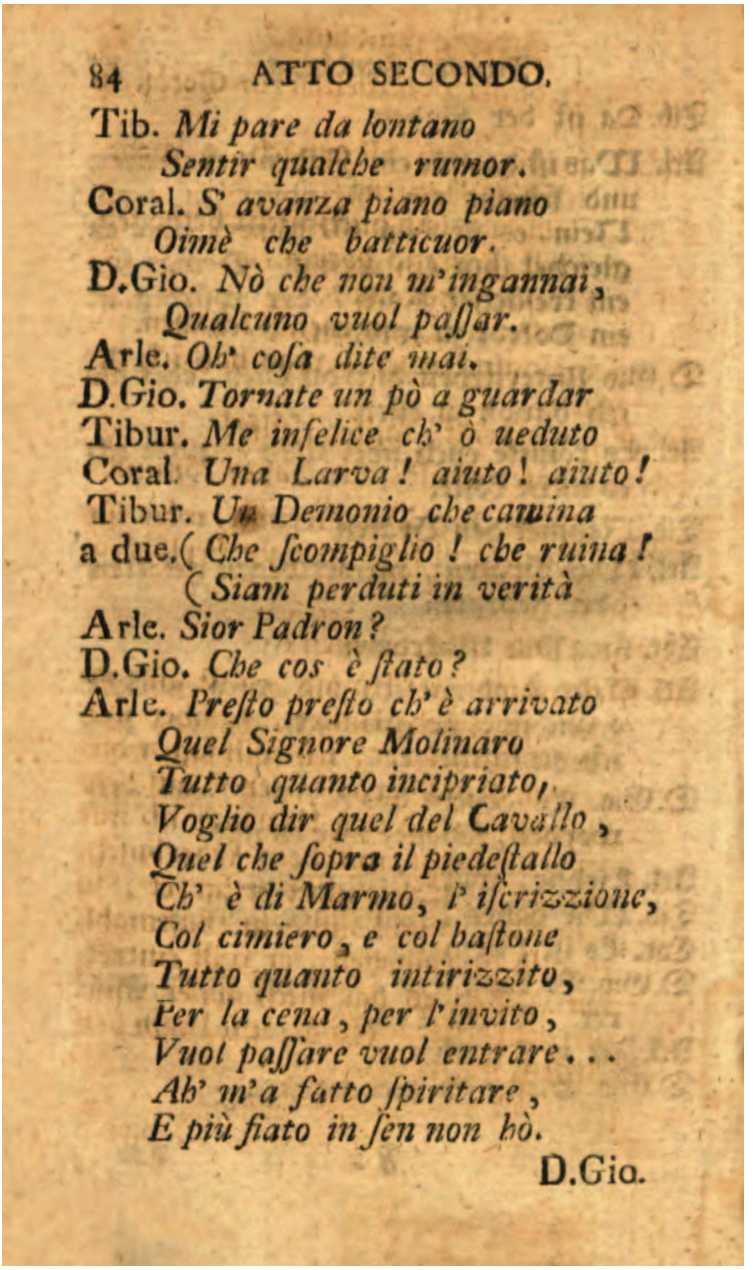
Tib. Wir haben Niemanden gesehen.

Cor. Es ist Niemand da.

D. Gio. Es kann seyn, daß ich mich geirret. Einen Teller!

Arl. Ist zu Diensten.

D. Gio. Bleibe du hier vorjezt.



84 ATTO SECONDO.

Tib. *Mi pare da lontano*
Sentir qualche rumor.
Coral. *S' avanza piano piano*
Oimè che batticuor.
D.Gio. *Nò che non m'ingannai,*
Qualcuno vuol paſſar.
Arle. *Oh' coſa dite mai.*
D.Gio. *Tornate un pò a guardar*
Tibur. *Me infelice ch' ò ueduto*
Coral. *Una Larva! aiuto! aiuto!*
Tibur. *Un Demonio che camina*
a due. *(Che ſcompiglio! che ruina!*
(Siam perduti in verità
Arle. *Sior Padron?*
D.Gio. *Che cos è ſtato?*
Arle. *Preſto preſto ch' è arrivato*
Quel Signore Molinaro
Tutto quanto incipriato,
Voglio dir quel del Cavallo,
Quel che ſopra il piedeſtallo
Ch' è di Marmo, l' iſcrizzione,
Col cimiero, e col baſtone
Tutto quanto intirizzito,
Per la cena, per l'invito,
Vuol paſſare vuol entrare...
Ah' m'a fatto ſpiritare,
E più fiato in ſen non hò.

D.Gio.

Tib. Mich dünkt von weiten ein Getöß zu hören.

Cor. Es nähert sich allgemach, o wehe, welch Herzklopfen!

D.Gio. Nein, ich hab mich nicht betrogen, es will Jemand herein.

Arl. Ach! was saget ihr?

D.Gio. Gehet noch ein wenig schauen.

Tib. Ich Unglücklicher! was hab ich gesehen!

Cor. Ein Gespenst! Hülfe! Hülfe!

Tib. Ein böser Geist, der daher kömmt.

Beyde. (Was für Verwirrung, was für (Elend! wir sind fürwahr verlohren.

Arl. Herr!

D.Gio. Was ist geschehen?

Arl. Geschwind, geschwind, es ist ankommen der Herr Müller, so über und über eingepudert; ich will sagen dieser von dem Pferd, dieser so auf dem Fußgestell, das von Marmor ist, mit der Innschrift, mit dem Federbusch, mit dem Stab, ganz erstarret, zu dem Nachtmahl, zu dem Gastmahl, er will hereingehen, er will eintretten .... Ach er hat mich außer Sinnen gebracht. Ich schöpfe kaum den Athem mehr.

D.Gio.

D.Gio. *Sciocchi, vili quanti ſiete*
Ritiratevi, e vedrete
Se lo vado a far paſſar.
Prendi il lume.
Arle. *Perche fare?*
D.Gio. *Devi andarlo ad incontrare.*
Arle. *Oh' mi ſcuſi non ſon buono*
D.Gio. *Prendi il lume, o ti baſtono*
Arle. *Lei mi vuol troppo onorar.*
Tib. *(Ecco che s' avvicina.*
(Andiamoci à ſalvar.
Coral. *Andiamcene in cantina*
Ben preſto à rinſerrar.

ſi ritirano

SCENA X.

Commendatore, D' Giovanni, e Arlecchino

D.Gio. „Siedi Commendatore.
Com. „ Io ſiedo.
D.Gio. „ Scuſa ti chiedo
„ S'annoiato dal gran lungo aſpettare
„ La menſa cominciai....
„ Mà tu non mangi!
„ Quanto di raro
„ Di cibi, e di liquori
„ Puol provedere Caſtiglia è a te preſente
„ Domanda ciò che vuoi.
Com. „ Non voglio niente.
D.Gio. „ Dunque tu ſdegni un ſimile convito?

Com.

D.Gio. Ihr elende Narren, die ihr seyd, gehet hinweg, und ihr werdet sehen, ob ich nicht werde gehen, ihn herein zu führen. Nimm das Licht!

Arl. Und warum dieses?

D.Gio. Du must ihm entgegen gehen.

Arl. O verzeihet mir, ich bin nicht tauglich hiezu.

D.Gio. Nimm das Licht, oder ich prügle dich.

Arl. Sie wollen mir zu viel Ehre anthun.

Tib. Sehet er nahet an. Gehen wir uns zu retten.

Cor. Last uns in den Keller gehen, um uns geschwind da einzusperren.

Zehenter Auftritt.

Der Befehlshaber, Don Giovanni, und Arlekin.

D.Gio. Setze dich nieder Befehlshaber.

Bef. Ich sitze.

D.Gio. Vergebe, ich bitte dich, daß ich müde vom allzulangen Warten die Mahlzeit angefangen .... Aber du ißt nichts! alles köstliches von Speisen und Getränken so Castilien liefern kann, ist hier zugegen. Begehre was du willst.

Bef. Ich verlange nichts.

D.Gio. So verschmähest du ein dergleichen Gastmahl?

Bef.

Com. „Sono pago ora:
„M'invitaſti alla menſa, io non mancai
„T'invito à cenar meco, tù verrai?
D.Gio. „A cenar teco, e dove?
Com. „Vieni da me che ti ſarà paleſe.
D.Gio. „(Che fò? vado.... má oh' Dio!....
„Vada lungi il timore.)
„Tel prometto verrò.
Com. „ Teco il ſervo conduci
D.Gio. „Il condurrò
Arl. „Eh eh Signor Padron..
D.Gio. „Taci importuno.
Arl. „Diteli da mia parte che digiuno.

SCENA XI.

Tiburzio, Coralſina Arlecchino, indi Don Giovanni.

Cor. *E partito?*
Tibur. *Se n'è andato?*
a due (*Poſſo appena prender fiato*
(*Che m'hà fatto Spiritar.*
Coral. *Parmi ancor vederlo adeſſo*
Tibur. *A me pur ſembra lo ſteſſo*
a due. *Ah fuggiamo via di quà.*
D.Gio. *E gia vano ogni timore*
Perche mai di quà partir?
a due. (*Per pietade mio Signore*
(*Non ci fate intimorir.*

Arl.

Bef. Ich bin vergnügt: du haſt mich zu Tiſch geladen, ich bin erſchienen; ich lade dich ein zum Abendmahl, du wirſt ſehen.

D.Gio. Mit dir das Abendmahl zu halten! und wo?

Bef. Komme zu mir, ſo wirſt du es erfahren.

D.Gio. (Was ſoll ich thun, ſoll ich gehen .... Aber o Gott! .... Alle Furcht ſeye fern von mir) Ich verſprich es dir, ich werde kommen.

Bef. Bringe deinen Diener mit.

D.Gio. Ich werde ihn mitnehmen.

Arl. Eh, eh, mein Herr.

D.Gio. Schweige du Ungeſtimmer.

Arl. Saget ihm von meinetwegen, daß ich faſte

Eilfter Auftritt.

Tiburtio, Coralline, Arlekin, dann Don Giovanni.

Cor. Iſt er weggegangen?

Tib. Iſt er ſchon hinweg?

Beyde. (Ich kann kaum ſchnaufen, wie er mich erſchrecket hat.

Cor. Es ſcheinet mir ihn noch hier zu ſehen.

Tib. Mir ſcheinet auch das nemliche.

Beyde. (Ach fliehen wir von hier davon.

D.Gio. Alle Furcht iſt dermalen umſonſt, warum wollt ihr davon gehen.

Beyde. (Um Himmels Willen mein Herr machet uns nicht ängſtich.

Arl. *Eſco fuori, ſon ſicuro*
Se n'è andato à far ſquartar?
Cor. *Ah' Signore v'aſſicuro*
Tibur. *Ch' o creduto di crepar.*

TUTTI.

Oh' che imbroglio! oh' ch' accidente!
Dal ſpavento, dal timore
Và balzando in petto il core,
Poſſo appena reſpirar.
D. Gio. *Non vi turbi l' accidente*
E viltà l' aver timore,
Imparate dal mio core
Ogni in contro a ſuperar.

Fine dell' Atto ſecondo.

ATTO

Arl. Ich bin ſicher, daß er hinausgegangen. Er iſt davon um ſich viertheilen zu laſſen.

Cor. Ach mein Herr! ich verſichere euch.

Tib. Ich hab geglaubet zu ſterben.

Alle.

O was für Verwirrung! o was für Zufall! vor Angſt, vor Schrecken, bebet mir das Herz im Leibe, kaum kann ich den Athem ſchöpfen.

D. Gio. Kein Zufall ſoll mich beſtürzen
Furchtſam ſeyn iſt niederträchtig.
Lernet von dieſem meinen Herzen,
All Abentheuer zu beſiegen.

Ende der zweyten Handlung.

Drit=

ATTO TERZO.

SCENA I.

Luogo remoto

Don Giovanni, il Commendatore, e Arlechino.

D.Gio. Eccomi a mantenerti
La parola gia data....
Qual luogo e queſto mai?
E queſta menſa ti par degna di mè?
Com. Si queſta menſa ben ſi conviene à tè.
approſſimati.
D.Gio. Perche?
Com. Ti bramo à me uicino
D.Gio. Ed à che fare?
Com. A ſedere, a mangiare
D.Gio. Si che verrò
Prendi quà la mia ſpada, ed il capello.
Arl. Non ù accoſtate là padron mio bello.
D.Gio. Eccomi a te d' appreſſo.....
Quai cibi ſono queſti?
Roſpi, Serpenti, Aſpidi!
E chi credi ch' io ſia
Forſe

Dritte Handlung.

Erſter Auftritt.

Ein entlegener Ort.

Don Giovanni der Befehlshaber und Arlekin.

D. Gio. Da bin ich um dich zu unterhalten! das Wort hab ich gegeben . . . welcher Ort iſt wohl dieſer? und dieſes Gaſtmahl ſcheinet dir meiner würdig zu ſeyn?

Bef. Ja dieſer Tiſch ſchicket ſich vor dich, nähere dich.

D. Gio. Warum?

Bef. Ich will daß du nahe bey mir ſeyeſt.

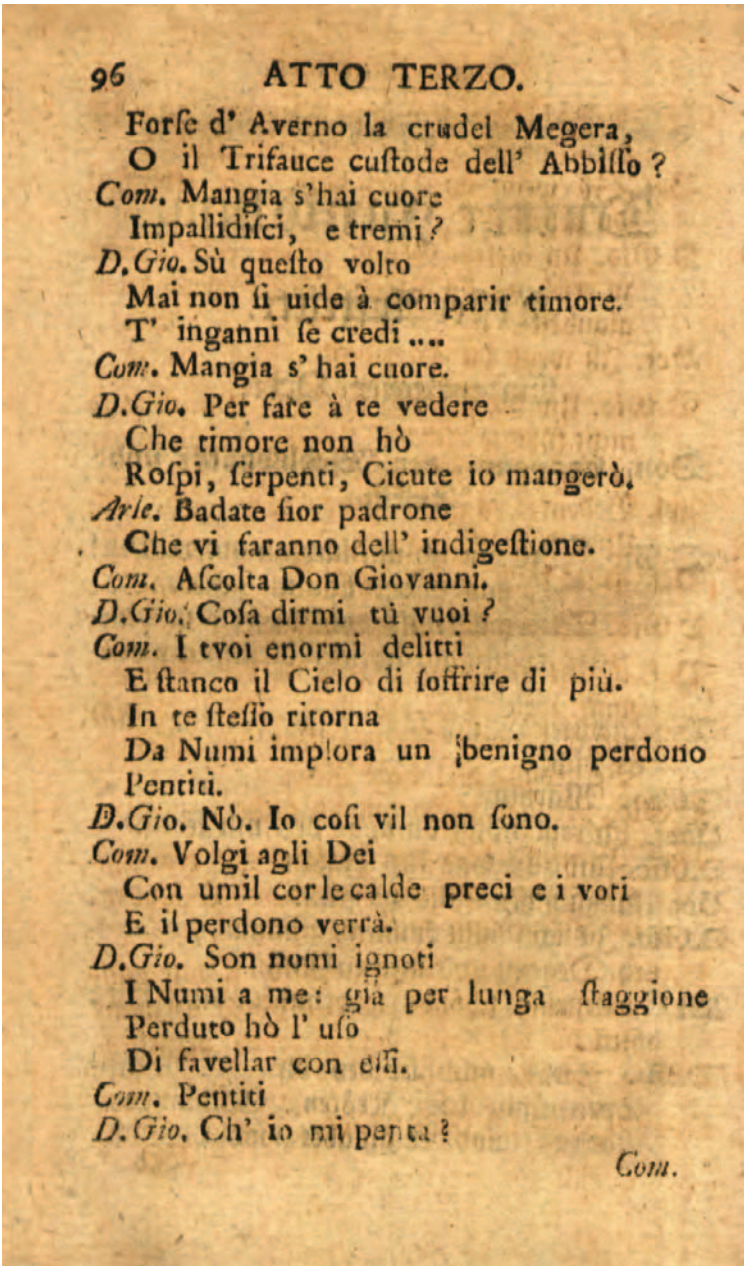
D. Gio. Und zu was für Abſicht?

Bef. Um zu ſitzen und zu eſſen.

D. Gio. Ja ich will kommen, nimm hin meinen Degen und meinen Huth.

Arl. Ach mein ſchöner Herr nahet euch nicht hinzu.

D. Gio. Siehe mich hier bey dir . . . welche Speiſen ſind dieſe? Kröten, Schlangen, Nattern! und wer glaubet wohl daß ich viel-



96 ATTO TERZO.

Forſe d' Averno la crudel Megera,
O il Trifauce cuſtode dell' Abbiſſo?
Com. Mangia s'hai cuore
Impallidiſci, e tremi?
D.Gio. Sù queſto volto
Mai non ſi uide à comparir timore.
T' inganni ſe credi ....
Com. Mangia s' hai cuore.
D.Gio. Per fare à te vedere
Che timore non hò
Roſpi, ſerpenti, Cicute io mangerò.
Arle. Badate ſior padrone
Che vi faranno dell' indigeſtione.
Com. Aſcolta Don Giovanni.
D.Gio. Coſa dirmi tù vuoi?
Com. I tvoi enormi delitti
E ſtanco il Cielo di ſoffrire di più.
In te ſteſſo ritorna
Da Numi implora un benigno perdono
Pentiti.
D.Gio. Nò. Io coſi vil non ſono.
Com. Volgi agli Dei
Con umil cor le calde preci e i vori
E il perdono verrà.
D.Gio. Son nomi ignoti
I Numi a me: già per lunga ſtaggione
Perduto hò l' uſo
Di favellar con eſſi.
Com. Pentiti
D.Gio. Ch' io mi penta?

Com.

vielleicht die grauſame Megera, oder der dreyköpfigte Hütter der Hölle ſey.

Bef. Iß wenn du Herz haſt. Du erblaſſeſt du bebeſt?

D.Gio. An dieſem Geſicht iſt nie eine Furcht zu erſehen, du betrügeſt dich, wenn du es glaubeſt...

Bef. Iß wenn du Herz haſt.

D.Gio. Um dir ſehen zu machen, daß ich mich nicht fürchte, ich will Kröten, Schlangen, ja Gift will ich eſſen.

Arl. Bedenket es mein Herr, das wird euch Unverdäuung machen.

Bef. Höre mich D'Giovanni!

D.Gio. Was willſt du mir ſagen?

Bef. Deine übergroße Laſter iſt der Himmel müde weiters zu erdulden, kehre in dich zurück! flehe die Gottheit um gnädige Vergebung an! hege Reue.

D.Gio. Nein ſo blöde bin ich nicht.

Bef. Verwende dich zum Himmel mit demüthigen Herzen eifrigen Gebeth und Gelübden, die Vergebung wird erfolgen.

D.Gio. Der Name des Himmels iſt mir ganz unbekannt, ich hab bereits durch geraume Zeit die Art mit ihm zu reden vergeſſen.

Bef. Trage Reue.

D.Gio. Daß ich Reue trage.

Bef.

Com. La tua sfrenata vita ora detesta
Invoca l' alto potere de Numi.
D.Gio. Ah' che più tosto invocherò d' Averno
Le terribili Furie
Esse verranno a lacerarmi il seno.
Numi spietati
Deità Menzognere il vostro braccio
Ora sfido à vendetta
Com. L' ultima volta è questa che tel dico
Pentiti
DGio. Ch' io mi penta!
Com. Il Ciel per me ti parla
D.Gio. Se fia vero che in Cielo
Sovra l' huomo mortal vi sia potere
S' e giustizia lassù
Nelle viscere sue m'asconda il suolo.
Com. Precipita all' abbisso anima rea.
Arle. Oh' questo in veritá non lo credea
fugge.

SCENA II.

Appartamenti di Don Alfonso

Don Alfonso Donn' Anna, indi Arlechino

D.Alf. Vane finora
Son state le ricerche
Dall' Atrio già l' indegno fuggì',
Fòrse ch' ascoso
Si sarà in qualche bosco
Ma a lungo non potrà restar celato,
Troppo il Reo dalle guardie è ricercato.
D.An.

Bef. Verabscheue nun dein richtloses Leben, rufe an die hohe Macht der Gottheit.

D.Gio. Ach ich will viel lieber die schreckliche Furien der Höllen anrufen, sie sollen kommen mir das Herz zu zerreissen, unbarmherziger Himmel! lügenhafte Gottheit! ich befehle deinen Arm zur Rache.

Bef. Dies sey zum letztenmal, daß ich dir sage bereue dein Leben.

D.Gio. Daß ich es bereue?

Bef. Der Himmel redet durch mich zu dir.

D.Gio. Wenn es wahr ist. daß im Himmel über die Sterblichen einige Macht seye. Wenn dort Gerechtigkeit ist, so soll mich die Erde in ihr Eingeweid verschlingen.

Bef. Fahre in den Abgrund du lasterhafte Seele.

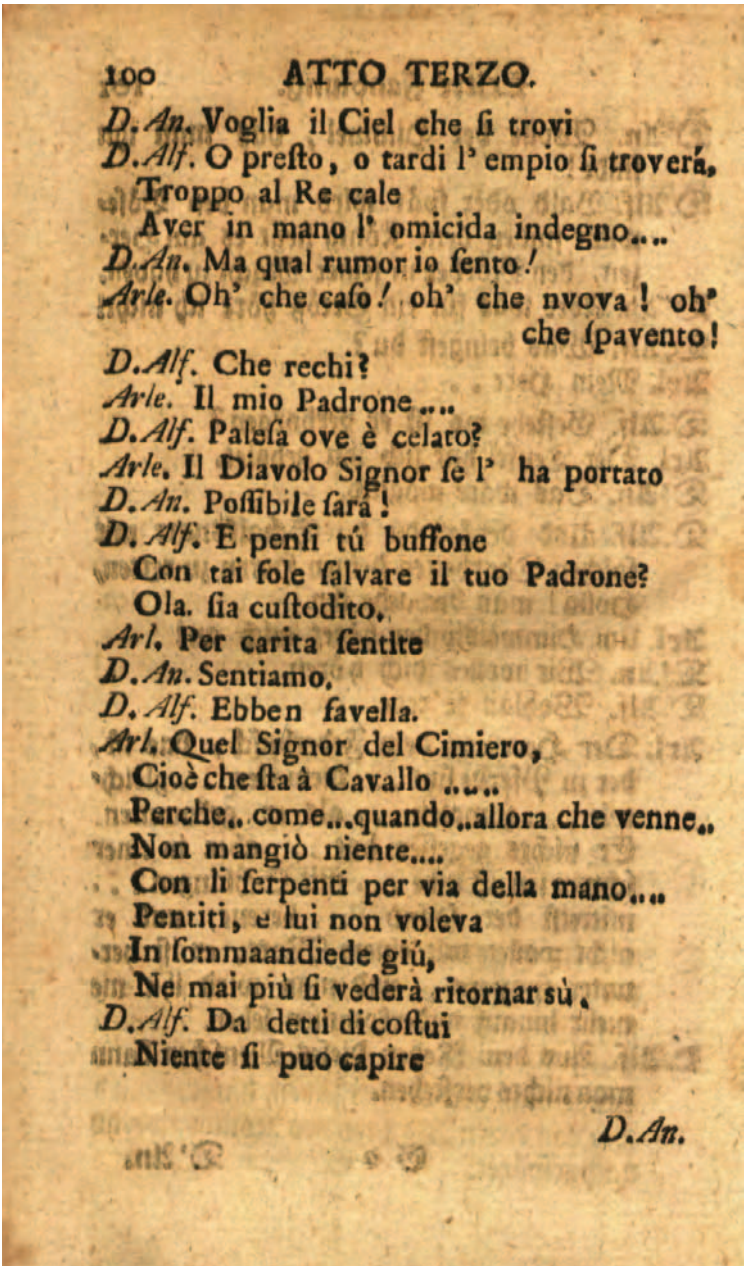
Arl. Ach das hatte ich fürwahr nicht geglaubet! (lauft davon.

Zweyter Auftritt.

Zimmern des Don Alfonso.

Don Alfonso, Donn' Anna, und dann Arlekin.

D. Alf. All Suchen ist bisher vergebens gewesen, der Nichtswürdige ist aus dem Vorhof entflohen, er wird sich etwa in einen Wald versteckt haben; aber er kann in die Länge nicht verborgen bleiben, dann es wird ihm von denen Wachten des Königs überall nachgespüret.



100 ATTO TERZO.

D.An. Voglia il Ciel che ſi trovi
D.Alf. O preſto, o tardi l' empio ſi troverá,
Troppo al Re cale
Aver in mano l' omicida indegno....
D.An. Ma qual rumor io ſento!
Arle. Oh' che caſo! oh' che nvova! oh' che ſpavento!
D.Alf. Che rechi?
Arle. Il mio Padrone....
D.Alf. Paleſa ove è celato?
Arle. Il Diavolo Signor ſe l' ha portato
D.An. Poſſibile ſará!
D.Alf. E penſi tú buffone
Con tai fole ſalvare il tuo Padrone?
Ola. ſia cuſtodito.
Arl. Per carita ſentite
D.An. Sentiamo.
D.Alf. Ebben favella.
Arl. Quel Signor del Cimiero,
Cioè che ſta à Cavallo .....
Perche.. come...quando..allora che venne..
Non mangiò niente....
Con li ſerpenti per via della mano....
Pentiti, e lui non voleva
In ſommaandiede giú,
Ne mai più ſi vederà ritornar sù.
D.Alf. Da detti di coſtui
Niente ſi puo capire

D.An.

D'An. Wolle der Himmel, daß man ihn finde!

D.Alf. Bald oder spät wird man den Böse-wicht finden dem König liegt es am Her-zen, den Mörder in seiner Macht zu haben.

D'An. Aber was für ein Getöß höre ich nicht!

D.Alf. Was bringest du?

Arl. Mein Herr . .

D.Alf. Gestehe wo ist er verborgen?

Arl. Der Teufel hat sich ihn geholet.

D'An. Das wäre möglich.

D.Alf. Und denkest du du Schalksnarr mit solchen Thorheiten deinen Herrn zu retten, Holla! man bewache ihn.

Arl. Um Himmelswillen höret mich an!

D'An. Wir wollen dich hören.

D.Alf. Wohlan so rede.

Arl. Der Herr von dem Federbusch, das ist, der zu Pferde sitzt . . . dieweilen . . . gleich-wie . . . zumalen . . . als er gekommen. Er nichts gegessen hat . . . aber in einer schwarzen Stube . . . mit Schlangen . . . mittelst der Hand . . . bereue, und er nicht wollen mit einem Wort, er ist her-unter spazieret, und man wird ihn nie mehr hinauf widerkommen sehen.

D.Alf. Aus dem Reden dieses Menschen kann man nichts verstehen.

D. An. Un qualche caſo ſtrano
Sembra che ſia ſucceſſo!
Arle. Troppo chiaro hò parlato,
Ma ſe non intendete
Chiamate Corallina, e lo ſaprete
D Alf. Chi è coſtei?
Arle. Quella che in caſa alloggiò il mio Padrone
D. Alf. Venga dunque coſtei, e tù ritirati,
Mà nol fate ſortir da queſto loco.
Arle. Ma io ſono innocente
D. Gio. Lo vedremo.
Arle. Oh' poveretto me io ſudo, io tremo
D. Alf. Il preſtar fede à detti di coſtui
Or prudenza non è, forſe al confronto
Facile pur ſarà ſcoprir l' arcano.
Don Anna per un poco m' allontano.
Parte

SCENA III.

Donn' Anna ſola

Se foſſe ver che il Cielo
Punito aveſſe l' indegno traditore
Tornerbbe la quiete à queſto core,
Doppo tante ſciagure,
Doppo tanti diſaſtri
Neceſſaria è la calma
Per tornare la quiete, e pace all' alma.

Ge-

D'An. Es scheinet, daß ein seltsamer Zufall sich ereignet habe.

Arl. Ich hab genug deutlich geredet, aber wenn ihr mich nicht verstehet, läßt kommen Coralline, und ihr werdet es vernehmen.

D.Alf. Wer ist diese.

Arl. Diese ist in derer Behausung mein Herr gewohnet.

D.Alf. So soll diese herbeykommen, und du entferne dich, doch läßt ihn nicht von hier weggehen.

Arl. Aber ich bin unschuldig.

D.Alf. Das werden wir sehen.

Arl. O mich armseligen ich schwitze, ich zittere: (geht ab.

D.Alf. Dieses Menschen Reden glauben beyzumessen, wäre hier keine Klugheit, vielleicht wird unschwer seyn bey der Entgegenstellung das Geheimnüß zu entdecken. Donn' Anna ich will euch auf eine Weile verlassen. (geht ab.

Dritter Auftritt.

Donn' Anna allein.

Wenn es wahr ist, daß der Himmel den ruhlosen Verräther gestrafet habe, so wird die Ruhe in dieses Herz wieder zurückkehren, nach so vielem Unglück, nach so vielem Ungemach. Ist eine Stille vonnöthen, womit Ruhe und Friede in das Gemüth widerkehre. Das

Geme la Tortorella
Nel caro nido amato,
Se ſente la ſul prato
Il ſerpe à ſibilar.
Ma poi s'altrove il mira
Volger l' acuto dente,
Nuovo piacer riſente,
E torna a reſpirar.

Parte.

SCENA IV.

Corallina e Arlechino indi Don Alfonſo.

Arle. Corallina ſei quá?
Cor. Qua fui chiamata
Dal Miniſtro del Re
Che ſaper volle il fatto della cena;
Tutto a lui raccontai.
Don Giovanni doù e?
Arle. Lontano aſſai il diavol l' ha portato
Cor. D' eſſer ſua ſpoſa pur m' lunſigato,
Ed io da pazza
Preſtai fede a ſuoi detti: or che farò?
Arle. In queſta liſta te pur ſcriverò.
Cor. hai raggion di burlarmi:
Il Miniſtro s'appreſſa
D. Alf. E ver pur troppo quello che narraſti:
Donn Anna non è qua?
Arle. Noi non l' abbiam veduta.

D. Alf.

Das Turtelträubchen seufzet ob seinem lieben Nest wenn es dort auf der Aue die Schlange zischen höret, doch sobald es selbe erblicket, den Strachel abwegs zu wenden, empfindet es neue Freude und muntert sich wieder auf.

(geht ab.

Vierter Auftritt.

Coralline und Arlekin, dann Don Alfonso.

Arl. Coralline bist du hier?

Coral. Ich bin hieher berufen worden von dem Staatsrath des Königs, welcher wissen wollte die Begebenheit des Nachtmahls, ich hab ihm alles erzehlet. Wo ist D. Giovanni?

Arl. Der Teufel hat ihn weit davon getragen.

Coral. Er hat mir geschmeichelt seine Braut zu seyn, und ich als eine Närrinn hab seinen Worten geglaubet, was werde ich itzt thun!

Arl. Dich will ich doch auch auf diese Liste schreiben.

Coral. Du hast Ursach mich zu foppen: der Staatsrath kömmt herbey.

D. Alf. Das, was du erzehlet hast, ist nun allzuwahr Donn' Anna ist nicht hier?

Arl. Wir haben sie nicht gesehen.

D. Alf.

D. Alf. Vadaſi a lei il tutto a raccontar.
Alla ſua Patria torni Donn' Iſabella.
La Giuſtizia del Cielo há prevenuto
Il tardo colpo di Giuſtizia umana;
Il teribbile caſo omai c'inſegni,
Che l' huom muore qual viſſe, e il Giuſto Cielo
Dimoſtra adeſſo a noi con queſt' eſempi
Come puniſca i Diſſoluti, e gl' Empi.
Parte

SCENA V.

Corallina ed Arlechino

Arle. Corallina!
Cor. Arlechino!
Arl. E noi coſa faremo?
Cor. Se voi ci ſpoſermo.
Arle. La coſa del Padrone
Mi da qualch' apprenſione
Cor Sei tanto delicato?
Arle. Son un huomo onorato
Cor. Dunque non mi vuoi più?
Arle. Non dico queſto! ....
Cor. Non vuò difficoltà
Dimmi ſi o nò.
Arle. Ebben quand' è coſi ti ſpoſerò.
Cor. Andiamo a celebrar le noſtre nozze.
Arle. Andiamo andiamo pure
Cor. Tempo non è di rammentar ſciagure
Parte

SCE-

D. Alf. Man gehe ihr alles zu erzehlen. Donn' Isabella soll in ihr Vaterland zurückkehren. Die Gerechtigkeit des Himmels ist vorgekommen dem langsamen Streich der weltlichen Gerechtigkeit, dieser schreckliche Zufall lehret uns für allemal, daß der Mensch stirbt, so wie er gelebet hat, und der gerechte Himmel beweiset uns hier mit diesem Beyspiel, wie er die Ruchlosen und Lasterhaften bestrafe.

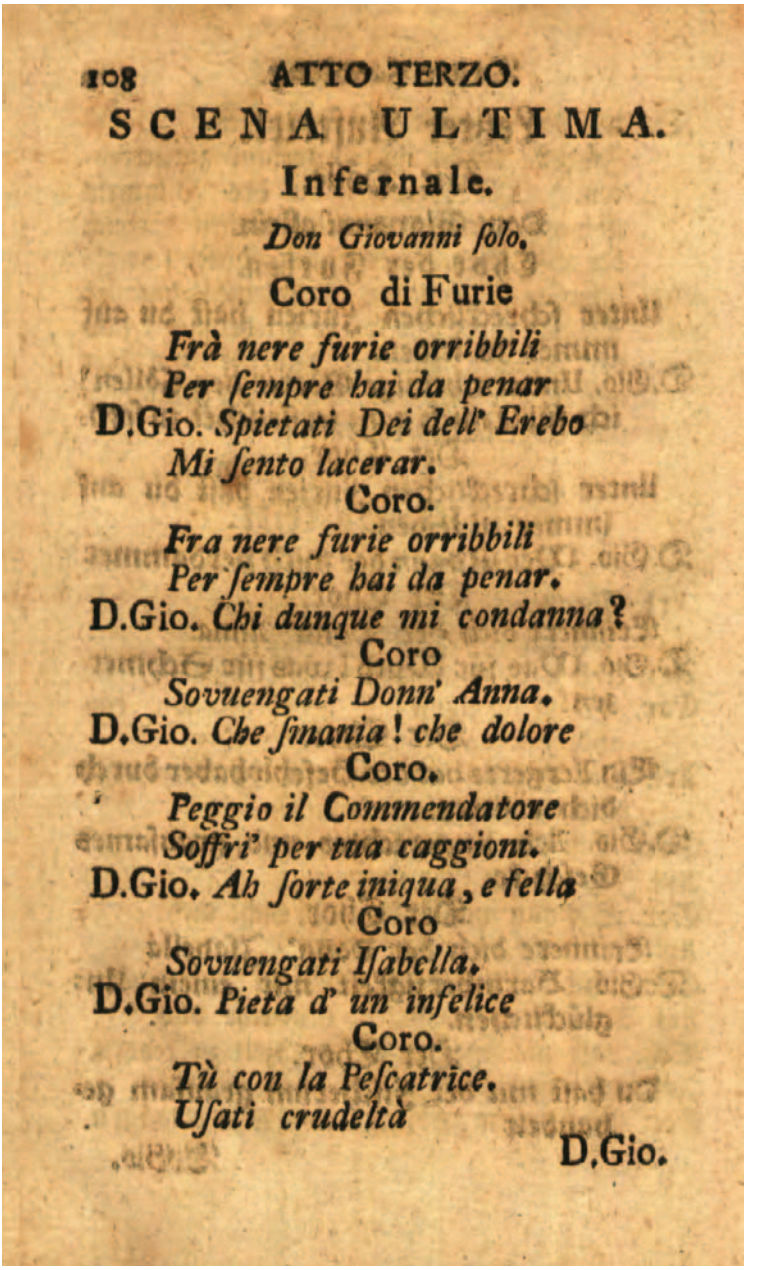
(geht ab.

Fünfter Auftritt.

Coralline und Arlekin.

Arl. Coralline!
Cor. Arlekin!
Arl. Und wir, was werden wir thun?
Cor. Wenn du willst, so heyrathen wir einander.
Arl. Der Handel mit meinem Herrn machet mich ein wenig eifersüchtig.
Cor. Bist du so empfindlich?
Arl. Ich bin ein Ehrenmann.
Cor. Sodann magst du mich nicht mehr?
Arl. Ich sage es nicht, aber...
Cor. Nicht viel zaudern, sage ja, oder nein.
Arl. Nun da es so ist, ich heyrathe dich.
Cor. Last uns gehen unsere Hochzeit zu feyern.
Arl. Laßt uns gehen, laßt uns dann gehen.
Cor. Es ist nicht Zeit Unglücksfälle zu erwägen.

Letz-



108 ATTO TERZO.

SCENA ULTIMA.

Infernale.

Don Giovanni solo.

Coro di Furie

Frà nere furie orribbili
Per sempre hai da penar

D.Gio. *Spietati Dei dell' Erebo*
Mi sento lacerar.

Coro.

Fra nere furie orribbili
Per sempre hai da penar.

D.Gio. *Chi dunque mi condanna?*

Coro

Sovuengati Donn' Anna.

D.Gio. *Che sinania! che dolore*

Coro.

Peggio il Commendatore
Soffri' per tua caggioni.

D.Gio. *Ah sorte iniqua, e fella*

Coro

Sovuengati Isabella.

D.Gio. *Pieta d' un infelice*

Coro.

Tù con la Pescatrice.
Usati crudeltà

D.Gio.

Letzter Auftritt.

Die Hölle.

Don Giovanni allein.

Chor der Furien.

Unter schrecklichen Furien hast du auf immer zu leiden.

D.Gio. Unbarmherzige Götter der Höllen! ich fühle mich ganz zerfleischet zu seyn.

Der Chor.

Unter schrecklichen Furien hast du auf immer zu leiden.

D.Gio. Wer ist dann der mich verdammet

Der Chor.

Erinnere dich der Donn' Anna.

D.Gio. Was für Wuth! was für Schmerzen!

Der Chor.

Ein Aergeres hat der Befehlshaber durch dich erlitten.

D.Gio. Ach ungerechtes und grausames Geschike.

Der Chor.

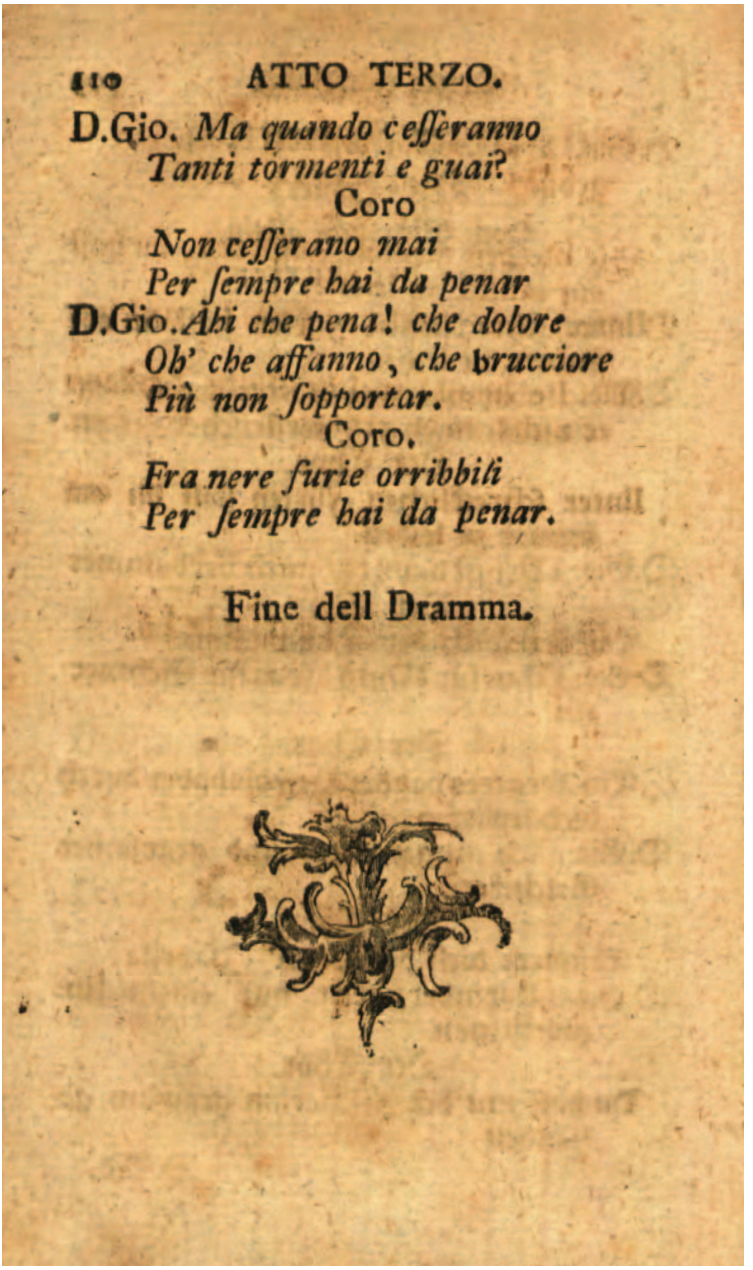
Erinnere dich der Donn' Isabella

D.Gio. Barmherzigkeit mit einem Unglücklichen.

Der Chor.

Du hast mit der Fischerinn grausam gehandelt

D.Gio.



110 ATTO TERZO.

D.Gio. *Ma quando ceſſeranno*
Tanti tormenti e guai?
Coro
Non ceſſerano mai
Per ſempre hai da penar
D.Gio. *Ahi che pena! che dolore*
Oh' che affanno, che brucciore
Più non ſopportar.
Coro.
Fra nere furie orribili
Per ſempre hai da penar.

Fine dell Dramma.

D. Gio. Aber wenn werden aufhören ſo große Quaalen und Wehen?

Der Chor.

Sie werden niemals aufhören, du haſt auf immer zu leiden

D. Gio. Ach welche Pein! welcher Schmerze!
Welche Angſt! welche Glut. Ich kann es nicht mehr ertragen.

Der Chor.

Unter ſchrecklichen Furien haſt du auf immer zu leiden.

Ende des Singſpiels.

Don Giovanni
o sia
Il convitato di pietra

Giuseppe Gazzaniga
Giovanni Bertati

1787

ATTORI

D. Giovanni
D. Anna, figlia del Comendatore d'Oliola
D. Elvira, sposa promessa di D. Giovanni
D. Ximena, dama di Villena
Il Comendatore, padre di D. Anna
Duca Ottavio, sposo promesso della medesima
Maturina, sposa promessa di Biagio
Pasquariello, servo confidente di D. Giovanni
Biagio, contadino, sposo di Maturina
Lanterna, altro servo di D. Giovanni
Servitori diversi che non parlano

La scena è in Villena nell'Aragona.

ATTO PRIMO

Scena I

Parte di giardino a cui corrisponde l'appartamento di D. Anna, con porta socchiusa.

Pasquariello involto nella sua cappa, che passeggia; indi D. Giovanni e D. Anna, che lo tiene afferrato per il mantello.

PAS: La gran bestia è il mio padrone!
Ma il grand'asino son'io,
che per troppa soggezione
non lo mando a far squartar.
Invaghito di Donn'Anna,
là di furto sì è introdotto;
ed io gramo, chiotto chiotto,
qui ad attenderlo ho da star.
Sento fame, sento noia . . .
Ma che venga alcun già parmi.
Che sia lui vo' lusingarmi,
ma non vogliomi fidar.
(si ritira da una parte; in questo D. Giovanni e D. Anna dalla porta che introduce nell'appartamento)

D. GIO: Invano mi chiedete
ch'io mi discopra a voi.

D. AN: Un traditor voi siete,
un uomo senza onor.

D. GIO: Se fosse il Duca Ottavio
nemmeno parlereste.

D. AN: Azioni disoneste
non fece il duca ancor.

D. GIO: Lasciatemi.

D. AN: Scopritevi.

D. GIO: Voi lo sperate in vano.

D. AN: Vi strapperò il mantello.

D. GIO: Vi stroppierò la mano.

D. AN: Aiuto! Son tradita!
Soccorso, genitor!

D. GIO: Acchetati, impazzita.

PAS: Non ho d'alcun timor.
Oimè! La bestia ardita
va ancora a far rumor.
(in questo il Comendatore; al comparir del medemo, D. Anna lascia D. Giovanni e si ritira)

Scena II

Il Comendatore e D. Giovanni, che sfodra la spada; Pasquariello in disparte.

COM: Qual tradimento! Perfido! Indegno!
Sottrarti invano speri da me.
(alla prima parola del Comendatore, D. Giovanni con un colpo gli smorza il lume, ed all'oscuro si battono)
D. GIO: Vecchio, ritirati, ch'io non mi degno
del poco sangue che scorre in te.
PAS: (Ah, che ci siamo!)
COM: Non fuggirai.
D. GIO: Ch'io da vil fugga non pensar mai.
(sempre combattendo, D. Giovanni ferisce mortalmente il Comendatore)
COM: Un'alma nobile, no, in te non v'è.
PAS: (Per dove fuggasi non so più affè.)
COM: Ahi, che m'ha infissa mortal ferita!
Sento a mancarmi diggià la vita.
Sen fugge l'anima . . . Già vo a spirar . . .
(il Comendatore cade sopra un sasso)
D. GIO: Di mortal piaga ferito il credo;
che già traballa fra l'ombre io vedo;
solo singulti d'udir mi par.
PAS: Io tremo tutto. Son qua di gelo.
Ad arricciarsi mi sento il pelo.
Più non si sentono . . . nemmen fiatar.

D. GIO: Zh zh!
PAS: Eh?
D. GIO: Pasquariello!
PAS: Siete voi?
D. GIO: Sono io.
PAS: Vivo o morto?

D. Gio: Che bestia!
E non senti ch'io parlo?
Pas: E il vecchio? Se n'è ito?
D. Gio: È morto, o mortalmente io l'ho ferito.
Pas: Bravo! Due azioni eroiche:
Donn'Anna violentata
e al padre una stoccata.
D. Gio: Ehi, te l'ho detto ancora
che non vo' rimostranze.
Seguimi e taci. Andiamo.
Pas: Sì, signore.
(Simular mi convien perchè ho timore.)

Scena III

Il Duca Ottavio e D. Anna preceduti da servi con torcie.

D. Ott: Ecco, col sangue istesso . . . Ah, che rimiro!
(tiene la spada in mano)
D. An: Oimè, misera! Oimè, padre! Oddio, padre!
D. Ott: Signor! Ah! Dov'è l'empio
che vibrò il fatal colpo!
D. An: Ah! Che di morte
il pallore sul viso ha già dipinto!
Il cor più non ha moto. Ah, il padre è estinto!
(cade fra le braccia del duca)
D. Ott: Servi, servi, togliete agli occhi suoi
così funesto oggetto. E se alcun segno
scopresi in lui di vita,
medica man tosto gli porga aita.
(due servi portano in casa il corpo del Comendatore)
D. An: Duca, estinto è mio padre; e ignoro, o misera,
l'empio che lo ferì.
D. Ott: Ma in qual maniera
s'introdusse l'iniquo
ne' vostri appartamenti?
D. An: A voi, Duca, stringendomi
la promessa di sposa, io me ne stava
ad aspettarvi nel mio appartamento

pel nostro concertato abboccamento.
La damigella uscita
era per pochi istanti, allor che tutto
nel suo mantello involto
uno ad entrar nella mia stanza io vedo,
che al primo tratto, o Duca, io voi lo credo.

D. Ott: Che ascolto mai! Seguite.

D. An: A me s'accosta, e tacito
fra le sue braccia stringemi. Io arrossisco,
mi scuoto e dico: "Ah! Duca,
che osate voi? Che fate?"
Ma colui non desiste; anzi, mi chiama
suo ben, sua cara, e dicemi che m'ama.
Resto di gelo allora. Egli malnato
ne volea profittar; io mi difendo,
lo vo' scoprir, lo afferro; palpitante
chiamo la damigella.
Egli allor vuol fuggir; lo seguo, voglio
smascherar per lo meno il traditore
e chiamo in mio soccorso il genitore.
Al suo apparir io fuggo, e l'assassino,
per compir l'esecrando suo delitto,
misera, oddio!, lo stese al suol trafitto.

D. Ott: Ardo di sdegno e tutto d'ira avvampo
per sì enorme misfatto. Ignoto a lungo
non resterà l'iniquo. Il suo castigo
sarà eguale al delitto, e voi, Donn'Anna,
se un rio destino il genitor v'invola,
nell'amor d'uno sposo
il sollievo cercate.

D. An: Di ciò, Duca, per or più non parlate.
Finchè il reo non si scopre e finchè il padre
vendicato non resta, in un ritiro
voglio passar i giorni;
nè alcun mai vi sarà che men distorni. *(parte colli servi)*

Scena IV

Il Duca solo.

D. Ott: Qual doppio eccesso è questo
di sventura per me! Tutto si faccia
per scoprir l'empio intanto e non si lasci
Donn'Anna senz'aita in questo stato.

Vicin sperai l'istante
d'entrar felice in porto,
ma appena il lido ho scorto,
che torno in alto mar.
Cede l'amore in lei
ai moti del dolore,
e il misero mio core
ritorna a palpitar. *(parte)*

Scena V

Campagna con case rustiche e nobile casino fuori delle mura di Villena.

D. Giovanni e Pasquariello

D. Gio: Posto che non mi parli
più del Comendatore o di Donn'Anna,
la libertà ti lascio
di potermi ora dir quello che vuoi.
Pas: Quand'è dunque così, veniamo a noi.
Sapete voi ch'io son scandelezzato
della vita che fate!
D. Gio: Come! Qual vita faccio?
Pas: Buona. Ma se non più con giuramenti,
con inganni, e con cabale
sedur quanto potete . . .
Cercando tutti i dì qualche conquista,
mi par che sia una vita al quanto trista.
E poi, qui discorrendola, il burlarsi
come voi d'ogni legge, o signor caro . . .
D. Gio: Basta, basta così, mastro somaro.

Sai tu perchè venuto
son fuori delle porte?

PAS: Per non andar a letto
e per farmi crepar dal patimento.

D. GIO: Come sei tu poltrone!
Tieni, tieni una doppia
per il sonno che perdi.

PAS: Questo po' di cordiale
mi corrobora al quanto. Ebben, sentiamo
perchè siete ora qui.

D. GIO: Perchè invaghito
son di Donna Ximena. Ella sen venne
ieri qui al suo casino
per poter meco aver qualche colloquio
con maggior libertà.

PAS: Prudentemente.

D. GIO: Ma vedi una signora
che smonta di carrozza.

PAS: Dunque, pria che qui giunga,
entriamo nel casino
per non esser veduti.

D. GIO: Oibò. Vogl'io
qui in disparte osservar anzi chi sia.
Vieni, e mettiamci qui fuor della via. *(si ritirano)*

Scena VI

D. Elvira con due servitori; D. Giovanni e Pasquariello in disparte, che poi si avanzano.

D. ELV: Povere femmine,
noi siam chiamate
cervelli istabili,
anime ingrate,
cori volubili
nel nostro amor.
Ma sono gli uomini
che fan gli amanti
di noi più deboli,

più assai incostanti;
anzi son perfidi,
son senza cor.
Siamo pur misere
se noi li amiamo,
se ci fidiamo
del loro ardor.

In questo borgo io penso
trattenermi piuttosto
ch'entrar nella città. Là in quell'albergo
prenderò alloggio intanto
che scopro gli andamenti
dello sposo infedele,
che dopo avermi la sua fè giurata,
mi lasciò il terzo giorno abbandonata.

D. Gio: Oh cielo! *(restando sorpreso nel riconoscere D. Elvira)*

D. Elv: Ah! Don Giovanni!

Pas: Oh! Veh!

D. Elv: Cotanto
vi sorprende il vedermi?

D. Gio: Io vi confesso *(affettando disinvoltura)*
che tutt'altro qui adesso
aspettava che voi.

D. Elv: Ed io tutt'altro
aspettava d'aver che un tradimento.
Fin a questo momento
non fu il mio che un sospetto,
ma la vostra sorpresa or qui ad un tratto
più non mi lascia dubitar del fatto.

D. Gio: Donna Elvira, scusatemi,
ma voi foste una pazza a far il viaggio
con un così magnifico equipaggio.

Pas: (A proposito.)

D. Elv: È questo
quel che mi rispondete? Anima ingrata!
Fate ch'io senta almen qual fu il motivo
che da Burgos partiste, abbandonandomi
tacito, a precipizio,

dopo la data fè di sposalizio.
D. Gio: Oh, quanto a questo poi, qui Pasquariello
vi dirà la ragione.
Pas: Io?
D. Gio: Sì, tu. Digliela,
digliela.
Pas: Ma . . .
D. Gio: Ti dico
che gliela dici. Ed io perdon vi chiedo,
se un premuroso affar, con mio tormento,
vuol ch'io debba lasciarvi in tal momento. *(entra nel casino)*

Scena VII
D. Elvira e Pasquariello

D. Elv: E mi lascia così? Parla tu, dimmi
la cagione qual fu del suo abbandono,
e pensa ben che disperata io sono.
Pas: Per me . . . Sentite . . . Vi dirò . . . Siccome . . .
D. Elv: Non confonderti.
Pas: Oibò, non v'è pericolo.
Siccome, io dico, che Alessandro il Grande . . .
D. Elv: E che c'entra Alessandro?
Pas: C'entra, e statevi cheta.
Siccome, io dico, che Alessandro il Grande
non era giammai sazio
di far nuove conquiste, il mio padrone,
se avesse ancora cento spose e cento,
sazio non ne saria, nè mai contento.
Egli è il Grande Alessandro delle femmine,
onde, per far le sue amorose imprese,
spesso spesso cangiar suol di paese.
D. Elv: Dunque ha dell'altre femmine!
Pas: Ih, ih! Se voi volete averle in vista,
ecco, signora mia, quest'è la lista.
(getta una lista di alcune braccia di carta)

Dell'Italia ed Alemagna
ve ne ho scritte cento e tante;
della Francia e della Spagna
ve ne sono non so quante
fra madame, cittadine,
artigiane, contadine,
cameriere, cuoche e guattere,
perchè basta che sian femmine
per doverle amoreggiar.
Vi dirò ch'è un uomo tale,
se attendesse alle promesse,
che il marito universale
un dì avrebbe a diventar.
Vi dirò che egli ama tutte,
che sian belle o che sian brutte;
delle vecchie solamente
non si sente ad infiammar.
Vi dirò . . .

D. Elv: Tu m'hai seccata.
Pas: Vi dirò . . .
D. Elv: Non più! Va' via.
Pas: Vi dirò che si potria
fin domani seguitar.
D. Elv: Il mio cor da gelosia
tutto sento a lacerar. *(Pasquariello parte)*

Scena VIII
D. Elvira sola.

Infelice ch'io sono! E tanti torti
potrà soffrir quest'anima gelosa?
No. Il diritto di sposa
farò valer; e qual si sia rivale
che giungerò a scoprire
farò tremar, nè mi saprò avvilire. *(parte)*

Scena IX

D. Giovanni e D. Ximena, dal casino.

D. Gio: Più di ciò non si parli,
dolcezza del mio cor. Io, vostro sposo,
nuotando fra i contenti,
sarò il più fortunato fra i viventi.

D. Xim: Oh quanto sono dolci
queste vostre espressioni!
Ma quando seguiranno
i sponsali fra noi?

D. Gio: Quando! Vorrei che subito
qua ci fosse un notaro,
riguardo al genio mio; ma un certo affare
mi obbligherà con sommo mio martire
ancora qualche giorno a differire.

D. Xim: Ricordatevi bene
il vostro giuramento. Rammentate
ch'io son d'umor geloso,
che voi siete mio sposo,
e che non soffrirei
nemmen per civiltà che a un'altra donna
voi toccaste la man, nemmen col guanto.

D. Gio: Che dite mai! Mi vanto
d'esser io il più fedele, il più costante
uomo che vi sia al mondo.
Non temete, mio ben, che d'ora in poi
ogn'altra donna io fuggirò per voi.

Per voi nemmeno in faccia
io guardarò le belle;
se fossero ancor stelle,
io gli occhi abbasserò.
Voi sola, voi, mia cara,
porto scolpita in petto;
voi siete il solo oggetto
che amar da me si può.
Mio idolo, mio bene,
mia fiamma, mio tesoro,

per voi mi struggo e moro,
più pace al cor non ho.
(Pur questa nel catalogo
a scrivere men vo.) *(parte)*

Scena X
D. Ximena

Or che sicura io son della sua fede,
chi di me è più contenta?
Se amor per lui m'impiaga,
amor per lui mi sanarà la piaga. *(parte)*

Scena XI
Maturina, Biagio e villani che suonano le nacchere; indi Pasquariello

MAT: Bella cosa per una ragazza
è il sentirsi promessa in isposa,
ma più bella diventa la cosa
in quel giorno che sposa si fa.
TUTTI: Tarantàn, tarantàn, tarantà.
Su via, allegri, balliamo e saltiamo, *(ballano)*
che quel giorno ben presto verrà.
MAT: Bella cosa per una ragazza *(in questo Pasquariello in disparte)*
è l'aver un amante che adora,
ma più bella diventa in allora
che in marito a pigliarlo sen va.
TUTTI: Tarantai, tarantai, tarantà.
Su via, allegri, balliamo e saltiamo, *(ballano)*
che quel giorno ben presto verrà.
(Pasquariello si caccia anch'esso tra li villani, prende Maturina per la mano e balla)
PAS: Bella cosa, cospetto di Bacco,
è il trovar una femmina bella,
ma facendo la tantarantella
molto meglio la cosa sen va.
TUTTI: *(eccettutato Biagio, che mostra dispetto)*

Tarantàn, tarantai, tarantà.
Su via, allegri, balliamo e saltiamo,
che un piacere maggior non si dà.

BIA: Oh oh! Poffar Diana!
Tralasciate voi altri e andate in casa. *(li villani partono)*
E voi, cosa venite, o signor caro,
a meschiarvi con noi
ed a pigliar per man le nostre femmine?

PAS: Oh oh! Poffar Mercurio,
che ti faccia andar stroppio! E crederesti
ch'io fossi come te qualche facchino?
Son cavaliero e son . . . Don Giovannino.

MAT: È un gentiluomo, senti?
Dunque, lascialo fare.

BIA: Come lasciarlo fare! Io non intendo
che punto s'addomestichi
colle donne che sono a noi promesse,
nè che tarantellar voglia con esse.

Scena XII
D. Giovanni, Maturina, Biagio e Pasquariello

D. GIO: Cosa c'è? Cosa c'è?

PAS: (Cedo majoribus.)

BIA: Quest'altro cavaliero
vien con la nostra sposa
a far l'impertinente.

MAT: Eh, non c'è male, non c'è mal per niente.

D. GIO: Quel cavaliero là? Questo si prende
così per una orecchia . . .

PAS: Ahi, ahi! Che fate? *(Biagio ride forte)*
(Diavolo che sel porti!)

D. GIO: V'insegnerò, ser cavaliero selvatico,
a far l'impertinente
con le belle ragazze. *(Biagio seguita a ridere)*

PAS: Ma se . . .

D. GIO: Zitto. Le belle si accarezzano *(si accosta a Maturina; la piglia per la mano)*
gentilmente così. Quanto mai siete
vezzosa e graziosina!
Che delicata e morbida manina!
MAT: Ah, signor, voi burlate.
BIA: *(frapponendosi)* Eh! Dico io . . .
D. GIO: Che dici?
BIA: Dico, corpo di Bacco,
che voi fate di peggio.
MAT: Biagio, non riscaldarti.
BIA: Anzi, vo' riscaldarmi. Animo, parti.
D. GIO: Eh eh! *(allontanando Biagio con una spinta)*
BIA: Come! Cospetto! A me una spinta!
D. GIO: Va' via. *(gli dà uno schiaffo)*
BIA: Come! Uno schiaffo! *(Pasquariello ride forte)*
D. GIO: Va' via. *(gli dà un altro schiaffo; Pasquariello seguita a ridere forte)*
BIA: Come! Anche un altro!
E tu, trista, lo sopporti?
Niuno m'ha fatto mai simili torti! *(piangendo)*
Avete voi ragione
che adesso son poltrone,
ma mi vendicherò dell'insolenza.
D. GIO: Taci e va' via. *(minacciando di batterlo ancora; Biagio si salva dietro a Maturina)*
MAT: Va', Biagio, abbi pazienza.

BIA: A me schiaffi sul mio viso,
a me far un tal affronto!
Ma gli schiaffi non li conto
quanto conto, fraschettaccia,
che tu stai con quella faccia
a vedermi maltrattar.
Ma aspettate, ma lasciate *(a D. Giovanni)*
ch'io mi possa almen sfogar.
Da tua madre, da tua zia,
da tua nonna adesso io vado,
vo da tutto il parentado

la facenda a raccontar.
Maledetto sia quel ridere, *(osserva Pasquariello, che ride)*
che di più mi fa arrabbiar!
Sì, sì, vado, più non resto,
vado subito di trotto;
sento il sangue sopra e sotto
che si va a rimescolar. *(parte)*

Scena XIII
Maturina, D. Giovanni e Pasquariello

MAT: Con vostra permissione. *(per partire)*
D. GIO: Oibò. Restatevi,
anima mia.
MAT: A me?
D. GIO: Sì, a voi, mia cara.
MAT: Signore, io mi vergogno
a sentirmi parlar teneramente
quando un altro vi sia che tutto sente.
PAS: Poverina!
D. GIO: Ecco, subito . . . *(voltandosi a Pasquariello)*
PAS: Signore,
non state a incomodarvi
di dirmi niente affatto,
che capisco per aria e me la batto.
(Va', che stai fresca!) *(parte)*

Scena XIV
D. Giovanni e Maturina

D. GIO: Ehi, dico, *(dietro a Pasquariello)*
statene qui d'appresso.
In due soli restati eccoci adesso. *(la prende per la mano)*
MAT: Ma signor . . .
D. GIO: Oh, mia gioia!
E voi con quegli occhietti così belli,
con quel bocchin di rose,

questa sì cara mano
darete ad un villano?
No, mia dolcezza, no. Voi meritate
un assai miglior stato,
e di voi già mi sento innamorato.

MAT: Ah, signor! Mi dà gusto
quello che voi mi dite, ed io vorrei
che quello che mi dite fosse vero;
ma sempre mi fu detto
che voi altri signori
per lo più siete falsi e ingannatori.

D. GIO: Oh! Io non son di quelli. Il ciel men guardi!

MAT: Sentite, io sono, è vero,
povera paesana,
ma però non per questo avrei piacere
di lasciarmi ingannar; e poi il mio onore
più di tutto mi preme.

D. GIO: Ed io che avessi
un'anima sì trista
per ingannarvi, o cara? Oh, in questo poi
son troppo delicato.
Son di voi innamorato,
e posso ben giurarvi
che mio solo disegno è lo sposarvi.

MAT: Voi mel giurate?

D. GIO: Sì, ch'io ve lo giuro
per il cielo, o mio ben. E se volete
che ve lo giuri ancor per qual cos'altro,
ditelo voi.

MAT: No, no. Comincio a credere
a quel che voi mi dite,
e da questo momento
innamorata anch'io di voi mi sento.

Se pur degna voi mi fate
di goder d'un tanto onore,
sarò vostra, o mio signore,
e di core v'amerò.
Sento già che in riguardarvi

tutto il sangue in me si move.
Tal dolcezza in sen mi piove
che spiegarla, oddio, non so.
Caro, caro, che vel dico,
ma di core, ma di voglia!
Niun fia mai che mi distoglia
dal gran ben che vi vorrò.
(partono ed entrano in casa di Maturina)

Scena XV
Pasquariello, poi D. Ximena; indi D. Giovanni

PAS: Io penso ad ogni modo
che il lasciar questa bestia è necessario
a costo ancor di perdere il salario.
Sento a far un gran strepito
per il Comendator, che fu ammazzato,
e se il diavolo fa . . . Servo obbligato.

D. XIM: Pasquariello, mi ascolta,
e sincero mi parla. Anzi, ora vedi
come voglio impegnarti
a parlar schiettamente. *(gli dà alcune monete)*

PAS: Due doppie! E chi, cospetto,
non avrebbe con voi da parlar schietto?

D. XIM: Innamorata io son del tuo padrone.
Ei giurò di sposarmi,
ma di lui tante cose a dirmi io sento,
che da due ore in qua tutta pavento.

PAS: Per esempio, di lui vi avranno detto
ch'è un discolo, un briccone, un prepotente,
un cane . . . *(avvertendosi di D. Giovanni, che si avvanza)*
Oibò, non date retta a niente.
Il mio padrone è un vero galantuomo,
uno che ha tutti i numeri;
e se a me non credete . . . Eccolo appunto;
domandatelo a lui.

D. GIO: Costui che dice?

PAS: E che ho da dire? Io faccio
giustizia al vostro merito,
ma tante male lingue . . .
D. GIO: E che, mia cara?
Forse talun . . .
D. XIM: No, no, sposo adorato,
del vostro cor non ho mai dubitato.

Scena XVI
D. Elvira e detti.

D. ELV: Signor mio, una parola.
D. GIO: Oh! Donna Elvira . . .
D. ELV: Vi trovo, ingrato, alfin.
D. GIO: Zitto, tacete,
adorata mia sposa. È quella dama
una che m'importuna, e godo appunto
della vostra venuta.
D. XIM: Don Giovanni,
che avete voi con quella?
D. GIO: È una bisbetica,
che mi viene a seccar. Entrate in casa,
che son tosto da voi.
D. XIM: Vado per compiacervi, ma badate
ch'io vi starò a guardar dalla finestra. *(parte)*
PAS: (Vedo il turbine in aria, e piano piano
prudentissimamente mi allontano.) *(parte)*

Scena XVII
D. Elvira e D. Giovanni, poi Maturina

D. ELV: E credereste voi d'infinocchiarmi,
ingratissimo sposo?
No. Tremate di me . . .
D. GIO: No, che voi siete
in errore, mio ben. Statevi cheta,

che v'amo, che v'adoro, e che col rito
io domani sarò vostro marito.

MAT: Con vostra permissione.
E che parlate voi, signor, con quella
di essere marito?

D. GIO: Anima mia,
quella dama è una pazza,
e nella sua pazzia si raffigura
di essere mia sposa.

D. ELV: Favorite.
E quai segreti avete
con quella contadina?

D. GIO: Ah ah! Quella meschina
è una povera matta,
che si è cacciata in testa ch'io la sposi.

MAT: Ma vi prego . . .

D. GIO: È gelosa
sin ch'io parli con voi.

D. ELV: Eh, a me badate.

D. GIO: Se vi volete divertire un poco, *(a D. Elvira)*
con lei parlate. Io intanto pien d'affetto,
sposa, mio bene, a casa mia vi aspetto.
Se volete un po' ridere, *(a Maturina)*
parlatele di me. Addio, sposina,
i sponsali farem doman mattina. *(parte)*

Scena XVIII
D. Elvira e Maturina

D. ELV: Per quanto ben ti guardo,
davver pietà mi fai;
ma forse guarirai
col farti salassar.

MAT: Proprio così va detta,
ma c'è una differenza,
ch'è pazza sua eccellenza
e stenterà a sanar.

D. ELV: Ah ah! Sì, sì, meschina.

MAT: Ah ah! No, no, carina.
A 2: Ah ah! Così per ridere
la voglio stuzzicar. *(apparte)*
D. ELV: Già Don Giovanni io mi figuro
che a te di sposo la man darà.
MAT: No. Don Giovanni già per sicuro
è sposo vostro, che ben si sa.
D. ELV: Qui non v'è dubbio.
MAT: Ah ah ah ah!
A 2: Ecco qua appunto, ragazza / signora mia,
dove consiste la tua / sua pazzia!
Tutto il tuo / suo male sta dentro là! *(additando la testa)*
MAT: (Che matta vana!)
D. ELV: (Che pazza ardita!)
A 2: Voi vi potete / Ti puoi, figliuola,
leccar le dita,
ma un tal boccone per voi / te non fa.
D. ELV: Vanne via, va', pazzarella,
ch'ei non ama una sardella.
MAT: Via pur voi, correte in fretta,
ch'ei non ama una polpetta.
D. ELV: Temeraria.
MAT: Voi insolente.
D. ELV: Mi rispetta.
MAT: Non fo niente.
MAT: / D. ELV: Usi lei più civiltà. / Faccio or ora una viltà.
A 2: Ma no, no, che alfin si tratta
d'altercar con una matta,

e mi fai tu / fate ben pietà.
(partono)

Scena XIX

Luogo rimoto circondato di cipressi dove nel mezzo si erige una cupola sostenuta da colonne con urna sepolcrale sopra la quale statua equestre del Comendatore.

Il Duca Ottavio con carta in mano ed un incisore.

Questo mausoleo, che ancor vivente
l'eroe Comendatore
apprestare si fece,
un mese non è ancor ch'è terminato.
Ed oh, come ben presto
servì di tomba a lui che l'ha ordinato.
Su quella base intanto
a caratteri d'oro
sian queste note incise.
(dà carta allo scultore, che va a formare l'iscrizione)
Tremi pur chi l'uccise,
se avvien che l'empio mai
di qua passi e le scorga,
e apprenda almen che, se occultar si puote
alla giustizia umana,
non sfuggirà del ciel l'ira sovrana. *(parte)*

Scena XX

D. Giovanni e Pasquariello

PAS: Io non so, detto sia
con vostra permissione,
se dir me lo lasciate,
qual diavolo di uom, signor, voi siate.
D. GIO: E perchè?
PAS: Non parliamo

delle amorose imprese,
che già son bagatelle . . .

D. Gio: Oh, bagatelle
sicurissimamente. E che?

Pas: Parliamo . . .
Zitto . . . Aspettate . . . Piano . . . Non vi basta
(lo scultore, in questo frattempo avendo formata l'iscrizione, parte)
che l'abbiate ammazzato,
che vi viene anche voglia
di andar vedere la sua sepoltura?
Ma questo non è un far contro natura?

D. Gio: Che stolido! Che sciocco!
Che male c'è, se vengo
a veder per diporto
come sta ben di casa ora ch'è morto?
Ecco, ecco. *(additando il mausoleo)*

Pas: Oh, cospetto! Ora vedete
tanti ma tanti ricchi,
per viver nobilmente,
guardan per fino un soldo; e poi non guardano
di spendere a migliara li ducati
per star con nobiltà dopo crepati.

D. Gio: Bravo! Qui dici bene. Ma vediamo
quell'iscrizion maiuscola.
"Di colui che mi trasse a morte ria, *(legge)*
dal ciel qui aspetto la vendetta mia."
Oh vecchio stolto! E ancor di lui più stolto
quel che la fece incidere!
La vendetta dal ciel? Mi vien da ridere.

Pas: Ah, signor, che mai dite!
Osservate, osservate che la statua
par proprio che vi guardi
con due occhi di foco al naturale.

D. Gio: Ah, ah, ah! Che animale!
Va', va' a dire alla statua
che della sua minaccia io non m'offendo,
anzi rido. E perchè veda ch'io rido
di questo a bocca piena,
meco l'invita questa sera a cena.

PAS: Chi?
D. GIO: Il Comendatore.
PAS: Eh, via!
D. GIO: Invitalo, dico. Animo, presto!
PAS: Ora vedete che capriccio è questo.

Signor Comendatore . . .
(Io rido da una parte,
dall'altra ho poi timore,
e in dubbio me ne sto.)
D. GIO: E quanto ancora aspetti?
PAS: Adesso lo farò.
A cena questa sera
v'invita il mio padrone,
se avete permissione
di movervi di qui.
(la statua china la testa replicatamente)
Ahi, ahi, ahi, ahi!
D. GIO: Cos'hai?
PAS: La testa sua è movibile,
e fecemi così.
D. GIO: Va' via, che tu sei matto.
PAS: Così, così ha fatto.
D. GIO: No.
PAS: Sì.
D. GIO: No.
PAS: Sì.
D. GIO: No.
PAS: Sì.
A 2: Che ostinazion frenetica!
Che capo è mai quel lì!
D. GIO: Aspetta, o stolido, che per convincerti
io colla statua favellerò.
V'invito a cena, Comendatore;
se ci venite, mi fate onore.
Ci venirete?
LA STATUA: Ci venirò.
PAS: Ah, [ah,] mio signore, per carità,
andiamo subito lontan di qua.

D. Gio: Per me certissimo più non ci sto.
Un'illusione quest'è diggià.
Non posso crederla mai verità.
Di te il più stolido trovar non so. *(parte)*

Scena XXI
Camera di D. Giovanni.

Lanterna, che apparecchia la tavola; poi D. Elvira

Lan: È la gran vita quella di servire
a un padron come il mio! Qui non si trova
mai ora destinata
nè al dormir nè al mangiare.
E quello che fa lui bisogna fare.
Guai a chi fa al contrario!
Quello ch'è peggio, non vien mai il salario.
Qualche mancia così per estro pazzo,
ma assai più del denaro è lo strapazzo.
(si sente a battere)
Picchiano. E chi mai diavolo vuol essere?
Vediamo. *(va ad aprire e nel vedere D. Elvira resta sorpreso)*
Oh poffar Bacco!
Illustrissima! Voi?
D. Elv: La tua sorpresa
non è senza ragione.
Avverti ch'io qui sono il tuo padrone.
Lan: Non è ancora arrivato,
vel giuro in verità. Ma zitto, io credo
che giusto adesso arrivi. È lui sicuro,
ed in cucina io me ne vado tosto
perchè si appronti subito l'arrosto. *(parte)*

Scena XXII

D. Giovanni e D. Elvira, Pasquariello in disparte.

D. Gio: Voi, Donna Elvira, qui! Brava! La vostra
è una sorpresa amena.
Meco così restar potrete a cena.

D. Elv: No, Don Giovanni. In me vedete adesso
un'altra Donna Elvira,
dalla prima diversa. Io già non vengo
nè più a rimproverarvi,
nè più a cercar da voi l'adempimento
del vostro giuramento;
ma l'interesse vostro, il vostro bene
solo mi guida a voi, che ho tanto amato,
e tutto obblio quel ch'è fra noi passato.

Pas: (Povera donna!)

D. Gio: Dite.

D. Elv: A me dei vostri
prevertiti costumi
tutto è noto il complesso; ah, che perfino
da ognun voi l'uccisore
siete creduto del Comendatore.
L'orror de' vostri falli
scosse il mio core, e del mio error, pentita,
in un ritiro io vo a passar la vita.
Ma un estremo dolore
nel mio ritiro ancora io sentirei,
se voi, che tanto amai,
diveniste assai presto
un esempio funesto
di quell'alta giustizia e di quell'ira
che sovra di sè ogn'empio al fin s'attira.

Pas: (Povera donna!)

D. Gio: Avanti.

D. Elv: Ah, in ricompensa
di tanto amor ch'ebbi per voi, non chiedo
che il vostro pentimento,
non per me, ma per voi. Sì, vi scongiuro
colle lagrime agli occhi,

per quell'amor che per me aveste un giorno,
per quel ch'è più capace
di toccare il cor vostro,
che, richiamando la virtù smarrita,
pensar vogliate ad emendar la vita.

PAS: (Povera donna!)

D. GIO: Proseguite.

D. ELV: Ho detto
quello ch'io dir voleva.

D. GIO: Ebben, fa tardi,
o cara Donna Elvira; e perciò anch'io
vi prego, vi scongiuro,
per quell'amor che per me aveste un giorno
e per quel che il cor vostro
più movere potria,
di alloggiar questa notte in casa mia.

D. ELV: No, Don Giovanni, no. La mia carrozza
mi attende. Io vado. E se voi stesso amate,
a voi soltanto, e non più a me, pensate.

Sposa più a voi non sono,
spento è già in me l'ardore,
placido sento il core,
l'alma tranquilla ho in me.
Ben v'amerò lontana,
se alla virtù tornate.
Io parto. Addio. Restate, *(a D. Giovanni, che con caricatura vorrebbe*
fermo tenete il piè. *accompagnarla)*
Ah, vedo che, misero,
di me vi ridete;
di tigre le viscere
già vedo che avete.
Ma forse che il fulmine
lontano non è. *(parte)*

Scena XXIII

D. Giovanni, Pasquariello e Lanterna

D. Gio: Lo sai tu, Pasquariello,
che la sua voce languida
e quegli occhi piangenti
m'aveano quasi quasi in sen svegliato
un resto ancora dell'estinto affetto?

Pas: Ma però tutto al vento è quel che ha detto.
(va a sedere alla tavola)

D. Gio: Presto presto, alla cena.

Pas: Sì, signor, sì, signore.

D. Gio: Per altro, Pasquariello,
pensar bisogna ad emendarsi.

Pas: Oh, questo
è quel che anch'io diceva.

D. Gio: In fede mia,
che bisogna pensarci. Altri trent'anni
di bella vita, e poi
sicuramente penseremo a noi.
(Lanterna porge le piattanze a Pasquariello, e questo le mette in tavola)

Pas: Tutto sta, signor mio,
che il conto non falliate.

D. Gio: Eh? Che vorresti dir?

Pas: Niente. Cenate.
(nel mettere un piatto sulla tavola si prende una polpetta e la mette in bocca)

D. Gio: Che cos'hai? Tu mi sembra
ch'abbi una guancia gonfia.
Da quando in qua? Cos'hai?

Pas: Niente, signore.

D. Gio: Ti è venuto un tumor? Lascia ch'io senta.
(si alza e gli tocca la guancia; prende il coltello; Pasquariello sputa la polpetta)
È un tumore sicuro,
e tagliarlo convien perch'è maturo.
Ah, briccone che sei!

Pas: In verità, signore,

ch'io soltanto volea sentir un poco
se troppo sal ci aveva posto il cuoco.

D. GIO: Bene, bene. Ora, via. Vedo, meschino,
che tu hai molta fame, e dopo cena
io bisogno ho di te. Siedi pertanto,
e meco mangia qui.

PAS: Dite davvero?

D. GIO: Siedi e mangia.

PAS: Ubbidisco al dolce impero. *(siede alla tavola)*
Ehi, Lanterna. Posata e tovagliolo.

LAN: (Gode il favor sovrano
solo costui perchè gli fa il mezzano.)

D. GIO: Olà! Finchè si mangia
voglio che il mio concerto di stromenti
sentir si faccia.

PAS: Bravo! Ottimamente!
Mangiaremo così più allegramente.
(segue concerto di stromenti; Don Giovanni e Pasquariello mangiano; Lanterna, a misura che Pasquariello gira la testa, subito gli cambia il piatto)

PAS: Ma potere del mondo!
Sei troppo attento per cambiar di tondo!
Guarda, Lanterna mio, che nel mostaccio
questo piatto tal quale or or ti caccio.

D. GIO: Da bere. *(viene servito)*

PAS: Animo, presto,
da bere ancora a me. *(un servitore gli presenta un bicchiere; Pasquariello vuol bere, e D. Giovanni lo trattiene)*

D. GIO: Fermati, piano.

PAS: Cosa c'è?

D. GIO: Pria di bere,
un brindisi hai da fare.

PAS: Ora vengo. Aspettate. L'ho trovato:
"Alla salute del mio signor nonno."

D. GIO: Oibò, oibò!

PAS: Ma, dunque,
a chi farlo conviene?

D. GIO: L'hai da far, l'hai da far . . . Sentimi bene.

Far devi un brindisi alla città
che noi viaggiando di qua e di là
abbiamo trovato ch'è la miglior,
dove le femmine, tutte graziose,
son le più belle, le più vezzose,
le più adorabili del sesso lor.

PAS: Questo vostr'estro non disapprovo.
Senza pensarci diggià la trovo,
e ci scommetto che già la so.
Quest'è in Italia.

D. GIO: Dici benissimo.

PAS: Questa è Venezia.

D. GIO: Bravo bravissimo!
Tu già l'hai detta.

PAS: Oh benedetta!

PAS: Io farò il brindisi come potrò.
D. GIO: Via, su, fa il brindisi, ch'io sentirò.
LAN: Io "viva" al brindisi risponderò.

PAS: Faccio un brindisi di gusto
a Venezia singolar.
Nei signori il cor d'Augusto
si va proprio a ritrovar.
V'è nell'ordine civile
quel che v'ha di più gentile,
e nel ceto anche inferiore
v'è il buon core e il buon trattar.
(suonano gli stromenti da fiato; Pasquariello vuol bere, e D. Giovanni lo trattiene)

D. GIO: Piano, piano.

PAS: Cos'è stato?

D. GIO: Tu ti scordi del bel sesso.
Pria di ber, anche allo stesso
devi il brindisi indrizzar.

PAS: Sì, signore. *(beve tutto il vino)*

D. GIO: Cosa fai?

PAS: Rifondete adesso il vino.
Mascolino e femminino
non vo' insieme mescolar.
(vien riempito di nuovo il bicchier di Pasquariello)

PAS: Alle donne veneziane
questo brindisi or presento,
che son piene di talento,
di bellezza e d'onestà.
Son tanto leggiadre
con quei zendaletti
che solo a guardarle
vi movon gli affetti.
Se poi le trattate,
il cor ci lasciate;
non han che dolcezza,
che grazia e bontà.
(suonano li strumenti; Pasquariello beve)
(in questo si sente a battere replicatamente alla porta)

LAN: Signor, signor, sentite.

D. GIO: A un'ora sì importuna
non ha creanza alcuna
chi a batter vien così.

LAN: Sentite nuovamente.

D. GIO: Va' a dire all'insolente
che adesso non ricevo,
che torni al nuovo dì. *(Lanterna parte, poi torna spaventato correndo e casca in terra)*

PAS: Ma se per accidente
mai fosse qualche bella?

D. GIO: / PAS: Si cangieria favella,
e si faria star qui.

LAN: Ahimè! Ahimè!

D. GIO: Cos'hai?

LAN: Ahimè!

PAS: Ma cosa è stato?

D. GIO: Costui è spiritato;
va' tu a veder cos'è.
(Pasquariello parte, poi subito ritorna spaventato ancor esso)
Via, parla, su, animale,
che cosa hai tu veduto? *(a Lanterna)*

PAS: Ahimè, ch'è qui quel tale . . .
Quel tale si è venuto . . .
Cioè, quello . . . Ahimè, che spasimo!

Oh poveretto me!
(D. Giovanni prende il lume e va per affacciarsi alla porta; in questo il Comendatore; Pasquariello si caccia sotto la tavola)

Scena XXIV
Il Comendatore e detti.

D. Gio: Siedi, Comendator. Mai fin ad ora
credere non potei che dal profondo
tornasser l'ombre ad apparir nel mondo.
Se creduto l'avessi,
troveresti altra cena.
Pure se di mangiar voglia ti senti,
mangia, che quel che c'è t'offro di core,
e teco mangierò senza timore.

Com: Di vil cibo non si pasce
chi lasciò l'umana spoglia.
A te guidami altra voglia,
ch'è diversa dal mangiar.
D. Gio: Pasquariello, dove sei?
Torna subito al tuo sito.
Pas: Non mi sento più appetito.
D. Gio: Vieni fuori, non tardar.
(Pasquariello esce e si mette in disparte)
Pas: Se la febre avessi indosso,
non potrei così tremar.
D. Gio: Tu non mangi, tu non bevi. *(al Comendatore)*
Cosa brami or qui da noi?
Canti e suoni, se tu vuoi,
io ti posso far servir.
Com: Fa' pur quello che ti aggrada.
D. Gio: Pasquariello, fatti avanti.
D. Gio: Che si suoni e che si canti
per poterlo divertir.
Pas: Tutti i muscoli ho tremanti,
non poss'io più bocca aprir.
Com: Basta così. M'ascolta.

Tu m'invitasti a cena;
ci venni senza pena.
Or io te inviterò;
verrai tu a cena meco?

PAS: Oibò, signor, non può.

D. GIO: Non ho timore in petto.
Sì, che il tuo invito accetto.
Verrò col servo.

PAS: Oibò!

COM: Dammi la man per pegno.

D. GIO: Eccola. Oimè, qual gelo!

COM: Pentiti; e temi il cielo,
che stanco è omai di te.

D. GIO: Lasciami, vecchio insano.

COM: Empio, ti scuoti in vano.
Pentiti, Don Giovanni.

D. GIO: Ahi, quai crudeli affanni!
Ma il cor non trema in me.

COM: Termina, o tristo, gli anni,
vedi il tuo fin qual'è.

PAS: Ah, di theriaca i panni
m'empio di sotto affè.

(segue trasformazione della camera in infernale, restandovi solo le prime quinte dove Pasquariello spaventato si rifugia; D. Giovanni tra le furie)

Ahi, che orrore! Che spavento!
Ah, che barbaro tormento!
Che insoffribile martir!
Mostri orrendi, furie irate,
di straziarmi, deh, cessate!
Ah, non posso più soffrir.
(sparisce l'infernale e torna come prima la camera di D. Giovanni)

Scena ultima

Lanterna, Maturina, D. Elvira, D. Ximena, Duca Ottavio, Pasquariello

MAT., D. OTT., D. ELV., D. XIM: Qual strepito è questo che abbiamo sentito?
Lanterna che dice, che qui ci chiamò?
PAS: Oimè! Già son morto, già sono arrostito.
Un pelo, un capello in me più non ho.
LAN: Qui qui l'ho veduto ed io son fuggito.
Lui dicavi il resto, ch'io niente più so.
PAS: I diavoli, il foco, il Comendatore . . .
Sentite il fetore che indosso averò.
D. OTT: Che diavolo dici?
D. ELV: Tu fai confusione.
D. XIM: Dov'è Don Giovanni?
MAT: Dov'è il tuo padrone?
PAS: Signori, aspettate, ch'io tutto dirò.
Di lui pian pian vel dico,
non se ne parli più.
Coi brutti *barabai*
qui se n'è andato giù.
Ah, non avessi mai
veduto quel che fu!
E chi non crede al caso
a me che accosti il naso,
che dell'odor diabolico
io credo ancor d'aver.
GLI ALTRI: Misero! Resto estatic a/o,
ma è meglio di tacer.
TUTTI: Più non facciasi parola
del terribile successo,
ma pensiamo in vece adesso
di poterci rallegrar.
Che potressimo mai far?
DONNE: A a a, io vo' cantare.
Io vo' mettermi a saltar.
D. OTT: La chitarra io vo' suonare.

LAN:	Io suonar vo' il contrabasso.
PAS:	Ancor io per far del chiasso
	il fagotto vo' suonar.
D. OTT:	Tren, tren, trinchete trinchete tre.
LAN:	Flon flon flon flon flon flon.
PAS:	Pu pu pu pu pu pu pu.
TUTTI:	Che bellissima pazzia!
	Che stranissima armonia!
	Così allegri si va a star.

fine

IL
DISSOLUTO
PUNITO.
O SIA
IL D. GIOVANNI.

DRAMMA GIOCOSO
IN DUE ATTI.

DA RAPPRESENTARSI

NEL TEATRO DI PRAGA L' ANNO 1787.

IN PRAGA.

di Schœnfeld.

PERSONAGGI

D. Giovanni.	Giovane Cavaliere estremamente licenzioso
D. Anna.	Dama promessa sposa di
D. Ottavio.	
Commendatore.	
D. Elvira.	Dama di Burgos abbandonata da D. Gio.
Leporello	Serv. di D. G.
Masetto.	amante di
Zerlina.	Contadina
Coro di contadini,	
E di contadine.	
Suonatori.	

La Scena si finge in una città della Spagna.

La Poesia è dell' Ab. Da Ponte Poeta de' Teatri Imperiali di Vienna.

La musica è del Sig. Wolfgango Mozzart, Maestro di Cap. tedesco.

ATTO PRIMO.

SCENA I.

Giardino.

Notte.

Lep. con ferrajuolo che passeggia davanti la casa di D' Anna: poi D. Giovanni e D. Anna; indi il Commendatore.

Lep. Notte e giorno faticar
Per chi nulla sa gradir;
Piova e vento sopportar,
Mangiar male e mal dormir....
Voglio far il gentiluomo,
E non voglio più servir.
Oh che caro galantuomo.
Voi star dentro colla Bella,
Ed io far la sentinella!——
Ma

Ma mi par che venga gente;
Non mi voglio far sentir *s'asconde.*

D. *An.* Non sperar se non m'uccidi

D. An. tenendo forte pel braccio D. Gio. ed egli cercando sempre di celarsi.

Ch'io ti lasci fuggir mai.

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

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

D. *An.* Gente! servi! al traditore! ——

D. *Gio.* Taci e trema al mio furore;

D. *An.* Scellerato!

D. *Gio* Sconsigliata!

a 3 Questa furia disperata
Mi vuol far precipitar.

D. *An.* Come furia disperata
Ti saprò perseguitar.

Lep. Sta a veder che il malandrino

D. An. sentendo il Com. lascia D. Gio. ed entra in casa.

Mi farà precipitar.

Il Com. Lasciala indegno
Battiti meco:

D. *Gio.* Va, non mi degno
Di pugnar teco.

Il

Il Com. Così pretendi
Da me fuggir?
Lep. Potessi almeno
Di quà partir!
D. Gio. Misero attendi
Se vuoi morir. *D. Gio. ferisce mortalm: il Com.*

a 3

Il Com.)Ah soccorso —— son' tradito ——
)L'assassino — m'ha ferito —
)E dal seno palpitante —
)Sento — l'anima — partir —
Qui il Com. more.
D. Gio.)Ah già cadde il sciagurato
)Affannosa e agonizzante (*a parte*)
)Già dal seno palpitante
)Veggo l'anima partir.
Lep.)Qual misfatto! qual eccesso!
)Entro il sen dallo spavento
)Palpitar il cor mi sento,
)Io non so che far, che dir.

SCENA. II.

D. Gio. Leporello ove sei? (*Sotto voce sempre.*)
Lep. Son qui per mia disgrazia, e voi?
D. Gio. Son qui.

Lep.

Lep. Chi è morto voi, o il vecchio?
D. Gio. Che domanda da bestia? il vecchio.
Lep. Bravo!
Due imprese leggiadre!
Sforzar la figlia ed ammazzar il Padre,
D. Gio. L'ha voluto, suo danno.
Lep. Ma donn' Anna
Cosa ha voluto?
D. Gio. Taci;
Non mi seccar, vien meco, se non vuoi (*in atto di batterlo.*)
Qualche cosa ancor tu.
Lep. Non vo nulla, Signor, non parlo più.
(*Partono.*)

SCENA III.

D. Ott. D. An. con servi
Che portano diversi lumi.

D. An. Ah del Padre in periglio. *Con risolutezza*
In soccorso voliam.
D. Ot. Tutto il mio sangue (*Con ferro ignudo in mano.*)
Verserò se bisogna:
Ma dov è il scellerato?
D. An. In questo loco....

Ma

Ma qual mai s'offre, oh Dei
Spettacolo funesto agli occhi miei!
(*vede il cadavere.*)
Il padre....Padre mio....mio caro
Padre....

D. Ott. Signore....

D. An. Ah l'assassino
Mel trucidò; quel sangue....
Quella piaga....quel volto....
Tinto e coperto dei color di morte....
Ei non respira più....fredde ha le
membra....
Padre mio.... Padre amato.... io
manco....io moro....

D. Ott. Ah soccorrete, amici, il mio tesoro.
Cercatemi, recatemi....
Qualche odor....qualche spirto....
ah non tardate....
Donn' Anna.... sposa.... amica....
il duolo estremo
La meschinella uccide....

D. An. Ahi....

D. Ott. Già rinviene....
Datele nuovi ajuti....

D. An. Padre mio....

D. Ott. Celate, allontanate agli occhi suoi
Quell'

Quell' oggetto d'orrore.
Anima mia, consolati....fa core....
D. *An.* Fuggi, crudele, fuggi:
Lascia che mora anch'io,
Ora ch' è morto, oddio!
Chi a me la vita diè.
D. *Ott.* Senti cor mio, deh senti,
Guardami un solo istante,
Ti parla il caro amante,
Che vive sol per te.
D. *An.* Tu sei—perdon—mio bene
L'affanno mio, le pene—
Ah il Padre mio dòv'è?
D. *Ott.* Il Padre—lascia o cara,
La rimembranza amara:
Hai sposo e Padre in me.
D. *An.* Ah vendicar se il puoi,
Giura quel sangue ognor.
D. *Ott.* Lo giuro agli occhi tuoi,
Lo giuro al nostro amor.

a 2

Che giuramento oh Dei!
Che barbaro momento!
Tra cento affetti e cento
Vammi ondeggiando il cor.

(*Partono.*)

SCE-

SCENA. IV.

Strada.

Alba chiara.

D. Gio. Lep. poi. D. Elv. in abito da viaggio.

D. Gio. Orfù spicciati presto....cosa vuoi?
Lep. L'affar di cui si tratta
E' importante.
D. Gio. Lo credo.
Lep. E' importantissimo.
D. Gio. Meglio ancora: finiscila.
Lep. Giurate
Di non andar in collera.
D. Gio. Lo giuro sul mio onore,
Purchè non parli del Commendatore.
Lep. Siamo soli?
D. Gio. Lo vedo.
Lep. Nessun ci sente.
D. Gio. Via.
Lep. Vi posso dire
Tutto liberamente.
D. Gio. Sì.
Lep. Dunque quand' è così,
Caro signor padrone,
La vita che menate è da briccone.
D. Gio. Temerario! in tal guisa....

Lep.

Lep. E il giunamento....
D. Gio. Non so di giuramento....taci....
o ch'io....
Lep. Non parlo più,non fiato,o padron mio.
D. Gio. Cosi saremo amici; or odi un poco,
Sai tu perchè son quì?
Lep. Non ne so nulla:
Ma essendo l'alba chiara,non sarebbe
Qualche nuova conquista?
Io lo devo saper per porla in lista
D. Gio. Va là che sei il grand' uom: sappi ch'
io sono
Innamorato d'una bella Dama,
E son certo che m'ama.
La vidi....le parlai....meco al casino.
Questa notte verrà....zitto: mi pare
Sentir odor di femmina....
Lep. Cospetto!
Che odorato perfetto!
D. Gio. All'aria mi par bella;
Lep. (E che occhio, dico!)
D. Gio. Ritiriamoci un poco,
E scopriamo terren:
Lep. Già prese foco.

SCE-

SCENA. V.

D. Elv. Ah chi mi dice mai
Quel barbaro dov'è,
Che per mio scorno amai
Che mi mancò di fè?
Ah se ritrovo l'empio
E a me non torna ancor,
Vo farne orrendo scempio,
Gli vo cavar il cor.

D. Gio. Udisti: qualche bella
Dal vago abbandonata? poverina!
Cerchiam di consolare il suo tormento.

Lep. Così ne consolò mille, e ottocento.

D. Gio. Signorina!

D. Elv. Chi è là.

D. Gio. Stelle! che vedo!

Lep. O bella! D. Elvira!

D. Elv. D. Giovanni!
Sei qui mostro, fellon, nido d'inganni.

Lep. Che titoli cruscanti! manco male
Che lo conosce bene.

D. Gio. Via cara D. Elvira
Calmate quella collera.... sentite....
Lasciatemi parlar....

D. Elv. Cosa puoi dire,

Dopo

Dopo azion sì nera? in casa mia
Entri furtivamente, a forza d'arte
Di giuramenti e di lusinghe arrivi
A sedurre il cor mio;
M' innamori o crudele,
Mi dichiari tua sposa, è poi mancando
Della terra, e del cielo al santo dritto
Con enorme delitto
Dopo tre dì da Burgos t'allontani,
M'abbandoni, mi fuggi e lasci in preda
Al rimorso, ed al pianto,
Per pena forse che t'amai cotanto.

Lep. (Pare un libro stampato.)

D. Gio. Oh in quanto a questo
Ebbi le mie ragioni: è vero? *a Lep.*

Lep. E vero. (*ironicam.*)
E che ragioni forti?

D. Elv. E quali sono,
Se non la tua perfidia,
La leggerezza tua: ma il giusto Cielo
Volle ch' io ti trovassi
Per far le sue, le mie vendette

D. Gio. Eh via
Siate più ragionevole: (mi pone
A cimento costei) Se non credete

Al

Al labbro mio, credete
A questo galantuomo.

Lep. (Salvo il vero.)

D. Gio. Via dille un poco ... (*forte*)

Lep. E cosa devo dirle? (*piano*)

D. Gio. Si Si dille pur tutto. (*forte partendo, senza esser visto.*)

D. Elv. Ebben fa presto.... (*a Lep*)

Lep. Madama.... veramente.... in questo mondo
Conciossia cosa quando fosse che
Il quadro non è tondo....

D. Elv. Sciagurato!
Cosi del mio dolor gioco ti prendi?
Ah voi....stelle! l' iniquo (*verso D. Gio che non crede partito.*)
Fuggì! misera me! dove? in qual parte....

Lep. Eh lasciate che vada; egli non merta
Che di lui ci pensiate....

D. Elv. Il scellerato
M' ingannó, mi tradi....

Lep. Eh consolatevi:
Non siete voi, non foste, e non sarete
Né la prima, né l' ultima, guardate
Questo

Questo non picciol libro; è tutto pieno
Dei nomi di sue belle;
Ogni villa, ogni borgo, ogni paese
E testimon di sue donnesche imprese.
Madamina il catalogo è questo.
Delle belle, che amò il padron mio,
Un catalogo egli è che ho fatto io,
Osservate, leggete con me.
In Italia seicento, e quaranta
In Lamagna duecento, e trentuna,
Cento in Francia, in Turchia novantuna,
Ma in Ispagna son già mille e tre.
V'han fra queste contadine,
Cameriere, cittadine,
V'han contesse, baronesse,
Marchesane, Principesse
E v'han donne d'ogni grado
D'ogni forma, d'ogni età?
Nella bionda egli ha l'usanza
Di lodar la gentilezza,
Nella bruna la costanza,
Nella bianca la dolcezza,
Vuol d'inverno la graſsotta,
Vuol

Vuol d'estate la magrotta,
E' la grande maestosa,
La piccina è ognor vezzosa,
Delle vecchie fa conquista
Pel piacer di porle in lista,
Ma passion predominante
E la giovin principiante;
Non si picca se sia ricca,
Se sia brutta se sia bella,
Purchè porti la gonnella
Voi sapete quel che fa.
(*Parte*)

SCENA. VI.

D. Elv. sola.

D. *Elv.* In questa forma dunque
Mi tradì il scellerato? è questo il premio
Che quel barbaro rende all' amor mio?
Ah vendicar voglio io
L'ingannato mio cor: pria ch' ei mi fugge....
Si ricorra....si vada.... io sento in petto
Sol vendetta parlar, rabbia, e dispetto. (*Parte*)

SCENA. VII.

Mas. Zerl. e coro di contadini e contadine che suonano, ballano, e cantano.

Zerl. Giovinette che fate all' amore
Non lasciate che passi l'età?
Se nel seno vi bulica il core
Il rimedio vedetelo quà.
La la la la la la la lera.
Che piacer, che piacer che sarà.
Coro di contadine
La la &c.
Che piacer &c.

Mas.. Giovinotti leggeri di testa
Non andate girando quà, e là,
Poco dura de' matti la festa,
Ma per me cominiciato non ha.
La la la la &c.
I contadini la la la &c.

Mas. Vieni vieni carina godiamo
a 2 E cantiamo, e balliamo, e suoniamo
La la là &c.
Tutti
La la la la la la &c.

SCE-

SCENA. VIII.

L. sud : D. Gio e Lep. da parte.

D. Gio. Manco male è partita: oh guarda guarda
Che bella gioventù! che belle donne!
Lep. Tra tante per mia fè
Vi sarà qualche cosa anche per me.
D. Gio. Cari amici, buon giorno- seguitate
A stare allegramente,
Seguitate a suonar, o buona gente.
C' è qualche sposalizio ?
Zerl. Si signore,
E la sposa son io.
D. Gio Me ne consolo:
Lo sposo ?
Mas. Io; per servirla:
D. Gio. Oh bravo! per servirmi: questo è vero
Parlar da galantuomo!
Lep. Basta che sia marito!
Zerl. Oh il mio Masetto
E' un uom d' ottimo core:
Gio. Oh anch' io vedete!

Voglio che siamo amici: il vostro nome?

Zerl. Zerlina.

D. Gio. E il tuo?

Mas. Masetto.

D. Gio. O caro il mio Masetto!
Cara la mia Zerlina! t'esibisco
La mia protezione....Leporello....
Cosa fai lì birbone? (*a Lep. che fa dei scherzi all, altre contadine.*)

Lep. Anch' io caro padrone.
Esibisco la mia protezione.

D. Gio. Presto va con costor: Nel mio palazzo
Conducili sul fatto: ordina ch' abbiano
Cioccolatte, caffe, vini, presciutti;
Cerca divertir tutti,
Mostra loro il giardino,
La galeria, le camere, in effetto
Fa che resti contento il mio Masetto.
Hai capito?

Lep. Ho capito: andiam:

Mas. Signore:

D. Gio. Cosa c'è?

Zerl.

Zerl. La Zerlina
Senza me non può star:
Lep. In vostro loco
Ci sarà sua eccellenza: e saprà bene
Fare le vostre parti:
D. Gio. Oh la Zerlina
E' in man d' un Cavalier: va pur, fra, poco
Ella meco verrà.
Zerl. Va non temere:
Nelle mani son io d'un Cavaliere;
Mas. E per questo?
Zerl. E per questo
Non c' è da dubitar.
Mas. Ed io cospetto....
D. Gio. Olà, finiam le dispute, se subito
Senza altro replicar non te ne vai,
(*mostrandogli la spada.*)
Masetto guarda ben, ti pentirai.
Mas. Ho capito signor si,
Chino il capo, e me ne vo,
Già che piace a voi cosi.
Altre repliche non fo.
Cavalier voi siete già,
Dubitar non posso affe:

Me lo dice la bontà!
Che volete aver per me.
Bricconaccia, malandrina,
Fosti ognor la mia ruina; (*da parte a Zerl.*)

A Lep. Vengo, vengo: resta resta (*a Zerl.*)
che lo E'una cosa molto onesta:
vuo con- Faccia il nostro cavaliere
dur seco Cavaliera ancora te.

SCENA IX.

D. Gio. e Zerl.

D. Gio. Alfin siam liberati
Zerlinetta gentil, da quel scioccone.
Che ne dite, mio ben, so far pulito?
Zerl. Signore è mio marito....
D. Gio. Chi? colui?
Vi par che un onest' uomo
Un nobil cavalier, qual io mi vanto,
Possa soffrir, che quel visetto d'oro,
Quel viso inzuccherato
Da un bifolcaccio vil sia strapazzato?
Zerl. Ma signore io gli diedi
Parola di sposarlo.
D. Gio. Tal parola

Non

Non vale un zero: voi non siete fatta
Per esser paesana: un' altra sorte
Vi procuran quegli occhi bricconcelli,
Quei labbretti si belli,
Quelle dituccia candide e odorose;
Parmi toccar giuncata, e fiutar rose.

Zerl. Ah non vorrei....

D. Gio. Che non vorreste?

Zerl. Al fine
Ingannata restar? io so che rado
Colle donne voi altri cavalieri
Siete onesti, e sinceri.

D. Gio. Eh un' impostura
Della gente plebea! la nobiltà
Ha dipinta negli occhi l'onestà.
Orsù non perdiam tempo; in questo istante
Io vi voglio sposar.

Zerl. Voi?

D. Gio. Certo: io
Quel casinetto è mio: soli saremo,
E là giojello mio, ci sposeremo.
La ci darem la mano,
La mi dirai di sì,
Vedi non è lontano, Par-

Partiam ben mio da qui
Zerl. Vorrei, e non vorrei
Mi trema un poco il cor;
Felice è ver sarei,
Ma può burlarmi ancor.
D. Gio. Vieni mio bel diletto:
Zerl. Mi fa pietà Masetto;
D. Gio. Io cangerò tua sorte.
Zerl. Presto non son più forte;

a 2

Andiam andiam mio bene
A ristorar le pene
D'un innocente amor- *(Vanno verso il casino di D. Gio. abbracciati etc.)*

SCENA. X.

I sud: e D. Elv. che ferma con atti disperatissimi D. Gio. etc.

D. Elv. Fermati scellerato: il ciel mi fece
Vdir le tue perfidie; io sono a tempo
Di salvar questa misera innocente
Dal tuo barbaro artiglio.

Zerl.

Zerl. Meschina cosa sento !
D. Gio. Amor conſiglio !
Idol mio non vèdete, (*a D. Elv. piano*)
Ch' io voglio divertirmi....
D. Elv. Divertirti
è vero ! divertirti ! io so crudele,
(*Forte*)
Come tu ti diverti:
Zerl. Ma signor cavaliere.
E' ver quel ch'ella dice ?
D. Gio. La povera infelice
E' di me innamorata, e per pietà
Deggio fingere amore;
Ch' io son per mia disgrazia uom di
buon core. (*Piano a Zerl.*)
D. Elv. Ah fuggi il traditor
Non lo laſciar più dir:
Il labbro è mentitor,
Fallace il ciglio.
Da miei tormenti impara
A creder a quel cor,
E naſca il tuo timor
Dal mio periglio. (*Parte conducendo seco Zerl.*)

SCE-

SCENA. XI.

D. Gio. *solo poi* D. ott. *e* D. An.

D. Gio. Mi par ch' oggi il demonio si diverta
D'opporsi a miei piacevoli progressi
Vanno mal tutti quanti.
D. ott. Ah ch'ora,idolo mio,son vani i pianti!
Di vendetta si parli: oh D. Giovanni!
D. Gio. Mancava questo intoppo.
D. An. Amico a tempo
Vi ritroviam: avete core, avete
Anima generosa!
D. Gio. (Sta a vedere
Che il diavolo gli ha detto qualche cosa)
Che domanda! perche?
D. Ott. Bisogno abbiamo
Della vostra amicizia:
D. Gio. Mi torna il fiato in corpo) comandate:
I congiunti, i parenti,
Questa man, questo ferro, i beni, il sangue (*con molto foco*)
Spenderò per servirvi:
Ma voi bella Donn' Anna,
Perchè cosi piangete?

Il

Il crudele chi fu, che osò la calma
Turbar del viver vostro....

SCENA. XII.

I. sud: D. Elv.

D. Elv. Ah ti ritrovo ancor perfido mostro?
Non ti fidar o misera
Di quel ribaldo cor?
Me già tradì quel barbaro
Te vuol tradir ancor.
D.Ott.) Cieli che aspetto nobile!
a 2)
L. An.) Che dolce maestà!
Il suo dolor, le lagrime
M'empiono di pietà.
D. Gio. La povera ragazza
E pazza amici miei.
Lasciatemi con lei,
Forse si calmerà!
D. Elv. Ah non credete al perfido!
Restate oh Dei! restate:
D. Gio. E pazza non badate.
D. An.)
D.Ott.) A chi si crederà!
D. Ott. Certo moto d'ignoto tormento

D.

D. *An.*)Dentro l'alma girare mi sento
)Che mi dice per quella infelice
)Cento cose che intender non sa
D. *Gio.*) tormento
D. *Elv.*)Sdegno, rabbia, dispetto, pavento
)Dentro l'alma girare mi sento
traditore
)Che mi dice per quella infelice
)Cento cose che intender non sa.
D. *Ott.* Io di qua non vado via
Se non so com'è l'affar.
D. *An.* Non ha l'aria di pazzia
Il suo tratto, il suo parlar.
D. *Gio.* Se men vado, si potria
Qualche cosa sospettar.
D. *Elv.* Da quel ceffo si dovria
La ner' alma giudicar.
D. *Ott.* Dunque quella (*a* D. *Giov.*)
D. *Gio.* E' pazzarella:
D. *An.* Dunque quegli: (*a* D. *Elv.*)
D. *Elv.* E' un traditore:
D. *Gio.* Infelice!
D. *Elv.* Mentitore!
D. *An.*)
a 2) Incomincio a dubitar.
D. *Ott.*)

D. Gio. Zitto zitto che la gente
Si raduna a noi d'intorno,
Siate un poco più prudente, (*piano a D. Elv.*)
Vi farete criticar.
D. Elv. Non sperarlo o scellerato, (*forte a D. Gio.*)
Ho perduta la prudenza
Le tue colpe, ed il mio statò
Voglio a tutti palesar.
D. Ott. a 2 D. An. Quegli accenti si sommessi, (*a parte guardando D. Gio.*)
Quel cangiarsi di colore,
Son indizi troppo espressi
Che mi fan determinar. (*Parte D. Elv.*)
D. Gio. Povera sventurata! i passi suoi
Voglio seguir: non voglio
Che faccia un precipizio: perdonate,
Bellissima Donn' Anna;
Se servir vi poss'io
In mia casa v' aspetto: amici addio.

SCENA. XIII.

D. Ott. e D. An.

D. An. Don ottavio, son morta!
D. Ott. Cosa è stato? D.

D. An. Per pietà soccorretemi:
D. Ott. Mio bene....
Fate coraggio!
D. An. Oh Dei!
Quegli e il carnefice
Del Padre mio
D. Ott. Che dite
D. An. Non dubitate più: gli ultimi accenti,
Che l'empio proferì tutta la voce
Richiamar nel cor mio di quell' indegno
Che nel mio appartamento....
D. Ott. Oh ciel! possibile
Che sotto il sacro manto d'amicizia..
Ma come fù, narratemi
Lo strano avvenimento.
D. An. Era già alquanto
Avanzata la notte,
Quando nelle mie stanze ove soletta
Mi trovai per sventura entrar io vidi
In un mantello avvolto
Un uom che al primo istante
Avea preso per voi:
Ma riconobbi poi
Che un inganno era il mio:

A.

D. Ott. Stelle! seguite: (*con affanno*)
D. An. Tacito a me s' appressa
E mi vuole abbraciar: scioglermi cerco,
Ei più mi stringe: grido:
Non viene alcun: con una mano cerca
D'impedire la voce
E coll' altra m'afferra
Stretta così, che già mi credo vinta.
D. Ott. Perfido! e alfin?
D. An. Al fine il duol, l'orrore
Dell' infame attentato
Accrebbe sì la lena mia, che a forza
Di svinco larmi, torcermi, e piegarmi
Da lui mi sciolsi.
D. Ott. Ohimè respiro.
D. An. Allora
Rinforzo i stridi miei, chiamo soccorso,
Fugge il fellon, arditamente il seguo
Fin nella strada per fermarlo, e sono
Assalitrice d'assalita: il Padre
V'accorre, vuol conoscerlo, e l'iniquo
Che del povero vecchio era più forte
Com-

Compie il misfatto suo col dargli
morte.
Or sai chi l'onore
Rapire a me volse,
Chi fu il traditore
Che il padre mi tolse,
Vendetta ti chieggio,
La chiede il tuo cor.
Rammenta la piaga
Del misero seno,
Rimira di sangue
Coperto il terreno,
Se l'ira in te langue,
D'un giusto furor. (*Parte.*)

SCENA. XIV.

D. Ottavio solo.

Come mai creder deggio
Di si nero delitto
Capace un cavaliero!
Ah di scoprire il vero
Ogni mezzo si cerchi io sento in petto
E di sposo e d'amico
Il dover che mi parla:
Disingañar la voglio, e vendicarla.
SCE-

SCENA. XV.

Lep. solo poi D. Gio.

Lep. Io deggio ad ogni patto
Per sempre abbandonar questo bel matto!
Eccolo quì: guardate
Con qual indifferenza se ne viene?
D. Gio. Oh Leporello mio, va tutto bene!
Lep. Don Giovannino mio, va tutto male!
D. Gio. Come va tutto male?
Lep. Vado a casa
Come voi m' ordinaste,
Contutta quella gente:
D. Gio. Bravo!
Lep. A forza
Di chiacchere, di vezzi, e di bugie,
Ch' ho imparato si bene a star con voi,
Cerco d intrattenerli....
D. Gio. Bravo!
Lep. Dico
Mille cose a Masetto, per placarlo,
Per trargli dal pensier la gelosia,
D. Gio. Bravo in coscienza mia:

Lep.

Lep. Faccio che bevano
E gli uomini, e le donne:
Son già mezzo ubbriachi,
Altri canta altri scherza,
Altri seguita a ber; in sul più bello
Chi credete che capiti?
D. Gio. Zerlina!
Lep. Bravo! e con lei chi venne?
D Gio. Donna Elvira.
Lep. Bravo! e disse di voi
D. Gio. Tutto quel mal che in bocca le venia:
Lep. Bravo in coscienza mia!
D. Gio. E tu cosa facesti?
Lep. Tacqui.
D. Gio. Ed ella?
Lep. Seguì a gridar.
D. Gio. E tu?
Lep. Quando mi parve
Che già fosse sfogata, dolcemente
Fuor dell'orto la trassi, e con bell' arte
Chiusa la porta a chiave io mi cavai,
E sulla via soletta la lasciai.
D. Gio. Bravo, bravo, arcibravo:
L'affar non può andar meglio: incominciasti To

Io saprò terminar: troppo mi pre-
mono
Queste contadinotte:
Le voglio divertir fin che vien notte.
Fin ch' han dal vino
Calda la testa
Una gran festa
Fa preparar.
Se trovi in piazza
Qualche ragazza
Teco ancor quella
Cerca menar
Senza alcun ordine
La dama sia
Chi 'l minuetto,
Chi la follia,
Chi l' alemana
Farai ballar
Ed io fra tanto
Dall' altro canto
Con questa, e quella
Vo amoreggiar.
Ah la mia lista
Doman mattina
D'una decina
Devi aumentar. C (*Partoro.*)

SCENA. XVI.

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

Zerl. Masetto: senti un po: Masetto dico:
Mas. Non mi toccar:
Zerl. Perche?
Mas. Perche mi chièdi?
Perfida! il tatto sopportar dovrei
D' una man infedele?
Zerl. Ah no: taci crudele:
Io non merto da te tal trattamento!
Mas. Come? ed hai l' ardimento di scusarti?
Star sola con un uom: abbandonarmi
Il dì delle mie nozze! porre in fronte
A un villano d'onore
Questa marca d' infamia! ah se non fosse,
Se non fosse lo scandalo! vorrei....
Zerl. Ma se colpa io non ho! ma se da lui
Ingannata rimasi: e poi che temi?
Tran-

Tranquillati, mia vita:
Non mi toccò la punta delle dita.
Non me lo credi? ingrato!
Vien quì; sfogati; ammazzami, fa tutto
Di me quel che ti piace
Ma poi, Masetto mio, ma poi fa pace.
Batti batti, o bel Masetto,
La tua povera Zerlina:
Starò quì come Agnellina
Le tue botte ad aspettar.
Lascierò straziarmi il crine,
Lascierò cavarmi gli occhi,
E le care tue manine
Lieta poi saprò baciar
Ah lo vedo non hai core:
Pace pace o vita mia,
In contenti, ed allegria
Notte e dì vogliam passar. (*Parte.*)

Mas. Guarda un po come seppe
Questa strega sedurmi! siamo pure
I deboli di testa!

D. *Gio.* Sia preparato tutto a una gran festa (*di dentro.*)

Zerl. Ah Masetto Masetto! odi la voce

Del monsu cavaliero!
Mas. Ebben che c'è?
Zerl. Verrà!
Mas. Lascia che venga.
Zerl. Ah se vi fossè
Un bucco da fuggir!
Mas. Di cosa temi?
Perchè diventi pallida! ah capisco?
Capisco briconcella
Hai timor ch'io comprenda
Com'è tra voi passata la facenda

Finale

Presto presto pria ch' ei venga
Por mi vo da qualche lato:
C'è una nicchia... qui celato
Cheto cheto mi vo star.
Zerl. Senti....senti dove vai!
Non t'asconder, o Masetto,
Se ti trova poveretto
Tu non sai quel che può far.
Mas. Facia dica quel che vuole:
Zerl. Ah non giovan le parole!
Mas. Parla forte, e qui t'aresta.
Zerl. Che capriccio ha nella testa!

Mas.

Mas. (Capirò se m'è fedele,
a 2. (E in qual modo andò l'affar
Zerl. (Quell ingrato, quel crudele
(*entra nella nicchia.*)
(Oggi vuol precipitar:

SCENA. XVII.

Zerl. D. Gio. con quattro servi nobilm vestiti.

D. Gio. Su svegliatevi da bravi
Su coraggio, o buona gente,
Vogliam stare allegramente,
Vogliam rider, e scherzar.
Coro di servi su svegliatevi da bravi su coraggio etc.
D. Gio. Alla stanza della danza (*a servi*)
Conducete tutti quanti,
Ed a tutti in abbondanza
Gran rifreschi fate dar.
Su svegliatevi etc. (*Partono i servi ei contadini.*)

SCENA. XVIII.

D. Gio. Zerl. Mas. nella nicchia.

Zerl. Tra quest' arbori celata (*vuol nascondersi*)
Si può dar che non mi veda.

D. Gio. Zerlinetta mia garbata
T'ho già visto non scappar. (*La prende*)
Zerl. Ah lasciatemi andar via....
D. Gio. No no resta gioja mia:
Zerl. Se pietade avete in core....
D. Gio. Sì ben mio son tutto amore.
e 2 (Vieni un poco in questo loco
(Fortunata io ti vo far.
Zerl. (Ah s'ei vede il sposo mio
(So ben io quel che può far.
(*D. Gio. nell' aprire la nicchia e vedendo Masetto fa un moto di stupore.*)
D. Gio. Masetto!
Mas. Si Masetto:
D. Gio. E chiuso la perchè? (*un poco confuso*)
La bella tua Zerlina
Non può la poverina (*riprende ardire*)
Più star senza di te.
Mas. Capisco si signore: (*un poco ironico*)
D. Gio. Adesso fate core: (*a Zerl:*)
O suonatori udite (*si sente il preludio della danza*)
Ve-

Venite omai con me.
Mas. (Si si facciamo core:
Zerl. (Ed a ballar cogli altri
(Andiamo tutti tre. (*Partono.*)

SCENA. XIX.

D. Ott. D. An. e D. Elv. in maschera poi Lep. e D. Gio. alla finestra.

D. Elv. Bisogna aver coraggio
O cari amici miei,
E i suoi misfatti rei
Scoprir potremo allor.
D. Ott. L' amica dice bene
Coraggio aver conviene
Discaccia o vita mia
L'affanno ed il timor.
D. An. Il passo è periglioso
Può nascer qualche inbroglio:
Temo pel caro sposo
E per noi temo ancor.
Lep. Signor guardate un poco (*Fuori dalle finestre*)
Che maschere galanti:

D.

P. *Gio.* Falle passar avanti
Di che ci fanno onor.
D. *An.*)Al volto ed alla voce
a 3)
D. *Ot.*)Si scopre il traditore:) (*piano*)
D. *Elv.*)
Lep. Zi zi signore maschere:
Zi zi....
D. *An.*)
a 2)Via rispondete: (*a* D. *Ot. piano.*)
D. *Elv.*)
Lep. Zi zi....
D. *Ott.* Cosa chiedete?
Lep. Al ballo se vi piace
V'invita il mio signore.
D. *Ott.* Grazie di tanto onore
Andiam compagne belle:
Lep. L' amico anche su quelle
Prova farà d' amor. (*entra*)
D. *An.*)Protegga il giusto cielo
)Il zelo del mio cor.
D. *Ott.*)Vendichi il giusto cielo
D. *Elv.* Il mio tradito amor.

SCE-

SCENA. XX.

Sala illuminata, e preparata per una gran festa di ballo.

D. Giov. Mas. Zerlina, Leporello Contadini, e contadine, poi D. Anna D. Elvira, e D. Ottavio in Maschera etc. serv. conrinfreschi etc.

D. Gio. Riposate vezzose ragazze, (*D. Gio. fa seder le ragazze, e Lep. i ragazzi che saranno in atto di aver finito un ballo*)

Lep. Rinfrescatevi bei giovinotti,

D. Gio.)Tornerete a far presto le pazze

a 2)

Lep.)Tornerete a scherzar, e ballar.

D. Gio. Ehi Caffè! (*si portano i rinfreschi*)

Lep. Cioccolatte!

D. Gio. Sorbetti!

Mas. Ah Zerlina giudizio!

Lep. Confetti!

Zerl.)Troppo dolce comincia la scena,

a 2)

Mas.)In amaro potria terminar. (*a parte*)

D. Gio. Sei pur vaga brillante Zerlina!

Zerl. Sua bontà! (*D. Giovanni fa carezze a Zerl.*)

Mas.

Mas. (La briccona fa festa.) (*Mas. guarda e freme*)

Lep. Sei pur cara, Giannotta, fandrina,
(*Lep. imita il padrone colle altre ragazze.*)

Mas. Tocca pur, che ti cada la testa,

Zerl. Quel Masetto mi par stralunato,
Brutto brutto si fa quest' affar.
(*a parte*)

D.Gio.)Quel Masetto mi par stralunato

Lep.)Qui bisogna cervello adoprar,

Lep. Venite pur avanti (*catrono D. Ott. D. A. D. Elv. mascherate*)
Vezzose Mascherette;

D. Gio. E aperto a tutti quanti,
Viva la libertà!

D. An.)

D.Elv.) *a* 3)Siam grati a tanti segni

D.Ott.)Di generosità!

D. Gio. Ricominciate il suono, (*li suona come prima.*)
Tu accoppia i ballerini: (*a Lep. che porrà in ordine etc.*)
Il tuo Compagno io sono (*si mette a ballar con Zerl.*)
Zer-

Zerlina vien pur quà.
Lep. Da bravi via ballate: (*qui ballano.*)
D. Elv. (Quella è la contadina.) (*a D. An.*)
D. An. Io moro!
D. Ott. Simulate:
Lep.)
Mas.) *a* 3)Va bene in venità! (*Mas. dirà questo verso in tuono ironico.*)
D. Gio.)
D. Gio. A bada tien Masetto;
Lep. Non balli poveretto.
Vien quà Masetto caro
Facciam quel ch' altri fa.
Mas. No no, ballar non voglio:
(*Fa ballar per forze Mas.*)
Lep. Eh balla amico mio:
D. An. (Resister non poss'io:)
(*a D. El.*)
D. Elv.)
a 2)(Fingete per pietà.)
D. Ott.)
D. Gio. Vieni con me mia vita.... (*Ballando conduce Zerlina presso una porta e la fa entrare quasi per forza.*)
Zerl.

Zerl. Oh Numi! son tradita!
Mas. Lasciami! ah no! Zerlina!....
(*si cava dalle mani di Lep. e sequitala Zerl.*)
Lep. Qui nasce una ruina (*sorte in fretta.*)
D *Elv.*)L'iniquo da se stesso
D.*Ott.*) Nel laccio se ne va.
D. *An.*)
Zerl. Gente ajuto, ajuto gente: (*Di dentro adalta voce strepito di pedi a destra.*)
D. *An.*)
D.*Elv.*) a3)Soccorriamo l'innocente:
D. *Ott.*) (*i suonatori, e gli altri partono confusi.*)
Mas. Ah Zerlina!.... (*Di dentro e. 3.*)
Zerl. Scellerato!
D. *An.*)
D.*Elv.*)Ora grida da quel lato:
a 3) (*si sente il grido e le*
) *strepito dalla parte opposta*)
D.*Ott.*) Ah gittiamo giù la porta: (*gittano giù la porta!*)
Zerl. Soccorretemi, o fon morta (*La Zerlina esce da un' altra parte.*) D.

D. An.)
D. Elv.)
a 4) Siam quì noi per tua difeſa.
D. Ott.)
Mas.)
D. Gio. Ecco il birbo che t'ha offesa:
(*esce con spada in mano. Conduce seco per un braccio Leporello, e finge di voler ferirlo ma la spada non esce dal fodero*)
Ma da me la pena avrà!
Mori iniquo!
Lep. Ah cosa fate!
D. Gio. Mori dico!
D. Ott.) Nol sperate! (*cava una pistola*
Solo.) (*contro D. Gio.*)
D. Elv.) L'empio crede con tal frode
a 4) (*si cavano la maschera*)
D. An.) Di nasconder L'empietà.
Mas.)
D. Gio. Donna Elvira!
D Elv. Sì malvaggio!
D. Gio. D. Ottavio!
D. Ott. Sì Signore!
D. Gio. Ah credete! (*a D. An.*)
D. An.

D. An.)
Zerl.) a 3) Traditorè!
Mas.)

Tutti salvo D. Gio. e Leporello.

Zerl.) Tutto tutto già si sa.
D. An.) Trema trema scellerato.
D. Elv.) Saprà tosto il mondo intero
D. Ott.) Il misfatto orrendo, e nero,
Mas.) La tua fiera crudeltà.
Odi il tuon de la vendetta,
Che ti fischia intorno intorno;
Sul tuo capo in questo giorno
Il suo fulmine cadrà!

D. Gio. E' confusa la mia/sua testa

Lep. Non so/sa più quel ch' io/ei mi/si faccia,
E un orribile tempesta
Minacciando oddio mi/lo va.
Ma non manca in me/lui coraggio
Non mi perdo/si perde o mi confondo/si confonde,
Se cadesse ancora il mondo
Nulla mai temer mi/lo fa.

ATTO SECONDO.

SCENA. I.

Strada D. Gio. Lep.

D. Gio. Eh via buffone,
Non mi seccar
Lep. No no padrone
Non vo restar?
D. Gio. Sentimi amico:
Lep. Vo andar vi dico.
D. Gio. Ma che ti ho fatto,
Che vuoi lasciarmi?
Lep. Oh niente affatto!
Quasi ammazzarmi!
D. Gio.) Va che sei matto:
a 2) Fù per burlar.
Lep.) Ed io non burlo,
Ma voglio andar. *(Va per partire*
D. Gio. lo richiama.)
D. Gio. Leporello.
Lep Signore.
D. Gio. Vien qui, facciamo pace: prendi.
Lep.

Lep. Cosa? (*gli dà del danaro.*)
D. Gio. Quattro doppie.
Lep. Oh sentite
Per questa volta ancora
La cerimonia accetto:
Ma non vi si avvezzaste; non credeste
Di sedurre i miei pari,
Come le donne, a forza di danari.
D Gio. Non parliam piu di cio! ti basta l'animo
Di far quel ch' io ti dico?
Lep. Purchè lasciam le donne,
D. Gio. Lasciar le donne! pazzo,
Lasciar le donne? sai ch'elle per me
Son necessarie più del pan che mangio,
Più dell'aria che spiro!
Lep. E avete core
D'ingannarle poi tutte?
D. Gio. E' tutto amore.
Chi a una sola è fedele
Verso l' altre è crudele; io che in me sento
Si esteso sentimento,

Vo

Vo bene a tutte quante:
Le donne poi che calcolar non sanno
Il mio buon natural chiamano in
ganno.

Lep. Non ho veduto mai
Naturale più vasto, e più benigno.
Orsù cosa vorreste?

D. Gio. Odi, vedesti tu la cameriera
Di D. Elvira?

Lep. Io no.

D. Gio. Non hai veduto
Qualche cosa di bello,
Caro il mio Leporello: ora io con lei
Vo tentar la mia sorte; ed ho pensato
Già chè siam verso sera,
Per aguzzarle meglio l' appetito
Di presentarmi a lei col tuo vestito.

Lep. E perchè non potreste
Presentarvi col vostro?

D. Gio. Han poco credito
Con gente di tal rango
Gli abiti signorili. (*si cava il proprio abito, e si mette quello di Lep.*)
Sbrigati via.

Lep. Signor....per più ragioni.... (*Con collera: Lep. si mette l'abito di D. Gio.*)
D. Gio. Finiscila, non soffro opposizioni.

SCENA. II.

Si fa notte a poco a poco.

D. Gio. Lep. D. Elv. alla finestra.

D. Elv. Ah taci ingiusto core
Non palpitarmi in seno;
E' un empio, è un traditore,
E' colpa aver pietà.
Lep. Zitto; di D. Elvira
Signor la voce io sento:
D. Gio Cogliere io vo il momento,
Tu fermati un po là! (*D. Gio. si mette dietro Lep. e parla a D. Elv.*)
Elvira, idolo mio....
D. Elv. Non è costui l'ingrato?
L. Gio. Si vita mia, son io,
E chieggo carità.
D. Elv.)Numi che strano effetto,
a 2)Mi si risveglia in petto!
Lep.)State a veder la pazza,
Che ancor gli crederà.)

D.

D. Gio. Discendi, o gioja bella:
Vedrai che tu sei quella,
Che adora l'alma mia,
Pentito io sono già
D. Elv. No non ti credo o barbaro!
D. Gio. Ah credimi, o m'uccido! (*con affettato dolore.*)
Lep. Se seguitate io rido. (*a D. Gi.*)
D. Gio. Idolo mio, vien quà.
D. Elv.)Dei! che cimento è questo? (*ognuno a parte.*)
)Non so s'io vado, o resto?
)Ah proteggete voi
)La mia credulità. (*D. Elv. parte dalla finestra.*)
a 3 Lep.)Già quel mendace labro
)Torna a sedur costei:
)Deh proteggete o Dei
)La sua credulità!
D. Gio.)Spero che cada presto!
)Che bel colpetto è questo?
)Più fertile talento
)Del mio no non si dà.
D. Gio.)Amico, che ti par? (*allegrissimo*)
Lep. Mi par che abbiate

Un' anima di bronzo.

D. Gio. Va là che se' il gran gonzo! ascolta bene
Quanto costei quì viene
Tu corri ad abbraciarla,
Falle quattro carezze
Fingi la voce mia: poi con bell'arte
Cerca teco condurla in altra parte..

Lep. Ma signor....

D. Gio. Non più repliche.

Lep. E se poi mi conosce? (*mette presso il naso una pistola a Leporello.*)

D. Gio. Non ti conoscerà se tu non vuoi.
Zitto: ell' apre: ehi giudizio.
(*D. Gio. In dispar.*)

SCENA. III.

I. sud. D. Elv.

D. Elv. Eccomi a voi.

D. Gio. Veggiamo che farà.

Lep. (Che bell'imbroglio!)

D. Elv. Dunque creder potrò che i pianti miei

Ab-

Abbian vinto quel cor? Dunque pentito
L'amato D. Giovanni al suo dovere
E all'amor mio ritorna?....

Lep. Si carina!

D. Elv. Crudele! se sapeste.
Quante lagrime, e quanti
Sospir voi mi costate!

Lep. Io vita mia?

D. Elv. Voi.

Lep. Poverina! quanto mi dispiace!

D. Elv. Mi fuggirete più?

Lep. No muso bello.

D. Elv. Sarete sempre mio?

Lep. Sempre.

D. Elv. Carissimo!

Lep. Carissima! (la burla mi dà gusto)

D. Elv. Mio tesoro!

Lep. Mia venere!

D. Elv. Son per voi tutta foco.

Lep. Io tutto cenere.

D. Gio. (Il birbo si riscalda.)

D. Elv. E non m'ingannerete?

Lep. No sicuro.

D. Elv. Giuratemi.

Lep. Lo giuro, a questa mano Che

Che bacio con trasporto, e a quei
bei lumi
D *Gio.* Ih eh ih eh ah ih: sei morto:
D. *Elv.* Oh Numi! (*fugge con Lep.*)
D. Gio. finge di uccider qualcheduno colla spada alla mano etc.
D. *Gio.* Ih eh ih eh ah ih! par che la sorte
Mi secondi: veggiamo:
Le fineſtre son queste: ora cantiamo.
Deh vieni alla finestra o mio tesoro
Deh vieni a consolar il pianto mio:
Se neghi a me di dar qualche riſtoro
Davanti agli occhi tuoi morir vogl'io.
Tu ch' hai la bocca dolce più che il
mele,
Tu che il zucchero porti in mezzo il
core,
Non esser, gioja mia, con me crudele
Lasciati almen veder, mio bell'
amore.
V'è gente alla finestra: forse è dessa:
Zi Zi.

SCE.

SCENA. IV.

D. Gio. Mas. con contadini armati di spade e di fucili etc.

Mas. Non ci stanchiamo: il cor mi dice
Che trovar lo dobbiam:
D. Gio. (Qualcuno parla.)
Mas. Fermatevi: mi pare
Che alcuno qui si muova.
D. Gio. (Se non fallo è Masetto) (*Forte.*)
Mas. Chi va la!
Non risponde.
Animo schioppo al muso. (*Più forte*)
Chi va laà
D. Gio. (Non è solo
Ci vuol giudizio:) amici.... (*Cerca imitar la voce di Lep.*)
(Non mi voglio scoprir. Sei tu Masetto? (*com s.*)
Mas. Appunto quello: e tu? (*in collera*)
D. Gio. Non mi conosci? il servo
Son io di D. Giovanni.
Mas. Leporello!
Servodi quell' indegno Cavaliere!
D. Gio. Certo di quel briccone

Mas.

Mas. Di quell' uom senza onore: ah dimmi un poco
Dove possiam trovarlo:
Lo cerco con costor per trucidarlo.
D. Gio. (Bagatelle!) bravissimo Masetto
Anch' io con voi m'unisco
Per fargliela a quel birbo di padrone
Ma udite un Po qual è la mia intenzione.
Metà di voi quà vadano, (*accen. a destra*)
Egli altri vadan là *accen. a sinistra*
E pian pianin lo cerchino,
Lontan non fia di quà.
Se un uom, e una ragazza,
Passegian per la piazza,
Se sotto a una finestra
Fare all' amor sentite;
Ferite pur ferite
Il mio padron sarà
In testa egli ha un cappello
Con candidi pennacchi,
Addosso un gran mantello,
E spada al fianco egli ha;
Andate, fate presto—— (*I contad. partono.*) Tu

Tu solo vien con me; (*a Mas.*)
Bisogna far il resto,
Edor vedrai cos' è. (*Pren. Masseto, e parte.*)

SCENA V.

D. Gio. Masetto.

D. Gio. Zitto: lascia ch' io senta: ottimamente:
(*ritorna in scena D. G. conducendo seco per la mano Mas.*)
Dunquè dobbiam ucciderlo.
Mas. Sicuro.
D. Gio. E non ti basteria rompergli l'ossa,
Fracassargli le spalle....
Mas. No no voglio ammazzarlo,
Vo farlo in cento brani.
D. Gio. Hai buone arme?
Mas. Cospetto!
Ho pria questo moschetto....
E poi questa pistola.... (*dà il moschetto e la pist. a D. Gio.*)
D. Gio. E poi?
Mas. Non basta?

D.

D. Gio. Eh basta certo: or prendi,
Questa per la pistola....
Questa per il moschetto.... (*batte col rouescio della spada Mas.*)
Mas. Ahi ahi
D. Gio. Taci o tuccido: (*minacciandolo colle armi alla mano.*)
Questa per l'ammazzarlo,
Questa per farlo in brani,
Villano mascalzon ceffo da cani.
(*Parte.*)

SCENA. VI.

Mas. poi Zerl.

Mas. Ahi ahi la testa mia
Ahi ahi le spalle, e il petto....
Zerl. Mi parve di sentire
La voce di Masetto.
Mas. Oddio! Zerlina....
Zerlina mia soccorso
Zerl. Cosa è stato?
Mas. L'iniquo, il scellerato
Mi ruppe l'ossa, e i nervi
Zerl. Oh poveretta me! chi?
Mas. Leporello!

O qualche diavol che somiglia a lui

Zerl. Crudel! non tel diss'io
Che con questa tua pazza gelosia
Ti ridurresti a qualche brutto passo.
Dove ti duole?

Mas. Qui....

Zerl. E poi

Mas. Qui....e ancora quì....

Zerl. E poi non ti duol altro?

Mas. Duolmi un poco
Questo piè, questo braccio, e questa mano.

Zerl. Via via non è gran mal, se il resto è sano.
Vientene meco a casa
Purchè tu mi prometta
D'essere men geloso
Io io ti guarirò, caro il mio sposo
Vedrai carino,
Se sei buonino,
Che bel rimedio
Ti voglio dar.
E naturale,
Non dà disgusto,
E lo speciale
Non lo sa far. E

E certo antidoto
Che porto addosso,
Dare tel posso
Se il vuoi provar.
Saper vorresti
Dove mi stà?
Sentilo battere
Toccami quà! (*Parte.*)

SCENA. VII.

Lep. D. Elv. poi D. An. D. Ott. con servi e lumi; Atrio terreno oscuro in casa di D. An.

Lep. Di molte faci il lume
S'avvicina, o mio ben; stiemo qui un poco
Fin che da noi si scosta....
D. Elv. Ma che temi
Adoraro mio sposo:
Lep. Nulla....nulla
Certi riguardi, io vo veder se il lume
E già lontano: (ah come)
Da costei liberarmi!)
Rimanti, anima bella. (*s' allontana*)
D. Elv. Ah non lasciarmì;
Sola sola in bujo loco

Pal-

Palpitar il cor mi sento
E m'assale un tal spavento
Che mi sembra di morir.

Lep. Più che cerco, men ritrovo
(*andando a tentone etc.*)
Questa porta sciagurata:
Piano piano l'ho trovata,
Ecco il tempo di fuggir (*sbaglia la porta*)

D. Ott. Tergi il ciglio o vita mia mia (*entrano vestiti a lutto*)
E dà calma al tuo dolore,
L'ombra oddio del genitore
Più non vuole il tuo martir.

D. An. Lascia almen alla mia pena
Questo picciolo ristoro,
Sol la morte, o mio tesoro,
Il mio pianto può finir.

D. Elv. Ah dov' è lo sposo mio! (*senza esser vista*)

Lep. Se mi trova son perduto: (*dalla porta senza esser visto*)

a 2 (Una porta là veggio
(Cheto cheto io vo partir. (*Nel sortire s' incontrano in Zerl. e Mas.*)

SCE-

SCENA. VIII.

I. sudd. Zerl. Mas.

Zerl.)
a 2)Ferma, briccone,
Mas.)
)Dove ten vai! (*Lep. s' asconde la faccia*)
)Ecco il fellone.
D.An.)Come era quà!
a 2)
D.Ott.)Ah mora il perfido
)Che m'a tradito
D. Elv.)E mio marito
)Pietà pietà
D. Ott.)E' Donna Elvira
Zerl.)Quella ch' io vedo?
a 4)
Mas.)
D.An.)Appena il credo; (*in atto di ucciderlo*)
D. Ott. No no, morrà!
Lep. Perdon perdono. (*Lep. si scopre, e si mette in ginocchio davanti gli altri.*)
Signori miei,

Quel

Quello io non sono.
Sbaglia costei;
La vita chiedovi
Per carità!

Tutti.

Dei! Leporello!
Che inganno è questo;
Stupido resto,
Che mai sarà!
Mille torbidi pensieri
Mi s'aggiran pel cervello?
Che disordin è mai quello
Che impensata novità!

Lep. Mille torbidi pensieri
Mi si aggiran per la testa;
Se mi salvo in tal tempesta
E'un prodigio in verità! (*D. Anna Parte coi servi*)

SCENA. IX.

Zer. Mas. D Elv. D. Oit. Lep.

Zerl. Dunque quello sei tu che il mio Masetto
Poco fa crudelmente maltrattasti!

D.

D. Elv. Dunque tu m' ingannasti, o scellerato,
Spacciandoti con me da D.Giovanni?
D. Ott. Dunque tu in questi panni
Venisti qui per qualche tradimento?
D. Elv. A me tocca punirti:
D. Ott. Anzi a me:
Derl. No no a me.
Mas. Accoppatelo meco tutti tre.
Lep. Ah pietà signori miei
Ah pietà pietà di me,
Do ragione a voi, a lei
Ma il delitto mio non è.
Il padron con prepotenza
L'innocenza mi rubò:
Donna Elvira, compatite
Voi capite come andò!
Di Masetto non so nulla,
Vel dirà questa fanciulla,
E' un oretta circumcirca,
Che con lei girando vo.
A voi signore
Non dico niente
Certo timore
Certo accidente

Di

Di fuori chiaro,
Di dentro oscuro
Non c' è riparo——
La porta il muro
Vo da quel lato
Poi quì celato
L'affar si sa
Ma s'io sapeva
Fuggia per quà. (*Parte*)

SCENA. X.

D. Elv. Zerl. Mas. D. Ottavio.

D. Elv. Ferma perfido ferma....
Mas. Il birbo ha l'ali ai piedi....
Zerl. Con qual arte
Si sottrasse l'iniquo....
D. Ott. Amici miei
Dopo eccessi sì enormi
Dubitar non possiam, che D. Ciovanni
Non sia l'empio uccisore
Del padre di Donn' Anna: in questa casa
Per poche ore fermatevi..un ricorso

Vo far a chi si deve, e in poch-
istanti
Vendicarvi prometto;
Così vuole dover, pietade, affetto
Il mio tesoro intanto
Andate a consolar,
E del bel ciglio il pianto
Cercate di asciugar,
Ditele, che i suoi torti
A vendicar io vado:
Che sol di stragi e morti.
Nunzio voglio io tornar. *partono.*

SCENA. XI.

Loco chiuso.

In forma di Sepolcreto etc. diverſe Statue equeſtri: Statua del Commendatore.

D. Gio. *entra pel Muretto ridendo, in di Leporello.*

D. Gio. Ah ah ah questa è buona:
Or lasciala cercar: che bella notte!
E più chiara del giorno; sembra fatta
Per gir a zonzo a caccia di raggazze.
E tardi? Oh ancor non sono
(*guarda sull' oro!*)
Due

Due della notte; avrei
Voglia un po di saper come è finito
L'affar tra Leporello, e D. Elvira:
S'egli ha avuto giudizio....

Lep. Alfin vuole ch'io faccia un precipizio.

D. Gio. E desso; oh Leporello.

Lep. Chi mi chiama?

D. Gio. Non conosci il padron?

Lep. Così nol conoscessi!

D. Gio. Come? birbo?

Lep. Ah siete voi, scusate;

D. Gio. Cosa è stato?

Lep. Per cagion vostra io fui quasi accoppato.

D. Gio. Ebben non era questo
Un onore per te?

Lep. Signor vel dono.

D. Gio. Via via, vien quà che belle cose
Ti deggio dir.

Lep. Ma cosa fate qui?

D. Gio. Vien dentro e lo saprai:
Diverse istorielle
Che accadutte mi son da che partisti
Ti dirò un'altra volta: or la più bella

Ti vo solo narar.
Lep. Donnesca al certo?
D. Gio. C' è dubbio! una fanciulla
Bella giovin galante
Per la strada incontrai, le vado apresso
La prendo per la man, fuggir mi vuole
Dico poche parole, ella mi piglia
Sai per chi?
Lep. Non lo so.
D. Gio. Per Leporello.
Lep. Per me?
D. Gio. Per te.
Lep. Va bene.
D. Gio. Per la mano
Essa allora me prende:
Lep. Ancora meglio.
D. Gio. M'accarezza mi abraccia....
Caro il mio Leporello....
Leporello mio caro....allor m' accorsi,
Ch'era qualche tua bella.
Lep. Oh maledetto!
D. Gio. Dell' inganno approfitto: non so come Mi

Mi riconoſce: grida; fento gente;
A fuggire mi metto; e pronto pronto
Per quel muretto in questo loco io
monto.

Lep. E mi dite la cosa
Con tale indifferenza!

D. Gio. Perchè no?

Lep. Ma se fosse
Costei stata mia moglie!

D. Gio. Meglio ancora! (*ride molto forte*)

Il Com. Di rider finirai pria dell' aurora.

D. Gio. Chi ha parlato!

Lep. Ah qualche anima (*Con àtti di paura.*)
Sarà dell' altro mondo!
Che vi conosce a fondo

D. Gio. Tacci sciocco!
Chi va là! chi va là! (*Mette mano alla spada cerca quà e la pel sepoleretto dando diverse percosse alle statue etc.*)

Il Com. Ribaldo audace
Lascia a' morti la pace:

Lep. Ve l' ho detto.

D. Gio. Sarà qualcun di fuori
Che ſi burla di noi.... *Con indifferenza e sprezzo*
Chi?

Ehi? del commendatore
Non è questa la statua? leggiun poco
Quella iscrizion.

Lep. Scusate....
Non ho imparato a leggere!
A raggi della luna....

D. Gio. Leggi dico.

Lep. (DELL' EMPIO, CHE MI TRASSE
AL PASSO ESTREMO (*Legge*)
QUI ATTENDO LA VENDETTA)
Udiste? iotremo!

D. Gio. O vecchio buffonissimo!
Digli che questa sera
L' attendo a cena meco?

Lep. Che pazzia! ma vi par....Oh Dei
mirate
Che terribili occhiate egli ci dà,
Par vivo! par che senta!
E che voglia parlar....

D. Gio. Orsù valà
O qui t' ammazzo e poi ti seppellisco.

Lep. Piano piano, signore, ora ubbidisco.
O statua gentilissima
Del gran Commendator....
Padron mi trema il core

Non

Non posso terminar.
D. *Gio.*)Finiscila o nel petto
)Ti metto questo acciar.
)Che gusto che spassetto
a 2)Lo voglio far tremar:
Lep.)Che impicio, che capriccio
)Io sentomi gelar.
Lep.)O statua gentilissima
Benche di marmo siate....
Ah padron mio, mirate (*a* D.
Che seguita a guardar *Gio.*)
D *Gio.* Mori....
Lep. No no attendete....
Signor il padron mio....
Badate ben, non io,
Vorria con voi cenar.
Ah ah
D. *Gio.* Che scena è questa
Lep. O ciel chinò la testa!
D. *Gio.* Va là che sè un buffone....
Lep. Guardate ancor padrone.
D. *Glo.* E che deggio guardar?
Lep.) Colla marmorea testa
a 2)
) Ei fa così così;

D. Gio. Parlate se potete
Verrete a cena?
Il Com. Si
Lep.)Mover mi posso appena....
)Mi manca o Dei la lena!
a 2)Per carità partiamo
)Andiamo via di quì.
D. Gio.)Bizzarra è inver la scena
)Verrà il buon vecchio a cena
)A prapararla andiamo....
)Partiamo via di quì. (partono)

SCENA. XII.

Camera tetra.

D. An. D. Ott.

D. Ott Calmatevi idol mio: di quel ribaldo
Vedrem puniti in breve i gravi eccessi!
Vendicati sarem.
D. An. Ma il padre oddio;
D. Ott. Convien chinare il ciglio
Ai voleri del ciel: respira o cara!
Di tua perdita amara
Fia domani un compenso
Ques-

Questo cor, questa mano....
Che il mio tenero amor....
D. An. Oh Dei! che dite
In si tristi momenti....
D. Ott. E che vorresti
Con indugi novelli
Accrescer le mie pene.
Crudele!
D. Au. Ah no mio bene
Troppo mi spiace
Allontanarti un ben che lungamente.
La nostra alma desia....ma il mondo....oddio — —
Non sedur la costanza
Del senfibil mio core!
Abbatanza per te mi parla amore.
Non mi dir, bell'idol mio,
Che son io crudel con te;
Tu ben sai quant' io t' amai:
Tu conosci la mia fe.
Calma calma il tuo tormento
Se di duol non vuoi ch' io mora;
Forse un giorno il Cielo ancora
Sentirà pietà dime.
D. Ott. Ah si segua il suo passo: io vo con lei

Di.

Dividere i martiri;
Saran meco men gravi i suoi sospiri.
(*parte*)

SCENA. XII.

Sala.

Finale

D. *Gio.* *Leporello alcuni suonatori, una mensa preparata per mangiare.*

D. *Gio.* Già la mensa è preperata,
Voi suonate, amici cari,
Già che spendo i miei danari
Io mi voglio divertir.
Leporello presto in tavola;

Lep. Son prontissimo a ubbidir. (*i servi portano in tavola mentre Lep. vuol us cire.*)

D. *Gio.* Che ti par del bel concorto?
(*I suonatori cominciano a suonare e D. Gio. mangia*)

Lep. E' conforme al vostro merto.

D *Gio.* Ah che piato saporito!

Lep. Ah che barbaro appetito (*a parte*)
(Che bocconi da gigante,
(Mi par proprio di svenir.

D. *Gio.* (Nel veder i miei bocconi
a 2 (Gli par proprio di svenir. D.

D. Gio. Piato.
Lep. Servo.
D. Gio. Versa il vino. (*Lep. versa il vino nel bicchiero*)
Eccellente marzimino! (*Lep. cangia il piato a D. Gio. e mangia in fretta etc.*)
Lep. (Questo pezzo di fagiano
a 2 (Piano piano vo inghiottir.
D. Gio. (Sta mangiando quel marrano;
(Fingerò di non capir.
D. Gio. Leporello. (*Lo chiama senza guardarlo*)
Lep. Padron mio... (*risponde colla bocca piena*)
D. Gio. Parla schietto mascalzone:
Lep. Non mi lascia una flussione
Le parole proferir.
D. Gio. Mentre io mangio fischia un poco.
Lep. Non so far:
D. Gio. Cos' è? (*Lo guarda, e s'accorge che sta mangiando.*)
Lep. Scusate:
(Si eccellente è' il vostro cuoco
a 2 (Che lo volli anch' io provar.
D. Gio (Sì eccellente è' il cuoco mio
(Che lo volle anch' ei provar.

SCE-

SCENA. XIV.

I. sudi. D. Elv. ch'entra disperatamente.

D. *Elv.* L'ultima prova
Dell'amor mio
Ancor vogl'io
Fare con te.
Più non ramento,
Gli inganni tuoi,
Pietade io sento....
D. *Gio.*)
a 2)Cos' è, cos' è? (D. *Gio. sorge.*)
Lep.)
D. *Elv.* Da te non chiede (*s' insinocchia*)
Quest' alma oppressa
Della sua fede
Qualche mercè
D. *Gio.* Mi maraviglio!
Cosa volete?
Se non sorgete (D. *Gio. s' inginocchia davanti D. An. Elv. dopo alcun tratto Sorgon ambidue*)
Non resto in pie!
D. *Gio.* (Ah non deridere
(Gli affanni miei!

Lep.

Lep. (Quasi da piangere
a 2 (Mi fa costei
(Io te deridere?
D. *Gio.* (Cielo! perche? (*D. Gio. sempre conaffettata tenerezza*)
Che vuoi mio bene?
D. *Elv.* Che vita cangi.
D. *Gio.* Brava!
Lep.)
a 2)Cor perfido!
D *Elv.*)
D. *Gio.* Lascia ch'io mangi;
E se ti piace
Mangia con me. (*Torna a sedera a mang. etc.*)
D. *Elv.* (Restati barbaro
(Nel Lezzo immondo,
(Esempio orribile
(D'iniquità!
Lep. (Se non si muove
(Del suo dolore
(Di sasso ha il core,
a 3 (O cor non ha.
D. *Gio.* (Vivan! le femmine,
(Vi-

(Viva il buon vino,
(Sostegno, gloria
(D'umanita!

D. Elv. Ah!

D. Gio. a 2) Che grido è questo mai! (D. Elv. Lep. *sorte poi rientra mettendo un grido orribile, e fugge dall' altra parte*)

D. Gio. Va a veder che cosa è stato.

Lep. Ah! (*Lep. sorte, è prima di tornare mette un grido ancor più forte.*)

D. Gio. Che grido indiavolato!
Leporello che cos'è?

Lep. Ah signor....per carita!.... (*entra spaventato e chiude L'uscio*)
Non andate fuordiquà....
L'uom di sasso....L'uomo bianco....
Ah padrone!....io gelo....io manco....
Se vedeste che figura!....
Se sentiste come fa.
Ta ta ta ta ta ta.

D. Gio. Non capisco niente affatto:

Tu

Tu sei matto in verita! (*Battono alla porta*)

Lep. Ah sentite!

D. Gio. Qualcun batte,
Apri....

Lep. Io tremo.

D. Gio. Apri ti dico.

Lep. Ah....

D. Gio. (Per togliermi d'intrico

a 2 (Ad aprir io stesso andrò!

Lep. (Non vo più veder l'amico
(*s' asconde sotto la tau.*)
(Pian pianin m'asconderò! (*D. Gi*
piglia il lume e va ad aprire etc.

SCENA. XV.

I suddi. il Com.

Il Com. D. Giovanni à cenar teco
M'invitasti, e son venuto;

D. Gio. Non l'avrei giammai creduto.
Ma farò quel che potrò?
Leporello! un' altra cena
Fa che subito si porti

Lep.

Lep. Ah padron! siam tutti morti!
(*mezzo fuori col capodalla mensa.*)
D. Gio. Vanne dico.... (*Lep. con molti atti di Paura esce e va per partire.*)
Il Com. Ferma un pò.
Non si pasce di cibo mortale
Chi si pasce di cibo celeste;
Altre cure più gravi di queste,
Altra brama quaggiù mi guidò!
Lep. La terzana d' avere mi sembra,
E le membra fermar più non sò:
D Gio. Parla dunque: che chiedi, che vuoi?
Com. (Parlo, ascolta, più tempo non ho:
D G. a 3. (Parla parla ascoltando ti stò,
Lep. (Ah le membra fermar più non sò.
Com. Tu m'invitasti a cena,
Il tuo dovere or sai,
Rispondimi, verrai
Tu a cenar meco?
Lep. Oibò!
Tempo non ha scusate (*Da lontano tremando*)
D. Gio. A torto di viltate
Tacciato mai sarò!
Com. Risolvi

D.

D. Gio. Ho già risolto
Com. Verrai.
Lep. Dite di nò. (*a D. Gio.*)
D. Gio. Ho Fermo il core inpetto:
Non ho timor, verrò!
Il Com. Dammi la mano in pegno: (*grida forte*)
D. Gio. Eccola, ohimè!
Il Com. Cos' hai?
D. Gio. Che gelo è questo mai?
Il Com. Pentiti: cangia vita:
E' L'ultimo momento
D. Gio. Nò nò, ch'io non mi pento (*vuol sciogliersi, ma invano.*)
Vanne lontan da me.
Il Com. Pentiti scellerato:
D. Gio.) No vecchio infatuato!
Il Com. Pentiti:
D. Gio. No:
Il Com.)
a 2) Si
Lep.)
D. Gio. No.

Il Com. Ah tempo più non v'è (*foco da diverse parti tremuoto etc.*)

D. Gio. Da qual tremore insolito,
Sento assalir gli spiriti,
Donde escono quei vortici
Di foco pien d'orror!

Coro Tutto a tue colpe è poco
Vieni c'è un mal peggior. (*di sotterra con voci cupe.*

D. Gio. Chi L'anima milacera!
Chi m'agita le viscere!
Che strazio ohimè chesmania!
Che inferno! che terror!

Lep. Che ceffo disperato!
Che gesti da dannato!
Che gridi, che lamenti!
Come mi fa terror!

Coro. Tutto etc. (*Il foco cresce. D. Gio. si sprofonda.*)

D. Gio.)
a 2)Ah!
Lep.

SCE-

SCENA ULTIMA.

Lep. D. An. D. Elv. Mas. Zerl. con ministri di giustizia.
Tutti salvo D. G.

Ah dove è il perfido,
Dov' è l' indegno,
Tutto il mio sdegno
Sfogar io vò.
D. An. Solo mirandolo
Stretto in catene.
Alle mie pene
Calma darò
Lep. Più non sperate....
Di ritrovarlo....
Più non cercate
Lontano andò.
Tutti. Cos' è favella....
Lep. Venne un colosso....
Tutti. Via presto sbrigati....
Lep. Ma se non posso....
Tra fumo e foco....
Badate un poco....
L' uomo di sasso....
Fermate il passo....

Giusto là sotto....
Diede il gran botto....
Giusto là il diavolo
Sel' trangugiò.

Tutti. Stelle! che sento!

Lep. Vero è l'evento:

D. Elv.)Ah certo è l'ombra

Tutti.)Che mi/si incontro!

D. Ott. Orche tutti o mio tesoro
Vendicati siam dal cielo,
Porgi porgi a me un ristoro
Non mi far languire ancor.

D. An. Lascia o caro un anno ancora
Allo sfogo del mio cor.

D. Ott.)Al desio di chi m'/t' adora

D. An.)Ceder deve un fido amor.

D. Elv. Io men vado in un ritiro
A finir la vita mia.

Zerl.)Noi Masetto/Zerlina a casa andiamo

a 2)

Mas.)A cenar in compagnia:

Lep. Ed io vado all'osteria
A trouar padron miglior.

(Rea-

(Resti dunque quel birbon
Lep.) (Con proserpina e pluton;
Mas.) (E noi tutti o buona gente.
Zerl.) (Ripetiam allegramente
(L' antichissima canzon.

Tutti.

Questo è il fin di chi fa mal:
E de perfidi la morte
Alla vita è sempre ugual.

Fine.

POSTFAZIONE

Giuseppe Bustelli e la sua compagnia d'opera a Praga

L'opera *Il convitato di pietra* di Righini fu presentata in prima mondiale a Praga da Giovanni Bustelli, impresario ed imprenditore teatrale, che nell'autunno dell'anno 1764, dopo il veneziano Gaetano Molinari, era diventato affittuario del Teatro In Kotce; negli anni '60 e '70 del XVIII secolo poterono conoscere la sua compagnia ed il suo repertorio anche altre città dell'Europa centrale (Dresda, Lipsia, Lubiana, Amburgo).

Sinora non si sa niente delle origini e delle attività di Bustelli prima dell'anno 1764. Nell'elenco degli abitanti di sesso maschile della Città Vecchia di Praga redatto durante il censimento del 1770, è scritto che proveniva «da Lucardo», vale a dire dalla Toscana. Nella vita teatrale di Praga entrò con una richiesta del 13 gennaio 1764, alla direzione economica «kgl. Oekonomie-Oberdirectorium» per ottenere in affitto il Teatro In Kotce. Dalla formulazione della richiesta risulta che era informato bene sia sulla pratica dell'esercizio d'opera in Italia, che sulla situazione dei teatri a Praga. Si presentò come commerciante qualificato, garante dei mezzi materiali sufficienti per fornire a Praga, accontentando il pubblico, uno stabile esercizio teatrale, non solo d'opera, ma anche di teatro di prosa, in lingua tedesca, italiana e francese.

Secondo il contratto del 31 marzo 1764, il comune della Città Vecchia gli affittava il Teatro In Kotce per 1000 fiorini («Gulden»), oltre al pagamento della tassa annuale («Grundzins») di 900 fiorini («Gulden»). Bustelli pagò la somma relativa a tre anni di affitto anticipato. Per gli spettacoli di prosa Bustelli si assicurò la compagnia di J.J. Brunian, che iniziò gli spettacoli subito dopo la Pasqua del 1764. La stagione d'opera fu inaugurata il 4 ottobre 1764 con la prima mondiale dell'opera seria *Vologeso, re di Parti* di Domenico Fischietti, attivo a Praga, nella quale si presentò per la prima volta nel Teatro In Kotce il tenore e futuro impresario del Teatro di Nostitz, Domenico Guardasoni.

Nell'estate del 1765 la compagnia di Bustelli si esibì a Karlovy Vary (Karlsbad), una città termale situata nella Boemia occidentale, e lo stesso anno Bustelli fu scritturato all'opera della corte sassone in Dresda («unter Subventionsbeteiligung des Hofes»), a convenienti condizioni finanziarie. Grazie a ciò riuscì a «sopravvivere» alla grave situazione esistenziale, nata nelle terre della monarchia asburgica dopo la morte dell'imperatore Francesco di Lorena, nell'agosto 1765, quando, nel periodo del cosiddetto lutto nazionale, per diversi mesi era vietato fare spettacoli nei teatri. Il carattere del teatro (privato!) della corte di Augusto III, principe elettore sassone e re polacco, era dal punto di vista tipologico del tutto diverso da quello del teatro pubblico praghese, che funzionava a stagioni, per le quali si doveva affittare il teatro della città; comunque Bustelli per lunghi anni riuscì a dirigere nello stesso tempo e con successo ambedue le istituzioni operistiche. Le condizioni materiali per l'esercizio del teatro erano comunque imparagonabilmente migliori a Dresda, dove otteneva dalla corte una sovvenzione di 100 talleri («Thaler») per ciascuna messinscena, e la possibilità di usare gratis la cappella della corte, oltre alla scena, incluse le decorazioni e i costumi, grazie ai fondi del teatro della corte. Questo contratto gli fu rinnovato ogni anno fino al 1769, quando ottenne un nuovo contratto per 3 anni con la sovvenzione annuale di 11.000 talleri («Thaler»). Nel 1770 il contratto fu prolungato per altri 6 anni, con la sovvenzione annuale di 14.000 talleri («Thaler»); nell'anno 1776 ottenne un altro contratto per sei anni, con la sovvenzione annuale di 25.000 talleri («Thaler»). Nei primi due anni sfruttò a Dresda, in particolare, il suo repertorio praghese, cominciando dall'opera *L'amore in musica* (il 12 settembre 1765), di Antonio Boroni, già scritturato per Praga; successivamente, il già affermato a Praga D. Fischietti accettò nell'aprile del 1766 il posto di maestro di cappella alla corte di Dresda. Più tardi nei repertori delle due scene cominciarono a segnalarsi delle diversità. Mentre a Dresda, dove gli spettacoli d'opera italiana non erano aperti al pubblico, neppure le opere che avevano riscosso maggior successo superavano le 8 repliche, a Praga ne registravano spesso addirittura decine. Per molti anni la compagnia dei solisti vocali in ambedue le scene era praticamente condivisa, tranne non pochi casi documentati in cui alcuni cantanti venivano impegnati solo a Praga oppure solo a Dresda.

Il repertorio bustelliano comprendeva sia le opere serie che le opere buffe. A Praga furono presentati in totale 91 titoli, a Dresda 100, trentadue dei quali erano comuni sia a Praga che a Dresda. Durante la sua direzione furono presentate in *prima* ben 11 opere a Praga e 21 opere a Dresda. A Praga furono messi in scena 30 drammi per musica di 16 compositori, in particolare Boroni (3), Guglielmi (3), Mysliveček (3), Fischietti (2), Galup-

pi (2), Gazzaniga (2), Koželuh (2), Paisiello (2) ecc., e 57 drammi giocosi di 21 compositori, in particolare di Galuppi (7), Piccinni (7), Guglielmi (6), Gassmann (4), Salieri (4), Boroni (2), Gazzaniga (2), Righini (2). A Dresda, al contrario, 3 drammi per musica (Hasse, Naumann, Walpurgis) e 94 (!) drammi giocosi di 27 compositori, in particolare Piccinni (18), Galuppi (9), Guglielmi (8), Anfossi (6), Boroni (5), Gassmann (4), Paisiello (4), Salieri (4) ed altri.

Nell'era di Bustelli, a Praga furono presentate in prima mondiale: *Artaserse* di Boroni (1767) e *Didone* (1768) su libretto di Pietro Metastasio, e due opere di un giovane compositore praghese, Jan Antonín Koželuh (*Alessandro nell'Indie* nell'inverno del 1768 e nel 1772 *Demofoonte*). Fu rappresentato anche l'intermezzo pantomimico *Zamilovaný Ponocný aneb Česká Ančička* (*Il guardiano notturno innamorato ossia Annina ceca*), cantato in lingua ceca.

La parte della compagnia di Bustelli attiva a Dresda e specializzata in opera comica, veniva a Praga per la stagione estiva e vi portava il suo repertorio. La compagnia di Bustelli si esibì anche a Lubiana (carnevale del 1769; G. Paisiello: *Il Cavaliere della piuma*), a Braunschweig (1770-1772) e ad Amburgo (1770).

Per la stagione operistica di Praga, iniziata nell'autunno del 1771, Bustelli aveva nella sua compagnia sei cantanti stabili (la primadonna era Katharina Leitner, più tardi sposata Bergobzoom) ed esercitava esclusivamente l'opera seria. Il maestro di cappella fu Antonio Ferradini, che tra l'altro mise in scena la seconda opera di Koželuh, *Il Demofoonte* (27/28[?].12.1771). Le valutazioni delle produzioni liriche riguardanti questo periodo, pubblicate nella rivista praghese *Neue Litteratur* nel novembre del 1771, erano parecchio critiche. Contenevano delle osservazioni sia nei riguardi dello spazio teatrale ed il livello dei cantanti, che della drammaturgia, le carenze dell'orchestra, nonché il lento servizio del cambio di scene.

Per il carnevale del 1774 furono scritturati nuovi cantanti, con i quali Bustelli si orientò sull'opera buffa. Il nuovo maestro di cappella diventò il compositore Vincenzo Righini, e Bustelli ogni anno mise in scena una sua nuova un'opera. Nel 1776 *Il convitato di pietra o sia Il dissoluto*, la seconda opera praghese sull'argomento dongiovannesco, e la prima di cui si sono conservate anche le musiche.

Tra i cantanti vi furono il basso buffo Pasquale Bondini e il tenorista Domenico Guardasoni (che più tardi diventeranno, insieme, impresari del Teatro Nostitz, inaugurando l'era delle rappresentazioni delle opere di Mozart a Praga), M. Patrassi e L. Simoni, Matilde e Maria Bologna, i coniugi De Paoli e il bassista Antonio Pesci. Per la compagnia così dotata di

cantanti lavorava in quei tempi a Praga anche il libretista Nunziato Porta. Per ora non è posssibile ricostruire del tutto la composizione delle compagnie d'opera di Bustelli durante le loro attività a Praga, perché Bustelli nella maggioranza dei libretti pubblicati non metteva i nomi degli interpreti canori dei singoli ruoli, per poter offrire i libretti sia a Praga che a Dresda.

Una vera catastrofe per la vita teatrale dei paesi dell'Europa centrale fu un'altra guerra, questa volta quella sull'eredità bavarese, condotta negli anni 1778-79. La corte sassone, a causa di questa situazione, già nel 1778 non esitò a recedere dal contratto con Bustelli.

Nel Teatro In Kotce a Praga si esibìva allora solo la compagnia di Brunian e, dopo la sua dipartita da Praga quella di Karl Wahr. Alcuni cantanti, noti all'opera di Praga, incluso il compositore e maestro di cappella Righini, li troviamo in quei tempi a Braunschweig (1777), e poi soprattutto a Vienna (1777-1780), dove si esibivano nel repertorio di opere comiche nel Teatro presso la Porta di Carinzia e fino all'inizio del marzo 1778 con alcuni titoli, come ospiti, anche al Burgtheater. Bustelli cercò di occupare lo spazio, che nel 1778 era diventato libero in seguito allo scioglimento della compagnia dell'opera italiana presso la corte, dopo che il Teatro presso la Porta di Carinzia era stato messo a disposizione degli imprenditori teatrali privati. Fu però la morte ad impedire a questo intraprendente imprenditore teatrale lo svolgimento di altre attività. La sua eredità, inclusi un grande numero di musiche (spartiti, parti vocali e strumentali, ridotte per pianoforte ecc.), libretti, guardaroba ed attrezzi, fu poi venduta all'asta a Praga. Pasquale Bondini comprò il guardaroba, M. Patrassi una parte di musiche (alcune delle partiture delle opere del repertorio di Bustelli, di provenienza praghese, oramai si trovavano a Dresda, nella Landesbibliothek).

Giuseppe Bustelli come impresario a Praga si era inserito, continuandola, nell'attività dei suoi predecessori locali, sia per quanto concerne la composizione del repertorio che per la scrittura di valide forze artistiche italiane (P. Bondini, D. Guardasoni, M. Patrassi, L. Simoni ed altri). Con la sua imprenditorialità aveva superato molti dei suoi predecessori. Fu attivo contemporaneamente in diversi centri, con varie compagnie di cantanti, ognuna delle quali si contraddistingueva per un certo tipo di repertorio. A Dresda fu Bondini a dirigerla come suo agente; a Braunschweig L. Simoni («agiente del Sig.re Giuseppe Bustelli»). Bustelli garantiva il ricambio dei cantanti, il rinnovamento del repertorio e l'approvvigionamento del materiale necessario per l'esercizio del teatro (dal 1776 tornava spesso nel suo paese natio e nel periodo 1777-1781 soggiornava spesso a Vienna). Concordava gli spettacoli in cui la compagnia si esibiva come ospite in altri posti (oltre ai già citati, ancora Lipsia nel 1773). Anche se alla fine della

sua carriera si era dimesso dai suoi incarichi a Dresda e a Praga, i suoi ex collaboratori erano riusciti a mantenere questi centri prestigiosi, per continuarne ancora a lungo l'attività: la privilegiata compagnia di Bondini, del principe elettore sassone, composta dagli attori tedeschi a Dresda, a Lipsia e a Praga; la compagnia lirica di Bondini e di Guardasoni a Praga; la compagnia d'opera di Patrassi e Simoni alla corte di Braunschweig.

Solo di recente, negli ultimi cinquant'anni circa, nelle sopracitate città dell'Europa centrale vengono condotte delle sistematiche ricerche scientifiche sul grande contributo culturale del teatro musicale italiano ai paesi dell'Europa centrale.

In collaborazione con ricercatori italiani si prospetta un grande futuro.

Milada Jonášová

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Abert, H., *Mozart. La maturità 1783-1791*, Milano, il Saggiatore, 1985.

Basso, A. (a cura di), *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, Torino, UTET, 1985.

Beethoven, L. van, *Epistolario 1825-1827*, Milano, Skira, 2007.

Bianconi, L., *Il Seicento*, in Società Italiana di Musicologia (a cura di), *Storia della musica*, vol. IV, Torino, EDT/Musica, 1982.

——— *La forma musicale come scuola dei sentimenti*, in G. La Face Bianconi - F. Frabboni (a cura di), *Educazione musicale e formazione*, Milano, Franco Angeli, 2008.

Bianconi, L. - Dahlhaus, C. (a cura di), *Drammaturgia dell'opera italiana*, Torino, EDT, 2005 (pubblicato per la prima volta in *Storia dell'opera italiana*, vol. VI, Torino, EDT, 1988).

Bramani, L., *Mozart massone e rivoluzionario*, Milano, Paravia - Bruno Mondadori, 2005.

Da Ponte, L., *Memorie. I libretti mozartiani*, Milano, Garzanti, 1981.

Della Chà, L., *Lorenzo Da Ponte: una vita fra musica e letteratura (1749-1838)*, Milano, Il Polifilo, 2010.

Dent, E.J., *II teatro di Mozart*, Milano, Rusconi, 1979.

Deutsch, O.E., *Das Repertoire der Höfischen Oper der hof-und der Staatsoper. Chronologischer Teil*, «Österreichische Musikzeitschrift», 24, 7 (Juli 1969).

Einstein, A., *W.A. Mozart*, Milano, Ricordi, 1951.

Eisen, C. - Keefe, S.P. (eds.), *The Cambridge Mozart Encyclopedia*, Cambridge University Press, 2006.

Enciclopedia dello spettacolo, Roma, Le maschere, 1958.

Giovanni Bertati: 1735-1815, Martellago, Cassa rurale ed artigiana di S. Stefano, 1985.

Goldin, D., *La vera fenice, librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi, 1985.

——— *Un librettista da rivalutare*, in *Giovanni Bertati: 1735-1815*, Martellago, Cassa rurale ed artigiana di S. Stefano, 1985.

Goldoni, C., *Don Giovanni Tenorio o sia Il dissoluto*, in G. Ortolani (a cura di), *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, Milano, A. Mondadori, 1950.

——— *Mémoires*, in A. Einstein, *W.A. Mozart*, Milano, Ricordi, 1951.

——— *Memorie*, Torino, Einaudi, 1967.

——— *Memorie italiane*, Milano, Garzanti, 1993.

Gorlier, C., *Introduzione* a *G.B. Shaw, il wagneriano perfetto*, Torino, EDT/Musica, 1981.

Greither, A., *Mozart*, Torino, Einaudi, 1968.

Gronda, G. (a cura di), *Lorenzo Da Ponte. Il Don Giovanni*, Torino, Einaudi, 1995.

Gruber, G., *La fortuna di Mozart*, Torino, Einaudi, 1987.

Hildesheimer, W., *Mozart*, Firenze, Sansoni, 1979.

Hocquard, J.V., *Le Don Giovanni de Mozart*, Paris, Aubier Montaigne, 1978.

Hodges, S., *Lorenzo Da Ponte: la vita e i tempi del librettista di Mozart*, Vittorio Veneto, H. Kellermann, 1992.

Jonášová, M., *I Denzio: tre generazioni di musicisti a Venezia e a Praga*, «Hudební věda - Musicology», 45, 1-2 (2008), Praha.

Kierkegaard, S., *Don Giovanni, la musica di Mozart e l'eros*, Milano, Mondadori, 1994.

Kunze, S., *Il teatro di Mozart*, Venezia, Marsilio, 2006.

La Face Bianconi, G. - Frabboni, F. (a cura di), *Educazione musicale e formazione*, Milano, Franco Angeli, 2008.

Lanfranchi, A., *Storia dell'Opera*, Torino, UTET, 1977.

Lechevalier, B., *Il cervello di Mozart*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006.

Macchia, G., *Tra Don Rodrigo e Don Giovanni*, Milano, Adelphi, 1989.

——— *Vita, avventure e morte di Don Giovanni*, Milano, Adelphi, 1991.

Mann, T., *Doctor Faustus*, trad. it. di E. Pocar, Milano, Mondadori, 1988.

Marcello, B., *Il teatro alla moda*, Lanciano, R. Carabba, 1913.

Marlowe, C., *Doctor Faustus*, Milano, Mondadori, 1992.

Mila, M., *Lettura del «Don Giovanni» di Mozart*, Torino, Einaudi, 1988.

——— *Mozart (Saggi 1941-1987)*, Torino, Einaudi, 2006.

Mittner, L., *Storia della letteratura tedesca*, Torino, Einaudi, 1971.

Molière (*Jean-Baptiste Poquelin*), *Dom Juan ou le Festin de pierre*, Torino, Einaudi, 1996.

Mozart's Don Giovanni in Prague, Theatre Institute Prague, 1987.

Murara, M. (a cura di), *Tutte le lettere di Mozart*, introd. di S. Cappelletto, Varese, Zecchini, 2011.

Napolitano, E., *Mozart. Verso il «Requiem»*, Torino, Einaudi, 2004.

Nettl, P. (a cura di), voce *Guardasoni Domenico*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le maschere, 1958.

——— *The other Casanova*, ed. orig. New York, Philosophical Library, 1970.

Nicolini, E., *La vera ragione della fuga di Lorenzo Da Ponte da Venezia*, Atti del Convegno *Lorenzo Da Ponte librettista di Mozart*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1988 (Quaderni di Libri e Riviste d'Italia, 24).

Noiray, M., *Don Giovanni*, in C. Eisen - S.P. Keefe (eds.), *The Cambridge Mozart Encyclopedia*, Cambridge University Press, 2006.

Ortolani, G. (a cura di), *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, Milano, A. Mondadori, 1950.

Osborne, C., *Tutte le opere di Mozart*, Firenze, Sansoni, 1982.

Paesani, L., *Una notte con Don Giovanni*, Pescara, Campus - Istituto Italiano di Cultura di Praga, 1996.

——— *Nunziato Porta, il fantasma dell'Opera*, Roma, Aracne, 2007.

——— *Mozart - Da Ponte: drammaturgia della Trilogia sull'Amore*, Pescara, Campus - Istituto Italiano di Cultura di Praga, 2010.

Paumgartner, B., *Mozart*, Torino, Einaudi, 1978.

Pömerl, J., *L'opera italiana a Praga nel Settecento*, «Biblioteca Teatrale - BT», 22/23 (aprile/settembre 1991), Roma.

Ripellino, A.M., *Praga magica*, Torino, Einaudi, 1973.

Robbins Landon, H.C., *Mozart, gli anni d'oro 1781-1791*, Milano, Garzanti, 1989.

Rousset, J., *Il mito di Don Giovanni*, Parma, Pratiche, 1980.

Russell, C.C., *The Don Juan legend before Mozart*, University of Michigan Press, 1993.

Sartori, C., *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola e Locatelli, 1990.

Smith, P.J., *La decima musa*, Firenze, Sansoni, 1981.

Società Italiana di Musicologia (a cura di), *Storia della musica*, Torino, EDT/Musica, 1982.

Solman, J., *Mozartiana*, trad. it. di C. Libero, Milano, Longanesi, 1991.

Státní Oblastiní Archiv Praha, *Casanova - U 16h/31. Don Giovanni*.

Stendhal (*Marie-Henri Beyle*), *Vita di Mozart*, Firenze, Passigli, 1982.

Tichý, V., *Casanova v Čechách*, Duchcov, Kapucin, 1995.

Volek, T., *Prague operatic traditions and Mozart's Don Giovanni*, in *Mozart's Don Giovanni in Prague*, Theatre Institute Prague, 1987.

Volek, T. - Pešková, J., *Mozartův Don Giovanni*, Praha, Státní knihovna ČSR, 1987.

Zingarelli, N., *Vocabolario della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 2010.

INDICE DEI NOMI

Abert Hermann *133, 138n*
Acciaiuoli Filippo *112*
Alessandri Felice *109*
Algarotti Francesco *29, 36*
Altieri Emilio Bonaventura (Papa Clemente X) *112n*
Anfossi Pasquale *129, 385*
Ariosti Attilio Ottavio *26*
Asburgo d'Austria, casata *11, 12*
Auernhammer Johann Michael *48*
Augusto III *384*

Baglioni Antonio *119, 134*
Bambini Eustachio *28*
Bassi Luigi *134*
Beaumarchais Pierre-Augustin Caron de *33n, 43, 113*
Belcredi, famiglia *12*
Bellavita Innocenzo *27*
Bellini Vincenzo *112n*
Benti Bulgarelli Marianna, detta *La Romanina 30n*
Benucci Pietro *32*
Bernardi Bartolomeo *12*
Bertati Giovanni *8, 25, 26, 37, 41, 45, 46, 47, 75, 107, 109, 111, 113, 114, 115, 118, 120, 121, 122, 125, 127, 129, 130, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 146*
Bianchi Francesco *46, 47*
Bianconi Lorenzo *49*
Bologna Maria, attrice impegnata nel doppio ruolo di *Elisa* e *Corallina*, sorella di Matilde *55, 385*
Bologna Matilde, attrice impegnata nel ruolo di *Donna Anna*, probabile moglie di Nunziato Porta *55, 385*
Bondini Caterina *134*
Bondini Pasquale *20, 21, 119, 120, 134, 385, 386, 387*
Boroni Antonio *384, 385*
Braschi Giovanni Angelico (Papa Pio VI) *35*
Brunati Gaetano *25, 40, 53*
Brunian Johann Joseph *383*
Bustelli Giovanni *383, 384, 385, 386*
Bustelli Giuseppe *20, 47, 386*

Caldara Antonio *27*
Calderón de la Barca Pedro *104, 105*
Caligola, Gaio Cesare Germanico, detto *14, 15*
Cappelletto Sandro *24*
Carlo VI, re di Boemia *12, 26, 27, 30*
Casanova Giacomo *44, 45, 119*
Casti Giovanni Battista *25, 32, 33, 37, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 48, 50, 52, 53*
Caterina II, imperatrice *40, 42, 43, 52*
Černín Heřman Jakub di Chudenice *27*

Cesonia Milonia, consorte dell'imperatore Caligola *14*
Chiavarina, addetto al teatro di corte di Vienna *25, 53*
Chigi Flavio *112n*
Chiovini, da Da Ponte ricordato col dispregiativo di *Chiappino* *25*
Cicognini Giacinto Andrea *69*
Clary, famiglia *12*
Coletti Giuseppe *25*
Collalto, famiglia *12*
Colloredo, famiglia *12*
Colonna Caterina *112n*
Coltellini Celeste *46n*
Coltellini Marco *26*
Cristina, regina di Svezia *112n*

Da Ponte Lorenzo *7, 8, 25, 27n, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 75, 105, 107, 109, 113, 114, 118, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 141, 142, 146, 147*
De Giovanni, attore impegnato nel ruolo del *Commendatore* *55*
Della Stella Giovanna *18*
Dent Edward J. *45n, 103, 105, 132, 139, 141*
Denzio Antonio *14, 15, 26, 27, 28*
De Paoli, coniugi *385*
Deppe Franz Johann *16*
Descartes René, detto *Cartesio* *49*
Deutsch Otto Erich *31n*
Dichtler, attore impegnato nel ruolo di *Don Alfonso* *55*
Di Sio Sebastiano *12*
Draghi Antonio *12*

Edison Thomas Alva *143*
Einstein Alfred *46, 50, 52, 62n, 104, 113, 133, 138, 139*
Elettore di Magonza Friedrich Karl Joseph von Erthal *47*
Elisabetta di Wurttemberg, principessa *47*
Esterházy Nicola Giuseppe *7, 65, 66*

Fabrizi Vincenzo *118*
Federico di Prussia *16, 17*
Ferdinando II, granduca di Toscana *112n*
Ferdinando II degli Asburgo, arciduca di Stiria, re della Boemia *11*
Ferdinando III, successo nel 1637 al padre *26*
Ferradini Antonio *385*
Filistri Antonio de' Alessandro *7, 138n*
Finazzi Filippo *17*
Fiorilli Tiberio, detto *Scaramouche* *118*
Fischietti Domenico *20, 383, 384*
Foscarini Sebastiano *44, 45*
Foscolo Ugo *48*
Francesco di Lorena *384*
Francesco II (figlio di Leopoldo II) *41*
Fumagalli Caterina *18*
Fux Johann Joseph *13*

Galiani Ferdinando *41*
Gallas, famiglia *12*
Galuppi Baldassarre *18, 19, 385*
Gardi Francesco *113, 132*
Gassmann Florian Leopold *385*
Gazzaniga Giuseppe *25, 45, 46, 109, 118, 134, 385*
Giliberto Onofrio *69*
Girelli-Anguillari (Aquilar) Antonia Maria *19*
Giuseppe II, imperatore *20, 25, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 40, 41, 42, 43, 44, 47, 52*
Gluck Christoph Willibald *17, 18, 19, 28n*

Goethe Johann Wolfgang von *48*
Goldin Daniela *118, 122, 129, 130*
Goldoni Carlo *18, 19, 20, 61, 62n, 76, 77, 78, 79, 82, 103, 104, 105, 107, 141*
Gonzaga, casata *11*
Gonzaga Eleonora *11*
Gronda Giovanna *119*
Guardasoni Domenico *21, 119, 120, 134, 383, 385, 386, 387*
Guglielmi Pietro Alessandro *7, 20, 38n, 47, 385*

Haydn Franz Joseph *7, 29, 38, 47, 65, 72*
Hasse Johann Adolf *385*
Hildesheimer Wolfgang *132*
Hoffmann Ernst Theodor Amadeus *7, 137*

Jahn Otto *133*
Jommelli Niccolò *19, 26*
Jonášová Milada *27n*

Kierkegaard Sören Aabye *131, 140, 143*
Koželuh Jan Antonin *20, 385*
Kunze Stefan *133, 134*
Kurz Felix *16*
Kurz Johann Josef von *19*
Kurzbeck Giuseppe Nobile de *30, 39*

Lampugnani Giovanni Battista *17*
Lechevalier Bernard *51n*
Leitner Katharina, sposata Bergobzoom *385*
Leopoldo I del Sacro Romano Impero *26*
Leopoldo II, imperatore del Sacro Romano Impero (già granduca di Toscana) *40, 41*
Lobkovic Christian *18*
Locatelli Giovanni Battista *17, 18, 19*
Lolli Giuseppe *134*
Lorenzi Giovanni Battista *26, 41, 111*
Lotti Antonio *27n*

Macchia Giovanni *111, 112, 113, 132, 138n, 139*
Magnis, famiglia *12*
Marcello Benedetto *29, 109*
Maria Teresa, imperatrice *16, 19, 25, 30, 34, 35*
Marlowe Christopher *88*
Mazarino Giulio Raimondo *112n*
Mazzolà Caterino *26, 30, 31*
Melani Alessandro *112*
Mercadante Saverio *112n*
Mesmer Joseph Conrad *48*
Messalina, quarta moglie dell'imperatore Claudio *15*
Metastasio, Pietro Trapassi, detto *26, 28n, 30, 31, 34, 42, 49, 51, 103, 385*
Micelli Caterina *134*
Migliavacca Giovanni Ambrogio *26*
Millesimo, famiglia *12*
Minato Nicolò *12*
Mingotti Angelo *3, 17, 19*
Mingotti Pietro *16, 17*
Molière, Jean-Baptiste Poquelin, detto *85, 87, 109, 114, 118, 120, 121, 124, 125, 126, 127, 130, 145*
Molinari Gaetano *19, 383*
Monarca Ciro *118n*
Moratti, attore impegnato nel ruolo di *Arlecchino* *55*
Moreri d'Afflisio Elisabetta, detta *Passalacqua* *61, 107*
Moretti Ferdinando *26*
Morzin, famiglia *12*
Mozart Wolfgang Amadeus *7, 8, 19, 21, 26, 27, 32, 33, 39, 44, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 113, 118, 119, 131, 132, 133, 136, 138, 142, 385*
Mysliveček Josef *20, 384*

Napolitano Ernesto *137*
Naumann Johann Gottlieb *31n*
Nettl Paul *45n*
Nicolini Philippo *17*
Noiray Michel *132*
Nostic-Rhieneck František Antonín (Nostitz Franz Anton) *20, 21, 119*

Osborne Charles *131*

Paisiello Giovanni *26, 40, 41, 43, 44, 48, 52, 111n, 385*
Palomba Giuseppe *25, 40*
Parini Giuseppe *42*
Passalacqua: vd. Moreri d'Afflisio Elisabetta, detta *Passalacqua*
Patrassi Michele *385, 386, 387*
Paumgartner Bernhard *133*
Pergolesi Giovanni Battista *17*
Pesci Antonio, attore impegnato nel doppio ruolo di *Ombrino* e *Tiburzio* *55, 385*
Petrosellini Giuseppe *43*
Piccinni Niccolò *20, 385*
Piccolomini, famiglia *12*
Piperno Franco *13*
Piticchio Francesco *25, 40*
Polzelli Luigia, attrice impegnata nel doppio ruolo di *Lisetta* e *Donn'Isabella* *55*
Ponziani Felice *134*
Porta Nunziato *7, 8, 25, 30, 38, 39, 40, 47, 52, 55, 59, 65, 69, 75, 77, 78, 79, 80, 82, 87, 93, 101, 109, 110, 113, 114, 115, 116, 134, 136, 138, 141, 386*

Raimondi Pietro *112n*
Reinecke, direttore della compagnia teatrale di prosa gestita da Pasquale Bondini *120*
Ricciarelli Giuseppe *18*
Righini Vincenzo Maria *7, 8, 25, 38, 40, 47, 48, 72, 383, 385, 386*
Rosenberg-Orsini Franz Xavier Wolfgang von, conte *33, 34, 35, 41, 42, 44, 50, 52*
Rospigliosi Giacomo *112n*
Rutini Giovanni Marco *18*

Sacchini Antonio *26*
Salieri Antonio *30, 31, 32, 33, 36, 37, 38, 41, 385*
Saporiti Teresa *134*
Sarro Domenico *30n*
Sarti Giuseppe *25, 26, 38, 43*
Sartori Giovanni Federico *12*
Scalabrini Paolo *17*
Selliers Carl *17*
Shakespeare William *51*
Simoni Luigi *385, 386, 387*
Spontini Gaspare *112n*
Sporck Franz Anton *13, 15, 27*
Storace Stephen *40*
Stradella Alessandro *112n*

Thun Johann Josef Franz Anton, conte *20*
Thurn-Taxis, famiglia *12*
Tirso de Molina, pseudonimo di Gabriel Téllez *85, 87, 104, 109, 120, 141, 145, 146*
Totti, attore impegnato nel ruolo di *Don Giovanni* *55*
Travaglia Pietro *65*
Tritto Giacomo *111, 118*

Umlauff Ignaz *31n*

Valentini Giovanni *109*
Varese Giuseppe *36, 39*
Verazi Mattia *31*
Vinci Leonardo *17*
Vitalba Antonio *107*

Vivaldi Antonio *14*
Volek Tomislav *7, 27n*
Voltaire, pseudonimo di François-Marie Aronet *44*
Vrtba Jan Josef di, conte *18*

Waldstein Joseph Carl Emmanuel *45*
Walpurgis Maria Antonia *385*
Walter Bruno, nome d'arte di *B.W. Schlesinger* *51*
Wahr Karl *20, 386*
Weber Costanza *33n*
Weber, famiglia *48*
Wetzlar Raimund von Plankenstern *33*

Zaguri Pietro *39*
Zeno Apostolo *30n*
Zini Francesco Saverio *25, 40*
Zoppis Francesco *18*

IL SEGNO E LE LETTERE

Collana del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture moderne
dell'Università degli Studi 'G. d'Annunzio'
diretto da Nicola D'Antuono

DIREZIONE
Carlo Consani

COMITATO SCIENTIFICO
Giovanni Brancaccio - Carlo Consani - Paola Desideri - Elisabetta Fazzini - Andrea Mariani

CLASSICI

R. Guitton • *Il Principe di Dio. Sulle tracce di Abramo*

SAGGI

J. Santano Moreno • *De morfología y sintaxis españolas. Dos estudios interpretativos*

S. Ciccolone • *Lo standard tedesco in Alto Adige. L'orientamento alla norma dei tedescofoni sudtirolesi*

B. Delli Castelli • *Acronimi e altre forme di abbreviazione nel DDR-Deutsch*

L. Paesani • *Porta Bertati Da Ponte: Don Giovanni*

F. D'Ascenzo • *I fratelli Goncourt e l'Italia*

Autotraduzione. Teoria ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre) • A cura di M. Rubio Árquez e N. D'Antuono

Riscritture dell'Eden: poesia, poetica e politica del giardino • A cura di A. Mariani *(in preparazione)*

Il catalogo aggiornato di LED - Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto è consultabile all'indirizzo web http://www.lededizioni.com, dove si possono trovare informazioni dettagliate sui volumi: di tutti è disponibile il sommario, di alcuni vengono date un certo numero di pagine in lettura, di altri è disponibile il testo integrale. Tutti i volumi possono essere ordinati on line.