

Don Giovanni assunto in cielo *di Nurlan Zharassov e Alberto Bentoglio*

Recensione: *Don Giovanni* di W.A. Mozart, Abai Academic Opera and Ballet Theatre – Almaty – Kazakhstan. Regia di P. Bosisio.

Negli ultimi anni si è andato verificando nel mondo del teatro un fenomeno curioso: mentre da un lato l'Italia cedeva a una poco spiegabile xenofilia, chiamando alla guida di enti lirici e teatri stabili artisti e manager stranieri che, in breve tempo, hanno comprensibilmente provveduto a circondarsi di altri stranieri (si pensi al caso di Lissner-Barenboim alla Scala di Milano), artisti e uomini di teatro italiani sono stati con analoga frequenza chiamati all'estero, non tanto e non solo a dirigere importanti strutture (ma è l'italiano Fabio Luisi il direttore musicale del Metropolitan), quanto e soprattutto a rappresentare e a esplicitare la nostra tradizione artistica.



stra tradizione artistica.

Ciò è valso e vale soprattutto nel campo dell'opera lirica di cui l'Italia è considerata, a giusto titolo, culla e nutrice, se è vero che vi è nata con la Camerata dei Bardi nel sedicesimo se-

colo e vi si è sviluppata con prorompente e continua energia attraverso il magistero di straordinari drammaturghi e musicisti, librettisti e compositori, per non parlare dei cantanti.

A imporre una nuova modalità teatrale all'opera, effettivamente rinchiusa nel cerchio della tradizione, sono stati ancora due artisti italiani, Luchino Visconti e Giorgio Strehler, cui va riconosciuta la paternità

della regia lirica, nel senso moderno e completo del termine a far data dai tardi anni Quaranta del Novecento.

Ma accanto alla ripresa di qualche loro “antica” regia e a quelle poco più recenti di altri maestri quali de Bosio e Zeffirelli, i nostri principali palcoscenici sono stati progressivamente “occupati” da registi soprattutto tedeschi e francesi che hanno saputo imporre modalità di allestimento radicalmente estranee alla tradizione, rifiutandola in blocco senza alcuna intenzione di innestarsi in essa per rinnovarla. Nulla di male se il “ringiovanimento” imposto ai capolavori sette-otto e novecenteschi non si presentasse troppo spesso come un *lifting* attuato da un chirurgo appassionato di deformazioni e trapianti alla maniera di Frankenstein, non di rado guidato da un gusto per il brutto, il patologico, il grottesco che non sempre riesce ad aderire ai *plot*, ai libretti, ai caratteri e specialmente alla musica della grande tradizione. I baritoni vestiti da ufficiali della Gestapo, i soprani ridotti nelle misere vesti di deportate nei lager, le macchine sceniche simili alla *tour Eiffel* minacciosamente incombenti sui palcoscenici e caracollanti sotto la guida di elettronici comandi degni di gru portuali si sprecano, cercando di ri-animare con improbabili operazioni chirurgiche opere del passato glorioso che ne escono assai spesso storpiate e inspiegabilmente modificate. Per comprendere le encomiabili intenzioni intellettuali dei registi d’Oltralpe che non si peritano di richiedere ai cantanti di esibirsi in direzione del fondo scena anziché del pubblico, di indossare costumi da guerre stellari, di prendere note difficili mentre corrono su per una ripida scala o penzolano a testa in giù da un’impalcatura, non è sufficiente la cultura di uno spettatore medio. Occorre leggere il programma di sala, con paziente e acuminata attenzione, e cercare fra le dotte e spesso criptiche note di regia e i saggi annessi di professori e musicologi la spiegazione della metamorfosi che hanno subito, di volta in volta, il vecchio e caro *Rigoletto*, la sempreverde *Traviata* o il meno frequentato *Flauto magico*.



Nel 2013 ricorre il bicentenario della nascita di Verdi e di Wagner: sembra che il Teatro alla Scala, considerato il tempio dell'opera nel mondo, non potesse

compiere una scelta banale come sarebbe stata quella di inaugurare e dedicare la stagione a Verdi che nel 1901, appunto, moriva a poche centinaia di passi dal gran teatro, all'Hotel de Milan, mentre la via Manzoni era stata ricoperta di paglia per attutire il rumore delle ruote di carri e carrozze al fine di non disturbare gli ultimi istanti di vita del Maestro. E la Scala, diretta e sovrintesa da ottimi artisti stranieri, ha pertanto compiuto la scelta "originale" di inaugurare e dedicare gran parte della stagione e il nuovo allestimento di punta a Wagner. Del resto il maestro Barenboim è uno dei massimi conoscitori del compositore tedesco e ne dirige le fluviali opere senza partitura! All'estero, invece, sono state compiute scelte molto spesso diverse e mentre il Met di New York inaugurava con un *Ballo in maschera* diretto dall'italiano maestro Luisi, in paesi lontani, in altri continenti si celebrava l'anniversario verdiano con festival, convegni, *masterclass* e allestimenti teatrali.

Era successo lo stesso nel 1993 quando il bicentenario della morte di Carlo Goldoni, massimo fra i nostri drammaturghi, fu celebrato solennemente e intelligentemente all'estero, dalla Francia fino alla Cina, con edizioni di testi, nuove traduzioni, allestimenti teatrali, convegni di studio e persino l'inaugurazione di un busto di bronzo, proprio come ai bei tempi, collocato in una strada riservata ai più grandi artisti nel parco dell'Accademia delle arti a Pechino. Da noi nulla, se non la consueta

commissione di nomina ministeriale insediata, ma non finanziata per cui totalmente paralizzata e inutile.

Nel 2013 festival verdiani sono fioriti un po' ovunque, dal Sudamerica all'estremo Oriente e sugli aerei diretti in paesi più o meno remoti era facile incontrare cantanti, registi e direttori italiani, scenografi e costumisti diretti in Cina, Giappone, Corea, Brasile, Messico, e Stati Uniti (per citare solo qualche paese) ove teatri e municipalità li avevano convocati per testimoniare della tradizione operistica italiana e per festeggiare Verdi. Non hanno fatto eccezione i paesi già parte dell'Unione Sovietica, nei quali il rispetto e la passione per l'opera lirica e per la sua grande tradizione europea si sposa con l'amore per la produzione dei maestri russi e all'affetto per il folklore.

Esemplare il caso di un paese emergente, la repubblica del Kazakistan, dove il fenomeno si è registrato con particolare evidenza. Mentre nella nuova capitale Astana un allestimento di *Traviata*, diretto e interpretato da artisti europei inaugurava l'annuale festival estivo dell'opera, nell'antica capitale Almaty il sommo compositore italiano veniva onorato con un festival a lui dedicato, inaugurato da una *Messa da Requiem*, seguita da *Traviata*, *Aida* e concluso con un gala concerto articolato in una nutrita serie di arie, duetti e cori tratti dalle opere di Verdi: artisti italiani ed europei hanno affiancato i colleghi kazaki, dando vita a una manifestazione di grande spessore, seguita con passione dalla critica e da un foltissimo pubblico. Nei medesimi



giorni Paolo Bosisio, per molti anni ordinario di Storia del teatro nell'Università di Milano, direttore artistico di teatri e festival, regista li-



rico ormai ben conosciuto nel mondo, ha tenuto una *masterclass* sull'interpretazione dei personaggi verdiani, seguita da un gruppo selezionato di solisti del Teatro Accademico Abai di Almaty.

In tale occasione, a confermare l'attenzione e il rispetto che molti paesi stranieri riservano alla tradizione operistica italiana, il direttore del Teatro Accademico stesso, Gabit Nesipbayev ha affidato a Paolo Bosisio la regia della produzione di punta della stagione operistica, il *Don Giovanni* di Mozart.

Essendone stato spettatore, ne parlo brevemente per dare una testimonianza del lavoro che i nostri artisti sono chiamati sempre più spesso a svolgere in paesi lontani, non solo geograficamente, dal nostro, appartenenti a culture profondamente diverse eppure attenti e appassionati della tradizione culturale italiana.

Il *Don Giovanni* è fra le opere di Mozart quella in cui più apertamente viene messa a nudo l'anima nera del Settecento: un secolo convenzionalmente ritratto e rappresentato nell'eleganza delle lunghe vesti signorili, delle scarpe con tacco e fibbia d'argento per gli uomini in polpe bianche, delle parrucche incipriate, delle movenze garbate e rigidamente controllate da un codice condiviso, delle danze aristocratiche emblematicamente rappresentate dal minuetto

Recenti sviluppi della critica e soprattutto della regia italiane hanno messo a nudo la vera anima del Settecento, in cui l'eleganza degli abiti cela lo sporco di una vergognosa mancanza di igiene, la cipria delle parucche nasconde i pidocchi annidati fra i capelli sottostanti, la grazia delle convenzioni mondane rivela il suo inconfessabile segreto nella moda del cicisbeismo che oggi definiremmo più onestamente dell'adulterio continuato e appena mascherato in modo da essere socialmente autorizzato.

Studiosi e registi italiani del secondo Novecento - da Visconti a Strehler, de Bosio, Squarzina, da Baratto a Fido, Ferrone e allo stesso Bosisio - hanno strappato il velo di convenzioni e tradizioni che per due secoli avevano falsificato l'immagine di un secolo, ritratto all'epoca con attendibile crudezza nei romanzi del Marchese de Sade e nei *Mémoires* di Giacomo Casanova. Protagonista oltre che narratore della sua propria vita, quest'ultimo ci conduce assai vicini al *Don Giovanni* mozartiano,



anch'esso spesso e a lungo rappresentato come un'opera buffa il cui protagonista veniva un po' semplicisticamente interpretato come campione spensierato di libertinismo e vita dissipata: un buontempone collezionista di avventure erotiche.

Mozart, invece, e prima ancora il suo librettista Lorenzo Da Ponte, veneziano come Casanova e di lui poco più giovane, sembrano pensare al personaggio semiromanzesco di quest'ultimo assai più che al *Burlador de Sevilla* di Tirso da Molina

(1630) e al *Don Giovanni* di Molière (1665) nell'atto di comporre l'opera che delle sue fonti conserva solo la "buffa" apparenza della sfortunata vicenda di uno sfacciato sottaniere.

Il capolavoro mozartiano mette a frutto lo smagliante libretto di Da Ponte dipingendo una vicenda nera di perdizione, non tanto sociale, quanto umana e psicologica, dominata con cupa ostinazione fino agli ultimi istanti e fino alle mortali conseguenze da un personaggio che nulla o quasi ha in sé del tracotante fascino proprio dei suoi archetipi teatrali disegnati da Tirso e Molière.

Squadrando con una volontà di rivincita nei confronti del suo padrone il "catalogo" delle di lui conquiste, Leporello traccia il ritratto di un erotomane, di un uomo che soffre quasi dolorosamente la condanna di una patologica coazione a ripetere che lo obbliga ad allineare le sue vittime, una dopo l'altra, senza badare ai meriti, all'interesse, all'originalità di ciascuna di esse, fra le quali hanno posto "donne d'ogni grado, d'ogni forma, d'ogni età".

Delle vecchie fa conquista
Pel piacer di porle in lista;
Sua passion predominante
È la giovin principiante.
Non si picca se sia ricca,
Se sia brutta, se sia bella,
Purché porti la gonnella,
Voi sapete quel che fa.¹

Nel suo comportamento ammalato non v'è spazio né tempo per discernere e per scegliere: urge la necessità psichica di ripetere, accumulare, e il mezzo che consente ciò è la menzogna altrettanto spontanea, necessaria e frutto di un'irresistibile e incontenibile urgenza.

Per il mozartiano don Giovanni le "donne" sono come l'ossigeno e gli servono di continuo, per respirare, senza una seppur breve interruzione.

¹ A.II, s. I.

A Leporello che prova a dissuaderlo da una condotta che va facendosi pericolosa, egli risponde:

Lasciar le donne? Pazzo!
Lasciar le donne?
Sai ch'elle per me
son necessarie più del pan che mangio,
più dell'aria che spiro!

A tali conclusioni sembra giungere il regista italiano che smentisce Donna Elvira laddove ella definisce “nera” l’anima di don Giovanni, che a Bosisio sembra, piuttosto, travagliata e sofferente, costretta com’è a ripetere all’infinito il medesimo comportamento, seguendo il copione che la sua patologia gli impone, senza mai trovare il sollievo di un’autentica conclusione.

Egli ha consumato così la sua giovinezza e, ormai stanco e un po’ bolso, fatica a perseguire i suoi scopi, potendo contare solo sulla traccia sopravvissuta del suo trascorso irresistibile fascino.



Il don Giovanni mozartiano non si presenta più in scena come un vero erotomane e non a caso, nei versi di Da Ponte non si scopre la prova ch’egli abbia neppure fino in fondo consumato i rapporti che ha aperto

con una vittima dopo l'altra, disonorandole con la sua condotta socialmente deplorable. Come avverte Leporello che lo conosce meglio di chiunque altro, egli non è attratto dal fascino o dalla bellezza, ma risponde al mero bisogno di collezionare, di contare le sue prede per poi gettarle alle spalle una dopo l'altra.

Elvira e Anna non sono fanciulle fresche e attraenti, ma donne già un poco mature e, chissà, neppure così belle. La prima insegue don Giovanni disperata per l'abbandono sofferto la cui irrimediabilità la conduce fin quasi alla pazzia. La seconda, promessa sposa a lui, ma non restia al possibile ripiego costituito dal vagheggino don Ottavio, temporeggia per non precludersi alcuna strada.

Zerlina costituisce forse il primo autentico fallimento nella faticosa e affannata vita erotica di don Giovanni che instancabilmente cerca di farla sua, senza mai veramente riuscirci.

Ma mentre ancora la sta corteggiando, don Giovanni si lascia riprendere dall'ansia di accumulare conquiste e confessa a Leporello il suo bisogno di accalappiare alcune contadinotte al solo scopo di accrescere l'elenco delle sue vittime.

Ah! la mia lista
Doman mattina
D'una decina
Devi aumentar!
D'una decina
Devi aumentar!
D'una decina
Devi aumentar!
Devi aumentar!
Devi aumentar!
Devi aumentar!
Devi aumentar!²

È la fine per lui: il cerchio della società gli si stringe intorno, con Anna, Ottavio, Zerlina e Masetto che lo vorrebbero punito e la sola Elvira che ne ha, in fondo, una umanissima, seppure sottaciuta, compassione.

² A.I, s. XV.

Incapace di porsi un limite e inconsapevole di essere giunto alla fine del suo percorso, don Giovanni sfida l'al di là e invita a cena il Commendatore che ha passato a fil di spada, imbattendosi in lui mentre cercava di fuggire dalla casa di Donna Anna, frettolosamente abbandonata, forse a bocca asciutta, dopo averne violato l'intimità domestica.

Stupisce nella regia di Bosisio la modalità di questa "tenzone" che si appalesa piuttosto come una sorta di suicidio del Commendatore il quale, dopo avere sguainato la spada provocando don Giovanni al duello, si lascia da lui trafiggere senza reagire e, prima di cadere lentamente al suolo, apre le braccia proiettando così alle sue spalle un'ombra che ricorda da vicino quella di una croce.

Scrivo Bosisio nelle note di regia:

A me sembra che questo "comprimario" rivesta un ruolo nodale nell'opera, trasformando una commedia in tragicommedia: io non lo vedo, tuttavia, come un'ombra minacciosa che riemerge dal regno dei morti per vendicare l'onore di Anna (che forse non lo ha nemmeno davvero perduto per mano di don Giovanni), ma come una vittima predestinata, giunta per farsi uccidere e redimere quindi il suo assassino.

Ma dell'immagine del Commendatore che cade "crocefisso" lo spettatore si dimentica presto, seguendo le scene che si susseguono a rappresentare gli ultimi fuochi della rutilante carriera di don Giovanni.

Uno dei problemi che l'opera mozartiana pone a chi debba metterla in scena consiste nel susseguirsi di frequenti e numerosi cambi di ambientazione: fra le possibili soluzioni Paolo Bosisio ha scelto quella di far avanzare fino in proscenio i cantanti impegnati nella parte finale della scena, isolandoli con l'uso accorto della luce mentre alle loro spalle calavano un tulle e un siparietto nero, consentendo ai macchinisti di predisporre al coperto la nuova scena che si apriva dopo l'uscita successiva dei solisti.

Ciò ha consentito di snellire molto la macchinosità dell'allestimento e di assicurare grande fluidità all'azione.



All'interno di una struttura scenica all'italiana, con tre quinte disposte su ciascuno dei due lati e un ciclorama a fondale, le diverse ambientazioni venivano create da importanti strutture

tridimensionali mosse su carri o su tiri, in controtendenza rispetto alla tradizione teatrale di ascendenza sovietica consueta anche in Kazakistan risolta in scenografie dipinte su tela. Firmate da Leila Fteita e Hella Mombrini, le scene all'italiana hanno riscosso un consenso notevole nel pubblico e nella critica.

I costumi, magnificamente realizzati dalle sartorie del Teatro Accademico Abai, secondo modalità storiche e filologiche, hanno impegnato i cantanti con le esigenze di una mobilità resa non sempre agevole dall'ampiezza dei volumi e dalla ricchezza dei materiali impiegati.

Guidati nel corso delle prove dalla mano sicura del maestro concertatore e direttore Nurlan Zharassov, i solisti del Teatro Accademico di Amaty, fra i quali va ricordata specialmente Maira Mukhamedkyzy, sensibile e magnifica interprete di Donna Anna, e Murat Chalabayev, interprete particolarmente sensibile alle indicazioni della regia nei panni di un don Ottavio effeminato e pavido, hanno dato vita a un complesso vocale di primo livello.

D'intesa con il maestro Zharassov, il regista ha voluto adottare la più snella redazione predisposta da Mozart per la rappresentazione viennese, in cui risulta espunta la scena finale, caratteristica dell'opera buffa, in cui tutti i personaggi commentano il "giusto" castigo inflitto al protagonista, giudicato colpevole secondo i canoni della morale dell'epoca.

Paolo Bosisio ha, invece, inteso la figura del Commendatore come

una funzione provvidenziale del destino o del Cielo che si immoli facendosi trucidare da Don Giovanni, senza difendersi, e torni, infine, in terra per condurlo con sé.

Inaspettatamente, infatti, quando il pubblico si attende l'entrata in scena della statua di pietra del vendicatore, Bosisio ha scelto di far discendere dalla soffitta un volo circondato da una nuvola di denso fumo bianco, sul quale il Commendatore seduto in trono con una veste bianca come i suoi lunghi capelli, cala verso il palcoscenico e, con l'aiuto di due figure angeliche, prende con sé Don Giovanni e lo solleva dalle pene che il suo male e la sua differenza gli hanno inflitto, celate sotto l'apparenza dei piaceri carnali.

Se il destino fatale di Don Giovanni sia agli inferi o in cielo in fondo poco importa. Il Commendatore scende in terra per liberare l'anima tormentata di Don Giovanni dal suo destino di sofferenza



eternamente ripetuta e per liberare il mondo dal pericolo sempre imminente di quell'involontario manigoldo.

Orchestra, coro e corpo di ballo del Teatro Abai – impiegato quest'ultimo con quattro solisti in un suggestivo preludio – hanno dato una prova notevole e il pubblico ha mostrato di apprezzare lo “stile” italiano di una interpretazione del capolavoro mozartiano a una tempo rispettosa della partitura e del libretto, eppure guidata da una chiave di lettura originale e suggestiva.