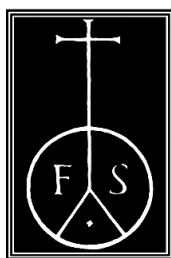


# MODERNA

Semestrale di teoria e critica  
della letteratura

XXIII  
1-2 · 2021

(facsimile fedele dell'articolo in corso di stampa)



FABRIZIO SERRA EDITORE  
PISA · ROMA

*LE CURVATURE DEL DON GIOVANNI.  
IL CASO GOLDONI*

ROBERTO PUGGIONI

Abstract · Opera “collettiva” di raro rilievo nella cultura moderna, il *Don Giovanni* costituisce lungo il Seicento e il Settecento un fenomeno teatrale che evoca una filiera intertestuale apparentemente coesa, sia sul versante tematico-testuale sia in rapporto agli espedienti scenici adottati. Tuttavia, al di là del gioco variantistico, giova ricordare che la vitalità del macrotesto origina da specifici apporti, da riconfigurazioni di senso che rimandano a precisi contesti artistico-culturali e che richiamano l’evolvere dei codici teatrali e delle aspettative del pubblico. Il contributo qui proposto prende in esame il caso del *Don Giovanni Tenorio* di Carlo Goldoni, concepito dall’autore nella fase iniziale della propria sperimentazione drammaturgica e usualmente reputato dagli esiti modesti. Si tratta di un’opera connotata da un coraggioso tentativo di razionalizzare il celebre *plot* rappresentativo secentesco, segnata da incisive ragioni autobiografiche, legata alla tradizione della drammaturgia pastorale italiana.

I · *LA SCENA DI UN MACROTESTO*

Al *Burlador de Sevilla*, attribuito a Tirso de Molina, viene usualmente riconosciuto lo statuto di architetto, secondo l’accezione genettiana, della filiera inesauribile dei *Don Giovanni/Convitato di pietra* che attraversano il teatro sei-settecentesco. Si accredita, insomma, a quest’opera spagnola subito celebre e immediatamente rilanciata e rielaborata sulla scena barocca europea, una sorta di primato fondativo – cronologico e filogenetico – su un macrotesto retorico-drammaturgico-spettacolare di straordinaria fortuna, incardinato su talune invarianti e alimentato dalle aspettative di un pubblico pagante trasversale che ineluttabilmente condiziona la sequela di traduzioni, adattamenti, riscritture, rappresentazioni. Le quinte, come ha ben scritto Marzia Pieri, sono quelle di

un’Europa teatrale globalizzata, dove il teatro è un potente medium comunicativo, e dove un’idea su una trama o su un personaggio può circolare da un capo all’altro del continente con la stessa velocità e importanza di una notizia politica per assecondare le aspettative di un soggetto storico nuovo di zecca: lo spettatore pagante in cerca di divertimento e di emozioni.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> MARZIA PIERI, *Una storia per Don Giovanni*, in *Una gigantesca follia. Sguardi sul Don Giovanni*, a cura di Maria Antonella Galanti, Sandra Lischi, Cristiana Torti, Pisa, ETS, 2016, p. 58.

Siamo al cospetto di un mercato culturale che anticipa le dinamiche della piena modernità; le attese e i gusti del lettore o dello spettatore concorrono al processo combinatorio intertestuale e al vario montaggio scenico di ogni nuova versione del *Don Giovanni*, ancorata a una formula di ri-uso che viene governata dall'articolazione delle tre invarianti focalizzate dagli studi di Giovanni Macchia e poi di Jean Rousset:<sup>2</sup> l'eroe/antieroe, il gruppo femminile, il ritorno del morto, unità sincroniche ricorrenti nella mossa diacronia dell'opera. Un modello rappresentativo condiviso, declinato nell'amalgama di tragico e comico peculiare della cultura barocca, e di volta in volta centrato sui *topoi* della beffa, della seduzione, dell'ateismo, del confronto blasfemo con l'aldilà, dell'inganno, della maschera, della sfida ai codici sociali e all'autorità, nel quadro del vitalismo forsennato del protagonista, destinato alla consunzione per oltranza e alla morte punitiva.

Come è evidente, sarebbe qui improprio provare a ricostruire con lenti filologiche la rete esorbitante<sup>3</sup> di curvature sceniche di questa impresa "collettiva", che ibrida repertori dei comici e teatro alto e costituisce uno specchio davvero rappresentativo, come ha scritto Taviani, «della potenza di quel meticcio culturale che anima il teatro, le cui opere nascono nel mutar di stato, saltando dal libro alla scena, dalla scena al libro.»<sup>4</sup> Volendo citare i casi secenteschi più significativi, da Tirso in avanti, la progressiva integrazione tematico-formale del palinsesto dongiovanneo è innervata dalla precoce ricezione del *Burlador* – non ancora pubblicato – sui palcoscenici napoletani già all'altezza dei primi anni '20,<sup>5</sup> dalla traduzione/adattamento del *Convitato di pietra* dello pseudo Cicognini<sup>6</sup> e dall'omologa opera oggi perduta del partenopeo Onofrio Giliberto, testi la cui circolazione incrocia i fondamentali scenari dei comici dell'Arte, valorizzati da Giovanni

---

<sup>2</sup> Nella smisurata bibliografia sul *Don Giovanni*, rimane ancora imprescindibile, per qualità espressiva e lucidità interpretativa, il testo di GIOVANNI MACCHIA, *Vita avventure e morte di Don Giovanni* (prima ed. 1966), Nuova edizione riveduta e ampliata, Milano, Adelphi, 1991. Sempre utile, per la sistematizzazione d'insieme della variantistica, JEAN ROUSSET, *Il mito di Don Giovanni*, Parma, Pratiche Editrice, 1980.

<sup>3</sup> Si veda in proposito il repertorio, inevitabilmente lacunoso, allestito da PIERRE BRUNEL (1999), *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Laffont, 1999. Notevole la raccolta di testimoni proposta da Hans Ernst Weidinger, *Il Dissoluto punito. Untersuchungen zur äußeren und inneren Entstehungsgeschichte von Lorenzo Da Pontes & Wolfgang Amadeus Mozarts Don Giovanni*, Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie an der Human- und Sozialwissenschaften Fakultät der Universität Wien, 2002.

<sup>4</sup> FERNANDO TAVIANI, *Don Giovanni nuovo. Il libro di Silvia Carandini e Luciano Mariti con Il Convitato di pietra di G. B. Andreini*, «Teatro e Storia», 26, XIX, p. 457.

<sup>5</sup> Sugli sviluppi dello scenario/opera sui palcoscenici napoletani secenteschi, con specifico riguardo all'attività dei comici dell'Arte, sono di recente intervenuti FRANCESCO COTTICELLI, *Burladores e Convitati a Napoli tra Sei e Settecento, da Perrucci ad Abri (e oltre)*, pp. 220-235 e TERESA MEGALE, *L'ombra di Don Juan Tenorio sulla scena barocca partenopea: indizi d'archivio e canoni drammaturgici*, pp. 205-219, in *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltralpe (secoli XVI-XVIII)*, a cura di Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García, Firenze, Firenze University Press, 2020.

<sup>6</sup> Intorno all'attribuzione di questo testo ad Andrea Giacinto Cicognini, tra i vari studi dedicati all'autore, cfr. soprattutto DIEGO SÍMINI, *È di Cicognini il Convitato di pietra?*, *Annali - sezione romanza* (2020) LXII, 1 - Università degli studi di Napoli "L'Orientale", 2020, pp. 1-6.

Macchia, come *l'Ateista fulminato* o il *Convitato* di Domenico Biancolelli, dalle contaminazioni dei quali muovono le elaborazioni parigine degli anni '60 di Villiers e Dorimond e lo scandaloso *Dom Juan* di Molière, scritto e messo in scena nel 1665. Nello stesso anno, il massimo drammaturgo italiano del secolo, Giovan Battista Andreini, elabora, con il suo *Convitato risarcito* – inedito sino al 2003<sup>7</sup> – una visionaria macchina enciclopedica del teatrabile; poco tempo dopo, nel 1669, a Roma, alla presenza di Cristina di Svezia e ventisei cardinali, viene rappresentato *l'Empio punito*, la prima versione operistica del dramma, musicato da Alessandro Melani su testo di Filippo Acciaiuoli e Giovanni Filippo Apolloni;<sup>8</sup> mentre sul declinare del Seicento, ancora a Napoli, Andrea Perrucci pubblica il suo *Convitato di pietra, opera tragica ridotta in miglior forma & abbellita* (1690).

Una tale geografia testuale e scenica, arricchita da molti altri contributi sommersi e qui non citati, è stata un terreno d'elezione per pratiche d'analisi comparativa-interstuale, spesso considerate imprescindibili per mettere a fuoco i singoli anelli della catena. Per altro verso, si deve tuttavia ribadire che – pur nel quadro di una significativa trasversalità che lega le culture europee – le vicende e le fortune di ogni adattamento originano da processi dinamici dipendenti dalla specificità degli orientamenti di poetica e da prassi/contesti performativi con cui gli autori si confrontano. Se si registra, allora, «l'impossibilità di sottrarsi alle suggestioni del passato o del futuro nella lettura di ogni singola testimonianza», al contempo, si affaccia il rischio di interpretazioni interamente centrate sulle lusinghe esegetiche derivanti da «riaffioramenti di motivi archetipici o tentazioni teleologiche», o da «improvvide subordinazioni agli indiscutibili capolavori».<sup>9</sup> Per quanto i documenti lo consentano, la lettura della variantistica intrinseca al fenomeno *Don Giovanni* dovrebbe connettere i procedimenti allusivi, parodici, traduttivi rilevabili nei testi a stampa alle ragioni che giustificano l'adozione di particolari *theatergrams*,

---

<sup>7</sup> Pubblicato insieme ai corposi, importanti contributi critici dei curatori, il testo di Andreini è rimasto inedito sino ai giorni nostri, prima dell'edizione in SILVIA CARANDINI, LUCIANO MARITI, *Don Giovanni o l'estrema avventura del teatro. Il nuovo risarcito Convitato di pietra di Giovan Battista Andreini*, Roma, Bulzoni, 2003.

<sup>8</sup> Cfr. MAURA F. SALERNO, *Sulla messinscena romana dell'Empio punito (1669): ritrovamenti e ipotesi*, «Biblioteca teatrale», n. s., LIX-LX (2001), pp. 137-63.

<sup>9</sup> FRANCESCO COTTICELLI, *Burladores e Convitati a Napoli tra Sei e Settecento*, cit., p. 219. Lo studioso aggiunge acutamente: «Resta difficile, in altri termini, avvicinarsi a questo *cult play* senza le interferenze della sua storia trasversale e accidentata, il problematico incontro/scontro fra identità e gusti delle nazioni, ad esempio, o ancora l'indissolubile intreccio fra oralità, scrittura, scritture di servizio, che lascia presagire imperscrutabili zone d'ombra in un successo teatrale davvero senza precedenti, così come resta difficile isolare in un *mare magnum* da cui – è bene ribadirlo – affiorano pur sempre scarni relitti, percorsi di analisi omogenei, per ragioni geostoriche, per comuni orientamenti ideologici e poetici o – caso ancor più arduo – per il lavoro prolungato di *troupes* o imprese capaci di instaurare un dialogo proficuo con un territorio e un pubblico d'elezione.»

secondo l'espressione coniata da Louise George Clubb,<sup>10</sup> ovvero il repertorio condiviso di unità drammatiche, figure, relazioni, azioni, *topoi* e modelli scenici, soggetto alle combinazioni sempre diverse che hanno scandito la vicenda del *Don Giovanni* sulla pagina così come sulla scena.

Si pone, dunque, il problema del rispetto dei singoli palinsesti che, per dirla con Linda Hutcheon, producono «repetition without replication»,<sup>11</sup> nel quadro dell'««assemblaggio mobile di schegge, particelle di un tutto irrecuperabile che tratteggiano panorami modificabili ad ogni nuova aggiunta».<sup>12</sup>

Insomma, occorre accostare la fascinazione del comune sostrato “mitico”-legendario, acutamente interpretato da Macchia e sistematizzato da Rousset, ai travagli sempre diversi dell'altra anima leggendaria, marcatamente teatrale, del *Convitato*: «non un semplice testo, ma una storia che naviga fra le scene e torna sempre in arsenale. Un macrotesto dai continui e sempre scontenti viavai. Di questi è fatto il suo mito.»<sup>13</sup>

## II · IL CASO GOLDONI

Esemplare per quanto rilevato di sopra è il *Don Giovanni Tenorio o sia Il Dissoluto*, composto da Carlo Goldoni per la stagione del Carnevale 1736 e dedicato al nobile Michele Grimani, proprietario del Teatro San Samuele di Venezia,<sup>14</sup> dove l'opera venne rappresentata per la prima volta con la compagnia Imer nel febbraio 1736, pare con un seguito di repliche di grande successo.<sup>15</sup> La prima uscita a stampa del testo, pubblicato nel VII tomo dell'edizione Paperini è del 1754, allo stato attuale degli studi non è dato sapere quanto sia difforme dal lontano dettato drammatico concepito per l'originaria messa in scena, certamente esito di una collaborazione con la *troupe* attoriale.<sup>16</sup>

---

<sup>10</sup> LOUISE GEORGE CLUBB, *Italian drama in Shakespeare's time*, New Haven, Yale University Press, 1989, pp. 1-26.

<sup>11</sup> LINDA HUTCHEON, *A Theory of Adaptation*, New York and London, Routledge, 2006, p. 8.

<sup>12</sup> S. CARANDINI, *Don Giovanni e la festa dei Titani*, in SILVIA CARANDINI, LUCIANO MARITI, *Don Giovanni o l'estrema avventura del teatro*, cit., p. 235.

<sup>13</sup> FERNANDO TAVIANI, *Don Giovanni nuovo*, cit., p. 448.

<sup>14</sup> Sulla vitale attività del San Samuele e la versatilità del repertorio e degli attori durante il decennio in cui ci lavorò Goldoni, si veda lo studio di LORENZO GALLETTI, *Lo spettacolo senza riforma. La compagnia del San Samuele di Venezia (1726-1749)*, Firenze, Firenze University Press, 2016.

<sup>15</sup> CARLO GOLDONI, *A sua Eccellenza il Signor Michele Grimani patrizio veneto senatore amplissimo*, in IDEM, *Don Giovanni Tenorio o sia Il Dissoluto*, Saggio introduttivo, testo e note di Rossella Palmieri, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2016, p. 81: «per tante sere e per tanti anni è stata dal popolo graziosamente accolta». Un analogo resoconto delle fortune di pubblico del *Tenorio* si trova nell'*Autore a chi legge*, premesso alla stampa dell'opera nel tomo XIV della Pasquali del 1761. Tutte le citazioni del *Don Giovanni* goldoniano faranno d'ora in poi riferimento al testo e ai paratesti dell'edizione curata dalla Palmieri.

<sup>16</sup> «se al testo consegnato alla stampa Goldoni affida, fin dall'inizio, il compito di testimoniare la riforma illustrata progressivamente nelle prefazioni, quella che si è svolta sul palcoscenico [...] è una incessante

Il cospicuo apparato paratestuale incluso nella Paperini e nel tomo XIV dell'edizione Pasquali (1761), nonché le pagine memoriali dedicate al contesto in cui nacque l'opera, offrono la decodificazione goldoniana dell'impresa, negli anni in cui la penna autorappresentativa e autocelebrativa esprimeva la voce di un commediografo maturo e non quella di un autore che iniziava a sperimentare, in una fase ancora esordiale, i primi lineamenti riformatori.

Nella tradizione degli studi critici, la “tragedia” goldoniana non ha riscosso convinti riconoscimenti, anzi, sia gli studiosi che hanno esplorato gli sviluppi del fenomeno dongiovanneo su scala europea sia – pur con posizioni più ponderate e articolate – gli specialisti di studi goldoniani,<sup>17</sup> hanno generalmente ritenuto di fattura modesta questo dramma, giudicato talvolta quasi come un fraintendimento interpretativo dell'autore o come un adattamento razionalizzante che spogliava inesorabilmente di ogni fascinazione un “mito” acclamato da più di un secolo sulle scene europee. Basti per tutti la valutazione di Giovanni Macchia, che sottolinea l'errore prospettico di Goldoni e l'inadeguatezza del registro drammaturgico da lui adottato:

quando Goldoni rimise le mani su quel soggetto, evitando le esagerazioni, addolcendo i contrasti, e dando al personaggio un cipiglio meno perverso e un aspetto più ragionevole e umano, combinò un dramma talmente mediocre che [...] nessuno avrebbe il coraggio di rappresentarlo.<sup>18</sup>

Ora, al di là dei limiti evidenti, l'opera viene inevitabilmente associata a un “canone” macrotestuale – riconosciuto e disconosciuto dallo stesso veneziano – che vantava diversi capolavori, ma è forse utile rammentare che l'operazione goldoniana originava anche dalle specifiche ragioni di una drammaturgia in divenire, legata a dinamiche produttive e ricettive, alle prerogative di una sala teatrale definita, alla collaborazione con la compagnia attoriale attiva in quello spazio.

---

sperimentazione, una sperimentazione di forme drammaturgiche sempre diverse, che ha come punto di riferimento principale gli attori.» Cfr. FRANCO VAZZOLER, *Qualche [modesta] proposta sul 'libro del teatro'*, in *Carlo Goldoni 1793-1993*. Atti del convegno del bicentenario [Venezia, 11-13 aprile 1994], a cura di Carmelo Alberti e Gilberto Pizzamiglio, Venezia, Regione del Veneto, 1995, p. 158.

<sup>17</sup> Nella cospicua bibliografia critica su questo testo goldoniano, oltre al già citato contributo della Palmieri, si segnalano PAOLA TRIVERO, *Il convitato assente: Don Giovanni Tenorio o sia il Dissoluto di Carlo Goldoni*, in *Il convitato di Pietra. Don Giovanni e il sacro dalle origini al Romanticismo*, a cura di Monica Pavesio, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002, pp. 101-114; BARTOLO ANGLANI, *La seduzione moltiplicata. Il Don Giovanni Tenorio*, in IDEM, *Il soave mestier della 'Birba'*, cit., pp. 303-325. Tra i contributi più recenti cfr. anche SIMONA MORANDO, «*Il rio costume*» «*va serpendo fra le selve ancora*»: *Elisa e le metamorfosi pastorali nel 'Don Giovanni Tenorio o sia il Dissoluto' di Carlo Goldoni*, pp. 557-567 e GUIDO NICASTRO, *Carlo Goldoni. Un esempio di teatro riformato: 'Don Giovanni Tenorio, o sia il Dissoluto'*, pp. 549-556, in *Goldoni «avant la lettre»: esperienze teatrali pregoldoniane (1650-1750)*, a cura di Javier Gutiérrez Carou, Venezia, lineadacqua, 2015.

<sup>18</sup> GIOVANNI MACCHIA, *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, cit., pp. 39-40.

Nel ben noto paratesto della Paperini, lo sguardo retrospettivo apologetico<sup>19</sup> dell'autore giustificava le proprie soluzioni, orientate verso un adattamento dichiaratamente e significativamente difforme rispetto agli orizzonti scenici secenteschi, siano essi quelli celebri del *Burlador* di Tirso (confuso con Calderon), del *Dom Juan* di Molière o la dorsale non meno significativa dei vari *Convitati* prodotti dalle tecniche di montaggio dei comici dell'Arte.

Un secolo ora sarà per l'appunto, che uscì dalla Spagna il *Convitato di Pietra*, Commedia fortunatissima di *Don Pedro Calderon 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? [...]

Finalmente non è che un originale Spagnuolo tradotto nel nostro idioma, e se vogliamo esaminare i soggetti che concorrevano, e tuttavia ad udirla in folla concorrono, vedremo esser il grande uditorio composto di serve, di servidori, di fanciulli, di gente bassa, ignorantissima, che delle scioccherie si compiace, e appagasi delle stravaganze.<sup>20</sup>

Le "buffonerie" inverosimili denunciate dal commediografo lo inducevano a una operazione di riordino dei tortuosi congegni barocchi, in primo luogo mettendo mano alla misura estesa, irregolare, della dimensione spazio-temporale di matrice spagnola della *fabula*. Goldoni contestava il modello tirsiano e le sue ramificazioni secentesche italiane – si pensi allo pseudo-Cicognini o al *Convitato di pietra* di Perrucci – che prevedevano la doppia ambientazione napoletana e spagnola, con una transizione tra le due sponde che procedeva repentinamente dalla violazione di Isabella da parte di Don Giovanni, alla fuga per mare di quest'ultimo, all'approdo sulle coste iberiche. Si assisteva così, secondo l'autore, allo «spropósito» di un protagonista che si spostava con «mirabile [...] velocità, da Napoli alle coste spagnole da un Regno all'altro, per farlo agire in Castiglia», sbalzato

---

<sup>19</sup> In proposito, in un testo non sempre condivisibile, ELEONORA VISCIGLIO, *Don Giovanni Tenorio ossia il dissoluto: autocensura o pentimento?*, «Problemi di critica goldoniana», 15 (2008), p. 226, sostiene: «vi è in questa opera una sfasatura, spiegabile forse con la distanza che separa la scrittura del Don Giovanni Tenorio dalla pubblicazione: allo scopo di perpetuare certi componimenti di vecchia fattura che l'autore non vuole scartare, egli fa precedere un accurato paratesto, che si trasforma talvolta in arringa goffa e prolissa.»

<sup>20</sup> GOLDONI, *L'autore a chi legge*, in *Don Giovanni Tenorio o sia Il Dissoluto*, cit., p. 87.

«sul lido, colla parrucca incipriata, e senza essergli nemmeno bagnate le scarpe.»<sup>21</sup> Già i drammaturghi francesi – adeguando i relativi scenari dei comici dell’Arte italiani – si erano posti il problema dei vincoli classicisti spazio-temporali e avevano proposto soluzioni più attente ad una regolata verisimiglianza. Nel caso del proprio controverso *Dom Juan*, nel dovuto rispetto delle *bienséances*, Molière aveva concentrato l’azione in trentasei ore in Sicilia, con la trovata ingegnosa di dislocare l’uccisione del Commendatore nell’antefatto avvenuto sei mesi prima, risolvendo così anche l’incongruenza di una statua modellata in tempi strettissimi e subito disponibile nello scioglimento dell’intreccio, come avveniva nella tradizione precedente.

Goldoni comprime il tempo della *fabula* e polarizza lo spazio dell’azione nella città di Castiglia e nella campagna intorno, optando per un espediente non meno funzionale, sul versante della verisimiglianza, in rapporto alla immediata disponibilità di una «Equestre statua» del Commendatore. Infatti, sin dal primo atto, si scopre che il monumento è già stato fatto «eriger» in omaggio ai servizi resi dal diplomatico e, per decreto regio, è stato collocato nella zona franca intangibile di un «atrio onorato» e «immune». Pur nella coerenza delle soluzioni adottate dal francese e dal veneziano, rimanevano differenze sostanziali rispetto all’uso scenico del simulacro; Goldoni – che ostentava la propria distanza, sul piano della moralità, dall’«empietà eccedente» del *Dom Juan*<sup>22</sup> – deprecava la ripresa in Molière dell’«improprietà» per lui più inaccettabile: il ricorso alla statua atta a parlare e camminare<sup>23</sup>, il convitato di pietra, appunto, il marmo animato, il nesso tra mondo e aldilà, la figura che concentrando la potenza simbolica e oscura del dramma ne aveva garantito il successo lungo tutto il Seicento. Il drammaturgo italiano, ritenendo non più codificabile qualunque segno del soprannaturale e del “meraviglioso” barocco, si persuadeva invece che inappuntabili ragioni di tenuta scenica e di credibilità presso il pubblico del San Samuele suggerissero, nell’epilogo, di conservare la presenza di repertorio della statua – inanimata – nel suo mausoleo, affidando però al monologo di Tenorio la citazione delle formule conclusive di sfida al Cavaliere e al cielo e, con esse,

---

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> Sul più articolato rapporto Goldoni-Molière, si vedano GIORGIO PADOAN, *L’erede di Molière*, in *Putte, Zanni, Rusteghi. Scena e testo nella commedia goldoniana*, a cura di Ilaria Crotti, Gilberto Pizzamiglio, Piermario Vescovo, Ravenna, Longo Editore, 2001, pp. 111-150; NORBERT JONARD, *D’un théâtre à l’autre: Molière et Goldoni*, «Rivista di letterature moderne e comparate», XLVIII (1994), pp. 11-24; EPIFANIO AJELLO, *Una tarte à la crème tra Goldoni e Molière*, in *Parola, musica, scena, lettura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi*, a cura di Giulietta Bazoli, Maria Ghelfi, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 123-134; ANNA SCANNAPIECO, *Tra mitografia e rimozione: il multiforme esilio del “Molière italiano”*, «Revue des études Italiennes», 2007, 3-4, pp. 147-162.

<sup>23</sup> GOLDONI, *L’Autore a chi legge*, cit., p. 89: «Il celebre Autor Francese Molier [sic] ha conosciuto, che in tal commedia eravi qualche buon capitale, e come fatto egli aveva di parecchie altre Commedie e Italiane e Spagnuole, adottò anche questa per sua, servendosi dell’argomento, e variandola nella condotta. Quello per che io trovo di condannabile nel di lui Festin de pierre si è l’empietà eccedente di Don Giovanni, espressa con parole e con massime che non possono a meno di non scandalizzare anche gli uomini più scorretti, e l’imitazione con cui ha seguito l’originale Spagnuolo, facendo e parlare e camminare la statua del Commendatore.»

la memoria verbale della voragine infernale in cui erano sprofondatai gli omologhi Don Giovanni, dal *Burlador* in poi, non quello di Molière, da cui Goldoni mutua l'espedito del fulmine omicida:

Commendator, che fai? Perché non vieni  
a vendicar il sangue tuo? Quel marmo  
perché non scende a precipizio e seco  
me non porta sotterra? Ah potess'io,  
pria di morire, un'altra volta almeno  
lacerare il tuo sen! Numi spietati,  
deità menzognere, il vostro braccio  
sfido a vendetta. Se fia ver che in Cielo  
sopra l'uomo mortal vi sia potere,  
se giustizia è lassù, fulmine scenda,  
mi colpisca, mi uccida e mi profondi  
nell'inferno per sempre.

*(Viene un fulmine che colpisce Don Giovanni; la terra si  
apre e lo sprofonda. Carino spaventato fugge, poi torna).* (V, 8)

Oltre alla regolarizzazione delle unità di spazio e tempo, il commediografo operava per sottrazione e ribaltamenti dell'azione e dei caratteri. La scelta di estromettere la statua vivente imponeva una riconfigurazione del rituale, blasfemo duplice invito a cena tra Don Giovanni e il convitato, ridotto dall'autore a una "laica" unica occasione conviviale,<sup>24</sup> nella casa di un Commendatore vivo e vegeto e di donna Anna, dove il buon padre di famiglia soccombe sotto i colpi della spada di Tenorio. Il principio della sottrazione viene applicato anche al numero dei personaggi – forse in ragione delle peculiarità della compagnia che avrebbe rappresentato l'opera – che parrebbe rispondere a uno sforzo di sintesi drammaturgica delegata al gioco "intertestuale" di citazioni/allusioni con cui si evocano e redistribuiscono alcuni *topoi* e la memoria di precisi nuclei della *fabula*.

Goldoni sopprime la presenza dei servi, quello di Don Giovanni in particolare, interrompendo la successione dei vari Catalinón, Sganarelle, Passarino, Coviello, ecc., ripresa poi negli altri testi settecenteschi sino al rilievo straordinario del Leporello di Da Ponte/Mozart. Si privava così il dramma di una figura chiave, determinante per le incursioni nel registro comico delle *pièces* e sorta di doppio del protagonista, di cui è coscienza interlocutiva e specchio dinamizzante, nonché voce contrastiva e spaventata nel tradizionale epilogo orroroso e punitivo. È una scelta che contribuisce al "pallore" di

---

<sup>24</sup> ROSSELLA PALMIERI, in GOLDONI, *Don Giovanni Tenorio o sia Il Dissoluto*, cit., p. 30, n. 108, registra l'assenza rilevante, sul piano simbolico, della condivisione del cibo, sottolineando che «nel *Don Giovanni Tenorio* goldoniano non si parli di cibo ma di vino, che fa il paio con la sete amorosa.»

Tenorio, certamente motivata dall'intento goldoniano di muoversi su un registro espressivo medio-alto, più prossimo alla tragedia – in coerenza con una serie di composizioni che caratterizzano questi anni di «“preistoria” professionale tutt'altro che inerte»<sup>25</sup> dell'autore – secondo un orientamento favorito dal capocomico Imer, il quale poteva contare su attori di prestigio in ambito tragico come Antonio Vitalba, che impersonerà Don Giovanni. In quest'ottica, risulta comprensibile l'esigenza di escludere dal progetto scenico la presenza dei lazzi in cui il «servidore compagno del suo naufragio e della sua fortuna,» facesse con il suo padrone «cambio graziosamente d'improperi, di villanie e di calci».<sup>26</sup>

Quanto al gruppo femminile, Goldoni recupera il personaggio di donna Anna, a cui aveva rinunciato Molière, figlia del Commendatore e figura necessaria quale tramite tra cielo e terra, personaggio ambiguo, non certo emblema di purezza, giacché sin dal primo atto si mostra più sensibile alla «lusinga di regnar», all'«ambizione» più che all'«amore». Donna Isabella trascina invece con sé, a Castiglia, il portato mnemonico dell'ambientazione partenopea – a cui l'autore aveva rinunciato – nel suo ruolo di promessa sposa sedotta e abbandonata da Don Giovanni, proposta ora in abiti maschili e con attitudini spadaccine, e presentata nella sua dubbia identità, come un riverbero, ad uso del pubblico, della scena esordiale degli antigrifi più noti – già in Tirso e non a caso ripresa successivamente anche da Da Ponte/Mozart – in cui l'*hombre sin nombre* approfitta nell'oscurità della duchessa Isabella e poi si batte con il sovrano nelle stanze della reggia di Napoli. Isabella, inoltre, nel testo goldoniano, risulta una sponda fondamentale per esplicitare l'attitudine menzognera<sup>27</sup> (Don Giovanni: «Una menzogna / sostener non si può senz'altre cento», III, 8) che prevarica in Tenorio l'incerta *verve* di seduttore beffardo.

Per ciò che concerne la caratterizzazione di Elisa, figura centrale del dramma, si deve rammentare che tra le ragioni ideative dell'adattamento goldoniano ci sarebbe un ben conosciuto «prologo erotico-teatrale», un capitolo non irrilevante, come ha scritto Anglani, della «fenomenologia delle “autobiografie” oblique consegnate a testi

---

<sup>25</sup> MARZIA PIERI, «il coraggio di nominarle tragedie»: gli esordi di Goldoni al San Samuele, in *Goldoni «avant la lettre»: esperienze teatrali pregoldoniane (1650-1750)*, cit., p. 606. Sul tragico goldoniano in questa fase esordiale, si veda anche della stessa PIERI, *Ancora su Goldoni tragico e tragicomico*, «Problemi di critica goldoniana», XVI, 3, 2009, pp. 193-212. Sullo stesso argomento cfr. PAOLA LUCIANI, *Considerazioni sul Goldoni tragico*, in *Goldoni in Toscana*. Atti del convegno di studio (Montecatini, 9-10 ottobre 1992), a cura di Sergio Romagnoli, «Studi italiani», V, 1-2, 1993, p. 189: «Il primo vero approccio di Goldoni con la tragedia avvenne per mezzo della compagnia Imer, quando l'autore ancora inesperto e sconosciuto dovette certamente rispettare le esigenze e le volontà dei comici committenti: egli eliminò l'orroroso dai suoi lavori e operò un incontro di melodramma e tragedia, che in nome dell'efficacia spettacolare trascurava, in definitiva, ogni distinzione di genere.»

<sup>26</sup> GOLDONI, *L'autore a chi legge*, cit., p. 88.

<sup>27</sup> Don Giovanni «In viril spoglia / dunque femmina siete? Ed io fui quegli / che v'ingannò, che vi tradì, che fede / vi promise, e mancò? Non mi sovviene.» (III, 5)

teatrali».<sup>28</sup> Si tratta, nello specifico, di vicende maturate nei rapporti tra commediografo e attori all'interno della compagnia, raccontate con dovizia di particolari dall'autore nei suoi scritti autobiografici. L'aspetto forse più interessante di questa connessione è, per così dire, il fondale parodico-intertestuale che connota le conseguenti scelte drammaturgiche e la fisionomia scenica di Elisa.

È necessario riportare gli estremi della vicenda, un vero epitesto<sup>29</sup> di quest'opera goldoniana. L'autore afferma che l'occasione del proprio adattamento del *Convitato di pietra* originò sostanzialmente da una beffa di cui fu vittima, ordita da due attori della compagine guidata da Imer, Elisabetta Moreri d'Afflisio, detta la Passalacqua, reclutata nella stagione 1735/36, e il già citato Antonio Vitalba, attore di spicco della *troupe*, che Goldoni ricorda come «damerino di professione, avvezzo a dominare sul cuore principalmente delle sue Compagne di scena».<sup>30</sup> Intento non solo ad affinare le qualità recitative della donna, ma infatuato della stessa, il drammaturgo accoglieva di buon grado le attenzioni e le lusinghe affatto disinteressate della Passalacqua. Comprendeva, poi, che era già in corso una tresca amorosa tra i due attori, si recava dalla «ingrata» Passalacqua e l'affrontava duramente; si risolveva, infine, ad accomiarsi da lei, la quale, affranta, con toni da *feuilleton*, gli parve decisa a togliersi la vita con uno stiletto. Ne sarebbe seguita una scena patetica in cui l'autore chiedeva perdono all'attrice per le parole usate e andava via «più acceso», «contento con buona fede di aver recuperato quel cuore». Non ci volle molto tempo, all'illuso, per scoprire le autentiche inclinazioni erotico-sentimentali della donna, che continuava a vedersi privatamente con Vitalba.<sup>31</sup>

A questo primo stadio della vicenda melodrammatica appena riassunta, seguiva una seconda fase che la intrecciava ai progetti teatrali dell'autore. Il commediografo racconta

---

<sup>28</sup> BARTOLO ANGLANI, *La seduzione moltiplicata. Il «Don Giovanni Tenorio»*, saggio del 1997 ripubblicato in IDEM, *Il «soave mestiere della Birba»*. I ciarlatani di Goldoni e altri saggi, Roma, Aracne, 2016, p. 306.

<sup>29</sup> Palmieri dedica una parte cospicua della sua *Introduzione* a questa vicenda in cui vita e teatro paiono trovare un perfetto connubio, e prima di lei si concentra su questo aspetto BARTOLO ANGLANI, *La seduzione moltiplicata*, cit.

<sup>30</sup> Su Antonio Vitalba si veda LORENZO GALLETTI, *Lo spettacolo senza riforma*, cit., in particolare pp. 76-80. CARLO GOLDONI, *Memorie italiane. Prefazioni e polemiche III*, a cura di Roberta Turchi, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 229-230, ne offriva un ritratto più esteso: «Primo Amorososo in attuale esercizio Antonio Vitalba, padovano, comico il più brillante, il più vivo che siasi veduto sopra le scene. Parlava bene, e con una prontezza ammirabile, e niuno meglio di lui ha saputo, come dicono i commedianti, giocare le maschere; cioè sostenere le scene giocose colle quattro maschere della Commedia Italiana, e farle risaltare e brillare. Qualche volta per gli Arlecchini si dolevan di lui, perché scordandosi il carattere dell'Amorososo, faceva egli l'Arlecchino. [...] Nelle scene più serie e più interessanti cercava di cavar la risata; e non esitava a rovinar la commedia, quando gli potea riuscir di far ridere. Eppure piaceva al pubblico, ed era l'idolo di Venezia; e licenziato qualche anno dopo dalla compagnia di S. Samuele, fu preso con avidità dalla compagnia di S. Luca.»

<sup>31</sup> «Quale fu il mio stupore, il mio pentimento, quando seppi, sei giorni dopo, che il Vitalba e la Passalacqua erano stati insieme a merenda in un Casino della Zuecca? Allora aprii gli occhi un po' meglio, e cominciai a conoscere il carattere di quella sorte di donne.[...] Dissimulai il mio torto e il mio sdegno agli occhi del Pubblico; ma ella si accorse ch'io l'aveva scoperta, e non tentò una seconda volta riguadagnarmi.»

che da tempo pensava a una riscrittura del *Convitato*, il disegno si sarebbe ora concretizzato anche come «modo di vendicarmi» dopo la «corbellatura» subita e «immaginandomi che il Vitalba avrebbe riso di me»:

Scrissi per il Vitalba la parte di Don Giovanni, e per la Passalacqua quella di Elisa, e feci rappresentare a questi due Personaggi i loro veri caratteri. Mi posi io stesso in Commedia col nome di Carino (Carlo è il mio nome, e mi diceano graziosamente Carlino. Elisa era una comoda abbreviazione di Elisabetta). Elisa nella Commedia tratta Carino, come la Passalacqua avea trattato il Goldoni; gli dice le cose medesime, fa la medesima azione dello stiletto, e Don Giovanni Tenorio rappresenta perfettamente in quell'istoriella il Vitalba. Distribuite le parti della Commedia, non si accorse la Passalacqua della burletta; ma unita la Compagnia, per far leggere a ciascheduno la parte che dovea rappresentare, tutti compresero l'allegoria. I Commedianti ne risero, Vitalba sostenne con intrepidezza il suo personaggio; ma la Passalacqua arrossì; mi slanciava delle occhiate di fuoco, e terminata la lettura andò a lamentarsene da Sua Eccellenza Grimani, ed a protestare che non volea recitare in quella Commedia. [...] La Passalacqua fu obbligata, o a recitare la parte di Elisa, o a sortire dalla Compagnia. Pres'ella il miglior partito; la recitò francamente con dello spirito, con della bravura, riuscì meglio che in ogni altra Commedia; e il Pubblico senz'essere istruito di questa burla e di tali beghe, trovò la commedia buona, l'aggradì, l'applaudì, ed io ebbi il piacere di veder riuscire il mio Don Giovanni, e l'altro di vedere mortificata la Passalacqua. Fu in questa Commedia che il Campagnani riuscì mirabilmente nel carattere di Carino, ed io gli ebbi grandissima obbligazione d'aver reso onore al mio personaggio. I Comici la chiamarono in appresso il *Convitato Nuovo*, e l'hanno con fortuna dappertutto rappresentata.<sup>32</sup>

Il felice piglio romanzesco della narrazione poco rivela del quadro scenico immaginato per l'interazione dei tre personaggi, che prendeva forma con un abile rimescolamento di due linee drammaturgiche, sebbene entrambe riconducibili a un'unica matrice. Nel *plot* di quasi tutti i precedenti intrecci – testi distesi o scenari che fossero – l'approdo di Don Giovanni sulle rive iberiche era contrappuntato dall'abbassamento comico di registro, dai soprusi beffardi del *Burlador* ai danni delle ingenuie fanciulle che abitavano un mondo contadino/piscatorio contrapposto alla corruzione cittadina, con qualche riverbero mutuato dal repertorio della tradizione arcadico-pastorale. Goldoni non rinunciava a tale nucleo rappresentativo e lo situava nella campagna – abitata da Elisa e Carino – prossima a Castiglia; ma nella sua appropriazione di questo spazio/azione pseudo-edenico, l'autore attuava un'operazione parodica di notevole efficacia – tra le più rilevanti della sua versione – mediante la risemantizzazione degli originari stilemi del teatro pastorale italiano tardo cinquecentesco e delle sue propaggini sei-settecentesche.

Questa prospettiva acquisisce una inedita centralità nel testo, il carattere disegnato per Elisa/ Elisabetta Moreri d'Afflisio è cruciale, anche perché la sua personalità contribuisce

---

<sup>32</sup> CARLO GOLDONI, *Memorie italiane*, cit., pp. 254-255.

a indebolire lo spessore del protagonista. Come ha scritto Simona Morando, in un bel saggio dedicato a questo aspetto della *pièce*, «è lei che spicca nel testo goldoniano, audace e colpevole, vero dongiovanni in gonnella, a fronte del pallido e avvilito Tenorio.»<sup>33</sup> Riprendendo e accentuando in termini negativi battute e figure dalla dubbia moralità dalle più celebri pastorali drammatiche, Dafne e il Satiro dell'*Aminta* di Tasso, Celia dalla *Filli di Sciro* di Bonarelli, e soprattutto la Corisca del *Pastor fido* di Guarini, il commediografo tagliava per Elisa un carattere, non comico, di pastorella cinica, incostante e scaltra negli intrighi amorosi, tutt'altro che estranea ai costumi pravi cittadini, una seduttrice che, nell'inversione di ruoli con Tenorio, esibisce un cospicuo catalogo di amanti – la famosa lista che corre nella tradizione dongiovannea – «Amai finora / quasi per gioco, or vo' cambiar costume. / Di Titiro e Montan, d'Ergasto e Silvio, / di Licisca e Megacle e di Fileno, e di tant'altri che mi furo amanti, / finsi gradir per vanità l'affetto». (II, 2) – a fronte di quello dichiarato più timidamente da Don Giovanni: «la pastorella, ed altre cento / lusingate da me» (III, 5).

Elisa ignora il rispetto del compagno Carino – altro relitto dell'onomastica pastorale di Guarini<sup>34</sup> e, come si è visto, alter ego di Carlino/Carlo Goldoni – («Consolati, Carin, s'io ti tradisco; / ma tu il primo non sei. Ama la donna / più dell'amante suo, la sua fortuna.» (II, 3); la pastorella riecheggia il presunto episodio dello stiletto tra la Moreri d'Afflisio e il drammaturgo («Elisa: Saprò morirli ai piedi. / Carino: Mirerò con piacer la morte tua. / Elisa (Provisi l'odio suo). Con questo dardo, mira, mi passo il sen» II, 7); è, inoltre, voce che ruba la linea retorico-seduttiva al protagonista («Oh quanto giova / saper finger a tempo. È l'arme questa / più felice del sesso» II, 8).

Fallite le proprie ambizioni cittadine e respinta infine da Carino, Elisa viene proposta dall'autore come un Don Giovanni di secondo grado, in un ruolo femminile solido e dalla marcata teatralità, non privo di un credibile realismo – aspetti che rimandano ad altre protagoniste del teatro goldoniano più maturo – specie al cospetto della carica seduttiva dimidiata di Tenorio, caratterizzato dalla codardia – si veda la sua fuga durante l'assalto dei masnadieri, già nella sua prima apparizione in scena (II, 2) – e dall'arte della menzogna, della finzione, che peraltro condivide con le stesse donne sue “vittime”. Un personaggio forse dissoluto, ma «privo di qualunque senso del peccato e della morte», quanto «incapace di sfidare il cielo come il suo omonimo di Molière.»<sup>35</sup>

Si fa fatica a includere questa sperimentazione di Goldoni tra i contributi di maggiore lucentezza al canone dell'opera, nondimeno all'adattamento dell'autore possono essere riconosciuti tratti di coraggiosa originalità che s'inscrivono a buon diritto nel cantiere di incessanti trasformazioni e dell'inesauribile – anche per/tra gli studi critici – *ars combinatoria* stimolata dal macrotesto. Un aspetto della leggenda, quest'ultimo, certo

---

<sup>33</sup> S. MORANDO, *Il «rio costume» «va serpendo fra le selve ancora*, cit. p. 557.

<sup>34</sup> Nel testo di Guarini, Carino è il vecchio, padre putativo di Mirtillo, coscienza critica di un universo pastorale dai destini imperscrutabili.

<sup>35</sup> GUIDO NICASTRO, *Carlo Goldoni. Un esempio di teatro riformato*, cit., p. 555.

non secondario, che non per caso opera in parallelo all'esperienza e alle modalità di lavoro dei comici dell'Arte, alle loro tecniche di montaggio, di «decostruzione» e «costruzione», alla loro capacità, nello specifico della tradizione dei Convitati, di «comporre e scomporre i *disiecta membra* del mito in forme che sono sempre le stesse e sempre diverse.»<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> MARINO NIOLA, *Diventare Don Giovanni. Un viaggio attraverso l'Europa sulle tracce del grande seduttore*, Milano, Bompiani, 2019, p. 15.