

ARTICLES / SAGGI

IL DON GIOVANNI TENORIO DI CARLO GOLDONI. ALLE ORIGINI DI UN MITO MODERNO

MICHELE ZANOBINI

Abstract

This article investigates, analyses and reassesses the poetic interpretation of the myth of Don Giovanni Tenorio by Carlo Goldoni published in 1735. Goldoni's Don Giovanni has been largely neglected or dismissed as the product of an early period of artistic immaturity. However, Goldoni's version of the myth inherited all the most prominent elements of earlier versions (Tirso de Molina, Giovan Battista Andreini and Molière) but adapted it to an extent that future readings of the myth would be fundamentally affected. By transforming the protagonist's religious impiety into sexual incontinence, Goldoni draws a link between Molière's drama (1665) and the version set to music by Mozart in 1787. An analysis of the text with a focus on the reception and adaptation by Goldoni of the early plays reveals the centrality of his Don Giovanni in the modern conception of the myth as well as its role as a literary source for the librettist, Lorenzo Da Ponte.

Keywords: Don Giovanni Tenorio – Carlo Goldoni – Wolfgang Amadeus Mozart – Lorenzo da Ponte – Molière – eighteenth century Italian drama

Note introduttive

Nell'era moderna, pochi sono i miti ad aver esercitato su musicisti, scrittori e artisti un'attrattiva paragonabile a quella del *Don Giovanni*.

Da Tirso de Molina a Mozart, da Molière a Kierkegaard¹, l'irriverente *tombeur de femmes*, nonché dissacratorio profanatore di ogni forma di moralità, nel corso dei secoli non ha mai smesso di ispirare menti brillanti, capaci di dare al mito sempre nuova linfa, alterandone certo la forma estetica ma al contempo lasciandone intatto l'imperituro fascino.

Tra gli esiti artistici precedenti al *Don Giovanni* di Da Ponte musicato da Mozart (1787), ve n'è uno che non ha trovato un giusto spazio nella critica letteraria moderna; il *Don Giovanni Tenorio*, versione poetica che del mito ha dato un ancora giovane Carlo Goldoni nel 1735². Con questo lavoro ci si propone di ovviare, anche solo in parte, a questa lacuna. Attraverso una lettura analitica del testo goldoniano l'intento del presente studio è quello di rendere giustizia a

¹ Nell'ordine si veda: D'Agostino, Alfonso, (a cura di) *Tirso de Molina: Don Giovanni, il Beffatore di Siviglia*. Trad. Alfonso d'Agostino. Milano: Rizzoli, 2011. Armani, Giuseppe, (a cura di) *Lorenzo Da Ponte: Memorie, Libretti mozartiani*. Milano: Garzanti, 1976. Lunari, Luigi, (a cura di) *Molière: Don Giovanni*. Trad. Luigi Lunari. Milano: Rizzoli, 1980. Cantoni, Remo, *Søren Kierkegaard, Don Giovanni. La musica di Mozart e l'eros*. Trad. Remo Cantoni e K. M. Gulbrandsen. Milano: Rizzoli, 1997. Ma pochi mesi prima della première dell'opera di Mozart (Praga, 29 Ottobre 1787), un altro *Don Giovanni* era andato in scena a Venezia ad opera di Giuseppe Bertati con musica di Gazzaniga (Venezia, 5 Febbraio 1787). Per l'accesa rivalità tra Da Ponte e Bertati e sulla questione del plagio, di cui i librettisti si accusarono vicendevolmente, ci veda: Paesani, Luciano. *Porta, Bertati, Da Ponte: Don Giovanni. Con il fax-simile del libretto di Nunziato Porta per Praga del 1776*. Chieti-Pescara: LED Edizioni Universitarie, 2012. Lipperini, Loredana. *Don Giovanni. Il potere della seduzione, la musica, il mito*. Roma: Castelvecchi Editore, 2006. Dent, Edward J. *Il teatro di Mozart*. Trad. Luigi Ferrari. Milano: Rusconi, 1979. 169-263.

² Interessante è la vicenda travagliata che riguarda la prima pubblicazione – non autorizzata dall'autore – che del testo venne fatta a Bologna in un anno imprecisato poco dopo il 1735. Goldoni curò personalmente la prima edizione della commedia nel 1754, comparsa a Firenze nel VII volume dell'edizione Paperini con dedica al patrizio Michele Grimani "proprietario dei teatri di San Samuele e di San Giovanni Crisostomo a Venezia. Goldoni, entrato alle dipendenze del Grimani nel 1734, aveva successivamente ottenuto la direzione dei due teatri". Petrucci, Carlo A., (a cura di) *Carlo Goldoni: Don Giovanni Tenorio*. Venezia: Damocle Edizioni, 2012, 5. Per le prime edizioni del testo nel secolo diciottesimo, si veda: Ortolani, Giuseppe. "Nota storica." *Carlo Goldoni, Opere complete*. A cura di: Maddalena, Edgardo, Musatti, Cesare, Occioni-Bonaffons, Giuseppe, Pellegrini, Federico, Scrinzi, Angelo, Ortolani, Giuseppe. Vol. 23. Venezia: Municipio di Venezia, 1926. 353-360. Per una lettura illuminante sull'originalità della riscrittura goldoniana anche alla luce della futura reinterpretazione di Da Ponte, si veda: Palmieri, Rosanna. "Svenami tu pastore: Don Giovanni Tenorio antieroe goldoniano" *Critica letteraria* 42 (164-165): 593-607.

una commedia da troppo tempo trascurata e che invece risulta cruciale per la comprensione dello sviluppo del mito prima che Lorenzo Da Ponte vi mettesse mano. Era infatti il 1926, quando nell'introdurre il testo per l'edizione delle *Opere complete*, Giuseppe Ortolani tuonava: “[Goldoni] distrusse il Don Giovanni. Il suo eroe non è più che un vano manichino, un dissoluto, un bugiardo qualsiasi, non più il giovane seduttore e trionfatore di tutte le donne, né il genio del male [...]”³. La critica espressa da Ortolani non mancò di mietere proseliti nel mondo accademico⁴, portando di fatto ad un vero e proprio declassamento del testo goldoniano al rango di opera secondaria o giovanile in quanto eccessivamente *tralignante* dalla versione originaria del mito. Gli effetti dell'esclusione del *Don Giovanni Tenorio* dal novero delle opere artisticamente mature di Goldoni sono visibili tutt'oggi; se infatti un'edizione dell'opera fu stampata nel 1926 nell'ambito delle *Opere complete*, si è dovuto attendere fino al 2012 perché l'opera venisse nuovamente pubblicata a cura di Carlo Alberto Petrucci⁵. Questo saggio si propone proprio come lettura sussidiaria al testo e lo fa con un preciso intento: dimostrare come l'abbandono della commedia goldoniana da parte della critica sia stato in realtà viziato da un profondo fraintendimento dell'opera stessa. Lungi dal voler essere rivoluzionario, il *Tenorio* del Goldoni riprende aspetti ben presenti nelle versioni del mito precedenti la pubblicazione de *El Burlador de Sevilla* di Tirso de Molina (1630) e li combina con episodi salienti della vita dell'autore stesso, facendo della commedia un testo autobiografico a tutti gli effetti. A questo proposito è parso opportuno approntare un breve riassunto del testo di

³ Ortolani, Giuseppe. “Nota storica.” *Carlo Goldoni, Opere complete*. 353-360. Il passo è già citato in Petrucci, Carlo A., (a cura di) *Carlo Goldoni: Don Giovanni Tenorio*. 6.

⁴ Si veda, a riguardo: Curi, Umberto. *Filosofia del Don Giovanni. Alle origini di un mito moderno*. Milano: Mondadori, 2002. 203-204. Macchia, Giovanni. *Vita avventure e morte di Don Giovanni*. Milano: Adelphi, 2006. 40. Dent, Edward J. *Il teatro di Mozart*. 169-263.

⁵ Volume a cura di Carlo A. Petrucci nel 2012 presso Damocle Edizioni.

Goldoni che possa aiutare a meglio carpirne le peculiarità e gli elementi di divergenza rispetto alle versioni precedenti del mito, così come le affinità che con esse condivide.

Compendio riassuntivo del Don Giovanni Tenorio (1735)

Nella versione goldoniana del mito, la vicenda si svolge in Castiglia, si dipana in cinque atti e nel presentare il protagonista come un cavaliere napoletano, si discosta dalla tradizione che invece vedeva in Don Giovanni Tenorio il *Burlador de Sevilla*. L'atto primo è interamente incentrato sulla figura di Don Alfonso, primo ministro del Re di Castiglia, impegnato a convincere la figlia del Commendatore, Donna Anna, a prendere in sposo il Duca Ottavio, uomo di nobile lignaggio, ma certamente inviso ad Anna che, infatti, aborre le nozze (*odioso il Duca/ Fu sempre agli occhi miei*. I, 3, 72-73). La scena cambia radicalmente nell'atto successivo, dove Carino ed Elisa, due giovani pastori castigliani, professano a gran voce l'amore l'uno per l'altra, ma è proprio nella *Scena III* che fa la sua prima apparizione Don Giovanni. Il protagonista è a mala pena sopravvissuto all'assalto di un drappello di masnadieri, resta derubato di ogni avere e si presenta a Elisa implorando soccorso. Poco tempo tuttavia occorre a Don Giovanni per notare la bellezza della giovane (*La sua bellezza/ Val più di quanto i masnadier m'han tolto*. II, 3, 37-38) e per dichiararle un amore che, dopo breve tentennamento, viene prontamente ricambiato dalla pastorella già dimentica dell'affetto di Carino. Contestualmente all'episodio di Elisa, Don Ottavio (*Scena IV*) è impegnato a ricacciare una banda di predoni che avevano aggredito Donna Isabella, nobile napoletana, apparsa in scena in abiti maschili. Scoperto il travestimento, Donna Isabella rivela anche il motivo del suo arrivo in Castiglia: vendicarsi di un certo Don Giovanni Tenorio, amante fedifrago prima dichiaratosi fedele ma poi vilmente fuggito dalle sue braccia. Queste parole risvegliano l'orgoglio di cavaliere del Duca Ottavio il quale promette solennemente giustizia per Isabella,

forzando Don Giovanni a sposare la donna o a fargli pagare l'infedeltà con la vita. Lo stesso Tenorio appare adesso (*Scena V*) intento a scambiare promesse amorose con Elisa, essendo entrambi ignari della presenza sulla scena di Carino il quale invece ode tutto. Il giovane, per quanto profondamente deluso, si risolve comunque a tornare dall'amata pastorella e a perdonarla del tradimento. Il colpo di scena si verifica però poco dopo: assorto nei propri pensieri, Don Giovanni viene visto da Donna Isabella, che con accuse e impropri diffamanti provoca l'orgoglio del cavaliere e lo sfida a duello, solo l'intervento del Commendatore evita il degenerare della situazione (III, 5). Don Giovanni, ben noto per i nobili natali sia al Duca Ottavio che a Don Alfonso, viene adesso accusato direttamente da Donna Isabella, ma un'abile retorica forense del cavaliere napoletano unita all'incapacità di Isabella nel fornire prove concrete della sua colpevolezza, solleva il protagonista da ogni accusa (*Per giustizia ottenere, porger non basta/ mal fondate querele. Ove si tratta/ Di giudicar, le prove si richiedono/ Chiare, qual chiaro è nel meriggio il sole.* III, 9, 44-47). Un secondo incontro, però, tra Elisa e Don Giovanni viene nuovamente scoperto da Carlino, il quale coglie gli amanti in flagrante, abbandona definitivamente l'amata Elisa e invita il cavaliere a fare lo stesso. L'intima natura del protagonista è però irrefrenabile e un breve incontro con Donna Anna (*Atto IV, Scena I*) è sufficiente perché si scateni in Don Giovanni una passione erotica travolgente. Il pudico riserbo di Donna Anna muta in violente le profferte amorose del cavaliere (*Io vi consiglio/ Porgermi in don ciò che rapir potea/ Un cuor più risoluto.* IV, 2, 72-74) e le strida della giovane provocano l'arrivo del Commendatore. Colto sul fatto, Don Giovanni viene sfidato a duello dal padre di Anna che però resta ucciso (*Scena IV*) dunque la fuga, agevolata dall'aiuto di Elisa, si presenta adesso come l'unica via d'uscita ad una situazione di estremo pericolo. L'atto quinto si apre quindi con la partenza precipitosa del cavaliere napoletano, tentativo che però viene prontamente sventato dall'intervento di Don Alfonso e delle guardie

reali. Invitato a proporre la propria versione dei fatti, Don Giovanni intesse un vero capolavoro di abilità retorica, in cui l'ebbrezza dovuta al vino e l'accecante amore per Anna vengono accusati di essere i veri responsabili delle sue gesta inconsulte e quindi anche della morte del Commendatore (*Oh trista coppia/ Di due perfidi numi, Amore e Bacco!* V, 4, 21-22). Sia Don Alfonso che Donna Anna cedono davanti ad una tale spregiudicatezza, ma il riconoscimento della colpevolezza del cavaliere è soltanto di poco rinviata. A Don Alfonso viene fatto recapitare un dispaccio reale con mandato d'arresto, in cui si elencano i capi d'accusa contro Don Giovanni (*Scena VI*). Letto di fronte al cavaliere, il messaggio inchioda il nobile napoletano che adesso davvero dispera di ogni via di fuga e nel mezzo di una imprecazione in cui rivendica il proprio empio ateismo, è colpito da un fulmine che lo precipita negli inferi (*Scena VIII*). L'atto si conclude con un'ultima scena, la nona, in cui tutti i personaggi si incontrano in un corale conclusivo per ribadire la giustezza della punizione scagliata dal cielo contro il dissoluto, punito per le sue scelleratezze ed empietà: *Il terribile esempio ormai c'insegna/ Che l'uom muore qual visse e il giusto cielo/ Gli empi punisce e i dissoluti abborre* (V, 9, 61-63)

Un Don Giovanni senza convitato e senza favoreggiatori, ma non per questo meno immorale. Innovazioni della riscrittura goldoniana

La religiosità rappresenta, nel testo di Goldoni, un elemento assai più marcato che nelle versioni precedenti del mito e questo ha portato al giudizio critico negativo di cui il testo goldoniano ha sofferto le conseguenze nel corso dei secoli. Se infatti non si può che concordare con Kierkegaard e con la sua interpretazione del mito dongiovannesco come intrinsecamente associato al Cristianesimo⁶, si deve anche

⁶ "Quando sia nata l'idea del Don Giovanni non si sa, solo questo è certo, che essa appartiene al Cristianesimo e, attraverso il Cristianesimo, al Medioevo", Cantoni, Remo, *Søren Kierkegaard, Don Giovanni. La musica di Mozart e l'eros*. 97.

riconoscere che il protagonista di tale mito esplica le proprie prerogative principalmente nel conquistare e immediatamente abbandonare sempre nuove prede femminili. Questo aspetto in Goldoni è certamente assai smorzato. Anzi, si ha come l'impressione che ciò che rende Don Giovanni *un dongiovanni* non caratterizzi il protagonista della riscrittura del 1735, quanto piuttosto il personaggio di Elisa. Alla pastorella, infatti, Goldoni affida dichiarazioni paradigmatiche di quella filosofia di vita che in Da Ponte, così come in Molière, venivano invece orgogliosamente rivendicate dal protagonista⁷, e questo ha fatto parlare di una vera e propria distruzione del mito da parte dell'autore veneziano⁸.

Come si è visto, in Goldoni mancano liste iperboliche di donne conquistate e successivamente abbandonate dal *tombeur*, ma se è vero che l'elemento di concupiscente lussuria viene fatto proprio da altri personaggi (Elisa), va anche osservato che questa normalizzazione del protagonista porta a ridurre drasticamente la funzione di personaggi secondari, primo fra tutti quello del complice colluso, sistematicamente presentato nelle vesti del servitore. In Goldoni la figura del *servo* non è limitata, essa è del tutto abolita⁹, diversamente da Tirso, Molière e soprattutto Da Ponte¹⁰, l'eroe goldoniano agisce

⁷ La scelta di Elisa come "vice Don Giovanni" è piuttosto chiara. A tale proposito si vedano, nel testo, i seguenti passi: II, 3, 139-141 (*ELISA: Consolati, Carin, s'io ti tradisco/ Che tu il primo non sei. Ama la donna/ Più dell'amante suo, la sua fortuna*) II, 7, 2-4 (*ELISA: E se poi m'ingannasse? Al suo Carino/ Tornerò questo cuore. Ad ogni evento./ Vo' d'un amante assicurarmi almeno*) e, infine, III, 14, 1-4 (*ELISA: [...] D'irato amante i giuramenti audaci/ Giove non ode e van dispersi al vento./ Ne' miei vezzi confido. Armi son queste/ Rade volte infelici*).

⁸ In questi termini si esprime infatti Giuseppe Ortolani. Si veda il passo citato all'inizio del presente saggio.

⁹ "Se nella tradizione, pur nelle mutazioni onomastiche, era sempre apparsa la centralità del servo all'interno dell'opera, giungendo talvolta – è il caso di Da Ponte e Mozart – a divenire alter-ego del protagonista, Goldoni abolisce la figura del servitore". Nel già citato Petrucci, Carlo A., (a cura di) *Carlo Goldoni: Don Giovanni Tenorio*, 6.

¹⁰ La figura del servitore è sempre presente nelle versioni del mito precedenti a Goldoni, nella versione tirsiana si tratta di *Catalinón*, definito dall'autore stesso un lacchè (*lacayo*). A proposito di questo nome si vedano le interessanti osservazioni fatte da D'Agostino, in

solitario, senza la collaborazione di un lacchè. In quanto strettamente funzionale al più peculiare degli aspetti del protagonista – quello cioè di *donnaio* – la mancanza del servo va inevitabilmente a sminuire la forte tensione sensuale che caratterizza le versioni precedenti. Qual è dunque il motivo che ha portato Goldoni a privarsi di un personaggio così utile ai fini narrativi? Credo che la risposta non vada cercata nella fretolosità dell'improvvisazione e nell'ingenuità dell'inesperienza giovanile di cui l'intera commedia risentirebbe¹¹, ma piuttosto nel fatto che un servitore, al Don Giovanni goldoniano, semplicemente non serviva. In un testo in cui l'intento dell'autore è quello di sottolineare l'empietà del protagonista che viene inesorabilmente punita in chiave cristiana, il resoconto di un'ostinata tendenza al tradimento rappresenta proprio quell'aspetto di *volgarizzazione* del mito cui, come si vedrà in seguito, Goldoni ha voluto rinunciare. La figura del collaboratore di malefatte amorose – ben esemplificata dal dapontiano “Madamina il catalogo è questo”¹² – non può dunque che decadere da ogni necessità teatrale, presentandosi come un ampolloso riempitivo scenico di cui l'autore si è volutamente privato¹³.

D'Agostino, Alfonso, (a cura di) *Tirso de Molina: Don Giovanni, il Beffatore di Siviglia*. 96-97. Nota 3). In Molière egli ha il nome di *Sganarelle, valet de Don Juan* (per il cui profilo si veda l'introduzione del testo a cura di Lunari, in Lunari, Luigi, (a cura di) *Molière: Don Giovanni*. 15-44) mentre in Da Ponte è il celebre Leporello, su cui si trova un'abbondante bibliografia, ma si veda in particolare Dent, Edward J. *Il teatro di Mozart*. 169-263 e Kunze, Stefan, *Il teatro di Mozart*. Trad. Leonardo Cavari. Venezia: Marsilio, 2006, 392-527.

¹¹ Ortolani, Giuseppe. *Carlo Goldoni, Opere complete*, 357.

¹² Aria per basso cantata da Leporello nel primo atto, scena quinta dell'interpretazione teatrale mozartiana. L'aria è già stata citata in Petrucci, Carlo A., (a cura di) *Carlo Goldoni: Don Giovanni Tenorio*, 7.

¹³ Ciò nonostante, è bene notarlo, il protagonista goldoniano non agisce in completa solitudine; nel momento di estrema necessità Don Giovanni viene soccorso da Elisa, che tenta di aiutarlo a fuggire dal palazzo del Re (V, 1) mentre Carino fa le veci proprio di Leporello nel riferire l'ingloriosa fine del padrone, fine alla quale è l'unico ad aver assistito (V, 9). A riguardo si veda Petrucci, Carlo A., (a cura di) *Carlo Goldoni: Don Giovanni Tenori*, 7.

Va però notato che tra le molte divergenze tra Goldoni, Tirso e Molière, ve n'è una nel titolo – dove l'autore veneziano non fa alcuna menzione della statua o *convitato di pietra*¹⁴ – che apparentemente priva il mito di uno dei suoi elementi più peculiari. Nel testo goldoniano la statua non è assente, essa compare ancor prima che Don Giovanni faccia il suo ingresso in scena, ma non rappresenta un monumento funebre, bensì un'onorificenza che il Re ha voluto tributare al Commendatore per i suoi meriti¹⁵. Ciò che appare come una licenza poetica presa nei confronti del mito – il declassamento della statua a figura inanimata – trova invece giustificazione in una precisa volontà dell'autore, quella cioè di adattare la commedia a esigenze di realismo teatrale. Scrive infatti Goldoni nell'introduzione al *Tenorio*: “[...] e per non perdermi inutilmente a far analisi d'una Commedia, che in ogni sua Scena ha la sua porzione di spropositi e d'improprietà, basta per tutte le altre la Statua di marmo eretta in pochi momenti, che parla, che cammina, che va a cena, che a cena invita, che minaccia, che si vendica, che fa prodigi e per corona dell'opera, tutti gli ascoltatori passano vivi e sani in compagnia del Protagonista a casa del Diavolo e mescolando con le risa il terrore, si attristano i più devoti e se ne beffano i miscredenti”¹⁶. Dunque, qual è

¹⁴ Diversamente, si noti, sia da Tirso (*El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra*) che da Molière (*Dom Juan ou le Festin de pierre*) che da Bertati (*Don Giovanni, ossia il Convitato di pietra*).

¹⁵ (Il Re) *v'amò sempre ed or s'accresce in lui/ L'amar, siccome in voi s'accresce il merto/ Per eternare il nome vostro. Equestre/ Statua eriger vi fece e rese immune/ L'atrio onorato dell'illustre marmo*. I, 3, 19-23.

¹⁶ Goldoni, Carlo. *L'autore a chi legge*. In Petrucci, Carlo A., (a cura di) *Carlo Goldoni: Don Giovanni Tenorio*. Venezia: Damocle Edizioni. 2012. 23–26. Sostanzialmente lo stesso giudizio viene ribadito dallo stesso Goldoni: “[...] tout le monde connoît cette mauvaïse pièce espagnole, que les Italiens appellent *Il convitato di pietra*, et les François *Le festin de pierre*. Je l'ai 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-mêmes; et soit par plaisanterie, soit par ignorance, quelques-uns disaient que l'Auteur du Festin de pierre avoit contracté un engagement avec le diable pour le soutenir” Goldoni, Carlo.

il motivo che portò sia Tirso che Molière a ottenere un tale successo servendosi di un escamotage così risibile? Per l'autore del *Tenorio* non vi sono dubbi; l'estrazione sociale del pubblico al quale l'opera si indirizzava¹⁷ e la degradata moralità del secolo decimosettimo decretarono il trionfo per un mito che invece l'età dei lumi – quella appunto di Goldoni – non avrebbe esitato a ripudiare. Tuttavia, nell'esprimere il proprio perentorio rifiuto per le preesistenti versioni letterarie del *Don Giovanni*, Goldoni fa uso di un linguaggio quantomeno ambiguo: nell'introduzione egli afferma che l'intento che lo spinge a riscrivere il mito è quello di moralizzarlo, “moderandone l'empietà e il mal costume”¹⁸. Ciò che invece appare evidente è quanto il Don Giovanni goldoniano sia ben altro che moralizzato; egli è un personaggio che non elenca le proprie prede d'amore come invece accade in Molière e in Da Ponte¹⁹, ma dimostra – e lo fa in maniera del tutto fedele alla tradizione – quella ostinata impenitenza che di fatto ne decreta la dannazione. Ciò che veramente caratterizza il protagonista di Goldoni è piuttosto una riflessiva introspezione che non mi pare si possa riscontrare nelle altre versioni del mito. Il Don Giovanni goldoniano sa di non poter fare in eterno affidamento sulla propria abilità di ingannatore, come egli stesso confida ad Elisa (*Non mi fido però di vincer sempre/ E un altro incontro paventar mi è forza*. III, 11, 5–6) e non di rado lo si trova contrito e spaventato dalle

Mémoires, in Einstein, Albert. *W. A. Mozart. Il carattere e l'opera*. Trad. Raffaella Lotteri. Milano: Ricordi, 1951, 469.

¹⁷ [...] e se volgiamo esaminare i soggetti che concorrevano e tuttavia ad udirla in folla concorrono, vedremo esser il grande uditorio composto di serve, di servitori, di fanciulli, di gente bassa, ignorantissima, che delle scioccherie si compiace e appagasi delle stravaganze. Petrucci, Carlo A., (a cura di) *Carlo Goldoni: Don Giovanni Tenorio*, 24.

¹⁸ Petrucci, Carlo A., (a cura di) *Carlo Goldoni: Don Giovanni Tenorio*, 25.

¹⁹ Si veda, a riguardo, Lunari, Luigi, (a cura di) *Molière: Don Giovanni*, 99 e Armani, Giuseppe, (a cura di) *Lorenzo Da Ponte: Memorie, Libretti mozartiani*, 522-523, dove il catalogo di Leporello dà un accurato, sebbene iperbolico, conteggio delle conquiste amorose del protagonista.

conseguenze delle azioni da lui compiute²⁰. Se tutto questo arricchisce il personaggio di sfaccettature caratteriali ancora sconosciute, certo non depone a favore di una presunta moralizzazione dei costumi depravati del celebre corteggiatore, tanto più che i passaggi testuali appena descritti vengono subito affiancati da altri in cui la deprecata “eccedente empietà” viene da Goldoni enfatizzata invece che essere sminuita e attenuata. A questo proposito, si osservi che la breve confidenza riservata dal cavaliere a Elisa – e imposta da una cautela tutta apparente – è presto seguita da un’aggressione verbale verso Donna Anna che non trova eco nelle versioni precedenti del mito²¹. D’altra parte, il colloquio finale che il protagonista ha con Carino presenta il pastorello che, seppure deluso nell’amore per Elisa, costantemente spinge Don Giovanni a riconoscere la bontà divina nella consapevolezza della remissione delle proprie pene. Un tale dialogo avrebbe facilmente prestato il fianco ad una forzata moralizzazione del protagonista, ma questa davvero non pare essere stata la volontà di Goldoni che, al contrario, raffigura un Don Giovanni quanto mai ostinato nel negare l’esistenza stessa del divino²², fino ad invocare la furia per poi soccombervi e sprofondare negli inferi²³. Nel testo goldoniano Don Giovanni conclude la propria vicenda terrena con una forte professione d’ateismo ed è proprio

²⁰ Ed è questo il caso del lungo monologo che Don Giovanni, dopo l’uccisione del Commendatore, condivide col lettore (*Barbara vanità! Costume ingrato! Ma di me che sarà? La colpa mia/ Rende più grave dell’ucciso il grado*. V, 1, 14-16) e dell’ultima, inesorabile, confessione di colpevolezza del cavaliere davanti a Carino (*CARINO: Siete voi disperato? D. GIOVANNI: Sì, lo sono/ Per me non vi è più scampo. È la pietade/ Terminata per me*, V, 8, 14-17).

²¹ Per la prima volta infatti Don Giovanni alla richiesta della mano dell’amata affianca un’esplicita minaccia di morte ([...] *Si, resistete in vano: vo’ da voi/ La vostra mano in dono; o questo ferro/ Vi darà morte*, IV, 2, 77-79).

²² *Sono crudeli/ Meco gli Dei, se Dei vi sono in Cielo*. V, 8, 14-15.

²³ *Numi spietati,/ Deità menzognere, il vostro braccio/ Sfido a vendetta. Se fia ver che in cielo/ Sovra l’uomo mortal vi sia potere,/ Se giustizia è lassù, fulmine scenda,/ Mi colpisca, mi uccida e mi profondi/ Nell’inferno per sempre*, V, 8, 56-62.

l'empio rifiuto della religione a condannare il protagonista. Il fulmine visto come strumento punitivo, tuttavia, non sortisce alcun effetto di sorpresa agli occhi dell'ascoltatore. Goldoni stesso infatti vi fa riferimento nel testo e lo presenta, nell'introduzione, come strumento certamente più consono di una statua vivente a rappresentare la punizione divina: "Io, ad esempio di Comici sì valorosi, compiaciuto mi sono di maneggiare un tale argomento, ma di ridurlo a proprietà maggiore, in una sola cosa, cioè nel castigo di Don Giovanni, Molière piuttosto che Calderone imitando, servendomi del prodigio del fulmine per rendere punite le colpe di un Dissoluto"²⁴.

Dunque, quello che per Goldoni è un eccesso di empietà forse non consiste in altro che in una difficile realizzazione scenica nonché in una improbabile goffaggine conclusiva della commedia stessa. Sotto questa luce, l'utilizzo del fulmine per porre fine alle nefandezze del Tenorio relega il Commendatore ad un ruolo certamente secondario all'interno della commedia – non a caso, l'ultimo verdetto di condanna per il cavaliere non è connesso col tema della vendetta bensì imposto da un mandato di cattura del Re – e l'esecuzione *materiale* della sentenza è rimessa nelle mani di Dio, ultimo e supremo giudice del destino di Don Giovanni nella versione goldoniana.

L'autore veneziano né moralizza il personaggio di Don Giovanni né lo snatura; egli semplicemente lo rilegge in chiave fortemente cristiana offuscandone in parte l'aspetto di *sciupafemmine* per enfatizzarne invece quello di empio punito da Dio e, nel fare questo, Goldoni appare fortemente ispirato da versioni del mito precedenti *El Burlador* di Tirso.

²⁴ Petruzzi, Carlo A., (a cura di) *Carlo Goldoni: Don Giovanni Tenorio*. 25. Si noti, inoltre, che all'epoca di Goldoni era opinione diffusa che *El Burlador de Sevilla* fosse opera di Pedro Calderón de la Barca invece che di Tirso de Molina. A tale proposito si veda: D'Agostino, Alfonso, (a cura di) *Tirso de Molina: Don Giovanni, il Beffatore di Siviglia*, 7-82.

Dall'empietà religiosa all'incontinenza sessuale. L'ateismo come motivo dominante nelle antiche versioni del mito

Nel suo *Vita, avventure e morte di Don Giovanni*, Giovanni Macchia ha avuto l'enorme merito di riportare alla luce antiche versioni del mito, illuminando scenari che si sarebbero detti impensabili nella ricostruzione dell'origine e delle mutazioni che esso ha subito nel corso dei secoli. Tra i testi pubblicati da Macchia si può ragionevolmente ipotizzare che Goldoni ne avesse letti almeno due prima della stesura del suo *Tenorio*: il *Promontorium Malae Spei* del teologo Paolo Zehentner e lo scenario seicentesco dall'eloquente titolo *L'ateista fulminato*²⁵.

Il testo di Zehentner è tratto dal *Promontorium Malae Spei Impiis Periculose navigantibus Propositum* (1643), in cui il teologo gesuita riferisce di un dramma latino rappresentato a Ingolstadt nel 1615 in cui il Conte Leonzio, discepolo del Machiavelli, viene dal Cancelliere fiorentino introdotto alle più radicali forme di epicureismo, empietà e ateismo tanto da negare i fondamenti stessi della cristianità (*Quid aliud trahere ex Machiavelli fontibus, praeter venenum?*). L'apice della propria tracotanza il Conte la raggiunge quando, di passaggio in un cimitero, afferra un cranio trovato a terra investendolo di blasfeme invettive contro Dio e l'aldilà. In preda alla propria indole depravata, Leonzio sarcasticamente invita il teschio a cena, certo della sua inanimatazza e forte dei precetti machiavelliani sull'oltretomba. La

²⁵ Il testo del *Promontorium* è stato pubblicato per la prima volta in Macchia, Giovanni. *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, 177-189. Per il *Promontorium* si veda inoltre D'Ancona, Alessandro, *Miscellanea di studi critici in onore di Arturo Graf*. Bergamo: Istituto Italiano d'arti grafiche, 1903, 622-644. *L'ateista* invece rappresenta il quarto scenario della raccolta manoscritta 4186 (*Ciro Monarca: Dell'opere regie*) contenente quarantotto scenari e appartenente alla Biblioteca Casanatense. Sebbene frutto di un lavoro fatto direttamente sul manoscritto, l'edizione di Macchia (191-211) è solo la quarta che vede la luce dopo De Simone Brower, Francesco. "Ancora una raccolta di scenari" *Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei* 10, 5 (1901): 391-407, Petraccone, Enzo. *La Commedia dell'Arte. Storia, tecnica, scenari*. Napoli: Ricciardi, 1927, 374-382 e Bragaglia, Anton Giulio. *Commedia dell'Arte, canovacci inediti raccolti e presentati da A. G. Bragaglia*, Torino: Il Dramma, 1943, 25-34.

vendetta però si consuma la sera stessa, quando, facendo seguito all'invito del Conte, il teschio si presenta al banchetto mettendo in fuga tutti i convitati, incluso Machiavelli. L'immagine raccapricciante del morto (*vivum mortis simulacrum*) si trova dunque di fronte al pietrificato Conte e, prima di ucciderlo sfracellandone la testa sul muro, lo istruisce sulla bontà del credo cristiano, sull'esistenza di Dio e su quella dell'oltretomba²⁶. Il Machiavelli è certamente la figura che maggiormente spicca nello scenario descritto da Zahentner e la scelta che ricade proprio sul celebre cancelliere fiorentino non è certo casuale; l'accusa di empietà che gli viene mossa è resa esplicita fin dalle primissime battute del *Promontorium*, dove il *Principe* viene accusato di essere uno strumento di corruzione morale che porta all'ateismo (*id sane luculenter demonstrat Machiavelli doctrinam, ex principe formando haustam, tandem ducere ad Atheismum*)²⁷. Ciò che interessa l'ignoto autore del testo non è tanto la condotta depravata del Conte, quanto piuttosto la sua tendenza a porsi domande esistenziali sui principali precetti cristiani²⁸. Tali domande presuppongono una cultura umanistica (non a caso il protagonista è discepolo del Machiavelli) e dunque escludono dalla questione che viene dibattuta gran parte del potenziale pubblico, ridotto così ad un auditorio erudito e certo non digiuno di questioni teologiche (*doctissimo Ingolstadiensis Academiae senatu*). *L'ateista fulminato*,

²⁶ *Quia igitur, ut postulationi tuae nunc satisfacerem, mihi imposuit DEUS, et ille DEUS, quem tu cum providentia sua proterve exhibitas; scias velim, per mortem temporaneam, non omnia in homine intermori; vitam suam in alterum orbem transfert anima, semper ibi victura, vel inter gaudia aeternantia, vel inter perpetuos ignes; pro conditione eius sententiae, quam in divino tribunali acceperit.* Macchia, Giovanni. *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, 187–189.

²⁷ Macchia, Giovanni. *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, 179.

²⁸ *Verumne illud est, quod passim credunt mortales, immortalem spiritum humano claudi corpusculo, illudque ab anima, totum vitae beneficium accipere? Quod si tibi aliquando etiam talis hospes inhabitavit, dic obsecro, postquam excessit, periitne totus an superest? Et si quidem superstes est, ubi moratur, et quibus locis? Salvusne est, an plectitur?* Macchia, Giovanni. *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, 181.

scenariò della seconda metà del XVII secolo²⁹, presenta una trama che di molto si avvicina a quella poi ereditata da Tirso per la complessità dell'intreccio – che si dipana infatti in tre atti – e per la comparsa delle *statue*, alla cui vista il protagonista sprofonda negli inferi dopo essere stato colpito, anche in questo caso, da un fulmine³⁰. Il Conte Leonzio del *Promontorium* assume qui il nome di Conte Aurelio (*Prencipe del Sangue, bandito*) e lo scenario delle sue malefatte è la città di Cagliari, in Sardegna. Nonostante le statue, Learco e Teandra, siano i genitori di quel Duca Mario la cui sorella era stata rapita da Aurelio³¹ e quindi la vendetta che esse invocano non sia collegabile alla sfera religiosa, il testo presenta ancora la punizione del Conte come conseguenza della sua empietà (*Bertolino gli ricorda che si muore, che vi è il Cielo e l'Inferno lui sprezza e dolergli che il Duca gli sia fuggito*) prima ancora che della sua incontinenza sessuale³². Questo aspetto è ben più che un semplice dettaglio e trova giustificazione nel titolo, dove il Conte è prima di tutto un *ateista* ed in quanto tale, destinato ad essere *fulminato*. Sebbene Aurelio assuma sempre più quei connotati che lo avrebbero, di lì a poco, trasformato nel Don Giovanni tirsiano, il celebre testo spagnolo presenta qualcosa di più che un banale e certamente non inedito cambiamento di nome e di scenario, esso mostra una *volgarizzazione* del mito stesso. Ben inteso, il termine “volgarizzazione” è da interpretarsi nel senso più

²⁹ Non si hanno notizie esatte sulla prima messa in scena dell'opera, alla quale fa tuttavia riferimento Thomas Shadwell nella prefazione di *Libertine* (1676) asserendo che era già stata rappresentata anni prima in Italia e persino nelle chiese. Si veda, a proposito, Macchia, Giovanni. *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, 191.

³⁰ [...] *In questo, Cielo s'apre, si sente il tuono e'l terremoto, si oscurano i lumi e cade dal Cielo un fulmine a' piedi d'Aurelio, quale si profonda subito e si serra il Tempio.* Macchia, Giovanni. *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, 209-210.

³¹ *Questo Duca Mario essagera dell'insulto ricevuto dal Conte Aurelio, quale gli rubbò la sorella Leonora dal serraglio delle Vestali e che ora di nuovo in campagna fa mille insulti al Regno ed alla sua casa. L'ateista fulminato*, atto primo. Macchia, Giovanni. *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, 195.

³² Macchia, Giovanni. *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, 205.

letterale e cioè di “divulgazione resa accessibile a tutti”, ciò che infatti rese il *Burlador* celebre come mai né Leonzio né Aurelio erano stati, fu il rendere un peccato da elitario – come il contestare dottrine teologiche – a popolare e comune, qual è l’infedeltà coniugale³³. Il Don Giovanni di Tirso non appare colto e di certo non ha studiato Machiavelli, nondimeno ha una presa assai maggiore sul pubblico proprio perché più comprensibile ad esso; un popolano del diciassettesimo secolo era certamente più portato ad immedesimarsi nelle sfrontate e irriverenti tresche amorose del conquistatore di Siviglia piuttosto che nelle questioni dottrinali di Leonzio. Questo ha decretato il successo di Don Giovanni e la codificazione definitiva di un mito che, partendo da quesiti teologici con Leonzio, ha raggiunto un profilo molto più popolare e dunque di successo con Tirso. Ecco quindi l’acclamato trionfo di cui Goldoni parla nell’introduzione alla sua versione³⁴; un successo che l’autore veneziano comprende solo parzialmente in quanto, come si è visto, decretato da un pubblico rozzo ed incolto, ma anche un successo nella cui scia egli vuole fermamente inserirsi per dare una svolta alla propria carriera ancora agli albori³⁵. È infatti nel rivedere il mito che Goldoni torna alle

³³ Si vedano, a proposito, le brillanti osservazioni di Luigi Lunari: “La vera e grande fortuna di Don Giovanni comincerà quando la sua sfida alle leggi umane e divine sarà tradotta in termini più accessibili e consueti. Non un ateo che nega Dio, dunque; ma un credente che disobbedisce ai comandamenti di Dio [...] un peccatore. E il suo peccato sarà quello che per la diffusa morale cristiana del tempo è il peccato più diffuso, forse il solo che interessi i confessionali di provincia, il “peccato” per eccellenza: l’incontinenza sessuale.” Lunari, Luigi, (a cura di) *Molière: Don Giovanni*, 24.

³⁴ *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 meravigliare, 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.* Goldoni, Carlo. *L’autore a chi legge*. In Petrucci, Carlo A., (a cura di) *Carlo Goldoni: Don Giovanni Tenorio*, 23.

³⁵ A proposito del passaggio tra apprendistato e professionismo in cui si va ad inserire la composizione del *Tenorio*, si veda: Ferrone, Siro. *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*. Venezia: Marsilio, 2011, 45-120. Per una più generale approccio alla vita e all’opera dell’insigne commediografo si tengano presenti, all’interno della sconfinata bibliografia sull’argomento, i seguenti testi: Ortolani, Giuseppe. *Della vita e dell’arte di Carlo Goldoni*.

origini pre-tirsiene dello stesso, versioni a cui si deve, in definitiva, la religiosità che permea il *Tenorio* del 1735 e che ha fortemente contribuito a decretarne l'oblio nei secoli successivi.

La metateatralità del Tenorio goldoniano. Delusioni e tradimenti tra finzione e realtà

Forse l'aspetto che più è sfuggito nel trattare la versione goldoniana del *Tenorio* è quello della forte componente autobiografica che caratterizza il testo. Lo spazio, certamente non esiguo, lasciato a episodi tutto sommato secondari – come le vicende amorose tra Carino ed Elisa – e un malcelato astio verso il protagonista che certo trapela dalla commedia, hanno portato ad un ulteriore inasprimento della critica letteraria contro il già vessato *Tenorio*³⁶. Tuttavia è proprio dietro a questi tre personaggi – Don Giovanni, Carino ed Elisa – che Goldoni cela sapientemente se stesso e personaggi a lui coevi: a svelarlo è proprio l'autore in un passaggio delle sue *Memorie*:

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).³⁷

Venezia: Istituto Veneto di Arti Grafiche, 1907. Angelini, Franca. *Vita di Goldoni*. Roma-Bari: Laterza, 1993. Alberti, Carmelo. *Goldoni*. Roma: Salerno, 2004. Herry, Ginette. *Carlo Goldoni. Biografia ragionata*. Venezia: Marsilio, 2007. De Michelis, Cesare. *Goldoni nostro contemporaneo*. Venezia: Marsilio, 2008.

³⁶ Si veda, a questo proposito, il già citato Paesani, Luciano. *Porta, Bertati, Da Ponte: Don Giovanni. Con il fax-simile del libretto di Nunziato Porta per Praga del 1776*, 103-108.

³⁷ Turchi, Roberta, (a cura di) *Carlo Goldoni, Memorie italiane. Prefazione e polemiche* Venezia: Marsilio, 2008, 204. Testo citato anche in Paesani (Paesani, Luciano. *Porta, Bertati, Da Ponte: Don Giovanni. Con il fax-simile del libretto di Nunziato Porta per Praga del 1776*, 107.) dalla seguente edizione: Goldoni, Carlo. *Memorie*. Trad. Eugenio Levi, Torino: Einaudi, 1967, 178.

Per comprendere le relazioni tra Goldoni e il fittizio Carino (aldilà dell’analogia onomastica) si deve prima analizzare la figura della Passalacqua, nome d’arte per Elisabetta D’Afflisio e quella di Antonio Vitalba, celebri attori teatrali dell’epoca³⁸. La D’Afflisio viene descritta da Goldoni nelle *Memorie* in termini certamente non elogiativi³⁹ che però nascondono un profondo risentimento personale; dice infatti l’autore: “Donna poi la più scaltra, la più fina, la più lusinghiera del mondo, fece quanto poté per cattivarsi l’animo del Poeta; ma non le riuscì, finché visse la Ferramonti”⁴⁰. In realtà l’attrice conquistò il cuore del drammaturgo per poi abbandonarlo proprio in favore del Vitalba, come riconosce il Goldoni stesso: “Il Comico Vitalba [...] avvezzo a dominare sul cuore principalmente delle sue Compagne di scena, attaccò quello della Passalacqua e non tardò ad impossessarsene. Me ne accorsi, me ne assicurai e non volendo disputar con un Comico, non feci che ritirarmi da quell’ingrata”⁴¹. A leggere le sue *Memorie*, parrebbe che l’autore abbia conciliato magistralmente un mito dal promettente successo – quale quello del *Don Giovanni* – con una vendetta privata consumata

³⁸ Sull’attrice, le principali informazioni si devono a: Bartoli, Francesco. *Notizie storiche de’ comici italiani*. Vol. 1. Padova: Conzatti, 1781. Carrer, Luigi. *Vita di Carlo Goldoni*. Venezia: Tipi di Girolamo Tasso, 1824. Rasi, Luigi. *I Comici Italiani*. Vol. 2. Firenze: Fratelli Bocca, 1897. Leonelli, Nardo. *Attori tragici, attori comici*. Vol. 1. Milano: Tosi, 1940. Simoni, Renato. *Trent’anni di critica drammatica*. Torino: Società Editrice Torinese, 1953. Molto più scarse sono invece le informazioni che possediamo su Antonio Vitalba, a questo proposito si veda: Ferrone, Siro. *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, 48-50 e la bibliografia ivi contenuta.

³⁹ “Quest’era Elisabetta Passalacqua Napoletana, figlia del Comico Alessandro D’Afflisio e giovane spiritosissima, che faceva di tutto passabilmente e niente perfettamente. Cantava, ballava, recitava in serio e in giocoso, tirava di spada, giocava la bandiera, parlava vari linguaggi e suppliva passabilmente negl’intermezzi.” Bonino, Guido D., (a cura di) *Goldoni, Carlo. Il teatro comico. Memorie italiane*, 198.

⁴⁰ A proposito della Ferramonti, si veda ciò che Goldoni stesso ne dice in: Bonino, Guido D., (a cura di) *Goldoni, Carlo. Il teatro comico. Memorie italiane*, 198.

⁴¹ Bonino, Guido D., (a cura di) *Goldoni, Carlo. Il teatro comico. Memorie italiane*, 203.

però in scena, sotto gli occhi degli spettatori. Nello spiegare i motivi che lo hanno portato a celare la Passalacqua dietro Elisa, il Vitalba dietro al protagonista e se stesso dietro a Carino, l'autore fa riferimento ad un curioso episodio: "Elisa nella Commedia tratta Carino, come la Passalacqua aveva trattato il Goldoni; egli dice le cose medesime, fa la medesima azione dello stiletto". Quale sia "l'episodio dello stiletto" è presto detto: Goldoni stesso, sempre nella sua autobiografia, si prodiga nel descrivere la disperazione che coglie la D'Afflisio nel momento in cui essa viene abbandonata dallo scrittore a seguito del tradimento col Vitalba. Proprio in preda a quella istrionica teatralità che in lei si era – evidentemente – fin troppo radicata, la procace attrice simula il tentativo di un suicidio sfoderando la lama di un pugnale nel disperato tentativo di fermare il Goldoni, ormai sul punto di abbandonarla⁴². Dato il successivo abbandono in favore del Vitalba, l'amore mal riposto e la farsa del finto suicidio lasciano un solco profondo nell'animo dello scrittore veneziano e questo episodio di vita vissuta viene fedelmente trasposto proprio sulla scena del *Tenorio*. Nel finale del secondo atto infatti Elisa, fingendo uno svenimento, riconquista subdolamente l'ingenuo cuore di Carino che arriva addirittura a scusarsi promettendo amore eterno⁴³, solo il successivo sprezzante abbandono della giovane da parte del pastorello (che, peraltro, invita Don Giovanni a fare altrettanto) rende pienamente giustizia del tradimento subito da Carino nella *fictio* scenica e da Goldoni nella realtà.

Tuttavia, perché il desiderio di vendetta dello scrittore veneziano venisse del tutto appagato, mancava ancora che la parte di Elisa

⁴² "Arrivato alla porta, mi rivoltai per guardarla. S'accorse della mia debolezza, tirò uno stiletto, finse di volersi ferire ed io fui sì sciocco, che corsi ad arrestarla e pacificarla, discesi sino alla viltà di domandarle perdono e contento con buona fede di aver recuperato quel cuore, partii più acceso che mai e la lasciai gloriosa del suo trionfo". Bonino, Guido D., (a cura di) *Goldoni, Carlo. Il teatro comico. Memorie italiane*, 203.

⁴³ *ELISA: De' tuoi sospetti/ Mi parlerai mai più? CARINO: No, mio tesoro./ ELISA: Mi sarai tu fedel? CARINO: Fino alla morte [...] ELISA: Miser Carino!/ Li vorrebbero così le scaltre donne. Don Giovanni Tenorio, II, 8, 20-3.*

venisse effettivamente recitata dalla Passalacqua; le perplessità a riguardo erano lecite dal momento che l'attrice, nel leggere il copione, avrebbe facilmente compreso chi e cosa fosse realmente messo in scena. Ella fu tuttavia costretta a recitare la parte. Il Goldoni infatti riferisce che, nonostante le lamentele della donna, sia il Grimani, proprietario del teatro San Samuele, sia Giuseppe Imer, capocomico della compagnia, presero le sue difese obbligando quindi l'attrice a calcare il palco⁴⁴. Il risultato, come conferma il Goldoni stesso, fu nel complesso molto soddisfacente e unì la riuscita dell'opera teatrale alla personale vendetta – *inscenata* – sull'amata infedele: “(l'attrice Passalacqua) 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 veder mortificata la Passalacqua”⁴⁵.

Influenza su Da Ponte e note conclusive

Sebbene l'elemento autobiografico della commedia sia limitato alla sola storia d'amore (peraltro non ricambiato) tra Carino ed Elisa, è proprio questo aspetto a permettere all'autore di lasciar trapelare dal testo un “io” quanto mai autentico proprio perché colto in una cocente delusione amorosa. Ed in questo sta, almeno in parte, la specificità della commedia. L'amore di Carino per Elisa ed il cedimento di

⁴⁴ “[...] 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 voleva recitare in quella Commedia. Il buon cavaliere, desideroso di compiacere tutto il mondo, voleva soddisfarla, me ne parlò; ma io tenni forte; protestai di rinunciare al Teatro, se la Commedia non si faceva, com'io l'aveva distribuita. L'Imer sostenne le mie ragioni e le ragioni del Teatro; fece l'elogio della Commedia, persuase il padrone.” Bonino, Guido D., (a cura di) Goldoni, Carlo. *Il teatro comico. Memorie italiane*, 205.

⁴⁵ “La Passalacqua fu obbligata, o a recitare la parte di Elisa, o a sortire dalla Compagnia. Pres'ella il miglior partito” Bonino, Guido D., (a cura di) Goldoni, Carlo. *Il teatro comico. Memorie italiane*, 205.

quest'ultima alle avances di Don Giovanni traspongono sul palco una vicenda realmente accaduta a Goldoni; ma una tale rielaborazione teatrale va a inserirsi così perfettamente nell'ordito della commedia, che l'episodio dei due pastorelli – sentito come caratterizzante – sarà fatto proprio da Da Ponte e messo in musica da Mozart *ne Il dissoluto punito, ossia il Don Giovanni*. Un duetto, in particolare, comprova questo debito artistico contratto dal poeta di Ceneda col Goldoni; si tratta dell'aria dapontiana *Là ci darem la mano*, aria che, se da una parte echeggia un ben preciso passo del secondo atto *del Tenorio goldoniano*⁴⁶, all'altro riassume la travagliata vicenda tra i tre personaggi nelle sue fasi salienti. Dalle spasimanti lusinghe di Don Giovanni per la pastorella – che in Da Ponte ha nome Zerlina – ai successivi tentennamenti della giovane (*'Vorrei e non vorrei.../ Mi trema un poco il cor.../ Felice, è ver, sarei/ Ma può burlarmi ancor'*), dalla falsa compassione che Zerlina stessa esprime per il compagno contadino Masetto – nomignolo diminutivo e commiserativo che certo richiama quello di Carino – fino al cedimento finale ed al consenso al tradimento. La commedia del Goldoni era ben presente a Da Ponte durante la stesura dell'omonimo libretto, anzi, sebbene esso attinga copiosamente sia a Tirso che a Molière – al punto da far tornare la statua prepotentemente sulla scena – non si può che concordare con Daniela Goldin, secondo la quale “il modello poetico delle nobili

⁴⁶ Questo, il passo goldoniano: D. GIOVANNI: *Siate pietosa, o bella;/ Io trarrovvi dal bosco. In nobil tetto/ Posso guidarvi a comandare altrui:/ Le rozze lane cangerete in oro./ E di gemme fornita, ogni piacere/ Sarà in vostra balìa. ELISA: Se non temessi/ Pimanere delusa... D. GIOVANNI: Io non saprei/ Come meglio accertarvi: ecco la mano. ELISA: Fra noi s'usa giurare e sono i Dei/ Mallevadori della fé. D. GIOVANNI: (Si giuri/ Per posseder questa beltà novella)/ Giuro al Nume che al cielo e al mondo impera./ Voi sarete mia sposa. ELISA: E se mancate? D. GIOVANNI: Cada un fulmin dal cielo e l'alma infida/ Precipiti agli abissi. (II, 3, 108-126) Questo invece, quello di Da Ponte: DON GIOVANNI: *Là ci darem la mano./ Là mi dirai di sì./ Vedi, non è lontano:/ Partiam, ben mio, di qui. ZERLINA: (fra sé) Vorrei e non vorrei.../ Mi trema un poco il cor.../ Felice, è ver, sarei;/ Ma può burlarmi ancor. DON GIOVANNI: Vieni, mio bel diletto! ZERLINA: [c.s.] Mi fa pietà Masetto. DON GIOVANNI: Io cangerò tua sorte. ZERLINA: [c.s.] Presto non son più forte. DON GIOVANNI: Andiam, andiam! ZERLINA: Andiam! (I, 9, 35-48). Gli echi goldoniani riscontrabili nel testo di Da Ponte furono per primi notati da Dent, a questo proposito si veda: Dent, Edward J. *Il teatro di Mozart*. 181-182.**

vittime di Don Giovanni sono certamente le figure corrispondenti del *Don Giovanni* goldoniano, testo, si direbbe, ignoto a Bertati che pure di Goldoni è un sistematico imitatore [...] Sembra anzi che, in questa occasione, Da Ponte voglia superare il suo collega con Goldoni alla mano”⁴⁷.

La brillante analisi della Goldin mette in risalto se non un debito, certamente una forte influenza esercitata da Goldoni su Da Ponte; un ascendente, questo, che non può certo essere lasciato in secondo piano in quanto determinante nell’affermazione della versione dapontiana su quella coeva del Bertati e in una certa misura concorrente al vastissimo successo della stessa.

Al contrario, l’opera del Goldoni è stata accusata di essere un esperimento giovanile dettato più da esigenze di carriera che da una vera ispirazione; una commedia, insomma, i cui risultati artistici assai si distanziano da quelli raggiunti dall’autore in età matura. Su questo giudizio, come si è visto, la *Nota storica* firmata da Ortolani nel 1926 ha esercitato un’enorme influenza. Pare invece opportuno, in conclusione a questo saggio, sottolineare quanto l’opera del Goldoni rappresenti un passo fondamentale nella comprensione dell’evoluzione del mito; se infatti essa attenua l’aspetto ormai esasperato di *donnaiolo* che la tradizione riversava sul protagonista, ne riscopre anche quello di dissoluto punito. Nell’arco di pochi anni infatti, l’empietà del protagonista sarebbe assurda da aspetto marginale a tratto distintivo, fino a diventare la peculiarità che più caratterizza il personaggio di Don Giovanni nella riscrittura

⁴⁷ Goldin, Daniela, *La vera Fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*. Torino: Einaudi, 1985, 111, testo da cui è tratto anche il passaggio seguente: “Il successo di *Don Giovanni* (dapontiano, N.d.A.) è legato alle sue capacità mimetiche, camaleontiche; per questo il suo linguaggio si adegua agli interlocutori, ironico e colloquiale con gli inferiori, sussiegoso e retorico con i nobili. Sono i caratteri linguistici del *Don Giovanni* goldoniano, da cui Da Ponte riprende l’abitudine del protagonista di sopraffare i personaggi socialmente inferiori con evasive e perentorie sentenze [...] e al pari del protagonista di Goldoni il *Don Giovanni* dapontiano si tradisce definitivamente per l’apostrofe cortese: *bellissima Donn’Anna* (Goldoni, IV, 2; Da Ponte, I, 12)”. Goldin, Daniela. *La vera Fenice*, 115.

dapontiana del 1787. Il *Tenorio* del 1735 colma appieno quella lacuna che si era venuta a creare tra l'opera di Molière (1665) e quella di Mozart (1787), presentando una versione del mito in cui la *favola* del Don Giovanni assume contorni assai più realistici e si fa portatrice di un messaggio cristiano profondo, quello cioè concernente l'aldilà e l'inevitabile punizione dei peccati. Questo messaggio, scevro di "esagerazioni, inverosimiglianze e assurdità" – come dice l'autore stesso – viene affidato ad una versificazione asciutta e forbita che non rifugge da eleganti dantismi ed è anzi impreziosita dal frequente ricorso all'iperbato come artificio retorico più ricorrente⁴⁸. Goldoni torna ad una versione pre-tirrsiana del mito, allontanandosi proprio da quegli aspetti volgari che della commedia spagnola avevano decretato il successo e vi coniuga un elemento autobiografico che lungi dall'appesantire il racconto, lo arricchisce di contenuti, integrandoli magistralmente nel tessuto narrativo.

L'elaborazione retorica del testo, congiunta alla deliberata ripresa di elementi arcaici del mito dongiovannesco possono – va ammesso – non essere sufficienti a far porre il *Tenorio* sullo stesso piano dei massimi capolavori quali la *Locandiera* (1753), l'enorme produzione artistica e le sublimi vette raggiunte dal Goldoni nell'arco della sua lunga carriera portano di fatto il critico letterario a formulare una suddivisione gerarchica tra le opere dell'autore veneziano. Ciò nondimeno, il *Don Giovanni Tenorio* del 1735 non solo rappresenta un tassello fondamentale nella storia della moderna evoluzione del mito – un rinnovamento che guardando al futuro attinge copiosamente dal passato – ma esso ricopre anche un'innegabile validità artistica come oggetto poetico a sé stante tanto da diventare fonte di ispirazione per Da Ponte e per la definitiva codificazione mozartiana

⁴⁸ Dante è certamente l'autore più citato nel corso della commedia; tra i molti possibili esempi, si veda in particolare IV, 2, 22 (*Fu un solo punto*), IV, 3, 40 (*Chi è cagion del suo mal, pianga se stesso*) e IV, 8, 11 (*onorate imprese*). Evidente anche l'influsso di Cecco Angiolieri e del celebre *S'i fossi foco* nell'invettiva finale di Don Giovanni contro il proprio fato (V, 8, 40-47).

del mito. A questo proposito, si auspica che nel futuro nuovi studi possano approfondire un testo ricco di suggestioni e scandagliarne ulteriormente gli aspetti più reconditi, contribuendo così alla piena comprensione di una commedia che, ad oggi, non smette di esercitare un profondo fascino.

Bibliografia

- | | | |
|-----------------|------|--|
| Alberti, C. | 2004 | <i>Goldoni</i> . Roma: Salerno Editore. |
| Angelini, F. | 1993 | <i>Vita di Goldoni</i> . Roma-Bari: Laterza. |
| Bartoli, F. | 1781 | <i>Notizie storiche de' comici italiani</i> (1). Padova: Conzatti. |
| Bragaglia, A-G. | 1943 | <i>Commedia dell'Arte, canovacci inediti raccolti e presentati da A. G. Bragaglia</i> , Torino: Il Dramma. |
| Carrer, L. | 1824 | <i>Vita di Carlo Goldoni</i> . Venezia: Tipi di Girolamo Tasso. |
| Curi, U. | 2002 | <i>Filosofia del Don Giovanni. Alle origini di un mito moderno</i> . Milano: Mondadori. |
| D'Ancona, A. | 1903 | <i>Miscellanea di studi critici in onore di Arturo Graf</i> . Bergamo: Istituto Italiano d'arti grafiche. |
| Da Ponte, L. | 1976 | <i>Memorie, Libretti mozartiani</i> . Milano: Garzanti. |
| De Michelis, C. | 2008 | <i>Goldoni nostro contemporaneo</i> . Venezia: Marsilio. |
| Dent, E-J. | 1979 | <i>Il teatro di Mozart</i> . Milano: Rusconi. |
| De Simone B-F. | 1901 | “Ancora una raccolta di scenari.” <i>Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei</i> , 10 (5): 391-407. |

- | | | |
|-----------------|------|--|
| Einstein, A. | 1951 | <i>W. A. Mozart. Il carattere e l'opera.</i> Milano: Ricordi. |
| Ferrone, S. | 2011 | <i>La vita e il teatro di Carlo Goldoni.</i> Venezia: Marsilio. |
| Goldin, D. | 1985 | <i>La vera Fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento.</i> Torino: Einaudi. |
| Goldoni, C. | 1926 | <i>Opere complete (23).</i> Venezia: Municipio di Venezia. |
| —. | 1967 | <i>Memorie.</i> Torino: Einaudi. |
| —. | 1983 | <i>Il teatro comico. Memorie italiane.</i> Milano: Mondadori. |
| —. | 2012 | <i>Don Giovanni Tenorio.</i> Venezia: Damocle Edizioni. |
| Herry, G. | 1997 | <i>Carlo Goldoni. Biografia ragionata.</i> Venezia: Marsilio. |
| Kierkegaard, S. | 1997 | <i>Don Giovanni. La musica di Mozart e l'eros.</i> Milano: Rizzoli. |
| Kunze, S. | 2006 | <i>Il teatro di Mozart.</i> Venezia: Marsilio. |
| Leonelli, N. | 1940 | <i>Attori tragici, attori comici (1).</i> Milano: Tosi. |
| Lipperini, L. | 2006 | <i>Don Giovanni. Il potere della seduzione, la musica, il mito.</i> Roma: Castelvechi Editore. |
| Macchia, G. | 2006 | <i>Vita avventure e morte di Don Giovanni.</i> Milano: Adelphi. |
| Molière | 2011 | <i>Don Giovanni.</i> Milano: Rizzoli. |
| Molina, T. | 2011 | <i>Don Giovanni, il Beffatore di Siviglia.</i> Milano: Rizzoli. |
| Ortolani, G. | 1907 | <i>Della vita e dell'arte di Carlo Goldoni.</i> Venezia: Istituto Veneto di Arti Grafiche. |

- | | | |
|----------------|------|---|
| Paesani, L. | 2012 | <i>Porta, Bertati, Da Ponte: Don Giovanni. Con il fax-simile del libretto di Nunziato Porta per Praga del 1776.</i> Chieti-Pescara: LED Edizioni Universitarie. |
| Palmieri, R. | 2014 | “ <i>Svenami tu pastore: Don Giovanni Tenorio antieroe goldoniano</i> ”. <i>Critica letteraria</i> 42 (164-165): 593-607. |
| Petraccone, E. | 1927 | <i>La Commedia dell'Arte. Storia, tecnica, scenari.</i> Napoli: Ricciardi. |
| Rasi, L. | 1897 | <i>I Comici Italiani (2).</i> Firenze: Fratelli Bocca. |
| Simoni, R. | 1953 | <i>Trent'anni di critica drammatica.</i> Torino: Società Editrice Torinese. |