

L'OMBRA DI DON JUAN TENORIO SULLA SCENA BAROCCA  
PARTENOPEA: INDIZI D'ARCHIVIO  
E CANONI DRAMMATURGICI

*Teresa Megale*

1. Esisterebbe un possibile riverbero tra drammaturgia e storia all'origine di uno tra i principali classici del *Siglo de oro*, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, insieme all'*Amleto* di Shakespeare e al *Faust* di Goethe – giova ripeterlo – uno dei cardini della cultura teatrale (e della cultura *tout court*) dell'Occidente. Nel cercare le tracce che comprovino simile assunto, si propongono qui elementi che alludono ad una probabile tessitura tra la scena e le vicende storico-politiche del Regno di Napoli dei primi decenni del Seicento, e si isolano i pochi bagliori ancora vividi in grado di restituire alcune informazioni su uno spettacolo destinato a travalicare il palcoscenico per mutarsi presto in un fenomeno di ampia portata e di altrettanto ampia risonanza culturale e sociale.

Come è noto, nel volgere di una manciata di anni, la vita scenica del *Burlador* si espande dall'Andalusia a Napoli – dal 1507 capitale del vice-regno asburgico –, seguendo la traiettoria consueta delle relazioni e degli scambi tra il Mezzogiorno e la Spagna. Dopo la probabile messinscena della compagnia di Jerónimo Sánchez avvenuta a Écija e a Cordova fra il 2 e il 4 agosto del 1617 come *Tan largo me lo fiáis* (titolo desunto da una battuta del testo), lo sbarco a Napoli, ricettiva in traffici mercantili, umani e culturali e propensa all'assimilazione, alla trasformazione e alla diffusione di quanto arrivasse sulle rive del golfo, dovette essere agevolato dalla presenza radicata in città di compagnie teatrali spagnole, attive sia in formazioni singole, sia in formazioni miste, ispano-partenopee<sup>1</sup>. Non a caso, dalla

<sup>1</sup> Per la ricostruzione della scena partenopea in rapporto con il potere vicereale, l'aristocrazia locale, la potente chiesa locale, il teatro di corte, le dinamiche imprenditoriali del professionismo, mi permetto di rinviare a Megale (2017 e 2020).

Teresa Megale, University of Florence, Italy, [teresa.megale@unifi.it](mailto:teresa.megale@unifi.it), 0000-0003-1142-9948

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup\_best\_practice)

Teresa Megale, *L'ombra di don Juan Tenorio sulla scena barocca partenopea: indizi d'archivio e canoni drammaturgici*, pp. 205-218, © 2020 Author(s), CC BY 4.0 International, DOI 10.36253/978-88-5518-150-1.10, in Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García (edited by), *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltrelpe (secoli XVI-XVIII)*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press ([www.fupress.com](http://www.fupress.com)), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-150-1 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-150-1

fine del 1618 la capitale del viceregno si era dotata di una 'stanza' teatrale, il Teatro di San Giovanni dei Fiorentini, che, aperta da impresari privati, si trasformò celermente nel luogo privilegiato dal quale si propagavano le produzioni teatrali giunte dalla Spagna. Tale fu la specializzazione della sua offerta spettacolare da conformare la stessa toponomastica urbana, se persino la strada in cui il teatro fu edificato, nel cuore dell'*insula* domenicana di San Piero Martire, venne stabilmente identificata come quella della «comedia spagnola»<sup>2</sup>.

Dalle centralissime vie della Napoli spagnola, all'incirca dagli anni Venti del Seicento, la circolazione del *Don Juan*, attribuito a Tirso de Molina o piuttosto all'attore Andrés de Claramonte<sup>3</sup>, grazie agli attori e al consenso del pubblico, si fa particolarmente rapida. Testo in fuga, che propaga le gesta di un personaggio «dai piedi di vento» (Garboli, 2005: 97), secondo la pertinente immagine coniata da Cesare Garboli, *El burlador* risale, infatti, verso il resto d'Italia per poi dilagare a metà secolo, oltre le mal vietate Alpi, a Parigi con lo scenario dell'Arlecchino Dominique Biancolelli e con i testi distesi *Le festin de pierre* degli attori Nicolas Drouin detto Dorimond (allestito la prima volta a Lione nel 1658) e di Claude Deschamps detto Villiers (dato nel 1660), per culminare, seppur momentaneamente, nel *Dom Juan* di Molière nel 1665: la sola opera del grande attore-autore a brevissima tenitura, destinata al buio della censura a pochi giorni dal debutto<sup>4</sup>.

A distanza cronologica ravvicinata, il testo, irrobustito dalla fama e dal successo riscosso presso pubblici eterogenei, ritorna a Roma, nella quale si assiste nel 1669 alla prima versione musicale finora nota con il titolo mutato, come Controriforma esigea, in *Empio punito* su musica di Alessandro Melani e libretto di Filippo Acciajoli, opera rappresentata nel Palazzo Colonna in Borgo su committenza dell'attivissima regina Cristina di Svezia<sup>5</sup>.

In ambito fiorentino, sin dal 1633 si era profilato il *Convitato* di Giacinto Andrea Cicognini e quello, rimasto manoscritto e mai sottoposto alla prova delle scene, di Giovan Battista Andreini, all'altezza del 1651 già considerato 'nuovo' e 'risarcito'<sup>6</sup>: aggettivi non casuali, eloquenti spie del-

<sup>2</sup> Sulle origini del teatro e sulla sua storia seicentesca, cfr. Megale (2017: 179-198).

<sup>3</sup> La questione attributiva, sollevata nel 1968 da Wade (1968) è assai dibattuta, non essendo ancora risolta per insufficienza di prove documentarie incontrovertibili. Per un riepilogo delle posizioni controverse, espresse da Alfredo Rodríguez López-Vázquez in favore di Andrés de Claramonte e da Luis Vázquez in favore di Tirso de Molina, cfr. Egido (1992: 460-470).

<sup>4</sup> Come è risaputo, l'opera ricomparve a stampa postuma, nell'edizione del 1682, curata dall'attore La Grange.

<sup>5</sup> Sulle varianti in musica dell'opera teatrale in un arco temporale che va dal Seicento al Settecento, si veda in particolare Pirrotta (1991).

<sup>6</sup> Sulla definizione del testo dell'Andreini si veda Carandini, Mariti (2003). In particolare, sul 'risarcito', termine desunto dal lessico marinaresco, cfr. la recensione-saggio di Taviani (2005: 463).

le numerose versioni allestite sui palcoscenici in ogni dove, segnali inequivocabili del successo commerciale e dunque della relativa consunzione spettacolare subita dal soggetto, perfetta incarnazione dell'anima borghese nata negli stati nazione. Il *Convitato*, scritto dal maggiore attore-drammaturgo del Seicento italiano a metà secolo, fu «una vera e propria *summa* enciclopedica del teatro barocco» (Carandini, Mariti, 2003: 306). Tuttavia, non si trattò di «uno dei tanti Don Giovanni», bensì di un «Don Giovanni nuovo» che non «finisce all'inferno: ne esce. Non è un ateo, ma un Anticristo. È spagnolo, ma in una Spagna dove invece delle chiese ci sono i templi degli dèi» (Taviani, 2005: 452).

La reiterata elaborazione drammaturgica, a cui fu sottoposta l'opera nel corso del Seicento, preparò, dunque, la fortuna scenica successiva del *Burlador*. Pertanto, come è stato efficacemente affermato, non si tratta di «un semplice testo», ma di una storia «che naviga fra le scene e torna sempre in arsenale. Un macrotesto dai continui e sempre scontenti *viavai*» (Taviani, 2005: 448). Nel Settecento, la sua parabola spettacolare, lungi dall'essersi esaurita, come è risaputo, toccherà il suo vertice assoluto a Praga nel 1787 e poi a Vienna l'anno successivo, tramite la trasposizione in versi del libretto che Lorenzo Da Ponte appronterà per la musica di Mozart<sup>7</sup>. Prima aveva ripreso vigore nella laguna di Venezia sia grazie all'omonimo spettacolo goldoniano, messo in scena nel 1736, sia grazie alla vita e alle opere di Giacomo Casanova, sia attraverso le varie riscritture musicali dedicate al medesimo soggetto tanto a Napoli che a Venezia.

È solo il caso di menzionare, quali antecedenti del *Don Giovanni* mozartiano, almeno tre delle edizioni finora censite dalla storiografia, esemplari dello spazio conquistato all'interno della produzione melodrammatica barocca dalla vicenda del dissoluto punito: la messa in musica di Francesco Gardi su versi di Giuseppe Maria Foppa per il veneziano Teatro di San Samuele; quella di Giuseppe Gazzaniga su libretto di Giovanni Bertati, in scena nel Teatro Giustiniani di San Moisé della stessa città lagunare, al quale attinse a piene mani Da Ponte<sup>8</sup>, infine quella di Vincenzo Fabrizi su testo di Giovan Battista Lorenzi per il Teatro Valle di Roma.

Limitare a questi pochi, essenziali cenni la straordinaria vita teatrale europea del *Burlador*, argomento immarcescibile, è obbligato esercizio di sintesi, tante sono state fino ai nostri giorni le continue trasformazioni, manipolazioni, rivisitazioni, tante le indagini storiografiche specifiche, tante le letture critiche alle quali è stato sottoposto il multiforme personaggio durante circa quattro secoli di incessante vitalità.

<sup>7</sup> Sull'opera si dispone dell'ottimo commento di Mila (1988), da integrare con Kunze (2006<sup>2</sup>: 392-527).

<sup>8</sup> Per un'analisi puntuale dei prelievi dapontiani dal libretto di Bertati cfr. Kunze (2006<sup>2</sup>: 410-415).

2. La questione della ricezione teatrale seicentesca fuori dai confini spagnoli e del suo immediato successo sulle scene partenopee del Teatro di San Bartolomeo fa comprendere quale ruolo abbia svolto all'interno di quella cultura, e come sia stato propagato nel resto d'Italia e d'Europa, dopo aver assorbito e ritenuto il *clima* partenopeo, ma anche come questo possa essere stato trasferito e riportato in Spagna attraverso quegli speciali mediatori che sono stati da sempre gli attori, interpreti privilegiati, e soggetti essi stessi, del meticcio culturale.

Alle molteplici diramazioni della materia, qui sinteticamente richiamate, si sovrappongono radici drammaturgiche profonde e misteriose, che affondano nelle storie popolari dell'area indoeuropea (peraltro, il banchetto con il morto affiora nei repertori di racconti di una serie alquanto ampia di culture popolari ed emerge nel 1615 sin dal dramma del Conte Leonzio, prototipo gesuitico dongiovanneo rappresentato sulle rive del Danubio, a Ingolstadt)<sup>9</sup>. Per tali motivi, qui si tenterà di seguire quali rifrazioni e quali metamorfosi l'ispanico *Burlador* abbia assunto sul suolo partenopeo e come queste abbiano potuto influenzare la sua declinazione teatrale e talune specifiche varianti drammaturgiche.

Come comprovano i superstiti canovacci degli attori dell'Arte dedicati a Don Juan, che tuttavia appartengono ad ambiti geografici e ad ambiti cronologici diversi fra loro e che sono testimoni di un fenomeno teatrale che, in quanto tale, si deve supporre ben ramificato ed esteso, nel corso del Seicento la disseminazione del personaggio sulle sponde italiche diventa a dir poco invasiva. Una disseminazione straordinaria, secondo Taviani legata al carattere «'bastardo' del soggetto, che ha della commedia e della tragedia, dell'opera sacra e della profana, con radici in terra ed in cielo, nell'oscuro e nel sublime», e che «rivela sotto le croste una inesplorata fonte d'energia». Niente più, dunque, che «una trama di cassetta, un po' volgare, pericolosa perché bacchettona e un poco oscena» (Taviani, 2005: 443), che forse proprio per tali, intrinseche caratteristiche tanto profitto portò agli attori prima spagnoli, poi del resto d'Europa, che lo incarnarono. La sua straordinaria diffusione, alimentata dal commercio teatrale praticato dal professionismo, fu tale da lanciare una moda e formare un gusto: si posero le basi per un immaginario che sconfinò oltre i ristretti limiti imposti dal genere. Fu così che nacque il mito dell'«hombre sin nombre», su cui converge in modo unanime la moderna storiografia sull'argomento<sup>10</sup>. Trattandosi, però, – come notato da Silvia

<sup>9</sup> Il dramma del Conte Leonzio è conosciuto attraverso la narrazione che ne fece il teologo gesuita Paolo Zehentner nel suo *Promontorium Malaee Spei Impiis Periculose navigantibus Propositum*, II, XI, nel 1643. Si veda la traduzione del passo, con testo originale a fronte, in Macchia (1991<sup>5</sup>: 177-189).

<sup>10</sup> Della sterminata bibliografia su Don Juan, si isolano qui alcuni dei principali studiosi, per parte italiana, i cui lavori hanno molto giovato alle acquisizioni di carattere teatrale: il 'classico' Macchia (1991<sup>5</sup>); Spaziani (1978); Carandini, Mariti (2003).

Carandini riguardo al Don Giovanni andreiniano – di «una vera e propria *summa* enciclopedica del teatro barocco» (Carandini, Mariti, 2003: 306), tuttavia, il concetto di «estrema avventura» potrebbe sopravanzare quello stesso di «mito».

Nel suo momento sorgivo, dunque, alla base della fortuna del personaggio dongiovanneo e della sua proiezione in uno spazio culturale di respiro europeo contribuiranno ampiamente, per prime, le compagnie teatrali spagnole, le compagnie partenopee e le compagnie miste, ispano-partenopee, in netto anticipo su tutte le altre. La ricchissima letteratura critica su Don Juan, tanto ricca da confluire nel 1999 in un dizionario in tutto simile ad un *mare magnum* bibliografico (Brunel, 1999)<sup>11</sup>, tuttavia tende ad essere in parte ancora lacunosa riguardo al fatto sostanziale che la fortuna del personaggio sia stata costruita sugli assi dei palcoscenici dagli attori di mezza Europa e da lì accresciuta a dismisura in paesi e presso ceti sociali diversi. L'immaginario *di* e *su* Don Giovanni, emblema del borghese in ascesa, è la risultante di una pratica scenica ininterrotta, di cui rimangono importanti testimonianze, seppur sporadiche e di difficile reperibilità. In anni recenti, più di uno studio relativo alla storia della Commedia dell'Arte ha segnalato nuovi affioramenti circa il grande personaggio, così da colmare gravi lacune, o meglio, alcuni errori prospettici ancora presenti nei repertori bibliografici allestiti allo scadere del secolo scorso.

Dopo il pionieristico, ed inossidabile, saggio di Giovanni Macchia, uscito oltre mezzo secolo fa, nel 1966, e più volte ampliato e riedito, le ricerche di storia del teatro hanno infittito sensibilmente le occorrenze di Don Juan Tenorio. I contributi di Laura Dolfi, di Delia Gambelli, di Annamaria Testaverde, di Otto Schindler, di Siro Ferrone (Dolfi, 1996: 135-155; Gambelli, 1993; Gambelli, 1997; Gambelli, 1996; Testaverde, 1997; Schindler, 2008; Ferrone, 2014: 78-83) e, su tutti, l'importante edizione critica del *Convitato di pietra* di Giovan Battista Andreini, curata da Silvia Carandini e Luciano Mariti nel 2003<sup>12</sup>, testimoniano quanto l'indagine sulle fonti teatrali primarie sia ancora aperta e come il contributo teatrale italiano alla definizione del 'mito' nel passaggio che va dallo pseudo Tirso al *Dom Juan* di Molière sia questione ancora da ripensare. Fin qui si è tentato da più parti di 'smascherare' Don Giovanni dai suoi travestimenti scenici per seguire la formazione di una mitografia tra le più tenaci dell'età moderna nella sua traiettoria di lunga durata, qui rammentata, che va dalla Spagna all'Italia, alla Francia, alle corti asburgiche di Praga e di Vienna, passando dalle grandi civiltà teatrali italiane, rappresentate in prima istanza da Napoli, Firenze, Roma e Venezia.

<sup>11</sup> Alle soglie del nuovo millennio, il volume registra le innumerevoli reincarnazioni del personaggio e le sue metamorfosi letterarie e filosofiche oltre che teatrali.

<sup>12</sup> Carandini, Mariti (2003: 393-682), che edita modernamente *Il nuovo risarcito convitato di pietra* di Giovan Battista Andreini.

3. È la Napoli spagnola di inizio Seicento ad ospitare la prima rappresentazione finora conosciuta del Don Giovanni fuori dal suolo patrio, sulle tavole del palcoscenico del Teatro di San Bartolomeo non nella data secca del 1625, come è stato fin qui erroneamente scritto, a partire da Joseph G. Fucilla e da Ulisse Prota-Giurleo, rispettivamente nel 1958 e nel 1962<sup>13</sup>, e meccanicamente ripetuto dagli studi successivi, bensì nell'arco degli anni che va dal 1621 al 1625. Lo spostamento cronologico, benché lieve, non è elemento di per sé trascurabile: esso introduce semmai una maggiore contiguità fra il processo di assimilazione e di variazione drammaturgica, a cui gli attori sottoposero il copione giunto dalla Spagna, a quell'altezza cronologica non ancora rifluito nell'edizione a stampa (uscita a Barcellona nel 1630 per i tipi di Gerónimo Margarit) nella raccolta intitolata *Doze comedias nuevas de Lope de Vega Carpio y otros autores. Segunda parte*, e la storia politica, culturale, sociale della Napoli primoseicentesca. Se a questo dato si aggiunge l'ipotesi filologica più accreditata, secondo la quale la *princeps*, ossia Barcellona 1630 per i tipi del succitato Margarit, in realtà è da intendersi impressa a Siviglia presso i torchi di Manuel de Sande, nel 1627 o al più nel 1629, la vicinanza cronologica tra il testo e la scena si riduce ulteriormente. La prossimità temporale fra il debutto spagnolo del *Tan largo* nel 1617, il quadriennio 1621-1625, entro il quale si presume avvenuto quello napoletano al San Bartolomeo e la prima messa a stampa del testo non escluderebbe in alcun modo una possibile ricezione della pratica teatrale partenopea in Spagna dello stesso soggetto.

Tenuto a battesimo in quel liquido amniotico teatrale che è stato il Mediterraneo, Don Giovanni avrebbe compiuto al suo apparire un presumibile viaggio di andata e ritorno, al quale fanno sempre più propendere le caratteristiche riferite al contesto storico del teatro seicentesco partenopeo oltre ad alcune precise attestazioni drammaturgiche che assumono ruolo di evidenza: l'ambientazione a Napoli della scena d'apertura e, su tutto, il catalogo delle conquiste dongiovanee, uno dei mitemi più universalmente noti e più italiani nella diacronia delle varianti teatrali, divenuto il canone drammaturgico per eccellenza del suo sviluppo scenico, che potrebbe avere avuto il suo luogo di incubazione all'ombra del Vesuvio.

Il raro notturno con cui si apre l'opera combacia – com'è noto – con un interno del Palazzo reale di Napoli. Anche il cognome del personaggio evoca la storia partenopea, se una famiglia Tenorio si registra in epoca aragonese durante il regno di Alfonso XI. Se Siviglia, come rilevato da Laura Dolfi<sup>14</sup>, è città peccaminosa, che persino Teresa d'Avila non meno di Lope de Vega e di

<sup>13</sup> Fucilla (1958); Prota-Giurleo (1962: 93-94; 124-127) (ora riedito con varianti e modifiche: Bellucci, Mancini, 2002).

<sup>14</sup> «Santa Teresa afirma que es en Sevilla donde, quizá por su clima, el demonio consigue tentar más al hombre y éste menos a resistirle (*Libro de las Fundaciones*, cap. XXV); Lope de Vega le confiere la prioridad en la libertad de las costumbres (*La buena guarda*, segundo acto: diálogo entre Félix y Carrizo); Góngora subraya su corrupción y deshonestidad (*Las firmezas de Isabela*, vv. 2458-65), etc.». Dolfi (2011: 32, nota 3).

Góngora considerano luogo di perdizione, Napoli non dovrebbe discostarsi poi così tanto da una simile visione, al punto che la capitale vicereale e quella andalusa, accomunate dall'essere lo scenario dei principali misfatti del *Burlador*, peraltro di dichiarata e non casuale origine sivigliana, andrebbero assimilate alla coppia biblica delle 'dissolute' per antonomasia: Sodoma e Gomorra.

Don Juan ebbe il primo approdo dalla lontana Spagna nella città principale e più grande fra tutte quelle comprese nel vasto regno asburgico, luogo dei possedimenti della madrepatria ben caratterizzato e individuato. Non di un arrivo tranquillo e piatto dovette trattarsi, bensì di uno pieno di fermenti teatrali, nel quale il testo primigenio venne visto e rielaborato in parte, come sempre avveniva in una città catalizzatrice di culture diverse, in grado di svolgere nel contempo una funzione attrattiva e mediatrice rispetto all'incontro con qualsiasi alterità. Nello straordinario crocevia teatrale che fu la cosmopolita Napoli del Seicento, Don Juan fu esposto ad un processo di assimilazione e di trasformazione e nel contempo fu naturalmente sottoposto alla forza di *assemblage* precipua della civiltà partenopea, barocca e non, in grado di assorbire e fecondare ogni oggetto culturale con cui venisse a contatto.

La storiografia dongiovannea, mobile e inesauribile almeno quanto il suo argomento, ascrive all'ambito partenopeo almeno due testi e uno scenario, quasi 'incunaboli' moderni rispetto alla successiva tradizione teatrale europea, in prosa e in musica, che ispireranno, seppur tardivi rispetto al debutto in terra vicereale. Il primo è il misterioso, introvabile testo di Onofrio Giliberto da Solofra, risalente al 1652 che avrebbe visto la luce a Napoli per i tipi di Francesco Savio: un «testo fantasma» (Carandini, Mariti, 2003: 234), secondo Silvia Carandini, che pure lo *scriptor* greco, custode della Biblioteca Vaticana, Leone Allacci, registra accuratamente tra i titoli della sua *Drammaturgia* e che Goldoni dichiara di aver letto nella premessa al giovanile *Don Giovanni Tenorio, o sia il Dissoluto*, «commedia di cinque atti in versi» allestita durante il carnevale veneziano del 1736 al Teatro San Samuele e immediatamente replicata «senza interruzione, fino al martedì grasso», come lo stesso autore ricorda, compiaciuto, nei *Mémoires* ([Goldoni], 1787: xxxix, I)<sup>15</sup>. Il secondo testo è l'«opera tragica ridotta in miglior forma e abbellita» di Andrea Perrucci, uscita nel 1690 a Napoli con l'anagramma di Enrico Preudarca presso Giovan Francesco Pace (Perrucci, 1690)<sup>16</sup> ma secondo il menzionato Allacci già apparsa a

<sup>15</sup> La commedia goldoniana è stata restituita in edizione moderna da Rossella Palmieri (Goldoni, 2012).

<sup>16</sup> La *Drammaturgia* di Leone Allacci registra l'«opera tragica» come «Convitato di Pietra. Opera tragica {in pro-sa}. In Napoli, per Francesco Mollo 1678 e 1684 in 12 ad istanza di Francesco Massari. - Di Andrea Perrucci di Palermo. Ridotta in Miglior forma, ed abbellita, e riformata sotto nome di Enrico Preudarca. - In Napoli, per Gio. Francesco Pace, 1690 in 12»: [Allacci] (1961). Si veda l'edizione moderna del testo perrucciano curata da R. De Simone, con la collaborazione di M. Brancaccio: Perrucci (1998).

stampa presso Francesco Mollo nel 1678 e nel 1684. L'opera perrucciana si è riverberata in special modo nei *Convitati* in musica, a partire da quello di Lorenzi musicato da Giacomo Tritto, messo in scena al Teatro dei Fiorentini per il carnevale del 1783. Ad essa si rifece il prolifico Francesco Cerlone nello stesso volgere d'anni (Cerlone, 1789: 165-244)<sup>17</sup>, né fu il solo, se anche Michele Abri nel suo *Nuovo Convitato*, apparso nel 1725 presso la stamperia di Giovan Francesco Paci, ricorse al testo perrucciano<sup>18</sup>. Terzo testimone della diffusione scenica seicentesca di Don Giovanni sul suolo partenopeo è il canovaccio della Raccolta Casamarciano intitolato, senza equivoci, *Convitato di pietra*<sup>19</sup>, nel quale il servo assume le sembianze, la lingua e la mimica dell'autoctono Pulcinella.

A giudicare dai reperti cronologicamente più alti, tràditi in forma scritta, il debutto napoletano si fregiò solo del sottotitolo, erigendo a vessillo quel *Convitato di pietra*, tratto dal verso 2897 dell'originale, pronunciato da Batricio nella sua ultima battuta secondo l'edizione di Ignacio Arellano<sup>20</sup>. Sugli assi del Teatro di San Bartolomeo una compagnia spagnola ancora sconosciuta lo allestì fra la fine del 1621 e il 1625, con gradimento del pubblico. Se la prima delle due date indica l'anno di apertura del teatro della Casa Santa degli Incurabili, legato all'omonimo Ospedale cittadino, ente riscossore dello *ius repraesentandi* imposto ai teatranti sin dal 1588 per volontà di Filippo II<sup>21</sup>, la seconda corrisponde a quella in cui per la prima volta venne menzionato il «canale» in castagno appositamente riservato all'allestimento del *Convitato*. Il contratto, nel quale viene citata la macchina scenica, fu stilato il 21 ottobre 1625 presso la curia del notaio Giovanni Leonardo de Divitiis, in occasione della consegna del teatro da parte dell'attore-impresario Bartolomeo Zito (in arte Graziano) alla *troupe* spagnola diretta da Pedro de Osorio e Gregorio de Laredo, rappresentata in quella occasione dall'attore Francisco de Valencia<sup>22</sup>.

<sup>17</sup> Nella versione cerloniana, ricalco della geografia dongiovannea del testo di Andrea Perrucci, l'azione si svolge fra Napoli, l'Isola di Maiorca e l'immane Siviglia.

<sup>18</sup> Coglie tale corrispondenza De Simone, *Il mito del Convitato di pietra nella tradizione napoletana*, introduzione a Perrucci (1998: xii).

<sup>19</sup> Il canovaccio è edito modernamente in Cotticelli, Goodrich Heck, Heck (2001: 426, vol. II, n. 47).

<sup>20</sup> Tale edizione, che mette a testo la *princeps* stampata nella raccolta *Doce comedias nuevas de Lope de Vega. Segunda parte* [1630] (ma Manuel de Sande, Sevilla 1627 o 1629) è consultabile al link: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-burlador-de-sevilla-0/html/>> (2019-07-10).

<sup>21</sup> Per tale, importante meccanismo politico prima ancora che fiscale, e per lo studio del teatro partenopeo tra Cinque e Seicento, rinvio al mio Megale (2017: 48-62).

<sup>22</sup> Oltre ai citati Pedro de Osorio, Gregorio de Laredo e Francisco de Valencia, la nutrita compagnia in quell'anno risultava formata da Pedro de Salas, Jaime de Torres, Juan López, Cristóbal Hurtado, Francisco de Medina, Francisco de Ledesma, Catalina Hernández, moglie di Laredo, Sebastiana Vázquez, moglie di Osorio, Urbana de Lione, moglie di Salas, Beatriz de Guzmán, Petronila Ordóñez, Jacinta Moñosa.



Se, dunque, nel momento dell'affitto la macchina scenica che, assicurata agli argani, scendeva nel sottopalco, così da compiere il destino inferico del *Burlador*, era parte organica del teatro, il debutto assoluto del Don Giovanni in Italia è comprensibilmente da anticipare agli anni racchiusi fra l'apertura del teatro (1621) e l'autunno 1625, data della sua più alta attestazione archivistica.

La presenza della macchina scenotecnica apposita, indicata come quella con cui realizzare sia l'arrivo spaventoso della statua del Commendatore, sia la discesa all'inferno del protagonista, lascia supporre che la dotazione del moderno palcoscenico del San Bartolomeo avesse consentito già altri Convitati, al punto tale da essere menzionato il canale come quello del Convitato e non d'altri spettacoli. Temporalmente, dunque, la migrazione dello spettacolo dai *tablados* dei *corrales* alla stanza napoletana, fornita già prima del 1625 di idonea e specifica attrezzatura per la sua messinscena, fu cosa fulminea, agevolata dal flusso intenso e ininterrotto delle compagnie comiche che si imbarcavano alla volta della città capitale del Viceregno, richiamate dalle possibilità di guadagno della piazza partenopea, oltre che dall'appoggio politico assicurato loro dal governo dei viceré. A riprova, anche Francisco Hernández Galindo «autor de comedias», nel contratto siglato il 27 ottobre 1626 a un anno di distanza rispetto a quello sottoscritto dai citati Pedro de Osorio e Gregorio de Laredo, ottiene il teatro con la specifica scenotecnica, ormai abituale, del «canale da scendere il Convitato di pietra» (Prota-Giurleo, 1962: 128), dotazione che di sicuro distingue il moderno teatro incurabilino da quello del San Giovanni dei Fiorentini. A tali debutti dovranno affiancarsi con alta probabilità quelli diretti da Marco Napolioni, in arte Flaminio, attore, autore e capocomico forse partenopeo che tradusse e importò nella capitale vicereale molta drammaturgia spagnola e del quale è attestata la recita proprio di un *Convitato* a Firenze agli inizi del 1657 presso la stanza del Cocomero dell'Accademia dei Sorgenti<sup>23</sup>. Se la novità attecchì subito a Napoli e fu replicata più volte sicuramente nel San Bartolomeo, e ripresentata di sicuro dalla compagnia del capocomico Roque de Figueroa durante la stagione teatrale del 1636-37 con la probabile partecipazione di Antonia de Ribera (Croce, 1926: 74)<sup>24</sup>, fu forse perché lo spettacolo, pur recitato in castigliano, colpiva nel segno e pungeva nel vivo il pubblico pagante napoletano. I motivi del successo, dunque, sono largamente dovuti alle circostanze storico-culturali in cui si sviluppò.

<sup>23</sup> Ferrone (2014: 80; 300). Si veda Ferrone (2010). Sul rapporto osmotico tra le pratiche dei comici dell'arte e il personaggio spagnolo cfr. Mariti (2003).

<sup>24</sup> Sull'importante attore e capocomico Roque de Figueroa si vedano le notizie biografiche e artistiche compendiate in Ferrer Valls (2008) *ad vocem*. Sull'attrice spagnola, primadonna della compagnia del Figueroa, al centro di un episodio di violenza inflittole dal viceré Manuel de Acevedo y Zúñiga, conte di Monterrey, si rimanda a Megale (2016).

4. Il canone drammaturgico costituito dalla lista delle vittime di Don Giovanni, divenuto tipico nella storia successiva del testo, sembra acquisire in Italia, e in special modo a Napoli, la sua ragion d'essere tanto teatrale che storica. Mentre la *princeps* spagnola non lo contempla, gli scarnificati canovacci, emersi dal naufrago delle fonti primarie della storia del teatro degli attori, prodotti dai comici dell'Arte o in ambienti accademici comunque ad essi variamente riferiti, ricalcano in modo puntuale tale occorrenza<sup>25</sup>. Valgano come esempi il *Convitato di pietra* del Casamariano, raccolta tardivamente copiata da precedenti canovacci dal misterioso Antonio Passanti detto Orazio il Calabrese per il conte omonimo, nel quale Pulcinella, servo di Don Giovanni, alla pescatrice Tisbea offre la prova della 'dissolutezza' del padrone, lanciandole ai piedi la lista delle di lui conquiste muliebri. Identica scena ricorre anche nello scenario Montalvo di ambito dilettantesco fiorentino, a maggior conferma della replicabilità di un gesto teatralmente amplificato quanto funzionale alla fissazione dei tratti costitutivi del personaggio: il catalogo diventa la superficie drammaturgica e l'attrezzatura scenica che meglio di tutte riflette e rimanda agli spettatori in un'unica immagine il profilo del protagonista, che taglia più di qualsiasi altro lazzo o azione scenica la dissolutezza del protagonista al posto dell'originaria e primigenia burla.

A far da eco a simile immagine di Don Giovanni giunsero i Convitati a stampa, testimoni concordi nel divulgare ai lettori il mito controriformato del copulatore seriale divorato dalle fiamme dell'inferno: da Giacinto Andrea Cicognini a Giovan Battista Andreini, da Filippo Acciaiuoli a Domenico Biancolelli, passando dagli Ateisti fulminati di alcuni scenari dell'Arte<sup>26</sup>, il teatro seicentesco italiano, tanto recitato quanto musicato e cantato, trovò nel catalogo il luogo d'elezione, la perfetta macchina per demistificare il personaggio nell'attimo stesso della massima esaltazione del suo machismo. Peraltro, un *climax* drammaturgico perfetto, ripreso e sfruttato ancor di più nella librettistica musicale del Settecento dedicata all'argomento, tanto da finire imbrigliato nell'arcinota cabala numerica del catalogo dapontiano. Se, dunque, Don Giovanni nel Seicento con la sua granitica coerenza dell'eccesso è una sintesi alla quale hanno contribuito le culture attoriche di quasi mezza Europa, occorre comprendere quale ruolo abbia assunto questo particolare canone nella cosmopolita Napoli.

Il catalogo, stratificatosi nella pratica degli attori professionisti italiani e variamente declinato dai primi interpreti spagnoli a Napoli, fino a divenire uno dei luoghi prototipici dell'ingannatore originario avviato stabilmente verso la sua metamorfosi in campione della concupiscenza e della seduzione peccaminosa, potrebbe discendere o essere in qualche modo ispirato

<sup>25</sup> Per raffronti analitici sugli scenari dell'arte, cfr. Megale (2017: 301-304).

<sup>26</sup> Si veda, a tal proposito e a titolo esemplificativo, quello omonimo contenuto nella Raccolta *Ciro Monarca: Dell'opere regie* della Biblioteca Casanatense di Roma, ora trascritto in Macchia (1991<sup>5</sup>: 191-211).

dall'assimilazione scenica di un costume del duca d'Osuna, Pedro Téllez Girón, presto attecchito in una società in cui scorreva, sotterranea o meno, la vena del libertinismo. Pur prescindendo da precisi ricalchi, tuttavia la contemporaneità fra le due figure, quella storica e quella d'invenzione, era incontrovertibile e si autoalimentava vicendevolmente. La circostanza dell'esistenza di un catalogo di donne possedute dal viceré duca d'Osuna, rinvenuto tra le carte d'archivio e fatto oggetto di letture pubbliche nelle principali ambascierie italiane, non si può non allegare quale probabile prova di un riflesso tra la scena della storia e la scena del teatro. Da scaltro politico, più che da donnaiolo impenitente<sup>27</sup>, egli lasciò alla sua ultima amante, la marchesa di Campolattaro, Dorotea di Capua, «una lista di 52 signore e principesse tutte da lui godute, non solo nominandole chiaramente, ma dicendo anco il modo come l'havea godute, i donativi fattili, et i mezzani, et insomma più particolari che rendevano indubitato il negozio»<sup>28</sup>. Ciò indurrebbe a stabilire più di una corrispondenza tra il personaggio storico e quello teatrale: una reciprocità e una, quanto meno bizzarra, specularità, che contribuiscono a fissare i tratti scenici dell'anfibio ispano-napoletano che fu Don Juan. Chi assisteva al *Convitato di pietra* a Napoli nella scena della lista poteva percepire sensi e cogliere segni diffusi nella storia contemporanea, addirittura ancora ardenti, pur sotto la cenere cronachistica dell'epoca. Con molta probabilità gli occhi degli spettatori del San Bartolomeo che fra il 1621 e il 1625 videro per primi fuori dai confini iberici le gesta del personaggio non esitarono a riconoscere nell'«hombre sin nombre» talune sembianze del viceré, costretto a fuggire dalla città nel 1620. Si sarebbe trattato di una giuntura, o piuttosto di un innesto tra la storia e la drammaturgia, *speculum vitae* una volta di più, e non banalmente: il teatro si impossessa delle notizie che corrono di bocca in bocca e pronuncia ad alta voce *rumors* che avvolgono il potere dei governanti stranieri, provvedendo ad incorporarli e ad amplificarne gli effetti. È solo il caso di ricordare, come prova di ulteriore sintonia tra il personaggio storico e quello di finzione, quanto l'immagine del viceré, inaffidabile e tirannico, fosse legata ad un repertorio di luoghi comuni, tra

<sup>27</sup> Alla vita e all'operato dell'Osuna sono riservati ben quattro volumi (dal 44 al 47) della *Colección de documentos inéditos para la historia de España*. «Pocas figuras de la historia de España han dejado tanto rastro documental, tantas noticias y referencias, pocas han inspirado tanta literatura como D. Pedro Girón, el III duque de Osuna». Linde (2012: 61). Il controverso personaggio finì imbrigliato anche in alcuni testi teatrali, sia in Spagna (*Las mocedades del Duque de Osuna* di Cristóbal de Monroy y Silva, *El duque de Osuna*, attribuito a Lope de Vega, i manoscritti anonimi *El remedio en el engaño* (*El duque de Osuna*) e *Los hechos del duque de Osuna, Más vale un hombre que el nombre* di Bances Candamo), che in Francia (*Les galanteries du duc d'Osbonne* di Jean Mairet, rappresentato nel 1632 e pubblicato nel 1636).

<sup>28</sup> La notizia è contenuta nella lettera spedita da Giovanni Taddeo Bianchi a Lorenzo Medici in Firenze, da Roma il 27 giugno 1620, ASF, *Mediceo del Principato*, f. 5172, c. 329. La prima segnalazione è di Fantappiè (2009: 240). Per l'analisi del documento, Megale (2017: 296-301).

i quali l'irreligiosità e la sfrenatezza sessuale, puntualmente rivolti contro il duca d'Osuna prima della sua riabilitazione<sup>29</sup>.

Oltre la maschera scenica l'ombra di Don Juan Tenorio trattiene il simulacro dell'anima spagnola della città, con il quale si fonde e confonde. Il suo spettro, che forse proprio a Napoli viene gravato dell'originale lista, con questo giocosso fardello, sempre più appesantito, continuerà ad aggirarsi in Europa per secoli.

### Riferimenti bibliografici

- [Allacci L.] (1961), *Drammaturgia di Lione Allacci accresciuta e continuata fino all'anno 1755* [ ripr. facs. dell'ed.: presso Giambattista Pasquali, Venezia 1755], Bottega d'Erasmus, Torino.
- Bellucci E., Mancini G. (2002), *I teatri di Napoli nel secolo XVII. La commedia*, il Quartiere edizioni, Napoli.
- Brunel P. (1999), *Dictionnaire de Don Juan*, Laffont, Paris.
- Carandini S., Mariti L. (a cura di) (2003), *Don Giovanni o l'estrema avventura del teatro. Il nuovo risarcito invitato di pietra di Giovan Battista Andreini. Studi e edizione critica*, Bulzoni, Roma.
- Cerlone F. (1789), *Il nuovo invitato di pietra. Commedia*, in *Commedie di Francesco Cerlone napoletano*, Tomo Sesto, Si vendono in Roma da Mario Niccoli Libraro e Cartolaro a Monte Citorio, Bologna.
- Cotticelli F., Goodrich Heck A., Heck Th. F. (tr. and ed.) (2001), *The Commedia dell'Arte in Naples: a bilingual edition of the 176 Casamarciano Scenarios. La Commedia dell'Arte a Napoli: edizione bilingue dei 176 Scenari Casamarciano*, 2 voll., Scarecrow Press, London-Lanham (Md.).
- Croce B. (1926), *I teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo Decimottavo*, terza edizione riveduta, Laterza, Bari.
- Doce comedias nuevas de Lope de Vega. Segunda parte* [1630], G. Margarit, Barcelona <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-burlador-de-sevilla-0/html/>> (2019-07-10).
- Dolfi L. (1996), *Il Convitato di pietra di Cicognini e la sua fonte spagnola*, «Studi Secenteschi», 37: 135-155.
- Dolfi L. (2011), *El burlador burlado. Don Juan en el teatro de Tirso de Molina*, in T. de Molina, *Don Giovanni il beffatore di Siviglia*, D'Agostino A. (a cura di), Rizzoli (Bur), Milano.
- Egido A. (ed.) (1992), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. III/1, Crítica, Barcelona.

<sup>29</sup> Per tali accuse stereotipiche, si veda *El miserable y peligroso estado en que se halla la Ciudad de Nápoles y su Reyno, de baxo deste Gobierno del Duque de Osuna*, testo del 1619, segnalato da Villari (2012: 580, nota 54).

- Fantappiè F. (2009), «*Angela Senese*» alias *Angela Signorini Nelli. Vita artistica di un'attrice nel Seicento italiano: dal Don Giovanni ai libertini*, «*Bullettino Senese di Storia Patria*», 116: 211-267.
- Ferrer Valls T. (dir.) (2008), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (DICAT), Reichenberger, Kassel.
- Ferrone S. (2010), *Marco Napolioni, attore del Convitato di pietra (1657)*, in Matucci A., Micali S. (a cura di), *I colori della narrativa. Studi offerti a Roberto Bigazzi*, Aracne, Roma: 83-94.
- Ferrone S. (2014), *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Einaudi, Torino.
- Fucilla J. G. (1958), *El convidado de piedra in Naples in 1625*, «*Bulletin of the Comediantes*», X, 1: 5-6.
- Gambelli D. (1993), *Arlecchino a Parigi I. Dall'inferno alla corte di Re Sole*, Bulzoni, Roma.
- Gambelli D. (1996), *Métamorphoses de l'habit et figures du déguisement dans le Dom Juan, de Molière*, «*Interfaces: image, texte, langage*», 5, 9: 49-62.
- Gambelli D. (1997), *Arlecchino a Parigi II. Lo scenario di Domenico Biancolelli*, Bulzoni, Roma.
- Garboli C. (2005), *Il 'Dom Juan' di Molière*, con una nota e una bibliografia di Desideri L., Adelphi, Milano.
- [Goldoni C.] (1787), *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*, Duchesne, Paris.
- Goldoni C. (2012), *Don Giovanni Tenorio*, Palmieri R. (ed.) Saggio introduttivo, testo e note, Sinestesie, Avellino.
- Kunze S. (2006<sup>2</sup>), *Il teatro di Mozart*, Marsilio, Venezia [Mozarts Opern, Philipp Reclam jun., Stuttgart 1984].
- Linde L. M. (2012), *El III duque de Osuna: documentación histórica y materiales para una leyenda*, in Sánchez García E., Ruta C. (a cura di), *Cultura della guerra e arti della pace: il 3. Duca di Osuna in Sicilia e a Napoli (1611-1620)*, Pironti, Napoli: 61-96.
- Macchia G. (1991<sup>5</sup>), *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, Adelphi, Milano (I ed. Laterza, Bari 1966).
- Mariti L. (2003), *Il comico dell'Arte e Il convitato di pietra*, in Carandini S., Mariti L. (2003), *Don Giovanni o l'estrema avventura del teatro. Il nuovo risarcito convitato di pietra di Giovan Battista Andreini. Studi e edizione critica*, Bulzoni, Roma: 61-226.
- Megale T. (2016), *Antonia de Ribera dal palcoscenico al chiostro. In fuga dalla violenza maschile*, «*Drammaturgia*», XIII, n. s. 3: 103-128.
- Megale T. (2017 e 2020), *Tra mare e terra. Commedia dell'Arte nella Napoli spagnola (1575-1656)*, Bulzoni, Roma.
- Mila M. (1998), *Lettura del Don Giovanni di Mozart*, Einaudi, Torino.
- Perrucci A. (1690), *Il Convitato di pietra, opera tragica ridotta in miglior forma et abbellita*, dal dottor Enrico Preudarca, ad istanza di F. Massari, Napoli.
- Perrucci A. (1998), *Il convitato di pietra*, De Simone R. (a cura di), con la collaborazione di Brancaccio M., Einaudi, Torino.

- Pirrotta N. (1991), *Don Giovanni in musica. Dall'Empio punito a Mozart*, Marsilio, Venezia.
- Prota-Giurleo U. (1962), *I teatri di Napoli nel '600. La commedia e le maschere*, Fausto Fiorentino editore, Napoli.
- Schindler O. (2008), *Domenico Biancolelli e la rappresentazione del Convitato di pietra a Vienna (1660)*, «Commedia dell'Arte», I: 161-180.
- Spaziani M. (1978), *Don Giovanni: dagli scenari dell'arte alla 'Foire': quattro studi con due testi forains inediti e altri testi italiani e francesi*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- Taviani F. (2005), *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: 439-475.
- Testaverde A. (1997), *Le «riusate carte»: un inedito repertorio di scenari del secolo XVII e l'ombra di Molière*, «Medioevo e Rinascimento», XI/n.s., 8: 417-446.
- Villari R. (2012), *Un sogno di libertà. Napoli nel declino di un impero 1585-1648*, Mondadori, Milano.
- Wade G. E. (1968), *The autorship and the date of composition of 'El Burlador de Sevilla'*, «Hispanófila», XI, 32: 1-22.