

Camillo FAVERZANI¹

**«AH, CHE BARBARO APPETITO!», O L'ARTE DELLA TAVOLA
NEL CONVITATO DI PIETRA DI GIOVANNI BATTISTA LORENZI
PER GIACOMO TRITTO E DINTORNI**

«AH, CHE BARBARO APPETITO!», OR THE ART OF THE TABLE
IN *IL CONVITATO DI PIETRA* BY GIOVANNI BATTISTA LORENZI
FOR GIACOMO TRITTO AND SURROUNDINGS

Abstract. In considering *Il convitato di pietra* by Giovanni Bassista Lorenzi and Giacomo Tritto (Naples, Teatro dei Fiorentini, 1783), this essay aims to first present the characters and the plot, to then study the orchestral score, and, closely linked to the intonation, the metrical choices of the librettist. Finally, it focuses on the *topos* of the banquet in its various facets, contextualising the 1783 draft with respect to the spoken versions of the pseudo-Cicognini, dating back to around the middle of the seventeenth century, and of *Don Giovanni Tenorio* (1736) by Carlo Goldoni, and other contemporary adaptations: the other *Convitato di pietra* (1776) by Nunziato Porta and Vincenzo Righini, *Don Giovanni* (1787) by Giovanni Bertati and Giuseppe Gazzaniga, *Il nuovo convitato di pietra* (1787) by Giuseppe Foppa and Francesco Gardi, *Il dissoluto punito* (1787) by Lorenzo Da Ponte and Wolfgang Amadeus Mozart.

Keywords: 18th Century, Opera, Naples, Lorenzi, Tritto

1. E fu don Giovanni

Verosimilmente il mito moderno di don Giovanni sopravvive al giorno d'oggi grazie al dramma giocoso di Wolfgang Amadeus Mozart su libretto

¹ Université Paris 8, Francia, <camillo.faverzani@univ-paris8.fr>, <https://orcid.org/0000-0001-6180-537X>.

di Lorenzo Da Ponte, portato sulle scene del Teatro degli Stati Generali di Praga il 29 ottobre 1787. Privilegiando l'eroe eponimo, il titolo occulta in parte una componente festosa, e culinaria, non rispecchiata nemmeno dalla forma originale, *Il dissoluto punito*, ormai relegata perlopiù a funzione didascalica, diversamente dagli innumerevoli invitati di pietra, che compaiono fin dall'archetipo letterario, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* di Tirso de Molina, pubblicato nel 1630, benché anteriore di circa tre lustri, e dallo scenario della commedia dell'arte, *Convitato di pietra*, incluso nel *Gibaldone* conservato da Annibale Sersale di Casamarciano (Cotticelli 2001: 426-430), ma assente dal *Promontorium Malæ Spei Impiis Periculose navigantibus Propositum* (1643), del teologo Paolo Zehentner (Macchia 1991⁵ [1966]: 177), andato in scena a Ingolstadt fin dal 1615 in forma di dramma, forse per mano di Jacob Gretser, noto anche come «Storia del conte Leonzio che, corrotto dal Machiavelli, ebbe una fine terribile» (Curi 2002: 41). E che rendono ancora più esplicita le versioni francesi, *Le Festin de pierre* (1665) di Molière, poi *Dom Juan*, e già le tragicommedie del 1658 e del 1659, due *Festin de pierre ou le Fils criminel*, rispettivamente di Nicolas Drouin, detto Dorimond, e di Claude Deschamps, signore di Villiers, strettamente connesse tra di loro e presumibilmente attinte dal *Convitato di pietra* (1652) di Onofrio Giliberto di Solofra, andata perduta, anche se il secondo allude, nell'avvertimento, ad una recita dell'anno precedente, proposta dai commedianti italiani, basatasi o su un canovaccio e sul testo attribuito a Giacinto Andrea Cicognini, databile attorno alla metà del Seicento.

Eppure il libretto dapontiano presenta almeno tre situazioni, in cui possiamo riscontrare allusioni al piacere del desinare: i preparativi delle nozze tra Zerlina e Masetto, sviluppati in due momenti, l'invito a cena nella scena del camposanto e il convito vero e proprio. Tuttavia, simili circostanze non sono state trattate sempre nello stesso modo e talvolta è venuta ad aggiungersene una quarta, cui il lavoro mozartiano può solo accennare nel gigantismo della scena finale. Soffermiamoci allora più particolarmente su una farsa per musica cronologicamente intermedia²,

² Sulla fortuna del personaggio e della tematica, ci permettiamo di rimandare alla bibliografia precedente, in particolar modo a Rousset (1976: 243-247); sulla sconfinata produzione operistica settecentesca, cf. l'appendice cronologica in Buch (2008: 379-380).

Il convitato di pietra di Giovanni Bassista Lorenzi³ (1721-1807) per la musica di Giacomo Tritto⁴ (1733-1824), eseguito presso il Teatro dei Fiorentini di Napoli nel 1783 e riprogrammato fino al primo decennio del secolo successivo, perlopiù a Napoli e in Sicilia (Palermo, Catania)⁵. Rinnovando la tradizione della *commeddja pe' mmuseca* (DelDonna 2016² [2012]: 57-58) soprattutto nel ricorrere al bilinguismo tramite il personaggio del servitore, l'opera sembra destinarsi ad un uso prevalentemente locale (Lippi 2015: 11; Monaco 1968: 141). Conosce invece una maggiore diffusione nella ripresa di Vincenzo Fabrizi, del 1787, interamente in italiano, la quale, dopo la prima romana, viaggia per qualche anno attraverso la penisola, da Fano a Bologna, da Civitavecchia a Milano e a Perugia, da Firenze a Siena e a Livorno, oltre ad un allestimento a Barcellona (Buch 2008: 380). Nella forma originale del Tritto, conosce un discreto ritorno in auge alla fine del secolo scorso, dapprima allestita da Roberto De Simone, a Napoli, nel 1995 e nel 1999, quindi a Martina Franca, nell'ambito del Festival della Valle d'Itria, nel 2011, e a Pisa, nel 2015⁶.

Nel considerare il nostro don Giovanni, ci prefiggiamo di presentarne dapprima i personaggi e la trama, per studiare poi la partitura di Tritto e, strettamente collegate all'intonazione, le scelte metriche di Lorenzi. Ci soffermeremo in ultimo sul *topos* del convivio nelle sue varie sfaccettature, contestualizzando la stesura del 1783 ed altri adattamenti coevi.

³ Ricordiamo in breve che Lorenzi nasce al teatro dapprima come attore e che a Napoli occupa anche la carica di direttore della compagnia di corte per le commedie improvvisate, poi di regio revisore delle opere teatrali; scrive numerosi libretti per Giovanni Paisiello, tra cui *L'idolo cinese* (1767), *Don Chisciotte della Mancia* (1769), *Il Socrate immaginario* (1775) e *Nina, o sia La pazza per amore* (1789), ma anche per Niccolò Piccinni e Domenico Cimarosa; a Tritto, fornisce, accoppiati al *Convitato*, *Li due gemelli*, quindi *La scuffiara* (1784).

⁴ Dapprima secondo maestro del Conservatorio della Pietà dei Turchini, poi direttore del Regio Collegio di Musica di Napoli, ha come allievi Gaspare Spontini, Vincenzo Bellini e Saverio Mercadante; tra i suoi titoli, si annoverano: *La scuola degli amanti* (1783), *Apelle e Campaspe* (1795), su libretto di Simeone Antonio Sografi, *Gli americani* (1802) e *Cesare in Egitto* (1805), entrambi su versi di Giovanni Schmidt.

⁵ Nel 1809 è ancora in cartellone a Napoli, al Teatro Nuovo sopra Toledo; cf. anche Buch (2008: 379) e Lippi (2015: 12).

⁶ Ne esiste una versione commerciale in DVD (Tritto 2017).

2. *Il convitato di pietra*

La sera della prima, *Il convitato di pietra* di Lorenzi e Tritto si configura come atto unico di diciotto scene⁷. I personaggi sono Don Giovanni Tenorio, il suo servo Pulcinella, Lesbina, sua promessa sposa, il di lei padre Bastiano, Donna Anna di Ulloa, il Commendatore Ulloa e Chiarella, rispettivamente suo padre e sua cameriera, il Marchese Dorasquez, la Marchesa Isabella da Pellegrina. La scena si svolge a Siviglia, anche se il nome della città non viene enunciato dalle didascalie e si deduce solo dal contesto (12); la località garantisce così una sorta di unità di luogo, anche se l'azione si sposta dal «Palazzo del Commendatore da un lato, e terrazzo praticabile» (1) alla «Campagna con rustiche abitazioni» (5), da un «Tempio colla statua equestre del Commendatore» (16, 18) e dall'antistante «Atrio» (17) a una «Camera in casa del Marchese» (17). L'indicazione iniziale, «Notte» (1), determina l'unità di tempo di eventi che sembrano svolgersi nell'arco di una giornata, poiché la prima scena del tempio annuncia il pasto serale, «Ho già parlato / Al trattor che portasse / Qualche cosa nell'atrio» (16), prolungatosi poi nell'estremo ritorno alla medesima sede. Per quanto il rispetto delle regole pseudoaristoteliche sia l'ultima delle preoccupazioni del teatro per musica, ancor più di un'opera buffa, di un dramma giocoso o di una farsa, va da sé che un atto unico onori anche l'unità di un'azione che non si perde in sviluppi secondari, concentrandosi sulle nefandezze e sulla rovina del protagonista, nonostante qualche breve parentesi pur sempre ad esse connessa. Ma veniamone ai fatti.

2.1. *Il libretto*

Accompagnato da suonatori e dal servitore, Don Giovanni si appresta ad intonare una serenata sotto le finestre di Donna Anna, nella speranza

⁷ Usiamo l'edizione contenuta nel programma di sala (Lorenzi & Tritto 1999: 51-81), cui rimandiamo per le citazioni ulteriori, ricorrendo ai numeri arabi per le scene, mentre in altri casi, quando necessario, le faremo precedere dal numero romano in riferimento all'atto.

di sedurla dopo aver allontanato Don Ottavio, trattenendolo al gioco, e averne preso l'abito (1). Chiarella lo introduce così nella dimora del Commendatore (2), il quale però si rende conto dell'inganno e lo mette in fuga, facendolo saltare dal balcone e interrompendo le riflessioni di Pulcinella sul suo prossimo matrimonio con Lesbina (3). Raggiunto il seduttore della figlia all'esterno, il vecchio lo sfida a duello e cade nel certame, suscitando la disperazione di Donna Anna (4). Fervono i preparativi delle nozze dei domestici (5), quando sopraggiunge il signore che corteggia la futura sposa, la quale non è insensibile al fascino del nobiluomo (6) e, soccombendo alle sue lusinghe, ne segue scrupolosamente le istruzioni circa il modo di distogliere l'attenzione del fidanzato (7), invitato poi da Bastiano a bere un sorso (8). Mentre Isabella denuncia al Marchese i misfatti del libertino, Donna Anna e Chiarella vengono a chiedere giustizia (9). Imbarazzato da tutti, Don Giovanni cerca di difendersi, ma il ministro lo trattiene presso di sé finché non si sveli la verità (10). Deluso dal padrone, Pulcinella si ripromette di dirgliene quattro (11), allorché irrompono Lesbina e Bastiano in abiti aristocratici (12) e, udendo le rimostranze del servo, intendono vendicarsene (13). A Donna Anna, decisa a far erigere un monumento alla memoria del defunto (14), subentra Donna Isabella che dà libero sfogo al proprio scoraggiamento (15). Nuovamente in fuga, il protagonista viene redarguito anche dal domestico, ma la sua attenzione è ora distolta dall'inconsueta statua del Commendatore: la sfida invitandola a cena (16). Nel mettersi a tavola, il padrone e il servo odono bussare: è il convitato di pietra che giunge per sdebitarsi con l'ospite (17), mentre Lesbina e Bastiano sono alla ricerca del seduttore e il Marchese Dorasquez li informa della condanna regia. Di ritorno al cimitero, Don Giovanni e Pulcinella trovano una tavola imbandita di serpi e di rospi, e il primo non disdegna di stringere la mano della statua, con la quale sprofonda nelle viscere della terra (18); fanno irruzione i soldati, venuti, in compagnia di tutti i personaggi, ad arrestare il colpevole, ma trovano solo il servitore, e un lampo apre una voragine, da cui si assiste allo spettacolo raccapricciante della fine del dissoluto.

Da una simile sequela, spicca qualche fatto saliente, che ci sembra utile sottolineare. Accanto al bilinguismo or ora rievocato, la critica ha già insistito sull'importanza della dimensione napoletana della farsa del Lorenzi, impersonata soprattutto dalla maschera partenopea per eccellenza,

Pulcinella, Puccio d'Aniello⁸, al quale replica la cameriera di Donna Anna, anche se in misura quantitativamente più sobria. E partenopei sono pure la promessa sposa e il padre – «La mia figlia / Nacque in Napoli, è ver; ma ragazzina / Qui la condussi meco» (5) –, e Bastiano predispone che «le sue nozze si facessero / Alla napoletana», anche se costui si esprime in toscano e la giovane ribatte in napoletano solo al consorte («Io no nne saccio cchiune»), mentre a Don Giovanni risponde in linguaggio forbito, – «(E se voi mi sposate, / Mi chiameranno poi Donna Lesbina?)» (6) –, alla stregua del modo in cui dialoga con il genitore nella scena della parodia dei contadini nobilitati: «E il Conte sposo non si vede ancora / Col tiro, per tirarci?» (12)⁹.

Detto quadro rivela un altro aspetto non trascurabile del poema del 1783. Il sarcasmo traspare fin dalla didascalia, che enuncia la foggia dei due ambiziosi: «Lesbina vestita in andrié, Bastiano con giamberga ricca, ed ombrellina...». La loro arroganza viene allora contrapposta al buon senso di Pulcinella («Conte! Contessa! chisse so 'mpazzute!»), il quale però si indispettisce della loro sufficienza:

«E la sie' contessina,
Comm'ha da paré bella,
Quanno torna a strellare:
Purchiacchielle, e arucole, purchiacchielle! ».

E si vendica, ironizzando sulle conquiste di Don Giovanni:

«Uh! de te damme lo patrone mio
Sa' quante n'ave fatte? terra tenete!
Te, smicciate: schiarateve la vista:
Contatevelle vuje: chesta è la lista.».

Anticipando sul catalogo di Leporello («spiega una lunga nota»), conformemente a una certa tradizione, pur senza il fatidico elenco (cf. anche Lippi 2015: 10).

⁸ Sul valore del personaggio, cf. pure Lippi (2015: 10), e, circa il suo rapporto con il padrone, cf. DelDonna (2016² [2012]: 54-57).

⁹ Sulle sfaccettature partenopee del libretto, cf. anche DelDonna (2016² [2012]: 60).

Il progettato matrimonio tra Pulcinella e Lesbina è pure un altro elemento saliente della stesura dei Fiorentini, poiché in tal modo viene ad accentuarsi la slealtà del libertino, che non si arrende nemmeno innanzi agli affetti della propria cerchia. Ma è probabilmente la differenza sociale a fargli accantonare il minimo scrupolo di onestà. Lo spettatore viene informato delle prossime nozze direttamente dal servitore, in un inciso riflessivo, proprio nel momento in cui il padrone tenta di far violenza a Donna Anna: «Io già stongo appuntato / De mme sposà Lesbina» (3). La fanciulla è dapprima pudica – «Sono ragazza ancora, ed ho paura / Di star vicino a un uom da solo a sola» (5) –, ma è immediatamente sensibile al fascino di Don Giovanni – «(Costui mi piace più di Pulcinella.)» (6) – e soccombe rapidamente ai suoi raggiri, ormai decisa a separarsi dal promesso sposo: «(Io Pulcinella adesso / Discaccerò.)». La sorpresa del protagonista è di breve durata («Che? tua moglie?») e il dissoluto ricorre ai peggiori sotterfugi per realizzare il proprio intento: «abbraccia Pulcinella, e da dietro le spalle sue dà la mano a Lesbina». Scornata, la giovane continua a credere al proprio sogno – «È mio marito, cattera!» (17) –, non esitando a minacciare il compagno di un tempo – «Caccia lo sposo mio, / O con quest'ugne il volto / Ti lacero così» (18) –, per poi capitolare in un comun orrore innanzi al baratro estremo: «Ah! che il cor mi trema in petto! / Ahi! qual giel mi cadde sopra!»¹⁰.

Per altro, è già stato rilevato come la versione di Lorenzi sia la prima ad aprire il sipario sull'episodio di Donna Anna (Rousset 1976: 144). Aggiungiamo inoltre che, fin dalla replica iniziale, Don Giovanni compare come un essere sfuggivo, che non desidera essere riconosciuto: «Chiudi presto la lanterna, / Ch'io non voglio esser veduto» (1). Il gioco della seduzione lo spinge allora a sostituirsi al rivale e ad assumerne il sembiante – «...inosservato / Ho preso il suo cappello, e la sua cappa, / E, fingendomi or quegli, / Voglio introdurmi in casa di Donn'Anna» – e il sotterfugio è tanto più facile che Don Ottavio è atteso in casa del Commendatore – «Lo Duca Attavio chisto sarrà» –, complice la serenata che si compiace di altrettanta ambiguità:

¹⁰ Sul matrimonio interrotto, cf. Lippi (2015: 11).

«Ombre amiche, amici orrori,
 Fide scorte degli amanti:
 Qui per voi tra pochi istanti
 Il mio sol vagheggerò ».

Nel chiasmo riecheggiata da Pulcinella con ostentata scurrilità; «(Scope amiche, amiche mazze». Tuttavia, nel varcare la soglia della dimora dell'amata – «Venite, ca' Donn'Anna / Ha paura, che po' no la tradissevo» (2) –, la dichiarazione d'amore («Io tradirla?») si coniuga con un eccesso d'affetto («Se il mio voler da suo voler si arretra») dagli accenti premonitori: «Che mi dia morte un uom. (Ma sia di pietra.)». Il destino di Don Giovanni è così tracciato fin dalle battute introduttive.

2.2. *La partitura*

La sera della prima, la compagnia del *Convitato di pietra* è composta da Giovanni Bernucci nella parte di Don Giovanni Tenorio (tenore), Gennaro Luzio in quella di Pulcinella (basso), Anna Coltellini in Donna Anna di Ulloa (soprano), Maria Giuseppa Migliozi come Chiarella (soprano), mentre Celeste Coltellini interpreta Lesbina (soprano), Francesco Marchese canta Bastiano (basso), Giovanni Beltrani impersona il Marchese Dorasquez (baritono) e Lucia Celeste Trabalza è la Marchesa Isabella (soprano).¹¹

La partitura si suddivide in dieci numeri dopo la sinfonia e la sua struttura può venire visualizzata come segue:

Atto unico

- n° 1: sinfonia
- n° 2: introduzione (Don Giovanni, Pulcinella, Chiarella)
- n° 3: aria Donna Anna
- n° 4: terzettino Lesbina-Pulcinella-Bastiano
- n° 5: duetto Lesbina-Pulcinella

¹¹ Sulla questione e per un'analisi della partitura, cf. anche Brandenburg (1993: 147-170) e DelDonna (2016² [2012]: 62-70).

- n° 6: aria Bastiano
- n° 7: quintetto Don Giovanni-Marchese Dorasquez-Donna Isabella-Donna Anna-Chiarella
- n° 8: aria Lesbina
- n° 9: aria Isabella
- n° 10: aria Pulcinella
- n° 11: finale (Pulcinella, Don Giovanni, Commendatore, Marchese Dorasquez, Lesbina, Bastiano, Donna Isabella, Donna Anna, Chiarella).

È già stato osservato come il vero protagonista non sia Don Giovanni, ma Pulcinella (Lippi 2015: 10), e questo è vero anche dal punto di vista vocale, dato che il servitore annovera una quantità superiore di presenze, cinque, e canta un'aria solistica – l'andantino «Bene mio! e che paura!» (16) –, oltre ad intervenire nell'introduzione, con il padrone e Chiarella – andantino «Chiudi presto la lanterna» (1) –, nel terzettino con Lesbina e Bastiano – andante con moto «Viva viva sempe Ammore» (5) –, nel duetto con Lesbina – andante «Se dal tuo cor Lesbina» (7) – e nel finale della farsa – allegro «Pulecenella, si' bivo ancora?» (17) –. Mentre il libertino partecipa solamente a tre numeri musicali, tra cui il quintetto con il Marchese Dorasquez, Donna Isabella, Donna Anna e Chiarella – allegro «Cedo: il comando impresso» (10) –, e i citati introduzione e finale. D'altronde il primato non gli è conteso solo dal servo, ma anche da Lesbina, la quale può vantare il pezzo solistico più articolato dell'opera – l'andantino «Dov'è più la contessina?» (13) – ed esegue il terzettino con il padre e con il promesso sposo, il duetto con Pulcinella e il finale. Da parte sua, l'importanza canora di Bastiano è paragonabile a quella di Don Giovanni, con la differenza che il buffo dispone dell'aria «Lo vedremo, animalaccio» (8), andante con moto, oltre al terzettino e al finale, in una configurazione che condivide con Donna Anna: aria «Ove lo sguardo giro» (4), quintetto e finale. Verosimilmente, la preponderanza della coppia buffa è dettata dal genere stesso e soprattutto dal prestigio dei due interpreti: Luzio e Celeste Coltellini, che, come abbiamo visto, è qui scritturata assieme alla sorella Anna nel ruolo di Donna Anna. Notiamo infine l'aria di Donna Isabella – l'andante «Di un amatore al pianto» (15) –, la quale compare anche nel quintetto e nel finale, con il Marchese Dorasquez e Chiarina, costei già presente nell'introduzione.

Preceduta dal recitativo di Pulcinella – «Oh! ca mme vedo scapolo» (11) – e dal lungo scambio con il padre – «Contino padre? //

Contessina figlia?» (12) –, l'aria di Lesbina procede allora dall'andantino «Dov'è più la contessina?» (13) verso l'allegro «Ma qui ferma, o disleale», quindi sfocia nel larghetto «Ma pentito il caro bene» e si risolve nell'allegro «Già si fanno le mie nozze» e nel pizzicato «Uh! che pianto!... che singhiozzo!», con relative riprese. Riscontriamo inoltre che anche l'aria di Donna Anna fa seguire a «Ove lo sguardo giro» (4) l'allegro «Ah! se un acciar dal seno». Così come l'introduzione, dall'andantino «Chiudi presto la lanterna» (1), si sviluppa in «Ombre amiche, amici orrori» e nell'andante «(Lo Duca Attavio chisto sarrà», il terzettino, dall'andante con moto «Viva viva sempe Ammore» (5), si riversa nell'allegro «Mo nce vo' na tarantella» e nel relativo movimento di danza,¹² sempre allegro, il duetto «Se dal tuo cor Lesbina» (7) si prolunga nell'andante piano «(Fa l'uomo il birbone» e il finale, all'allegro «Pulecenella, si' bivo ancora?» (17), fa subentrare un secondo allegro, «Gnò? comme va 'sta cosa?», poi l'andante «Su: cammina... avanti dico» (18), l'allegro «Mamma mia! che a li sprofunne», l'andante «Soldati? olà si arresti» e la stretta «Che terrore! che spavento!».

2.3. *I versi*

Dal punto di vista della metrica, strettamente connessa all'intonazione, è utile registrare, nei momenti più significativi, il prevalere di versi brevi, maggioritariamente ottonari, con sei frequenze, fin dall'andantino iniziale «Chiudi presto la lanterna» (1) e dal successivo «Ombre amiche, amici orrori», nella tarantella – sia nell'andante con moto «Viva viva sempe Ammore» (5) sia nell'allegro «Mo nce vo' na tarantella» –, nell'andante con moto di Bastiano – «Lo vedremo, animalaccio» (8) –, in tutta l'aria di Lesbina – dall'andantino «Dov'è più la contessina?» (13) all'allegro «Ma qui ferma, o disleale», dal larghetto «Ma pentito il caro bene» all'allegro «Già si fanno le mie nozze» e al pizzicato «Uh! che pianto!... che singhiozzo!» –, nell'andantino di Pulcinella «Bene mio! e che paura!» (16), nell'andante del finale – «Su: cammina... avanti dico» (18) –, e negli

¹² Sull'uso della tarantella, cf. anche Maione (2015: 37).

ulteriori allegro «Mamma mia! che a li sprofunne» e stretta «Che terrore! che spavento». Segue dappresso il settenario con cinque ricorrenze, nell'aria di Donna Anna – tanto nell'attacco «Ove lo sguardo giro» (4) quanto nell'allegro «Ah! se un acciar dal seno» –, nel duetto «Se dal tuo cor Lesbina» (7), il cui andante piano include l'unico senario – «(Fa l'uomo il birbone» –, nel quintetto «Cedo: il comando impresso» (10), nell'aria di Donna Isabella «Di un amatore al pianto» (15), nel secondo allegro del finale «Gnò? comme va 'sta cosa?» (17) e nell'andante successivo «Soldati? olà si arresti» (18). E anche i due decasillabi non son altro che quinari accoppiati, nell'andante «(Lo Duca Attavio chisto sarrà» (1), ossitono, e nel primo allegro del finale «Pulecenella, si' bivo ancora?» (17). Osserviamo inoltre che la prosodia del napoletano si adatta alla versificazione toscana, soprattutto nell'alternarsi delle lingue, come nel terzettino, nel duetto e nel finale.

3. Il festino

Per quanto riguarda le presunte nozze tra Pulcinella e Lesbina, è importante precisare che il festino incoraggiato da Don Giovanni nel dramma giocoso dapontiano non è assolutamente ricorrente nella tradizione teatrale anteriore. Rileviamo tutt'al più, nello pseudo-Cicognini, la replica di Passarino – «E mi non ved l'hora de magnar» (I, 11) (Cicognini 1699: 19) –, anche se in contesto leggermente diverso, a conclusione del tentativo di seduzione della pescatrice Rosalba da parte del padrone. E l'aspirazione si iscrive in modo generico nelle prerogative dei servitori da commedia. O ancora, nel *Don Giovanni Tenorio* (1736) di Carlo Goldoni, ben avviato l'adescamento, il furtivo progetto del protagonista, «in abito rustico» (II, 6) (Goldoni 1810: 160), di predisporre l'adeguata cerimonia («Ciò che conviene / Al grado mio, le cerimonie usate, / Il rito, e tutte le nuziali pompe»), pur temporeggiando:

«Sì, ma non conviene
Ch'ora meco venghiate [...]
[...] Fra pochi giorni, o cara,
Vi attendo alla città. ».

Mentre un accenno alla tarantella sopravvive nel *Don Giovanni* (1787) di Giovanni Bertati per Giuseppe Gazzaniga, in scena analoga tra i villani Maturina e Biagio, con l'irruzione di Pasquariello, che precede l'ingresso del libertino:

«Bella cosa, cospetto di Bacco,
È il trovar una femmina bella!
Ma facendo la tan-taran-tella
Molto meglio la cosa se n' va» (11) (Bertati 1787: 46).

In Lorenzi, abbiamo invece un semplice invito di Bastiano a bere e a ballare:

«Ragazzate... via, via.
Venite, amici, a bere, [...]
Che dopo qualche piccolo intervallo,
Vuol Pulcinella ripigliare il ballo» (7).

Per altro sconfessato dal diretto interessato («Io ballar! Se chiù ballo, de la luna / Con mia pena molesta, / Pozza cadermi il primo quarto in testa»), indi reiterato dal padre nel proporre che «Un bicchieretto / Ci vuole anche allo sposo. / Bevi, bevi...» (8), ripreso come «Un bicchierin di vino» (7) (Lorenzi 1792: 41) in versioni ulteriori, con la soppressione della metonimia e la precisazione del contenuto, di cui vengono vantate pure le doti terapeutiche: «Fa bene anche allo Sposo: bevi, bevi». Nulla a che vedere, quindi, con la profusione ostentata dall'eroe mozartiano, il quale intima a Leporello: «Presto, va' con costor: nel mio palazzo / Conducili sul fatto. Ordina ch'abbiano / Cioccolatte, caffè, vini, presciutti» (I, 8) (Da Ponte 1995⁵: 526). Cioccolato e caffè poi effettivamente serviti nella «Sala illuminata e preparata per una gran festa di ballo» (I, 20) – «DON GIOVANNI Ehi, caffè! LEPORELLO Cioccolatte! / MASETTO (sottovoce a Zerlina) Ah Zerlina: giudizio! DON GIOVANNI Sorbetti! LEPORELLO Confetti!» –, momento che interviene dopo l'aria talvolta impropriamente definita dello champagne – «Fin ch'han dal vino» (I, 15) –, cui ormai si rinuncia, assieme ai prosciutti, in favore di confetti e sorbetti. Ma forse siamo già al dessert, nonostante l'inciso premonitore della coppia di contadini: «Tropo dolce comincia la scena: / In amaro potria terminar» (I, 20).

Fondamentale è invece il doppio invito a cena con i relativi banchetti, secondo una progressione che, iscrivendosi nelle convenzioni drammaturgiche della leggenda (cf. anche Lippi 2015: 12), si sviluppa partendo da tre unità di base: il pasto di Don Giovanni, l'interruzione, dovuta all'arrivo della statua del Commendatore, e il controinvito (Rousset 1976: 29). Nella prima scena del tempio, Don Giovanni si appresta al desinare. Alle insistenze di Pulcinella – «Or abbreviammo: / Magnammo, o non magnammo?» (16) –, ribatte: «Ho già parlato / Al trattor che portasse / Qualche cosa nell'atrio». Anche se i suoi appetiti vorrebbero soddisfare un'altra fame: «Ah! dimmi: hai tu veduta / La moglie del trattore qui vicino? / Quanto è bella! è un boccone da svogliato!». L'iniziativa dell'invito spetta allora al libertino, qui particolarmente provocatore:

«A far la tua vendetta
Scendi, e vieni tu stesso,
Che colla spada in mano
Don Giovanni ti aspetta...»,

reagisce nel leggere l'iscrizione incisa sul monumento. Ed è così che la sfida assume la forma della condivisione della mensa («Invitalo a mangiar meco una zuppa»), il marmo si anima (la «statua [...] apre gli occhi»), il servo soccombe alle insistenze del padrone («Volite favorire da magnare / Nziemme co nnuje na papparella molla?»), il quale conferma a sua volta l'ordine:

«...Commendatore,
T'invito a cenar meco, e di trattarti
Da par tuo ti prometto.
Dimmi, verrai? ».

Ora in toscano, nel caso il defunto non avesse capito la prima proposta, ad immagine di quanto avviene, in veneto, nella versione dello pseudo-Cicognini, «Signor Comendatore, al dis così el me Patron, se la vuol vegnir con lù à cena» (III, 2), ma senza l'intervento del dissoluto. Ritroviamo la reiterazione dell'invito nella stesura di Nunziato Porta per Vincenzo Righini, altro *Convitato di pietra* (1776), ove al verso di Arlecchino – «Signor

Commendatore stimatissimo, / Padrone Colendissimo. / Il mio padron v'invita a desinare» (II, 4) (Porta 1777: 30) –, risponde lo zelo di Don Giovanni: «Commendatore d'amistade in segno / Alla mensa t'invito». E anche qui assistiamo all'ingordigia del domestico («Andiamo sior padron ch'il cuoco aspetta»), il cui corrispettivo si riflette nella magnanimità dell'ospite («Zitto: all'albergo torna, / E fa che raddoppiata / Tosto la Mensa sia»), benché il sotterfugio («A ognun celato / Fà che sia il Convitato»), lasci trapelare il dubbio sull'azione del protagonista. E l'invito a cena si perpetua nei decenni successivi, non solo in Da Ponte – «Digli che questa sera / L'attendo a cena meco» (II, 12) –, sempre con la conferma di Don Giovanni («Parlate! Se potete, / Verrete a cena?»), ma pure nel *Nuovo convitato di pietra* (1787) di Giuseppe Foppa per Francesco Gardi, in cui viene replicata l'istigazione armata – «Discendi dal Destriero / E la tua spada impugna» (I, 10) (Foppa 1787: 22) –, e i convenevoli, ancora indotti dall'ingiunzione «A cena lo invitate», si sdoppiano nella comune battuta di Don Masone, segretario del libertino, e di Zuccasecca, eterno servitore («Volete voi / Signor, cenar con noi?»), poi confermata dal padrone («Meco a cenar t'invito. / Commendator, verrai? / Rispondimi»), persistentemente in tono provocatorio.

Nel libretto del 1783, la scena del convito segue senza interruzione: dal tempio all'atrio. La pietanza è piuttosto semplice e suggerita anche dalla didascalia: «...vien la tavola preparata, ed un bacile di maccheroni» (17). Don Giovanni e Pulcinella cenano insieme nel modo più naturale («Ecco, servito sei. / Mangia, ch'io mangio ancor»), ma la mensa non è sfarzosa, come lo diventa per esempio a Venezia nel 1792 – «Già la tavola è imbandita» (14) –, nuovo pretesto alla voracità di Ficcanaso («Sarà bene, che il sapore, / Io m'accosti ad assaggiar»), per quanto il menù sia identico («Vorrei li macheroni, / Che m'hai promessi già»), possibile eco dello pseudo-Cicognini – «Se gli diano quei maccaroni» (III, 5) –, sebbene arricchito da «dodici ove» e onorato, per «ogn'ovo che magna», da «un bichiero di vino». Nulla quindi dell'opulenza del Porta, il cui banchetto comincia forse con toni sommessi – «La minestra patisce» (II, 8) –, ma si apre rapidamente alle libagioni – «Un Brindisi qui adesso fare io voglio» (II, 9) –, per sboccare su una dovizia di portate, tra cui i maccheroni sono solo un'appendice secondaria («Eccoti i Maccheroni»):

«CORALLINA
Prendete sta gallina.
TIBURZIO
La salsa eccola qua.
ARLECCHINO
Ecco Signor padrone
La madre d'un cappone.
DON GIOVANNI
Trinciala come v'è. [...]
TIBURZIO
Eccovi qui il Bodino. [...]
TIBURZIO
Prendete ecco l'arrosto.
E questo è il Fricandò.
ARLECCHINO
Ariosto, e fracastoro».

L'abbondanza non ha nulla da invidiare al celeberrimo festino mozartiano, per altro corredato da uno splendido sottofondo musicale, canto nel canto – «Già la mensa è preparata. / [...] Voi suonate, amici cari» (II, 15) –: «Eccellente marzimino!», «Questo pezzo di fagiano / Piano piano vo' inghiottir». Con Leporello che però non è più invitato a condividere il desco del padrone («Sta mangiando, quel marrano; / Fingerò di non capir») e cede eventualmente il posto a Donna Elvira – «Lascia ch'io mangi. / E, se ti piace, / Mangia con me» (II, 16) –, estrema occasione di inneggiare al migliore accompagnamento («Viva il buon vino!»), sempre associato alla sete di conquista: «Vivan le femmine! / [...] / Sostegno e gloria / D'umanità!»

Più sobrio risulta invece il pasto in Bertati, ove il gesto dissimulato di Pasquariello – «nel mettere un piatto sulla tavola si prende una polpetta...» (II, 23) –, induce Don Giovanni ad accogliere il servo alla propria mensa:

«Bene, bene. Ora via: vedo, meschino,
Che tu hai molta fame; e dopo cena
Io bisogno ho di te. Siedi pertanto,
E meco mangia qui. ».

Benché la sua magnanimità non sembri essere del tutto disinteressata, già allietata dalla musica («Olà? finché si mangia / Voglio che il mio concerto di stromenti / Sentir si faccia») e culminante in un inno a Bacco («Far devi un brindisi alla città», «Faccio un brindisi di gusto»), sempre pretesto per osannare Venere («Alle donne veneziane / Questo brindisi or presento»), per quanto veicolato dal servitore. Il simposio è, d'altro canto, la sola traccia dell'agape in Foppa – «Adunque un brindisi / Io ti farò» (I, 17) –, dove però esso avviene dopo l'irrompere della statua del Commendatore, cui è rivolto. Al Teatro dei Fiorentini, la visita del convitato – «Si bussa...» (17) – viene ancora associata allo spirito di seduzione: «Ah! fosse quest' almeno / Qualche gentil beltà!». Assolto l'invito a cena, il defunto si offre di ricambiare («La mia promessa / Ecco adempita. Venni a cenar teco. / Or ancor'io t'invito a cenar meco») e insiste per estendere la proposta al domestico («Conduci ancora il servo Pulcinella»), che deve arrendersi alla minaccia del signore («Cammina, o che ti ammazzo»). Ma «I cibi miei / Non son terreni», avvisa il padre di Donna Anna, come in Porta, ove, al già ricco festino, si vorrebbe aggiungere «Quanto di raro / Di cibi, e di liquori / Puol provvedere Castiglia...» (II, 10), pretesto per un rifiuto categorico («Non voglio niente») e per il controinvito («Sono pago ora: / M'invitasti alla mensa, io non mancai, / T'invito a cenar meco, tu verrai?»), che in Bertati implica sempre Pasquariello – «Verrò col Servo» (II, 24) – ed è contrassegnato dal medesimo diniego («Di vil cibo non si pasce / Chi lasciò l'umana spoglia») e da un simile appuntamento:

«Tu m'invitasti a cena:
 Ci venni senza pena:
 Or io te inviterò.
 Verrai tu a cena meco? ».

Zuccasecca è a sua volta convocato da Foppa – «Tu meco cenerai / Da Don Consalvo Oloa Comendatore» (II, 17) –, in un dramma tragicomico che indugia sui preparativi della cena,

«Questi forzieri
 Fate portar nel campo
 Dov'è la statua eretta
 Del gran Commendator» (II, 4),

ora associata all'imminente partenza di Don Giovanni («Voglio con lui / Cenar, poscia partire, / Per ricercar novelle donne altrove»), pur nel ricordo della prima triste esperienza:

«Oh che cena! Oh che notte!
Tremo ancor di paura,
Ancor avanti agli occhi
Ho quella bianca orribile figura» (II, 1).

Tuttavia il secondo pasto è solo abbozzato nel dramma giocoso di Bertati, in cui viene affidato alla didascalia – «Segue trasformazione della Camera in Infernale, restandovi solo le prime quinte dove Pasquariello spaventato si rifugia» (II, 24) –, alle risorse sceniche, alle grida dell'empio dannato («Ahi, che orrore! che spavento! / Ah, che barbaro tormento!») e al lieto fine, cui inneggiano tutti i personaggi: «Che bellissima pazzia! / Che stranissima armonia! / Così allegri si va a star» (II, scena ultima). E così sarà qualche mese dopo a Praga, dove il Commendatore segue dappresso il rigetto delle allettanti pietanze – «Non si pasce di cibo mortale / Chi si pasce di cibo celeste» (II, 17) –, rinnova l'invito

«Tu m'invitasti a cena:
il tuo dover or sai.
Rispondimi: verrai
Tu a cenar meco? »,

ora senza Leporello («Dite di no»), e trascina il dissoluto punito nelle viscere della terra:

«Da qual tremore insolito...
Sento... assalir... gli spiriti...
Dove escono quei vortici
Di fuoco pien d'orror?... ».

«Questo è il fin di chi fa mal!» (II, 18). In Lorenzi, abbiamo già la stessa morale – «Ecco il fin di chi mal'opra, / Ecco il Cielo che sa far!» (18) –,

scontata conclusione d'un lieto fine insostituibile,¹³ ma la progressione è più lenta e viene inscenato il secondo desinare, con tanto di «tavola coperta di lutto, con candelabri, e candele nere, e seminata di serpi, rospi, e di altri animali velenosi», poi «apparechiata di nero, con Serpi, e Furie» (16), a Venezia, come già nello pseudo-Cicognini – «...si vede la Statua con una Tavola negra» (III, 8) –, ed è lo stesso Don Giovanni a constatarne la mostruosità – «Oh! che orribil cena è questa / D'altro sangue, e di ceraste!» (18) –, pur persistendo nell'implicarvi Pulcinella («Vieni, mangia...») e ricorrendo alla minaccia («Vieni o il capo ti fracasso...»), ma deciso a seguire il proprio destino («Serpi, e rospi io mangerò») e a provocare l'assoluto («Non mi pento, son l'istesso: / Né timore il Ciel mi dà»), cui subentra l'effetto scenico necessario: «scoppia un fulmine, e diroccando il tempio, scopre una bocca dell'Inferno». Il desco riecheggia il banchetto del Porta – «Rospi, Serpenti, Aspidi!» (III, 1) –, senza mensa vera e propria, ma in una «Camera apparata a lutto», e la disfida è simile nell'aggiungere altre sostanze all'improbabile cena: «Per fare a te vedere / Che timore non hò / Rospi, serpenti, Cicute io mangerò». Foppa segue, imbandendo «una tavola apparecchiata di nero, con teste d'Idre, e Serpenti ec.» (II, s.u.), in una costante che il Don Giovanni dello pseudo-Cicognini sembra disdire – «Ma che cibi son questi? Magnerò se fossero serpenti» (III, 8) –, assaggio della prossima dannazione: «Correte, omai correte / Hidre, sfinge, e Gorgoni» (III, s.u.).

4. Il dissoluto punito

Se ben frugale appare il convito del Don Giovanni napoletano del 1783, composto ora di zuppa, ora di papparella, e soprattutto di maccheroni, esso si trova ad essere in consonanza con una certa tradizione, che si è sempre dimostrata piuttosto parca nel servire le varie portate, ad eccezione della versione praghese del 1776, la quale anticipa sulle larghezze di circa una decina d'anni dopo nella stessa città. A parte qualche rara polpetta (Bertati), il piatto forte rimangono sempre i maccheroni (pseudo-Cicognini,

¹³ Sulla ricorrenza del lieto fine, cf. Rousset (1976: 39).

lo stesso Porta), talvolta accompagnati da un brindisi (Porta, Foppa, Bertati), che Lorenzi relega invece nei preparativi delle nozze di Pulcinella e Lesbina, in modo per altro allusivo, nonostante il bicchieretto. D'altronde, la stesura dapontiana è la sola a dilungarsi sui festeggiamenti di Zerlina e Masetto, ampiamente favoriti dal libertino per assecondare le proprie mire, con relativo inno al vino. Sangue e ceraste, serpi e rospi arricchiscono invece il festino del convitato di pietra dei Fiorentini, seguendo ancora un'eredità non trascurabile (pseudo-Cicognini, Porta), riproposta anche dal Foppa, ma evitata da Bertati e da Da Ponte. Per una trama che, pur rispettando, probabilmente involontariamente, le unità pseudoaristoteliche, si mantiene costantemente nell'ambito della farsa per musica, con un'interessante caratterizzazione dei personaggi, che ricorre al bilinguismo napoletano/toscano e apre un altro certame, tra servo e padrone. L'antagonismo risulta allora maggiormente vistoso allo studio della partitura di Tritto, da cui deduciamo che il vero protagonista canoro non è più Don Giovanni ma Pulcinella, e il dissoluto punito diviene secondario persino rispetto a Lesbina, fattore facilmente spiegabile se ci soffermiamo sui membri della compagnia e più particolarmente sulla fama degli interpreti della coppia di umili. Opera locale per la doppia componente linguistica, il nostro *Convitato di pietra* si iscrive comunque nella tradizione letteraria del teatro per musica, adottandone le convenzioni metriche, spiccatamente orientate verso il ricorso a misure brevi, ottonari, settenari, per dar corpo ad un «lavoro curatissimo [...], rispettoso di tutti i canoni dell'opera buffa» (Lippi 2015: 12), che, sempre integrando le vecchie usanze della commedia dell'arte, solleva pure motivi di riflessione più ampi, quali il rifiuto di qualsiasi autorità terrena, la disfida nei confronti del soprannaturale e il disprezzo dell'aldilà (Lippi 2015: 11-12).

Bibliografia

Bertati, G., 1787, *Don Giovanni*, Venezia, Casali.

Brandenburg, D., 1993, «Giacomo Tritto: *Il convitato di pietra*», in Antolini, B.M., W. Witzmann (eds.), *Napoli e il teatro musicale in Europa tra Sette e Ottocento. Studi in onore di Friedrich Lippmann*, Firenze, Olschki, p. 147-170.

- Buch, D.J., 2008, *Magic Flutes and Enchanted Forests. The Supernatural in Eighteenth-Century Musical Theater*, Chicago-London, The University of Chicago Press.
- Cicognini, G.A., 1699, *Il convitato di pietra*, Venezia, Losiva.
- Coticelli, F., 2001, *Gibaldone comico di varij soggetti di comedie ed opere bellissime copiate da mé Antonino Passanti detto Oratio il Calabrese per comando dell'eccellentissimo signor conte di Casamarciano 1700*, in Coticelli, F. (ed.), *La Commedia dell'Arte a Napoli: Edizione Bilingue dei 176 Scenari Casamarciano*, Lanham–London, Scarecrow, vol. II, p. 426-430.
- Curi, U., 2002, *Filosofia del Don Giovanni. Alle origini di un mito moderno*, Milano, Bruno Mondadori.
- Da Ponte, L., 1995⁵, «Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni», in Da Ponte, L., *Memorie. Libretti mozartiani*, Milano, Garzanti, p. 509-595.
- DelDonna, A.R., 2016² [2012], *Opera, Theatrical Culture and Society in Late Eighteenth-Century Naples*, London-New York, Routledge.
- Foppa, G., 1787, *Il nuovo convitato di pietra*, Venezia, Fenzo.
- Goldoni, C., 1810, *Don Giovanni Tenorio o sia il dissoluto*, in *Collezione completa delle commedie del signor Carlo Goldoni avvocato veneziano*, Lucca, Bertini, t. XIX, p. 141-210.
- Lippi, M., 2015, «Un grande tema con variazioni: il convitato di pietra», in *Gazzaniga Tritto Pacini, "Il convitato di pietra"* [programma di sala], Pisa, Teatro di Pisa.
- Lorenzi, G.B., 1792, *Il convitato di pietra*, Venezia, Fenzo, p. 31-56.
- Lorenzi, G.B., G. Tritto, 1999, *Il convitato di Pietra*, Napoli, Teatro di San Carlo, p. 51-81.
- Macchia, G., 1991⁵ [1966], *Vita, avventure e morte di Don Giovanni*, Milano, Adelphi.
- Maione, P., 2015, «The Role of the Neapolitan Song in Comedic Dramaturgy of the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries», in Scialò, P., F. Seller, A.R. DelDonna (eds.), *The Neapolitan Canzone in the Early Nineteenth Century as Cultivated in the "Passatempi musicali" of Guillaume Cottrau*, Lanham, Lexington Books, p. 33-49.
- Monaco, V., 1968, «Don Giovanni in farsa ossia la vittoria di Pulcinella», in Monaco, V., *Giambattista Lorenzi e la commedia per musica*, Napoli, Berisio, p. 131-149.
- Porta, N., 1777, *Il convitato di pietra*, Vienna, Nobile de Kurz-Bech.
- Rousset, J., 1976, *Le mythe de don Juan*, Paris, Colin.
- Tritto, G., 2017, *Il convitato di pietra*, Bologna, Bongiovanni (AB20035).

All links were verified by the editors and found to be functioning before the publication of this text in 2024.

DECLARATION OF CONFLICTING INTERESTS

The author declared no potential conflicts of interest with respect to the research, authorship, and/or publication of this article.

FUNDING

The author received no financial support for the research, authorship, and/or publication of this review/paper.

Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>