

Marzia Pieri
IL «DOM JUAN» DI GARBOLI

Cesare Garboli¹ incontra Molière attraverso Giovanni Macchia, che gli commissiona, nel 1960, una prima traduzione di *Anfitrione* per un'antologia ERI²: sono due outsider, due battitori liberi di nuovi territori culturali e non si abbandoneranno più. Questa frequentazione si nutre successivamente di una folta serie di traduzioni per altrettanti spettacoli³ (fino al *Monsieur de Pourceaugnac* a cui lavorava con Carlo Cecchi negli ultimi giorni di vita), e di un'ampia, capillare, appassionata riflessione critica sempre aggiornata negli anni: il postumo *Storie di seduzione* accoglie ancora due fondamentali saggi molieriani⁴.

Questo libro che ora vede la luce, con una «breve storia» fornita da Laura Desideri nella sua impeccabile Nota al testo, è stato pensa-

¹ Questo testo è ricavato da una conversazione tenuta a Macerata il 29 marzo 2006 presso la Biblioteca Statale della città e organizzato dal Dipartimento di Ricerca Linguistica Letteraria e Filologica e dal Dottorato di Ricerca in Italianistica, come presentazione del volume postumo di Cesare Garboli, *Il «Dom Juan» di Molière*, con una Nota e una Bibliografia di Laura Desideri, Milano, Adelphi, 2005. All'incontro hanno partecipato, oltre alla scrivente, anche Laura Desideri, Giuseppe Leonelli e Laura Melosi.

² Molière, *Anfitrione*, traduzione di Cesare Garboli e Vittorio Sermoni, in *Teatro francese del grande secolo*, presentato da Giovanni Macchia, traduzioni di autori vari, Torino, ERI, 1960, pp. 391-454.

³ Molière, *Saggi e traduzioni di Cesare Garboli*, Torino, Einaudi, 1976, dove si legge appunto nella *Prefazione*: «Questo libro nasce da un'esperienza teatrale ed è la prima sistemazione di un lavoro critico tuttora in corso. Penso sia giusto avvertire il lettore di non aspettarsi una guida, un'antologia, un "fiore" del teatro di Molière curato con fini didattici, storicamente e filologicamente rappresentativo del genio di quel grande. La natura di questo libro è diversa. Esso fornisce cinque copioni al teatro italiano di oggi, nella presunzione che il teatro di Molière sia portatore di un sistema di idee, di un messaggio che ci è oggettivamente contemporaneo».

⁴ Si tratta di *Ipotesi sul «Tartuffe»* e di *Storia di una traduzione*, in *Storie di seduzione*, Torino, Einaudi, 2005, rispettivamente pp. 249-257 e 258-298.

to fra la fine degli '70 e i primi anni '80, cioè in un crocevia culturale e teatrale che regalava improvvisamente al commediografo francese e ai personaggi di Don Giovanni e di Tartufo una misteriosa centralità. Nel 1966 esce da Laterza il pionieristico saggio di Macchia *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, che sarà continuamente ampliato lungo cinque edizioni fino al 1991⁵; nel 1971 Squarzina mette in scena, con la collaborazione di Garboli, il suo Molière-Bulgakov (*Il Tartufo ovvero vita amori autocensura e morte in scena del signor di Molière nostro contemporaneo*)⁶ sulla scorta anche di un altro saggio di Macchia, del 1969, dedicato appunto a Bulgakov e a Molière⁷; il film di Losey sul *Don Giovanni* di Mozart (dove le prospettive palladiane delle ville venete si alternano ai bagliori sinistri delle fornaci di Murano) chiude idealmente, nel 1979, questa sorta di ricognizione collettiva intorno a un grande archetipo della crisi della modernità⁸.

In quegli anni sembra dunque manifestarsi una specie di necessità urgente a occuparsi della coppia fatale Tartufo/Don Giovanni, a connetterli insieme, a ripensarli a fondo. Molière, uno dei tanti classici misconosciuti ed equivocati all'interno della cultura italiana – grande uomo di teatro (insieme a Goldoni) preso sotto gamba e impolveratissimo –, rientra cautamente sulle scene della Penisola (mentre Brecht ne sta uscendo), carico di implicazioni e di doppi fondi insospettabili; raccoglie in un certo senso il testimone come grande diagnostico dei mali più riposti e più gravi che il teatro sempre va a scovare e mette a nudo.

Garboli ne è attratto in profondità, lo cerca e lo incontra in numerosi appuntamenti spettacolari (a cui collabora o che recensisce),

⁵ La quinta edizione esce da Adelphi, altre, intermedie, da Einaudi. A esse va aggiunto il saggio *Tra Don Giovanni e Don Rodrigo. Scenari seicenteschi*, Milano, Adelphi, 1989.

⁶ Edizioni del Teatro Stabile di Genova, gennaio 1971 (Collana del Teatro Stabile di Genova, vol. n. 17).

⁷ L'abbinamento fu sollecitato dalla traduzione italiana della biografia molieriana scritta da Bulgakov; il testo (*Bulgakov e Molière*) si può leggere in appendice a *Il silenzio di Molière*, Milano, Mondadori, 1985, pp. 161-165. Su quello spettacolo si vedano le annotazioni di Arnaldo Picchi, *Descrizione di alcuni passaggi del «Molière-Bulgakov» di Squarzina, con l'aggiunta di qualche riflessione sulla Regia*, in *Passione e dialettica della scena. Studi in onore di Luigi Squarzina*, a cura di Claudio Meldolesi, Arnaldo Picchi, Paolo Puppa, Roma, Bulzoni, 1994, pp. 177-195.

⁸ È questa la chiave del saggio che gli dedica Ludovico Zorzi, *Parere tendenzioso sulla fase (il «Don Giovanni» di Mozart come «Werk der Ende»)*, in *L'attore, la Commedia, il drammaturgo*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 315-328.

che costituiscono il DNA di questo libro, lo agglutinano lentamente con una densità veramente peculiare:

L'isola-Molière è per molti uno di quei luoghi notissimi, frequentati nelle nostre villeggiature fin dalla prima giovinezza, divertente, amena, scogliosa, che sembra non lasci luogo alle scoperte e alle sorprese. Ma per Garboli la consuetudine non prende mai la forma di un dio sonnacchioso [...] attacca il suo Molière da tutti i lati, lo insidia con l'intelligenza di un libertino, lo adora col trasporto di un giovincello, lo squaderna, gira e rigira le sue pagine, eppure, dopo una serie di operazioni e di freddi calcoli, egli *ritrova* davanti a sé il suo «compagno di veglia», con il suo mistero e i suoi affascinanti interrogativi⁹.

Lui è un *dramaturg*, si occupa di teatro sul serio, cioè facendolo, lavorando sui testi, rendendoli dicibili in collaborazione stretta e irrinunciabile con degli attori e dei registi. È insomma a tutti gli effetti un uomo di scena e non un uomo di libro, ma direi che questo suo modo di stare nel teatro (l'unico possibile) è un aspetto specifico del suo essere lettore e critico letterario tout court. I testi teatrali non sono altro che spettacoli da fare; è questa la loro peculiare maniera di essere testi e Garboli li maneggia – allo stesso modo, del resto, in cui si occupa di poesie o di romanzi – cercandone la carne e il sangue, le connessioni con la realtà vissuta dagli autori e dai lettori/spettatori, lo spessore testimoniale sincronico e diacronico.

C'è per la verità anche un altro aspetto, apparentemente più banale e certo più eclatante, del suo essere uomo di scena (come molti hanno sottolineato, specie dopo la sua morte), e ha a che fare con l'alone di teatralità, di vitalità profonda continuamente metaforizzata in termini altamente istrioneschi, che avvolgeva la sua figura. Nel giugno 2005 gli è stato dedicato un convegno intitolato appunto «La scena di Garboli»¹⁰, ma credo che questa evidente parentela non sia da considerarsi in termini banalmente biografici o temperamentali (come, cioè, un'attitudine a mettersi in scena, a spiazzare gli interlocutori, così travestito di panni sgargianti, che era propria dell'uomo,

⁹ Così scriveva Giovanni Macchia il 2 giugno 1974 sul «Corriere della Sera», recensendo la sua traduzione del *Tartufo* uscita da Einaudi (ricavo la citazione dalla *Prefazione* di Taviani a Cesare Garboli, *Un po' prima del piombo. Il teatro in Italia negli anni Settanta*, Firenze, Sansoni, 1998, p. XXVI).

¹⁰ Il convegno si è svolto a Viareggio il 25 giugno 2005 sotto il patrocinio della Provincia di Lucca, del Comune di Viareggio, del Premio Letterario Viareggio-Rèpaci e del Gabinetto G.P. Vieusseux.

con la sua etica rigorosa e beffarda), ma semmai proprio al contrario. Lo ha intuito finemente Ferdinando Taviani, il suo recensore teatrale ufficiale, e il più acuto, che ha sempre visto bene quanto e come Garboli «recitasse»:

L'arte vera dell'attore – si sa – consiste in una lotta in prima persona contro il narcisismo. Altrimenti può essere al massimo arte per chi la vede, ma non per chi la fa. Per questo possiamo associarla a quella dello scrittore che lavora su libri e storie del passato¹¹.

Di una passione per il teatro fatta di filologia e critica (ha anche scritto delle splendide voci per l'*Enciclopedia dello Spettacolo* su lemmi eterogenei e remoti) lui era preda felice, e forse è autentico lo stupore, l'autoagnizione che gli suscita la Prefazione dello stesso Taviani a *Un po' prima del piombo*, la raccolta delle sue recensioni teatrali a cui è stato quasi obbligato, e che è risultata alla fine uno dei libri più importanti sul teatro italiano di quegli anni:

Secondo Taviani, come critico sarei un attore dannato a truccarsi e a struccarsi senza mai riposo. O una guardia di frontiera, un viaggiatore in continuo moto pendolare fra due domini della realtà che si usurpano reciprocamente: la realtà che ci tiene prigionieri, carnalmente, fisicamente, e l'altra, la realtà immateriale, quella che nasce dai libri, dalla letteratura, dall'arte, dall'immaginazione. Il teatro sta in mezzo, si divide un po' con l'una e un po' con l'altra. La vocazione del critico nascerebbe da una sindrome teatrale, e insieme da una sorta di nomadismo. Dal non sapere dove si sta di casa, e dal non averla. Taviani aggiunge una pennellata civile: la sociopatia¹².

Liminalità, spaesamento, nomadismo, e insieme un'attitudine diagnostica raffinata e acutissima, e una gioiosa curiosità disponibile a capire tutto quello che c'è da capire sono gli ingredienti del suo modo di fare il critico teatrale proprio in questi anni '70 in cui Tartufo, Don Giovanni e Molière gli affollano la mente. La militanza teatrale è un altro dei suoi modi per tenere a bada e incanalare una specie di eccesso di vita e di creatività che sembra perennemente minacciarlo, perché la immagina «come un luogo, o uno stato, in cui i pensieri ci sono per andarsene, per abbandonarci»¹³:

¹¹ Ferdinando Taviani, *Come Garboli interpreta «La fameuse comédienne»*, «Nuovi Argomenti», 5ª serie, n. 1/2, gennaio-giugno 1998, p. 341.

¹² Cesare Garboli, *Poscritto a Un po' prima del piombo*, cit., p. 346.

¹³ Così scrive su «Repubblica» del 3 giugno 1990, rispondendo a Guido Almansi (*E se parlassimo del talento?*; parte del testo è riportata nella citata Prefazione di Taviani a p. XLIII).

Tendo a fuggire, a nascondermi. Accetto le committenze proprio per non avere a che fare con quella che viene chiamata creatività. Se penso di scrivere veramente quello che sento, ho paura. Non so di che cosa. Mi vengono in mente le cose più strane. Ho paura persino di essere una persona che non amo, nella quale non mi rispecchio, che non mi piace. Non ho voglia di tirar fuori me stesso. Quando mi occupo degli altri sono protetto dagli schermi¹⁴.

Così stando le cose, si capisce che questo testo molieriano contenesse effettivamente tante cose che potevano fargli paura: uno sguardo penetrante e disincantato su un'epoca, la Francia di Re Sole, che Garboli conosceva a fondo, e molte rifrazioni sul presente italiano che solo assai più tardi (quando per così dire non si intravedono più rimedi) si sarebbero coagulate negli espliciti *Ricordi tristi e civili*¹⁵. Molière è dunque per lui un «compagno di veglia» implacabile quanto necessario, e questo saggio ne affronta la questione centrale, e cioè il nodo che lega Tartufo e Don Giovanni: un nodo tutt'altro che circoscritto e contingente, al di là delle apparenze.

Vediamo dunque da vicino come è costruito, e cerchiamo di capire, soprattutto, perché sia rimasto nel cassetto tanto a lungo senza mai però essere abbandonato o dato per perso, ma anzi continuando a germinare all'interno di tutto il suo lavoro come un nucleo incandescente e segreto. Per Cesare, Molière è il diagnostico della mediocrità e della malattia, che esplora a fondo il nesso medicina-politica, e il suo teatro si sviluppa «come una vitale e spettrale metastasi a partire proprio dalla censura del *Tartuffe*»¹⁶; è un autore moderno e universale che maneggia il riso, i corpi, la religione e il teatro con implacabile consapevolezza dei limiti.

Il 1665, che è l'anno del *Dom Juan*, è per lui un anno decisivo di trapasso, di crescita e di crisi: il 12 maggio del 1664 ha presentato a Versailles il *Tartufo*, nella forma in tre atti, con grave scandalo e nocumento; la cabala dei devoti ne ha impedito da allora ogni ulteriore circolazione. Nel frattempo la compagnia sta passando al servizio del Re Sole e abbandona di conseguenza la più modesta e più esposta protezione del Delfino, a cui fa capo una *jeunesse dorée* corrotta e

¹⁴ Da un'intervista rilasciata a Corrado Stajano («Critico sono, ma detesto i libri») sul «Corriere della Sera» del 6 marzo 1989, da integrare con *Elogio di un grande eretico*, in Id., *I cavalli di Caligola*, Milano, Garzanti, 2005, pp. 132-136.

¹⁵ Usciti da Einaudi nel 2001.

¹⁶ Così scrive nella *Nota alla seconda edizione* della sua traduzione del *Tartufo*, Torino, Einaudi, 1974, p. XVIII.

proterva che Luigi XIV intende ridimensionare; sta esplodendo la sua rovinosa crisi matrimoniale; come drammaturgo è al culmine del successo ma anche al centro di malevolenze e tradimenti (fra cui quello di Racine), forse è già consapevole di una solitudine irredimibile, affettiva e professionale, che lo accompagnerà fino alla morte, nel 1673.

Necessità economiche impongono un rapido ed efficace risarcimento per la troupe rimasta senza novità in cartellone, ma c'è anche bisogno di difendersi da molte accuse esplicite e sottintese. Così scrive in fretta un copione ricavato da un soggetto in auge da tempo presso gli Italiani, e lo confeziona come *pièce à machines* con costumi sfarzosi e dovizia di effetti speciali.

La vecchia storia, sgangherata e tragicomica, del peccatore – prima ateo, poi goloso, quindi lussurioso e infine, nella nuova lettura molieriana, ipocrita come il suo doppio, il prete di campagna – che va a cena con l'uomo di pietra (*Festin de Pierre*), apparentemente inoffensiva e moraleggiante, gli offre il destro per togliersi molti sassolini dalle scarpe. Con il suo *Festin* Molière si attira così un grande successo di pubblico, ma anche un ennesimo scandalo, scatenato da un anonimo libello (*Observations sur une comédie de Molière intitulée Le Festin de Pierre*), di cui Garboli esplora finemente i possibili autori (Pascal, Racine, La Fontaine?). Scandalo che continuerà a perseguire il testo per decenni, anche se il favore popolare ne raccomanderà il mantenimento nel repertorio della compagnia fin dopo la morte dell'autore, sia pure con una serie di mutilazioni e interpolazioni affidate alla penna giudiziosa e pompieresca di Thomas Corneille, autore di una longeva riscrittura in alessandrini che a lungo soppianta e occulta il componimento originario.

Quanto a Molière, una volta detto quello che gli preme, e recuperato abilmente il consenso del re per il *Tartufo* (che andrà finalmente in scena soltanto il 5 febbraio 1669, dopo una lunga quarantena, riscritto in cinque atti e con un finale a sorpresa), abbandona il suo *Don Giovanni*, di cui ha pur ottenuto il privilegio per la stampa, a un destino filologico ed editoriale che sarà accidentatissimo e disgraziato. La sua forma originaria sarà ripristinata a stampa nel 1819 e in scena soltanto nel 1841.

Garboli costruisce dunque il suo libro intorno a quattro nuclei tematici fondamentali: 1) il dittico *Tartufo/Don Giovanni*, due personaggi legati a una vicenda contingente di derivazione reciproca ma anche a una profonda, originaria e necessaria interdipendenza. Questo *Dom Juan* molieriano – a detta della tradizione raffazzonato fret-

tolosamente per colmare un buco di cassa, mai stampato e in parte racimolato dalla bassa cucina della Commedia dell'Arte italiana – è riletto in controcanto con il suo alter ego borghese Tartufo, l'uomo nuovo venuto dal nulla, teatralmente privo di antenati, tanto quanto è affollato il parterre genealogico del peccatore aristocratico; 2) la storia della commedia all'interno del regno di Luigi XIV, contestualizzandola minuziosamente intorno alla terribile crisi del suo autore del 1665; 3) il Commendatore, l'uomo di pietra a cui allude il sottotitolo, che Molière contamina con la vecchia tradizione dell'ateista fulminato; a lui Garboli assegna, in chiave psicanalitica, una fondamentale centralità per comporre, insieme a donna Elvira, la coppia genitoriale che incombe sul destino di Don Giovanni e ne spiega la cronica ansia di fuga, quella patologica avversione per un femminile minaccioso che sarebbe poi l'anima stessa del «dongiovannismo». La sua tesi è che il protagonista incarna una sorta di virilità integrale che rinnega e soffoca la propria parte femminile (indispensabile per relazionarsi con l'altro sesso, che a sua volta deve contemplare un maschile introiettato perché si possa sviluppare una relazione non distruttiva); 4) *Come recita Don Giovanni*: l'eroe denudato e restituito è infine immesso nel background teatrale che gli appartiene all'interno della compagnia di Molière; Garboli ne esplora in profondità il comportamento scenico, smonta le sue tecniche recitative di attore assoluto, protagonista di una farsa tragica, e lo mette in relazione con i suoi diversi antagonisti (donna Elvira, la Statua, Sganarello, il Povero) in termini sia drammaturgici che storiografici.

In questo minuzioso, illuminante lavoro, che solo esternamente potrebbe assomigliare alle ricognizioni positiviste dei nostri grandi pionieri nello studio del teatro italiano (e fra loro, non a caso, gli è particolarmente caro Ferdinando Neri), Garboli via via utilizza e anticipa strumenti e metodologie che solo molto più tardi hanno trovato piena cittadinanza, e su cui ancora oggi talvolta si discute. Per esempio la teoria della ricezione, che proprio in quegli anni '70 vedeva la luce a Costanza¹⁷, ma non ancora in Italia: la sua lettura interna del *Dom Juan* evidenzia perfettamente la doppia destinazione del testo per le élite di corte, in grado di cogliere la ragnatela dei doppi sensi allusivi a un infinito gossip aristocratico carico di veleni e di pericoli, e per la platea borghese di Parigi, più incline a prendere alla lettera edificazioni e scandali della vicenda, con tutte le conseguenze

¹⁷ Cfr. *Teoria della ricezione*, a cura di Robert C. Holub, Torino, Einaudi, 1989.

del caso. Ma anche la psicanalisi (la lettura freudiana del *Misanthropo* di Francesco Orlando, preceduta da quella della *Fedra* nel 1971, è del 1979)¹⁸; mentre maneggia con strepitosa competenza oggetti e problemi allora nebulosi e desueti, quali la Commedia dell'Arte, la storia della recitazione, le spinose questioni della filologia teatrale, con la variantistica infinita intrinseca ai copioni, e dell'editoria di Ancien Régime, che solo da poco gli studi di Roger Chartier o di Neil Harris hanno reso accessibili al grande pubblico¹⁹.

Ma c'è anche un altro pezzo della storia. Come è noto, mentre questo libro giaceva dattiloscritto in un cassetto, Garboli ne pubblicò un altro, che ne costituisce a tutti gli effetti la costola e il pendant, e dove ha più agio di mascherarsi nei panni servili del curatore che tanto gli piacevano: nel 1997 esce da Adelphi *La famosa attrice*, tardivo frutto, a suo dire, di una lunghissima «cova»²⁰. Si tratta dell'edizione di un anonimo pamphlet del XVII secolo, che ripercorre vegnosamente le disgrazie private di Molière a proposito della giovane moglie Armande Béjart. Intorno a questo testo maledetto, esecrato e poco letto, che occupa (traduzione compresa) meno di cento pagine, si agglutina un libro straordinario di più di trecento, in gran parte dedicato al fantasma storico di Don Giovanni, quel frivolo e focoso Conte di Guiche di cui Armande si sarebbe perduto e infelice-mente innamorata. Garboli «legge» il testo come faceva lui, cioè lo riscrive, lo illumina, lo rende vivo, lo correda di un (cosiddetto) «indice dei nomi contenuti nel testo», che è in realtà una summa di microscaggi preziosissimi sulla corte del Re Sole e i teatri di Parigi²¹.

Il suo modo di procedere è assolutamente e felicemente indiziaro, da storico materiale *avant lettre* consapevole che, per capire le vicende del teatro, bisogna ragionare intorno ai documenti in assenza di monumenti e da prospettive multiple e differenziate. Negli anni '70 la storia dello spettacolo era appena agli albori in Italia; come di-

¹⁸ Escono entrambe da Einaudi, così come, nel 1973, il saggio *Per una teoria freudiana della letteratura*.

¹⁹ Cfr. Roger Chartier, *In scena e in pagine. Editoria e teatro in Europa tra XVI e XVII secolo*, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2001 e *Bibliografia testuale o filologia dei testi a stampa?*, Convegno di Studi in onore di Conor Fahy, Udine 24-26 febbraio 1997, a cura di Neil Harris, Udine, Forum, 1999.

²⁰ Su questo libro è da vedere la già citata recensione, che è poi un autonomo e denso saggio, di Ferdinando Taviani, *Cesare Garboli interpreta «La fameuse comédienne»*.

²¹ Questo sedicente «indice» occupa le pp. 245-321.

sciplina scientifica e universitaria si stava emancipando a fatica dall'italianistica e dagli ambigui confini della letteratura teatrale e, in attesa di statuti metodologici di là da venire, si stava coagulando soprattutto intorno alla scuola di Macchia, da cui sarebbero derivati i DAMS di Roma e di Bologna. Era un nuovo modo di accostarsi al passato, da prospettive desuete, partendo dai silenzi documentali invece che dai panorami storiografici, cercando le suture invisibili, le testimonianze indirette, i vicoli ciechi: insomma un modo di procedere molto garboliano.

Garboli, a tutt'oggi, non è entrato affatto, come sarebbe ovvio, nelle bibliografie canoniche della disciplina (e del resto neppure in quelle della francesistica), anche se dovrebbe starci da padre della patria: lui e Macchia, come dicevo, sembrano, a distanza, aver proceduto di pari passo intorno a Molière, passandosi continuamente la palla a vicenda. Così, ad esempio, la sua inchiesta su Armande potrebbe scaturire e integrare l'intervista immaginaria di Macchia a sua figlia Madeleine (gravata dal sospetto infamante di essere il frutto di un incesto) del 1975²². Questa capacità di decifrare i silenzi li accomunava: entrambi erano in grado di ricostruire da frammenti e scuciture la voce perduta del teatro e della poesia.

È quasi impressionante verificare a posteriori quanto acuta fosse l'analisi di Garboli su questi temi; e faccio un solo esempio. Recentemente Silvia Carandini e Luciano Mariti hanno restituito alla luce un ennesimo Don Giovanni, che egli certo non aveva letto, ma forse Molière sì: *Il nuovo risarcito convitato di pietra* di Giovan Battista Andreini, del 1651²³, un mastodonte in settemila versi che ripropone la leggenda tragicomica delle maschere e del libertino come «un eroe assoluto dell'eccesso e del male, oltraggiosamente seducente oltre che rischiosamente convincente»²⁴. Ebbene, questo Don Giovanni, unico della serie, è provvisto anche di una madre, Lisidora, che nel IV atto, dal fondo dell'inferno, lo maledice e si maledice per averlo dato alla luce e allattato, e per essere stata una pessima madre. È un'ennesima conferma di come certi testi costituiscano una specie di arcipelago, entro cui certi personaggi vivono unitariamente una loro

²² *Colloquio immaginario con la figlia di Molière*, in *Il silenzio di Molière*, Milano, Mondadori, 1975 (ora in Giovanni Macchia, *Ritratti, personaggi, fantasmi*, Milano, Mondadori, 1997, [I Meridiani] pp. 948-986).

²³ Silvia Carandini, Luciano Mariti, *Don Giovanni o l'estrema avventura del teatro. «Il nuovo risarcito convitato di pietra» di Giovan Battista Andreini*, Roma, Bulzoni, 2003.

²⁴ *Ivi*, p. 275.

storia fatta di continue migrazioni interne di testo in testo: la nevrosi antifemminile di Don Giovanni in fuga perenne verso l'abisso infernale – così lucidamente intravista da Garboli come conto aperto con un materno irrisolto – trova inaspettatamente un suo clamoroso e letterale riscontro testimoniale.

Credo che si potrebbe leggere questo libro, che il suo autore riteneva finalmente pronto per vedere la luce – nell'imminenza di un congedo che sapeva prossimo –, come uno straordinario esempio di drammaturgia consuntiva, che è propria appunto dei testi di teatro: il suo ritardo è in realtà fatto di approfondimenti e di messe a fuoco progressive; le molteplici traduzioni molièriane, che sono altrettante drammaturgie preventive da testare sulla scena, e gli scavi critici sulla *comédienne* trovano qui, a posteriori, una confezione unitaria, offerta a future riletture. *Tout se tient*.

Il 3 aprile 2003 al Gabinetto Vieusseux di Firenze si celebrava, alla presenza di Garboli, l'uscita del suo tanto atteso Meridiano pascoliano²⁵. Parlando di Pascoli, qualcuno osservò, ricordando Pasolini, che la vita di ognuno è una lunga pellicola a cui la morte soltanto fornisce il montaggio, e con ciò la possibilità di interpretare e di capire. Questo libro «con un capo e una coda», così denso e organico, spiega moltissime cose del suo autore, integra alla perfezione questo montaggio postumo, dove tutto sta venendo in luce, e che la bibliografia completa delle sue opere, in uscita a cura di Laura Desideri presso le Edizioni della Normale di Pisa (da Garboli stesso, a sua volta, minuziosamente progettata e voluta), dovrebbe coronare.

Firenze, 9 giugno 2006

²⁵ Uscito nel 2002.