

El Compás de Sevilla

Rassegna di Studi per il Moderno Diplomato



...y que él, anámesmo, en los años de su mocedad, se había dado a aquel honroso ejercicio, andando por diversas partes del mundo buscando sus aventuras, sin que hubiese dejado los Percheles de Málaga, Islas de Riarán, Compás de Sevilla, Azoguejo de Segovia, la Olivera de Valencia, Rondilla de Granada, Playa de Sanlúcar, Potro de Córdoba y las Ventillas de Toledo y otras diversas partes, donde había ejercitado la ligereza de sus pies, sutileza de sus manos, haciendo muchos tuertos, recuestando muchas viudas, deshaciendo algunas doncellas y engañando a algunos pupilos, y, finalmente, dándose a conocer por cuantas audiencias y tribunales hay casi en toda España...

Numero 1, 2007

Sommario

Gianni Ferracuti:

Don Giovanni: Il mito europeo del conflitto tra etica ed estetica

Andrés de Claramonte y Corroy: Tan largo me lo fiáis

Tirso de Molina: El burlador de Sevilla y convidado de piedra

Molière : Dom Juan ou le festin de Pierre

Thomas Corneille : Le festin de pierre

Carlo Goldoni: Don Giovanni Tenorio

Lorenzo Da Ponte: Don Giovanni

José Zorrilla: Don Juan Tenorio

Von Ernst Theodor Hoffmann: Don Juan

Ramón del Valle-Inclán: Sonata de primavera

Guillaume Apollinaire: Les Exploits d'un jeune don Juan

Appendice: I Canovacci

Il convitato di pietra

L'ateista fulminato

Domenico Biancolelli: Le convive de pierre

Giacinto Andrea Cicognini: Il convitato di pietra

Enrico Preudarca: Il convitato di pietra

Mediterránea - Centro di Studi Interculturali

Dipartimento di Studi Umanistici - Università di Trieste

www.ilboleroDIRAVEL.org

www.interculturalita.it

www.preferiscoilvinile.it



GIANNI FERRACUTI

DON GIOVANNI

IL MITO EUROPEO DEL CONFLITTO TRA ETICA ED ESTETICA

SIVIGLIA

Sembra che nel 1620 l'arcivescovo Pedro de Castro ottenga la chiusura del *Compás*, l'enorme bordello di Siviglia (in realtà un vero e proprio quartiere a luci rosse) dopo lunga lotta. Tuttavia la cosa non deve essere durata molto. Nel 1623 una Prammatica di Felipe IV ordina ancora la chiusura delle case. Pedro de Castro, davanti al *Compás*, «fece innalzare un altare con un crocifisso alla porta di quel bordello, con l'animo di tener lontani i devoti»;

ottenne che fosse chiuso nei giorni di precetto, sabato e nelle feste della Vergine, e che non vi fosse nessuna meretrice chiamata Maria». ⁱ Non sembra che la Prammatica del 1623 abbia conseguito effetti pratici rilevanti.

Siviglia era considerata una delle città più libertine della Spagna, eppure non aveva avuto una vita facile, essendo uno dei luoghi in cui maggiore era stata la repressione dell'inquisizione. Risale al 1482 la costituzione del *Consejo de la suprema y general inquisición*, alla cui direzione viene eletto Tomás de Torquemada, da lungo tempo confessore di Isabella. Il biglietto da visita non è dei più promettenti: solo a Siviglia vi saranno cinquecento roghi nei primi tre anni di attività. ⁱⁱ Nel 1492 viene decretata l'espulsione degli ebrei, preceduta in realtà da una sorta di prova generale, nella quale gli ebrei erano stati costretti a lasciare l'Andalusia. Sul finire del XIV secolo, si era rotto l'equilibrio tra le culture islamica, ebraica e cristiana, soprattutto a seguito di sanguinosi pogrom nel 1391, con stragi nelle *aljamas*, i quartieri ebraici, di Siviglia, Valencia, Barcellona, Toledo. ⁱⁱⁱ

Nel 1478, quando la regina Isabel era a Siviglia, un priore domenicano chiamato Alonso de Hojeda, predicò un sermone in cui denunciava la sovversione della religione vera ad opera di falsi convertiti nel seno della Chiesa. La sua testimonianza venne rafforzata dal cardinal Mendoza e da Tomás de Torquemada, un priore domenicano di Segovia. Davanti a prove indubitabili di giudaizzazione [= false conversioni di chi continua in segreto a praticare la religione giudaica], i Re Cattolici solleccarono una bolla a Roma, che Sisto IV concesse nel novembre 1478, con la quale veniva creata un'Inquisizione contro l'eresia. ^{iv}

ⁱ J. Deleito y Piñuela, *La mala vida en la España de Felipe IV*, Espasa-Calpe, Madrid 1959. Si veda la ⁱⁱ Julio Valdeón, *Los reyes católicos: la unidad dinástica de Castilla y Aragón*, in «Historia 16», cit., 463-475, 471. L'inquisizione era stata istituita da Gregorio IX nel 1233 e affidata ai domenicani. «La Chiesa, che aveva raggiunto con il grande Innocenzo III (1198-1216) il culmine del suo potere, riteneva doverosa questa misura difensiva non solo contro i movimenti ereticali del XII secolo, ma anche contro il pericolo che la cultura laica fosse troppo influenzata, sul finire del XII secolo, dallo studio dell'antichità; avvertiva cioè la necessità di tenere sotto controllo l'insegnamento» (E. Curtius, *Letteratura europea e medioevo latino*, tr. it. La Nuova Italia, Firenze 1995, 65).

ⁱⁱⁱ Parlando di questi saccheggi, la *Crónica del rey don Enrique tercero de Castilla e de León* dice: «Tutto questo fu per bramosia di rubare, a quanto sembrò, più che per devozione» (in *Crónicas de los Reyes de Castilla, desde don Alfonso el Sabio hasta los católicos reyes don Fernando y doña Isabel*, ed. di Cayetano Rosell, B. A. E., Madrid 1953, II, 161-275, 177b). La necessità degli ebrei di salvare la propria vita sembra aver causato, solo a Siviglia e Valencia, tra le 7.000 e le 11.000 conversioni, secondo cifre fornite da Albert Sicroff. Queste conversioni allentano la tensione e fermano le stragi: Sicroff ne deduce che dietro la violenza non c'era ancora un sentimento razzista (cfr. Albert A. Sicroff, *Los estatutos de limpieza de sangre: controversias entre los siglos XV y XVII*, Taurus, Madrid 1985, 46-47).

^{iv} H. Kamen, *Una sociedad conflictiva: España, 1469-1714*, tr. esp. Alianza, Madrid 1995, 78.

Sempre a Siviglia, pochi anni prima, si erano avuti aspri scontri tra cristiani *nuevos* e *viejos*, abilmente sobillati nel quadro della lotta tra Enrico IV e i futuri re cattolici (il re ovviamente osteggiava la loro successione, come si ricorderà). Secondo Diego de Valera, i nobili avversari della corona chiedevano esplicitamente a Enrico IV di «*allontanare da sé i mori che aveva nella sua compagnia*»,^v e di «*distruggere le pubbliche usure*». ^{vi} Vi sarebbe stato un tentativo di creare inimicizia tra Isabella e Fernando, da un lato, e le città di Siviglia, Cordova, Sanlúcar, dall'altro. La manovra non è raccontata in modo chiaro dal testo, che anzi sembra mostrare un po' di imbarazzo. Secondo Diego, alcuni

cercarono di mettere zizzania tra i cristiani vecchi e nuovi, soprattutto nella città di Cordova, dove tra questi esisteva grande inimicizia e grande invidia, perché i cristiani nuovi di quella città erano molto ricchi e li vedevano comprare continuamente uffici di cui facevano uso con superbia, in un modo tale che i cristiani vecchi non potevano sopportarlo.^{vii}

A Siviglia la donna sembra avere molta autonomia: con frequenza le donne compravano e vendevano proprietà, durante il XVI secolo, le affittavano, combinavano matrimoni per i figli, giungendo persino a formare compagnie commerciali, alcune delle quali esclusivamente femminili.^{viii} Questo può tradursi in comportamenti poco inclini ad accettare i modelli ideali della castità, come attesterebbe il notevole numero di processi per bigamia, adulterio, fornicazione, magia amorosa, sodomia. Vi sono circa 1600 casi di procedimenti inquisitoriali per reati più o meno collegati alla sessualità: il 10% per bigamia, una percentuale leggermente superiore per fornicazione, una settantina di casi di sodomia, tra la metà del Cinquecento e la metà del Seicento. Geniale il caso di un tale Francisco de Iniesta, appartenente allo stato clericale, che cerca di salvarsi dall'accusa di sodomia dicendo che gliel'avevano consigliata come rimedio per le emorroidi! Se la cava comunque con un'ammenda e una penitenza.^{ix} A Siviglia è accertata una diffusa prostituzione maschile e, a giudicare dagli atti dell'inquisizione, anche la pederastia. Processi contro gruppi fanno

^v Diego de Valera, *Memorial de diversas hazañas*, in *Crónicas de los reyes...*, cit., III, 1-95, 21b.

^{vi} *ibid.*, 22a.

^{vii} *ibid.*, 78a.

^{viii} Mary Elizabeth Perry, *Ni espada rota, ni mujer que trota: mujer y desorden social en la Sevilla del Siglo de Oro*, Crítica, Barcelona 1993, 23-25.

^{ix} *ibid.*, 126.

pensare all'esistenza di circoli omosessuali molto ristretti, su cui non abbiamo informazioni.

Dunque è difficile pensare che sia un caso la collocazione geografica della vicenda di don Juan Tenorio, seduttore e imbroglione (*burlador*) di Siviglia, soprattutto se si pensa che la prima versione della sua storia ha come tema centrale un forte richiamo alla morale pubblica delle classi dirigenti del Paese: gli autori classici conoscevano bene l'importanza di ciò che oggi viene chiamato *location* dagli addetti ai lavori (e da quelli che credono di far bella figura con l'inglese). In numerose occasioni, l'ambientazione di un dramma contiene già una chiave di interpretazione. Siviglia rappresenta nell'immaginario popolare un mondo opposto alla città ideale immaginata fin dai tempi dei re cattolici: una città dove ogni ambito della vita è governato dalla morale cattolica e sorvegliato dalla sua gerarchia - e tutto ciò non per fede, ma per una cinica scelta politica che fa della religione una vera e propria ideologia dal carattere totalitario. Il mito di don Juan Tenorio nasce, in un'opera mediocre, come l'austera denuncia del degrado morale della città andalusa e della classe dirigente della Spagna.

Questa denuncia affrontava un tema molto serio. Ciò che chiamiamo Spagna ha una storia e alcune trasformazioni molto profonde nel tempo. Quando si pubblica il *Burlador de Sevilla* di Tirso de Molina, nel 1635, la Spagna è una nazione giovane, quasi una novità: ha meno di due secoli, infatti, l'idea che essere spagnolo si identifichi con l'essere cattolico. In virtù di questa identificazione, poco meno di centocinquant'anni prima, erano stati cacciati via gli ebrei (gli spagnoli ebrei), e appena ventisei anni prima era stato firmato l'editto di espulsione dei *moriscos* (gli spagnoli islamici) dal territorio ispanico, espulsione che era in corso quando don Giovanni calcava le scene teatrali. Il cattolicesimo era l'elemento essenziale di un'identità nazionale concepita in modo evidentemente nuovo rispetto alle epoche in cui i re spagnoli si vantavano di essere re delle tre religioni; questa identità era stata imposta, anche con tratti di autentico razzismo biologico, contro cittadini nati in Spagna, ma considerati ostili, nemici, ed essere buoni cristiani si trasformava in una questione di stato. Solo richiamando la città andalusa come patria del protagonista di un dramma, il pubblico dell'epoca capiva una delle dimensioni dell'opera che a noi sfuggono più facilmente: il conflitto tra un cattolicesimo politicizzato e ideologizzato (imprescindibile strumento di coesione nazionale dopo la distruzione della Spagna multietnica) e il fascismo, la tentazione diabolica, o semplicemente il retaggio di una vita libera, estetizzante, sensuale, che sempre aveva caratterizzato le città di al-Ándalus, almeno nell'immaginario dei

rudi e incolti cristiani del nord.^x

TIRSO DE MOLINA

Gabriel Tellez, che diventerà famoso con lo pseudonimo *Tirso de Molina*, dovrebbe essere nato a Madrid nel 1579. Nel 1600 entra nell'ordine della Merced, vivendo a Salamanca, Toledo e Guadalajara. Si reca anche nel Nuovo Mondo, a Santo Domingo, tornando in Spagna, a Toledo, nel 1518. La sua prima opera, *Los cigarrales de Toledo*, è pubblicata nel 1624, ma già da qualche anno si mettono in scena le sue commedie, e Tirso partecipa attivamente alla vita letteraria di Madrid. *Los cigarrales de Toledo*, è un'opera miscellanea che include anche commedie e il breve romanzo *Los tres maridos burlados*: si tratta del racconto, molto ben strutturato, di tre burle che tre donne fanno ai rispettivi mariti, scritto in modo vivace e spesso col ritmo della farsa.

Nel 1625 la Junta de Reformación, che si occupa di moralizzazione dei costumi, lo censura per la sua attività di religioso autore di testi profani, ma sostanzialmente tale censura rimane lettera morta. Nondimeno, da quel momento Tirso intensifica la stesura di opere erudite. Al 1632 risale *Deleitar a provechando*, che segue uno schema analogo al *Decameron*, utilizzandolo a scopi didattici; nominato cronista dell'Ordine scrive una *Historia general de la Orden de la Merced*, terminata nel 1639. La sua morte risale al 1648.

Le sue commedie sono state pubblicate in cinque parti, durante la sua vita, anche se questo non ha impedito la presenza di errori e notizie non affidabili. I problemi maggiori riguardano la *Segunda parte*, pubblicata a Madrid nel 1635 (singolarmente, un anno dopo la pubblicazione della terza parte), e dove sembrerebbe che Tirso si dichiari autore solo di quattro delle dodici commedie incluse nel testo, senza specificare quali:

^x Sul conflitto tra cristiani, musulmani ed ebrei nella Spagna del secolo aureo si veda il mio *L'amor scortese, fanatismo, pulizia etnica, trasgressione nell'epoca dei re cosiddetti cattolici*, La Goliardica, Trieste 1998, ora disponibile in edizione digitale aggiornata in www.ilbolero-diravel.org. Sulla Spagna interculturale del periodo musulmano, si veda, nello stesso sito, il mio *Al-Andalus, Sefarad, Hispania*. Vi anche, per un'essenziale introduzione al contesto generale del barocco, il mio *La letteratura spagnola nel suo contesto interculturale, vol. II*: Cfr. Anche i saggi raccolti in *Cansóse el cura de ver más libros...*, *Identità nascoste e negate nella letteratura spagnola del secolo d'oro*, Edizioni dell'Università di Trieste, 2007.

Dedico, de estas doce comedias, quatro, que son mías, en mi nombre; y en el de los dueños de las otras ocho (que no sé por qué infortunio suyo, siendo hijas de tan ilustres padres, las echaron a mis puertas), las que restan.

[*Dedico queste dodici commedie, quattro che sono mie e a mio nome, e quelle che restano nel nome dei padroni delle altre otto (perché non so per quale loro disgrazia, pur essendo figlie di tanto illustri padri, le hanno lasciate sulla mia porta) (= come se fossero trovatelli)]*

La dichiarazione è ambigua: conoscendo ciò che accadeva all'epoca si può pensare che otto commedie corressero a suo nome, senza essere sue, o che di otto commedie, inizialmente dovute alla sua penna, siano circolate versioni molto diverse dall'originale, magari per le rielaborazioni apportate dagli impresari teatrali, che abitualmente intervenivano sui testi. Gli unici dati certi sono che una delle dodici commedie non è di Tirso, mentre almeno tre appartengono alla sua penna: *Amor y celos hacen discretos*; *Por el sótano y el torno*; *Esto sí que es negociar*. Complessivamente abbiamo di Tirso un'ottantina di testi, su circa quattrocento che dichiara di aver scritto, e i dubbi, dal punto di vista quantitativo, non sono maggiori di quelli suscitati dal corpus delle opere di altri autori del Seicento. Il problema è che riguardano anche opere molto importanti, come *El burlador de Sevilla*, che introduce la figura di don Giovanni.

In generale, Tirso si muove nel quadro definito da Lope nella "commedia nuova", anche se accentua gli elementi popolari: un maggiore erotismo, maggior presenza di personaggi rustici, atmosfera comica e giocosa. Non mancano, naturalmente, i drammi religiosi, biblici, le commedie di santi, o quelle a tema storico; in particolare *La prudencia en la mujer* e la trilogia dedicata ai Pizarros: *Todo es dar en una cosa*, sulla gioventù di Francisco Pizarro e la sua nascita che si presumeva illegittima (nel testo viene data per assodata l'origine nobile); *Amazonas en las Indias*, testo esotico, ambientato in America, in cui le amazzoni giocano un ruolo analogo al coro delle tragedie greche; *La lealtad contra la envidia*, apologia di Fernando Pizarro. Buone sono le commedie ad intreccio, come *El vergonzoso en palacio*; *Marta la piadosa*; *Don Gil de las calzas verdes*.

El vergonzoso en palacio descrive il tentativo di Mireno, giovane pastore, di migliorare la sua condizione sociale. Diventato segretario di Madalena, figlia del duca di Aveiro, e da lei corteggiato, finirà con l'accettare i suoi inviti e richiederla in moglie proprio quando si scopre la sua vera origine: non è un pastore, ma un rampollo dell'alta nobiltà. La vicenda è costruita sul contrasto tra la disinvoltura della donna e la timidezza del giovane, che però

non è un elemento della sua psicologia, ma solo la conseguenza del fatto che, credendosi un pastore, sente il peso di una forte disparità sociale.

Tirso viene accreditato come creatore della “commedia di carattere”, e il suo teatro viene visto come il prodotto di analisi psicologiche piuttosto complesse, ma questo è vero solo in parte: gli stati d’animo descritti da Tirso sono, per lo più, ben inseriti nella situazione precisa della trama, sono cioè strettamente dipendenti da ciò che sta accadendo in un certo punto dell’intreccio, e non vogliono essere un vero e proprio studio delle personalità. Ciò che vale per Mireno, vale anche per Rogerio in *El melancólico*, (che deve la sua tristezza all’assenza dell’amata Leonisa), o per Marta, di *Marta la piadosa*, che non è un’ipocrita, ma ha finto un voto di castità per sottrarsi a un matrimonio a lei sgradito.

EL BURLADOR DE SEVILLA

Come si diceva, esistono problemi e discussioni sulla paternità dell’opera più famosa attribuita a Tirso: *El burlador de Sevilla*. L’attribuzione è chiara e, apparentemente, inequivocabile nel volume miscelaneo in cui viene pubblicata per la prima volta: *Doce comedias nuevas de Lope de Vega Carpio y otros autores*, stampato a Barcellona nel 1630. Il problema nasce dal fatto che esiste una redazione abbreviata, intitolata *¿Tan largo me lo fiáis?*, stampata come commedia singola e attribuita a Calderón (oggi ad Andrés de Claramonte y Corroy). La critica è divisa tra chi considera questa redazione precedente il *Burlador*, e chi la considera posteriore; per quanto riguarda il *Burlador* stesso, non esiste parere unanime circa la paternità. Si tratta comunque di un problema che non ha influenza nella presente rassegna: convenzionalmente, dunque, prendiamo Tirso come primo autore che porta sulle scene la vicenda di don Juan.

Nulla lascia presagire nel testo di Tirso la fortuna che il personaggio di don Juan avrebbe avuto in Europa. Maria Grazia Profeti ha messo in evidenza che la commedia denuncia la superficialità di fronte al tema della morte e del giudizio divino; considerando che è proprio questa superficialità, più che gli inganni e i tradimenti, a dannare don Juan, afferma:

La novità, dunque, se novità ci fu, è nella proposta di un modello 'contrario' rispetto alla commedia de santos: in essa un personaggio negativo, titanico in tutto e nella stessa perseveranza del male, si salva per un supremo atto di pentimento; nel Burlador, invece, il protagonista si dannava per una sua incapacità a capire la grandezza della morte e l'ineluttabilità del peccato.

E questa dannazione si verifica sulla scena, di fronte agli occhi dello spettatore: forse è da questa evidenza perturbante che l'elaborazione mitica riceve il suo incentivo.

Bisogna aggiungere che il dramma non rappresenta solo la storia personale di un individuo isolato e dissoluto, ma prende chiaramente don Juan come membro di una casta sociale che, se non è certo responsabile direttamente delle sue malefatte, è tuttavia complice, se non altro perché le copre o le dimentica. Don Juan approfitta del suo potere, della sua condizione e dei suoi privilegi, e la descrizione della rete di complicità, di cui gode nel testo, è leggibile come un forte elemento di critica sociale.

A grandi linee, la vicenda è universalmente nota. Nel palazzo reale di Napoli, la duchessa Isabela ha un appuntamento galante notturno con il duca Octavio: in realtà, si tratta di una trappola e, al posto del duca, si presenterà don Juan Tenorio, per approfittare di lei. Si vede qui la prima caratteristica del comportamento di don Juan che, nella versione di Tirso, non è affatto ciò che chiameremmo un *tombeur de femmes*, ma un imbroglione. Infatti nell'opera non c'è nessuna donna che gli si conceda per il gusto della trasgressione o per la passione suscitata da una sua tecnica di seduzione: tutte vengono imbrogolate, o attraverso lo scambio di persona (nel senso che non pensavano affatto di trovarsi con lui), o rassicurate da una solenne promessa di matrimonio, che poi non viene mantenuta. La duchessa Isabela, nella scena iniziale del dramma, non aveva affatto intenzione di incontrarsi con don Juan:

ISABELA	<i>Quiero sacar una luz.</i>	
DON JUAN	<i>Pues, ¿para qué?</i>	
ISABELA	<i>Para que el alma dé fe del bien que llevo a gozar.</i>	
DON JUAN	<i>Mataréte la luz yo.</i>	
ISABELA	<i>¡Ah, cielo! ¿Quién eres, hombre?</i>	
DON JUAN	<i>¿Quién soy? Un hombre sin nombre.</i>	
ISABELA	<i>¿Que no eres el duque?</i>	
DON JUAN		<i>No.</i>
ISABELA	<i>¡Ah de palacio!</i>	
DON JUAN		<i>Detente.</i>
	<i>Dame, duquesa, la mano.</i>	
ISABELA	<i>No me detengas, villano.</i>	

¡Ah del rey! ¡Soldados, gente!^{xi}

Forse, in questo esordio, è migliore la versione di Claramonte:

ISABELA *Salid sin hacer ruido,
duque Octavio.*

DON JUAN *El viento soy.*

ISABELA *Aun así, temiendo estoy
que aquí habéis de ser sentido,
que haberos dado en palacio
entrada de aquesta suerte
es crimen digno de muerte.*

DON JUAN *Señora, con más espacio
te agradeceré el favor.*

ISABELA *Mano de esposo me has dado,
Duque.*

DON JUAN *Yo en ello he ganado.*

ISABELA *El aventurar mi honor,
Duque, desta suerte, ha sido
segura con entender
que mi marido has de ser.*

DON JUAN *Digo que soy tu marido,
y otra vez te doy la mano.*

ISABELA *Aguárdame, y sacaré
una luz para que dé
de la ventura que gano
fe, Duque Octavio. ¡Ay de mí!*

DON JUAN *Mata la luz.*

ISABELA *¡Muerta soy!
¿Quién eres?*

DON JUAN *Un hombre soy
que aquí ha gozado de ti.*

ISABELA *¿No eres el Duque?*

DON JUAN *¿Yo? No.*

ISABELA *Pues di quién eres.*

DON JUAN *Un hombre.*

ISABELA *¿Tu nombre?*

DON JUAN *No tengo nombre.*

ISABELA *Este traidor me engañó.
¡Gente, criados!*

DON JUAN *Detente.*

^{xi} Tutti i testi sono citati dalle edizioni incluse nella presente raccolta.

ISABELA *Mal un agravio conoces.*
 DON JUAN *No des voces.*
 ISABELA *Daré voces.*
¡Ah del rey! ¡Soldados, gente!

Alle grida interviene il re di Napoli, che capisce la delicatezza della situazione:

REY *¿Qué es?*
 JUAN *¿Qué ha de ser?*
Un hombre y una mujer.
 REY *Esto en prudencia consiste. Aparte*
¡Ah de mi guarda! Prendé
a este hombre.
 ISABELA *¡Ay, perdido honor!*

Si tratta di un caso non semplice. È evidente che c'è stata violenza, più che seduzione, e che, dato il luogo, sono coinvolte persone dell'alta nobiltà: il re sceglie una linea prudente. Non interviene di persona, dando così la possibilità di una gestione discreta dello scandalo, e si allontana, lasciando l'accertamento dei fatti a don Pedro Tenorio, zio di Juan. Don Juan Tenorio si consegna allo zio, dopo aver chiesto l'allontanamento delle guardie, e spera in un trattamento di favore:

DON JUAN *Tío y señor,*
mozo soy y mozo fuiste;
y pues que de amor supiste,
tenga disculpa mi amor.
Y pues a decir me obligas
la verdad, oye y diréla.
Yo engañé y gocé a Isabela
la duquesa.

Don Juan è recidivo: era appunto fuggito a Napoli per evitare le conseguenze di un altro scandalo simile in Spagna. Pedro decide di lasciarlo fuggire. Naturalmente, dovrà riferire al re, e la sua copertura del nipote è totale: dice infatti che il responsabile dello scandalo è fuggito prima che si riuscisse a fermarlo. Isabela, interrogata, non ha il coraggio di dire la verità e, per evitare uno scandalo, dichiara che si trovava in compagnia del duca Octavio. Tra i due esiste effettivamente una relazione, e Octavio è sinceramente innamorato di lei. Il re, però, ordina che Octavio sia incarcerato e ne incarica Pedro. Di fronte allo stupore di

Octavio, Pedro racconta i fatti della notte precedente e, mentendo, conclude:

PEDRO *Con vos, señor, o con otro,
esta noche en el palacio,
la habemos hallado todos (= Isabela).*

Naturalmente Octavio, che è un amante cortese e leale, sa di non essere stato con la donna, e quindi ne conclude che lei lo ha tradito. Pedro, che ha tutto l'interesse ad alimentare l'equivoco per salvare don Juan, gli offre la possibilità di sparire, rifugiandosi in Spagna: l'azione si svolge in modo un po' semplicistico, e sembra che la solidarietà della classe nobiliare non sappia trovare altri rimedi che una pronta fuga.

Segue un improvviso, e abbastanza brusco, cambio di scena: viene introdotta Tisbea, che vive in un villaggio di pescatori. È il personaggio della fanciulla povera ma onesta, disegnato in modo un po' schematico, al punto che è facile prevedere gli sviluppi dell'azione. In effetti si sentono grida di aiuto e invocazioni al soccorso. Sono, guarda caso, don Juan e il suo servitore, che, fuggiti per la nota vicenda della duchessa, erano naufragati. Tisbea, che li raccoglie sulla spiaggia, si innamora di Juan, che pur di ingannarla, promette solennemente di unirsi con lei in matrimonio - cosa che, almeno nell'ottimistico mondo letterario, equivaleva ad un'unione matrimoniale effettiva.

TISBEA *Mancebo excelente,
gallardo, noble y galán.
Volved en vos, caballero.*

DON JUAN *¿Dónde estoy?*

TISBEA *Ya podéis ver,
en brazos de una mujer.*

DON JUAN *Vivo en vos, si en el mar muero.
Ya perdí todo el recelo
que me pudiera anegar,
pues del infierno del mar
salgo a vuestro claro cielo.
Un espantoso huracán
dio con mi nave al través,
para arrojarme a esos pies,
que abrigo y puerto me dan,
y en vuestro divino oriente
renazco, y no hay que espantar,
pues veis que hay de amar a mar*

TISBEA *una letra solamente.*
Muy grande aliento tenéis
para venir sin aliento,
y tras de tanto tormento,
mucho contento ofrecéis;
pero si es tormento el mar,
y son sus ondas crüeles,
la fuerza de los cordeles,
pienso que os hacen hablar.
Sin duda que habéis bebido
del mar la ración pasada,
pues por ser de agua salada
con tan grande sal ha sido.
Mucho habláis cuando no habláis,
y cuando muerto venís,
mucho al parecer sentís,
plega a Dios que no mintáis.

Ancora una volta don Juan non mostra affatto l'arte del seduttore ed anzi, a dispetto dell'etica cavalleresca che dovrebbe seguire, si avvale di un banale inganno, con l'aggravante che la differenza di stato sociale tra il bel nobile e la fanciulla povera vale già a dare alle parole di don Juan ben più del peso che avrebbero di per sé. Don Juan, in effetti, ama più che altro ingannare, *burlar*, secondo un suo antico costume. Ciò che lo muove non è l'amore, né forse la semplice passione, ma il gusto di possedere la donna con l'inganno: inganno, tuttavia, di basso livello - la letteratura drammatica può contare su ben altri stragemmi che quelli messi in campo da don Juan.

DON JUAN *Juro, ojos bellos,*
 que mirando me matáis,
 de ser vuestro esposo.
TISBEA *Advierte,*
 mi bien, que hay Dios y que hay muerte.
DON JUAN *¡Qué largo me lo fiáis!*
 Ojos bellos, mientras viva
 yo vuestro esclavo seré,
 ésta es mi mano y mi fe.

Don Juan è spergiuro, e non ha alcun riguardo per la morale: il suo *tan largo me lo fiáis* viene ripetuto spesso nel testo proprio a sottolineare questo aspetto del suo carattere, su

cui vale la pena di precisare un particolare: la frase indica un credito che viene dilazionato molto a lungo nel tempo; dunque Juan non si ribella titanicamente all'ordine morale, ma sta semplicemente disinteressandosene, perché ritiene che per pentirsi ci sia sempre tempo; sa di essere in debito con la morale, ma crede di avere ancora molto tempo davanti a sé prima di essere chiamato a pagarlo. Non abbiamo qui un miscredente che sfida il cielo e la società, presentandosi come personaggio, per quanto negativo, di spessore e di forza d'animo (questa dimensione sarà acquisita nelle versioni posteriori della storia di don Juan); si tratta invece di un giovanotto superficiale, fatuo, incapace di rendersi conto della gravità dei suoi gesti, privo del senso della responsabilità e, in fondo, abbastanza stupido:

*Sevilla a voces me llama
el burlador, y el mayor
gusto que en mí puede haber
es burlar una mujer
y dejarla sin honor.*

Peraltro è una strana contraddizione questa, secondo cui quando si inganna una donna, è lei a perdere l'onore, e non l'artefice dell'inganno. Ad ogni modo, una volta posseduta Tisbea, don Juan fugge miserabilmente e la scena si sposta a Siviglia, dove si sta cercando di rimediare alle turbolenze del giovane, con la mediazione dello stesso re - un re che non sembra avere grandi problemi di governo, visto con cosa perde il tempo. A Siviglia arriva anche Octavio, in cerca di giustizia, e qui s'incontra con Juan, ignorando che proprio da costui derivano tutti i suoi guai. Juan, naturalmente non perde occasione per continuare a creare situazioni imbarazzanti, e questo dà luogo a una certa ripetitività delle scene. Con uno stratagemma si sostituisce al marchese della Mota, riuscendo ad incontrare e a possedere donna Ana al posto suo: nel putiferio che ne segue, fuggendo uccide don Gonzalo. Poiché don Juan ha usato, per non farsi riconoscere, il mantello del marchese della Mota, questi viene accusato dell'assassinio, e Juan fugge vilmente. Ancora si ripetono i meccanismi già visti: il baldo eroe capita in un paese dove si sta per celebrare un matrimonio tra villani. Qui, approfittando del suo stato, e di nuovo promettendo solennemente di sposarsi, seduce Aminta, sottraendola al suo fidanzato Batricio. La corrispondenza è pressoché perfetta: sostituzione al vero amante nel caso delle donne nobili, promessa di matrimonio in malafede nel caso delle donne plebee. In nessun caso è presente il fascino della seduzione o il gioco, per così dire, di una conquista amorosa realizzata attraverso il corteggiamen-

to, la psicologia, le qualità personali.

Il dramma si avvia alla conclusione: Juan e il servitore Catalinón arrivano al sepolcro di don Gonzalo. Il giovane ha parole di disprezzo verso la sua statua, invitandola a cenare e sfidandola a cercare la vendetta. Com'è noto, il fantasma di don Gonzalo si presenterà la sera a cena:

DON JUAN	<i>¿Quién va?</i>
GONZALO	<i>Yo soy.</i>
DON JUAN	<i>¿Quién sois vos?</i>
GONZALO	<i>Soy el caballero honrado</i> <i>que a cenar has convidado.</i>

L'idea del convitato di pietra ha in sé una forte teatralità, ma l'autore se la gioca male, duplicando ancora una volta gli episodi e introducendo, dopo la prima cena col fantasma, una seconda cena, stavolta nella cappella del cimitero. Invitato a pentirsi, don Juan ha una reazione d'orgoglio (troppo poco per farne un eroe di grandezza tragica), e la morte lo coglie in peccato mortale. Viene dunque scaraventato all'inferno senza possibilità di confessione, e l'opera si conclude con un lieto fine, abbastanza singolare, nel quale tutte le persone da lui ingannate trovano una soddisfacente sistemazione.

Come si diceva, il personaggio di don Juan avrà fortuna in tutta Europa, con la reinterpretazione di Molière o di Zorrilla, o con la versione di Lorenzo Da Ponte musicata da Mozart, ma in questa prima opera di Tirso, o chi per lui, sembra piuttosto un personaggio mal riuscito: psicologicamente inconsistente, non manifesta alcuna motivazione credibile per il suo comportamento e la lezione che sembra trarsi dall'opera è, sostanzialmente, moralista: l'autore mette in scena un individuo che, per mera superficialità, non ha alcuna preoccupazione morale, e non tiene conto che la morte giunge all'improvviso: ad essa si accompagna il giudizio divino, con la salvezza o la dannazione. Quando il tema verrà ripreso da altri autori, il conflitto tra ordine e disordine, tra etica e passione, tra amore e seduzione, sarà approfondito e complicato, ma in questa prima opera sembra che tutto si riduca a questo messaggio morale e, forse, a una critica verso gli eccessi della nobiltà. Infatti, non si può ignorare che dietro i difetti compositivi dell'opera sta un giudizio sulla classe dirigente: don Juan sembra incarnare un tipo, molto diffuso, di nobile che vive superficialmente, senza onore, senza alcuna serietà, preoccupato solo del suo piacere della sua arroganza. Più ancora: è un tipo di nobile tollerato dalle alte gerarchie dello stato, almeno fin quando è

possibile occultare gli scandali e mettere riparo discretamente alle malefatte.

Questa denuncia potrebbe sembrare blanda e poco efficace: in fondo, don Juan viene condannato per il suo “disordine” (così viene definito nel testo il suo comportamento, alludendo a un disordine morale), ma resta implicitamente confermata la validità dell’ordine sociale in cui proliferano personaggi del suo calibro; perciò il fatto che la condanna sia, per così dire, delegata alla giustizia divina potrebbe apparire più come un invito alla consolazione che all’indignazione. È pur vero che è possibile anche un’altra lettura: se viene un morto a vendicarsi di don Juan e a punirlo trascinandolo all’inferno, ciò accade perché chi doveva amministrare la giustizia, e cioè la classe nobiliare e il re in primo luogo, è venuto meno al suo compito: delegare la punizione alla giustizia divina, attraverso un fantasma, può essere indice della delusione causata da un intero assetto sociale che non si è in grado di cambiare. In questo caso la condanna riguarderebbe l’intero ordinamento.

Un’altra annotazione va fatta riguardo le colpe di don Juan. Non si tratta soltanto di peccati commessi contro la morale sessuale, ed anzi, nell’apparente ripetizione delle scene, si può notare una progressione fatale: nell’appropriarsi di donna Ottavia, don Juan viene meno alla lealtà verso il suo re; poi, con Tisbea, va contro i doveri dell’ospitalità e della gratitudine verso chi lo ha accolto dopo il naufragio; a Siviglia tradisce l’amicizia e arriva all’omicidio, per poi concludere violando la sacralità del matrimonio. Ciò potrebbe significare che dal disordine in materia di sessualità derivano colpe più gravi che minacciano la stabilità delle istituzioni e della società stessa.

Inoltre, come si accennava, don Juan non rappresenta un personaggio titanicamente in lotta contro l’ordine morale, che egli non contesta affatto. In nessun punto dell’opera Juan dà segnali di ateismo: lo caratterizza piuttosto la superficiale considerazione che, essendo egli giovane, ha tempo per pentirsi dei suoi peccati e cancellarli con una buona confessione: questo è il senso della sua abituale risposta a chi lo richiama ai suoi doveri: *tan largo me lo fiáis*.

In sostanza, il *Burlador* si muove su un piano esclusivamente morale, condannando da un lato il comportamento delle autorità, che non danno il buon esempio, ed anzi si coprono a vicenda, e dall’altro la superficialità di una vita condotta senza la consapevolezza che si può morire da un momento all’altro e che bisogna essere sempre pronti a rendere conto delle proprie azioni al giudice supremo. L’opera, dunque, riflette pienamente un’ideologia controriformista e non mostra alcuna simpatia verso il protagonista, a cui non è riservata alcuna giustificazione: don Juan è il prototipo del peccatore che si costruisce con le sue

stesse mani la condanna eterna.

MOLIÈRE

Lo spirito dell'opera cambia completamente nell'interpretazione di Molière in *Dom Juan ou le festin de pierre*, che viene letta immediatamente come un'apologia del libertinaggio. La stessa difesa della morale, rappresentata dal servo di don Juan (qui Sganarello anziché Catalinón), è talmente maldestra da rafforzare le argomentazioni del giovane nobile, il quale peraltro è un cinico ma non è privo di qualità.

Il libertinaggio, al di là della sua consueta rappresentazione letteraria come corrente cinica e trasgressiva, è una forma di pensiero laico, pre-illuminista: crede che il comportamento debba essere determinato dalla ragione e che questa, a sua volta, demolisca l'ordine morale istituito dal cattolicesimo, lasciando spazio a una maggiore libertà, soprattutto nel pensiero, che non necessariamente deve sfociare nella licenza. Molière trasferisce nel suo *Dom Juan* il carattere libertino del suo stesso pensiero.

La tematica del don Giovanni arriva a Molière, probabilmente, non attraverso la lettura diretta del testo di Tirso, ma attraverso una complessa traduzione teatrale. La prima versione francese del *Burlador* è di Dorimon, con il testo *Festin de pierre ou le fils criminel*, (1658) già molto diverso dal testo di Tirso. Alla stessa epoca risale un canovaccio della commedia dell'arte italiana, interpretato da Biancolelli. Dorimon si basava su un testo italiano perduto, preceduto a sua volta dal *Convitato di pietra*, di Giacinto Andrea Cicognini. A differenza dell'originale di Tirso, la versione di Molière è in prosa.

Don Giovanni è descritto da sganarello, il suo servitore, come un grande scellerato, “*un diavolo, un turco, un eretico*”, che “*considera una fola tutte le cose in cui crediamo*”:

Un Mariage ne luy coûte rien à contracter, il ne se sert point d'autres pièges pour attraper les belles, et c'est un époux à toutes mains, Dame, Demoiselle, Bourgeoise, Pâisane, il ne trouve rien de trop chaud, ny de trop froid pour luy; et si je te disois le nom de toutes celles qu'il a épousées en divers lieux, ce seroit un chapitre à durer jusques au soir.

Sganarello dovrebbe rappresentare la difesa del punto di vista religioso, ma intanto risulta un personaggio debole e influenzabile:

un grand Seigneur méchant homme est une terrible chose; il faut que je luy sois fidele en dépit que j'en aye, la crainte en moy fait l'office du zele, bride mes sentimens, et me reduit d'applaudir bien souvent à ce que mon ame deteste.

Nella versione di Molière, Dom Juan ha abbandonato donna Elvira, con cui si era sposato, per seguire il suo istinto di seduttore. Non può ammettere di amare ed essere amato in esclusiva. Dice infatti:

Quoy? tu veux qu'on se lie à demeurer au premier objet qui nous prend, qu'on renonce au monde pour luy, et qu'on n'ait plus d'yeux pour personne? La belle chose de vouloir se picquer d'un faux honneur d'estre fidelle, de s'ensevelir pour toujours dans une passion, et d'estre mort dès sa jeunesse, à toutes les autres beautez qui nous peuvent frapper les yeux: non, non, la constance n'est bonne que pour des ridicules, toutes les Belles ont droit de nous charmer, et l'avantage d'estre rencontrée la premiere, ne doit point dérober aux autres les justes pretentions qu'elles ont toutes sur nos coeurs. Pour moy, la beauté me ravit par tout où je la trouve; et je cede facilement à cette douce violence, dont elle nous entraisne; j'ay beau estre engagé, l'amour que j'ay pour une belle, n'engage point mon ame à faire injustice aux autres; je conserve des yeux pour voir le merite de toutes, et rends à chacune les hommages, et les tributs où la nature nous oblige. Quoy qu'il en soit, je ne puis refuser mon coeur à tout ce que je voy d'aimable, et dès qu'un beau visage me le demande, si j'en avois dix mille, je les donnerois tous. Les inclinations naissantes après tout, ont des charmes inexplicables, et tout le plaisir de l'amour est dans le changement. On goûte une douceur extrême à reduire par cent hommages le coeur d'une jeune beauté, à voir de jour en jour les petits progrès qu'on y fait; à combatre par des transports, par des larmes, et des soupirs, l'innocente pudeur d'une ame, qui a peine à rendre les armes; à forcer pied à pied toutes les petites resistances qu'elle nous oppose, à vaincre les scrupules dont elle se fait un honneur, et la mener doucement, où nous avons envie de la faire venir. Mais lors qu'on en est maistre une fois, il n'y a plus rien à dire, ny rien à souhaiter, tout le beau de la passion est finy, et nous nous endormons dans la tranquillité d'un tel amour, si quelque objet nouveau ne vient réveiller nos desirs, et presenter à nostre coeur les charmes attrayants d'une conquête à faire. Enfin, il n'est rien de si doux, que de triompher de la resistance d'une belle personne; et j'ay sur ce sujet l'ambition des Conquerants, qui volent perpetuellement de victoire en victoire, et ne peuvent se resoudre à borner leurs souhaits. Il n'est rien qui puisse arrester l'impetuositè de mes desirs, je me sens un coeur à aimer toute la terre; et comme Alexandre, je souhaiterois qu'il y eust d'autres mondes, pour y pouvoir étendre mes conquestes amoureuses.

A queste argomentazioni Sganarello, avvocato della difesa, non sa come controbattere:

Je ne sçay; car vous tournez les choses d'une maniere, qu'il semble que vous avez raison, et cependant il est vray que vous ne l'avez pas. J'avois les plus belles pensées du monde, et vos di-

scours m'ont broüillé tout cela; laissez faire, une autre fois je mettray mes raisonnemens par écrit, pour disputer avec vous.

D'altronde dom Juan non ama discutere con lui di questioni metafisiche: dei suoi rapporti coi sacramenti dice: «c'est une affaire entre le Ciel et moy, et nous la démeslerons bien ensemble, sans que tu t'en mettes en peine».

Nel contesto della versione di Molière, che accentua gli aspetti comici del testo, l'uccisione del Commendatore non avviene in scena, ma si dà per avvenuta sei mesi prima. Si tratta di un fatto di sangue nel quale dom Juan ritiene di non essere imputabile di omicidio:

SGANARELLE *Et ne craignez-vous rien, Monsieur, de la mort de ce Commandeur que vous tuastes il y a six mois?*

D. JUAN *Et pourquoy craindre, ne l'ay-je pas bien tué?*

SGANARELLE *Fort bien, le mieux du monde, et il auroit tort de se plaindre.*

...

D. JUAN *Ah! n'allons point songer au mal qui nous peut arriver, et songeons seulement à ce qui nous peut donner du plaisir.*

Proprio nel corso di questa conversazione (scena II del primo atto), irrompe donna Elvira, e dom Juan ha una battuta straordinaria: «Est-elle folle de n'avoir pas changé d'habit, et de venir en ce lieu-cy, avec son équipage de campagne?».

Con perfetta faccia tosta, Juan giustifica il suo abbandono di Elvira, facendone addirittura un'azione nobile:

Je vous avoüe, Madame, que je n'ay point le talent de dissimuler, et que je porte un coeur sincere. Je ne vous diray point que je suis toujours dans les mesmes sentimens pour vous, et que je brûle de vous rejoindre, puis qu'enfin il est assuré que je ne suis party que pour vous fuir; non point par les raisons que vous pouvez vous figurer, mais par un pur motif de conscience, et pour ne croire pas qu'avec vous davantage je puisse vivre sans péché. Il m'est venu des scrupules, Madame, et j'ay ouvert les yeux de l'ame sur ce que je faisais. J'ay fait reflexion que pour vous épouser, je vous ay dérobée à la closture d'un Convent, que vous avez rompu des voeux, qui vous engageoient autre part, et que le Ciel est fort jaloux de ces sortes de choses. Le repentir m'a pris, et j'ay craint le couroux celeste. J'ay cru que nostre mariage n'estoit qu'un adultere déguisé, qu'il nous attireroit quelque disgrâce d'enhaut, et qu'enfin je devois tascher de vous oublier, et vous donner moyen de retourner à vos premieres chaisnes. Voudriez-vous, Madame, vous opposer à une si sainte pensée, et que j'allasse, en vous retenant, me mettre le Ciel sur les bras, que par...

Il Cielo torna ancora a giustificare la seduzione della bella Charlotte:

D. JUAN *Quoy, une personne comme vous seroit la femme d'un simple Paysan? non, non, c'est profaner tant de beautez, et vous n'etes pas née pour demeurer dans un Village, vous meritez sans doute une meilleure fortune, et le Ciel qui le connoist bien, m'a conduit icy tout exprés pour empescher ce mariage, et rendre justice à vos charmes: car enfin, Belle Charlotte, je vous aime de tout mon coeur, et il ne tiendra qu'à vous que je vous arrache de ce miserable lieu, et ne vous mette dans l'estat où vous meritez d'estre. Cét amour est bien prompt sans doute; mais quoy, c'est un effet, Charlotte, de vostre grande beauté, et l'on vous aime autant en un quart d'heure, qu'on feroit une autre en six mois.*

CHARLOTE *Aussi vray, Monsieur, je ne sçay comment faire quand vous parlez, ce que vous dites me fait aise, et j'aurois toutes les envies du monde de vous croire, mais on m'a toujou dit, qu'il ne faut jamais croire les Monsieux, et que vous autres Courtisans estes des enjoleus, qui ne songez qu'à abuser les filles.*

D. JUAN *Je ne suis pas de ces gens-là.*

SGANARELLE *Il n'a garde.*

CHARLOTE *Voyez-vous, Monsieur, il n'y a pas plaisir à se laisser abuser, je suis une pauvre Paysane, mais j'ay l'honneur en recommandation, et j'aimerois mieux me voir morte que de me voir deshonorée.*

D. JUAN *Moy, j'aurois l'ame assez méchante pour abuser une personne comme vous, je serois assez lâche pour vous deshoner? non, non, j'ay trop de conscience pour cela, je vous aime, Charlotte, en tout bien et en tout honneur, et pour vous montrer que je vous dis vray, sçachez que je n'ay point d'autre dessein que de vous épouser. En voulez-vous un plus grand témoignage? M'y voila prest quand vous voudrez, et je prends à témoin l'homme que voila de la parole que je vous donne.*

SGANARELLE *Non, non, ne craignez point, il se mariera avec vous tant que vous voudrez.*

D. JUAN *Ah, Charlotte, je vois bien que vous ne me connoissez pas encore, vous me faites grand tort de juger de moy par les autres, et s'il y a des fourbes dans le monde, des gens qui ne cherchent qu'à abuser des Filles, vous devez me tirer du nombre, et ne pas mettre en doute la sincerité de ma foy, et puis vostre beauté vous assure de tout. Quand on est faite comme vous, on doit estre à couvert de toutes ces sortes de crainte, vous n'avez point l'air, croyez-moy, d'une personne qu'on abuse, et pour moy, je l'avoüe, je me percerois le coeur de mille coups, si j'avois eu la moindre pensée de vous trahir.*

CHARLOTE *Mon Dieu, je ne sçay si vous dites vray ou non, mais vous faites que l'on vous croit.*

D. JUAN *Lors que vous me croirez, vous me rendrez justice assurément, et je vous reïtere encore la promesse que je vous ay faite, ne l'acceptez-vous pas? et ne voulez-vous pas consentir à estre ma femme?*

CHARLOTE *Oüy, pourveu que ma Tante le veüille.*

D. JUAN *Touchez donc là, Charlotte, puis que vous le voulez bien de vostre part.*

CHARLOTE *Mais au moins, Monsieur, ne m'allez pas tromper, je vous prie, il y auroit de la conscience à vous, et vous voyez comme j'y vais à la bonne foy.*

D. JUAN Comment, il semble que vous doutiez encore de ma sincérité? Voulez-vous que je fasse des sermens épouvantables? Que le Ciel...

CHARLOTE Mon Dieu, ne jurez point, je vous croy.

D. JUAN Donnez-moy donc un petit baiser pour gage de vostre parole.

CHARLOTE Oh, Monsieur, attendez que je soyons mariez, je vous prie, après ça je vous baisseray tant que vous voudrez.

D. JUAN Et bien, Belle Charlotte, je veux tout ce que vous voulez, abandonnez-moy seulement vostre main, et souffrez que par mille baisers je luy exprime le ravissement où je suis... »

Più avanti, Sganarello chiederà al suo padrone se è possibile non credere affatto al Cielo o all'altra vita, ottenendo in cambio una risata. “Io, dice dom Juan, credo che due più due fa quattro e che quattro più quattro fa otto”. L’atteggiamento miscredente di Juan è evidente anche nella scena, molto contestata all’epoca, dell’incontro col mendicante, che chiede l’elemosina. Il mendicante prega il Cielo di favorire le persone che lo aiutano, e Don Juan si beffa di lui:

D. JUAN Il ne se peut donc pas que tu ne sois bien à ton aise?

LE PAUVRE Helas, Monsieur, je suis dans la plus grande nécessité du monde.

D. JUAN Tu te moques, un homme qui prie le Ciel tout le jour ne peut pas manquer d’estre bien dans ses affaires.

LE PAUVRE Je vous assure, Monsieur, que le plus souvent je n’ay pas un morceau de pain à mettre sous les dents.

Juan promette di dargli dei soldi se in cambio pronuncia una bestemmia, ma, ottenuto un rifiuto, fa ugualmente la sua elemosina: “Je te le donne pour l’amour de l’humanité”.

Naturalmente, don Giovanni è per definizione un personaggio negativo dal punto di vista dell’ordine morale vigente; però, se in Tirso non è possibile trovargli una minima giustificazione che renda discutibile la condanna, in Molière la situazione cambia notevolmente. Nella parte conclusiva della commedia, quando il tema della colpa diventa predominante e i nodi morali vengono al pettine, don Juan assume l’aspetto di un eroe negativo la cui funzione è mostrare con la sua malvagità la cattiveria degli altri, di quelli che, ipocritamente, si confondono con le persone per bene. Voi volete passare per un onest’uomo? Gli chiede Sganarello, e Juan risponde: “Pourquoy non? il y en a tant d’autres comme moy qui se mélent de ce métier, et qui se servent du mesme masque pour abuser le monde ». E ancora:

Il n'y a plus de honte maintenant à cela, l'Hipocrisie est un vice à la mode, et tous les vices à la mode passent pour vertus, le personnage d'homme de bien est le meilleur de tous les personnages qu'on puisse jouer aujourd'hui, et la profession d'Hipocrite a de merveilleux avantages. C'est un art de qui l'imposture est toujours respectée, et quoy qu'on la découvre, on n'ose rien dire contr'elle. Tous les autres vices des hommes sont exposez à la censure, et chacun a la liberté de les attaquer hautement, mais l'Hipocrisie est un vice privilégié, qui de sa main ferme la bouche à tout le monde, et jouit en repos d'une impunité souveraine. On lie à force de grimaces une société étroite avec tous les gens du party; qui en choque un, se les attire tous sur les bras, et ceux que l'on sçait mesme agir de bonne foy là-dessus, et que chacun connoist pour être véritablement touchez: ceux-là, dis-je, sont toujours les dupes des autres, ils donnent hautement dans le panneau des grimaciers, et appuyent aveuglément les singes de leurs actions. Combien crois-tu que j'en connoisse, qui par ce stratageme ont rhabillé adroitement les desordres de leur jeunesse, qui se sont fait un bouclier du manteau de la religion, et sous cet habit respecté, ont la permission d'estre les plus méchans hommes du monde? on a beau sçavoir leurs intrigues, et les connoistre pour ce qu'ils sont, ils ne laissent pas pour cela d'estre en credit parmy les gens, et quelque baissement de teste, un soupir mortifié, et deux roulemens d'yeux rajustent dans le monde tout ce qu'ils peuvent faire. C'est sous cet abry favorable que je veux me sauver et mettre en seureté mes affaires. Je ne quitteray point mes douces habitudes, mais j'auray soin de me cacher, et me divertiray à petit bruit. Que si je viens à estre découvert, je verray sans me remuer prendre mes interets à toute la cabale, et je seray défendu par elle envers, et contre tous. Enfin, c'est là le vray moyen de faire impunément tout ce que je voudray. Je m'érigeray en censeur des actions d'autrui, jugeray mal de tout le monde, et n'auray bonne opinion que de moy. Dés qu'une fois on m'aura choqué tant soit peu, je ne pardonneray jamais, et garderay tout doucement une haine irreconciliable. Je feray le vangeur des interets du Ciel, et sous ce pretexte commode, je pousseray mes Ennemis, je les accuseray d'impiété, et sçauray déchaîner contr'eux des zelez indiscrets, qui sans connoissance de cause crieront en public contr'eux, qui les accableront d'injures, et les damneront hautement de leur autorité privée. C'est ainsi qu'il faut profiter des foiblesses des hommes, et qu'un sage esprit s'accommode aux vices de son siecle.

Con coerenza, dunque, porta fino in fondo la sua sfida, accettando il suo destino tragico e, a differenza del don Juan di Tirso, che chiede di confessarsi quando ormai non c'è più tempo, il protagonista dell'opera di Molière afferma con decisione: “Non, non, il ne sera pas dit, quoy qu'il arrive, que je sois capable de me repentir”

Come si diceva, la rappresentazione dell'opera di Molière suscitò aspre proteste da parte degli ambienti cattolici, tant'è che il testo ebbe varie redazioni e, dopo la morte dell'autore, la vedova chiese a Pierre Corneille di riscriverlo, eliminando le parti più controverse. In una lettera di *Osservazioni sopra una commedia di Molière intitolata Il Convito di*

Pietra, si può leggere:

Si può dire che l'empietà e il libertinaggio si presentano ad ogni piè sospinto all'immaginazione: una monaca dissoluta, della quale si rende pubblica la prostituzione; un mendicante a cui si fa l'elemosina a condizione che rinneghi Iddio; un libertino che seduce tutte le fanciulle che incontra; un figlio che se ne infischia del padre e che gli augura la morte; un empio che canzona il Cielo e se la ride della sua collera; un ateo che riduce tutta la fede a due più due fa quattro, e quattro più quattro fa otto; uno strampalato che parla di Dio in maniera grottesca e che, cadendo a bella posta, si rompe il naso a causa degli argomenti di fede; un infame servitore, avvezzo a far lo spiritoso col suo padrone e la cui fede sta tutta nel credere ai fantasmi, poiché basta credere ai fantasmi e tutto è risolto, il resto sono sciocchezze; un demonio che interviene in ogni scena e diffonde in teatro le più nere caligini infernali; e infine, peggio ancora, un Molière vestito da Sganarello che se la ride di Dio e del Diavolo, che schernisce il Cielo e l'Inferno, che afferma una cosa e la nega, che confonde la virtù e il vizio, che crede e non crede, che piange e ride, che dissente e approva, che stigmatizza ed è ateo, che è ipocrita e libertino, che è uomo e demonio a un tempo: un diavolo incarnato, come lui stesso si definisce. E per quest'uomo dabbene tutto ciò significa correggere i costumi degli uomini divertendoli, dare un esempio di virtù ai giovani, reprimere con garbo i vizi del secolo, considerare con serietà le cose sacre; e sopra questa bella morale, ecco degli scoppi di bengala e un fulmine immaginario, non meno ridicolo di quello che tiene in mano Giove, tanto piacevolmente berteggiato da Tertulliano, una folgore che, ben lungi dal suscitare il timore negli spettatori, non riesce nemmeno a far fuggire un topolino o a far male a una mosca. Di fatto, questo preteso fulmine offre agli spettatori un nuovo motivo per ridere ed è per Molière un'altra occasione per sfidare un'ultima volta il Cielo attraverso un servitore interessato che grida: «E adesso chi mi paga?». Poiché questo è lo scioglimento della farsa, queste sono le magnifiche e generose azioni che pongono fine all'elegante composizione; ed io non vedo che senso abbia tutto questo, dal momento che l'autore medesimo ammette che non c'è niente di più facile che ammantarsi di nobili sentimenti e fare oltraggio agli dei e sputare contro il Cielo.

GOLDONI

Sicuramente le rappresentazioni teatrali della vicenda di Don Giovanni avevano un grande successo di pubblico prima ancora della versione di Molière. A maggior ragione il successo è assicurato dopo il nuovo modello del personaggio creato dal drammaturgo francese, sia pure grazie alle innovazioni apportate dai comici della commedia dell'arte. Questo successo è testimoniato da Carlo Goldoni nella prefazione alla sua interpretazione del *Don Giovanni Tenorio*.

Uomo di grande esperienza teatrale, Goldoni non nasconde le perplessità suscitate dal

primo modello del dramma, che attribuisce a Calderón (come si è detto, andava a nome di Calderón il *Tan largo me lo fiáis*): la giudica un'opera "piena zeppa d'improprietà e d'inconvenienze". Ricorda anche che gli elementi negativi erano rimasti nelle versioni dei comici dell'arte, tra cui cita il Cicognini, ma riconosce:

Non si è veduto mai sulle Scene una continuazione d'applauso popolare per tanti anni ad una scenica Rappresentazione, come a questa, lo che faceva gli stessi Comici maravigliare, a segno che alcuni di essi, o per semplicità, o per impostura, solevano dire, che un patto tacito col Demonio manteneva il concorso a codesta sciocca Commedia.

Sciocca commedia, dice Goldoni:

Un uomo s'introduce di notte negli appartamenti del Re di Napoli, vien ricevuto da una donzella nobile al buio, l'accoglie questa d'un altro in vece fra le sue braccia, e dell'inganno solamente s'avvede allora quando le vuol fuggire di mano. Alle querule voci d'una sì onesta Dama comparisce il Re di Napoli col suo candelier nelle mani; Don Giovanni colla spada gli spegne il lume, e resta Sua Maestà all'oscuro. Scoperto, il Cavalier dissoluto parte per Castiglia; una burrasca lo getta in mare, e la fortuna lo fa balzare sul lido, colla parrucca incipriata, e senza essergli nemmeno bagnate le scarpe. Non parlo del servidore compagno del suo naufragio e della sua fortuna, con cui fa cambio graziosamente d'improperi, di villanie e di calci, ma è ben cosa mirabile la velocità, con cui fa passare l'Eroe da un Regno all'altro, per farlo agire in Castiglia; e per non perdermi inutilmente a far l'analisi d'una Commedia, che in ogni Scena ha la sua porzione di spropositi e d'improprietà, basta per tutte le altre la Statua di marmo eretta in pochi momenti, che parla, che cammina, che va a cena, che a cena invita, che minaccia, che si vendica, che fa prodigi, e per corona dell'opera, tutti gli ascoltatori passano vivi e sani in compagnia del Protagonista a casa del Diavolo, e mescolando con le risa il terrore, si attristano i più devoti, e se ne beffano i miscredenti.

Eppure, si chiede Goldoni, vi deve pur essere qualcosa di buono in questo testo, e in fondo il grande mistero del tema di don Giovanni è proprio qui: che un'opera mediocre come il *Burlador* abbia potuto generare un vero e proprio mito europeo.

C'è da dire che le osservazioni critiche di Goldoni dipendono anche da un modo diverso di concepire il teatro. Goldoni vive in un clima illuminista, che certamente ama poco le intemperanze barocche: l'inverosimiglianza, la mescolanza di comico e tragico stonavano alla nuova sensibilità estetica, più a suo agio con una costruzione razionale, o quantomeno ragionevole, dei personaggi e della vicenda. Anche sulla versione di Molière Goldoni ha qualcosa da ridire:

Quello però che io trovo di condannabile nel di lui Festin de pierre si è l'empietà eccedente di Don Giovanni, espressa con parole e con massime che non possono a meno di non scandalizzare anche gli uomini più scorretti, e l'immitazione con cui ha seguito l'originale Spagnuolo, facendo e parlare e camminare la statua del Commendatore.

Un'altra interessante notizia fornita da Goldoni riguarda la morte di don Giovanni. È naturale che essa non possa essere evitata nemmeno nella versione più libertina immaginabile: don Giovanni deve morire punito dal cielo, perché così vuole il suo stesso personaggio, ma un conto è preparare la morte come una giusta punizione divina, come avviene nella versione di Tirso, e un altro è fare della morte un elemento aggiuntivo di spettacolo, una teatralizzazione in cui il tema morale viene soffocato o svuotato della sua valenza, come avviene nel modello del don Giovanni libertino. Dice Goldoni:

O non doveasi porre in iscena un vizioso di tal carattere, o si dovea veder punito, correggendo lo scandalo degli scellerati costumi suoi con un gastigo visibile e pronto, onde gli ascoltatori, che in qualche parte potevano compiacersi della mala vita di Don Giovanni, partissero poi atterriti dal suo miserabile fine, temendo sempre più la giustizia d'Iddio, che tollera fino ad un certo segno le colpe, ma ha pronti i fulmini per vendicarle. Io non avrei scelto per me medesimo un così empio Protagonista, se altri non lo avessero fatto prima di me, ed ho anzi preteso di compiacere l'universale invaso dall'allettamento di questa favola, moderandone l'empietà e il mal costume, e di quelle infinite scioccherie spogliandola, che vergogna recavano alle nostre Scene. Se prima era una buffoneria la morte di Don Giovanni, se ridere facevano anche i Demoni, che tra le fiamme lo circondavano, ora è una cosa seria il di lui gastigo, e in tal punto ed in tal modo succede, che può destare il terrore ed il pentimento in chi di Don Giovanni una copia in se medesimo riconoscesse.

Dunque il progetto di Goldoni è quello di intervenire su un testo che ha un suo indubbio fascino, accettando la sfida di eliminare gli eccessi barocchi, come la presenza dei diavoli o della statua del morto che si anima. Don Giovanni rimane un "dissoluto" ed è "punito", ma la sua vicenda viene narrata con maggiore verosimiglianza. A distanza di tempo si può dire che la versione di Goldoni merita maggiore apprezzamento di quanto non ne abbia abitualmente, e tuttavia proprio il sostanziale insuccesso di questa versione dimostra che, contro ogni aspettativa, la messa in scena barocca funziona molto meglio.

Nella versione goldoniana il re Alfonso decide di combinare il matrimonio tra donna Anna e il duca Ottavio, cosa che non entusiasma la nobildonna, anzitutto perché, come dice, "odioso il duca / fu sempre agli occhi miei", e in secondo luogo perché si era illusa che il

re stesso si fosse invaghito di lei. C'è nel personaggio una "lusinga di regnar" che la rende non del tutto innocente, e questa è una caratteristica interessante della versione goldoniana: il rigido schematismo morale di Tirso, che da una parte mette i buoni e dall'altra i cattivi, viene infranto. Da qui la presenza di molti conflitti personali all'interno del testo:

ANNA *Facciam noi stessi
Padre, il nostro destin. Non è tiranno
Il ciel con noi, e violentar non usa
L'arbitrio de' mortali.*

COMMEND. *Egli dispone
In tal guisa però, che noi dobbiamo
Ciecamente ubbidire a' cenni suoi.*

ANNA *Ed il ciel soffrirà che la mia pace
Abbia a sacrificar per uno sposo,
Che il mio cuore abborrisce?*

COMMEND. *E pur poc' anzi
Di gradirlo mostraste. A don Alfonso
Non ne deste l'assenso?*

ANNA *Finsi allora
Per riverenza; al genitore or parlo
In più liberi sensi: al duca Ottavio
Stender la destra mia non acconsente
Repugnanza del cuor, ch'io non intendo.
E se il destin...*

COMMEND. *Non più; del duca Ottavio
Sposa sarete; il promettete. Io stesso
Lo promisi per voi. Se il vostro cuore
Non acconsente al nodo, il padre vostro
Faravvi acconsentir, se in fiero sdegno
Non vi piaccia veder l'amor cangiato.*

E nella scena successiva:

ANNA *Stolta, incauta ch'io fui! Come sì tosto
A una vana lusinga io prestai fede?
Ah mi credea che, co' suoi detti, Alfonso
Un talamo real mi proponesse.
Il Duca può regnar? Chi ci assicura,
Che il re sempre abborrir voglia le nozze,
E che figli non abbia? Ma sia fatto
Che regni il Duca: io l'odio, e l'odierei,*

Non può farmi mentir; la pietà vostra,
 Non men che la beltà, mi rese amante.
 ELISA (Sorte, non mi tradir). Signor, se avete
 Amor per me... (Che fo del mio Carino?
 Scorderommi sì tosto?)
 GIOVANNI A voi prometto
 Un eterna costanza.
 ELISA Impunemente
 Manchereste di fede a un'infelice?
 GIOVANNI Non sa tradir chi ha nobil sangue in seno.
 ELISA Siete voi cavaliere?
 GIOVANNI Io nacqui tale,
 E tal morirò.
 ELISA Dove la culla avete?
 GIOVANNI Di Partenope in seno.
 ELISA I vostri passi
 Dove or sono indirizzati?
 GIOVANNI In ver Castiglia.
 ELISA Per qual cagion?
 GIOVANNI Per inchinarmi al trono
 Del vostro re, che alla Castiglia impera.
 ELISA Il nome vostro?
 GIOVANNI Il nome mio non celo:
 Don Giovanni Tenorio.
 ELISA Ah don Giovanni!
 GIOVANNI Sospirate? Perché?
 ELISA Sa il ciel, se avete
 Con voi tutto portato il vostro cuore.
 GIOVANNI Tutto meco sinora ebbi il cuor mio.
 Ora non più, che fu da voi rapito.
 ELISA (Vorrei far mia fortuna. Il mio Carino
 Mi sta nel cuor).
 GIOVANNI Siate pietosa, o bella;
 Io trarrovvi dal bosco. In nobil tetto
 Posso guidarvi a comandare altrui:
 Le rozze lane cangerete in oro,
 E di gemme fornita, ogni piacere
 Sarà in vostra balia.
 ELISA Se non temessi
 Rimanere delusa...
 GIOVANNI Io non saprei
 Come meglio accertarvi: ecco la mano.
 ELISA Fra noi s'usa giurare, e sono i Dei
 Mallevadori della fé.

GIOVANNI (Si giuri
 Per posseder questa beltà novella).
 Giuro al nume che al cielo e al mondo impera,
 Voi sarete mia sposa.

ELISA E se mancate?

GIOVANNI Cada un fulmin dal cielo, e l'alma infida
 Precipiti agli abissi.

ELISA (Il caso mio
 Compatisci, Carino). Ah sì, vi credo:
 Ecco la destra mia.

Che la villica fanciulla sia in malafede lo mostra una sua considerazione, che tornerà anche nella versione di Mozart e Da Ponte: se la promessa matrimoniale di don Giovanni risulterà un inganno,

Al suo Carino
 Tornerà questo cuore. Ad ogni evento
 Vo' d'un amante assicurarmi almeno.

E ancora, dopo aver ridotto alla ragione Carino, che aveva ascoltato il suo colloquio amoroso con Giovanni:

Il credulo è caduto. Oh quanto giova
 Saper finger a tempo! È l'arme questa
 Più felice del sesso. Ecco ritorna:
 Seguasi a simular.
 ...
 Miser Carino!
 Li vorrebber così le scaltre donne.

Anche nella versione di Goldoni Giovanni ha abbandonato donna Isabella, che cerca giustizia, aiutata da Ottavio. Goldoni inserisce una certa tensione tra lei e donna Anna, ansiosa di liberarsi delle nozze combinate dal re Alfonso:

No, don Alfonso,
 Fede non date alle menzogne altrui;
 Quella donna sarà del duca Ottavio
 Un'amante celata. Averla seco,
 Senza il re provocar, meglio non puote

*Che con sì vago ed opportuno inganno.
Prevenuto il suo cuor conobbi allora
Che appena mi guardò; che tardo, e a forza,
Disse offrirmi la destra. A tempo il cielo
Scopre gl'inganni suoi. Non voglio il Duca
A un nodo violentar, ch'egli abborrisce;
Ami pure a sua voglia; io gliel concedo.*

Anche questa sfuriata è in perfetta malafede, giacché subito dopo Anna riconosce tra sé di aver colto un opportuno pretesto (“A tempo io colsi / l’opportuno pretesto all’odio mio”). E la stessa Isabella sembra mossa soprattutto dalla preoccupazione di recuperare uno status sociale onorevole:

OTTAVIO *Donna Isabella, io più de' vostri casi
Che de' miei prendo cura. Altro non bramo
Che rinvenir chi v'oltraggiò. Col brando
Saprò sfidarlo, e s'egli cade estinto,
A voi non mancherà forse lo sposo.*
...
ISABELLA *Volesse il ciel che, senza scorno o macchia
Dell'onor mio, cangiar potessi affetto!
Forse il Duca saria la degna fiamma
Del mio tenero cuor.*

In questa strana miscela di amori mescolati a interessate logiche extrasentimentali, anche don Giovanni risulta meno cattivo del modello tirsiano e acquista una personalità più complessa. Come minimo, bisogna riconoscere che lui dichiara apertamente il suoi ideale di vita:

*Le catene d'amore io prendo a giuoco,
Poiché costanza nell'amar non serbo.
Amo sol quanto il giovanil desio
Secondar mi compiaccio, e solo apprezzo
Quella beltà che possedere io spero.
Piacquemi un dì donna Isabella, e quasi
Mi sedusse ad amarla, oltre il costume;
Ma credendo l'incauta a' miei sospiri,
Sol di mia libertà mi resi amante.
Così la pastorella, ed altre cento
Lusingate da me.*

D'altro canto, questa sentimentale incostanza di don Giovanni non ha un parallelo nella volubilità femminile? Tale almeno il pensiero autogiustificante del seduttore, in un confronto a tre con Elisa e Carino:

CARINO (*Oh ciel, che miro! L'infedele Elisa
Col nuovo amante! Oh traditrice indegna!*)
 GIOVANNI *Ma per ora non lice...*
 ELISA *Eh tutto lice
A chi serba nel cuore onesta fiamma.
Se mi amaste, crudel, com'io v'adoro
Cerchereste d'avermi a voi vicina.*
 CARINO *Cavalier...*
 ELISA *(Me infelice!)*
 GIOVANNI *A me che chiedi?*
 CARINO *Ai finti detti, alle mentite voci
Di femmina sleal non date fede.
Elisa vi tradisce. Ella ha per uso
D'ingannare gli amanti.*
 GIOVANNI *E donde il sai?*
 ELISA *Eh fatelo tacer.*
 GIOVANNI *No, parla.*
 CARINO *Io stesso
Della sua infedeltà prove ho sicure:
M'ha giurata la fede, or m'abbandona.*
 GIOVANNI *Senti, Elisa, il pastor?*
 ELISA *Nol nego, il feci
Per compiacer la madre mia. Voi solo
Amo però di vero amor.*
 GIOVANNI *Non lice
Sciogliere i nodi altrui. Pastor, ti rendo
La sposa tua: s'ella è infedel, perdona
L'uso del sesso in lei; credi che meno
Incostanti non son le donne nostre.*
 ELISA *Ah barbaro, così...*
 GIOVANNI *Ma che? Vorreste
Per novello desio cangiar lo sposo?
Bello invero sarebbe un tal costume!
Oh quante, oh quante imitatrici avreste,
Se ciò far si potesse! Eh siate paga
Di lui, che vi accordò la madre e il cielo.*
 ELISA *Mi schernite, crudel?*

A voi chiedo pietà.

È una dichiarazione fatta a donna Anna, e dalla quale nasce il duello che porta all'uccisione del Commendatore, della quale don Giovanni non si sente colpevole, a differenza della stessa donna Anna, che si rimprovera di non essersi sottratta con decisione al corteggiamento del seduttore. E c'è una singolare coincidenza tra le parole dell'una e quelle dell'altro. Dice donna Anna:

*Tu porgesti... Ma no, l'incauta io fui.
Ai primi accenti scellerati, ai primi
Lusinghevoli sguardi, io mi dovea
Colla fuga sottrar.*

E dice don Giovanni:

*Ah destino crudele, a qual periglio
Ma tu guidasti? A qual lugubre fine
M'hai riserbatol? Oh donne, all'uom funeste
Per la vostra beltà! Qual astro fiero
Schiavo mi vuol di contumaci affetti?
Donna mirar non so, che non mi accenda;
Fiamma accender non so, che non si spenga.
Ah donn'Anna crudele! O non dovevi
Tollerare i miei sguardi, o men severa
Le ripulse adoprare. Voi pretendete,
Donne superbe, incatenar gli amanti,
E ridere al lor pianto, e impunemente
Negar pietade a chi piagaste il cuore.
Barbara vanità! Costume ingrato!*

E in effetti, se è vero che don Giovanni viene punito (in modo più razionale è ucciso da un provvidenziale fulmine), resta pur vero che Elisa, donna Anna e donna Isabella restano comunque colpite dal suo fascino e sempre disposte al perdono. In conclusione, Goldoni nel dare verosimiglianza a una "sciocca commedia", mette in scena un intreccio complesso e sorprendente di affetti e interessi, affermando una sorta di conflittuale complementarità tra il culto della bellezza di don Giovanni, incapace di resistere alle sue lusinghe e di restare fedele a un solo amore, e l'attrazione che proprio tale incostanza esercita sull'animo femminile. E se qualcuno è disposto a vedere in questo un pregiudizio misogino duro a

morire, dovrà riconoscere che altrettanto pregiudiziale è l'idea del maschio conquistatore e *tombreur de femmes*; ma i pregiudizi, portati a teatro, diventano personaggi e storie e acquistano la dignità di un tema o un problema: la seduzione come mistero che scatta tra due persone e che avvia una partita che si gioca a due. In effetti, questo tema mancava nell'opera di Tirso e, in buona misura, nella versione di Molière.

DA PONTE

Musicata da Mozart, la versione del don Giovanni di Lorenzo da Ponte (con interventi di Giacomo Casanova) è certamente la più conosciuta. Il dramma giocoso *Il dissoluto punito ossia il don Giovanni*, rappresentato per la prima volta a Praga nel 1787, porta la vicenda del nostro seduttore nella sfera del mito. I meriti della musica di Mozart sono talmente ovvi che non vale la pena di ricordarli ancora, l'opera ha tuttavia il valore aggiunto di un testo, un libretto, che reinterpreta in modo straordinario la vicenda del seduttore savigliano e del suo servo Leporello.

L'originalità di Da Ponte si vede già all'inizio: è Leporello ad aprire il dramma, e subito dopo c'è la scena del duello in cui muore il Commendatore:

LEPORELLO *Notte e giorno faticar,
Per chi nulla sa gradir,
Piova e vento sopportar,
Mangiar male e mal dormir.
Voglio far il gentiluomo
E non voglio più servir...
Oh che caro galantuomo!
Vuol star dentro colla bella,
Ed io far la sentinella!
Voglio far il gentiluomo
E non voglio più servir...*

L'opera recupera gli elementi comici, messi in secondo piano da Goldoni (chiede Leporello dopo il duello con il Commendatore: "Chi morto, voi o il vecchio?") e fa di don Giovanni un filibustiere affascinante e complesso. Il nostro eroe si riprende facilmente dalla delusione di non aver potuto possedere donna Anna, per l'intervento del Commendatore, suo padre, e subito si rimette in caccia: "Zitto, mi pare / di sentire odor di femmina". È donna Elvira, la moglie abbandonata, alla quale ancora una volta don Giovanni si sottrae:

tocca a Leporello il compito di svelarle la verità sul suo amato marito, con un memorabile catalogo delle sue conquiste femminili, meticolosamente registrate in un libro:

*Osservate, leggete con me.
 In Italia seicento e quaranta;
 In Almagna duecento e trentuna;
 Cento in Francia, in Turchia novantuna;
 Ma in Ispagna son già mille e tre.
 V'han fra queste contadine,
 Cameriere, cittadine,
 V'han contesse, baronesse,
 Marchesine, principesse.
 E v'han donne d'ogni grado,
 D'ogni forma, d'ogni età.
 Nella bionda egli ha l'usanza
 Di lodar la gentilezza,
 Nella bruna la costanza,
 Nella bianca la dolcezza.
 Vuol d'inverno la grassotta,
 Vuol d'estate la magrotta;
 È la grande maestosa,
 La piccina e ognor vezzosa.
 Delle vecchie fa conquista
 Pel piacer di porle in lista;
 Sua passion predominante
 È la giovin principiante.
 Non si picca - se sia ricca,
 Se sia brutta, se sia bella;
 Purché porti la gonnella,
 Voi sapete quel che fa.*

Nel corteggiamento della contadina Zerlina si ripropone la complicità della donna e la sua ambiguità verso il promesso sposo Masetto:

DON GIOVANNI *Alfin siam liberati,
 Zerlinetta gentil, da quel scioccone.
 Che ne dite, mio ben, so far pulito?*

ZERLINA *Signore, è mio marito...*

DON GIOVANNI *Chi? Colui?
 Vi par che un onest'uomo,
 un nobil cavalier, com'io mi vanto,
 possa soffrir che quel visetto d'oro,*

quel viso inzuccherato
 da un bifolcaccio vil sia strapazzato?
 ZERLINA Ma, signore, io gli diedi
 parola di sposarlo.
 DON GIOVANNI Tal parola
 non vale un zero. Voi non siete fatta
 per essere paesana; un'altra sorte
 vi procuran quegli occhi bricconcelli,
 quei labretti sì belli,
 quelle ditucce candide e odorose,
 parmi toccar giuncata e fiutar rose.
 ZERLINA Ah!... Non vorrei...
 DON GIOVANNI Che non vorreste?
 ZERLINA *Alfine*
 ingannata restar. Io so che raro
 colle donne voi altri cavalieri
 siete onesti e sinceri.
 DON GIOVANNI È un impostura
 della gente plebea! La nobiltà
 ha dipinta negli occhi l'onestà.
 Orsù, non perdiam tempo; in questo istante
 io ti voglio sposar.
 ZERLINA Voi!
 DON GIOVANNI Certo, io.
 Quel casinetto è mio: soli saremo
 e là, gioiello mio, ci sposeremo.
 Là ci darem la mano,
 Là mi dirai di sì.
 Vedi, non è lontano;
 Partiam, ben mio, da qui.
 ZERLINA (Vorrei e non vorrei,
 Mi trema un poco il cor.
 Felice, è ver, sarei,
 Ma può burlarmi ancor.)
 DON GIOVANNI Vieni, mio bel diletto!
 ZERLINA (Mi fa pietà Masetto.)
 DON GIOVANNI Io cangierò tua sorte.
 ZERLINA Presto... non son più forte.
 DON GIOVANNI Andiam!
 ZERLINA Andiam!
 A due Andiam, andiam, mio bene.
 a ristorar le pene
 D'un innocente amor. (Si incamminano abbracciati verso il casino.)

Di fatto, tutti i tentativi di sedurre Zerlina (peraltro molto ben disposta) vengono frustrati: dalla presenza di Masetto (personaggio che ha uno spessore maggiore degli equivalenti delle altre versioni), da quella di Elvira, per niente ntenzionata a rassegnarsi, o da donna Anna (costantemente accompagnata da don Ottavio), che riconosce nella voce di don Giovanni l'omicida mascherato di suo padre e medita la vendetta.

In una movimentata festa nella sua casa (al grido di Vva la libertà), don Giovanni tenta l'affondo finale con Zerlina, che si ribella, e all'accorrere di Anna, Elvira, Ottavio e Masetto, si cava d'impaccio incolpando Leporello del tentativo di seduzione e minacciandolo di morte; riesce tuttavia a salvarsi con la fuga:

DON GIOVANNI (*Esce colla spada in mano, conducendo per un braccio Leporello, e finge di non poterla sguainare per ferirlo*):

*Ecco il birbo che t'ha offesa!
Ma da me la pena avrà!
Mori, iniquo!*

LEPORELLO *Ah, cosa fate?*

DON GIOVANNI *Mori, dico!*

DON OTTAVIO (*cavando una pistola*):

Nol sperate...

DONNA ANNA, DONNA ELVIRA e DON OTTAVIO

*(L'empio crede con tal frode
Di nasconder l'empietà!)*

(Si cavano la maschera.)

DON GIOVANNI *Donna Elvira!*

DONNA ELVIRA *Sì, malvagio!*

DON GIOVANNI *Don Ottavio!*

DON OTTAVIO *Sì, signore!*

DON GIOVANNI (*a Donn'Anna*) *Ah, credete...*

Tutti fuorché Don Giovanni e Leporello

*Traditore! Tutto già si sa!
Trema, trema, o scellerato!
Saprà tosto il mondo intero
Il misfatto orrendo e nero
La tua fiera crudeltà!
Odi il tuon della vendetta,
Che ti fischia intorno intorno;*

Sul tuo capo in questo giorno
 Il suo fulmine cadrà.
 LEPORELLO Non sa più quel ch'ei si faccia
 È confusa la sua testa,
 E un orribile tempesta
 Minacciando, o Dio, lo va
 Ma non manca in lui coraggio,
 Non si perde o si confonde
 Se cadesse ancora il mondo,
 Nulla mai temer lo fa.

DON GIOVANNI È confusa la mia testa,
 Non so più quel ch'io mi faccia,
 E un orribile tempesta
 Minacciando, o Dio, mi va
 Ma non manca in me coraggio,
 Non mi perdo o mi confondo,
 Se cadesse ancora il mondo,
 Nulla mai temer mi fa.

Leporello non gradisce lo scherzo, tuttavia non è difficile per il suo padrone comprare di nuovo la sua complicità:

DON GIOVANNI Leporello!

LEPORELLO Signore?

DON GIOVANNI Vien qui, facciamo pace, prendi!

LEPORELLO Cosa?

DON GIOVANNI (Gli dà del denaro) Quattro doppie.

LEPORELLO Oh, sentite:

per questa volta la cerimonia accetto;
 ma non vi ci avvezzate; non credete
 di sedurre i miei pari,

(prendendo la borsa)

come le donne, a forza di danari.

E naturalmente don Giovanni non ha alcuna intenzione di cambiare vita. Memorabile è la sua difesa:

DON GIOVANNI Lasciar le donne? Pazzo!
 Sai ch'elle per me

son necessarie più del pan che mangio,
più dell'aria che spiro!

LEPORELLO *E avete core d'ingannarle poi tutte?*

DON GIOVANNI *È tutto amore!*
Chi a una sola è fedele,
verso l'altre è crudele:
io che in me sento
sì esteso sentimento,
vo' bene a tutte quante.
Le donne poiché calcolar non sanno,
il mio buon natural chiamano inganno.

Altro elemento originale è la seduzione della cameriera di donna Elvira, che don Giovanni porta a termine cambiandosi d'abito con Leporello: come complemento paradossale di questa nuova situazione, Leporello, nelle vesti di don Giovanni, riceve l'incarico di "badare" a donna Elvira stessa, compito che porta a termine, a quanto sembra, con pieno soddisfacimento di entrambi, almeno fin quando donna Elvira non scopre di essere andata a letto con il servo invece che col padrone, in questa geniale e ironica rilettura della prima scena del *Burlador* di Tirso:

LEPORELLO (sottovoce) *Zitto! di Donna Elvira,*
Signor, la voce io sento!

DON GIOVANNI (come sopra) *Cogliere io vo' il momento,*
Tu fermati un po' là!

(Si mette dietro Leporello.)

DONNA ELVIRA *Elvira, idolo mio!...*
Non è costui l'ingrato?

DON GIOVANNI *Si, vita mia, son io,*
E chieggo clarità.

DONNA ELVIRA *(Numi, che strano affetto,*
Mi si risveglia in petto!)

LEPORELLO *(State a veder la pazza,*
Che ancor gli crederà!)

DON GIOVANNI *Discendi, o gioia bella,*
Vedrai che tu sei quella
Che adora l'alma mia
Pentito io sono già.

DONNA ELVIRA *No, non ti credo, o barbaro!*

DON GIOVANNI (con trasporto e quasi piangendo):

Ah credimi, o m'uccido!
 Idolo mio, vien qua!
 LEPORELLO (sottovoce) Se seguitate, io rido!
 DONNA ELVIRA (Dei, che cimento è questo!
 Non so s'io vado o resto!
 Ah proteggete voi
 La mia credulità.)
 DON GIOVANNI (Spero che cada presto!
 Che bel colpetto è questo!
 Più fertile talento
 Del mio, no, non si dà.)
 LEPORELLO (Già quel mendace labbro
 Torna a sedur costei,
 Deh proteggete, o dei!
 La sua credulità.)
 DON GIOVANNI (allegriissimo):
 Amore, che ti par?
 LEPORELLO Mi par che abbiate
 un'anima di bronzo.
 DON GIOVANNI Va là, che sei il gran gonzo! Ascolta bene:
 quando costei qui viene,
 tu corri ad abbracciarla,
 falle quattro carezze,
 fingi la voce mia: poi con bell' arte
 cerca teco condurla in altra parte.
 LEPORELLO Ma, Signor...
 DON GIOVANNI Non più repliche!
 LEPORELLO Ma se poi mi conosce?
 DON GIOVANNI Non ti conoscerà, se tu non vuoi.
 Zitto: ell' apre, ehi giudizio!

(Va in disparte.)

Scena Terza

DONNA ELVIRA e detti

DONNA ELVIRA Eccomi a voi.
 DON GIOVANNI (Vegiamo che farà.)
 LEPORELLO (Che bell'imbroglio!)
 DONNA ELVIRA Dunque creder potrò che i pianti miei
 abbian vinto quel cor? Dunque pentito.
 l'amato Don Giovanni al suo dovere
 e all'amor mio ritorna?
 LEPORELLO (alterando sempre la voce):

MASETTO (*in collera*) *Appunto quello; e tu?*
 DON GIOVANNI *Non mi conosci? Il servo
 son io di Don Giovanni.*

MASETTO *Leporello!*
 Servo di quell' indegno cavaliere!

DON GIOVANNI *Certo; di quel briccone!*
 MASETTO *Di quell'uom senza onore: ah, dimmi un poco
 dove possiam trovarlo?*

DON GIOVANNI *Lo cerco con costor per trucidarlo!
 (Bagattelle!) Bravissimo, Masetto!*
 *Anch'io con voi m'unisco,
 per fargliela a quel birbo di padrone.
 Ma udite un po' qual è la mia intenzione.*

(*accennando a destra*)

Metà di voi qua vadano,

(*accennando a sinistra*)

*E gli altri vadan là!
 E pian pianin lo cerchino,
 Lontan non fia di qua!
 Se un uom e una ragazza
 Passeggian per la piazza,
 Se sotto a una finestra
 Fare all'amor sentite,
 Ferite pur, ferite,
 Il mio padron sarà.
 In testa egli ha un cappello
 Con candidi pennacchi,
 Addosso un gran mantello,
 E spada al fianco egli ha.
 Andate, fate presto!
 Tu sol verrai con me.
 Noi far dobbiamo il resto,
 E già vedrai cos'è.*

(*ai Contadini*)
 (*a Masetto*)

(*Partono i Contadini da opposte vie.*)

Scena Quinta

DON GIOVANNI, *Masetto*

DON GIOVANNI *Zitto, lascia ch'io senta! Ottimamente.*

(essendosi assicurato che i Contadini sono già lontani)

MASETTO *Dunque dobbiam ucciderlo?*
 DON GIOVANNI *Sicuro!*
 DON GIOVANNI *E non ti basteria rompergli l'ossa,
 fracassargli le spalle?*
 MASETTO *No, no, voglio ammazzarlo,
 vo' farlo in cento brani.*
 DON GIOVANNI *Hai buone armi?*
 MASETTO *Cospetto!*
 MASETTO *Ho pria questo moschetto,
 e poi questa pistola.*

(Dà moschetto e pistola a Don Giovanni.)

DON GIOVANNI *E poi?*
 MASETTO *Non basta?*
 DON GIOVANNI *Eh, basta certo. Or prendi:*

(Batte Masetto col rovescio della spada.)

MASETTO *questa per la pistola,
 questa per il moschetto...*
 DON GIOVANNI *Ahi, ah!... la testa mia!*
 DON GIOVANNI *Taci, o t'uccido!*
 DON GIOVANNI *Questi per ammazzarlo,
 Questi per farlo in brani!
 Villano, mascalzon! Ceffo da cani!*

Per fortuna di Masetto, la sua dolce Zerlina possiede in alto grado quell'arte di ricondurre a sé i mariti, che si è già vista in Goldoni:

ZERLINA *Via, via, non è gran mal, se il resto è sano.
 Vientene meco a casa;
 purché tu mi prometta
 d'essere men geloso,
 io, io ti guarirò, caro il mio sposo.
 Vedrai, carino,
 se sei buonino,
 Che bel rimedio
 ti voglio dar!
 È naturale,*

non dà disgusto,
 E lo speciale
 non lo sa far.
 È un certo balsamo
 Ch'io porto addosso,
 Dare tel posso,
 Se il vuoi provar.
 Saper vorresti
 dove mi sta?
 Sentilo battere,
 toccami qua!

Va peggio a Leporello, che, scambiato per don Giovanni da Zerlina, Masetto, Anna e Ottavio, rischia di essere ucciso all'istante: si salva con una fuga precipitosa, dopo una patetica confessione:

LEPORELLO (*quasi piangendo*) *Perdon, perdono, signori miei!*
Quello io non sono - sbaglia costei!
Viver lasciatemi per carità!
 Quintetto *Dei! Leporello! Che inganno è questo!*
Stupido resto! Che mai sarà?
 LEPORELLO (*Mille torbidi pensieri*
Mi s'aggiran per la testa;
Se mi salvo in tal tempesta,
È un prodigio in verità.)
 Quintetto (*Mille torbidi pensieri*
Mi s'aggiran per la testa:
Che giornata, o stelle, è questa!
Che impensata novità!)

(*Donn'Anna parte.*)

ZERLINA (*a Leporello, con furia*):
Dunque quello sei tu, che il mio Masetto
poco fa crudelmente maltrattasti!
 DONNA ELVIRA *Dunque tu m'ingannasti, o scellerato,*
spacciandoti con me per Don Giovanni!
 DON OTTAVIO *Dunque tu in questi panni*
venisti qui per qualche tradimento!
 DONNA ELVIRA *A me tocca punirlo.*
 ZERLINA *Anzi a me.*
 DON OTTAVIO *No, no, a me.*

MASETTO *Accoppatelo meco tutti e tre.*
 LEPORELLO *Ah, pietà, signori miei!*
 Do ragione a voi, a lei
 Ma il delitto mio non è.
 Il padron con prepotenza,
 L'innocenza mi rubò.
 (piano a Donna Elvira) *Donna Elvira, compatite!*
 Voi capite come andò.
 (a Zerlina) *Di Masetto non so nulla,*

(accennando a Donna Elvira)

Vel dirà questa fanciulla.
È un oretta cirumcirca,
Che con lei girando vo.

(a Don Ottavio, con confusione)

A voi, signore, non dico niente,
Certo timore, certo accidente,
Di fuori chiaro, di dentro scuro,
Non c'è riparo, la porta, il muro.

(additando la porta dov'erasi chiuso per errore)

Io me ne vado verso quel lato,
Poi qui celato, l'affar si sa!
Ma s'io sapeva, fuggia per qua!

Da Ponte recupera il tema del convitato di pietra, che Goldoni aveva eliminato, ma lo fa esorcizzando il forte rigore morale della versione di Tirso, e mettendo in primo piano le potenzialità spettacolari della statua. Un Leporello spaventato a morte, per ordine del padrone, invita la statua a cena:

Signor, il padron mio...
Badate ben... non io...
Vorria con voi cenar...

Don Giovanni rifiuta l'ultima preghiera di Elvira che lo implora di pentirsi:

Rèstati, barbaro!

*Nel lezzo immondo
Esempio orribile
d'iniquità!*

ed anzi rincara la dose con un

*Vivan le femmine,
Viva il buon vino!
Sostegno e gloria
d'umanità!*

Poi, quando la statua del Commendatore si presenta per la cena e gli offre l'ultima occasione di pentimento, rifiuta sdegnosamente e va incontro al suo destino in una sarabanda di furie che irrompono e lo trascinano in un inferno troppo teatrale per essere di monito ai reprobri:

DON GIOVANNI	<i>Ho fermo il cuore in petto: Non ho timor: verrò!</i>
LA STATUA	<i>Dammi la mano in pegno!</i>
DON GIOVANNI (porgendogli la mano)	<i>Eccola! Ohimé!</i>
LA STATUA	<i>Cos'hai?</i>
DON GIOVANNI	<i>Che gelo è questo mai?</i>
LA STATUA	<i>Pentiti, cangia vita È l'ultimo momento!</i>
DON GIOVANNI (vuol sciogliersi, ma invano):	<i>No, no, ch'io non mi pento, Vanne lontan da me!</i>
LA STATUA	<i>Pentiti, scellerato!</i>
DON GIOVANNI	<i>No, vecchio infatuato!</i>
LA STATUA	<i>Pentiti!</i>
DON GIOVANNI	<i>No!</i>
LA STATUA	<i>Sì!</i>
DON GIOVANNI	<i>No!</i>
LA STATUA	<i>Ah! tempo più non v'è!</i>

(Fuoco da diverse parti, il Commendatore sparisce, e s'apre una voragine.)

DON GIOVANNI	<i>Da qual tremore insolito Sento assalir gli spiriti! Dond'escono quei vortici</i>
--------------	---

Di foco pien d'orror?

Coro di diavoli (di sotterra, con voci cupe)

Tutto a tue colpe è poco!

Vieni, c'è un mal peggior!

DON GIOVANNI

Chi l'anima mi lacera?

Chi m'agita le viscere?

Che strazio, ohimé, che mania!

Che inferno, che terror!

LEPORELLO

(Che ceffo disperato!

Che gesti da dannato!

Che gridi, che lamenti!

Come mi fa terror!)

(Cresce il fuoco, compariscono diverse furie, s'impossessano di Don Giovanni e seco lui sprofondano.)

ZORRILLA

Il teatro romantico è caratterizzato da notevoli libertà formali. Unisce la prosa e il verso, mescola elementi tragici e comici, rompe le tre unità di tempo, luogo e azione, che il classicismo aveva rimesso in auge. È un teatro dinamico, che cerca di produrre effetti e forti reazioni nello spettatore, e si ispira molto ai temi della storia nazionale. A parte lo stile, il teatro romantico ha molti aspetti in comune con quello barocco, soprattutto per gli elementi su cui basa la sua spettacolarità.

La più importante figura tra gli autori del teatro romantico spagnolo, José Zorrilla, nasce a Valladolid nel 1837. Spirito inquieto, partecipa alla cerimonia funebre per Larra, dove, di fronte a un pubblico numeroso e commosso, legge una poesia di omaggio che gli procura notorietà presso i giovani più aperti al rinnovamento, che assistevano al funerale e avevano in Larra una sorta di riferimento culturale e morale. Zorrilla vive in modo disordinato e *bohémien*, con poco interesse per la tranquillità borghese, ma al tempo stesso unisce questa sua dimensione di ribellione personale a un sentimento profondamente cattolico. Muore nel 1893.

Rappresentante illustre del romanticismo conservatore, è autore di poesie: le sue *Leyendas* sono poesie narrative molto musicali, mentre accenti più lirici si trovano nelle

sue *Orientales*. I suoi temi, tanto per le poesie quanto per il teatro, sono tratti dalla tradizione spagnola, e gli ispirano scene molto vive, con descrizioni essenziali, ma molto efficaci. In teatro riprende la figura di don Giovanni, con *Don Juan Tenorio* (1844), opera brillante e basata su un'analisi psicologica del personaggio, che manca nell'originale attribuito a Tirso. In questa versione don Juan si salva dall'inferno, graziato dall'amore. Altre opere teatrali di Zorrilla sono *El zapatero y el rey* e *Traidor, inconfeso y mártir*.

Juan e Luis, che si erano sfidati a sedurre il maggior numero possibile di donne, si ritrovano dopo un anno per verificare chi sia il vincitore di questa singolare scommessa: naturalmente ha vinto don Juan, e Luis lo sfida a tentare l'impossibile: la conquista di una novizia; Juan rilancia e dice che conquisterà anche la fidanzata di un amico che sta per sposarsi: si tratta dello stesso Luis che, pur restando scandalizzato dalla sfida di Juan, implicitamente l'accetta, anziché tirar fuori la spada, come avrebbe fatto un nobile di altri tempi:

DON LUIS	<i>¡Por Dios que sois hombre extraño! ¿Cuántos días empleáis en cada mujer que amáis?</i>
DON JUAN	<i>Partid los días del año entre las que ahí encontráis. Uno para enamorarlas, otro para conseguirlas, otro para abandonarlas, dos para sustituirlas, y un hora para olvidarlas. Pero, la verdad a hablaros, pedir más no se me antoja porque, pues vais a casaros, mañana pienso quitaros a doña Ana de Pantoja.</i>

Juan e Luis sono arrestati da due ronde: ciascuno dei due, di nascosto, aveva fatto denunciare l'altro per impedirgli di vincere la scommessa, o per ostacolare la vittoria. Liberato grazie alla garanzia di un idalgo, Luis teme le azioni di don Juan e decide per prudenza di passare la notte nella casa di donna Ana, che dovrebbe sposare l'indomani. Però, vilmente, don Juan lo fa catturare dai suoi uomini, che lo legano, togliendolo di torno. Intanto Juan pensa a vincere la prima parte della scommessa, cioè sedurre una novizia (Inés), cosa che realizza con l'aiuto di una "beata", Brígida:

BRIGIDA *¡Bah! Pobre garza enjaulada,
dentro la jaula nacida,
¿qué sabe ella si hay más vida
ni más aire en que volar?
Si no vio nunca sus plumas
del sol a los resplandores,
qué sabe de los colores
de que se puede ufananar?
No cuenta la pobrecilla
diez y siete primaveras
y, aún virgen a las primeras
impresiones del amor,
nunca concibió la dicha
fuera de su pobre estancia
tratada desde su infancia
con cauteloso rigor.
Y tantos años monótonos
de soledad y convento
tenían su pensamiento
ceñido a punto tan ruin,
a tan reducido espacio
y a círculo tan mezquino,
que era el claustro su destino
el altar era su fin.*

Contemporaneamente Juan si assicura, pagandola profumatamente, che la serva di Ana lo faccia entrare in casa di nascosto, e completa il suo programma:

DON JUAN (*Riéndose*)
*Con oro nada hay que falle.
Ciutti, ya sabes mi intento:
a las nueve en el convento,
a las diez en esta calle.*

Inés, lavorata da Brígida, si innamora di Juan, praticamente per sentito dire. In realtà cede perché Juan l'inganna, comunicandole in una lettera la falsa notizia che il loro matrimonio è stato combinato dai genitori:

DOÑA INÉS (*Lee*) *“Luz de donde el sol la toma,
hermosísima paloma*

*privada de libertad,
si os dignáis por estas letras
pasar vuestros lindos ojos,
no los tornéis con enojos
sin concluir, acabad".*

Il don Juan di Zorrilla, a differenza del *burlador* di Tirso ha la stoffa del corteggiatore e sa affascinare con la parola, anche se, al momento dell'incontro, si comporta cialtronescamente: Inés sviene, e Juan la porta via di peso. Il padre di Inés, don Gonzalo, arriva troppo tardi per proteggere la figlia e fa in tempo solo a vedere Juan che sta fuggendo.

Come si può notare, più che la donna, Juan cerca il rischio, l'impresa pericolosa, la sfida ritenuta impossibile: non tanto la seduzione, che semmai è un'arma per riuscire nell'impresa, quanto la cattura di una preda, costi quel che costi, per il gioco di catturarla: "Un diavolo in carne mortale", lo definisce Ciutti. Anche questo è un carattere che manca al protagonista dell'opera di Tirso, che si presenta piuttosto come un cialtrone, capace solo di sostituirsi a un amante, nel caso delle sue conquiste nobili, e di promettersi come sposo, nel caso delle donne del popolo. Del don Juan di Zorrilla si può dire che sia un immorale, non che sia un vigliacco. Questo dà all'opera un maggiore spessore, perché il protagonista ha un carattere forte, che ben si presta al dramma.

Nonostante ciò, la successiva conquista di Ana risulta essere un imbroglio, perché Juan si sostituisce a Luis. Don Luis, naturalmente, vuole vendicarsi, benché egli stesso non sia privo di colpe, dato che ha scommesso sulla sua promessa sposa; i due si incontrano e stanno per duellare, quando arriva anche don Gonzalo, accompagnato da gente armata. Juan convince Luis a rinviare il duello e si presenta da Gonzalo. Qui si ha un colpo di scena che, pur non sembrando credibile all'inizio, risulterà essere il nucleo più drammatico del testo. Infatti, mentre lo spettatore si aspetta un don Juan cinico e sprezzante, Zorrilla presenta un personaggio che ha subito un repentino cambiamento: addirittura si inginocchia davanti a Gonzalo, chiedendo di essere ascoltato. Gonzalo, comprensibilmente, pensa che si tratti di una recita dettata dalla paura degli uomini armati che ha con sé, e lo accusa di vigliaccheria, ma Juan dichiara di essersi pentito e di essere realmente innamorato di Inés. Non essendo creduto, e trovandosi deriso e a rischio della vita, il suo carattere orgoglioso ha il sopravvento: colpisce Gonzalo con un colpo di pistola e Luis con la spada, uccidendoli entrambi, quindi fugge.

Passano gli anni e Juan, non riconosciuto, torna nella sua casa, trasformata in panteon,

*Si eres imagen fingida,
sólo hija de mi locura,
no aumentes mi desventura
burlando mi loco afán.*

Inés risponde di aver offerto a Dio la sua anima in cambio di quella di Juan, e di avere come risposta:

SOMBRA *Yo soy doña Inés, don Juan,
que te oyó en su sepultura.*

DON JUAN *¿Conque vives?*

SOMBRA *Para ti;
mas tengo mi purgatorio
en ese mármol mortuorio
que labraron para mí.
Yo a Dios mi alma ofrecí
en precio de tu alma impura,
y Dios, al ver la ternura
con que te amaba mi afán,
me dijo: “Espera a don Juan
en tu misma sepultura.
Y pues quieres ser tan fiel
a un amor de Satanás,
con don Juan te salvarás,
o te perderás con él.
Por él vela: mas si cruel
te desprecia tu ternura,
y en su torpeza y locura
sigue con bárbaro afán,
llévese tu alma don Juan
de tu misma sepultura”.*

DON JUAN (Fascinado) *¡Yo estoy soñando quizás
con las sombras de un Edén!*

SOMBRANo; y ve *que si piensas bien
a tu lado me tendrás;
mas si obras mal causarás
nuestra eterna desventura.
Y medita con cordura
que es esta noche, don Juan,
el espacio que nos dan
para buscar sepultura.
Adiós, pues; y en la ardua lucha*

*en que va a entrar tu existencia,
 de tu dormida conciencia
 la voz que va a alzarse escucha;
 porque es de importancia mucha
 meditar con sumo tiento
 la elección de aquel momento
 que, sin poder evadirnos,
 al mal o al bien ha de abrirnos
 la losa del monumento.*

Dunque risulta essenziale il pentimento di Juan e la sua richiesta di perdono. Juan in effetti è pentito del male fatto, ma non si sente perdonabile, dispera della salvezza (in questo il suo carattere permane coerente con i precedenti tratti nichilisti e titanici), e non crede alla visione: pensa che si tratti di un inganno dei sensi, un delirio partorito dalla sua follia:

DON JUAN *¡Cielos! ¡Qué es lo que escuché?
 ¡Hasta los muertos así
 dejan sus tumbas por mí!
 Mas sombra, delirio fue.
 Yo en mi mente le forjé;
 la imaginación le dio
 la forma en que se mostró,
 y ciego vine a creer
 en la realidad de un ser
 que mi mente fabricó.
 Mas nunca de modo tal
 fanatizó mi razón
 mi loca imaginación
 con su poder ideal.
 Sí, algo sobrenatural
 vi en aquella doña Inés
 tan vaporosa a través
 aun de esa enramada espesa;
 mas..., ¡bah!, circunstancia es ésa
 que propia de sombras es.
 ¡Qué más diáfano y sutil
 que las quimeras de un sueño?
 ¡Dónde hay nada más risueño,
 más flexible y más gentil?
 ¡Y no pasa veces mil
 que en febril exaltación
 ve nuestra imaginación*

como ser y realidad
la vacía vanidad
de una anhelada ilusión?
¡Sí, por Dios, delirio fue!
Mas su estatua estaba aquí.
Sí, yo la vi y la toqué,
y aun en albricias le di
al Escultor no sé qué.
¡Y ahora sólo el pedestal
veo en la urna funeral!
¡Cielos! La mente me falta,
o de improviso me asalta
algún vértigo infernal.
¿Qué dijo aquella visión?
¡Oh! Yo la oí claramente,
y su voz triste y doliente
resonó en mi corazón.
¡Ah! ¡Y breves las horas son
del plazo que nos augura!
No, no; de mi calentura
delirio insensato es!
Mi fiebre fue a doña Inés
quien abrió la sepultura.
¡Pasad y desvaneceos;
pasad, siniestros vapores
de mis perdidos amores
mis fallidos deseos!
Pasad, vanos devaneos
de un amor muerto al nacer;
no me volváis a traer
entre vuestro torbellino
ese fantasma divino
que recuerda una mujer!
¡Ah! ¡Estos sueños me aniquilan,
mi cerebro se enloquece...
y esos mármoles parece
que estremecidos vacilan!

Le statue del panteon si muovono verso di lui e, diversamente dalla versione di Tirso, Juan non mostra disprezzo, ma una ferma, benché altera, accettazione del suo destino e del castigo che si prefigura:

*Sí, sí: sus bustos oscilan,
su vago contorno medra...
Pero don Juan no se arredra:
¡alzao, fantasmas vanos,
y os volveré con mis manos
a vuestros lechos de piedra!
No, no me causan pavor
vuestros semblantes esquivos;
jamás, ni muertos ni vivos,
humillaréis mi valor.
Yo soy vuestro matador
como al mundo es bien notorio;
si en vuestro alcázar mortuorio
me aprestáis venganza fiera,
daos prisa: aquí os espera
otra vez don Juan Tenorio.*

Anche in questa versione della storia si svolge la cena con la statua del morto, che ora viene incaricato di una missione provvidenziale: portare Juan a un vero pentimento, cioè non solo al rifiuto delle sue imprese, ma anche a chiedere perdono a Dio, confessando i suoi peccati.

ESTATUA

*Al sacrilego convite
que me has hecho en el panteón,
para alumbrar tu razón,
Dios asistir me permite.
Y heme que vengo en su nombre
a enseñarte la verdad;
y es: que hay una eternidad
tras de la vida del hombre.
Que numerados están
los días que has de vivir,
y que tienes que morir
mañana mismo, don Juan.
Mas, como esto que a tus ojos
está pasando supones
ser del alma aberraciones
y de la aprensión antojos,
Dios, en su santa clemencia,
te concede todavía,
don Juan, hasta el nuevo día
para ordenar tu conciencia.*

*Y su justicia infinita
por que conozcas mejor,
espero de tu valor
que me pagues la visita.
¿Irás, don Juan?*

DON JUAN *Iré, Sí;
mas me quiero convencer
de lo vago de tu ser
antes que salgas de aquí.*

(Coge una pistola)

ESTATUA *Tu necio orgullo delira,
don Juan; los hierros más gruesos
y los muros más espesos
se abren a mi paso; mira.*

Il tempo è finito, dice don Gonzalo: gli mostra il fuoco e la cenere, segni della perdizione eterna che solo il suo pentimento può evitare.

DON JUAN *¿Conque hay otra vida más
y otro mundo que el de aquí?
¿Conque es verdad, ¡ay de mí!,
lo que no creí jamás?
¡Fatal verdad que me hiela
la sangre en el corazón!
Verdad que mi perdición
solamente me revela.
¿Y ese reló?*

DON GONZALO *Es la medida
de tu tiempo.*

DON JUAN *¡Expira ya!*

ESTATUA *Sí: en cada grano se va
un instante de tu vida.*

DON JUAN *¿Y éstos me quedan no más?*

ESTATUA *Sí.*

DON JUAN *¡Injusto Dios! Tu poder
me haces ahora conocer
cuando tiempo no me das
de arrepentirme.*

ESTATUA *Don Juan,
un punto de contrición
da a un alma la salvación,*

DON JUAN *y ese punto aún te le dan...
¡Imposible! ¡En un momento
borrar treinta años malditos
de crímenes y delitos!*

ESTATUA *Aprovéchale con tiento,*

(Tocan a muerto)

*porque el plazo va a expirar.
y las campanas doblando
por ti están, y están cavando
la fosa en que te han de echar.*

(Se oye a lo lejos el oficio de difuntos)

DON JUAN *¿Conque por mi doblan?*

DON GONZALO *Sí.*

DON JUAN *¿Y esos cantos funerales?*

ESTATUA *Los salmos penitenciales,
que están cantando por ti.*

(Se ve pasar por la izquierda luz de hachones, y rezan dentro)

DON JUAN *¿Y aquel entierro que pasa?*

DON GONZALO *Es el tuyo.*

DON JUAN *¡Muerto yo!*

DON GONZALO *El capitán te mató
a la puerta de tu casa.*

DON JUAN *Tarde la luz de la fe
penetra en mi corazón,
pues crímenes mi razón
a su luz tan sólo ve.
Los ve... y con horrible afán,
porque al ver su multitud
ve a Dios en la plenitud
de su ira contra don Juan.
¡Ah! Por doquiera que fui
la razón atropellé,
la virtud escarnecí
y a la justicia burlé,
y emponzoñé cuanto vi.
Yo a las cabañas bajé,
y a los palacios subí,
y los claustros escalé;*

*pues tal mi vida fue,
no, no hay perdón para mí.
Mas ¡ah! estáis todavía*

(A los fantasmas)

*con quietud tan pertinaz!
Dejadme morir en paz
a solas con mi agonía.
Mas con esa horrenda calma,
¿qué me auguráis, sombras fieras?
¿Qué esperan de mí?*

(A la estatua de Don Gonzalo)

ESTATUA	<i>Que mueras, para llevarse tu alma. Y adiós, don Juan; ya tu vida toca a su fin, y pues vano todo fue, dame la mano en señal de despedida.</i>
DON JUAN	<i>¿Muéstrame ahora amistad?</i>
ESTATUA	<i>Si; que injusto fui contigo, y Dios me manda tu amigo volver a la eternidad.</i>
DON JUAN	<i>Toma, pues.</i>
DON GONZALO	<i>Ahora, don Juan, pues desperdicias también el momento que te dan, conmigo al infierno ven.</i>
DON JUAN	<i>¡Aparta, piedra fingida! Suelta, suéltame esa mano, que aun queda el último grano en el reló de mi vida. Suéltala, que si es verdad que un punto de contrición da a un alma la salvación de toda una eternidad, yo, Santo Dios, creo en Ti; si es mi maldad inaudita, tu piedad es infinita...</i>
ESTATUA	<i>¡Señor, ten piedad de mí! Ya es tarde.</i>

(Don Juan se hinca de rodillas, tendiendo al cielo la mano que le deja libre la estatua. Las sombras, esqueletos, etc., van a abalanzarse sobre él, en cuyo momento se abre la tumba de doña Inés y aparece ésta. Doña Inés toma la mano que don Juan tiende al cielo)

ESCENA III

Don Juan, la estatua de don Gonzalo, doña Inés, sombras, etc.

DOÑA INÉS *¡No! Heme ya aquí,
don Juan; mi mano asegura
esta mano que a la altura
tendió tu contrito afán,
y Dios perdona a don Juan
Al pie de mi sepultura.*

DON JUAN *¡Dios clemente! ¡doña Inés!*
DOÑA INÉS *Fantasma, desvaneceos:
su fe nos salva..., volveos
a vuestros sepulcros pues.
La voluntad de Dios es:
de mi alma con la amargura
purifiqué su alma impura,
y Dios concedió a mi afán
la salvación de don Juan
al pie de la sepultura.*

DON JUAN *¡Inés de mi corazón!*
DOÑA INÉS *Yo mi alma he dado por ti
y Dios te otorga por mí
tu dudosa salvación.
Misterio es que en comprensión
no cabe de criatura,
y sólo en vida más pura
los justos comprenderán
que el amor salvó a don Juan
al pie de la sepultura.
Cesad, cantos funerales;*

(Cesa la música y salmodia)

callad, mortuorias campanas;

(Dejan de tocar a muerto)

*ocupad, sombras livianas,
vuestras urnas sepulcrales;*

(Vuelven los esqueletos a sus tumbas, que se cierran)

*volved a los pedestales,
animadas esculturas;*

(Vuelven las estatuas a sus lugares)

*y las celestes venturas
en que los justos están
empiecen para don Juan
en las mismas sepulturas.*

(Las flores se abren y dan paso a varios angelitos que rodean a doña Inés y a don Juan, deramando sobre ellos flores y perfumes, y al son de la música dulce y lejana se ilumina el teatro con luz de aurora. Doña Inés cae sobre un lecho de flores, que quedará a la vista, en lugar de su tumba, que desaparece)

ESCENA ULTIMA

Doña Inés, don Juan, los ángeles

DON JUAN *¡Clemente Dios, gloria a Ti!
Mañana a los sevillanos
aterrará el creer que a manos
de mis víctimas caí.
Mas es justo; quede aquí
al universo notorio
que, pues me abre el purgatorio
un punto de penitencia,
es el Dios de la clemencia
el Dios de Don Juan Tenorio.*

Come si è potuto vedere dal breve excursus precedente, il tema del don Giovanni è in alcuni casi l'occasione per ribadire con austerità il discorso morale cattolico, e in altri l'occasione per una critica proprio a tale discorso. Naturalmente, nel creare questa sorta di classificazione, bisogna tener conto di differenze importanti. In campo morale, ad esempio, Tirso e Zorrilla seguono impostazioni diverse. Nell'opera barocca l'accento cade sul tema del giudizio e della morte, di cui nessuno può prevedere il momento: don Juan Tenorio è convinto che ci sia tempo per pentirsi, pecca di superficialità di fronte alla morte e si fa co-

gliere impreparato. Nell'istante conclusivo della sua vicenda terrena, vorrebbe confessarsi, ma è fuori tempo massimo:

DON JUAN *Deja que llame
quien me confiese y absuelva.*
GONZALO *No hay lugar, ya acuerdas tarde.*

Il richiamo all'etica serve dunque per adottare in vita, qui ed ora, uno stile di comportamento irreprensibile, facendo leva (dico una frase forte, ma non del tutto esagerata) sulla paura dell'insondabile volontà divina che può decretare la morte in ogni momento. Invece il tema morale in Zorrilla poggia sulla base dell'amore divino: anche il erdono, come la morte, può avvenire in ogni momento e richiede un solo istante. In Tirso la statua di don Gonzalo si anima per punire; in Zorrilla per indurre al pentimento e, dunque, per salvare. Nel primo caso, la salvezza o la dannazione dipendono esclusivamente dal comportamento umano; nel secondo, fermo restando il libero arbitrio, la provvidenza stessa si attiva per salvare l'individuo, motivandolo al pentimento.

Sul fronte opposto, nell'interpretazione libertina di don Giovanni, la satira feroce di Molière contro i "tartufi" è attenuata in Da Ponte, a vantaggio di una messa in scena più complessa e più equilibrata nella distribuzione delle colpe, anche se resta evidente l'avversione al complesso apparato morale della Chiesa.

Fatte salve le differenze, si può comunque dire che da un lato è predominante un messaggio etico, e dall'altro un ideale estetico. Proprio don Giovanni diventa in Kierkegaard il simbolo di una vita estetica: esteta è colui che vive la vita come godimento e rappresentazione del godimento, vita come gioco, immaginazione e teatro. Estetica è spontaneità, è ciò per cui l'uomo è immediatamente ciò che è.

Con l'avvento del decadentismo la dimensione estetica diventa predominante. Però, nella nuova sensibilità decadente, questo comporta un'ulteriore trasformazione del personaggio di don Juan, della sua vicenda e del suo significato: si assiste, di fatto, alla loro riduzione a pura letteratura, con la conseguente scomparsa di ogni contenuto ideologico. Le ragioni di questa trasformazione appaiono con chiarezza nella prefazione di Oscar Wilde al *Ritratto di Dorian Gray*, autentico manifesto della nuova arte: "L'artista è il creatore di cose belle", scrive Wilde, e "non esistono libri morali o libri immorali. I libri sono o scritti bene o scritti male: nient'altro". In questa prospettiva don Giovanni è essenzialmente un tema letterario,

il protagonista di una storia da giudicare esclusivamente in base a considerazioni estetiche e letterarie. “Nessun artista vuole dimostrare alcunché”, dice Wilde, anche se aggiunge (aprendo di fatto la possibilità di considerazioni extraletterarie nell’analisi dell’opera) che “l’arte è insieme superficie e simbolo”.

Siamo nella linea inaugurata da Baudelaire quando si propone di eliminare dalla poesia tutto ciò che non ha valore poetico. Scrive Baudelaire in *Le gouvernement de l’imagination*:

Tutto l’universo visibile non è altro che un magazzino d’immagini e segni a cui l’immaginazione darà un posto e un valore relativo; è una specie di cibo che l’immaginazione deve digerire e trasformare. Tutte le facoltà dell’anima umana debbono essere subordinate all’immaginazione.

Eloquente la sua difesa di *Madame Bovary*, dall’accusa di oscenità:

Molti critici avevano detto: quest’opera, veramente bella per la minuzia e la vivacità delle descrizioni, non contiene un solo personaggio che rappresenti la morale o in cui parli la coscienza dell’autore. Dov’è il personaggio proverbiale e leggendario incaricato di spiegare la favola e di dirigere l’attenzione del lettore? In altri termini, dov’è la requisitoria? Assurdità! Eterna e incorreggibile confusione delle funzioni e dei generi! Una vera opera d’arte non ha bisogno di requisitoria. La logica dell’opera è sufficiente a tutte le sollecitazioni della morale, e spetta al lettore tirare le conclusioni dalla conclusione.^{xii}

Si teorizza una piena *autonomia del mondo artistico e del processo creativo*. Qualunque sia il tema dell’opera (e ovviamente la materia di cui è fatta: quadro, suoni, parole...), l’opera è così come è per via di ragioni che essa stessa contiene al suo interno e che non si trovano in nessun altro luogo che nell’opera stessa. Ne consegue che qualunque opera d’arte ha un elemento di *arbitrarietà*, in quanto si giustifica da sé, e nient’altro la giustifica, se non la sua presenza - e al tempo stesso, nessuna opera d’arte riceve valore dalla sua morale, da un’ideologia o da qualunque considerazione extra-artistica. Se un’opera d’arte vale, vale per sé: cioè, non abbiamo soltanto il fatto ovvio che all’opera d’arte è richiesto di essere bella, ma abbiamo anche il fatto, estremamente innovativo, che ogni opera d’arte, virtualmente, è *chiamata a inventare un’idea nuova di bellezza*. In altri termini, da qualunque situazione o tema, anche il più squallido e ripugnante, può scaturire un’opera d’arte, se l’immaginazione artistica riesce a trovare in quel tema un progetto estetico valido, e se

^{xii} *M.me Bovary par Gustave Flaubert*

l'artista è in grado di condurlo in porto, di realizzarlo, secondo la coerenza che tale tema richiede, e anzi impone.

Scrive ancora Baudelaire in *Nuove note su Poe*:

L'espressione "letteratura decadente" implica l'esistenza di una gradazione di letterature, dalla neonata alla puerile alla adolescente, eccetera; presuppone, voglio dire, un processo fatale e providenziale, quasi una legge ineluttabile. In tal caso, che senso ha rimproverarci di adempiere una legge misteriosa? Il poco ch'è possibile cavare da quella espressione accademica è che dovremmo vergognarci di obbedire con piacere a quella legge, e che siamo colpevoli di godere del nostro destino. Il sole che poche ore fa schiacciava tutte le cose sotto la sua luce dritta e bianca, si accinge a inondare l'orizzonte occidentale dei più vari colori. Nei moti della sua agonia certi spiriti poetici troveranno delizie nuove, scopriranno abbaglianti colonnati, cascate di metallo fuso, paradisi di fuoco, uno splendore triste, la voluttà del rimpianto, tutte le magie del sogno, tutti i ricordi dell'oppio. E il tramonto gli apparirà, in effetti, come la meravigliosa allegoria di un'anima colma di vita, che cala dietro l'orizzonte con una stupenda provvista di pensieri e di sogni. Ma v'è una cosa alla quale i cattedratici non hanno pensato, e cioè che nel gioco della vita può presentarsi taluna complicazione e combinazione che la loro saggezza scolastica non si sognava di prevedere e che mette in scacco la loro lingua impotente, come nel caso - di cui potranno darsi molteplici varianti in futuro - in cui una nazione prende lo slancio da una decadenza e inizia dove le altre finiscono. Lasciate che nelle immense colonie del secolo presente si formino nuove letterature, ed ecco che vedrete infallibilmente prodursi accidenti spirituali d'una natura tale da sconvolgere lo spirito della scuola.

A una prima vista questa nuova concezione estetica sembrerebbe tradursi nell'idea di un assoluto disimpegno: l'artista si occuperebbe solo della bellezza, senza affrontare alcun tema importante della vita umana. Questo, in realtà, non si è mai verificato, e basterebbe un fatto macroscopico a dimostrarlo: la concezione dell'arte per l'arte, come spesso si usa dire, ha la sua radice stessa in un elemento extra artistico quale la polemica contro la concezione borghese della vita e della società. Già Baudelaire, criticando la concezione borghese della modernità, e opponendole una concezione nuova, prendeva le distanze da un'idea astratta e indefinibile di bellezza:

La modernità è il transitorio, il fugace, il contingente, la metà dell'arte, la cui altra metà è l'eterno e l'immutabile. C'è stata una modernità per ogni pittore antico; la maggior parte dei bei ritratti che ci restano dai tempi passati sono vestiti coi costumi della loro epoca. Sono perfettamente armoniosi perché il costume, la pettinatura e il gesto, lo sguardo e il sorriso (ogni epoca ha il suo portamento, il suo sguardo e il suo sorriso) formano un insieme di una completa vitalità. Questo elemento transitorio, fugace, le cui metamorfosi sono così frequenti, voi non ave-

te il diritto di disprezzarlo o trascurarlo. Sopprimendolo, cadete necessariamente nel vuoto di una bellezza astratta e indefinibile, come quella dell'unica donna prima del primo peccato. Se al costume dell'epoca, che si impone necessariamente, ne sostituite un altro, fate un controsenso che non può avere altra scusante che nel caso di una mascherata voluta dalla moda (La modernité).

La modernità è il transitorio, ovvero è moderno ciò che non è tradizionale, ciò che è nuovo. Questo può significare due cose: da un punto di vista mentalmente chiuso, si può dire che il nuovo è contro la tradizione e va rifiutato; da un punto di vista più aperto, e più sano, credo, si può dire che il nuovo *non è ancora* diventato tradizionale (come invece è accaduto già a tutti quegli elementi che integrano una tradizione). Seguendo questa seconda linea, Baudelaire continua, sintetizzando forse l'aspetto più importante della nuova arte: *"In una parola, perché ogni modernità sia degna di diventare antichità, occorre che la bellezza misteriosa che la vita umana vi mette involontariamente ne sia stata estratta"*. Bisogna accettare la sfida della modernità, dell'inedito, e tirarne fuori quella bellezza che non ci appare in primo piano (come nel caso delle locomotive a vapore, che saranno sembrate mostruose a qualche tradizionalista), semplicemente perché non abbiamo affinato lo sguardo, rendendolo capace di capire la sua novità. Questo produce dei cambiamenti dell'arte e, se riteniamo che l'arte precedente sia perfetta, classica, saremo portati a dire che l'arte nuova è *decadente* e imperfetta.

In Spagna gli anni a cavallo tra Ottocento e Novecento sono dominati da un forte desiderio di conoscere e far conoscere la cultura europea, e da un bisogno di partecipare, a vario titolo, al processo di trasformazione culturale in atto. Non solo i letterati sono in prima fila in quest'opera di rinnovamento, ma anche musicisti (Manuel de Falla), pittori (Utrillo), architetti (Antoni Gaudí), e molte opere importanti della nuova cultura europea vengono tradotte: *Notizie da nessun luogo*, di Morris, lo *Zarathustra* di Nietzsche (1906), opere di Ibsen, Sorel, Renan... Come è immaginabile, questo sforzo di rinnovamento si trova a dover affrontare la resistenza di un mondo intellettuale ancorato a vecchi schemi mentali, al quale si risponde con un'aperta ribellione, una rottura generazionale, una provocazione costante. Scrive Manuel Machado, criticando l'opposizione di letterati famosi alle nuove tendenze della scrittura novecentesca, che quegli scrittori *"chiamavano se stessi maestri e sapienti perché erano vecchi e non volevano sapere nulla"*, e aggiungeva, riguardo ai critici: *"È noto che in Spagna si cammina all'indietro, consacrando ciò che la gente applaude e condannando"*

ciò che rifiuta, vale a dire: scrivendo sempre prima di informarsi”.

Come ricordano Manuel Machado e molti altri testimoni dell'epoca, verso la fine dell'Ottocento la conoscenza della cultura contemporanea era in Spagna poco diffusa. Se vi erano scrittori che, soprattutto attraverso i loro viaggi (principalmente a Parigi) e le loro relazioni personali erano informati sugli sviluppi culturali europei, vi era anche una diffusa ignoranza sia nelle istituzioni culturali sia nel mondo dell'informazione. Perciò le prime manifestazioni della cultura “modernista” destarono sorpresa e scalpore. Vi furono molte polemiche contro gli atteggiamenti esteriori dei modernisti, ai quali si prestò attenzione, trascurando invece l'essenziale, cioè il valore culturale del cambiamento in atto. Come precisa Manuel Machado, il modernismo (termine che non gli piace, ma che accetta in mancanza di alternative) fu essenzialmente “una rivoluzione letteraria di carattere formale. Ma relativa non solo alla forma esteriore, ma anche a quella interiore dell'arte”. Questa rivoluzione formale tendeva a mettere in primo piano l'espressione del fondo più personale e intimo del mondo interiore dell'artista: attraverso il suo gusto raffinato, si esprime e si comunica agli altri la percezione della bellezza.

Anche per il modernismo è stata sottolineata una caratteristica abbastanza generalizzata della cultura decadente: pur essendo un movimento portato ad esaltare al massimo i valori estetici, il modernismo non si contrappone al realismo o naturalismo, ma allo spirito utilitaristico dell'epoca borghese e al materialismo che riduce tutto ad una dimensione di egoismo e di praticità. Il precedente illustre è nella svolta di Baudelaire e del simbolismo francese. Presupposto della poesia simbolista è l'esistenza di una realtà oltre la sfera della percezione comune, alla quale si può arrivare attraverso l'arte, il senso della bellezza, della forma, l'evocazione per “corrispondenze” ed echi interiori. Naturalmente, il positivismo, il razionalismo, una certa sociologia ingenuamente economicista, un realismo limitato alla descrizione delle apparenze, negavano l'esistenza di questa dimensione - che in realtà è soprattutto una dimensione interiore o accessibile attraverso la personale interiorità. Da qui la conseguente opposizione del composito universo decadente alla limitata cultura borghese, economicista, positivista, utilitarista o, con una sola parola, volgare. Ora, la cultura borghese della prima metà dell'Ottocento era la cultura moderna per antonomasia; ciò significa che la nuova arte, da Baudelaire in poi, ha un fondo antimoderno nel suo stesso dna (questa è una delle ragioni per cui il nome “modernismo” non piace a molti autori: è un nome che, facendo riferimento a una ricerca del nuovo, finisce in realtà con il collegare al vecchio mondo borghese; in effetti sarebbe opportuno usare in modo sistematico le

espressioni “arte nuova”, “arte contemporanea”).

Questo posizione antiborghese del poeta nuovo, dell’artista contemporaneo, si traduce in uno stile di vita provocatorio, mediante l’adozione di atteggiamenti bizzarri (si pensi alla lunga barba di Valle-Inclán), o la scelta di vita *bohémienne*. Come ha scritto Manuel Aznar Soler:

L’atteggiamento di ribellione e protesta del bohémien va contro la mediocrità e la volgarità della società borghese, contro la quale è possibile solo un’alienazione volontaria mediante l’assenzio, la droga, il bordello o il narcotico dell’arte. Contro l’uniformità sociale, la protesta individuale dell’artista bohémien si esprime come fonte di liberazione della sua lucidità disperata. Rimbaud e Verlaine esemplificano questa volontaria condizione di artisti “maledetti”, di scrittori “decadenti”, situati ai margini estremi della società. Il provocatorio atteggiamento antiborghese dell’artista bohémien si basa sul suo odio verso la burocratizzazione della vita, l’uniformità sociale e la mercificazione dell’arte. L’artista bohémien non vuole vendere, né accetta di farsi comprare la sua immaginazione creatrice. (...) La vera bohemia è vissuta come esperienza di libertà nel seno di una società volontariamente marginale, dove il tempo non è oro, ma ozio artistico, alcol, ricerca di paradisi artificiali, di allucinazioni magiche, di bellezza e “falso azzurro notturno”. Questo atteggiamento provocatoriamente antiborghese conduce lo scrittore bohémien a una posa da anarchico letterario, a una condizione di “maledetto” che si relaziona con gli emarginati dalla società (omosessuali, prostitute, delinquenti), a provare il piacere di demolire idee e valori stabiliti attraverso boutades, con l’obiettivo esplicito di épater le bourgeois.^{xiii}

Con tali premesse, è ovvio che il modernismo, più che una scuola, sia una comunità di atteggiamenti (provocazione, ricerca della bellezza, ricerca stilistica, ecc.) su cui ciascuno innesta la propria personale creatività, la propria originalità. Già nel 1902 un giovane critico, Eduardo López Chavarri, scriveva:

Il Modernismo, come movimento artistico, è un’evoluzione e, in un certo senso, un rinascimento. Non è esattamente una reazione contro il naturalismo, ma contro lo spirito utilitaristico dell’epoca, contro la brutale indifferenza della volgarità. Uscire da un mondo in cui il culto del ventre assorbe ogni cosa, cercare l’emozione artistica che vivifica i nostri spiriti affaticati nella violenta lotta per la vita, restituire al sentimento ciò che gli viene rubato dalla marmaglia egoista che domina dovunque... questo rappresenta lo spirito del modernismo.^{xiv}

^{xiii} Cit. in José Carlos Mainer, *Modernismo y 98*, in *Historia y crítica de la literatura española*, Crítica, Barcelona 1979, vol. VI, 77-82.

^{xiv} *¿Qué es el modernismo?*, in *El modernismo*, ed. L. Litvak, Taurus, Madrid 1975

E un critico contemporaneo, Ricardo Gullón, scrive:

Il Modernismo è caratterizzato dai mutamenti nel modo di pensare (non tanto nel modo di sentire, che nell'essenziale rimane fedele agli archetipi emozionali romantici), a seguito delle trasformazioni avvenute nella società occidentale del XIX sec., dal Volga al Capo Horn. L'industrializzazione, il positivismo filosofico, la crescente politicizzazione della vita, l'anarchismo ideologico e pratico, l'incipiente marxismo, il militarismo, la lotta di classe, la scienza sperimentale, l'auge del capitalismo e la borghesia, neo-idealismi e utopie, tutto mescolato; la fusione di tutto questo provoca nella gente, e soprattutto negli artisti, una reazione complessa e a volte devastante.^{xv}

La reazione antiborghese, dice Gullón, assume varie forme: da quella della fuga (*escapismo*) dalla realtà sociale, alla nostalgia, al fascino di ciò che è lontano nel tempo e nello spazio (*esotismo*). Come scrive Ortega:

L'arte è dunque un'attività di liberazione. Da cosa ci libera? Dalla volgarità. Io non so cosa penserai tu, lettore, ma per me la volgarità è la realtà di tutti i giorni, ciò che i minuti portano nelle loro giare uno dopo l'altro; il cumulo di fatti significativi o insignificanti, che sono l'ordito delle nostre vite e che sciolti, sparpagliati, senz'altro collegamento che la loro successione, non hanno senso. Ma a sostenere, come il tronco un rigoglioso fogliame, queste realtà di tutti i giorni, esistono le realtà perenni, cioè le ansie, i problemi, le passioni cardinali del vivere dell'universo. A queste arriva l'arte, s'immerge e quasi annega in loro l'artista vero e, usandole come centri energetici, riesce a condensare la volgarità e a dare un senso alla vita [...] Se non sei immerso nelle grandi correnti del sottosuolo che collegano e animano tutti gli esseri, se non ti preoccupano le grandi angosce dell'umanità, a dispetto dei tuoi lindi versi a mani che sono bianche, a giardini che muoiono per amore di una rosa, a una minuta tristezza che ti gironzola come un topo sul petto, non sei un poeta, sei un filisteo del chiaro di luna.^{xvi}

La sensibilità modernista, o decadente, affonda le sue radici nel simbolismo che, come lo intendeva Baudelaire, non voleva affatto essere antirealista o irrealista. In quanto sintesi di ciò che è visibile e di ciò che è invisibile (e tuttavia è reale), il simbolismo ma potrebbe essere inteso come un *realismo assoluto* contro il realismo parziale del naturalismo. Jean Moreas, nel 1886, dice nel *Manifesto del simbolismo*: “*La poesia simbolista cerca di rivestire l'idea di una forma sensibile che, ciononostante, non deve essere fine a se stessa, anzi, essendo protesa a servire l'idea, ne costituisce il complemento*”. Questo si collega all'idea che la realtà stessa sia

^{xv} *Direcciones del modernismo*, Gredos, Madrid 1971

^{xvi} *Moralejas*, OC I, 44-57

costituita da “*apparenze sensibili destinate ad esprimere affinità esoteriche con le idee primordiali*”. Ne deriva l'impossibilità di usare espressioni consuete e linguaggi abituali, che sono stati modellati e usati solo per la realtà visibile, per gli usi più pratici e comuni. Da qui l'invito, nel *Manifesto del simbolismo*, a cercare vocaboli incontaminati, una scrittura non uniforme. Parallelamente, nelle arti grafiche, venivano ricercate forme strane e inusate, che potessero evocare la sensazione del mistero. Joris-Karl Huismans, che aveva esordito come scrittore naturalista, descrive l'arte simbolista attraverso i quadri selezionati da Des Esseintes, il protagonista di *À rebours* (Parigi 1884): ad esempio i disegni di Odilon Redon, che “erano al di fuori di tutto: per la maggior parte andavano oltre i limiti della pittura, introducevano un fantastico molto particolare, un fantastico di malattia e delirio”. Redon aveva, tra l'altro, omaggiato Flaubert con una serie di disegni ispirati alle *Tentazioni di sant'Antonio*. Nei suoi appunti scrive nel 1909: “*L'arte non prende a prestito niente dalla filosofia, non ha altra fonte che l'anima in mezzo al mondo che la circonda. La sua essenza è sconosciuta come quella della vita, e il suo fine è l'arte stessa*”.^{xvii} E ancora: “*Un quadro non insegna niente; attira, sorprende, esalta; conduce in modo insensibile e mediante l'amore a vivere con il bello; eleva e risolve lo spirito, ecco tutto*”.

Ci sono due elementi importanti in questa estetica simbolista.

Il primo è che la ricerca di un linguaggio inusuale e inconsueto la rende difficile per il non specialista, ovvero in generale per chi vive solo nel linguaggio consueto, abituato alle rappresentazioni convenzionali della realtà e a un sistema di immagini e significati ricevuto dalla tradizione. Questo carattere sarà una costante nell'arte contemporanea e, almeno fino alla pop art, l'artista tenderà a staccarsi dai gusti del pubblico, a volte a disprezzarli, a volte a sacrificare il successo per seguire la fedeltà al suo progetto artistico, sempre, comunque, a mantenere un certo atteggiamento elitario.

Il secondo carattere importante nel complesso di stile che chiamiamo simbolismo è che l'artista non sta idealizzando il reale, cioè non parte da un oggetto naturale per poi usarlo come ponte per esprimere il profondo e il misterioso; al contrario, parte da una *visione* del profondo e costruisce su di essa un oggetto artistico capace di esprimerla, cioè di comunicarla anche a coloro che sono attualmente in grado di vederla. Questo sembra l'ideale per produrre una varietà di stili e di atteggiamenti, alla cui base c'è, in fondo, un fenomeno unico: l'arte consiste nella costruzione dell'oggetto artistico. Così scrive Maurice Denis:

^{xvii} O. Redon, *À soi-même*, Floury, Paris 1922.

“Ricordarsi che un quadro, prima di essere un cavallo di battaglia, una donna nuda o un qualsiasi aneddoto, è essenzialmente una superficie piana ricoperta i colori accostati con un certo ordine” (M. Denis, *Du symbolisme au classicisme*, Paris 1964). In ambito cubista si legge:

La pittura è una forma di scrittura, è una scrittura creatrice di segni. Una figura di donna su una tela non è una donna: sono solo segni, è un insieme di segni che io leggo come donna. Se scrivo in un foglio di carta 'd-o-n-n-a', la persona che conosce la lingua e che sa leggere, non solo leggerà la parola, ma avrà per così dire davanti agli occhi l'immagine completa di una donna. Lo stesso avviene, senza la minima differenza, per la pittura, che non ha mai costituito in fondo lo specchio del mondo esteriore, né è mai stata assimilabile alla fotografia; è sempre consistita invece in una creazione di segni, che ogni volta sono stati letti nel modo giusto dai contemporanei, dia pure dopo una certa iniziazione.^{xviii}

Per Guillaume Apollinaire

La verosimiglianza non ha più la minima importanza, perché l'artista sacrifica tutto alle verità, alle necessità di una superiore natura che egli suppone esistente senza arrivare a scoprirla. Il soggetto non conta più nulla o conta a malapena qualcosa.^{xix}

Costruzione dell'oggetto artistico significa, in termini molto semplici:

- a) che il contenuto di un'opera d'arte qualunque, ivi comprese le arti della scrittura, è presentato come bello;
- b) che la sua bellezza gli appartiene di suo;
- c) che la sua bellezza, che gli appartiene di suo, è stata scoperta dall'artista che produce l'oggetto a seguito di una *visione* estetica diversa dal normale modo di osservare la realtà proprio a chi non sia artista;
- d) che questa visione estetica ha dei presupposti che potrebbero essere del tutto estranei alla cultura del lettore medio o del normale visitatore di un museo: l'artista infatti non è tenuto a seguire l'estetica vigente, né a conformarsi alla concezione comune della bellezza; anzi, produce lui nuove concezioni estetiche, nuove concezioni della bellezza;
- e) pertanto supporta la sua opera, se lo desidera, con un manifesto, un articolo, un proclama in cui siano elencati i punti principali dell'estetica sottesa alla produzione di un certo oggetto artistico. Questo manifesto può esprimere le sue idee o le idee di un gruppo

^{xviii} D. H. Kahnweiler, *Entretiens*, Paris 1961.

^{xix} G. Apollinaire, *Les peintres cubistes*, Paris 1913.

di persone che la pensano come lui. Il Manifesto del simbolismo, prima citato, è un articolo di giornale nel quale una persona cerca di spiegare ai lettori, che lo ignorano, quali siano i punti principali della nuova arte, del nuovo stile, chiamati simbolismo; su spera che, attraverso il manifesto, ciò che prima era difficile da capire per il lettore o osservatore, cominci a diventare comprensibile.

In altre parole, un'arte che si pone come raffigurazione non convenzionale e difficile, può (e nella prima fase della sua storia forse ha avuto necessità di) prolungarsi in una spiegazione, in un manifesto programmatico. Naturalmente, nella situazione generale che si è sommariamente descritta, basta fare un manifesto, cioè definire una prospettiva estetica, che immediatamente si apre la possibilità di altri manifesti, che definiscano prospettive estetiche diverse.

Come si trasforma don Giovanni nel clima estetico del decadentismo? Sintetizzando quanto si è detto, la risposta risulta, credo, scontata: da un lato, don Giovanni è un tema letterario, uno spettacolo della scrittura e della lettura. Bradomín, come altri personaggi esteticamente trasgressivi dell'epoca (Dorian Gray, ad esempio), non vuole difendere alcun libertinismo contro le morali dei tartufi, e non è adatto ad alcun richiamo morale in stile "ricordati fratello che devi morire"; Bradomín è eleganza, fascino, narrazione di storie: è il "Don Juan admirable. ¡El más admirable tal vez! Era feo, católico y sentimental", e dice di sé, nella sonata de primavera:

Yo, calumniado y mal comprendido, nunca fui otra cosa que un místico galante, como San Juan de la Cruz. En lo más florido de mis años hubiera dado gustoso todas las glorias mundanas por poder escribir en mis tarjetas: El Marqués de Bradomín, Confesor de Princesas.^{xx}

^{xx} *Al entrar en el oratorio, mi corazón palpitó. Allí estaba María Rosario, y cercano a ella tuve la suerte de oír misa. Recibida la bendición, me adelanté a saludarla. Ella me respondió temblando: También mi corazón temblaba, pero los ojos de María Rosario no podían verlo. Yo hubiérame rogado que pusiese su mano sobre mi pecho, pero temí que desoyese mi ruego. Aquella niña era cruel como todas las santas que tremolan en la tersa diestra la palma virginal. Confieso que yo tengo predilección por aquellas otras que primero han sido grandes pecadoras. Desgraciadamente María Rosario nunca quiso comprender que era su destino mucho menos bello que el de María de Magdala. La pobre no sabía que lo mejor de la santidad son las tentaciones. Quise ofrecerle agua bendita, y con galante apesuramiento me adelanté a tomarla: María Rosario tocó apenas mis dedos, y haciendo la señal de la cruz, salió del oratorio.*

(...)

Yo sentía esa vaga y romántica tristeza que encanta los enamoramientos juveniles, con la leyenda de los grandes y trágicos dolores que se visten a la usanza antigua. Consideraba la herida de mi corazón como

Nello stesso tempo, questo spettacolo che nulla significa, al di fuori di una storia bella ad uso degli amanti dell'arte, nasce dalla fantasia della creazione artistica, che penetra nel mistero della parte invisibile dell'universo, e dà una forma apparente, sensibile, a ciò che in sé non avrebbe forma e non potrebbe apparire. Analogamente alla psicanalisi, che in questo periodo storico cerca di dare un ordinamento razionale all'inconscio, decifrando la logica delle sequenze oniriche apparentemente assurde, l'arte dà una forma apparente al mistero, che percepisce con la mediazione della bellezza: così, le figure di don Giovanni, Bradomín, Des Esseints, o Dorian Gray, che vogliono essere solo enti estetici, enti di finzione, che nulla hanno da dire fuori dal campo estetico, diventano, proprio per la loro bellezza, un inquietante squarcio sul mistero, che moralisti e borghesi hanno cercato in ogni modo di rattoppare.

aquellas que no tienen cura y pensaba que de un modo fatal decidiría de mi suerte. Con extremos verterianos soñaba superar a todos los amantes que en el mundo han sido, y por infortunados y leales pasaron a la historia, y aun asomaron más de una vez la faz lacrimosa en las cantigas del vulgo. Desgraciadamente, quedéme sin superarlos, porque tales romanticismos nunca fueron otra cosa que un perfume derramado sobre todos mis amores de juventud. ¡Locuras gentiles y fugaces que duraban algunas horas, y que, sin duda, por eso, me han hecho suspirar y sonreír toda la vida!

Nessun don Giovanni del passato ha mai parlato così!.