

LAURA DOLFI

TIRSO E DON GIOVANNI
SCAMBI DI RUOLI TRA DAME E CAVALIERI

(con due studi su Cicognini e Falla/Martínez Sierra)

EL BURLADOR DE SEVILLA

COMEDIA
Y AMOROSA

DEL MAESTRO DE LOS REYES

Don Juan de Matos

En la ciudad de Sevilla

En la imprenta de Don Juan de Matos

En el año de 1711

En la imprenta de Don Juan de Matos

En el año de 1711

En la imprenta de Don Juan de Matos

En el año de 1711

En la imprenta de Don Juan de Matos

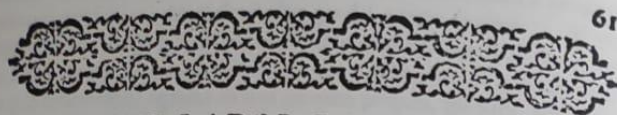
En el año de 1711

En la imprenta de Don Juan de Matos

En el año de 1711

En la imprenta de Don Juan de Matos

En el año de 1711



61

EL BURLADOR DE SEVILLA,
y comidado de piedra.

COMEDIA FAMOSA.

DEL MAESTRO TIRSO DE MOLINA.

Representa Roque de Figueroa.

Hablan en ella las personas siguientes.

Don Diego Tenorio viejo.	Fabio criado.
Don Juan Tenorio su hijo.	Isabela Duquesa.
Catalinón lacayo.	Tisbea pescadora.
El Rey de Napoles.	Belisa villana.
El Duque Orlano.	Anfriso pescador.
Don Pedro Tenorio.	Coridon pescador.
El Marqués de la Mota.	Caseno Labrador.
Don Gonzalo de Villosa.	Patricio Labrador.
El Rey de Castilla.	Ripio criado.

ORNADA PRIMERA.

Salen don Juan Tenorio, y Isabela
Duquesa.

Isabel Duquesa (Causo, por aquí
podrás salir mas seguro.

d. Ju. Duquesa, de nuevo os juro
de cumplir el dulce si.

Isa. Mis glorias, serán verdades
prometas, y ofrecimientos,

K

regalos

«El burlador de Sevilla...» nell'edizione «Doce comedias nuevas...», Barcelona 1630.

I. L'IDENTITÀ DI UN PERSONAGGIO

1. Un nome, un luogo

«No prosigas, que te engaña / el gran burlador de España», così il servo Catalinón – nel II atto del *Burlador de Sevilla*¹ – commenta tra sé l'inconsapevole imprudenza con la quale il Marchese della Mota confida a don Giovanni il suo amore, segreto e ricambiato, per la cugina donna Ana de Ulloa. Per il vecchio servitore è infatti scontato che nemmeno il rispetto imposto dall'amicizia impedirà all'irriverente padrone di mettere in atto un nuovo e crudele tentativo di violazione dell'onore muliebre. E poche scene più tardi sarà sempre Catalinón, davanti all'irriducibile comportamento del giovane (incurante anche davanti agli ammonimenti rivoltigli dal padre), a ricorrere alla stessa definizione sollecitando la promulgazione di un pubblico editto che metta in guardia dame e cavalieri, popolane e contadine, dalle insidiose, costanti, trame di don Giovanni:

Guárdense todos de un hombre
que a las mujeres engaña,
y es el burlador de España (II, vv. 1481-83).

Queste parole, benché pronunziate con un evidente intento di rimprovero, non provocano però quella reazione di sufficienza, sdegno od ira con la quale Tenorio solitamente reagisce alla disapprovazione o recriminazione espressa nei suoi confronti; basta pensare al «necio» con cui commenta la commozione dimostrata dal padre («las lágrimas copia, / condición de viejo propia»)², al famosissimo ritornello «Tan largo me lo fiáis» che sancì-

¹ Cito, anche nelle pagine successive, dalla già ricordata edizione di *El burlador de Sevilla y comidado de piedra* a cura di Luis Vázquez, Estudios, Madrid 1989: II, vv. 1279-80.

² Rispettivamente *ivi*, ai vv. 900 e 1467-68.

REDMI NOTE 9 PRO
AI QUAD CAMERA

sce la sua determinazione a non pentirsi se non in punto di morte (una morte percepita come ben lontana nel tempo), ecc.

In questo caso invece – dicevamo – il cavaliere non mostrerà alcuna insoddisfazione; anzi arriverà persino ad esprimere la sua, esplicita, soddisfazione. Quello che differenzia infatti l'affermazione ora pronunciata dalle altre, diffuse, osservazioni sul suo operato è proprio il fatto che i tentativi di convincerlo a cambiare atteggiamento (o a rinunciare a intraprendere l'ennesima burla) sono momentaneamente accantonati, sostituiti piuttosto da una rassegnazione che, considerando inutile ogni ammonimento, si limita – sia pur amaramente – a prendere atto di azioni prevedibili e di altrettanto prevedibili conseguenze nefaste.

Lo spostamento di prospettiva sotteso in queste parole, proponendo un cambiamento di comportamento non più in don Giovanni ma nelle sue potenziali vittime (la richiesta della redenzione del giovane è sostituita dall'opportunità di una maggiore accortezza da parte di altri), finisce insomma per ribadire, oltre all'identità negativa di Tenorio, la sua esemplarità. L'antonomasia definitoria che segue il predicato («es el burlador de España») sembra infatti abbandonare la valenza accusatoria insita nel sema 'burla' per diventare indiretta espressione del suo opposto, e cioè evidente riconoscimento dell'indubbia, e più volte dimostrata, abilità di don Giovanni. Inoltre, non prevedendo limiti né di situazione (giacché coinvolge ambienti sociali diversi: «Guárdense todos»), né di spazio (si estende all'intero dominio iberico), il primato che il servo conferisce al cavaliere viene in qualche modo universalizzato, proiettato oltre le seduzioni e gli inganni effettivamente effettuati, affermato insomma come sintesi di una potenzialità estrema ed assoluta.

Ma d'altronde questa riduzione dell'io individuale a un ruolo quasi stereotipato (e superlativo) rappresenta per don Giovanni – teso, in una continua frenesia di burle, a trasformare o a occultare la propria identità – un positivo traguardo. Quella ricerca dell'anonimato che l'accompagna nelle prime seduzioni e che viene clamorosamente ostentata fin dalla sua apparizione sulla scena sembra trovare infatti nella definizione offerta da Catalinón la sua perfetta compensazione. Se quindi nella 1^a e 2^a scena del I atto, ormai sedotta Isabella, vediamo il giovane rispondere ai reiterati interrogativi «¿Quién eres, hombre?», «¿Quién eres?» – rivoltigli prima dalla duchessa e poi dal re di Napoli³ – con la nota battuta «[soy] Un hombre sin nombre» e con un altrettanto non connotato «¿quién ha de ser? / Un hombre [...]»⁴, ed ancora nella scena 13^a – mentre sta realizzando la sua seconda seduzione (della pe-

³ *Ibíd.*, I, vv. 14 e 23.

⁴ *Ibíd.*, I, vv. 15 e 22-23.

IDENTITÀ DI UN PERSONAGGIO

scatrice (Isbea) – continua ad annullarsi in un intenzionale anonimato (certo strettamente funzionale alla volontà di fuga, ma non per questo meno significativo) ordinando al servo di non rivelare il suo casato:

Si te pregunta quien soy,
¡di que no sabes! (I, vv. 681-82),

l'accettazione del nome attribuitogli da Catalinón (che lo qualifica di fronte agli altri non per la sua nobiltà ma per le sue azioni) è immediata ed esplicita, subito condivisa con lusingato compiacimento:

¡Tú me has dado gentil nombre! (II, v. 1485).

Quella di *burlador* insomma è l'unica designazione che il cavaliere accetta e che vuole vedere pubblicamente riconosciuta (il servo la confermerà anche nella dimensione più privata dell'*aparte*: «Y si importa, gozará / [...] otra mujer, / que tiene buena opinión»⁵). La fama ora perseguita però non ha niente a che vedere con il suo illustre casato giacché il vero nome, Juan Tenorio, diventa – nel momento dell'attuazione della burla – casuale, facilmente intercambiabile. Anche se falsificato e come tale ostinatamente difeso, il nome appare comunque come un elemento basilare nella caratterizzazione di don Giovanni, inevitabile espressione del reiterato contrasto tra identità reale e identità dichiarata. Né è un caso che la commedia si apra proprio con un vocativo, «Duque Octavio», che – cercando di fissare l'etichetta anagrafica del seduttore di Isabella – rivela subito davanti allo spettatore (oltre all'insidia di identificazioni troppo scontate) l'applicazione di un meccanismo sostitutivo che verrà nuovamente rappresentato sulla scena con la terza seduzione, quando il giovane confermerà l'assunzione di un'identità che non gli è propria nell'inutile tentativo di respingere le accuse di Ana de Ulloa:

Doña Ana ¡Falso, no eres el Marqués,
Don Juan que me has engañado!
Doña Ana que lo soy. Digo
Fiero enemigo,
mientes, mientes (II, vv. 1555-57).

La già citata forma superlativa del v. 1483, ulteriormente rafforzata dal servo di fronte all'ingenuità del Marqués de la Mota («No prosigas, que

⁵ *Ibíd.*, II, vv. 1188-90. L'osservazione, come noto, si riferisce all'incontro di don Juan con il tradito Duca Octavio.

te engaña / el gran burlador de España»⁹) si configura dunque come incisiva e iperbolica definizione dell'essenza dell'ego di don Giovanni, come un'alternativa che punti a sottolineare – al di là della allusiva casualità del nome proprio – soprattutto l'elemento caratterizzante della sua indole. Ma benché il cavaliere mostri di gradire questa, reiterata, perifrasi definitiva, leggermente diversa sarà quella che lui stesso si attribuirà durante la seduzione di Aminta:

¡Qué mal conoces
al burlador de Sevilla! (III, vv. 2096-97)

(e che verrà privilegiata anche nel titolo rispetto al meno significativo *Don Juan Tenorio* portato in primo piano da Zorrilla: ma a quel punto la notorietà del personaggio e della sua smodata condotta sono fin troppo scontati).

D'altronde questo, più circoscritto, sintagma era già sottinteso nella battuta con cui don Giovanni si autologgiava in previsione della riuscita dell'ingegnosa burla contro il marchese, una battuta dove il suo forte legame con la città emergeva chiaramente in un reciproco rapporto di riconoscimento e aspettativa:

Sevilla a voces me llama
el Burlador (II, vv. 1308-9).

E proprio su questa particolare sintonia tra personaggio e località andalusa sembra puntare l'autore rinunziando intenzionalmente ad estendere l'ambito geografico dell'attività seduttoria di don Giovanni. Né questo stretto nesso psicologico-spaziale è casuale.

Se ci soffermiamo infatti a considerare i vari luoghi nei quali si svolge l'azione della commedia e sui successivi spostamenti del protagonista, possiamo constatare che mentre le diverse località nelle quali vengono attuate le seduzioni di Isabela, di Tisbea e di Aminta – e cioè Napoli, la spiaggia di Iarragona, il paese di Dos Hermanas (scelte coerentemente a tracciare un itinerario esatto che segue gli inganni di don Giovanni, con la conseguente necessità di fuga o la condanna all'esilio), sono in teoria facilmente sostituibili con altri analoghi centri dei possedimenti spagnoli, diversamente consapevole è la scelta della città andalusa. Ritenuta particolarmente stimolante e libertina, appariva infatti più propizia al formarsi dell'indole insofferente e dissacrante tipica del nostro cavaliere. Basta ri-

⁹ *Ibid.* II, vv. 1279-80.

cordare, ad esempio, che secondo Santa Teresa era proprio a Siviglia che il demonio riusciva meglio a indurre l'uomo in tentazione e quest'ultimo meno a resistergli⁷, che Lope de Vega le conferiva il primato nella libertà di costumi⁸, che Góngora ne sottolineava il potere corruttore e la dominante disonestà⁹, che Cervantes la considerava la più idonea alle avventure¹⁰, ecc.

Al di là di possibili risonanze di personaggi reali¹¹, era questo insomma il luogo che costituiva il sostrato ideale per la nascita dell'inquieto protagonista tirsiano e che assumeva quindi (e proprio nella storia di questo primo don Giovanni seicentesco) un diverso e più incisivo ruolo: punto di origine e di inevitabile approdo di un percorso che, seguendo un movimento perfettamente circolare, guida lo spettatore in un interrotto continuum di beffe dall'anefatto (la seduzione di una non connotata dama sivigliana) alla finale, definitiva, condanna del protagonista (nella chiesa dove è stato sepolto il Comendador de Ulloa).

Oltre a quanto fin qui segnalato c'è però un altro punto importante da sottolineare, ed è il fatto che Siviglia, essendo sede della corte, offriva al giovane cavaliere la possibilità di un più immediato contatto con i rappresentanti del potere politico. Un elemento determinante se rapportato a un diverso aspetto della personalità di don Giovanni, e cioè quello più ufficiale dell'attività militare svolta al servizio del sovrano. E in questo caso il nome

⁷ Si veda il cap. XXV del *Libro de las fundaciones*: «Nadie pudiera juzgar que en una ciudad tan caudalosa como Sevilla y de gente tan rica havia de haver menos aparejo de fundar que en todas las partes que havia estado [...] No sé si la misma clima de la tierra, que he oído siempre decir los demonios tienen más mano allí para tentar [...]» (*Obras completas*, Transcripción, introducción y notas de Efrén de la Madre de Dios y Oger Syegging, Biblioteca de Autores cristianos, Madrid 1974, p. 591a).

⁸ Penso al dialogo tra Félix e il fratello Carrizo nel II atto di *La buena guarda o la encomienda bien guardada*: «(Carrizo) ¡Pardiez, vamos a Sevilla! / Félix ¡Oh qué famosa ciudad! / Carrizo Y de mayor libertad / que las que tiene Castilla / porque la gran confusión / de grandezas y forasteros, / de naues y de extraneros, / causa de tenerla son» (*Obras completas*, Estudio preliminar, biografía... de Federico Carlos Sáinz de Robles, tomo III, Teatro, II, Aguilar, Madrid 1990, p. 481a).

⁹ Cfr. «ni daré un corcho a sus aguas (Guadalquivir) / donde es flaco un bergantín. / [...] / que las encinas allí (Sevilla) / son cañas, si no son varas, / de pescar o de alguacil» (*Las firmas de Isabela*, vv. 2460-65, in Luis de Góngora, *Teatro completo*, Edición de Laura Dolfi, Cátedra, Madrid 1993, pp. 181-82).

¹⁰ Cfr. «por ser [Sevilla] lugar tan acomodado a hallar aventuras, que en cada calle y tras cada esquina se ofrecen más que en otro alguno» (cap. 14 della I parte del *Don Quijote de la Mancha*, Edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico con la colaboración de Joaquín Forradellas, Instituto Cervantes, Crítica, Barcelona 1998, p. 157).

¹¹ È fin troppo noto che molti dei nomi utilizzati dal drammaturgo (da quello del protagonista a quello di personaggi nominati solo *en passant*) corrispondono a personaggi realmente vissuti, ma che niente hanno a che vedere con l'intreccio della commedia. Si pensi al don Juan Tenorio che, prima di cadere in disgrazia, fu amico del re don Pedro I (sec. XIV); alla famiglia Tenorio famosa per le proprie gloriose imprese; o ancora alla famiglia Ulloa o al nobile sivigliano don Pedro de Esquivel (ricordato al v. 1251), senza parlare naturalmente dei re Alfonso XI di Castiglia e Juan I del Portogallo.

dell'illustre casato a cui il giovane appartiene assume un peso rilevante. La sua identità sociale è chiaramente delineata nella commedia, più volte ribadita nella sua importanza e notorietà. Il solo nome, pronunziato come predica nel suo arrivo alle nozze di Aminta («[Gaseno] ¿Quién viene? *Catalinón* Don Juan Tenorio») basta a procurare ammirazione e rispetto sia nel vecchio paesano – che offre subito la sua ospitalità a «tan gran caballero» considerandosi onorato per la sua presenza («honra destas viejas canas») ¹² –, sia nella giovane Belisa. E sono proprio le parole di quest'ultima a confermare la fama che il personaggio gode a Dos Hermanas giacché il suo commento stupito e compiaciuto:

¡El hijo del Camarero
mayor! (II, vv. 1744-45)

rende inutile qualsiasi esplicita dichiarazione dell'alta carica rivestita. Se insomma lo spettatore era già stato informato del prestigio goduto dalla famiglia Tenorio per mezzo della risposta fornita da *Catalinón* agli interrogativi di *Tisbea*:

Tisbea ¿Quién es este caballero?
Catalinón Es hijo aqueste señor
del Camarero mayor
del Rey [...] (I, vv. 569-72),

ora ne riceve una chiara conferma.

Va però rilevato che la reputazione che accompagna il giovane è solo indiretta, legata non tanto alla sua persona quanto alla stima goduta dal padre che sopra quelle terre – non lontane da Siviglia – ha un diretto potere (è «hijo», come osservano i vari personaggi: vv. 570, 1717). Evidente è, ad esempio, il contrasto tra la non-reazione di *Tisbea* che, vivendo geograficamente lontana (in un villaggio nei pressi di Tarragona), si limita a prendere atto delle affermazioni del servo chiamando a raccolta gli abituali compagni:

Tisbea ¿Cómo se llama?
Catalinón Don Juan
Tenorio.

Tisbea Llama mi gente (I, vv. 577-78)

e l'immediato collegamento che il vecchio Gaseno opererà tra il cognome Tenorio e l'autorevole genitore:

¹² *El burlador de Sevilla*..., cit., II, vv. 1715, 1741, 1743.

[Gaseno] ¿Quién viene?
Catalinón Don Juan Tenorio
Gaseno ¿El viejo? (II, vv. 1715-16)

(sarà *Catalinón* a correggerlo: «Ese no es don Juan» ¹³), anche se naturalmente dimostrerà subito un'analogia, genuina e rispettosa, disponibilità anche verso il giovane:

Vuesñoría ha venido
a honrrallas y engrandecellas [las bodas] (vv. 1755-56).

«Será su hijo galán», afferma compiaciuta la contadina Belisa ¹⁴ ancora prima che don Giovanni entri in scena: l'identità biografico-fisica del cavaliere è quindi fissata in tutte le sue componenti: importanza, giovinezza, presunta bellezza. E sarà proprio questo suo presentarsi in una veste ufficiale – che gli consente peraltro di invitarsi al banchetto nuziale (nessuna incertezza in *Catalinón* che si rivolge a Gaseno con uno scontato: «Señores, el desponsorio / huéspedes ha de tener» ¹⁵) – a spingere don Giovanni a fare, per la prima volta, un diverso uso di quel predicato «soy» che fino a quel momento gli è servito solo per autodefinirsi in modo anonimo o falso. Determinato a sedurre e a disonorare la villana Aminta, non esiterà infatti, con impudente audacia, a presentarsi nella sua camera senza simulare la propria identità, anzi sottolineerà chiaramente il suo non-essere l'atteso sposo:

Aminta ¿Quién llama Aminta?
Don Juan ¿Es mi Batricio?
No soy
tu Batricio (III, vv. 1999-2001).

Ma non solo, di fronte allo smarrimento della ragazza («¿Pues quién?») insisterà perché lo osservi attentamente («Mira / de espacio, Aminta, quién soy») ¹⁶. Tanta cura per la presa di coscienza da parte della propria vittima è senza dubbio singolare in un personaggio abituato a sottoporsi a continue e provvisorie metamorfosi. L'aspetto e il nome, dunque, rimangono immutati seppur svilto quest'ultimo a mero strumento di inganno; sarà infatti proprio il ricordo dell'illustre casato dei Tenorio, ora appunto palesato senza in-

¹³ *Ibid.*, II, v. 1716.

¹⁴ *Ibid.*, al successivo v. 1717.

¹⁵ *Ibid.*, II, vv. 1711-12.

¹⁶ *Ibid.*, III, vv. 2001-2.

certezze, ciò che consentirà a don Giovanni un facile cambiamento di ruolo: giocando con gli opposti attributi del suo «ser», sostituirà alla dichiarata volontà di essere «sposo» quella occultamente perseguita (e più volte allusa) di essere «burlador».

Astutamente il cavaliere si presenterà come l'ultimo rampollo di una genia di nobili conquistatori:

Yo soy noble Caballero,
cabeza de la familia
de los Tenorios antiguos,
ganadores de Sevilla (III, vv. 2032-35),

consolidando il proprio, dichiarato, potere con quello già noto del padre:

Mi padre, después del Rey,
se reverencia y estima,
y, en la Corte, de sus labios
pende la muerte o la vida (III, vv. 2036-39),

L'autorità suprema del genitore ora rievocata (e proiettata su di lui), la sua vicinanza al re, il suo potere di assolvere o condannare finirà insomma per prefigurare l'inusuale diritto del cavaliere ad una libertà decisionale assoluta, una libertà che verrà rivendicata come garanzia fino al limite dell'apparente ossimoro:

Y aunque lo murmure el Rey,
y aunque el Rey lo contradiga
y aunque mi padre enojado
con amenazas lo impida
tu esposo tengo que ser (III, vv. 2048-52).

E se è fin troppo scontato che queste parole costituiscono un'abile trappola per l'ingenua contadina e che nessuna volontà di mantenere la propria promessa di nozze (nozze peraltro socialmente impossibili) l'accompagna, è pur vero che sul limite di questo ossimoro don Giovanni sembra muoversi continuamente. La disapprovazione del padre, i rimproveri dello zio, lo stesso disappunto del sovrano sembrano infatti ostacoli superabili sì che anche l'«aunque» – ora reiterato in posizione anaforica in un contesto di menzogne – finisce per trovare una conferma nell'incolumità che, al di là della generale riprovazione, accompagna realmente don Giovanni.

2. Il privilegio dell'immunità

Di questa incolumità lo spettatore è testimone durante tutto l'arco della commedia. Basta pensare alle prime scene quando il giovane, sorpreso dalle guardie dopo aver sedotto Isabela, segnala le proprie insigni origini riuscendo ad evitare prima l'arresto e poi la morte. La sua reazione ai due successivi comandi impartiti dall'ambasciatore spagnolo («Prendedle», «Matadle»¹⁷) è infatti graduale e significativa; inizialmente vanta il proprio potere con un intimidatorio «¿Quién ha de osar?», poi insinua gli appoggi di cui usufruisce (se verrà ucciso «a alguno le ha de pesar»), poi ancora accusa la poca perspicuità di chi propone iniziative irreparabili («¿Quién os engaña?»)¹⁸, infine dichiara la propria nobiltà insistendo sui privilegi che questa comporta, e cioè il diritto di arrendersi davanti a un suo pari:

porque caballero soy,
del Embajador de España.
Llegue, que, solo, ha de ser
quien me rinda (I, vv. 43-46).

Ma è soltanto quando i due cavalieri rimangono soli sulla scena che lo spettatore percepisce pienamente fino a che punto il giovane aveva ragione a mostrare spavalderia la sua iattanza, il suo «esfuerzo y brío» (come dirà don Pedro al v. 50). Al vantaggio del rango si somma infatti il legame di parentela che lo unisce all'ambasciatore spagnolo che dovrebbe arrestarlo. Più che il vocativo «tío» con cui don Giovanni, col volto ancora coperto dal mantello, gli si rivolge (un vocativo che sembra passare inosservato), sarà la sua risposta alla richiesta di confessare le proprie generalità – che segue subito dopo («Di quién eres»¹⁹) – a chiarire definitivamente l'imbarazzante situazione. E in questo caso non sarà il nome ad essere esibito ma ancora una volta il vincolo familiare che, oltre a connotare l'identità, ne rende evidente i privilegi.

«Ya lo digo: / tu sobrino»²⁰, è questa l'affermazione con la quale lo sfacciato seduttore si garantisce la fuga. È evidente infatti che, sia pur dopo averlo rimproverato acerbamente (lo considera «vil») ed aver invocato su di lui la punizione divina («Castíguete el cielo, amén»), don Pedro finirà per giustificargli concedendogli quella facile attenuante di un'insana giovinezza.

¹⁷ *Ivi*, I, vv. 36 e 40.

¹⁸ *Ivi*, rispettivamente ai vv. 36, 39, 41 del I atto.

¹⁹ *Ivi*, I, v. 53.

²⁰ *Ivi*, I, vv. 53-54.

«Esa mocedad te engaña» che già Don Giovanni aveva suggerito poco prima a propria, complice, giustificazione («mozo soy, y mozo fuiste»)²¹. E sarà così che il vecchio, davanti all'astuta umiltà e alla rassegnazione dimostrata dal nipote, che insiste sul legame che li unisce (oltre che sul potere che gli è conferito di disporre della sua vita):

Mi sangre es, señor, la vuestra,
sacalda, y pague la culpa (I, vv. 99-100).

deciderà di suggerirgli un rifugio sicuro dove potrà più facilmente nascondersi. E certo eccessiva sembrerebbe la preoccupazione che l'ambasciatore spagnolo dimostra chiedendo ripetutamente al nipote una conferma della sua disponibilità alla fuga:

¿Atreveráste a bajar
por ese balcón? (I, vv. 105-6),
[Luego me iré.] ¿Cierto? (I, v. 111),

se non si tenesse conto – e don Pedro ne è ben cosciente – che un eventuale arresto di don Giovanni finirebbe inevitabilmente per coinvolgerlo, compromettendo la sua posizione presso la corte di Napoli:

Perdido soy si el Rey sabe
este caso [...] (I, vv. 73-74).

→ Oltre alla parentela insomma anche il ruolo politico esercitato dallo zio, imponendo una rapida soluzione della delicata faccenda («en aquesta ocasión / nos da la dilación»), finisce per configurarsi come sicuro *adjuvant* dell'assoluzione di don Giovanni, né importa troppo che si tratti di un'assoluzione in parte forzata, escogitata appunto come mera «industria» per risolvere «un negocio tan grave»²². L'indulgenza dimostrata nei confronti dello scapestrato cavaliere appare poi ancora maggiore se consideriamo quanto affermato poco prima nel dialogo, e cioè che il giovane si trova a Napoli in temporaneo esilio proprio per sfuggire alle conseguenze di un'altra, analoga, seduzione operata in Spagna (una «gran traición [...] / con otra noble mujer»²³).

La condotta di Tenorio si rivela dunque subito come irriducibile, come destinata a una fatale ripetitività. Il padre lo ha inviato «desde Castilla / a

²¹ *Ivi*, I, vv. 77, 84, 116 e 62.

²² *Ivi*, I, vv. 94-95 e i precedenti 75, 76.

²³ *Ivi*, I, vv. 79-80.

Nápoles» e ora lo zio lo guida verso un diverso itinerario, da Napoli verso la Sicilia o verso Milano²⁴ dove gli consiglia di vivere «encubierto»²⁵; il destino del personaggio e la successione di inganni, fughe, nascondigli che lo caratterizza (e che ancor più lo caratterizzerà nelle successive riscritture dell'opera) è insomma già fissata in questi primi versi.

Né è questo l'unico caso nel quale, al di là dell'apparenza delle parole pronunziate, la punizione inflitta si rivela limitata. Quando, ad esempio, il re di Castilla viene informato del disonore procurato a Isabela, la sua dichiarata ira sembra condannare don Giovanni – oltre che a sanare l'offesa con un matrimonio riparatore – a sopportare un (questa volta ufficiale) immediato e duro esilio:

[...] luego al punto
haced que don Juan salga desterrado.
[...] Mi enojo vea
en el destierro de Sevilla, salga
[...] esta noche (II, vv. 1061-65);

ma questa disposizione è subito mitigata dalla vicinanza del luogo scelto, Lebrija, e dalla brevità della condanna che lo terrà lontano dalla corte giusto il periodo sufficiente a far dimenticare la sua impudente audacia («Hasta que el injusto agravio / satisfaga el Duque Octavio, / y apaciguados estén / [...] / los sucesos que has causado»²⁶); per non parlare poi del titolo di conte che gli viene attribuito in vista delle nozze²⁷.

Si tratta quindi – e il vecchio genitore (che è al tempo stesso l'esecutore della condanna: «el Rey me ha mandado / que te eche de la ciudad»²⁸) lo sottolineerà rimproverando ed ammonendo invano il figlio – di una «pena [...] ligera» se rapportata alla «maldad» commessa, a un «delito [...] tan grave»²⁹. Più che un vero esilio infatti quello imposto a don Giovanni sembra piuttosto un prudente allontanamento («en Lebrija retirado, / por tu traición y cautela»³⁰), per di più ben compensato dall'alluso conferimento di un redditizio titolo nobiliare:

²⁴ *Ivi*, I, vv. 83-84 e 109. Tutti i territori considerati dai personaggi come possedimenti spagnoli (don Diego Tenorio alluderà alle proprie imprese militari in Italia: «Ya conocieron mi espada / en Nápoles y en Milán», vv. 2564-65), anche se si tratta di una svista del commediografo che si dimentica di aver ambientato la commedia nel Trecento.

²⁵ *Ivi*, I, v. 110.

²⁶ *Ivi*, II, vv. 1451-55.

²⁷ Come sappiamo da Fabio, che accompagna Isabela nel suo viaggio da Napoli a Siviglia: «Conde dicen que es ya don Juan Tenorio (*ivi*, III, v. 2125)».

²⁸ *Ivi*, II, vv. 1426-27.

²⁹ *Ivi*, II, vv. 1459, 1428, 1432.

³⁰ *Ivi*, II, vv. 1456-57.

Conde será desde hoy don Juan Tenorio,
de Lebría, él la mande y la puea (III, vv. 2497-98).

Anche il sovrano insomma, dopo aver denunciato il suo irriverente audacia («Atrevimiento temerario!») e aver manifestato il proprio sdegno (è «con justa causa indignado», finirà nonostante tutto per minimizzare la sua colpa considerandolo anch'egli un «rapaz»³⁴). Ma non solo, quando accetterà di incontrarsi con lui in vista delle nozze riparatrici – per le quali esprime un'evidente soddisfazione – manifesterà solo il desiderio di vederlo comparire in una veste degna del suo usuale ruolo di uomo di corte:

Víame, y galán salga, que notorio
quero que este placer al mundo sea (II, vv. 2495-96)

e, poco dopo, durante il loro colloquio gli dimostrerà un affetto che don Giovanni giudicherà addirittura superiore a quello paterno («Con más amor que mi padre»³⁵).

D'altronde la sua benevolenza nei confronti del figlio di don Diego era già emersa chiaramente quando il duca Ottavio si era presentato a corte per chiedere giustizia, e per ben due volte. La prima, infatti, il sovrano si era dimostrato disponibile e generoso con il cavaliere che gli chiedeva il dovuto *desagravio* (l'oltraggio da lui subito era certo, così come lo era la sua innocenza: false le accuse che fosse stato lui a disonorare l'amata Isabela) e quindi, da un lato, l'aveva rassicurato sul fatto che si sarebbe adoperato perché non fosse privato del suo «estado» e, dall'altro, gli aveva offerto – come compensazione della sposa perduta – un matrimonio ancora più vantaggioso per la superiore bellezza della dama («puesto que Isabela un ángel sea, / mirando la que os doy, ha de ser fea»³⁶) e soprattutto per il suo alto rango:

Comendador mayor de Calatrava
en Consejo de Ultras [...] [
[...]]
Este tiene una hija [...] [
[...]]
Justa quiero que sea vuestra esposa! (II, vv. 1110-18).

La seconda volta invece, quando ormai era noto che l'uomo che gli aveva recato offesa era don Giovanni, si era mostrato sbrigativo e impazien-

te: «después que las bodas se hagan, / más de espacio hablaréis»³⁷. E il duca, che dopo il primo incontro non aveva celato il proprio entusiasmo:

Quien espera
en vos, señor, saldrá de premios lleno.
Primero Alfonso sois, siendo el oncenno (II, vv. 1123-25),

aveva espresso ormai solo una doverosa accettazione dei suoi ordini: «Háganse [las bodas], pues tú lo mandas»³⁸.

Di fronte all'impetuosità del nobile che denunciava la «espafola arrogancia» di don Giovanni e la sua colpa («con mi nombre profané / el sagrado de una dama») il sovrano aveva infatti preferito non ascoltare, interrompendolo con un rapido «No pases adelante» ed equiparando il disonore subito a una mera «desgracia»³⁹. E quando poi aveva avuto la conferma di quanto aveva già intuito:

[...] supo de don Juan el desatino,
[...] viene, incitado a la venganza,
a pedir que le otorgue desafío (II, vv. 1079-81),

e cioè che la «merced», la «cosa justa, / digna de ser [...] otorgada»⁴⁰ che il cavaliere era venuto a chiedergli era precisamente l'autorizzazione a battersi con Tenorio, gliel'aveva negata senza troppe incertezze nonostante che in qualche modo si fosse già compromesso a concedergliela:

Duque, como justa [merced] sea,
digo que os doy mi palabra
de otorgárosla, pedid (III, vv. 2537-39).

L'unica cosa, insomma, che sembra veramente interessargli (al di là della giutezza o meno delle rivendicazioni del nobile Octavio) è affermare di nuovo il suo appoggio a don Diego e al suo sfrenato figliolo, che – e proprio anche in quella circostanza – non esita a definire sua «creatura» e persona che riveste un'importante e onorata carica a corte:

Gentilhombre de mi Cámara
es don Juan, y hechura mía (III, vv. 2574-75).

³⁴ *Ibid.*, III, vv. 2572-73.

³⁵ *Ibid.*, III, v. 2584.

³⁶ *Ibid.*, III, vv. 2547-48, 2549, 2550.

³⁷ *Ibid.*, III, vv. 2525-26.

³⁸ *Ibid.*, II, vv. 1093, 1429, 1099.

³⁹ *Ibid.*, III, v. 2566.

⁴⁰ *Ibid.*, II, vv. 1109-10.

Ancora una volta però, più del valore militare dimostrato da don Giovanni («mozo gallardo, y valeroso», autore di «tantas y tan extrañas mocedades»³⁹), quello che conta è il rapporto di gratitudine che unisce il sovrano a don Diego. Un rapporto, tra l'altro, più volte riconosciuto; «y agradezca / sólo al merecimiento de su padre...»³⁸ dichiarerà infatti Alfonso XI pronunciando la sua condanna a un moderato esilio e più tardi, alla vigilia delle nozze riparatrici, aggiungerà all'umile ringraziamento del vecchio un riconoscimento ancora più esplicito («Todos por la merced tus pies besamos»⁴⁰):

Merecís mi favor tan dignamente,
que, si aquí los servicios ponderamos,
me quedo atrás con el favor presente (III, vv. 2502-4).

Colpisce poi come, nel primo colloquio ora alluso, alla corretta sincerità dimostrata da don Diego («Señor, a vuestra Alteza / no he de encubrirle la verdad»⁴¹), corrisponda l'amabile familiarità del sovrano che decide di consultarsi con lui palesandogli le proprie incertezze sul delicato problema derivato dalla necessità di far sposare don Giovanni con Isabela:

Pero decid, don Diego, ¿qué diremos
a Gonzalo de Ulloa, sin que erremos?
Caséle [don Juan] con su hija, y no sé cómo
lo puedo ahora remediar (II, vv. 1067-70).

Ed un'analoga attenzione nei suoi confronti dimostrerà quando, intuendo le intenzioni di Octavio, gli chiederà di assistere a un colloquio che lo vede indirettamente come parte in causa («No dejéis mi lado, / que en el delito sois comprendido»⁴²). E ancora quando don Diego interverrà in difesa del figlio per impedire la sfida – una difesa che peraltro era già iniziata molte scene prima con la cauta richiesta avanzata all'arrivo dell'ignaro duca («no permitas / el desafío, si es posible») – gli confermerà il suo totale appoggio, sia pur ammonendolo per la sua impulsività: «callad, don Diego, / que a mi persona se guarda / poco respeto»⁴³. Nessun contrasto quindi tra l'autoaffermazione del vecchio Tenorio, che ribadisce davanti all'imperante duca il proprio importante ruolo, passato e presente («Pues fui, y soy»), e il suc-

cessivo ammonimento che il sovrano rivolge al fratello otfeso: «mirad por él»⁴⁴. E sarà sempre il monarca, sottolineando i natali di don Giovanni («de aqueste tronco rama»⁴⁵), a sancire il fatto che il suo essere figlio di don Diego costituisce un elemento fondamentale.

Né naturalmente c'è alcun dubbio sull'incondizionato appoggio che il vecchio genitore – nonostante i ripetuti rimproveri che gli rivolge – concede allo scapestrato giovane (un appoggio che, come abbiamo visto, si aggiunge a quello dello zio, già comprovato in Italia). La sua difesa, davanti al sovrano, sarà partecipata e al tempo stesso articolata abilmente seguendo un'efficace gradazione: dichiarare l'assoluto potere regale, confessare il forte legame padre-figlio, ricordare insieme alla disobbedienza di don Giovanni il suo valore. Solo alla fine quindi avanzerà la propria preghiera:

[Mi] gran señor, en tus heroicas manos
esté mi vida, que mi vida propia
es la vida de un hijo inobediente,
[...] mozo gallardo, y valeroso
[...] no permitas
el desafío, si es posible (II, vv. 1082-90).

Pur riconoscendo che si tratta di un «delito averiguado»⁴⁶ – né lui, né il fratello cercano di nascondere il «caso» è «cierto» proprio perché riferito in una «carta» di quest'ultimo⁴⁷ – l'elemento dirimente per lui sarà ancora una volta il ricordo delle nobili origini di don Giovanni: «su sangre clara / es tan honrada...»⁴⁸.

Se comunque l'appartenere a un nobile casato e l'essere un cavaliere al servizio del re riuscirà ad evitare al giovane la punizione esemplare che avrebbe meritato, è scontato che l'abitudine a una costante assoluzione l'allontanerà inevitabilmente da qualsiasi proposito di pentirsi o di recedere dal suo dissacrante comportamento. Anzi, e va ribadito, il primo obiettivo di don Giovanni sarà proprio il contrario, e cioè la sostituzione di quell'antonomasia definitiva con cui il padre lo ha strenuamente difeso davanti al re vantando la sua abilità in battaglia:

y le llaman los mozos de su tiempo
el Héctor de Sevilla [...] (II, vv. 1086-87)

³⁸ Rispettivamente, *ivi*, ai vv. 2568 e 2577.

³⁹ *Ivi*, III, v. 2576.

⁴⁰ *Ivi*, III, v. 2527.

⁴¹ *Ivi*, II, v. 1047.

⁴² *Ivi*, III, vv. 2554-55.

³⁹ *Ivi*, II, v. 1085; III, v. 1987.

⁴⁰ *Ivi*, II, vv. 1065-66.

⁴¹ *Ivi*, III, v. 2501.

⁴² *Ivi*, III, vv. 1954-55.

⁴³ *Ivi*, III, vv. 2529-30.

⁴⁴ *Ivi*, vv. 1089-90 del II atto e 2569-71 del III.

con l'altra, già ricordata, antonomasia «el burlador de España» (o «de Sevilla») che, sganciandolo dal valore che ha contraddistinto i suoi antenati, lo valorizza solo per l'ingegnosità dimostrata in inganni e beffe. Né è un caso che all'eroe troiano ora citato il giovane poco prima ne avesse inconsapevolmente opposto un altro (non più Ettore, ma Enea) a costituire un *exemplum* («lo mismo hizo»⁴⁹) che presentasse riuniti – come avviene appunto nel suo caso – l'essere un prode combattente legato al destino di una importante stirpe e l'abbandonare una donna dopo averla sedotta.

3. La mancanza di un limite

Pienamente consapevole dei propri privilegi – più volte esplicitamente proclamati (basta pensare, oltre al già citato «¿Quién ha de osar»⁵⁰, alla prontezza con cui tacita le proteste del servo Catalinón: «Si es mi padre / el dueño de la justicia, / y es la privanza del Rey, / ¿qué temes?»⁵¹), ecc. – don Giovanni dimostra la propria indifferenza non solo verso le vittime femminili dei suoi inganni, ma anche verso quei personaggi maschili che, pur innocenti, subiscono le conseguenze delle sue malefatte. Ora innamorati o promessi sposi disonorati, ora ignari cavalieri che si vedono incolpati dei suoi crimini. È fin troppo scontato ad esempio, a proposito di questi ultimi, che la responsabilità della seduzione di Isabela ricadrà sul duca Octavio e che quella dell'oltraggio compiuto contro la famiglia Ulloa verrà attribuita al marchese della Mota.

Né è certo un caso che Tirso abbia scelto di affidare proprio allo zio e al padre del protagonista il compito di arrestare gli innocenti cavalieri, quasi a voler sottolineare l'evidente ossimoro giustizia/ingiustizia generato dalla complicità, sia pur diversa, che i due autorevoli vecchi sono disposti ad offrire all'ostinato *burlador*. Se infatti in don Pedro la violazione del proprio dovere è palese, giacché pur di proteggere il nipote non esita ad accusare un innocente (sarà lui a dichiarare davanti al re, sia pur per interposta persona, che il colpevole è il duca: «la mujer [...] / dice que es el Duque Octavio / que con engaño y cautela / la gozó»⁵², neanche la posizione di don Diego

è del tutto limpida, poiché mentre da un lato imprigiona il marchese della Mota in assoluta buona fede, dall'altro – come abbiamo visto – rifiuta consapevolmente al duca Octavio il legittimo diritto al *desagravio*.

Le due vicende si presentano insomma come del tutto parallele; equivalenti anche, a parte l'inversione frase interrogativa/affermativa, le battute che esprimono in successione la sorpresa del giovane e l'intenzionale non-risposta dei fratelli Tenorio:

[Octavio] ¿Pues en qué he sido culpado?
Don Pedro Mejor lo sabéis que yo (I, vv. 273-75),

[Mota] No sé por lo que voy preso.
Don Diego ¿Quién mejor sabrá la causa
que Vuesefiora? (II, vv. 1647-48);

ma assai diverse (nonostante la ripetitività quasi inerte della situazione) saranno le reazioni dei due nobili di fronte all'immotivato arresto. Octavio si limita a mostrarsi preoccupato e stupito per l'*sira y fiereza extraña* mostrata dall'ambasciatore⁵³:

¿Prisión? ¿Pues por qué ocasión? (I, v. 248),
¿A qué, y porque es la venida? (I, v. 257)

e, subito dopo, si abbandona a topiche invettive contro la leggerezza muliebri; il marchese della Mota invece afferma la sua protesta con decisione.

Al di là della successiva, ed autonoma, evoluzione della duplice cattura (evitata dalla fuga quella di Octavio, seguita da una condanna a morte quella di Mota), colpisce nell'atteggiamento di quest'ultimo l'associazione di inevitabile incredulità e di irritata indignazione; un'indignazione mossa – e questo va sottolineato – da un atto (l'arresto) considerato inconcepibile per un uomo del suo rango. «¿Prenderme a mí?»⁵⁴ affermerà opponendosi all'ordine impartito dal favorito del re, ed ancora, quando don Diego lo invita a rinfoderare la spada, insisterà con un altro allibito interrogativo:

¿Cómo al Marqués de la Mota
hablan así (II, vv. 1629-30).

lo la seduzione, ma anche l'astuzia di una non precisata menzogna («engaños», «cautelas») è attribuita al duca. Sarà quindi la consapevolezza di aver compiuto una potente ingiustizia quello che lo porterà a insinuare, e a consentire, per il nobile Octavio un rimedio analogo a quello poco prima offerto al nipote: «Por la puerta del jardín, / Duque, esta prisión se engaña» (ivi, I, vv. 367-68).

⁴⁹ Ivi, I, v. 246.

⁵⁰ Ivi, II, 1625.

⁴⁹ Ivi, I, v. 900. Sul parallelismo don Juan-Enea si è soffermata Rosa Navarro (*Don Juan Tenorio en la escuela de Eneas*, in «Scriptura», 17, 2002, pp. 263-77).

⁵⁰ *El burlador de Sevilla*, cit., I, v. 37.

⁵¹ Ivi, III, vv. 1960-63. Una carica, quella paterna, a tutti nota. La ricorderà anche Fabio nel tentativo di confortare Isabela per l'affronto subito: «el Rey con el [don Juan] te casa, / y el padre es la privanza de su casa» (ivi, III, vv. 2126-27).

⁵² Questi versi (149-51) costituiscono l'esatto ribaltamento della confessione pronunciata davanti a lui da don Giovanni: «Yo engañé y gocé a Isabela» (I, v. 67). Come abbiamo visto, tra l'altro, non so-

La sua cattura infatti non si svolge in Italia, ma piuttosto in quella Sivigliana che è, appunto, sede della corte e sede di quegli inevitabili privilegi che, per lo meno a parte della nobiltà, erano riservati. Sia pur in chiave assai minore ci sembra insomma di ritrovare nello sfortunato marchese, non solo – come vedremo più avanti – il gusto per la burla ma anche quella giovanile iattanza che caratterizza don Giovanni.

Il problema di quest'ultimo, dunque, non è tanto il suo inserirsi a pieno titolo in un'atmosfera irriverente e sfaccendata tipica di tanti altri cavalieri sivigliani⁵⁵, quanto la sua ricerca di un'iperbole assoluta, il non accettare un limite che separi ciò che può essere tollerato da ciò che è decisamente inaccettabile. Ed è tra l'altro proprio la sua volontà di primeggiare per ribellione, disprezzo, presunzione ciò che Tirso de Molina delinea fin dall'inizio della commedia. Non a caso infatti la prima seduzione-inganno di Tenorio si ambienta dentro una reggia (quella di Napoli), sì che lo spettatore percepisce subito la sua determinazione e il suo consapevole intento di completare un atto amoroso disonesto con la profanazione della dimora reale. Insomma, ancora prima di conoscere il suo vero nome e la classe sociale a cui appartiene – che verrà dichiarata solo nella sc. 4^a – il pubblico ha già avuto la prova della sua mancanza di rispetto e della sua affezione alla menzogna.

È insomma sufficiente, per Tirso, un solo inganno e una rapida allusione a un'altra seduzione realizzata nell'antefatto (azioni quindi numericamente irrilevanti se comparate con l'ampia 'lista' che accompagnerà altri, successivi, don Giovanni⁵⁶) per preparare lo spettatore alle tre seduzioni che, dopo quella della duchessa Isabela, si succederanno sulla scena. Ma, anche se le donne ingannate dal nostro *burlador* sono solo cinque – tre dame (la sconosciuta ora allusa, Isabela e Ana) e due ragazze umili (la pescatrice Tisbea e la contadina Aminta) –, è evidente che queste, con la loro diversa psicologia e condizione sociale, finiscono per rappresentare simbolicamente la sintesi di un intero universo femminile violato dal cavaliere. E a questo meccanismo di sintesi e di esaustività obbedirà in qualche modo perfino la struttura dell'intreccio, che prevede appunto un unico protagonista a cui viene attribuito il ruolo di costante conduttore del destino proprio ed altrui.

⁵⁵ Sul comportamento di don Juan come mero 'sintomo' di un generale contesto sociale, si veda Francisco Ruiz Ramón, *Don Juan y la sociedad del «Burlador de Sevilla»* (nei suoi *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*, Fundación J. March-Cátedra, Madrid 1978, pp. 79-94).

⁵⁶ Le mille e tre donne sedotte solo in Spagna nel *Don Giovanni* di Da Ponte-Mozart o il lungo elenco di malefate narrate con orgoglio da don Juan Tenorio (e da don Luis Mejía) nella 12^a sc. del I atto della «Parte primera» del *Don Juan Tenorio* di Zorrilla.

4. Solo Don Giovanni

Le quattro seduzioni che si succedono sul palcoscenico tolgono infatti spazio – in perfetto accordo con l'aristotelica unità d'azione – a qualsiasi altra vicenda parallela o a altri possibili protagonisti più secondari. Non soltanto il ruolo dei personaggi femminili, in quanto vittime designate del *burlador*, ma anche quello degli ora ricordati cavalieri (il duca Octavio e il marchese della Mota) diventa funzionale alla realizzazione dell'intreccio-base. I loro sentimenti e le loro azioni si trasformano in mere occasioni per le burle di Tenorio e, come le offese subite, anche le conseguenti richieste di giustizia – messe in moto dalle diverse donne disonorate, da familiari o innamorati delusi – continueranno a rivolgersi verso lo stesso ed unico obiettivo: rafforzare l'interesse dello spettatore verso l'azione e il destino finale di don Giovanni. Se, poi, consideriamo il ruolo di Anfriso e di Batricio (entrambi offesi nel loro amore-onore), costatiamo immediatamente che la loro autonomia, rispetto a quella dei nobili ora citati, è ancora minore. Per la loro inferiorità sociale non possono infatti avere un rapporto paritario con Tenorio, né essere riconosciuti come suoi degni interlocutori e antagonisti; la loro azione – inevitabilmente limitata (senza il diritto di sfidarlo a duello, di godere di possibili nozze alternative, ecc.) – li bloccherà in quella condizione di innamorati e di promessi sposi ingannati che solo ammette il ricorso alla giustizia e quindi a una vendetta-risarcimento ufficialmente autorizzata.

L'opportunità di dare uno sviluppo autonomo alla storia di tutti questi personaggi (nobili o non nobili) si concretizzerà, allora, soltanto dopo il *desenlace*, e cioè in una prospettiva dell'azione differente e sottintesa: in poche parole, fuori dello spazio cronologico della commedia. È chiaro, infatti, che il *burlador* con i suoi inganni ha rotto degli equilibri amorosi già fissati; poiché come noto Octavio ama Isabela, Anfriso corteggia Tisbea, Mota ama ed è riamato dalla cugina Ana, Batricio è promesso sposo di Aminta. Il suo inserimento in questi abbinamenti, e lo sconvolgimento che ne consegue, costituisce quindi una semplice parentesi all'interno di un *continuum* prestabilito; una parentesi comunque nettamente definita nei suoi limiti cronologici, che si apre (alla pari della commedia) con la seduzione di Isabela – fissata nel momento di massimo *climax* – e che si chiude con la spettacolare condanna-morte di don Giovanni. Dopo l'esemplare castigo imposto dal convitato, lo spettatore assiste insomma al ritorno non traumatico dello *statu quo*; e diremmo persino che l'annuncio finale della morte di Tenorio – che permette le nozze di Octavio con Isabela, di Mota con Ana, di Anfriso con Tisbea, di Batricio con Aminta – verrà accettato coralmemente persino con sollievo. E sarà ancora una volta il re a sancire l'opportunità della pena in-

flitta all'imperante cavaliere («Justo castigo del cielo»⁵⁷) e il ritorno a una normalità che, giocando sull'ossimoro morte/vita, vede don Giovanni spogliato da ogni possibile vagheggiata antonomasia, ridotto insomma a un'anonima perifrasi che lo fissa in un ruolo negativo privo di ogni possibile gloria:

Y agora es bien que se casen
todos, pues la causa es muerta
vida de tantos desastres (III, vv. 2860-62).

El burlador de Sevilla..., cit., III, v. 2859,

II. FORME E MODALITÀ DELLA COLPA

1. Oltre il libero arbitrio

Il ricordo della classe sociale alla quale Tenorio appartiene e dell'immunità che questa comporta costituisce, lungo l'arco dei tre atti, un *leit-motiv* che si oppone, in perfetto equilibrio, a un altro tema costante: la minaccia del castigo. Una minaccia peraltro respinta sempre con un abituale (famosissimo) ritornello riproposto più volte dal protagonista con leggere varianti di forma e di intonazione:

Tan largo me lo fiáis (I, vv. 905, 2270),
¡Qué largo me lo fiáis! (I, v. 961), -
¿tan largo me lo fiáis? (II, v. 1444),
[¿] tan largo me lo guardáis! (III, v. 1917),
Si tan largo me lo fiáis (III, v. 1979),

e ripreso solo nell'allusivo coro che accompagna i due conviti: nel rifugio di Tenorio¹ e nella chiesa, quando le voci ultraterrene – smentendone la veridicità del contenuto – anticipano l'imminente e inevitabile condanna («no es justo que diga nadie / ¡qué largo me lo fiáis!»²).

Se comunque escludiamo questo finale avvertimento offerto a don Giovanni va rilevato che, in realtà, gli ininterrotti inviti a pentirsi e ad abbandonare gli inganni per non incorrere in un'inevitabile punizione gli vengono rivolti (e questo attenua in un qualche modo la loro forza) soprattutto da quegli stessi personaggi che in parte sono complici delle sue colpe: lo zio e il padre – che, come abbiamo visto, lo proteggono intercedendo per lui – e Catalinón che, seppur disapprovandolo, lo accompagna nelle sue imprese e lo

¹ *El burlador de Sevilla...*, cit., III, vv. 2382, 2398.

² *Ivi*, III, vv. 2739-40.

aiuto a fuggire dalle loro sgradevoli conseguenze. Di questa complicità, per lo meno il servo è pienamente consapevole giacché, proprio per questo, esprimerà il suo timore («Yo he sido mirón del tuyo [juego] / y por mirón no queria / que me cogiese algún rayo»³) e, nelle ultime scene della commedia, penserà di essere stato (o di dover essere) condannato alla pari del padrone; così nella cappella, accanto al cadavere di Tenorio, pronunzierà un *paradosco* «acompañarte» e, analogamente, nella sua confessione davanti al re esordirà con un analogo «Señor, escuchad, oid, / [...] / y en oyéndome, matadme»⁴.

Ma tornando al nostro protagonista, ci interessa sottolineare che tra i due citati, opposti, poli (l'impunità e l'ammonimento) – parimenti presenti nel dialogo – s'inserisce un terzo elemento fondamentale: la sua indole e la sua volontà, o meglio la sua scelta di avere come obiettivo fondamentale di vita la burla⁵. E si tratta di una burla intesa nella sua accezione più ampia giacché si estende dalla più scontata seduzione-abbandono di una donna, come lui stesso dichiara nei famosi versi del II atto:

[...] el mayor
gusto que en mí puede haber
es burlar una mujer,
y dejalla sin honor (II, vv. 1310-13)

fino alla beffa irriverente. L'irrisione inoltre, ben evidente nella sfida alla statua del Commendatore (gli tira la barba, ironizza sul suo apparente dormire, ecc.) appare in maggiore o in minore misura in tutti i suoi inganni.

Colpisce, tra l'altro, il fatto che anche quando si tratta di conquiste amorose il giovane dimostri più interesse per la riuscita della beffa (sia nelle modalità della sua realizzazione che nel suo aspetto palesemente provocatorio), che per il piacere fisico della seduzione. In questa prospettiva, ad esempio, è significativo rilevare che, mentre si preoccupa del fatto che circoli la fama delle sue riuscite conquiste, manca nelle sue battute un qualsiasi, spontaneo, commento sulla bellezza delle donne sedotte (o da sedurre), essendo ogni lode rivolta direttamente alla vittima designata e quindi utilizzata co-

³ *Ivi*, III, v. 1967.

⁴ *Ivi*, III, vv. 2770-72 e 2831-34.

⁵ Proprio riferendosi alla scelta dell'«esercizio» della burla, oltre che alla sua attività di «frenetico viaggiatore», Aldo Ruffinato segnala nel *Burlador de Sevilla* l'affiorare di una «dimensione picaresca» che, non limitandosi ad un personaggio secondario e di bassa estrazione sociale, si estende allo stesso protagonista (cfr. *L'uomo che odiava le donne: il Don Giovanni di Tirso, in Il convitato di pietra, Don Giovanni e il sacro dalle origini al Romanticismo*, Atti del convegno interuniversitario, Università degli studi di Torino (11-12 giugno 2001), a cura di Monica Pavesio, Edizioni dell'Orso, Torino 2002, pp. 53-54).

me forma di una sapiente galanteria che porti alla condiscendenza amorosa. Così mentre vedremo Tisbea (colpita certo anche dall'importanza del suo rango) soffermarsi, compiaciuta, sulla fisionomia dello sconosciuto naufrago che giace davanti a lei svenuto:

Mancebo excelente,
gallardo, noble y galán (I, vv. 579-80),

la duplice metafora utilizzata da don Giovanni (che equipara l'ingenua pescatrice a un «claro cielo» e a un «divino oriente»⁶) costituisce solo una convenzionale conferma culta della dualità oppositiva «Vivo en vos, si en el mar muero»⁷ con la quale il cavaliere cerca di impressionare la ragazza. Ed altrettanto funzionale appare, oltre alle esplicite allusioni al fuoco d'amore («loco en vos», «[el mar] no pudiera abrasarme», «sólo con la aparencia, / [...] abrasáis»⁸), la sineddoche «ojos bellos» inserita, non a caso, in una promessa di nozze che si vuole rendere in qualche modo credibile:

Juro, ojos bellos,
que mirando me matáis,
de ser vuestro esposo (I, vv. 941-43).

Tutti questi elogi insomma non sono altro che «lisonjas» (come le definirà Tisbea al v. 654) del tutto convenzionali. E mentre avvertiamo dell'ammirazione nell'esclamativo di Catalinón («Extremada es su beltad»⁹), ancora una volta abbinate alla frenesia della seduzione sono le successive osservazioni di don Giovanni:

Muerto voy
por la hermosa cazadora;
¡esta noche he de gozalla! (I, vv. 684-86).
Por Tisbea estoy muriendo,
que es buena moza (I, vv. 897-98),

D'altronde la stessa frettolosità ci sembra accompagnare la valutazione della bellezza di Aminta. Basta pensare al «¡Buenos ojos, blancas manos! / En ellos me abrazo y quemo»¹⁰ rivolto sottovoce al servo che, infatti, per-

⁶ *El burlador de Sevilla...*, cit., I, vv. 588, 593.

⁷ *Ivi*, I, v. 584.

⁸ *Ivi*, I, vv. 624, 628, 631-32.

⁹ *Ivi*, I, v. 679.

¹⁰ *Ivi*, II, vv. 1790-91.

han de ser») il vecchio genitore considererà ormai conclusa la delicata faccenda: «Todo en bien se acaba».²⁰ E parallelamente, un analogo *desagravio* scatterà anche per il duca Octavio che verrà risarcito della perdita della donna amata con un matrimonio altrettanto nobile e con la promessa che un ufficiale chiarimento, rendendo palese la sua estraneità ai fatti, salverà la sua reputazione di cavaliere. Nonostante però che la questione sembri risolta ci sembra che proprio il tradimento che don Giovanni ha compiuto nei suoi confronti meriti di essere ulteriormente analizzato. Maggiore appare infatti l'offesa (e spiegabile quindi l'ira del duca e la sua decisione di volersi battere) se si considera il legame non solo di conoscenza ma di amicizia che univa i due giovani; e don Diego, indignato, lo aveva subito segnalato: «¿En el palacio Real / traición, y con un amigo?»²¹.

Di questa amicizia, in realtà, lo spettatore ha avuto sentore solo dalle sparse allusioni presenti nelle battute che i cavalieri si sono scambiati durante il loro fortuito incontro a Siviglia e che concedono ampio spazio a un alternarsi di mutue cortesie. Se infatti don Giovanni si scusa di non aver potuto congedarsi accampando (false) cause di forza maggiore:

Como Nápoles dejé
por enviarme a llamar
con tanta priesa mi Rey,
y como su gusto es ley,
no tuve, Octavio, lugar
de despedirme de vos
de ningún modo (II, vv. 1157-63),

(sottintesa in queste parole l'abitudine a una continuità di incontri che la partenza da Napoli avrebbe interrotto), Octavio sottolinea la felice casualità che li vede nuovamente riuniti:

¡Por eso,
don Juan amigo, os confieso
que hoy nos juntamos los dos
en Sevilla! (II, vv. 1163-66),

e ancora Don Giovanni – ribadendo la sua soddisfazione per l'imprevista coincidenza – conferma la sua totale disponibilità e, subito dopo inserisce nell'elogio della città natale, un esplicito, intenzionale, vocativo:

²⁰ Ivi, III, vv. 2518 e 2519.
²¹ Ivi, II, vv. 1434-35.

¡Quien pensara,
Duque, que en Sevilla os viera
para que en ella os sirviera,
como yo deseara! (II, vv. 1166-69),
¡Por Sevilla solamente
[Nápoles] se puede, amigo, dejar! (II, vv. 1172-73).

Inserite nel contesto di queste e di altre successive battute il «don Juan amigo», pronunziato da Octavio, o l'«amigo» ora ostentato dal protagonista (seppur alternato all'altro più ufficiale vocativo «Duque») sembrano, appunto, mere esibizioni di un rituale cortigiano convenzionale; ma tutt'altra importanza acquistano se le consideriamo espressione di una variata ed intenzionale gradualità. Come si ricorderà infatti l'uscita di scena del duca, dopo questo colloquio, è legata all'arrivo di un altro cavaliere, anch'esso amico di Juan Tenorio: il marchese della Mota.

Le testimonianze dell'amicizia tra il *burlador* e quest'ultimo – offerte sulla scena – sono ben più numerose. Basta pensare all'immediata attenzione che don Giovanni gli manifesta congedando subito il duca (non solo quindi per interrompere un incontro imbarazzante):

Don Juan El que viene es el Marqués
de la Mota, descortés
es fuerza ser (II, vv. 1183-85),

alla festosa e impaziente accoglienza esibita dal marchese:

Todo hoy os ando buscando,
y no os he podido hallar.
¿Vos, don Juan, en el lugar,
y vuestro amigo penando
en vuestra ausencia? (II, vv. 1198-202),

o ancora all'indiretta dichiarazione di un pari affetto pronunziata da Tenorio:

Por Dios,
amigo, que me debéis
esa merced que me hacéis (II, vv. 1202-4).

All'esistenza di un legame indubbiamente più forte si unisce poi lo scambio di notizie su comuni persone conosciute, che rimanda a un vissuto quotidiano, sia pur saltuariamente, condiviso. Nonostante però che la diversa intensità di rapporti sia palese, Tirso propone l'assoluta intercambiabilità tra l'uno e

«altro cavaliere-amico. Il primo (Octavio), che è stato ingannato, abbandona il palcoscenico e il secondo, parimenti ed anzi maggiormente amico, entra per essere a sua volta ingannato (si noti come la giustapposizione di queste due figure maschili leghi le due seduzioni 'nobili' di don Giovanni al di là della successione cronologica che le vede invece separate dalla beffa ordita contro Tisbea).

È evidente insomma che, per il drammaturgo, Octavio e il marchese costituiscono solo due esempi – intenzionalmente graduati – di quella rete di conoscenze e di amicizie che accompagnano don Giovanni. Il riferimento messo in opera contro i due cavalieri costituirà insomma un vero e proprio dissacrante condotta: complementare e speculare rispetto a quello femminile della seduzione-abbandono ma non meno rilevante, anzi prova ulteriore di una costante insensibilità e infedeltà. L'intenzione dell'amicizia si rivela poi come direttamente proporzionale all'arguzia dimostrata nella burla, giacché – rispetto a quello ordito contro Octavio – l'inganno messo in opera contro Mota sarà ancora più crudele.

La sostituzione di persona è infatti preceduta da un falso ruolo di *adjuvant* (è colui che riferisce un atteso messaggio), peraltro chiaramente sottolineato dalla donna che consegnerà a Tenorio il biglietto scritto da doña Ana per il cugino: «Pues sois prudente y cortés, / y su amigo»²². E proprio questo ruolo (con quelle virtù ora elencate che dovrebbero accompagnarlo) procurerà l'appassionato ringraziamento del marchese:

[Mota] ¡Ay amigo, solo en ti
mi esperanza renaciera! (II, vv. 1398-99)

e un esplicito omaggio («¡da esos brazos!»²³) che appare ancora più paradossale perché tributato a don Giovanni proprio nel momento in cui le sue ipocrite parole («Eres tú quien ha de ser / quien la [tu prima] tiene de gozar»²⁴) affermano ciò che la sua azione si appresta a contraddire. Del tutto ironico quindi l'esclamativo che conclude la sua battuta:

¡y me llegas a abrazar
los pies! (II, vv. 1404-5)

e che si proietta immediatamente (per lo spettatore) sull'inganno annunziato poco prima: «Ya de la burla me río. / ¡Gozaréla, vive Dios, / con el en-

²² *Ivi*, II, vv. 1293-94. Un altro riferimento al legame che univa i due cavalieri ritorna nella finale dichiarazione pronunciata dal Marqués de la Mota davanti al re: «la culpa que me imputaste / tuvo él [don Juan], pues como amigo / pudo el crúel engañarme» (*ivi*, III, vv. 2818-20).

²³ *Ivi*, II, v. 1400.

²⁴ *Ivi*, II, vv. 1402-3.

gaño y cautela / que en Nápoles a Isabela!»²⁵. Il modello da seguire per il nuovo «extremado» inganno²⁶ è quindi, per il *burlador*, già fissato.

La reiterazione – e sempre in vista di quel perseguimento della fama che, oltre alla quantità, punta anche alla 'qualità' della beffa – è però accompagnata da una sempre maggiore raffinatezza nella tecnica seguita. Se infatti a Napoli don Giovanni si è limitato, fingendosi Octavio, a mettere in atto una semplice, abile, sostituzione di persona, con la seduzione di doña Ana il suo gioco diventa più complesso giacché alla finzione d'identità – diretta ad ingannare la dama – si affianca un, meno prevedibile, ribaltamento di ruoli teso a trasformare l'amico in un «desdichado amante» (così lo definisce al v. 1339). Abbandonata con la menzogna la propria posizione di *adjuvant* (posticipa l'ora dell'appuntamento in modo da renderlo vano²⁷), don Giovanni riesce insomma a far sì che sia proprio il marchese, senza saperlo, a precostituire gli strumenti della propria burla. Mota infatti, riconoscendo per il messaggio che gli è stato riferito e che, coronando infine i suoi sogni di amante, sembra confermare la loro cameratesca complicità, non esiterà ad appoggiare Tenorio perché possa, col suo nome, ingannare una donna; e sarà esattamente quello che quest'ultimo farà cercando di disonorare Ana de Ulloa.

L'inganno operato nei confronti dell'amico è quindi assai più insidioso di quello ordito contro la dama e verrà giocato nello spazio di solo poche battute: don Giovanni afferma di voler compiere una beffa («yo dar un perro quisiera»²⁸) e, quando subito dopo il marchese gli comunica di avere un progetto analogo («cerca de aquí me espera / uno bravo»²⁹), propone di sostituirsi a lui; ma ipocritamente chiederà il suo esplicito consenso e lo coinvolgerà come testimone della riuscita dell'impresa-scommessa:

Si me dejáis,
señor Marqués, vos veréis
cómo de mí no se escapa (II, vv. 1527-29).

E il giovane, cadendo in pieno nella trappola, non solo gli 'cederà' la propria burla (e con questa la propria identità) ma lo aiuterà ulteriormente consegnandogli il proprio mantello:

²⁵ *Ivi*, II, vv. 1340-43. Si noti come i sostantivi «engañio» e «cautela» utilizzati ora da don Giovanni per definire l'offesa attuata nei confronti di Isabela siano gli stessi che già abbiamo visto ingiustamente attribuiti da don Pedro all'innocente duca Octavio (cfr. *supra* la nota 52, pp. 32-33).

²⁶ *Ivi*, II, v. 1348.

²⁷ Astutamente mescolerà verità e menzogna; ripeterà infatti senza alterarla la frase «la puerta, / que estará a las once abierta» (*ivi*, II, vv. 1331-32, 1387-88), ma sostituirà il «ven esta noche» (v. 1331) con «a las doce / y aysa secreto» (vv. 1386-87).

²⁸ *Ivi*, II, v. 1525.

²⁹ *Ivi*, II, vv. 1526-27.

Vamos, y pones mi capa.
para que mejor lo deis [el perro muerto] (II, vv. 1530-31);

ed andrà persino oltre, giacché – dopo la sua approvazione («Bien habéis dicho») – suggerirà a don Juan addirittura di imitarlo nella voce e nel modo di parlare («la voz y el habla fingido»)³⁰. Così l'inganno programmato in comune diventerà, per il protagonista, il mezzo per attuare un diverso e insospettato inganno.

La sua vera astuzia risiede quindi nell'aver costruito uno schema di burla che apparentemente si presenti come usuale (pertanto accettabile anche per il marchese) lasciando naturalmente, bene occulta la (fondamentale) mossa finale, e cioè la commutazione del referente: la donna ingannata non sarà la Beatriz «Rosada y fría» che abita dietro la «celosía» indicatagli dall'amico³¹ ma piuttosto la cugina doña Ana. Ed è questa doppia sostituzione (di figura maschile e di figura femminile) l'elemento che susciterà la massima soddisfazione in don Giovanni. «El trueque adoro» confesserà infatti ancora prima che Mota abbandoni il palcoscenico³². Paradossalmente, anzi, assisteremo sulla scena all'espressione di un duplice ed opposto compiacimento, da un lato il protagonista che, rispondendo al servo, constata – tra modismo e bisemio taurino³³ – l'ignara collaborazione offerta dal marchese alla sua burla e, dall'altra, quest'ultimo che – dandone per scontato il successo – osserva come l'equivoco conseguente alla finzione d'identità ne aumenterà l'arguzia:

Catalinón ¿Echaste la capa al toro?

Don Juan No, el toro me echó la capa.

Mota La mujer ha de pensar
que soy él. [...]

Esto es acertar por yerro (II, vv. 1547-51).

Se dunque, a una valutazione complessiva, ci sembra evidente la progressione nell'ingegnosità delle burla 'nobili' realizzate da don Giovanni, va subito precisato che una pari evoluzione può essere segnalata anche per

³⁰ Ivi, II, vv. 1532 e 1535.

³¹ Ivi, vv. 1539 e 1536.

³² Ivi, II, v. 1546.

³³ Come osserva Luis Vázquez in nota alla sua edizione, Catalinón si riferisce «al trueque de lances y el regalo que don Juan está haciendo a Mota» (alluso in «toros» in quanto destinato, dopo poco, ad essere correato). La risposta di don Giovanni invece gioca sull'accezione «echó la capa» come «attirare ed ingannare il soni (ma capo richiama ancora il soni)» (il soni è privato) per affermare che «es él, el mar- que» («ed io, il marchese») che, a sua volta, è il vero protagonista della burla (cit., p. 202).

quanto riguarda i due inganni che vedono invece coinvolte figure femminili umili. Anzi potremmo affermare che è nel III atto, e con la quarta seduzione, che il cavaliere dimostra la sua massima perizia. Mentre infatti con l'indocile Tisbea si è limitato a esibire le proprie menzogne celandole dietro un variato linguaggio galante e una falsa promessa di nozze, a Dos Hermanas la sua beffa diventa molteplice e graduata. La tecnica seguita sarà comunque in parte analoga a quella usata con il marchese, ma ancora più raffinata e articolata giacché questa volta coinvolgerà oltre all'ingenua contadina e al suo promesso sposo anche il vecchio genitore.

Mentre però ottenere la complicità di Mota era stato relativamente facile in quanto, come dicevamo, era bastato modellare l'inganno su un meccanismo conosciuto (proponendo insomma una sorta di inerte reiterazione di atti abituali), più difficile sarà trovare un elemento che possa accomunare in un unico linguaggio un nobile e un villano. Per agganciarsi – ed ancora una volta previamente – la complicità degli ignari parenti di Aminta, in assenza di possibili agganci a comuni esperienze vissute, don Giovanni si appiglierà allora a un principio basilare della società del tempo che unisce senza distinzione tutte le classi sociali, e cioè al senso dell'onore. E proprio su questo fin troppo palese ossimoro (procurare il disonore per mezzo della difesa dell'onore) il burlador giocherà per costruire la sua beffa.

Il timore dell'agravio insinuatosi in Batricio già con l'arrivo del cavaliere, subito temuto ed esecrato in contrasto con la generale allegria delle nozze:

Téngolo por mal agüero,
que galán y caballero
quitan gusto y celos dan (II, vv. 1718-20),
Imagino
que el demonio le envid,
[...].
Mas, con todo, un caballero
en mis bodas, ¡mal agüero! (II, vv. 1723-29),
Yo, que soy el dueño dellas [bodas],
digo entre mí que vengáis
en hora mala (II, vv. 1757-59),

è infatti più che palese anche per don Giovanni che, durante il banchetto, sfoggia più volte la sua abilità provocatoria, ora sedendosi vicino ad Aminta in modo da sostituire lo sposo, ora dichiarando la propria invidia per lui, ora cercando di afferrare la mano della ragazza, ecc. Né è un caso che, commentando la decisa protesta del giovane («Si os sentáis / delante de mí,

LAURA DOLFI

señor, / seréis de aquesta manera / el novio»³⁴), il *burlador* ricorra – come già aveva fatto per Mora – a un termine taurino («Corrido está»³⁵) che avvicina Batricio a quella condizione di innamorato cornuto che inevitabilmente l'attende; e la bisemia – come osserva Catalinón – è fin troppo scontata:

más, si tiene de ser toro,
¿qué mucho que esté corrido? (II, vv. 1771-72)

(si ricordi, a questo proposito, anche il «Desventurado marido!» pronunciato subito prima dal servo in perfetto parallelismo con il già ricordato «¡Desdichado amante!» pronunciato per Mora)³⁶.

Il lungo monologo che inizia il II atto e che riassume le pene amorose del promesso sposo, sceneggiando (con la citazione di alcune battute) quanto delle impudenti *avances* di don Giovanni non è stato rappresentato sulla scena, serve insomma a preparare lo spettatore a quella che sarà la sua fin troppo facile resa. Basterà infatti che il cavaliere gli si avvicini e gli confessi una falsa verità (ama ed è riamato da Aminta) perché il giovane, tormentato dalla gelosia – e per questo già in attesa di una probabile «desdicha»³⁷ –, completi da solo quella grave affermazione che Tenorio si è limitato a insinuare e a confermare subito dopo, con un semplice monosillabo:

Don Juan ... que ha muchos días, Batricio,
que a Aminta el alma di,
y he gozado.

Batricio ¿Su honor?

Don Juan Sí (II, vv. 1858-60).

Continuando nel suo abituale meccanismo di menzogne, don Giovanni attribuirà così alla giovane donna la gelosia in realtà sofferta da Batricio («Aminta celosa, / o quizá desesperada»³⁸) e, anticipando quel meccanismo di burla-disonore che lo vedrà sostituirsi al promesso sposo, trasformerà quest'ultimo in un «ajeno dueño»³⁹. Scambiato così il proprio ruolo con

FORME E MODALITÀ DELLA COLPA

quello dell'umile contadino, commuterà la falsa promessa di nozze nel proprio opposto, e cioè in un doveroso impegno da rispettare:

y yo prometí [a Aminta] gozar
lo que el alma prometió (III, vv. 1872-73).

In questa burla insomma, rinunciando a quella simulazione di persona e di identità usata altre volte, don Giovanni giocherà tutto sullo scambio dei ruoli e sull'ossimoro, che diventerà quindi l'elemento dominante non solo delle sue parole ma anche della sua azione: disonorare corrisponde a «vencer con el honor», il celato inganno è in realtà «autorizado» e l'imminente oltraggio «se repara» ancora prima di essere stato compiuto⁴⁰.

Comunque, benché la «confessione» del cavaliere termini con una chiara minaccia:

Esto pasa desta suerte,
dad a vuestra vida un medio,
que le daré, sin remedio,
a quien lo impida la muerte (III, vv. 1874-77).

sia la risposta di Batricio che il successivo commento di Tenorio sembrano ignorarla; il giovane infatti si limiterà a dichiararsi disponibile al suo «gusto» perché «el honor y la mujer / son males en opiniones»⁴¹ e, dopo aver insistito ancora sulla non opportunità di una reputazione incerta, arriverà a pronunciare un esplicito consenso: «Gózala, señor, mil años»⁴². La soddisfazione espressa dal *burlador* («Bien lo supe negociar») si unirà allora alla conferma di quella che è stata l'idea-chiave del suo inganno: «Con el honor le vencí»⁴³. E se sulla scena non viene rappresentato, ma annunciato, il successivo colloquio con Gaseno («a su padre [de Aminta] voy a hablar, / para autorizar mi engaño»), è scontato che la tecnica seguita per convincerlo sarà assolutamente identica, come identica – vedremo – sarà la sua resa: «¡el alma mía / en la muchacha os ofrezco!»⁴⁴.

→ Solo, dunque, dopo aver doppiamente «legalizzato» la seduzione, don Giovanni passerà alla terza e ultima parte della sua burla introducendosi nella camera di Aminta. E, allora, come già osservavamo, sottolineerà la pro-

³⁴ *Ivi*, II, vv. 1762-65.

³⁵ *Ivi*, II, v. 1770. In ambedue i casi Catalinón sceglie come referente la dualità innamorato/toro costruendo poi le sue disemie ora su un oggetto (*capa*, vv. 1547-48), ora invece su uno stato d'animo: Batricio «confuso» di fronte alle sfacciate *avances* di Juan Tenorio.

³⁶ *Ivi*, II, rispettivamente ai vv. 1769 e 1339.

³⁷ *Ivi*, III, v. 1857.

³⁸ *Ivi*, III, vv. 1866-67.

³⁹ *Ivi*, III, v. 1869.

⁴⁰ Rispettivamente *ivi*, III, vv. 1898, 1909 e 1906-7.

⁴¹ *Ivi*, III, vv. 1880-81.

⁴² *Ivi*, III, v. 1894.

⁴³ *Ivi*, III, rispettivamente vv. 1910 e 1898.

⁴⁴ *Ivi*, III, vv. 1908-9 e 1947-48.

pria vera identità (il suo non-essere Batricio) giacché questa volta l'inganno risiede altrove: non nell'aspetto o nelle promesse, ma nella logica delle sue affermazioni. Sottili meccanismi retorici, disquisizioni teologiche sulla validità del sacramento, abili menzogne serviranno a dare credibilità alla falsa promessa di nozze. Ma quello che più ci colpisce nel suo colloquio con la donna è l'insolita mancanza di fretta che lo spinge ad offrire nuove motivazioni a un consenso che già gli è stato concesso. «Soy tu esposa», «Tuya es el alma y la vida»⁴⁵ afferma Aminta. Nient'altro quindi ci sarebbe da aggiungere, eppure don Giovanni completerà la sua promessa con un innecessario tratto della vita agiata che attende la giovane; ed è chiaro il suo compiacimento nel pronunciare parole che – lo sa bene – avranno un inevitabile potere incantatore sull'ingenua contadina. Per questo, dunque, il suo indulgere sulla descrizione culta di una bellezza femminile impreziosita da lussuosi gioielli: gli «hermosos pies» appoggiati su «virillas / de tersa plata, estrellada / con clavos de oro de Tíbar», la «alabastrina garganta» racchiusa «en prisión de gargantillas» e infine le dita ornate da «sortijas, / en cuyo engaste parecen / transparentes perlas finas»⁴⁶.

Si tratta naturalmente, ancora una volta, di affermazioni funzionali alla realizzazione dell'inganno (e infatti la ragazza ribadirà il suo consenso: «A tu voluntad, esposo, / la mía desde hoy se inclina, / tuya soy»⁴⁷), ma è comunque evidente che questa volta, al di là della mera conquista, quello che interessa al *burlador* è soprattutto convincere, perfezionare la costruzione dialettica delle sue sottili arguzie. Per questo, non potendo giocare con Aminta la carta dell'onore violato (che sarebbe stata subito smentita) propone un'altra falsa – ma altrettanto credibile – storia, questa volta non riferita al passato ma al futuro. Ed è ovvio che, come gli ingenui padre e sposo non percepiscono l'inganno nascosto sotto l'apparentemente onorata proposta di *desagravio*, nemmeno la giovane (in teoria consapevole dell'impossibilità di nozze diseguali) riuscirà a resistere all'ipotesi di cambiare la propria classe sociale; anzi, come racconta Catalinón, è così «bien engañada» che correggerà subito il proprio nome in «doña Aminta»⁴⁸ (con questo nome la chiamerà anche Gaseno quando, incontrando a corte il duca Octavio, lo informerà dell'imminente matrimonio⁴⁹).

La scelta di completare la concreta, e più monotona, consumazione della burla con il gusto per la sua articolata costruzione ha portato però

don Giovanni a coinvolgere in una generale dissacrazione lo stesso meccanismo del 'matrimonio riparatore' che quindi, dalla sua primaria finalità, verrà ridotto a elemento portante dell'inganno. Né è forse un caso che il *burlador* offra la svalutazione di questo strumento di *desagravio* proprio nel momento in cui si appresta a riparare l'offesa recata a Isabela; ma d'altronde – e lo abbiamo già affermato – il suo comportamento segue, a seconda delle situazioni, due codici completamente opposti: da un lato quello dell'uomo di corte che deve rispetto, obbedienza e fedeltà al sovrano (e che quindi non mette in discussione le nozze da lui stabilite) e, dall'altro, il giovane e privilegiato nobile che può permettersi di violare ogni legge rimanendo al riparo dei propri privilegi.

È chiaro comunque che la burla di Dos Hermanas, oltre ad ampliare il numero dei personaggi ingannati, si presenta – a una valutazione complessiva – ben più grave rispetto alle precedenti violazioni dell'onore femminile. Solo con questa quarta seduzione, insomma, il cavaliere sivigliano arriva a dimostrare pienamente la propria indifferenza verso la morale, ma soprattutto verso le regole della società del tempo. Soltanto ora infatti viene messo in discussione e strumentalizzato – (e c'è un'importante differenza tra violare e svalutare) – quel concetto dell'onore che è sempre stato considerato come un valore equivalente persino alla vita, e Gonzalo de Ulloa morente lo dichiarerà fin troppo chiaramente:

[...] la torre de mi honor,

[...]

donde era alcaide, la vida (II, vv. 1568-70),

[perdido el honor] ¿De qué la vida servía? (II, v. 1580).

Fingendosi di accettare e rispettare il meccanismo della *honra* e del *desagravio*, don Giovanni propone – come abbiamo visto – le sue nozze riparatrici con Aminta, ma appunto l'offesa che dichiara di voler riparare non esiste ed è invece la riparazione offerta (e coralmemente accettata) l'unica vera offesa commessa. Agendo in modo che sia precisamente la difesa dell'onore a provocare il disonore – trasformandola cioè, alla pari di un qualsiasi altro stratagemma, in strumento d'offesa –, il cavaliere ottiene senza dubbio (come desidera) che questa beffa sia, per la sua ingegnosità, «la [...] más escogida / de todas»⁵⁰, ma al tempo stesso – e desideriamo ribadirlo – la sua colpa è diventata più grave e imperdonabile poiché si è estesa da un obiettivo concreto (sedurre una dama) al generale rifiuto di uno dei principi fonda-

⁴⁵ *Ivi*, II, vv. 2081 e 2183.

⁴⁶ *Ivi*, III, vv. 2085-93.

⁴⁷ *Ivi*, III, vv. 2094-96.

⁴⁸ *Ivi*, III, vv. 2236-37.

⁴⁹ Si veda *ivi*, il v. 2598 del III.

⁵⁰ *Ivi*, III, vv. 1957-58.

LAURA DOLFI

mentali che regge la società del Siglo de oro: il rispetto che, anche colui che l'offende, deve all'idea dell'Onore. Per questo il pubblico non rimarrà sorpreso quando, poco dopo, la beffa e l'irrisione si riferiranno alla morte e all'oltretomba.

3. Un errore di valutazione

Fin troppe volte, contrapponendo il protagonista del *Burlador de Sevilla* a quello di *El condenado por desconfiado*, è stato affermato giustamente che don Giovanni si dannerà per un eccesso di fiducia, per aver creduto che prima della morte gli sarebbe stata concessa la possibilità di pentirsi. Questa indiscutibile motivazione, che ci riporta tra l'altro a una delle finalità basilari della commedia (e cioè il prendere posizione sulla complessa questione del libero arbitrio⁵¹), va però completata con un'altra motivazione apparentemente opposta: alla condanna divina il *burlador* arriverà anche per aver avuto troppa fiducia nei confronti della giustizia terrena. A nostro avviso infatti è proprio il pensare di poter, sempre e comunque, essere esentato dalla punizione regale (per il già più volte alluso privilegio di cui gode a corte) a fargli supporre di poter godere di una pari esenzione presso Dio⁵². In poche parole, di fronte ai timori espressi dal servo:

[...] temo
muerte vil destos villanos (II, vv. 1788-89),
Que saliésemos quería
de todas [burlas] bien (III, vv. 1959-60), ecc.,

il suo continuo ripetere che non c'è niente da temere poiché la giustizia risiede nelle mani del padre ben corrisponde a quel «Tan largo me lo fiáis»

⁵¹ La condanna di Juan Tenorio, valorizzando l'importanza della volontà dell'uomo, conferma quanto sostenuto nel *Concordia liberi arbitrii cum gratiae donis...* del gesuita Luis de Molina le cui teorie (condivise da Tirso) si contrapponevano, come risaputo, a quelle del teologo domenicano Domingo Báñez, difensore invece della predestinazione. Per un panorama degli interventi più significativi sul problema della salvezza/condanna di don Giovanni e per un finale bilancio, cfr. Enrique Banús-Luis Galván, *Sentido y recepción de «El burlador de Sevilla»*, in Tirso de Molina: del siglo de oro al siglo XX, *Actas del coloquio internacional*, Pamplona, Universidad de Navarra, 15-17 de diciembre de 1994, I. Arellano, B. Oteiza, M. C. Pinillos, M. Zugasti (eds.), rivista «Estudios», Madrid 1995, pp. 27-43.

⁵² Non vedo in questo primo don Giovanni quella componente di «irriducibile ateismo» più volentieri ribadita da Umberto Curi nel suo *Filosofia del Don Giovanni. Alle origini di un mito moderno* (Bruno Mondadori, Milano 2002). Cfr. il capitolo *Il pentimento dell'agape nel «Burlador de Sevilla»*, pp. 45, 57, ecc.), né condiviso il giudizio negativo espresso sulla commedia (*ivi*, p. 69).

FORME E MODALITÀ DELLA COLPA

che rimanda alla parallela pazienza che il supremo Padre dovrebbe dimostrare nei suoi confronti concedendogli, con una lunga vita, molte possibilità d'inganno prima del finale pentimento.

L'equiparazione tra le massime autorità, politica e divina (ambedue riconosciute da don Giovanni)⁵³, emerge tra l'altro già nelle inascoltate parole di rimprovero che don Diego rivolge al figlio dopo la seduzione di Isabella. Il vecchio infatti, dopo aver precisato che il sovrano è informato anche di ciò che si è cercato di occultare:

Que, aunque me lo has encubierto,
ya en Sevilla el Rey lo sabe (II, vv. 1430-31),

sottolinea – si noti l'uguale congiunzione utilizzata – l'onniscienza e il tacito, ma sempre vigile, controllo divino:

[...] aunque al parecer
Dios te consiente, y aguarda,
su castigo no se tarda (II, vv. 1438-40).

E il giovane proseguirà questo parallelismo avvicinando indirettamente la punizione regale a quella divina, giacché quando il padre gli ricorda che Dio è «juez fuerte / [...] en la muerte!»⁵⁴ risponde associando lo spazio che lo separa dalla punizione-morte (e che con consueta iattanza ritiene assai lontana: «En la muerte, / ¿tan largo me lo fiáis? / De aquí allá hay gran jornada»)⁵⁵, con il diverso percorso che lo porterà da Siviglia al luogo dell'esilio:

¿Y la que tengo de hacer,
pues a su Alteza le agrada,
ahora, es larga también? (II, vv. 1148-50)

(né sfugge l'accento vagamente ironico che accompagna il riferimento alla disposizione del sovrano).

Insomma il giovane cavaliere, come reitera le sue bravate nella convinzione che solo una situazione estrema potrà privarlo dell'appoggio dei suoi protettori (e per questo li mette a dura prova), così rimanderà il pentimento (che gli imporrebbe di mutare condotta) in attesa di una situazione pari-

⁵³ Cfr. *infra* la nota 64, p. 57.

⁵⁴ *El burlador de Sevilla*, II, vv. 1443-44.

⁵⁵ *Ibid.*, II, vv. 1444-46.

menti estrema, e cioè il momento della morte. Ma duplice sarà il suo errore: sia sul piano umano che su quello divino. È interessante osservare infatti che, per la troppa fiducia riposta nell'immunità che gli è concessa, il suo comportamento non cambierà neppure dopo il «funesto» inganno⁵⁶ attuato contro doña Ana. I privilegi però, sia pur rilevanti, non sono illimitati: non tutto insomma gli è permesso. Quello di cui Tenorio non si rende conto – e che invece è un punto fondamentale – è che, con la terza burla (peraltro fallita), il suo ruolo è profondamente cambiato: da incallito e disonesto seduttore si è trasformato in vile omicida di un nobile vecchio. Non a caso quindi Tirso, per sottolineare ancora di più la sua colpa, insisterà sull'importanza e sul valore del cavaliere ucciso facendo pronunciare al re chiare parole di stima:

Comendador mayor de Calatrava
es Gonzalo de Ulloa, un Caballero,
a quien el Moro por temor alaba (II, vv. 1110-12)

e dedicando un'intera scena, e nella parte iniziale della commedia, all'importante missione diplomatica a lui affidata.

L'accurata descrizione delle bellezze di Lisbona e dei suoi immediati dintorni (con i ben centotrentasette versi che la compongono⁵⁷), sebbene inerte ed apparentemente ingiustificata dal punto di vista dell'intreccio, serve in realtà a sottolineare il rapporto di reciproca fiducia e stima che legano l'ambasciatore e il sovrano. Quest'ultimo infatti sceglierà di ascoltare il suo racconto con la dovuta calma («Gustaré de oïllo, dadme silla»⁵⁸) e, successivamente, gli esprimerà un deciso apprezzamento:

Más estimo, don Gonzalo,
escuchar de vuestra lengua
esa relación sucinta
que haber visto su grandeza (I, vv. 858-61).

E Ulloa, da parte sua, costruirà la relazione – con il resoconto degli accordi politici stipulati con il re del Portogallo – in modo che si configuri come una rinnovata prova di fedeltà e come un poderoso omaggio che prevede, appunto, di convogliare le meraviglie elencate verso un umile sa-

⁵⁶ *Ivi*, II, v. 1592.

⁵⁷ Precisamente i vv. 721-857.

⁵⁸ *Ivi*, I, v. 720.

luto finale: «ciento y treinta mil vecinos / tiene [...] / y [...] / un Rey que tus manos besa»⁵⁹.

È fin troppo palese, allora, che l'aver ucciso quest'importante uomo di corte, parimenti protetto dal re (ambasciatore a Lisbona, come don Pedro Tenorio lo è a Napoli) e non a caso ritenuto degno di un solenne omaggio funebre (equiparato in questo «a las personas sacras / y Reales»⁶⁰), ha mutato completamente la posizione di don Giovanni all'interno dell'ambiente che fino a allora gli ha offerto una costante possibilità di fuga. È significativo, da questo punto di vista, pensare al fatto che se lui, come seduttore di Isabela è stato condannato all'esilio, Mota – ritenuto l'uccisore di Gonzalo de Ulloa – è stato, subito e senza ripensamenti, condannato a morte:

Rey Levalde luego y ponelde
la cabeza en una escarpia (II, vv. 1637-38).

Rey Fulmínesele el proceso
al Marqués luego, y mañana
le cortarán la cabeza (II, vv. 1653-54).

Quando allora, dopo poche scene, a Dos Hermanas (dove interrompe il viaggio per Lebrija: località d'esilio), ascoltiamo il *burlador* invocare la protezione del cielo – «Estrellas que me alumbráis» – e percepiamo per la prima volta la sua insicurezza, ci aspetteremmo che il suo timore si riferisse alla possibilità di sfuggire alle conseguenze del suo ultimo delitto o dell'insieme dei suoi inganni, ma non è così. Con la sua invocazione il cavaliere cerca di assicurarsi l'esito positivo della sua nuova burla (quella che sta attuando contro Aminta):

¡Estrellas que me alumbráis,
dadme en este engaño suerte (III, vv. 1914-15),

confermando a se stesso (e allo spettatore) l'inevitabile l'impunità che continuerà ad accompagnarlo:

si el galardón en la muerte
tan largo me lo guardáis! (III, vv. 1916-17).

⁵⁹ *Ivi*, I, vv. 854-67.

⁶⁰ *Ivi*, II, vv. 1656-57. Si ricordi ancora che se Don Diego è *camarero mayor* Ulloa ha ricevuto l'importante carica di *comendador mayor*.

Non ci sono dubbi da parte sua sugli obiettivi che vuole raggiungere, solo caso mai sulla possibilità della loro riuscita, dato che la precedente seduzione (quella di doña Ana) è stata un totale fallimento: ha ucciso in duello il Comendador senza neppure riuscire a sedurre la donna, che ha smascherato subito la sua falsa identità. È per questo allora che, quando cercherà di convincere Aminta ad arrendersi, aggiungerà all'abituale falsa promessa di nozze, già pronunciata davanti a Isabela e a Tisbea («de nuevo, os juro / de cumplir el dulce sí»; «y te prometo de ser / tu esposo», «Juro [...] / [...] / de ser vuestro esposo»)⁶¹ ed ora ancora maggiormente reiterata:

Yo lo soy [esposo], ¿de que te admiras? (III, v. 2017),
tu esposo tengo de ser (III, v. 2052),
Ahora bien, dame esa mano,
y esta voluntad confirma
con ella (III, vv. 2064-66),

anche un doppio e ben più compromettente giuramento. Ma mentre alla prima richiesta della donna – «Pues jura que cumplirás / la palabra prometida»⁶² – riuscirà a rispondere dirottando abilmente il proprio impegno in un ambito totalmente pagano, rivolgendosi cioè a una teorica divinità della bellezza sintetizzata nella sineddوحة «mano»:

Juro a esta mano, señora,
[...]
de cumplirte la palabra (III, vv. 2070-72),

impossibile gli sarà sfuggire all'incalzante seconda richiesta che coinvolge direttamente il supremo giudice celeste: «Jura a Dios que te maldiga / si no la cumples»⁶³. Anzi in questo caso, invece di pronunciare un giuramento che, come l'antefatto, lo impegni a rispettare la parola data, andrà ancora oltre invocando su di sé – qualora non la mantenga – il castigo divino. Dal «juro» precedentemente affermato passiamo così a un «ruego a Dios» che lega subito don Giovanni a quella morte considerata finora solo come una scadenza lontana:

Si acaso
la palabra y la fe mía
te faltare, ruego a Dios

⁶¹ *Ju*, I, vv. 3-4 e 929-30, 941-43.

⁶² *Ju*, III, vv. 2068-69.

⁶³ *Ju*, III, vv. 2073-74.

que [...]
me dé muerte un hombre [...] (III, vv. 2074-78).

Benché, pensando di ingannare la contadina senza compromettersi, il giovane aggiunga subito tra sé una diversa preghiera che annulla la precedente («[...] un hombre, muerto, / que vivo, Dios no permita»⁶⁴), questo tentativo di usare un doppio registro che affermi e neghi al tempo stesso – ora a voce alta, ora sottovoce – non gli servirà. Pensando di proporre l'impossibile (essere ucciso da un morto), il cavaliere ha, senza accorgersene, fissato l'identità del proprio carnefice. Ma naturalmente l'ipotesi che la prima e tantomeno la seconda parte della sua preghiera si possano realizzare non viene minimamente considerata dal cavaliere che presume che neppure Dio (come fino a quel momento il re) «permetterà», senza dargli un'ultima occasione, la sua punizione o morte.

Però, al di là del castigo divino, più volte annunziato dai diversi personaggi come imminente o inevitabile:

Catalinón Los que fingís, y engañáis
las mujeres desa suerte,
lo pagaréis con la muerte (I, vv. 902-4),
Don Diego Mira que, aunque al parecer
Dios te consiente, y aguarda,
su castigo no se tarda (II, vv. 1438-40), ecc.,

per don Giovanni è prevista anche un'altra resa dei conti. Se infatti il sovrano ha acconsentito a porre rimedio alle sue prime intemperanze, quando in clausola alla commedia si riuniranno davanti a lui tutti i personaggi oltraggiati – Tisbea, Batricio e Gaseno, Aminta accompagnata dal duca Octavio, e, infine, il marchese della Mota – non esiterà a condannarlo con decisione:

¿Hay desvergüenza tan grande?
Prendedle, y matalde luego (III, vv. 2822-23).

Né stupisce che questa, estrema e definitiva, punizione sia subito approvata perfino da don Diego che ricorderà ancora una volta il proprio legame con il re («en premio de mis servicios»), ma ormai soltanto per convalidare la sua dura condanna: «Haz que le prendan, y pague / sus culpas»⁶⁵.

⁶⁴ *Ju*, III, vv. 2078-79. C'è in queste parole un sottinteso riferimento al potere dell'autorità divina, un'autorità riconosciuta anche in punto di morte con la finale richiesta di assoluzione.

⁶⁵ *Ju*, III, rispettivamente vv. 2825 e 2826-27.

Anche il vecchio genitore è infatti consapevole che la pazienza del sovrano è stata già messa troppo alla prova e soprattutto perché gli inganni di don Giovanni hanno coinvolto personaggi nobili e persino eminenti a corte. La stessa (inevitabile) proposta di matrimonio riparatore con Isabela, portando all'annullamento delle nozze tra don Giovanni e Ana de Ulloa⁶⁶, ha infatti posto Alfonso XI nell'imbarazzante condizione di recare un'involutaria offesa a una dama, figlia appunto di quel fedele ambasciatore che voleva ricompensare (per questo don Diego si metterà subito a disposizione per riparare l'offesa: «gran señor: ¿qué mandas que yo haga / que esté bien al honor de esta señora, / hija de un padre tal?»⁶⁷). Ed è altrettanto consapevole del fatto che la decisione di condannare don Giovanni a un, sia pur pevole, esilio ha assunto per il sovrano un valore chiaramente ammonitore; non a caso i precisi ordini impartiti – «y luego al punto / haced que don Juan salga desterrado», «salga / a Lebrija esta noche»⁶⁸ – sono stati completati da una significativa precisazione: «Mi enojo [don Juan] vea / en el destierro de Sevilla».

Quando allora scoprirà che il giovane, incurante di avvertimenti e punizioni, ha compiuto altri inganni, ha ucciso il Comendador e ha burlato sua figlia, anche per lui sarà evidente che non c'è più spazio per possibili intercessioni. Anzi, attonito di fronte a un figlio «tan malo», manifesterà quello stesso timore di diventare responsabile di colpe non direttamente commesse già manifestato a Napoli da suo fratello. Ormai, però, non è più in gioco soltanto l'ira del re (di Napoli o di Castiglia che sia), ma piuttosto il supremo giudizio divino inevitabilmente chiamato in causa dalla gravità della colpa. Se dunque don Pedro, per salvaguardarsi, aveva favorito la fuga di don Giovanni⁶⁹, per il vecchio don Diego sarà inevitabile aggiungere questa ulteriore motivazione alla già promulgata condanna terrena:

Haz que le prendan, y pague
sus culpas, porque del cielo
rayos contra mí no bajen (II, vv. 2826-28).

L'ammonimento «De los que privan / suele Dios tomar venganza, / si delitos no castigan»⁷⁰, con il quale Catalinón aveva ridimensionato – pro-

⁶⁶ Cfr. *ivi* i vv. 866-67, 871-73 del I atto.

⁶⁷ *Ivi*, II, vv. 1071-73.

⁶⁸ *Ivi*, II, vv. 1061-62, 1064-65.

⁶⁹ Si vedano *ivi* i già allusi vv. 73-76 del I atto: «Perdido soy si el Rey sabe / este caso, ¿qué he de hacer? / Industria me ha de valer / en un negocio tan grave».

⁷⁰ *Ivi*, III, vv. 1963-65.

prio in occasione dell'inganno ad Aminta (l'ultima burla-seduzione e quindi anche l'ultima occasione per pentirsi) – l'arrogante sicurezza esibita dal padrone, sicuro del costante appoggio di un padre «dueño de la justicia» e «privanza del Rey»⁷¹, trova insomma nella finale condanna pronunciata dallo scorato genitore la sua puntuale, annunciata, realizzazione⁷².

4. Un doppio codice di comportamento

«¿Esto mis privados hacen?»: non è un caso che la penultima scena della commedia, ora citata, si chiuda con questa battuta del re⁷³ ad attirare nuovamente l'attenzione dello spettatore sul ruolo ricoperto a corte da don Diego e da don Giovanni. È inevitabile infatti che le azioni di quest'ultimo si ripercuotano su chi lo protegge che, di conseguenza, viene chiamato a risponderne. Vedremo Batricio rivolgersi ad Alfonso XI con un esplicito interrogativo:

¿Dónde, señor, se permite,
desenvolturas tan grandes,
que tus criados afrenten
a los hombres miserables? (III, vv. 2787-90)

ed ancora Tisbea quasi imporgli di intervenire:

Si vuestra Alteza, señor,
[...] no hace

⁷¹ *Ivi*, III, vv. 1961 e 1962 cit.

⁷² Va segnalato a questo proposito che la caduta dalla *princeps* del v. 2824 ha dato origine a opposte interpretazioni. Se infatti è certo che don Diego chiede che il figlio venga punito, non è chiaro quale debba essere a suo avviso la gravità della pena inflitta. L'opinione generalmente espressa dai commentatori, considerando completa la battuta di don Diego, vede il padre chiedere come compenso per i suoi servizi la morte del figlio e Alfonso XI esprimere un orgoglioso elogio del fedele e rigoroso vecchio (in questo caso al seguente v. 2830, l'interrogativo della *princeps* è stato sostituito da un'esclamazione: «¿Esto mis privados hacen?»). Opposta invece l'ipotesi avanzata da Luis Vázquez che, ritenendo che il verso perduto non appartenga alla battuta del re ma al commento di don Diego, suppone che quest'ultimo supplichi il sovrano perché, pur arrestando e castigando don Giovanni, gli salvi la vita (cfr. nella sua edizione del *Burlador de Sevilla*, la nota al v. 2824, p. 290): in questo caso l'interrogativo del v. 2830, mantenuto – esprimerebbe lo stupore del sovrano di fronte alla parziale riserva sulla sentenza «Prendedle, y matalde luego» (v. 2823) espressa da don Diego, e cioè da uno dei suoi fedeli. Ancora diversamente emenda Xavier Fernández che, da un lato, conferma la frase esclamativa («¿Esto mis privados hacen?» – anticipandola però a commentare la denuncia di Aminta (v. 2814 della sua edizione: Alhambra, Madrid 1982) – e dall'altra sposta il «Prendedle luego, y matalde» del sovrano dopo l'indignata battuta di cui don Diego sollecita l'arresto di don Giovanni («Haz que le prendan, y pague»).

⁷³ *Ivi*, III, v. 2830.

LAURA DOLFI

justicia, a Dios y a los hombres
mientras viva he de quejarme (III, vv. 2797-800).

È insomma la stessa immagine della nobiltà che, in qualche modo, sembra poter essere compromessa dalla condotta del *burlador*; se infatti ancora Barricio, raccontando davanti al sovrano che gli è stata sottratta la sposa, parlerà di un «Don Juan Tenorio, / alevoso y detestable», Aminta rivendicherà quel dovere che, proprio a un rappresentante della nobiltà, impone di mantenere la parola data: «es noble y no ha de negarme [el honor]»⁷⁴. Il perseguimento da parte di don Giovanni di una diversa antonomasia (come dicevamo, non *Héctor de Sevilla* ma *burlador de Sevilla*), connotandosi in un comportamento inadeguato, porta alla non corrispondenza tra il suo ruolo e il suo modo di essere e, quindi, a una inevitabile 'non-riconoscibilità':

[Aminta] ¿qué caballero es éste
que de mi esposo me priva? (III, vv. 1926-27).

Ma a questo sconcertato interrogativo, pronunciato dopo il banchetto di nozze, sarà la stessa Aminta a rispondere proponendo una nuova e insolita equiparazione-definizione:

¡La desvergüenza en España
se ha hecho caballería! (III, vv. 1928-29).

D'altronde non è questo l'unico caso nel quale Juan Tenorio si avvale (abusivamente) del proprio rango come, più o meno diretta, garanzia di correttezza. Basta ricordare che la già citata frase «Pues sois prudente y cortés, / y su amigo, dalde luego / [...] este papel» pronunciata dalla donna che gli consegna l'imprevisto biglietto per il marchese della Mota verrà completata non solo da un'ipocrita menzogna («Digo que se lo daré») ma anche da un'autodefinizione compromettente sia sul piano privato che su quello pubblico: «soy su amigo, y caballero»⁷⁵.

Quello che però né la contadina Aminta, né la pescatrice Tisbea, né tantomeno l'amico marchese (o la sconosciuta fantesca) hanno compreso è che esiste un preciso iato tra il don Giovanni-cavaliere del re e il don Giovanni-uomo di corte, uno iato che fatalmente si riflette in un doppio codice di comportamento: quello di onorato soldato e quello di dissacrante tra-

FORME E MODALITÀ DELLA COLPA

sgressore⁷⁶. Una dualità ben percepita invece da Catalinón che, testimone del colloquio tra il padrone e Mota, dichiara subito i gravi limiti della 'rispettosa nobiltà' di Juan Tenorio:

Como no le entreguéis vos
moza, o cosa que lo valga,
bien podéis fiaros dél,
que, en cuanto en esto es crüel,
tiene condición hidalga (II, vv. 1205-09).

E di questo netto discrimine lo spettatore avrà ulteriori conferme; se infatti si tratterà di dimostrare coraggio, sia pur in occasioni ben diverse dalle «tantas y tan extrañas mocedades» ricordate dal padre⁷⁷, il giovane non avrà incertezze. Insieme alla sua fama di *burlador* gli interessa insomma difendere, e con pari decisione, la propria reputazione di valoroso cavaliere.

Così quando il servo, spaventato, gli comunicherà che tutte le sue burle sono state scoperte:

Que Octavio ha sabido
la traición de Italia ya,
y el de la Mota ofendió
de ti justas quejas da (III, vv. 2207-10),
Dice que viene Isabela
a que seas su marido,
y dicen... (III, vv. 2216-18)

reagirà violentemente – arriverà a rompergli un dente con un pugno – considerando le sue parole solo un insieme di sciocchezze («tanto disparate junto»⁷⁸). Il suo obiettivo, infatti, non è tanto appurare la veridicità o meno delle notizie riferite («verdades son», insisterà Catalinón), quanto ribadire – e lo lascerà intendere chiaramente – la propria capacità di battersi e di non arrendersi:

[...] cuando me mate
Octavio, ¿Estoy yo difunto?
¿No tengo manos también? (III, vv. 2224-26).

⁷⁴ Ho già insistito sulla dualità del carattere di Don Giovanni nell'introduzione all'edizione ci-
naudiana di *L'ingannatore di Siviglia*, a mia cura (cit.), ma sulla componente 'cavalleresca' del nostro pro-
tagonista, seguito nelle diverse riscritture italiane, francesi, ecc. si veda ora il paragrafo *L'amore di don Gio-
vanni*, in Mario Domenichelli, *Cavaliere e gentiluomo. Saggio sulla cultura aristocratica in Europa (1513-
1915)*, Bulzoni, Roma 2002, pp. 331-46.

⁷⁵ Al già cit. v. 1088 del II atto di *El burlador de Sevilla*.

⁷⁶ *Ivi*, III, v. 2221.

⁷⁴ *Ivi*, III, rispettivamente ai vv. 2791-92 e 2812.

⁷⁵ *Ivi*, si tratta dei vv. 1293-95, 1298 e 1299 del II atto.

Allo stesso modo, quando busseranno lugubramente alla porta di quell'alloggio in una «calle oculta» che il servitore fedele gli ha scovato⁷⁹ farà sfoggio della sua impassibilità⁸⁰.

Ma non basta; giacché, come noto, altrettanto coraggio dimostrerà davanti all'apparizione dello spettro-statua del Comendador, che lo coglie alla sprovvista: esibisce la sua ospitalità (la cena è pronta e disponibile persino per eventuali altri ospiti⁸¹), lo invita a sedersi, chiede a Catalinón di parlargli cortesemente, fa servire la cena, si preoccupa di completarla con il sottofondo di un coro, ordina di sprecchiare⁸² e, infine, accetta di rimanere solo ad affrontare un dialogo pieno di incognite. Mentre Catalinón manifesta uno spaventato dissenso («¡No te quedes [...]!»), don Giovanni ribadisce il proprio ordine («¡Salíos todos!»)⁸³ evidenziando, appunto, la diversità del proprio 'nobile' comportamento rispetto alla consueta viltà del servo:

A ser yo Catalinón:
«¡Vete que viene!» (III, vv. 2424-25).

Un'osservazione questa che si aggiunge, tra l'altro, ai vari rimproveri rivolti (fin dall'arrivo dell'imprevisto ospite per tutta la durata del convito) all'insieme dei servi il cui atteggiamento pavido è automaticamente ricollegato a una diversa dignità ed estrazione sociale: «¡Necio y villano temor!»⁸⁴, «Necio temblar», «Necio temer»⁸⁵.

Anzi, proprio all'abitudine di battersi tipica di un cavaliere, ci sembra si possa ricollegare la sconcertante sicurezza con cui don Giovanni continua a seguire un codice interpretativo meramente terreno (che tra le varie virtù privilegia appunto il coraggio) anche di fronte a un'evidente apparizione soprannaturale; da qui la totale sfasatura (e la sua conseguente perplessità) di

⁷⁹ Si veda *ivi* il v. 2228.

⁸⁰ L'invito a non aver paura che don Giovanni rivolge al servo – convinto che la «justicia» sia venuta ad arrestarlo – («no tengas temor», v. 2293) conferma la sua non viltà. La verifica richiesta a Catalinón («Don Juan: ¡Cerraste! / Catalinón: Ya cerré como mandaste», vv. 2280-81) rimanda quindi solo a un'abile tecnica di *suspense* introdotta da Tirso per preparare lo spettatore ai colpi che udrà subito dopo.

⁸¹ Cfr. *ivi* i vv. 2334-37 del III atto: «Cena habrá para los dos, y si vienen más contigo, / para todos cena habré / ¡Ya puesta la mesa está!».

⁸² Si vedano rispettivamente *ivi* i vv. 2338 («¡Siéntate!»), 2362 («¡Háblale con cortesía!»), 2371 («¡Hola, dadnos de [cena]!»), 2373-74 e 2375 («Si oír cantar / queréis, cantarán», «¡Cantad!»), 2417 («¡Hola, quitad esa mesa!»), 2423 («¡Salíos todos!»).

⁸³ *Ivi*, III, vv. 2421 e 2423.

⁸⁴ Un'osservazione questa che troveremo, sia pur in diverso contesto, anche nel *Don Juan Tenorio* di Zorrilla: cfr. «¡Cállate! ¡jal, jal, jal! ¡os arreda, / don Juan, como a los villanos, / el temor de los difuntos» (II parte, I, sc. 4, vv. 3153-55: Edición de David Gies, Clásicos Castalia, Madrid 1994, p. 210).

⁸⁵ *Ivi*, III, vv. 2347, 2356, 2360.

fronte all'opposta reazione di Catalinón che – estraneo a quella dimensione militare che abitua al confronto, al combattimento e alla morte in battaglia – capovolge quella che, per il giovane, è invece una scala di valutazione fin troppo ovvia:

Es desconcierto.
¡Qué temor tienes a un muerto!
¡Qué hicieras estando vivo! (III, vv. 2344-46).

È evidente insomma che Don Giovanni continua a seguire un tipico codice 'cavalleresco' portandolo però ai suoi estremi, sia nel valore che nell'irrisione. Per questo di fronte all'iscrizione incisa sulla tomba di Gonzalo de Ulloa, che propone la continuazione di un duello che la morte sembra non avere concluso⁸⁶ («Aquí aguarda [...] / [...] / la venganza»⁸⁷), accetterà subito di proseguire il confronto, fissando l'ora e il luogo dell'incontro:

Aquesta noche [...] os aguardo en mi posada;
allí el desafío haremos,
si la venganza os agrada (III, vv. 2255-58).

Anzi, incredulo di fronte alla possibilità che il duello possa realizzarsi («¿Y habéis vos de vengar [...]?»⁸⁸) rinnoverà la sfida con una nuova offesa, tirando la barba di pietra e sollecitando ironicamente un'azione che coincide con un evidente ossimoro (non dormire essendo immersi nel sonno eterno della morte):

si es que vos la habéis de hacer [la venganza],
importa no estar dormido (III, vv. 2264-65).

Così, quando seguendo puntualmente la sua provocazione, il convitato si presenterà – quella stessa notte – per proseguire il duello, don Giovanni (l'abbiamo visto) si comporterà come un perfetto nobile, affrontando con sangue freddo l'inaspettato e pericoloso rivale. E a un abituale codice di cortesia (più che al timore di una possibile irata reazione) ci sembra corrispondere anche la cautela dimostrata quando – durante la cena –

⁸⁶ Secondo Francisco Fernández-Turiénzo don Giovanni, davanti all'iscrizione incisa sulla tomba, «reacciona [...] como caballero de honor, es decir, lo interpreta como si fuera un cartel de desafío» («El convidado de piedra»: *Don Juan pierde el juego*, in «Hispanic Review»; 45, 1, 1977, p. 50).

⁸⁷ *El burlador de Sevilla...*, cit., III, vv. 2247-49.

⁸⁸ *Ivi*, III, v. 2251.

il servo nomina con leggerezza la figlia del Comendador tra le tante donne ingannate:

Calla,
que hay parte aquí que lastó
por ella, y vengarse aguarda (III, vv. 2411-13).

Chiudendo questa battuta con un chiaro riferimento all'iscrizione che ha appena letto in chiesa⁸⁹, il *burlador* dimostra comunque di essere ben consapevole che, insieme all'invito a cena, anche la sfida da lui proposta è stata accettata e che, quindi, il confronto di opposte forze è già iniziato. In questo rischioso *desafío* sarà allora inevitabilmente (tra i due volti di don Giovanni) quello di valoroso cavaliere ad imporsi e a fargli percepire il coraggio – e non più la burla – come elemento di supremazia che porta alla massima realizzazione del proprio *ser*. Per questo, quando il «caballero honrado» (così si definisce la statua al proprio arrivo⁹⁰) che è stato suo ospite per la cena chiederà di rimanere solo con lui, si impegnerà – come cavaliere – a consentirgli la dovuta rivincita impegnando, su questo il proprio onore: «[¡] mi palabra te doy / de hacer lo que ordenares!»⁹¹.

La disponibilità del giovane insomma è totale: riconosce all'apparizione sovranaturale l'autorità di dargli ordini (un'autorità peraltro riservata solo al re) e si compromette ad eseguirli ancora prima di conoscerne il contenuto: sia che si tratti di cercare di dare pace alla sua anima, sia che si tratti invece di corrispondere alla, già annunciata, attesa vendetta («o si aguardas / alguna satisfacción / para tu remedio»⁹²). Quello che comunque è evidente è che la prova da superare, benché ancora ignota, sarà sicuramente terribile. Da qui l'ansia di don Giovanni e la sua reiterata richiesta: «¡dilo!», «Habla, que suspenso estoy»⁹³. Il convitato però, prima di rispondere, solleciterà un'ulteriore conferma ricordando quel ruolo di onorato uomo di corte che, con le sue burle, il *burlador* ha ripetutamente negato:

¿Cumplirásme una palabra
como caballero? (III, vv. 2437-38).

⁸⁹ È inutile ricordare che la chiesa – una «tierra sagrada» come la definisce Catalinón (III, v. 2229) – non rappresenta per don Giovanni un luogo che suscita rispetto o spinge al pentimento, ma soltanto un sicuro rifugio da possibili rivendicazioni umane: Octavio, Mota, ecc.

⁹⁰ Cfr. *ivi* il v. 2332.

⁹¹ *Ivi*, III, vv. 2432-33.

⁹² *Ivi*, III, vv. 2429-31.

⁹³ *Ivi*, III, vv. 2431 e 2436.

Ma nonostante che il giovane riaffermi con decisione quella garanzia che la propria nobiltà comporta (o dovrebbe comportare):

Honor
tengo, y las palabras cumplo,
porque caballero soy (III, vv. 2438-40),

altre sollecitazioni seguiranno prima e dopo la rivelazione dell'impresa da compiere:

Dame esta mano [...] (III, v. 2441),
Bajo esta palabra y mano (III, v. 2445),
Y cúpleme la palabra,
como la he cumplido yo (III, vv. 2453-54).

Sarà anzi quest'ultima richiesta, che sottolinea indirettamente l'esigenza di una paritaria procedura nello svolgimento del *desafío*, a spingere don Giovanni non solo a confermare la propria volontà di rispettare quanto promesso («Digo que la cumpliré [la palabra]»), ma a rivendicare – come ultima e definitiva prova di correttezza – quell'identità nobile e quel nome illustre («que soy Tenorio») ⁹⁴ che poco dopo – nella burla ad Aminta – verranno sviliti a mero strumento di inganno. Né è un caso che questo primo convito si chiuda con una singolare e duplice affermazione dell'io, giacché – in perfetto parallelismo – se il *burlador* esibisce il suo nobile casato, in modo ancora più deciso il Comendador citerà il proprio («Yo soy / Ulloa»⁹⁵) e così come don Giovanni ribadirà l'impegno assunto («Yo iré sin falta») don Gonzalo si congederà fingendo di dargli fiducia: «Y yo lo creo. ¡Adios!»⁹⁶.

⁹⁴ *Ivi*, III, vv. 2455, 2456.

⁹⁵ *Ivi*, III, 2456-57.

⁹⁶ Due battute ancora intenzionalmente parallele («Yo» / «Y yo»): *ivi*, III, vv. 2457-58.



Luis Buñuel nel ruolo di Don Giovanni, Residencia de Estudiantes, 1920.

III. UNA CONDANNA INEVITABILE

1. *L'ultima inversione di ruoli*

Sottolineando l'importanza del nome, o meglio dell'illustre stirpe alla quale anch'egli appartiene, il Comendador si colloca sullo stesso piano di don Giovanni: nessuna esplicita minaccia, nessun riferimento alla propria (sia pur evidente) dimensione ultraterrena, solo il ricordo e la conferma della posizione occupata in vita. Il confronto proposto appare così falsamente paritario, un qualsiasi – sia pur atipico – duello tra cavalieri. Ma d'altronde la statua ha cercato, fin dal primo momento (fin da quando cioè ha bussato alla porta del rifugio di Tenorio), di sottolineare la propria, ormai inesistente, componente umana¹. In perfetto accordo con l'iscrizione incisa sulla tomba che lo definiva «el más leal caballero» del re – si presenterà infatti – eludendo le reiterate domande del giovane («¿Quién va? [...] ¿Quién sois vos?»²) – come una persona già nota («Yo soy»), come un «Caballero honrado» che, invitato a cena, si reca puntuale all'appuntamento³. Ed analogamente, al momento di congedarsi, vincolerà don Giovanni ad un secondo (fatale) appuntamento-convito con un'affermazione-richiesta ancora una volta solo apparentemente paritaria: «Y cúmpleme la palabra, / como la he cumplido yo»⁴.

Del tutto falso è infatti il parallelismo proposto. Se ripercorriamo la scena che rappresenta (in chiesa) l'imprevisto imbattersi di don Giovanni nel monumento funebre di Ulloa possiamo constatare che la statua mantiene sempre il suo 'mortale' silenzio, non c'è quindi da parte sua nessun cen-

¹ Si ricordi tra l'altro che, durante il primo convito gli stessi servi di don Giovanni osserveranno come la statua si adegui, con il suo comportamento, alle consuetudini cortigiane (ama ascoltare musica, ecc): «Catalinón ¡Tiene el seor muerto / buen gusto! Criado Es noble por cierto, / y amigo de regocijo» (*El burlador de Sevilla...*, cit., III, vv. 2376-78).

² *Ivi*, III, v. 2331.

³ *Ivi*, III, vv. 2248 e 2332.

⁴ *Ivi*, III, vv. 2453-54.

di accettazione (come troveremo invece in altre successive riscritture dell'opera⁵) davanti al provocatorio invito e, di conseguenza, non c'è nessuna promessa da mantenere. Nonostante questo, però, affermando di aver rispettato la propria promessa Ulloa non mente; giacché il suo abile gioco consiste nel commutare il proprio referente senza che l'avversario lo percepisca. Fingendo di rispettare l'impegno con Tenorio – ma, ribadiamo, si tratta di un impegno inesistente perché mai assunto – il convitato confessa in realtà, cripticamente, di star tenendo fede a un'altra promessa: quella (fatta a sé stesso) di prolungare i tempi della vendetta oltre i consueti limiti dell'umana esistenza.

Ma l'attuazione di questo obiettivo, l'unico nel quale si è effettivamente compromesso («Seguiráte mi furor!»⁶), verrà celata; ogni minaccia e ogni riferimento alla qualifica di 'traditore' proclamata a gran voce durante il duello («Muere, traidor!») – e ribadita dall'iscrizione tombale («la venganza de un traidor»⁷) – scompare per lasciare il posto a una precisa e sintetica richiesta: un invito a cena, parallelo al primo ma sicuramente più spaventoso. Don Giovanni sa bene, poiché è stato lui a sollecitarlo, che Gonzalo de Ulloa è tornato dall'oltretomba per realizzare la propria vendetta e sa, altrettanto bene, che questa si consumerà proprio durante il secondo convito. La statua infatti, al momento di congedarsi, ha messo un preciso limite temporale a quell'infinito spazio di attesa annunziato sul monumento funebre («Aquí aguarda [...] / [...] la venganza [...]»⁸) concretizzandone appunto, con l'occasione, l'imminente scadenza:

mañana a las diez, jestoy
para cenar aguardando! (III, vv. 2446-47).

È chiaro però che il gioco delle parti ormai si è completamente ribaltato. Anche se don Giovanni sembra non accorgersene, il suo ruolo – e per la seconda volta – è cambiato: se già – come abbiamo visto – da semplice *burlador* si era trasformato in omicida, ora da omicida si trasformerà in vittima, mentre il ruolo di 'organizzatore d'inganni' passerà (con un perfetto scambio) da lui al Comendador che, a sua volta, da vittima si trasformerà nel suo beffatore. Ma d'altra parte, come noto, è stato il giovane a fissare

⁵ Basta pensare alla «marmorea testa» che annuisce o alle «terribili occhiate» che spaventano Leporello nella sc. 12^a del II atto del *Don Giovanni* di Da Ponte-Mozart; nella commedia di Tirso invece la statua annuisce e parlerà soltanto durante il primo (e secondo) convito.
⁶ *El burlador de Sevilla*..., cit., II, v. 1584.
⁷ *Ivi*, ripetutamente ai vv. 1574 del II atto e 2248 del III.
⁸ *Ivi*, III, vv. 2247-49.

senza volere l'*iter* che lo porterà alla morte; pronunciando davanti a Aminta quel falso giuramento che invocava una precisa maledizione: «ruego a Dios / que a traición y alevosía / me dé muerte un hombre, muerto»⁹. E Dio rispetterà la sua scelta, sia per quanto riguarda l'identità del carnefice (la statua lo ripeterà prima di ucciderlo: «así quiere [Dios] que tus culpas / a manos de un muerto pagues»¹⁰), sia per quanto riguarda – ed è questo l'elemento più interessante – le modalità della condanna.

Il Convitato infatti – in perfetto parallelismo con quella «traición» y «alevosía» che don Giovanni ha utilizzato costantemente – attuerà nei suoi confronti un insidioso e articolato inganno¹¹. Come abbiamo visto, invece di ammonirlo o spaventarlo (inducendolo al pentimento), cercherà di tranquillizzarlo, di non insospettirlo, di attutire l'effetto terrificante provocato dalla propria apparizione. La sua anomala presenza si trasforma così in un evento del tutto normale e persino la sua dichiarata identità, con un palese ossimoro, viene offerta – ancora una volta – come indiretta garanzia di non pericolosità: «Yo soy», «El muerto soy, no te espantes»¹² (significativo, naturalmente, il contrappunto con il «Muerto estoy!» di Catalinón collocato tra queste due battute¹³).

Ulloa conferma insomma il suo ruolo di giustiziere implacabile ma al tempo stesso, come dicevamo, l'inversione di ruoli costituirà un elemento importante della sua vendetta. Perfino quello stato di attesa che sembrava essergli proprio («Aquí aguarda» recitava l'iscrizione) finirà così, ben presto, per divenire un elemento caratterizzante di Juan Tenorio. La provocatoria sfida lanciata dal giovane ha infatti capovolto la situazione; colui che era atteso diventa colui che attende¹⁴:

Aquesta noche a cenar
os aguardo en mi posada;
allí el desafío haremos (III, vv. 2255-57)

⁹ *Ivi*, III, vv. 2076-78.

¹⁰ *Ivi*, III, vv. 2754-55.

¹¹ Già Marc Vise, nel suo stimolante saggio *Modalidades y función de la burla en el doble convite de «El burlador de Sevilla»* rilevava come il comportamento della statua – durante il secondo convito – seguisse la tecnica della moderazione tipica dei duelli medievali: muoversi lentamente per permettere la ritirata, stare in silenzio, attenuare i propri poteri soprannaturali, ecc. (in *Tirso de Molina: imágenes e representación*, cit., pp. 107-119).

¹² *El burlador de Sevilla*..., cit., III, v. 2685. Il ripetersi immutato delle brevi battute che scandiscono la duplice apparizione della statua («Don Juan ¿Quién va? Don Gonzalo Yo soy», III, vv. 2331 e 2686 cit.) accentua la variazione inserita nella successiva, più precisa dichiarazione d'identità: il «caballero» del cit. v. 2332 diventa appunto ora, più oggettivamente, «El muerto».

¹³ *Ivi*, v. 2686 del III atto.

¹⁴ È significativo, a questo proposito, rilevare anche che ormai don Giovanni non è più colui che dichiara la propria (vera o falsa) identità, ma colui che la chiede all'altro.

(e analogamente, durante il primo convito, don Giovanni affermerà: «estoy / [...] aguardando»¹⁵).

Il giovane si sbaglia però quando crede (sia pur per burla) di aver fissato il luogo e il momento del nuovo confronto con Gonzalo de Ulloa giacché, quando quest'ultimo si presenterà all'appuntamento, il duello – che con le sue parole Tenorio ha indissolubilmente legato alla cena – sarà rimandato e spostato: il giorno successivo, in chiesa. Dopo aver atteso di conoscere quale sarà la prova da affrontare don Juan dovrà quindi ancora aspettare. Le poche parole scambiate senza testimoni con la statua, con quella rovente stretta di mano che l'ha accompagnate, sono state comunque già sufficienti a provare la pericolosità dell'avversario; ma, nonostante questo, il *burlador* ridimensiona la prova ardua che deve affrontare (presentarsi l'indomani alle dieci di sera alla cappella per consumare insieme un secondo convito) ed esibisce la sua consueta iattanza:

¡Empresa mayor
entendí que me pedías! (III, vv. 2448-49).

Fedele al ruolo di protagonista assoluto che ha scelto (e che il drammaturgo gli ha conferito), don Giovanni vuole confermarsi come personaggio esemplare, mostrando una straordinaria audacia. E non a caso è in questa difficile congiuntura che Siviglia torna ad essere il suo punto di riferimento, la voce autorevole che può testimoniare – oltre alla fama di seduttore menzognero (con i cit. vv. 1309-10: «Sevilla a voces me llama / el Burlador») – la sua straordinaria e intrepida indole:

Mañana iré a la capilla
donde convidado soy,
porque se admire y espante
Sevilla de mi valor (III, vv. 2481-84).

Il cavaliere riduce così tutti i possibili indizi ammonitori a mere «ideas / que da la imaginación»¹⁶ senza rendersi conto che il perseguimento e l'ostentazione del proprio valore si trasformano, come la più volte constatata garanzia d'immunità, in strumento di inganno. In poche parole la fama e i privilegi del suo casato finiscono per esercitare, su di lui, una funzione tentatrice simile (anche se con le dovute differenze) a quella che la promessa di nozze ha esercitato su Tisbea ed Aminta, essendo – se non la fama – per lo

¹⁵ *Ivi*, III, vv. 2426-27.
¹⁶ *Ivi*, III, vv. 2473-74.

meno l'immunità non vera, perché limitata e condizionata dalla gravità della colpa commessa.

Più che avviso dell'imminente condanna, la visita soprannaturale del Convidado apparirà insomma all'orgoglioso giovane come una prova da sopportare, come una terrificante esperienza alla quale un cavaliere valoroso deve far fronte. E proprio seguendo questa errata prospettiva don Giovanni non si soffermerà sul valore ammonitore di quella mano che – e lo riconosce terrorizzato (con il corpo madido di sudore, il sangue raggelato nelle vene¹⁷) – ha stretto la sua con un calore mai provato o sull'alito freddo che ha accompagnato le poche frasi pronunziate dal morto. Pur avendo infatti equiparato la prima a un «inferno» e il secondo a una «infernal respiración»¹⁸, la sua volontà di allontanare ogni timore – considerato indecoroso per il proprio rango – lo porterà a confermare a se stesso l'inopportunità di lasciarsi condizionare dalle apparenze.

Ma appunto, come dicevamo, sarà anche questa l'astuzia della statua vendicatrice: insinuare in don Giovanni il dubbio di poter essere ritenuto un vile. Per provocarlo e mantenerlo nell'errore Ulloa infatti insisterà, durante il due conviti, su quell'accusa già pronunziata in punto di morte: «el que es traidor / es traidor porque es cobarde»¹⁹. Durante il primo incontro, ad esempio, completerà il gesto di porgergli la mano con un «no temas» che provoca la prevedibile, sdegnata, reazione del giovane («¿Eso dices? ¿Yo temo?»²⁰) e la sua iperbolizzata autoaffermazione: «Si fueras el mismo inferno / la mano te diera yo»²¹.

Preoccupato solo di evitare quell'etichetta di «infame» che il morto potrebbe attribuirgli²², e che in qualche modo infamerebbe la sua reputazione, don Giovanni non ascolterà le proteste di Catalinón che, spaventato, lo incita a non presentarsi all'appuntamento. E per questo, ancora una volta, reagirà sdegnato quando, in chiesa, si troverà di fronte a un interlocutore che, invece di stupirsi del suo coraggio, si limiterà ad alludere al suo abituale atteggiamento dissacrante:

No entendí que me cumplieras
la palabra, según haces
de todos burla (III, vv. 2687-89).

¹⁷ Se già la didascalia sottolinea che, una volta che la statua è uscita di scena, «queda de él un gran con pavor», la battuta che segue conferma pienamente l'immagine: «¡Válgame Dios! Todo el cuerpo / se ha bañado de un sudor / y dentro de las entrañas / se me yela el corazón» (*ivi*, III, vv. 2461-64).

¹⁸ *Ivi*, III, vv. 2467, 2473.

¹⁹ *Ivi*, II, vv. 1584-86.

²⁰ *Ivi*, III, v. 2442.

²¹ *Ivi*, III, vv. 2443-44.

²² Come afferma *ivi* al v. 2670.

In questo momento, infatti, il ricordo della sua attività di *burlador* sembra non interessargli (essendo ora prioritaria per lui la fama di cavaliere valoroso²³); non capisce e considera ingiusta l'insinuazione che vi è contenuta. È evidente che nella sua mente non c'è alcuna relazione tra il disonorare una donna, ingannare un amico o irridere una statua tirandogli la barba e il rispettare l'impegno di presentarsi a un appuntamento nel quale gli verrà chiesto di dar prova come 'cavaliere' di quel coraggio varie volte dimostrato – l'abbiamo sottolineato – in «tantas y tan extrañas mocedades»²⁴. Le parole del Convitato inoltre sviscerano quell'*hacer burla* che don Giovanni ha sempre equiparato a un'esibizione di irriverente arguzia e abilità (degnata pertanto di suscitare ammirazione) a un generico sottrarsi agli impegni presi che, associato al «no te espantes» con cui il morto lo ha salutato²⁵, si configura come una sottintesa dichiarazione di disistima. Da qui appunto il suo sdegnato interrogativo: «¿me tienes / en opinión de cobarde?»²⁶

Ma la statua non vuole (o può) ammettere differenziazioni all'interno di un comportamento irrispettoso e, comunque, disonorevole e per questo insiste trasformando la propria indiretta insinuazione in un'esplicita accusa:

Sí [cobarde], que aquella noche huiste
de mí, cuando me mataste (III, vv. 2691-92);

e allora don Giovanni dovrà difendersi, delimitare il sottile discrimine che separa la viltà dalla volontà di mantenere l'anonimato²⁷. Ed è per questo che la sua risposta, dopo la rapida precisazione «Huí de ser conocido» – che lo giustifica per quanto riguarda il passato – si concentrerà subito sul presente per sottolineare, in un evidente contrasto temporale («mas ya»), la sua ferma intenzione di non sottrarsi al confronto: «me tienes delante»²⁸.

Coerentemente dunque acconsentirà ad ogni richiesta, teso solo a dimostrare il proprio valore: quando il Comendador afferma che vuole cenare, esclamerà con decisione «¡Cenémos!» (mentre sullo sfondo si ode in contrappunto l'«Aquí escusamos la cena / [...]» del pusillanime Catalinón, poi

²³ Il giovane abbandona quindi il perseguimento dell'attributo *burlador de Sevilla* per privilegiare piuttosto quell'antonomasia «Héctor de Sevilla» che il padre gli ha attribuito davanti al re.

²⁴ Si tratta del cit. v. 1088.

²⁵ *Ivi*, al v. 2686 del III atto.

²⁶ *Ivi*, III, vv. 2689-90.

²⁷ È un dato di fatto comunque che don Giovanni ha invitato il servo a seguirlo nella fuga e per ben due volte: subito dopo aver ucciso Ulloa e dopo aver restituito il mantello all'ignaro Marqués de la Mota (cfr. «Huyamos» ai vv. 1581 e 1603 del II atto, *ivi*).

²⁸ *Ivi*, III, v. 2693.

reiterato nell'analogo «yo he merendado esta tarde»²⁹) e quando ancora segnala che è necessario sollevare la tomba si offrirà di fare ben altro: «Y si te importa / levantaré esos pilares»³⁰. Concentrato su se stesso non percepirà l'ironia insita nella lode del suo giustiziere («¡Valiente estás!») e, anzi, ribadirà con compiaciuta vanità: «Tengo brío / y corazón en las carnes»³¹. Poi, mentre il servo interferisce nel dialogo cercando di sottrarsi alla cena o avanzando domande importune, continua ad acconsentire alle richieste iperboliche del contenuto: «¿No comes tú?» gli chiede la statua, «Comeré, / si me dices, áspid y áspides / cuantos el infierno tiene» sarà la sua risposta³².

Solo quando i musicisti col loro canto ricordano che «no hay plazo que no llegue, / ni deuda que no se pague»³³, mostra qualche segno di inquietudine: un «yelo» comincia a bruciargli il petto³⁴. Allora, in qualche modo esausto, con la speranza-convizione di aver dimostrato una sufficiente prepotenza e di aver soddisfatto l'avversario, comunicherà di aver concluso il proprio compito:

Ya he cenado, haz que levanten
la mesa (III, vv. 2744-45).

Infatti i presagi lugubri che accompagnano la cena (il tavolo con tovaglie lussuose nere) e la sgradevolezza che la caratterizza (cibi nauseabondi con scorpioni e vipere, vino dal sapore di fiele, ecc.) sembrano – come dicevamo – costituire già di per sé una forma di pena-espiazione e Tenorio, senza sospettare che in realtà la condanna è un'altra (considerandosi cioè in una situazione di non-pericolo), cercherà di affrontarla con coraggio vincendo il timore che susciterebbe in chiunque.

E analogamente, quando la statua di Ulloa avanza un'ulteriore richiesta, sempre fingendo di mettere alla prova il suo coraggio:

Dame esa mano,
no temas, la mano dame (III, vv. 2745-46),

²⁹ Rispettivamente *ivi*, ai vv. 2701 e 2697, 2714. Già Marc Vité osservava «El ideal de Don Juan consiste en no ser Catalinón, en no tener temores», e ancora «Para étre, el honor se reducirá, defensivamente, en no caer "en opinión de cobarde" y, ofensivamente, en aumentar su fama de valiente. Don Juan casi establece la equivalencia honor=valor en el monólogo que concluye la primera entrevista con la Estatua» (*Don Juan o temor y temeridad. Algunas observaciones más sobre "El Burlador de Sevilla"*, in «Caravelles», Cahiers du Monde hispanique et luso-brésilien, 13, 1969, pp. 68 e 70).

³⁰ *El Burlador de Sevilla...*, cit., III, vv. 2703-4.

³¹ *Ivi*, III, nei successivi vv. 2705 e 2706.

³² *Ivi*, III, vv. 2721-23.

³³ *Ivi*, III, vv. 2731-32.

³⁴ *Ivi*, al v. 2736.

risponderà di nuovo con quell'interrogativo-affermazione pronunciato durante il primo convito: «¿Eso dices, yo temor?»³⁵. Ma questa volta il calore trasmesso sarà insopportabile e quindi don Giovanni sarà costretto, prima a supplicare ripetutamente l'avversario:

¡Qué me abraso! ¡No me abrasas
con tu fuego! (III, vv. 2748-49),
¡Qué me abraso, no me aprietes! (III, v. 2759),

e poi a tentare di difendersi. Se però fino a quel momento ha accettato il ruolo assegnatogli nel *desafío*-cena, quando il Convidado con questa mossa cambia le modalità del confronto passandolo su un piano fisico anche il giovane riporterà automaticamente la sfida al suo ambito naturale: lo scontro con la spada. Come allora nel palazzo aveva ammonito il vecchio Ulloa, che minacciava di colpirlo, con un «Mira que te he de matar»³⁶ ora, in perfetto parallelismo, farà seguire il suo 'assalto' da un'analogia minaccia: «Con la daga he de matarte»³⁷.

Però, benché per don Giovanni il ritorno all'utilizzo di un'arma convenzionale sembri legare in un'indissolubile continuità i due duelli (quello interrotto dalla morte del Comendador e quello sollecitato in chiesa), è fin troppo evidente che il confronto questa volta non gli lascia alcuna possibilità né di vittoria, né di fuga. Quella diversità 'materica' che, come lui stesso aveva rilevato, lo separa dal suo contendente («jaunque mal reñir podremos, / si es de piedra vuestra espada!»³⁸), e che Catalinón aveva ribadito nella sua pericolosità:

Hombre es de mucho valor,
que él es piedra, tú eres carne,
no es buena resolución (III, vv. 2414-16).

gli sarà infatti – anche se diversamente (la dura pietra diventa evanescente) – fatale: «¡Mas, ay, que me canso en vano / de tirar golpes al aire!»³⁹. E sarà a questo punto, constatata la propria impotenza, che il *burlador* deciderà di uscire da quel ruolo di cavaliere valoroso che si era imposto e cercherà di eludere l'implacabile castigo. Ma invano, giacché solo ora si accorge che co-

³⁵ *Ivi*, III, v. 2747.

³⁶ Al v. 1574, ma si veda anche la precedente irata risposta di don Gonzalo: «¿Pasat? / Por la punta desta espada» (*ivi*, III, vv. 1571-72).

³⁷ *Ivi*, III, v. 2760.

³⁸ *Ivi*, III, vv. 2259-60.

³⁹ *Ivi*, III, vv. 2761-62.

lui che, fino a quel momento, ha ritenuto un cavaliere tornato dall'oltretomba per chiedere una riparazione della propria offesa è in realtà un emissario inviato da Dio per mettere in atto la sua finale condanna.

Non più beffatore, ma beffato don Giovanni dovrà insomma, e improvvisamente, confrontarsi con quella morte che ha sempre considerato lontana, mentre la possibilità del pentimento – che ha dato troppo facilmente per scontata – gli verrà inevitabilmente negata: «No hay lugar, ya acuerdas tarde»⁴⁰. È chiaro infatti che don Giovanni, rimandando *sine die* il momento della propria conversione, ha finito per svilire il significato stesso della confessione riducendola a una mera (e improvvisata) dichiarazione di pentimento priva di ogni ragionevole consapevolezza. All'oltraggio operato contro singoli e differenziati personaggi e contro valori basilari quali la vita e il senso dell'onore («las dos prendas que más valen» riconoscerà Catalinón in clausola alla commedia⁴¹), il cavaliere ha aggiunto quindi anche la costante indifferenza verso un importante sacramento che ha preso in considerazione solo funzionalmente al proprio profitto (e cioè alla propria finale salvezza). Per questo la statua non potrà che dimostrarsi inflessibile negandogli altro tempo e altre occasioni.

2. Il pentimento mancato

Riflettendo sull'irriducibile ostinazione di don Giovanni nel peccato ci sembra importante rilevare (a giustificazione del nostro protagonista) come i vari ammonimenti che più volte gli sono stati rivolti, sia pur affermati con decisione, abbiamo finito spesso per perdere la propria forza sì che il loro messaggio è stato in qualche modo vanificato. È ovvio infatti che l'immediata complicità con la quale don Pedro favorisce la fuga del nipote da Napoli contraddice le sue irate accuse («Desobediente, atrevido, / estoy por darte la muerte!»⁴²) e che le scorate parole di don Diego – pur accusando il figlio («Traidor», un'accusa ripetuta anche da altri personaggi⁴³) e sottolineando la gravità della sua colpa («delito [...] tan grave»⁴⁴) – contrastano chiaramente con la soddisfazione espressa per le decisioni prese a suo favore dal re:

⁴⁰ *Ivi*, III, v. 2768.

⁴¹ E precisamente al v. 2838.

⁴² *Ivi*, I, vv. 59-60.

⁴³ Da Gonzalo de Ulloa, come abbiamo visto, ma ad esempio anche da Octavio («aqueste traidor don Juan», v. 2633) o, indirettamente, dallo stesso tío («Ay, coradito / que temo alguna traición», *ivi*, vv. 54-55). Batricio invece lo definirà «alevoso y desestable» (v. 2792). Cfr. al v. 1436 la cit. battuta di don Diego.

⁴⁴ *Ivi*, II, v. 1431.

Ya he visto lo que tanto deseaba (III, v. 2517),
 Todo en bien se acaba (III, v. 2519).

In ambedue i personaggi, insomma, il ruolo ricoperto prende il sopravvento sul giudizio morale, sulla punizione annunciata o auspicata.

Come Don Giovanni può facilmente intuire, le parole del padre seguono un doppio codice, quello privato (del rimprovero) e quello ufficiale (della difesa) ma è evidente che solo quest'ultimo finirà per incidere sull'azione e quindi sulla sua esistenza. Per il giovane è scontato quindi che quel vocativo *traidor*, che è stato legato a un'invocazione terribile:

¿En el palacio Real
 traición, y con un amigo?
 Traidor, Dios te dé el castigo
 que pide delito igual (II, vv. 1434-37),

sarà presto dimenticato e smentito. Se infatti nel suo primo colloquio col sovrano don Diego l'aveva già sostituito con una blanda definizione che rimandava solo a un carattere ribelle («hijo inobediente»⁴⁵), come abbiamo visto, quando il Duca Octavio – basandosi su quello stesso attributo («cómo es traidor»⁴⁶) – chiederà la «licencia» del re per battersi, si opporrà con decisione, pur essendo il duello diretta conseguenza di quel «delito averiguado» e del «tanto daño» causato dal figlio⁴⁷.

Il *burlador* insomma – in nome della primaria difesa di un casato illustre («Eso no, su sangre clara / es tan honrada»⁴⁸) – si vedrà, come previsto, esentato dal presentarsi a un giusto confronto mentre il suo tradimento sarà ridimensionato. Nella prospettiva del giovane, teso a guadagnarsi notorietà con gli inganni, diventano quindi inutili le sollecitazioni paterne a diventare «más cuerdo», «más bueno» o con «mejor fama»⁴⁹ (indiretto richiamo all'accennata opposizione di antonomasie *Héctor de Sevilla* / *burlador de Sevilla*) giacché gli ammonimenti, non trovando una loro concreta ed immediata realizzazione, diventano appunto in qualche modo vani.

⁴⁵ *Ivi*, II, v. 1084. Una disobbedienza certa (e reiterata). Basta ricordare, al di là degli inganni, altri sparsi esempi: quando lo zio, a Napoli, gli suggerisce di rifugiarsi a Milano o in Sicilia (I, v. 109) si recherà invece in Spagna, e lo deciderà subito («gozoso me parto a España», I, v. 120); o ancora, quando il re lo esilia a Lebrija, si fermerà lungo la strada – a Dos Hermanas – e da qui, una volta sedotta Aminta, ritornerà a Siviglia («Vete, ensilla, que mañana / he de dormir en Sevilla», I, vv. 1972-73) per compiere altre burle.

⁴⁶ *Ivi*, III, v. 2553.

⁴⁷ *Ivi*, III, vv. 2526-28.

⁴⁸ *Ivi*, III, vv. 2552-55.

⁴⁹ *Ivi*, II, vv. 1420-21.

Né maggiormente significativi sono, per don Giovanni, i funesti avvertimenti e il dissenso di Catalinón, sviscerati anch'essi nella loro credibilità. Il richiamo alla punizione incombente e al dovere di una maggiore integrità morale, che avrebbero dovuto imporsi come primari, passano infatti in secondo piano per l'evidente codardia del servo (come prima per la fierezza e l'eccessiva indulgenza del genitore). Se osserviamo le sue battute vediamo che già la prima avvertenza al padrone – legata alla seduzione di Tisbea – è preceduta dal tentativo di smentire una caratteristica indissolubilmente legata alla sua identità. La correzione e il capovolgimento semantico del proprio nome (vile sì, ma obbediente quasi fino a diventare coraggioso) confermano poi quell'antonomasia che, se ora viene ridimensionata per respingerne le valenze negative:

Aunque soy Catalinón,
 soy, señor, hombre de bien,
 que no se digo por mí:
 Catalinón es el hombre,
 que sabes que aquele nombre
 me asienta al revés a mí (I, vv. 880-85).

poco dopo (in risposta alla reiterazione definitiva di don Giovanni: «Catalinón con razón / te llaman»⁵⁰) sarà ribadita come precisa e consapevole scelta di comportamento:

[...] en burlar mujeres
 quiero ser Catalinón (I, vv. 908-9).

La disapprovazione espressa dal vecchio servitore⁵¹ finisce dunque per rimandare, più che a una basilare scelta etica, a una mera contrapposizione di caratteri (non a caso don Giovanni alluderà ora alla sua «condición» e «hábito antiguo»⁵²) e anzi, nel contrasto dei due atteggiamenti, sarà paradossalmente Catalinón a risultare in difetto. Gli affranti commenti («¡Buen pago / a su hospedaje deseas!», «Pobre mujer, hartó bien / te pagamos la posada»⁵³) e il ricordo del castigo incombente («Los que fingís, y engañáis / las mujeres desa suerte, / lo pagaréis con la muerte»⁵⁴) appariranno così come

⁵⁰ *Ivi*, I, vv. 905-6.

⁵¹ Accumunato quindi al nobile don Diego dall'età. Lo rileva lo stesso don Giovanni irritato dalla solidarietà espressa dal servo verso lo scortato genitore: «Catalinón Fuese el viejo enternecido. / Don Juan Luego, las lágrimas copia, condición de viejo propia» (*ivi*, II, vv. 1466-68).

⁵² *Ivi*, I, vv. 892-95.

⁵³ *Ivi*, I, vv. 898-99, 912-13.

⁵⁴ *Ivi*, I, vv. 902-4.

espressioni di debolezza, risultato di un mascherato timore che si contrapone, certo, all'intolleranza delle regole del cavaliere, ma anche alla sua 'eroicità' (si ricordi l'autoparallelismo don Giovanni / troiano Enea).

Le parole pronunziate da Catalinón si prestano infatti quasi sempre (esclusi sparsi commenti in *aparte* o digressioni scherzose⁵⁵) a una duplice lettura, essendo allo stesso tempo evidente richiamo all'inevitabile punizione – che dovrebbe convincere al ravvedimento –, ed espressione di una personale (e per il padrone eccessiva) cautela. E non a caso il ruolo di «Predicador / [...] impertinente»⁵⁶ che don Giovanni gli attribuisce per il suo esplicito dissenso dalla programmata burla-seduzione di doña Ana («No lo apruebo»⁵⁷) sfocerà in una netta contrapposizione che vede ancora una volta, da un lato, il servo valorizzare l'opportunità della rinuncia e, dall'altro, il cavaliere accusarlo di viltà:

Catalinón La razón hace al valiente.
Don Juan Y al cobarde hace el temor (II, vv. 1356-57).

Ma non basta, giacché anche il «Ruego al cielo que salgamos / della en paz» pronunziato più tardi dal servo è commentato da Tenorio (che già s'immagina la «fama» che accompagnerà l'inganno) con un'analoga accusa: «¡Catalinón, / en fin!»⁵⁸. Né quest'ultimo celerà la propria paura quando sarà testimone dell'assassinio del Comendador:

Si escapo yo desta,
no más burlas, no más fiesta (II, vv. 1576-77),
[...] no habrá
águila que a mí me alcance (II, vv. 1603-4),

o quando, a Dos Hermanas, dando per scontato l'imminente seduzione e l'abbandono di Aminta, risponderà all'interrogativo «¿Qué dices tú?» con un significativo «Que temo / muerte vil destos villanos»⁵⁹. E se questa volta il cavaliere, distratto dalle lodi della bellezza della contadina, non si attarderà a commentare la sua battuta, poco più tardi cercherà di smentire l'analogo «Que salíésemos quería / de todas [las burlas] bien» (pronunziato per di più come contrappunto del suo orgoglioso «La burla más escogidas / de todas

⁵⁵ Penso all'allusione a un Duca Octavio-Capricornio (II, vv. 1154-55).

⁵⁶ *Ivi*, II, vv. 1354-55.

⁵⁷ *Ivi*, II, v. 1348.

⁵⁸ *Ivi*, II, vv. 1474-75.

⁵⁹ *Ivi*, II, 1788-89.

ha de ser ésta»⁶⁰) con un «¿qué temes?» che ancora una volta sottolinea l'abituale viltà di Catalinón⁶¹. Ma benché quest'interrogativo – accompagnato com'è dal ricordo della posizione privilegiata dei Tenorio – si proponga come totalmente rassicurante, il servo insisterà aggiungendo nuove, perplesse, dichiarazioni e ammonimenti:

Yo he sido mirón del tuyo [delito]
y por mirón no quería
que me cogiese algún rayo (II, vv. 1968-70),
Mira lo que has hecho, y mira
que hasta la muerte, señor,
es corta la mayor vida⁶²;
que hay tras la muerte imperio (II, vv. 1975-78);

che saranno ancora una volta interpretate dal cavaliere, indispettito, come ulteriori esempi di una natura pusillanime:

Vete, que ya me amohinas
con tus temores extraños (II, vv. 1981-82).

Durante i due conviti poi, quando il contrasto tra i due personaggi si fa ancora più evidente qualsiasi ripensamento sulla propria condotta diventa, per Tenorio, impensabile. Sfoggiando il suo coraggio e il suo desiderio di gloria (in evidente contrasto con la giustificata paura di Catalinón), il cavaliere dichiarerà infatti la sua volontà di distanziarsi da un comportamento che considera inadeguato al proprio rango; ogni possibile prudenza o rinuncia al confronto con la statua viene relegata così a un ambito estraneo e inaccettabile: «temer muertos / es más villano temor»⁶³. La paura del servo si trasforma insomma, per tutti, in un dato acquisito; e se il vecchio arriverà a ribadirla come singolare giustificazione e difesa («¡Señor, si sabes / que soy un Catalinón!» afferma cercando di eludere l'ordine di aprire la porta all'ignoto, lugubre visitatore⁶⁴), il padrone, spazientito, si limiterà a convalidarla con un equivalente «gallina»⁶⁵ che sottolinea, ancora una volta, la fondamentale differenza che separa il proprio comportamento di cavaliere da

⁶⁰ *Ivi*, III, vv. 1975-60.

⁶¹ *Ivi*, al v. 1963.

⁶² Un *memento mori* già ricordato da don Diego nei rimproveri rivolti al figlio: «¡Breve [jornada] te ha de parecer» (*ivi*, II, v. 1446).

⁶³ *Ivi*, III, vv. 2475-76.

⁶⁴ *Ivi*, III, vv. 2307-8.

⁶⁵ *Ivi*, III, v. 2329.

ullo dell'umile e pusillanime servitore (differenza che sarà tra l'altro evidenziata anche nella riscrittura di Cicognini⁶⁶).

A confermare nella mente del giovane la non-autorevolezza degli ammonimenti di Catalinón si aggiungono poi sparsi rimandi a credenze e a superstizioni popolari (che comunque al timore sempre si ricollegano): l'attonita in pena della nonna morta rievocata quando la statua bussa alla porta («...ecc. È evidente, ad esempio, che il valore ammonitore dell'osservazione praticamente nullo, dalla disapprovazione che il vecchio servitore esprime subito dopo per la data infausta scelta per le nozze con Isabela (fissate appunto di martedì, un «mal día»⁶⁹); e non a caso l'irritazione che don Giovanni aveva iniziato a manifestare di fronte al rimprovero («Di, ¿comienzas a ser necio?») lascia il posto al giustificato rifiuto di «disparates» degni di «embusteros y locos» e alla proposta di una diversa definizione basata solo sulla concretezza quotidiana: «mal día» è il giorno in cui si è privi di denaro⁷⁰.

Ma tornando al timore che caratterizza Catalinón, va rilevato che quella stessa paura che lo spinge ad ammonire il padrone perché non insista negli inganni, lo porterà anche a cercare di convincerlo dell'opposto e cioè a non mantenere la sua parola. Così quando don Giovanni – sentendosi impegnato come cavaliere a rispettare la promessa fatta alla statua – vorrà presentarsi puntuale all'appuntamento, cercherà di dissuaderlo («¿Necedad de necedades!»⁷¹) e ancora quando questi insisterà nei propri intenti di correttezza («¿No ves que de mí palabra?»⁷²), ribadirà animatamente il suo dissenso:

Y cuando se la quebrantes,
¿qué importa? ¿ha de pedirte
una figura de jaspe
la palabra? (III, vv. 2666-69).

⁶⁶ Nel suo più schematico ed essenziale *Il convitato di pietra*, troviamo infatti (nella scena in cui il giovane manifesta l'intenzione di andare alla cena col morto) due battute allusive proprio a questa contrapposizione: «Don Giovanni Gli promissi [alla statua], e voglio attenderli, e la mia parola è di Cavaliere. Pastarino E la mia è de poverhuom, e sì non ghe voi vegnir» (III, sc. 5^a de *Il convitato di pietra*, Per Antonio Pisarti, In Bologna, s.a.).

⁶⁷ Cfr. «A mi agüela hallaron muerta, / como racimo colgada, / y desde entonces se suena / que anda siempre su alma en pena» (*El burlador de Sevilla...*, cit., III, vv. 2302-5).

⁶⁸ *Ivi*, III, 2647-48.

⁶⁹ *Ivi*, III, v. 2651.

⁷⁰ *Ivi*, III, vv. 2649, 2653-54 e 2655-57.

⁷¹ *Ivi*, III, v. 2664.

⁷² *Ivi*, III, v. 2665.

C'è, insomma, in questo caso un capovolgimento di posizioni che vede don Giovanni teso al mantenimento dell'impegno assunto (percepito come un tutt'uno col proprio valore: non vuole che il morto lo giudichi un vile, un «infame»⁷³) e Catalinón proiettato invece verso la noncuranza e l'oblio in quanto uniche garanzie per uscire indenni da una situazione di estremo rischio. Il dissenso verso l'amoralità di don Giovanni (contaminato però da commenti che, paradossalmente, si trasformano in un riconoscimento della sua abilità nella burla: «No se escapa / nadie de ti»⁷⁴, ecc.) finisce insomma per confermarsi come dettato dal timore della punizione, divina o umana che sia, e non a caso allora il controllato dominio e l'impassibilità del cavaliere si contrappongono 'positivamente' alle invocazioni del servo («¿Dios en paz / destos convites me saque!»⁷⁵) o ai suoi farneticanti commenti di fronte all'apparizione soprannaturale della statua.

Se insomma per Catalinón la salvezza finisce per coincidere con la fuga (sempre fedele insomma al sema insito nel suo nome, Catalinón come 'vile', 'cacasotto', ecc.), per don Giovanni – abituato a un codice militare-cortigiano – è l'esatto contrario. Non va dimenticato infatti che è stato il valore dimostrato in battaglia ciò che gli ha provocato il perdono del re; ed è quindi scontato che il cavaliere cada nella facile trappola di ritenere la (doverosa) esibizione del proprio coraggio uno strumento di assoluzione.

3. La forza della predestinazione

L'inganno fatale nel quale Tenorio finirà per cadere si va insomma costruendo via via durante tutto lo svolgimento della commedia e nessuno dei personaggi maschili sembra essere esente da responsabilità: il servo, il padre, lo zio, ecc. Ma non dobbiamo certo per questo trascurare quell'elemento di 'predestinazione negativa' che lo stesso don Giovanni afferma con un chiaro intento di previa autodifesa. Il sintetico commento definitorio pronunciato di fronte ad Aminta («Éstas son las obras mías»⁷⁶) è infatti solo la conclusione dell'essersi dichiarato, subito prima, 'vittima' di un'irresistibile *inclinación* naturale che, automaticamente, lo esenterebbe da ogni colpevolezza. Il cavaliere infatti, oltre a trasferire sul dio pagano Amore l'imput delle proprie imprese seduttorie (contrappunto delle sue «gloriosas

⁷³ *Ivi*, III, v. 2670.

⁷⁴ *Ivi*, II, vv. 1545-46.

⁷⁵ *Ivi*, III, vv. 2679-80.

⁷⁶ *Ivi*, III, v. 2005.

hazafias»), insiste astutamente sulla componente inerziale del proprio comportamento («el amor me guía») e sull'inutilità di perseguire scelte diverse: «no hay hombre que se resista»⁷⁷.

Impossibile quindi rinunciare al ruolo di *burlador* e alla sua affermazione iperbolica. Per questo, quando il misterioso coro che accompagna il primo convito alluderà alle donne che ha ingannato, non solo confermerà la sua sprezzante indifferenza («De todas me río»⁷⁸), ma la estenderà istintivamente anche a quella doña Isabela della quale è ormai promesso sposo; e sarà allora il servo, più attento di lui all'evoluzione degli eventi (e da questo punto di vista amministratore perfetto), a correggere il suo errore: «Esa, señor, ya no es, [no], / burlada, porque se casa / contigo, como es razón»⁷⁹.

Ancora una volta, insomma, don Giovanni è concentrato sul perseguimento della propria fama (di seduttore o di coraggioso) e quindi perfino il rimedio all'offesa recata – in questo caso messo in moto e formalmente accettato – rimane per lui, come d'altronde la possibilità del pentimento, un elemento dilazionabile, di importanza secondaria. Infatti, pur intendendo adempiere «sin falta» all'impegno⁸⁰ quando, poche ore prima delle nozze, il servo gli ricorda l'imminente appuntamento e lo invita a sbrigarsi («Vamos, si te has de vestir, / que te aguardan, y ya es tarde»⁸¹) non avrà alcun dubbio sulla priorità delle proprie scelte: farà attendere i nobili e il re per recarsi alla cena col morto e dimostrare il suo valore: «Otro negocio tenemos / que hacer, aunque nos aguarden»⁸².

Ma d'altronde, l'abbiamo già osservato, don Giovanni compirà tutta una serie di errori di interpretazione, primo fra tutti il sottovalutare il potere di un «difunto». Così, singolarmente, mentre è ricorso sempre alla fuga per evitare l'arresto e il conseguente castigo umano, non cercherà in nessun modo di sottrarsi alla prova-espiazione ultraterrena. E sarà anzi proprio il suo aver eluso sia la detenzione (dopo la seduzione di Isabela o l'assassinio di Ulloa), sia il doveroso duello con Octavio (per volere del padre e del sovrano) ciò che lo porterà a doversi battere con la, ben più pericolosa, statua di don Gonzalo.

Il passaggio dal mancato risarcimento umano alla punizione divina è infatti inevitabile, sì che quest'ultima verrà invocata più volte dallo stesso don Diego («Dios te de el castigo», «¿Qué es juez fuerte / Dios en la muer-

⁷⁷ *Ivi*, III, vv. 1994 e 1997. Per l'*inclinación amorosa* vedi, ad es., l'ill. a p. 198.

⁷⁸ *Ivi*, III, v. 2401.

⁷⁹ *Ivi*, III, vv. 2403-5.

⁸⁰ *Ivi*, III, v. 2643.

⁸¹ *Ivi*, III, vv. 2659-60.

⁸² *Ivi*, III, vv. 2661-62.

tel», «a Dios tu castigo dejas»⁸³) e infine confermata – a rispettare la stabilità della gerarchia sociale – dall'autorità del re. Proprio il sovrano, infatti, convertirà la vendetta verbalmente annunciata da Ulloa morente («Seguiré mi furor!») in una promessa scritta che, incisa sul sepolcro («góticas letras»), delega appunto a un potere ultraterreno il rendergli giustizia: «aguarda del Señor / [...] / la venganza [...]»⁸⁴.

Come noto però, anche di queste parole don Giovanni si prenderà gioco («Del mote refirme quierol»⁸⁵) irridendo al tempo stesso il commendatore e, più indirettamente, il re. Ma non basta, giacché alla negatività dell'atto compiuto, la cui intenzionalità è a tutti patente (Catalinón lo confermerà davanti al sovrano: «del comendador haciendo burla», «por ultrajarle»⁸⁶), si aggiunge l'inopportunità del luogo scelto. Se infatti l'aver sedotto Isabela nella reggia napoletana era stato equivalente a dissacrare l'autorità del sovrano (e sia don Pedro che don Diego l'avevano sottolineato⁸⁷), in base a quel parallelismo re/divinità sul quale ci siamo già soffermati possiamo affermare che l'aver irriso la tomba di Ulloa e la sua epigrafe dentro la chiesa dimostra nel cavaliere una totale mancanza del rispetto dovuto a Dio.

All'offesa che il suo comportamento immorale gli recava (don Diego lo aveva ammonito in questo senso: «castigo ha de haber / para los que profandís / su nombre»⁸⁸) si aggiunge insomma questa nuova e più grave offesa. E, in perfetto contrappasso, sarà quindi proprio nella chiesa, in quella chiesa che essendo «tierra sagrada»⁸⁹ avrebbe dovuto garantirgli l'impunità, che verrà consumata l'estrema condanna. La provocatoria battuta del cavaliere «Di que de día me den / en ella la muerte»⁹⁰, allusiva all'interdizione che coinvolge la giustizia terrena, verrà così smentita nella diversa dimensione della giustizia divina che fisserà l'esecuzione appunto in quel luogo, con solo un'insignificante sfasatura cronologica: non avverrà di giorno ma in piena notte (per don Giovanni però questo rappresenta, come l'essere ucciso da un morto, un paradosso irrealizzabile).

Né intendiamo soffermarci oltre sulla condanna inflitta all'incauto cavaliere – una condanna richiesta coralmente: dalle donne sedotte⁹¹, da Ulloa,

⁸³ *Ivi*, II, vv. 1436, 1443-44, 1463-66.

⁸⁴ *Ivi*, vv. 1584 cit. e 1661 del II atto, 2246-49 del III.

⁸⁵ *Ivi*, III, v. 2250.

⁸⁶ *Ivi*, III, vv. 2836, 2840.

⁸⁷ Cfr. «Di, vil jno bastó emprender / [...] / sino [...] / [...] en el palacio real», «Halláronle en la cuadra del Rey mismos», «En el palacio Real [...]»; *ivi* vv. 77-82 del I atto, 1049 e 1434 del II.

⁸⁸ *Ivi*, II, vv. 1441-43.

⁸⁹ Come afferma Catalinón al v. 2229.

⁹⁰ *Ivi*, III, vv. 2230-31.

⁹¹ Basta pensare al, sia pur preventivo, «Dios te castigues» di Tisbea (*ivi*, I, v. 960).

dal re, da don Diego e (involontariamente) dallo stesso don Giovanni col suo ora ricordato «ruego a Dios / que [...] / me dé muerte [...]»⁹² – eppure vogliamo sottolineare di nuovo l'importanza delle diverse antonomasie che, nel corso dell'intreccio, sottolineano le componenti ora positive, ora negative della personalità di Tenorio. Accanto alle già citate «Héctor de Sevilla» e «burlador de España», se ne aggiungono naturalmente altre (come quel «langosta de las mujeres» con cui Catalinón, al v. 1476, fissa l'identità delle vittime privilegiate del padrone), ma è ancora un'altra quella che ora ci interessa.

Nelle prime scene della commedia, quasi a legare subito la sua identità a una dimensione ultraterrena negativa, don Giovanni è infatti equiparato a un «demonio». E se è fin troppo evidente che questa parola e i suoi sinonimi rimandano metaforicamente alla sua irriducibile sfrontatezza e crudeltà (lo dichiarerà Catalinón pensando allo sprovveduto sposo di Dos Hermanas: «¡Desdichado tú, que has dado / en manos de Lucifer!»⁹³), nelle scene sopra alluse – e precisamente nel menzognero racconto con cui don Pedro coprirà la sua fuga da Napoli – ci troviamo di fronte più che a un ingegnoso meccanismo definitorio a una vera e propria metamorfosi.

Raccontando allo sfortunato duca Octavio l'avvenuto disonore di Isabela il vecchio converte infatti l'ignoto traditore (per l'abilità e prestantza con cui si è dileguato) in una figura sovrumana potente ed assoluta, il demonio appunto. Inoltre quest'esplicita trasformazione («pienso que el demonio / en el tomó forma humana»⁹⁴) è rafforzata da altre precedenti identificazioni: don Giovanni agonizzante a terra come una «enroscada culebra» che improvvisamente guizza (evidente la valenza simbolica del serpente⁹⁵) o che dimostra tanta audacia da essere considerato («sin duda es») un «monstruo» o un «Gigante» che «al cielo se atreve»⁹⁶ (una definizione quest'ultima assai pertinente giacché anche di orgoglio peccherà il nostro cavaliere pensando di avere il controllo assoluto della propria morte).

Ma d'altronde questi pochi versi del racconto si collegano direttamente al dialogo tra zio e nipote che li precede giacché il giovane, accettando la sollecitazione alla fuga rivoltagli («Don Pedro ¡Atreveráste a bajar /

⁹² Ivi, III, vv. 2076-78.

⁹³ Ivi, III, vv. 1775-76.

⁹⁴ Ivi, I, vv. 300-1.

⁹⁵ Alle diverse allusioni al demonio, tra l'altro, Alan Soons ricollega anche il «nombre sugestivo de la calle de la Serpes» dove – come afferma Mota rispondendo a don Giovanni (vv. 1508-09) – vivono le prostitute sivigliane (*Ficción y comedia en el siglo de oro*, Actes gráficas Clavileño, Madrid 1968, pp. 93-94).

⁹⁶ Cfr. rispettivamente i vv. 139-41 e 295-96. Sulla componente luciferina di Don Giovanni, per un inquadramento e per un bilancio bibliografico, si veda soprattutto Aurora Egido, *Sobre la demonología de los burladores (De Tirso a Zorrilla)*, in *El mito de don Juan* n. 2 dei «Cuadernos de teatro clásico», Madrid 1988, pp. 37-54.

por ese balcón? Don Juan Sí atrevo»⁹⁷), riconosce il ruolo di *adjuvant* esercitato dal parente con una frase metaforica che, se interpretata letteralmente («que alas en tu favor llevo»⁹⁸), inizia già la sua metamorfosi. È chiaro, certo, che il referente mitologico sottinteso in questa frase è Icaro a cui il padre (nel suo caso lo zio) fornisce ali per sfuggire alla prigionia del labirinto (per lui dalla reggia-prigione), ma è altrettanto chiaro che nel suo successivo racconto don Pedro, basandosi sul comune denominatore della superbia, passa dal mito di Icaro (che cerca audacemente di avvicinarsi al sole) a quello dei Giganti che osarono la scalata dell'Olimpo. Ed è poi il conseguente, già alluso, riferimento al sovrano come a una divinità che dimora in una reggia-cielo a portare allo sviluppo della duplice valenza pagana e cristiana di questo vocabolo (inteso cioè come dimora di Zeus e come dimora di Dio) e, mediante la valorizzazione di quest'ultima, all'ulteriore commutazione di don Giovanni in un demone:

Mas quien al cielo se atreve
sin duda es Gigante o monstruo.
[...]
[...] pienso que el demonio
en él tomó forma humana (I, vv. 295-301).

Ma c'è un altro interessante particolare da aggiungere giacché don Pedro, ricreando dinamicamente la scena, completa la metamorfosi di Tenorio con ulteriori dettagli che ne rafforzano la raffigurazione come personaggio di confine tra il terreno e l'ultraterreno. Se infatti da un lato correda l'allusione alla fuga del giovane con particolari innecessari, tesi solo alla conferma della propria autorità (la bellezza dell'edificio diventa rappresentativa dell'importante ruolo esercitato a corte):

se arrojó por los balcones
entre los pies de esos olmos
que coronan del palacio
los chapiteles hermosos (I, vv. 303-6),

dall'altro, facendo precedere «se arrojó» dall'inciso «vuelto en humo y polvo», finalizza l'accezione del predicato alla metamorfosi luciferina del personaggio e al movimento discensionale che tipicamente l'accompagna. Potremmo aggiungere anzi che quest'immagine finisce per assumere un ruolo

⁹⁷ *El burlador de Sevilla...*, cit., I, vv. 105-6.

⁹⁸ Ivi, I, al successivo v. 107.

so valore premonitore anticipando quello sprofondamento di don Giovanni tra le fiamme che chiuderà la commedia.

Con la sua invettiva insomma il vecchio zio tratteggia non solo la complessa identità del nipote, ma anche il suo finale destino⁹⁹. In questa sc. 9^a del I atto infatti possiamo veder sintetizzato il fatale itinerario di don Giovanni che dalla violazione iniziale della reggia-Olimpo passerà, attraverso il succedersi di progressive e sempre più gravi colpe (il suo orgoglio di *burlador* non ha limiti), alla violazione della dimora divina per precipitare infine come un demone, o meglio come un secondo *ángel caído*, nel fuoco dell'oltretomba¹⁰⁰.

4. Registri paralleli

Due non a caso, e perfettamente paralleli, i luoghi scelti per il *desenlace*. Da un lato il palazzo reale, sede privilegiata per la rivendicazione e la *deshonra* dove si riuniranno tutti i personaggi oltraggiati (sc. 22^a-25^a), dall'altro la chiesa, sede esclusiva della giustizia divina dove don Gonzalo sarà l'unico rappresentante delle donne disonorate. Invano, quindi, Tenorio cercherà di salvarsi dichiarando di non aver disonorato doña Ana (un particolare che aveva taciuto a difesa della propria fama di *burlador*), giacché ciò che lo avrebbe salvato in una normale contesa individuale – inutile la vendetta se l'offesa non è stata realizzata –, non ha alcun significato in una generale valutazione morale della condotta e in quella logica divina che equipara nella colpevolezza azione e intenzione dell'azione:

[Don Juan] A tu hija no ofendí,
que vio mis engaños antes.
Don Gonzalo No importa, que ya pusiste tu intento
(III, vv. 2763-66).

⁹⁹ Già abbiamo insistito sui risvolti negativi della sua indulgenza (come su quella di don Diego) un'indulgenza che si trasformerà in involontario *imput* verso la condanna del giovane.

¹⁰⁰ Uno sprofondamento («*Hándese el sepulcro, con don Juan y don Gonzalo*») che Maurice Molho ricollega all'opposto gesto di aprire la tomba che ha dato inizio al secondo convito e alla prebenda (III, vv. 2701-3). A suo avviso «el convivio de piedra se presenta como un mito eucaristico en manduca el cuerpo del hombre: no es el hombre el que manduca el cuerpo de Dios, sino Dios quien antropofagia divina replicando a la *teofagia humana*» (*Don Juan en Europa*, in *El mito de don Juan*, cit., p. 83).

Ma, come abbiamo osservato, don Giovanni continua fino all'ultimo a ritenersi l'unico arbitro e protagonista dell'azione e, rimandando *sine die* il pentimento, si preoccupa solo di dimostrarsi valoroso nel temibile ed arduo confronto con il *convitato*, senza accorgersi che proprio a quest'ultimo è stato affidato il ruolo di esecutore della giustizia divina. La sua però è una condanna che è stata, in qualche modo, già annunciata e la cui realizzazione lo spettatore attende fin da quando ha udito pronunciare in chiesa il provocante invito; e continuerà ad aspettarla seguendone il progressivo avvicinarsi, prima con la visita del convitato, poi col presentarsi del cavaliere all'appuntamento (in una chiesa intenzionalmente aperta¹⁰¹) e con i cori premonitori che accompagnano la cena, fino al momento in cui la morte verrà ufficialmente proclamata: «[Dios] quiere que tus culpas / [...] pagues»¹⁰².

Una condanna divina alla quale, naturalmente, Tirso affiancherà quella umana, che colloca però in clausola con un rapidissimo «Prendedle, y matalde luego»¹⁰³, solo per confermare – seguendo i topici del tempo – che a livello sociale è all'autorità regale che spetta giudicare ogni contesa. E poco importa da questo punto di vista che il giudizio del sovrano arrivi tardi (quando il *burlador* è già stato ucciso) poiché i due scioglimenti presentano entrambi, in totale coerenza, l'esemplare castigo e la morte di Tenorio. Una conclusione parallela peraltro inevitabile in una commedia che ha sempre seguito – vogliamo sottolinearlo – un doppio registro fondendo nel suo svolgersi atmosfere ed episodi corrispondenti a due generi drammatici diversi: la commedia d'intreccio (con seduzioni e abbandoni, richieste di giustizia, ecc.) e la commedia teologica (con i frequenti ammonimenti, con la provocazione dei falsi giuramenti dell'ostinato cavaliere, ecc.).

Come noto infatti i rimandi a una dimensione ora umana e ora divina si alternano costantemente nel dialogo – dal proposito dei personaggi oltraggiati di ricorrere al giudizio regale agli sparsi avvertimenti sulla sicura punizione celeste –, ben diversa però è la loro incidenza. Colpisce, ad esempio, il fatto che la possibile punizione del sovrano non compaia mai tra gli avvertimenti rivolti a don Giovanni (non a caso si metterà in moto solo *a posteriori*) mentre invece è costante, e da parte di tutti, il previo annuncio dell'esistenza di una suprema autorità ultraterrena alla quale nulla sfugge. È

¹⁰¹ Niente, nemmeno una porta sprangata, ostacola l'ingresso di don Giovanni. Come si ricorderà, mentre Catalinón impaurito si ostina a considerare chiuso l'edificio («Ya está cerrada la Iglesia / [...] ¿Qué importa que llame? / ¿Quién tiene de abrir, que están / durmiendo los sacristanes?», *ivi*, III, vv. 2671-74), il cavaliere insiste nel voler bussare («Llama [...] / Llama a ese postigo», III, vv. 2672 e 2675) ripetendo il gesto compiuto il giorno prima dalla statua: «bussare insistentemente». Ma, in questo caso, la sua visita è attesa e tutto è già previsto: sia l'inganno nei suoi confronti che la sua non percezione della burla.

¹⁰² *El burlador de Sevilla*, cit., III, vv. 2753-54.

¹⁰³ *Ivi*, III, v. 2823.

chiaro insomma che l'autore, seguendo un preciso obiettivo teologico (dimostrare che la salvezza si ottiene se alla grazia si unisce il libero arbitrio) vuole che prima di tutto a Dio venga affidata l'operazione di giustizia. E infatti perfino due importanti uomini di corte tra i più vicini al sovrano come lo zio e il padre dello scapestrato cavaliere, considerando vani i propri ammonimenti, invocheranno subito (per la seduzione di Isabela) più che la punizione regale quella divina:

[Don Pedro] ¡Castigüete el cielo, amén! (I, v. 84),
 Don Diego Pues no te vence castigo
 con cuanto hago y cuanto digo
 a Dios tu castigo deo (II, vv. 1463-65).

Nell'equilibrio della commedia il taglio *de enredo*, che caratterizza tutta la prima parte, lascia così spazio nella seconda all'attuazione della resa dei conti, sempre più spesso allusa. Analizzando con attenzione il dialogo potremmo anzi persino azzardarci a fissare un punto di possibile discriminazione tra le due parti: la prima, con le offese attuate dal cavaliere, corrispondente ai vv. 1-2097 e la seconda, tesa invece al duplice castigo, corrispondente ai 2098-2870.

Due, chiarissimi e fin troppo noti, i nuclei tematici (le seduzioni e il macabro convito) e due i protagonisti – fissati fin dal titolo, *El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra* – rappresentati in una progressiva tensione narrativa che sposta gradualmente l'attenzione dal primo verso il secondo. Presente dalla 1ª sc. con rapide battute don Giovanni, introdotto invece con solennità ed ampio respiro don Gonzalo de Ulloa nella 14ª e poi, da quel momento, entrambi indissolubilmente legati: dal re col vincolo delle programmate nozze (nella cit. 14ª del I atto) e da Dio con il diverso legame della vendetta (nella 15ª del II atto; nozze ignorate, ma che rendono paradossale il suo tentativo di seduzione e ancora più grave l'offesa¹⁰⁴). Tesi entrambi ad esibire le proprie gloriose, opposte, gesta e, subito dopo, fissati nel momento della morte, impreveduta e reciprocamente provocata (Don Giovanni uccide Ulloa così come Ulloa 'ucciderà' Don Giovanni).

Diversa però la potenzialità drammatica dei due personaggi giacché il Comendador mayor de Calatrava godrà sulla scena di quella duplice dimensione che gli consente di proiettare il suo ruolo di ambasciatore dal piano umano a quello ultraterreno (ambasciatore di Dio come prima del so-

¹⁰⁴ Giacché disonorerà il nome di colei che doveva essere sua sposa (e ne ucciderà il padre). Si verifica cioè per don Ana un cambiamento di ruolo parallelo e opposto a quello che già abbiamo segnalato per Isabela: la duchessa si trasforma da donna violata in promessa sposa, Ana de Ulloa da promessa sposa in donna (sia pur solo teoricamente) violata.

vrano), mentre un'analoga opportunità non sarà concessa a don Juan Tenorio la cui presenza si esaurisce senza possibilità di recuperi o prolungamenti nel momento del suo precipitare tra le fiamme dell'al di là. Nessun ritorno possibile quindi per il nostro cavaliere se non, forse, fuori dello spazio della commedia; solo seguendo Luis Vázquez¹⁰⁵ ed allargando lo sguardo ad altri testi teatrali tirsiani (e precisamente alla III parte de *La santa Juana*¹⁰⁶) potremo recuperare infatti anche per don Giovanni quella dimensione drammatica ultraterrena che in *El burlador de Sevilla* è, e deve rimanere, esclusiva di Gonzalo de Ulloa.

¹⁰⁵ Si veda la già cit. introduzione alla sua edizione di *El burlador de Sevilla y Convidado de piedra*, p. 82.

¹⁰⁶ In questa commedia infatti un cavaliere, proprio chiamato Don Juan e condannato a scontare durissime pene tra le fiamme del Purgatorio, torna dall'oltretomba sulla terra per ammonire l'amico peccatore don Luis e fargli provare il bruciore delle fiamme dell'al di là. Si tratta comunque solo di una fugace apparizione limitata allo spazio di poche, rapide battute (che esauriscono la sc. XXVII).



José Caballero, Bozzetto per il II atto del *Burlador de Sevilla*.



José Caballero, Bozzetto per il III atto del *Burlador de Sevilla*.

IV. UN PERSONAGGIO DUPLICATO

1. Tisbea: una variante femminile di don Giovanni

Protagonista di irriverenti burle, eppure a sua volta ingannato (dalla statua funebre poco prima irrisa), don Giovanni viene dunque colto di sorpresa dalla condanna. Il gioco di finale contrappasso che lo coinvolge era stato però preceduto, oltre che da reiterati ammonimenti e da lugubri segnali, da una significativa affermazione di Catalinón. Il servo infatti, esprimendo il proprio dissenso («no lo apruebo») e sottolineando la pericolosità di un atteggiamento troppo incurante («tú pretendes que escapemos / una vez, señor burlados») ¹ aveva sintetizzato, con assoluta premonizione, il meccanismo di fatale e topica consequenzialità che avrebbe travolto don Giovanni:

que el que vive de burlar
burlado habrá de escapar (II, vv. 1351-52).

Si tratta di due versi particolarmente significativi giacché, non solo sintetizzano emblematicamente il destino del protagonista, ma fissano in modo speculare anche le vicende di altri personaggi. Se analizziamo infatti, di nuovo e con maggiore attenzione, l'insieme del dialogo della commedia ci rendiamo conto che, in questo testo (tutto fondato sulla burla) ci sono altre due figure che in qualche modo ripetono l'itinerario di don Giovanni passando dall'essere soggetto a oggetto d'inganno ². La pescatrice Tisbea ad esempio vantandosi di aver rifiutato con superbia ³ i propri corteggiatori, si configura

¹ *El burlador de Sevilla...*, cit., II, vv. 1348 e 1349-50.

² Abbiamo già accennato a questa gradualità nell'introduzione a *L'ingannatore di Siviglia* (Pinardi, 1998, cit., p. XXVIII).

³ Si veda il famosissimo monologo pronunciato dalla giovane prima d'incontrare il cavaliere (vv. 375-482 (a cui fanno da contrappunto i vv. 482-516 con la nave-pavón, il suo «orgullo» e «primipal naufragati»).

subito in qualche modo come un *alter ego* femminile di Juan Tenorio. La sua stessa autodefinizione («la que de esta costa burla hacía»⁴) la colloca tra coloro che hanno, con leggerezza, burlato a lungo innamorati (o amanti). Cerdalità con cui è stata attuata sono molto diverse da quelle usuali di Tenorio – rito»⁵, ecc.) e l'irrisione manifestata ad ampio raggio dal cavaliere («de todos te reirme quiero!»⁶, ecc.) – comune è però, e vogliamo sottolinearlo, la coscienza di aver trasformato la burla in una modalità di comportamento irriducibile e compiaciuto.

Se poi, come accennavamo, ci soffermiamo sulla conclusione della storia dei due personaggi vediamo che, curiosamente, il nesso colpa/castigo finisce per ripetersi: come il *burlador* don Giovanni, anche la *burladora* Tisbea finirà a sua volta burlata⁷. Né è casuale che un eco (o meglio un'anticipazione) di quella frase proverbiale pronunciata da Catalinón, che abbiamo ora citato:

que el que vive de burlar
burlado habrá de escapar (II, vv.1351-52),

appaia proprio anche nel lamento della donna abbandonata:

Yo soy la que hacía siempre
de los hombres burla tanta,
que siempre las que hacen burla
vienen a quedar burladas (I, vv. 1014-17).

C'è però un'altra analogia che ci sembra importante segnalare: sia per don Giovanni che per Tisbea la punizione finale arriva inaspettata dopo una situazione di oggettivo ed esclusivo privilegio. Come infatti il cavaliere si vanta più volte di godere della protezione del padre e del lungo tempo concessogli da Dio, la pescatrice ostenta sicurezza considerandosi l'unica tra le giovani esentata dai ricorrenti castighi d'amore:

Yo [...] / [...] / sólo [...] exenta / [...] / de sus prisiones (I, vv. 375-82),
[...] en libertad se goza / el alma (I, vv. 404-5)

⁴ *Ivi*, III, v. 2189.

⁵ *Ivi*, I, v. 413.

⁶ *Ivi*, III, v. 2250.

⁷ Per un primo accenno al parallelismo tra Tisbea e don Juan si veda Laura Dolfi, *Regnes donjuanesos de las damas de Tirso*, in *Tirso de Molina en la compañía Nacional de Teatro Clásico, Año 2003*, «Cuadernos de teatro clásico», 18, dirigido por Ignacio Arellano, Madrid, 2004, pp. 143-44.

(sottesa, nel riferimento alla 'carcel de amor', l'accezione letterale di «prisiones» e di «libertad»).

Ma non basta, giacché sia la superba *burladora* che il troppo fiducioso *burlador* dovranno fare i conti – oltre che con quella umana – con la giustizia divina: con l'implacabile dio pagano Amore la prima, con il severo Dio cristiano il secondo. Analoghe saranno, quindi, sia la 'vendetta' (eseguita per interposta persona) che la pena inferta. Per quanto riguarda la vicenda di Tisbea anzi, potremmo rilevare una singolare somiglianza tra le opposte figure di don Giovanni e di Gonzalo de Ulloa. Sia pur metaforicamente infatti, alludendo al proprio desiderio amoroso, il cavaliere annunzierà al servo Catalinón la metamorfosi subita: «Muerto voy» (e lo ribadirà: «Por Tisbea estoy muriendo») e subito dopo, davanti alla pescatrice, si comprometterà in una dichiarazione di status-identità: «Muerto soy»⁸ (che sottintende il ricordo di quella possibile morte reale appena evitata⁹).

E sarà la scherzosa battuta della giovane, che sottolinea l'incongruenza della sua affermazione («¿Cómo, si andáis?»¹⁰), a spingerlo a confessare – sia pur all'interno di una topica commutazione metaforica – la propria natura 'soprannaturale': «Ando en pena, como véis»¹¹. Don Giovanni insomma si presenta, anch'egli, davanti alla sua vittima come un'anima arrivata dall'al di là per chiedere riparazione a colui/colei che l'ha ucciso (al contrario del giovane però il Comendador dichiarerà di essere «en gracia»...); e ancora una volta le sue vere intenzioni saranno accuratamente celate, sì che la menzogna si trasforma nel principale strumento di esecuzione e condanna. Ma non basta, anche la pena imposta sarà simile: il fuoco, inteso ora in senso figurato, ora invece come elemento reale-soprannaturale. L'invocazione «¡Fuego, fuego, que me quemó / [...]!»¹² con la quale Tisbea esprime la propria disperazione amorosa ritorna infatti, con solo limitate varianti, nel ripetuto grido che don Giovanni rivolge al convitato:

¡Qué me quemó, que me abrasó! (III, v. 2769),
¡Que me abrasó! No me abrasés

⁸ *Ivi*, I, rispettivamente ai vv. 684, 897 e 692.

⁹ Una morte temuta e concretamente affermata da Catalinón: «Si está muerto», «muerto está, no hay quien lo crea» (vv. 538, 551). Don Giovanni invece, rivolgendosi a Tisbea, gioca tra il piano reale e metaforico della propria morte («A Dios, zagala pluguiera / que en el agua me anegara / para que cuerdo acabara, / y yo loco en vos no muriera» vv. 621-24) e sul nesso morte-ascensione-resurrezione: «Vivo en vos, si en el mar muero. / [...] / pues del infierno del mar / salgo a vuestro claro cielo» (vv. 584-88). «Con tu presencia recibí / el aliento que perdí» (vv. 639-40). E Tisbea, dopo averne constatato il deliquio-decesso («muerto venís», v. 610), conferma al servo la sua 'resurrezione': «ya está tu dueño vivo» (v. 637).

¹⁰ *Ivi*, I, v. 692.

¹¹ *Ivi*, I, v. 694.

¹² *Ivi*, I, v. 986.

con tu fuego! (III, vv. 2748-49),
Que me abraso [...] (III, v. 2759).

Spingendo ancora oltre la nostra analisi potremo poi perfino affermare, *mutatis mutandis*, che don Giovanni – nei confronti di Tisbea – finisce per esercitare (insieme al suo evidente e primario ruolo di ingannevole seduttore) una più occulta funzione di vendicatore-giustiziere, parallela quindi a quella che il Comendador eserciterà più tardi nei suoi confronti. Se infatti quest'ultimo si presenterà improvvisamente come inviato da una suprema autorità ultraterrena per castigarlo in nome delle varie donne burlate, paradossalmente anche il cavaliere arriverà inaspettato (come una «nube que del mar salió»¹³) per «punire» la giovane che ha più volte deriso e disdegnato i suoi innamorati.

Inoltre, come la pescatrice manifesta con un «anegar mis entrañas» la profonda sofferenza fisica che la fuga-punizione di Tenorio le ha provocato, un equivalente riferimento al cuore che gli si è gelato «dentro de las entrañas»¹⁴ esprimerà il dolore che il cavaliere ha provato stringendo la mano giustiziera del Comendador. Ed è proprio pensando ai commenti pronunciati in questa scena dal giovane – chiaramente legati a una dimensione ultraterrena («un infierno parecía», «infernál respiración»¹⁵) –, che il disperato grido di Tisbea, reiterato ben quattro volte come mera variazione del sopra citato v. 986:

¡Fuego, fuego, zagales! ¡Agua, agua,
amor clemencia, que se abrasa el alma
(I, vv. 998-99, 1012-13, 1030-31, 1044-45).

ci sembra acquistare una semia ancora più intensa per il suo esplicito riferimento a un'anima «condannata» che brucia tra le fiamme e che implora indulgenza dall'incostante dio Amore.

Né manca a completare il parallelismo Tisbea/don Giovanni, l'evidente analogia dei luoghi nei quali, per entrambi, si è consumata la colpa: la capanna, dove la ragazza si è incontrata con Tenorio, e la cappella, dove il cavaliere ha irriso la statua del Comendador. Non a caso ambedue gli spazi ritornano in totale coinvolgimento durante la realizzazione della condanna: la capanna infatti arderà (sia pur metaforicamente) insieme alla pescatrice per volere dell'ira divina¹⁶.

¹³ *Ivi*, I, v. 1010.

¹⁴ Rispettivamente ai vv. 1011 del I atto e 2463 del III.

¹⁵ *Ivi*, vv. 2467, 2472.

¹⁶ Perfetto contrappasso, quindi, per la sofferenza amorosa inflitta ai suoi innamorati, parimenti condannati a sopportare un analogo fuoco (cfr. «en sus infiernos»: *ivi*, I, v. 458).

UN PERSONAGGIO DUPLICATO

que mi cabaña se abrasa! (I, v. 987),
quiere amor quemar cabañas (I, v. 993)

così come l'intera cappella sarà distrutta dalle fiamme («Toda la Capilla se arde»¹⁷) mentre don Giovanni – come stabilito dall'implacabile «justicia de Dios»¹⁸ – precipita negli abissi dell'al di là.

2. Il marchese della Mota: un beffatore «a minore»

Proponendo un indiretto parallelismo tra Tisbea e don Giovanni, ci sembra evidente che Tirso abbia voluto offrire allo spettatore una graduale messa a fuoco di quel *burlar* che costituisce il tema-base della commedia partendo quindi dal disinvolt e indifferente disdegno della pescatrice per arrivare alla sfrontata e indiscriminata beffa del cavaliere. Vogliamo subito precisare però che, se la ragazza rappresenta una variante semplificata del protagonista (non è infatti coinvolta nel problema della salvezza e del libero arbitrio, negli ammonimenti e nei consapevoli rifiuti), c'è un altro personaggio sul quale è importante soffermarsi giacché si colloca, in qualche modo, in una posizione intermedia rispetto ai due poli ora segnalati.

Si tratta del Marqués de la Mota. Neanche in questo caso (come per Tisbea) l'azione comporta risvolti teologici, ma più forte è il legame con don Giovanni perché entrambi i personaggi godono di quei diritti – e di quei doveri – tipici dell'uomo di corte¹⁹. A questo proposito è significativo che l'autore lo tratteggi proprio come uno dei tanti rappresentanti di quella gioventù sivigliana oziosa che, intrattenendosi con quotidiane burle-passatempo, costituisce l'ideale sostrato per la nascita di una figura come Juan Tenorio. Il marchese è infatti del tutto simile a lui per la compiaciuta dedizione all'inganno e per il vanto che ne consegue. Incontrando l'amico, non esita a metterlo subito al corrente dell'attività svolta in sua assenza, precisando oltre alla qualità anche la quantità delle proprie imprese: impietose, frequenti, attuate in gruppo. Un *perro muerto* «cruel» realizzato la sera precedente in compagnia di don Pedro de Esquivel²⁰ ed altri sono in programma per quella stessa notte: due o forse più, visto che la precisazione

¹⁷ *Ivi*, III, v. 2776.

¹⁸ *Ivi*, III, v. 2757.

¹⁹ Abbiamo visto sopra (p. 32) un esempio della sua consapevolezza di appartenere a una classe sociale autorevole e privilegiata.

²⁰ Come racconta Mota ai vv. 1251-52 del II atto.

«ciertos» («y esta noche tengo ciertos / otros dos»²¹) sembra sottintendere eventuali ulteriori, gradite, improvvisazioni.

Se dunque non è escluso che alcune bravate siano compiute singolarmente è evidente dal dialogo che sovente vengono svolte in compagnia di altri giovani, parimenti privilegiati e irriverenti. Vari i sintomi che rivelano l'abitudine dei nostri due personaggi alla condivisione dei bagordi: l'impaziente sollecitudine con la quale il marchese cerca don Giovanni sapendo che è arrivato in città («Todo hoy os ando buscando»²²), l'esibita dichiarazione di amicizia («¿]vuestro amigo penando / en vuestra ausencia?»²³), per non parlare dei significativi scambi di notizie sulle prostitute sivigliane Inés, Constanza, Teodora, Julia (che riempiono la 6^a scena del II atto) o, infine, la naturalezza con la quale Tenorio si coinvolge in burle già programmate («Iré con vos») e ne progetta di nuove in una prospettiva comune («recorreré / cierto nido que dejé / en güevos para los dos»)²⁴.

Sarà anzi questa complicità cameratesca, più volte reiterata, e la spregiudicatezza di Mota ciò che paradossalmente finirà per rendere più facile la beffa di Don Giovanni. Nonostante infatti che il giovane si dichiara perduto innamorado della cugina e ansioso di coronare il proprio desiderio amoroso, non desiste dagli scanzonati progetti e, mentre guarda la dimora della donna amata:

Don Juan ¿Qué casa es la que miráis?
Mota De don Gonzalo de Ulloa (II, vv. 1500-01),

s'incammina con l'amico verso i bassifondi di calle de la Sierpe. Pur sapendo insomma di avere un appuntamento con Ana de Ulloa a mezzanotte, poco prima delle undici si muove per mettere in opera la burla programmata. E anche in questo caso, il suo comportamento non si distanzia molto da quello di Tenorio, giacché se quest'ultimo si vanta col servo dell'arguzia delle beffe da mettere in atto («Los dos / aquesta noche tenemos / que hacer [un] engaño [...] / Extremado»²⁵), Mota sembra voler gareggiare con lui nel perseguimento di un analogo primato. Non solo infatti, come ricordavamo, appena incontrato don Giovanni risponderà con dovizia alla domanda sugli inganni realizzati, ma quando questi lo metterà al corrente dei propri intenti («Mientras a la calle vais / yo dar un perro qui-

²¹ *Ivi*, II, vv. 1253-54.

²² *Ivi*, II, v. 1198.

²³ *Ivi*, II, vv. 1201-2.

²⁴ *Ivi*, II, v. 1254 e 1255-57.

²⁵ *Ivi*, II, vv. 1345-48.

siera»²⁶) contrapporrà a questo indefinito progetto l'audacia di un altro *perro* che ha appena architettato e che sta per mettere in opera:

Pues cerca de aquí me espera
uno bravo (II, vv. 1526-27).

È quindi, anche e soprattutto, per la volontà di veder concretizzato al massimo quel «bravo» che deve connotare la «sua» burla che, in un curioso slancio di generosità, offrirà spontaneamente all'amico il proprio mantello (e alla base di questa imprudente offerta c'è sempre l'allusa complicità tra cavalieri e il gusto per la bravata eclatante che li vede costantemente in gara). All'abilità della progettazione dichiarata da Mota con il citato «me espera uno [perro] bravo», Tenorio contrapporrà allora l'abilità nell'esecuzione che – data per scontata nella sua riuscita se legata al marchese – rivendicherà ora umilmente per sé:

Si me dejáis,
señor Marqués, vos veréis
cómo de mí no se escapa (II, vv. 1527-29).

Proprio in questa battuta risiede, a nostro avviso, l'astuzia di don Giovanni giacché, affermando e al tempo stesso sottovalutando la propria capacità d'inganno, offre a Mota garanzie e lusinghe: cercherà di essere alla sua altezza. Sulla spinta di una quotidiana condivisione – che dovrebbe portare alla reciproca lealtà – il marchese acconsentirà insomma a cedere il suo *perro muerto* («Vamos»), ed anzi andrà ancora oltre preoccupandosi di accrescere la malizia e l'effetto sorpresa («para que mejor lo déis»²⁷). E naturalmente la sua proposta («ponéos mi capa»²⁸) riscuoterà l'immediata approvazione di don Giovanni («bien habéis dicho»²⁹); un'approvazione che – motivata apparentemente dal compiacimento per la risonanza che accompagnerà l'arguta beffa contro la «rosada y fría» Beatriz³⁰ – aggiunge in realtà un secondo tassello in vista di una burla ben diversa.

Il già citato «Vamos» con cui il marchese accetta l'indiretta quanto efficace *captatio benevolentiae* di Tenorio verrà infatti ripreso da quest'ultimo con un parallelo «venid» che sembra confermare gli intenti comuni e l'im-

²⁶ *Ivi*, II, vv. 1524-25.

²⁷ *Ivi*, ai vv. 1530 e 1531.

²⁸ *Ivi*, II, v. 1530.

²⁹ *Ivi*, II, v. 1532.

³⁰ *Ivi*, II, v. 1539.

pegno a seguire un itinerario prefissato. «Me enseñaréis la casa»³¹ afferma falsamente don Giovanni, prendendo subito dopo atto della «celosía» e della porta attraverso la quale dovrebbe introdursi. Ma, come noto, una volta rimasto solo col servo, il suo itinerario sarà ben diverso; il luogo fissato da Mota sarà subito sostituito da un altro luogo legato a una burla pensata e attuata soltanto da lui (come sottolinea rispondendo a Catalinón: «[Vamos] Adonde la burla mía / ejecute»³²).

Proponendo lo scambio del mantello, chiaro segno della propria identità (lo stesso don Giovanni l'aveva dichiarato poco prima: «luego que la capa vi, / que érades vos conocí»³³), il Marqués de la Mota rinunzia, senza rendersene conto sul piano delle concrete conseguenze, al proprio ruolo di *burlador* (la burla del marchese è sostituita dalla burla di Tenorio). *Mutatis mutandis* anche lui dunque, come già prima Tisbea, cesserà di essere il soggetto che deride per diventare l'oggetto della derisione altrui. Da organizzatore d'inganni a vittima, Mota costituisce quindi – a nostro avviso – il secondo esempio di quel capovolgimento di situazioni e stati che vedremo ripetersi per la terza ed ultima volta nel *deselance* con l'inganno-esecuzione di don Giovanni.

C'è comunque ancora qualche importante considerazione da fare. È evidente infatti che la più volte allusa abitudine a condividere burla porta il marchese a fidarsi in eccesso dell'amico, a non sospettare il suo improvviso cambiamento di ruolo né tanto meno le tragiche conseguenze che questo comporta (stessa sorte – vogliamo ripeterlo – toccherà al «valeroso» Juan Tenorio, finale vittima di Ulloa). Concentrato esclusivamente sull'inganno programmato, Mota non capirà nemmeno l'abile gioco di parole con il quale don Giovanni gli confesserà l'omicidio commesso, anche se il riferimento a un *perro* che è risultato «Funesto» e al mortale duello («al fin [...] muerto ha habido») è fin troppo chiaro, così come perfettamente consequenziale l'invito alla fuga rivoltagli da Catalinón: «Señor, del muerto te escapa»³⁴.

Proprio per questo il marchese non cercherà di sottrarsi alla giustizia, anzi, di fronte alle esplicite dichiarazioni rimarrà impassibile limitandosi ad esprimere un vago disappunto e sconcerto («Burlaste, amigo, ¿qué haré?»³⁵). E quando Tenorio insisterà ancora osservando che «Cara la burla ha costado»³⁶, sempre convinto che le sue parole si riferiscano genericamente all'in-

ganno – un inganno che, sia pur riuscito («muerto» appunto), non ha dato gli esiti sperati –, si dimostrerà rassegnato a pagarne il prezzo e cioè a sopportare e compensare (e certo non si tratta della prima volta) le rimostranze della donna burlata:

Yo, don Juan, lo pagaré,
porque estará la mujer
quejosa de mí (II, vv. 1598-600).

Lontano dall'intuire quanto realmente è accaduto, lascia liberi di andarsene l'amico e il servitore preparandosi ad affrontare da solo quanto l'aspetta. Ed è in particolare la sua finale affermazione – «quiero ir solo»³⁷ – ad attirare la nostra attenzione giacché ci riporta a quel codice cortigiano che, poco più tardi, spingerà don Giovanni ad affrontare anch'egli da solo (su esplicita sollecitazione) le richieste della persona offesa. Anticipando la vicenda di Tenorio, insomma, Mota si trova – in quanto *burlador* e in quanto cavaliere – nella situazione di non potersi sottrarre a un incontro-punizione fatalmente sgradevole. E ancora una volta, come poi l'amico, sottovolerà l'entità della pena che gli verrà inflitta: pensa di dover placare una donna irata e dovrà invece contrapporsi a una folta schiera di soldati.

Ma non basta; altre puntuali coincidenze si aggiungono a confermare quel meccanismo di specularità che lega, in una progressiva gradazione, Tisbea, il Marqués de la Mota e don Giovanni. Quando infatti, nel buio della notte, il marchese si vede venire incontro le fiaccole brandite dalle guardie, pur essendo coraggioso, confessa di sentirsi pervadere da un inevitabile terrore. «Un yelo el pecho me arraiga» afferma preannunciando l'analogo commento pronunciato da Tenorio dopo la stretta di mano con il Convitato³⁸. E se in questo caso non c'è alcuna statua inviata dall'al di là per fare giustizia (per dare la morte e trascinare tra le fiamme), non può sfuggire che sempre al fuoco e a un'apparizione quasi soprannaturale rimanda il «gigantes de llamas» che vengono ad arrestare il marchese e a segnare la successiva condanna a morte. Né importa che questa terrorizzante transfigurazione corrisponda – come peraltro lo stesso Mota segnala – all'accorparsi delle «tantas lucas juntas» sorrette dai soldati, poiché quello che ci importa più significativo è che la punizione inferta al personaggio-*burlador* finisca comunque per essere associata all'immagine del fuoco; un fuoco in questo caso non più metaforico, come quello di Tisbea, ma ormai reale: diretta pre-

³¹ *Ivi*, II, v. 1533.

³² *Ivi*, II, vv. 1544-45.

³³ *Ivi*, II, vv. 1495-96.

³⁴ *Ivi*, II, vv. 1592-94.

³⁵ *Ivi*, II, v. 1595.

³⁶ *Ivi*, II, v. 1597.

³⁷ *Ivi*, II, v. 1606.

³⁸ Si ricordi, in parallelismo con questo verso (il 1612 del II atto) i più volte citati «dentro de las entrañas / se me yela el corazón» (vv. 2463-64 del III atto).

monizione quindi di quello dell'oltretomba che si prepara per Tenorio. Né può sfuggire, a rafforzare ulteriormente il parallelismo tra i due *alter-ego* di don Giovanni, l'analogia tra l'immagine della capanna che per la pescatrice abbandonata si trasforma in un «pobre edificio [...] / hecho otra Troya en las llamas»³⁹ e la plaza dell'Alcázar che, con un edificio ben più solenne, si presenta anch'essa al marchese ingannato come «Troya que se abrasa»⁴⁰.

Rilevante ci sembra infine l'importanza di questa scena notturna (descritta e rappresentata⁴¹), poiché – introducendo solennemente un «grande escuadrón» di guardie diviso «en escuadras» per accerchiare e impedire la fuga del presunto assassino di Ulloa – offre davanti allo spettatore, già quindi nel II atto, un esempio di quel poderoso e intimidatorio spiegamento di giustizia terrena che rimarrà invece intenzionalmente sottinteso (solo tardivamente giustapposto) nel caso di don Giovanni, e proprio per lasciare il dovuto spazio all'esecuzione della condanna divina. Una condanna divina, naturalmente, non necessaria nel caso del Marqués de la Mota che comunque anche dalla giustizia umana verrà in seguito assolto. È fin troppo ovvio infatti – e anche senza tenere conto del non coinvolgimento nella morte di Gonzalo de Ulloa – che, nonostante le varie analogie con Juan Tenorio (dedizione alla burla, esibizione delle proprie riprovevoli imprese, ecc.), il suo comportamento si differenzia da quello dell'amico per un fondamentale elemento, e cioè per quella basilare e, già accennata, consapevolezza della necessità di un limite.

Al contrario di don Giovanni infatti il marchese – e vogliamo ribadirlo – riduce l'ambito dei suoi inganni ai quartieri degradati della città (alle prostitute sivigliane, oggetto di abituali e collettive frequentazioni) mentre Tenorio applica lo stesso codice dissacratore ad ogni classe sociale – prostitute, contadine, pescatrici, nobili dame – e, unico protagonista, amplia la tipologia delle sue vittime passando dalla sfera erotico-femminile a quella nobile-cortigiana: si prende gioco di altri giovani cavalieri e perfino del vecchio Comendador de Ulloa.

Rispettoso dell'amicizia, cortesemente galante verso la donna amata che loda iperbolicamente senza secondi fini (la sua bellezza è «*extremada*», in lei «*se extremó naturaleza*», è tra le dame la «*mayor belleza / que los ojos del Rey ven*»⁴²), il marchese della Mota adempie, insomma, perfettamente

³⁹ *Ivi*, I, vv. 990-91.

⁴⁰ *Ivi*, II, v. 1614.

⁴¹ Annunziata prima della parole di Mota che allude a quanto si svolge dietro le quinte e poi completata dalla diretta apparizione dei personaggi in scena: «*Salte don Diego Tenorio, y la guarda, con bacha*» (sc. 18^a del II atto).

⁴² *Ivi*, II, vv. 1268, 1270, 1272-73. Ben diverso invece come abbiamo visto (*supra*, pp. 38-40) l'atteggiamento di don Giovanni.

– all'interno della ben calibrata struttura della commedia – al suo ruolo di *burlador a minore* (uguale, appunto, e diverso da don Giovanni). Al tempo stesso irriverente e rispettoso anticipa e conferma dunque – per la seconda volta (dopo Tisbea) e in modo ancor più evidente per la maggiore affinità – l'inevitabilità della condanna dell'irriducibile protagonista. Proprio nel doveroso rispetto delle regole imposte, ora dalla società, ora dalla religione (che invece Tenorio trasgredisce continuamente), risiede infatti uno dei punti basilari della società del tempo e, di conseguenza, anche di questa commedia, che conferma davanti allo spettatore la possibilità, di fronte all'errore, di accedere al perdono sia umano che divino, ma soltanto quando la colpa è accompagnata da un pentimento sincero e non tardivo.

