

"EL BURLADOR DE SEVILLA" (1)

Libri, memorie accademiche e articoli di riviste si sono seguiti in gran copia, prendendo le mosse dal *Burlador de Sevilla*, dal don Juan Tenorio di Tirso de Molina (sembra che ora si sia quasi di accordo su questa paternità, ma ai suoi tempi il dramma fu anche attribuito a Lope⁽²⁾, e poi al Calderón e ad altri): gran lavoro d'indagini e di discussioni critiche che volge precipuamente su questi due punti: l'origine della leggenda e la rassegna delle trattazioni che ne sono state fatte dopo Tirso fino ai giorni nostri, così varie e diverse che spesso non sopravanza in esse se non la persona o addirittura il solo nome del protagonista, e così estensive che si versano nel teatro, nell'epica, nella novella, nella lirica, e nella musica e nella pittura. Sul primo punto, allo stringer dei conti, non si è assodato nulla che risponda alle attese dei ricercatori: nè sul fondamento storico che si pensava che avesse nei personaggi della nobile casa spagnuola dei Tenorio o in altra di altro cognome, nè sulle forme precedenti della leggenda. Sicchè gli eruditi, delusi e alquanto mortificati, sono condotti a dover pensare, contrariamente a tutti i diritti della prediletta loro teoria delle «fonti», che possa essere stata, purtroppo, un'invenzione sorta nell'immaginazione «arbitraria» del suo autore. E sul secondo punto è chiaro che catalogo non è storia, catalogo non è critica, e che tutte quelle altre innumeri opere in cui ritorna un don Juan, quando non sono, come nel più dei casi, pasticci teatrali o altri poveri conati di letteratura e di arte, e hanno un motivo proprio e originale, appartengono ai nuovi loro autori e non a Tirso.

(1) Questo saggio fu pubblicato or son due anni nella rivista napoletana *Aretusa*, e lo raccolgo qui perchè me ne vengono da più parti richieste.

(2) Che di Lope fosse creduto in Italia, dove la commedia di Tirso fu presto, prima che in altri paesi, «vulgatissima», è documento in CROCE, *Aneddoti di varia letteratura* (Napoli, 1943), II, 10-11.

Ma, per quel che io sappia o ricordi (scrivo come ora molti dei miei confratelli negli studi col tormento dei libri da consultare che si sottraggono al nostro tocco quando tendiamo le mani a cercarli), non con pari diligenza si è indagato un terzo punto, che solo riguarda direttamente l'opera di Tirso, cioè la determinazione della natura sua, e con questa della sua poeticità. S'incontrano bensì talora notazioni dei suoi pregi e difetti particolari, o anche generici giudizi restrittivi intorno all'organismo dell'opera, come nello Schack, che la classifica, « per il suo valore e svolgimento, tra quelle meno importanti dell'autore », pur notandovi tratti degni di un poeta di prim'ordine, e che, riconoscendo il « superiore merito drammatico del carattere di don Juan », tuttavia si dimostra scontento della « esposizione dei suoi delitti »⁽¹⁾; o, come nello Schaeffer, il quale osserva che lo « splendore poetico che irraggia la magnifica opera del Mozart, ha fatto sempre rivolgere l'attenzione delle persone colte sulla prima trattazione dell'argomento data da Tirso, il che è naturale, ma non perciò il dramma dello spagnuolo merita la lode del critico d'arte, perchè la favola vi è condotta in modo sciatto e le scene in cui compare la statua del Commendatore non rispondono a quanto in questo caso si ha diritto di aspettare da un gran poeta », offrendo in quel *Deus ex machina* soltanto un colpo di scena teatrale: che è difetto consueto dei dramaturgi spagnuoli, i quali spargono con mano prodiga i più belli e originali fiori della immaginazione, ma raramente li legano in un armonico fascio »⁽²⁾. Ma si desidera in queste giuste osservazioni la parola che determini il carattere o motivo fondamentale dell'opera e spieghi con tale premessa quelle che sono o paiono le sue debolezze.

« Commedia fantastica e di carattere » la definiscono con qualche imbarazzo i due più recenti storici della letteratura spagnuola⁽³⁾. Ma perchè non dire, secondo verità ed evidenza, che essa, intrinsecamente, non è se non una « sacra rappresentazione »? La vivacità dello stile, la freschezza delle scene, la loro varietà, possono tener celato questo all'occhio esperto del critico?

Sceneggiare un caso esemplare di spensieratezza verso l'idea della morte e del giudizio di Dio, e il castigo divino piombante improvviso

(1) *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, trad. De Mier, III (Madrid, 1887). p. 444.

(2) *Geschichte des spanischen Nationaldramas* (Leipzig, 1890), I, 366-7.

(3) HURTADO-PALENCIA, *Historia de la literatura española* (terza ed., Madrid, 1932), p. 634.

e tremendo sullo spensierato, è il semplicissimo assunto del dramma (1). L'esclamazione: « Qué largo me lo fais! » suona come un ritornello sulle labbra del protagonista, a ogni ricordo che gli si faccia della fede religiosa, che egli non allontana da sè con uno scatto di ribellione o con un breve fastidio, come quando si scaccia con lieve moto di mano una mosca, ma semplicemente non riceve in sè e, nel non riceverla, espande la sua allegria di vita. Don Juan non nega Dio nè l'altro mondo nè le pene dell'inferno nè le gioie del paradiso; ma non vi ferma il pensiero e finisce col pensarvi e rifarsele presenti solamente nell'attimo in cui precipita nella morte e nella perdizione, e allora chiama invano chi lo confessi e lo assolva.

A che vale, dinanzi a questo assunto della sacra rappresentazione, rievocare, per schiacciare nel confronto l'opera di Tirso, la creazione musicale del Mozart? « Colui — dice ancora lo Schaeffer — che ha udito gli accordi profondamente sommoventi del Mozart all'apparizione della statua del Commendatore, metterà da parte insoddisfatto *El burlador de Sevilla*, e dovrà dire a sè stesso che il Mozart, se fosse stato poeta anzichè musico, di quella situazione avrebbe fatto qualcosa di interamente diverso; dovrà dirsi che, quantunque le libere arti non possano propriamente compararsi, il Mozart ha sentito tutto il brivido della situazione e Tirso si è appagato di un effetto teatrale » (2). Ma forse che il Mozart componeva una « sacra rappresentazione », o Tirso era preso, inizialmente e fondamentalmente, da una schietta ispirazione poetica? Forse che non gli era lecito mirare essenzialmente all'edificazione religiosa degli spettatori? E, quanto alla natura del teatro spagnolo, al quale egli apparteneva, non sta di fatto che essa, nel campo dell'arte, non conobbe poesia profonda, shakespeariana, ma soltanto poesia elementare e popolare? (3). Rientriamo dunque nella cerchia degli

(1) Il Castro, nel prologo alla edizione delle *Obras* di Tirso de Molina (Madrid, La Lectura, 1910, vol. I, pp. XIII-XIV), nota che « la cuestión planteada » nei due drammi del *Condenado por desconfiado* e del *Burlador* « no era en verdad sino un reflejo de cuanto en la época se discutía sobre el debatido asunto de la gracia y las obras en relación con el destino último ». Ma, se ciò è verissimo pel primo dramma, pel secondo non par che ci sia bisogno di risalire alle controversie dei teologi, delle quali non si avverte in esso, diversamente che nel primo, nessuna accentuazione. Per il *Condenado por desconfiado* si veda mia analisi in *Discorsi di varia filosofia* (Bari, 1944), II, 56-62.

(2) L. c.

(3) Si veda la dimostrazione datane per il maggiore genio di quel teatro, Lope de Vega, in *Poesia antica e moderna* (Bari, 1943), pp. 264-85.

interessi spirituali della Spagna del seicento, e in quella della poesia popolare, e non avremo bisogno di biasimare Tirso, ma lo intenderemo, e anche lo gusteremo.

Sceneggiare un esempio: e questo fine comporta un procedere che, nei rapporti della poesia, ha del meccanico, e un modo nella espressione degli affetti che, nei rapporti della poesia complessa, ha, se non del superficiale, dell'elementare. Le avventure di don Juan, che si susseguono incalzanti, varie nella condizione sociale delle persone e nelle occasioni, sono costanti nel metodo e nell'animo con cui vengono intraprese e compiute, ritmate dal ritornello che si è detto. Si veda don Juan, tratto appena dalle onde in cui stava per affogare e affidato svenuto alle cure della pescatrice Tisbea, il quale, nel riaprire gli occhi, chiede stupito dove si trovi: « Potete vederlo: nelle braccia di una donna ». Ed egli, guardata quella beltà femminile, attacca subito (*heri dicebamus!*) la ripresa dei suoi inganni e delle sue conquiste, girando un appassionato madrigale con inclusi bisticci.

Vivo en vos, si en el mar muero,
ya perdí todo el recelo
que me pudiera anegar,
pues del infierno del mar
salgo a vuestro claro cielo.
Un espantoso huracán
dió con mí nave al través,
para arrojarme a esos pies
que abrigo y puerto me dan;
y en vuestro divino oriente
renazco, no hay que espantar,
pues veis que hay de amar a mar
una letra solamente.

Certo il fresco senso della realtà e della vita che era in Tirso, come in generale nei drammaturgi spagnuoli, soccorreva a impedire che l'esempio restasse schematico e incolore, o (che fa lo stesso) fosse dipinto in un solo ed esagerato colore. Don Juan, nella sua corsa al piacere che si assomma per lui nel godere prontamente, senza scrupoli, senza esitanza, le donne con le quali s'incontra e che parlano ai suoi sensi, non è per questo un mostro di nequizia, un uomo sordo totalmente ai dettami morali, come l'avrebbe presentato un volgare foggiatore di esempi edificanti e terrificanti. Se tra foga sensuale e giovanile baldanza, innanzi al cui impeto irruente la morte appare lontana favola, portando egli in sé la presupposta sicurezza che c'è sempre tempo al

pentimento e al perdono di Dio, conforme alla chiesastica e formalistica religiosità dell'età sua, pur calpesta i diritti della personalità umana, tutt'insieme s'inchina sempre, osservatore scrupoloso, a una forma morale, se anche fraincesa o unilateralmente intesa, al sentimento dell'onore: donde l'imperativo del coraggio, l'impulso della prodezza, il suo affrontare i pericoli quali che siano, e giocare francamente la sua vita: sentimento sul quale non transige neppure se gli si levino contro dalle tombe i fantasmi dei morti. « La desvergüenza en España se ha hecho caballería », esclama la povera Aminta. Disposata all'oltraggio dell'umanità, e delle donne e dei deboli che la cavalleria professava di rispettare e di proteggere, così diminuita e mutilata e contraddittoria, così diversa da quella del nobile suo contemporaneo, del buon don Quijote, la sua cavalleria è pure riverenza a una legge che lo supera, elevamento sul suo egoismo, ed è essa l'umanità di don Juan, essa la sua poeticità. Si tolga quella, e rimane il nudo esempio morale di un malvagio o di uno sciagurato che ritarda all'infinito o all' indefinito il pentimento e la conversione.

E poichè vita richiama vita, questa vita anima le singole parti del dramma, fin dal suo aprirsi nel bel mezzo di uno dei riusciti inganni di don Juan, la sostituzione di sè al fidanzato che la duchessa Isabella aspetta di notte nella sua stanza, l'esterrefatto gridare della donna che si è avveduta tardi dell'inganno usatole, la salvazione e fuga di lui procurata dallo zio sollecito del decoro e degli interessi della famiglia, la forzata complicità d'Isabella che spera di tener coperto l'accaduto e serbarsi il fidanzato che ama, lo sconvolgimento, la disperazione, la risoluzione dolorosa del duca Ottavio di distaccarsi per sempre da colei che adorava e che crede, ora, infedele e traditrice. Seguono le altre scene di seduzioni e inganni esercitati su popolane e su altissime dame, visioni di rustiche feste nuziali, echi di conversari cittadini intorno ad amori e a tiri allegri di amori scapestrati, dove, in modo conforme all'arte popolare, si mescola alla naturalezza delle rappresentazioni, senza troppo stridore, lo stilizzamento e il convenzionalismo letterario, come in Tisbea che, nuova tassesca Silvia, canta il suo disdegno dell'amore, proprio quando sta per cadere di colpo preda di don Juan; sicchè, senza troppo scandalo, in quest'arte ingenua e alla buona si sopporta perfino la lunghissima inserzione che vi si fa, in un punto del dramma, di una celebrazione e particolareggiata descrizione della città di Lisbona.

Tutte queste persone e queste passioni non sono, non possono essere approfondite, perchè non solo il tipo di arte ma l'assunto mo-

rale e religioso le limita. Si noti la catarsi finale. Don Juan muore, tirato in giù tra le fiamme infernali; e con questo castigo dall'alto, quello che è accaduto non è accaduto; tutto torna nell'ordine, vergine e puro come era prima dell'accaduto; la morale giuridica chiesastica interviene, sostituendo il processo doloroso e tragico della coscienza morale. Quelle anime offese, quei cuori feriti, quei sensi in subbuglio, quei delirii, quelle macchie che sono impresse nella memoria e nella carne e ribollono nel sangue, si placano d'incanto e si acconciano al pronunziato giuridico, ed esse, le donne ingannate e vituperate, dichiarate ora, per la morte di don Juan, tutte « vedove » di lui, — il quale a tutte aveva fatto promessa di matrimonio o presso di loro si era introdotto come la persona stessa dei loro fidanzati, — passano a sposare senz'altro questi antichi loro fidanzati. Dice il re: « Y ahora es bien que se casen Todos, pues la causa es muerta, Y vida de tantos males »; e i fidanzati, dimentichi della oltraggiosa e ancora fremente erotica realtà, si uniscono al coro che intona il duca Ottavio, il quale pel primo dichiara che sposerà la duchessa Isabella, « pues ha enviudado ». Don Juan le aveva fatte sue, per inganno e seduzione bensì, ma anche perchè le aveva ammirate e bramate, e nessuna di loro e nessuno dei loro uomini può cancellare l'incancellabile di questo possesso o di questa rapina d'amore. In effetto i posteriori elaboratori della leggenda più volte le pensarono e le rappresentarono, nonostante tutto, di lui ricorderoli, di lui desiderose, a lui indulgenti, suddite di lui: come (nel Baudelaire) « la chaste et maigre Elvire », che nella barca di Caronte « près de l'époux perfide et qui fut son amant, Semblait lui réclamer un suprême sourire Où brillât la douceur de son premier serment », incommosso e indifferente lui, che se ne sta in disparte e non si degna di guardarla.

Tale è il dramma di Tirso, non diverso del resto nemmeno in ciò dalle « sacre rappresentazioni » (si rammentino particolarmente quelle toscane del Rinascimento), nelle quali la concretezza della vita reale e profana entra prepotente e gaia nella tela dell'azione, pure serbando carattere episodico e non dissolvendo nè sostituendo il nóciolo che è formato da un intento di edificazione.

Ma quell'unione di sfrenata libidine e di prodigo coraggio, di ingannatore e violatore di donne e di irreprensibile cavaliere, cinge il don Juan di Tirso di un suo fascino ed eccita il desiderio di vedere più a fondo in un'anima e in una vita siffatta che par quasi chiudere un mistero: un mistero che non era già tale per lo spagnuolo e frate Tirso, il quale sentiva naturale, legittima e doverosa quell'unione,

e forse neppure al diavolo avrebbe fatto commettere azioni anticavalleresche e vili. I teorici italiani della commedia dell'arte ricordavano che perfino il tipo comico del capitano vanaglorioso, se italiano, poteva dar segni di paura e di vigliaccheria, ma non poteva essere spagnolo, perchè questa nazione ammetteva le bravate, ma non tollerava in un capitano, anche finto, codardie; e un attore comico italiano che lo trattò a quel modo, fu una volta bastonato dagli astanti spagnoli⁽¹⁾. Sta bene quel che si è detto di sopra che i tanti posteriori don Juan (di Mozart e di Byron, di Zorrilla e di Dumas, di Baudelaire e di Banville, e via) non hanno che vedere con l'opera che è di Tirso, ciascuno chiuso in sè come quella era in sè stessa; ma se alle avventure, alla persona o al mero nome di lui si è pensato, e un filo sembra che riattacchi queste nuove trattazioni al dramma di Tirso, la ragione ne è appunto nella unione di quelle due qualità, l'una che si condanna, l'altra che si ammira, e nel mistero che par ne consegua e nell'invito a tentarlo. Così il *burlador* e *caballero* savigliano, chè, agile nel suo duplice contegno, non sentiva in sè contraddizione alcuna, e l'unica che avrebbe potuto aver forza in lui, e che gli veniva dalle credenze religiose, stornava da sè col suo «*Qué largo me lo fiais*», diventò un eroe romantico, e la «sacra rappresentazione» di Tirso de Molina si venne convertendo in più o meno riusciti sforzi di drammi e poemi e liriche affatto profani e poetici.

B. C.

(1) CROCE, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza* (Bari, 1941), pp. 224-27, e in aggiunta *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento* (ivi, 1924), p. 225.