

INTRODUZIONE

Tirso de Molina

DON GIOVANNI
IL BEFFATORE DI SIVIGLIA
E IL CONVITATO
DI PIETRA

a cura di Alfonso D'Agostino

BUR
rizzoli

TEATRO

A mio figlio Giuseppe,
perché all'utile e al bello
dei suoi studi scientifici
affianchi sempre
l'utile e il dolce
delle umane lettere.

Progetto grafico: Giancarlo
Pignatelli - BCC Libreria, Milano

ISBN 88-420-044-4-9

Tutti i diritti sono riservati.
È vietata la ristampa o l'uso non autorizzato.

Prima edizione gennaio 2011

Per informazioni visitate il sito www.bcc.it

I.
Le giarde di Siviglia
(Invito alla lettura del primo *Don Giovanni*)

peccatores Deus non audit
(Ioan. 9, 31).

I.1. Premessa

Fra i miti aurorali della modernità, in buona compagnia con Faust, Amleto e don Chisciotte, apparsi fra la seconda metà del Cinquecento e il primi del Seicento, va annoverato anche il personaggio di don Giovanni, nato dalla fantasia di un grande commediografo spagnolo dell'età barocca, il frate mercenario Gabriel Téllez, più noto con lo pseudonimo di Tirso de Molina (1579-1648). Non mancano certo precursori, ingredienti mitici di lunga durata e altri condizionamenti tradizionali e storici (§ I.6), ma senza la commedia intitolata *El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra*, scritta con molta probabilità da Tirso nel 1616, non avremmo quel personaggio proteiforme destinato a mille *avatar* letterari, teatrali e musicali, che ne hanno variato di continuo il senso, trasformando il beffatore materialista in ateo, dissoluto o libertino punito o in ribelle glorificato o ancora in mistificatore deriso, secondo la secolare rilettura, ma sempre nello scontro col sacro inteso nel senso più ampio del termine, e nell'invarianza in fondo d'un nome e d'una tensione prevalentemente sessuale. Se nella cultura media e, direi, nella coscienza collettiva il don Giovanni per eccellenza è quello di Da Ponte-Mozart, il don Giovanni-*Burlador*, la creazione appunto di Tirso, non solo merita profonda attenzione per l'obiettivo primogenitura, ma anche per l'altissimo livello artistico e per l'intrinseco interesse connesso alla sua specificità storico-letteraria. Dato quindi che un capolavoro (nonché testo-chiave) come il *Burlador* non è purtroppo comunemente noto al pubblico italiano, converrà in via preliminare dichiararne la trama per orientare il lettore e facilitare l'esposizione del discorso critico contenuto nei paragrafi seguenti.

I.2. Diciassette situazioni drammatiche

Nel rispetto delle convenzioni dell'epoca, il *Burlador de Sevilla* y *Convidado de piedra* (d'ora in poi *BS*) si articola in tre atti, senza ulteriori ripartizioni in segmenti drammatici minori,¹ ma, per meglio presentare l'analisi del testo, l'intreccio sarà diviso in diciassette situazioni drammatiche. L'azione, a causa della presenza di Alfonso XI di Castiglia (1311-1350), si svolge in teoria nel XIV secolo, pur se tutto (atteggiamenti, idee, usi e costumi, riferimenti storici e via dicendo) rimanda agli inizi del Seicento, cioè all'epoca di composizione della commedia, da fissarsi, come già detto, nel 1616.²

I (vv. 1-190). Napoli, palazzo reale, a notte molto inoltrata; inizio al buio *in medias res* e ritmo travolgente. Fattosi passare per il duca Octavio, don Juan Tenorio ha colto le grazie della duchessa Isabela, la quale, percepito troppo tardi l'inganno, invoca soccorso. Soprraggiungono il re di Napoli e l'amba-

¹ Nel pubblicare il teatro barocco, gli editori ottocenteschi (soprattutto il grande Juan Eugenio Hartzenbusch) introdussero la pratica, d'origine francese, della divisione in scene, basata sulle entrate e sulle uscite degli attori, ossia sui mutamenti della costellazione dei personaggi sulla scena. Questa consuetudine è però antistorica, e pur presentando indubbi vantaggi, non va seguita. Gli autori barocchi, in realtà, erano consapevoli che l'atto (o *jornada*) potesse essere costituito da alcune parti, denominate *escenas* (senza rapporto con le scene appena ricordate) che tuttavia non è semplice dire con precisione a che cosa fossero legate. Le *situazioni drammatiche* qui proposte sono affini a (anche se non di necessità coincidenti con) quelle che altri studiosi chiamano *quadri* o *episodi*; il passaggio da una situazione all'altra è determinato da un'eterogeneità di fattori (variazioni di luogo o di tempo, a volte spostamento di personaggi-chiave ecc.) fra i quali predomina l'aspetto *costitutivo* tra le *dramatis personae*. Dato il carattere polimetrico del teatro barocco spagnolo (si veda la sezione IV di questa Introduzione, «La metrica»), è normale che ogni cambiamento di situazione implichi anche una variazione nel metro. Ogni situazione, poi, si potrà dividere per comodità in più *sequenze*, non troppo dissimili dalle scene tradizionali «alla francese», che saranno tenute in conto nella sezione II dell'Introduzione, «Lettura della commedia e ipotesi di messa in scena». Di fatto, nel *BS* tutte le situazioni (ma anche alcune sequenze) terminano quando il palcoscenico resta vuoto (con un dubbio sulla XVI situazione). Con queste premesse è evidente come la segmentazione del testo qui prospettata non sia l'unica possibile; ma si badi che non esiste una partizione totalmente oggettiva.

² Si veda, per i particolari, la sezione III di questa Introduzione, la «Nota al testo».

sciatore di Spagna, don Pedro Tenorio: questi riceve l'ordine di arrestare i due sconosciuti e di verificarne l'identità. Riconosciuto che l'uomo è suo nipote, l'ambasciatore lo lascia scappare, e, mentendo, dice al re che il colpevole è il duca Octavio.

II (vv. 191-374). Napoli, casa del duca Octavio, prime ore del mattino; ritmo più tranquillo. L'infame ambasciatore va ad arrestare il duca Octavio, ma alla fine ne favorisce la fuga.

III (vv. 375-696). Spiaggia nei pressi di Tarragona, alcuni giorni dopo; il ritmo dell'azione varia in crescendo, dal primo lungo monologo alle successive sequenze, che si accendono di passione amorosa. La giovane pescatrice Tisbea, orgogliosa della sua insensibilità all'amore, presta soccorso a due naufraghi: don Juan (che, giunto a riva privo di forze, sviene) e il suo lacchè, il *gracioso*³ Catalinón. *Coup de foudre*: Tisbea s'innamora di don Juan, che, riavutosi, le fa la corte. La ragazza e i suoi compagni preparano una festa in onore dei naufraghi.

IV (vv. 697-877). Siviglia, *alcázar* (palazzo reale), più o meno nello stesso tempo; ritmo lento e solenne. L'ambasciatore del re di Spagna, don Gonzalo de Ulloa, Commendatore di Calatrava, riferisce al sovrano, Alfonso XI, il felice esito della missione diplomatica in Portogallo e si produce in una lunga lode di Lisbona, che esalta la magnificenza della città. Come premio per il lavoro svolto, Alfonso XI promette di sposare sua figlia, *doña Ana de Ulloa*, con don Juan, rampollo del suo *privado* (favorito del re e uomo molto influente a corte, quasi un primo ministro) don Diego Tenorio.

V e ultima situazione del primo atto (vv. 878-1045). Villaggio nei pressi di Tarragona, qualche ora dopo la situazione III; di nuovo ritmo esagitato in crescendo. Durante i festeggiamenti notturni in onore di don Juan, questi ordisce la seconda beffa della serie, ai danni di Tisbea, che abbandona dopo averla fatta sua e aver goduto della sua ospitalità. La pescatrice, furibonda per l'inganno e per il dolore, minaccia di suicidarsi.

VI e prima situazione del secondo atto (vv. 1046-1125). Siviglia, palazzo reale, alcuni giorni dopo; ritmo lento. Don Diego Tenorio rivela al re la vile beffa napoletana ordita dal figlio e Alfonso XI decide di esiliare don Juan nella vicina Lebrija, ma anche di dargli in moglie Isabela, per riparare il torto; di

³ Personaggio, di norma un servitore, specializzato nel proferire battute di spirito.

conseguenza, per compensare don Gonzalo del mancato matrimonio della figlia, delibera di nominarlo *Mayordomo mayor*. A quel punto giunge a corte il duca Octavio (ancora ignaro d'essere stato ingannato da don Juan), chiedendo la protezione di Alfonso XI; per risarcirlo, il re gli promette in moglie doña Ana de Ulloa, che il duca accetta senza tentennamenti.

VII (vv. 1126-1553). Siviglia, strada nei pressi dell'*alcázar* e piazzetta davanti alla casa di Ulloa; molte sequenze, tutte a ritmo vivace. Dopo una breve conversazione con Octavio, don Juan (il Burlador de Sevilla rientrato in sede) incontra l'amico marchese de la Mota, suo compagno di goliardate a danno delle prostitute sivigliane. Don Juan, assente da qualche tempo, si fa fare uno spassoso aggiornamento sulla situazione femminile locale, sia per quanto riguarda le meretrici, sia per quel che concerne le altre donne. Mota rivela pure d'essere innamorato, corrisposto, della cugina, che altri non è se non doña Ana de Ulloa. Uscito il marchese, don Juan riceve un biglietto da consegnare all'amico, nel quale doña Ana, infuriata contro suo padre che, senza consultarla, l'ha promessa in moglie non sa nemmeno a chi, dà appuntamento al cugino per un convegno d'amore alle undici di sera; indispensabile un mantello rosso per farsi riconoscere dalle fantesche sue complici. Rientrato il marchese, don Juan gli dà l'avviso, ma posticipando malignamente l'ora alla mezzanotte. Mota, che è al settimo cielo, esce ed entra don Diego, il quale rimprovera il figlio e gli comunica la decisione del re di esiliarlo a Lebrija. Don Diego esce e rientra Mota; don Juan gli chiede in prestito il mantello rosso, per giocare (dice lui) una burla a una donna di vita, facendosi passare per l'amico.

VIII (vv. 1554-1585). Siviglia, casa di don Gonzalo de Ulloa, poche ore dopo; un'unica sequenza breve e turbinosa. Don Juan è negli appartamenti di doña Ana, che si accorge d'essere stata ingannata; urla e accorre il padre, il quale ingaggia un duello con don Juan e ne resta ucciso. Il Burlador fugge.

IX (vv. 1586-1673). Siviglia, sul sagrato della cattedrale, poco dopo la situazione precedente; ritmo serrato. Don Juan restituisce il mantello a Mota ed esce; entra don Diego Tenorio alla testa di alcuni soldati e arresta Mota per l'omicidio del commendatore, il quale in punto di morte aveva rivelato che il suo assassino indossava un mantello rosso; sopraggiunge anche il re, che condanna a morte Mota e ordina di costruire un monumento funebre splendido a don Gonzalo.

X e ultima situazione del secondo atto (vv. 1674-1805). Nuova ambientazione: il villaggio di Dos Hermanas, vicino Siviglia, il mattino seguente; ritmo più lento. La festa per le nozze di Batricio e Aminta è interrotta da Catalinón, che annuncia l'arrivo di don Juan. Alla vista della giovane contadina, il Burlador decide di farla sua.

XI e prima situazione del terzo atto (vv. 1806-2105). Ancora Dos Hermanas, la sera stessa; ritmo mediamente sostenuto. Don Juan inganna il geloso Batricio, dicendogli che Aminta era già innamorata di lui e in pratica minacciando di ucciderlo, se non si fa da parte; Batricio si tira indietro e don Juan, dopo aver irretito anche Gaseno, il padre della ragazza, procede alla conquista, con lusinghe e promesse.

XII (vv. 2106-2213). Di nuovo sulla spiaggia di Tarragona; qualche tempo dopo; ritmo più lento. Isabela, chiamata in Spagna per sposarsi con don Juan, incontra Tisbea, che si lamenta dell'inganno e vuole andare a Siviglia per chiedere vendetta al re.

XIII (vv. 2214-2278). Siviglia, in una chiesa, qualche tempo dopo, ancora di giorno, ma ormai non lungi dal tramonto; una sola sequenza breve e intensa. Invece di restarsene a Lebrija, don Juan è di nuovo a Siviglia. Catalinón lo avverte che anche le sue vittime ignare (Octavio e Mota) sanno ormai la verità. Nella chiesa scoprono il monumento funebre al Commendatore e don Juan per spregio fa il gesto di tirargli la barba e l'invita a cenare nella locanda dove ha preso alloggio.

XIV (vv. 2279-2492). Siviglia, alloggio segreto di don Juan, qualche ora dopo; ritmo lugubramente vivace. Il Commendatore ha accettato l'invito; il suo fantasma si reca a cenare da don Juan, provocando panico fra i domestici, anche se Catalinón non risparmia battute che fanno da contrappunto. Rimasti soli don Juan e la Statua, questa ricambia invitando padrone e lacchè a cenare nella sua cappella la sera seguente alle dieci.

XV (vv. 2493-2642). Siviglia, palazzo reale, il giorno dopo; ritmo sostenuto. Il re ordina di convocare don Juan perché si sposi con l'appena arrivata Isabela e decide altresì le nozze fra doña Ana e il cugino, al quale evidentemente perdona il delitto di cui ancora lo crede colpevole. Entra il duca Octavio, che ha un alterco con don Diego, il quale difende il figlio. Il re, schierato dalla parte della famiglia Tenorio, rimprovera entrambi, nega a Octavio il permesso di battersi con don Juan,

ma gli promette che il giorno dopo si sposerà pure lui, anche se non gli dice con chi. Re e *privado* escono; arriva Aminta col padre, e Octavio, appresa la burla di Dos Hermanas, pensa di sfruttarla a suo favore, aiutando la contadina a sporgere denuncia al re.

XVI (vv. 2643-2790). Siviglia, esterno/interno della chiesa nella quale è sepolto il Commendatore, alle dieci di sera dello stesso giorno; ritmo pauroso in crescendo. Don Juan e Catalinón arrivano all'appuntamento; dopo un'orrida cena, a base di scorpioni e vipere e innaffiata da fiele e aceto, il Morto prende la mano di don Juan e, sordo alla richiesta di far chiamare qualcuno a confessarlo e ad assolverlo, lo inabissa nell'inferno, mentre la cappella arde. Catalinón, anche lui caduto col padrone, riesce però a risalire per andare ad avvertire don Diego.

XVII e ultima situazione (vv. 2791-2876). Siviglia, *alcázar*, poco dopo; ritmo assai sostenuto. Tutte le vittime di don Juan (a eccezione di doña Ana) si presentano dal re per chiedere giustizia. Alfonso XI, sentiti i misfatti del suo protetto, lo condanna a morte, con l'assenso anche di don Diego. Sopraggiunge Catalinón a raccontare la fine del suo padrone e, di passaggio, l'insuccesso della beffa ordita contro la figlia del Commendatore. A questo punto il re ricompono le coppie originarie, saturando tutte le possibili valenze matrimoniali e ordina il trasferimento della statua funebre di don Gonzalo nel più prestigioso convento di San Francisco, a Madrid.

I.3. Corpi e nomi

Se si potesse ridurre un testo a una sua parte in sommo grado rappresentativa, a mo' di microcosmo in grado di compendiare l'intero macrocosmo della costruzione segnica, quest'operazione riuscirebbe specialmente utile e adatta nel caso della scena incipitaria del *BS*.

L'apertura del dramma è ritenuta a buon diritto uno dei momenti più alti del teatro barocco spagnolo. La scena è immersa in una convenzionale oscurità⁴ e immette lo spettatore diret-

⁴ In realtà le rappresentazioni dei *corrales* (teatri all'aperto, cf. il § II.1 di questa Introduzione) si realizzavano in pieno sole, verso le due del pomeriggio dal 1 di ottobre al 31 di marzo, e verso le quattro nel resto dell'anno, e duravano fino al tramonto.

tamente nell'azione, ambientata nella reggia di Napoli: da una porta del fondo entrano la duchessa Isabela e quello che lei crede il suo amante, il duca Octavio, mentre in realtà si tratta di don Juan Tenorio, che ha sostituito l'amico nell'alcovia della nobildonna. La dama di corte indica all'amante la strada più sicura per uscire dal palazzo e, alla reiterata promessa di matrimonio, dà sfogo alla sua felicità, ma è interrotta bruscamente dalla meschina e brutale realtà: infatti Isabela vuole accendere un lume e don Juan, per non essere scoperto, minaccia di spegnerlo. Sospetto, quindi certezza: l'uomo non è Octavio; Isabela grida per invocare aiuto, senza accorgersi che in quel modo proclama la sua colpa. Il ritmo della sequenza è travolgente; a parte la quartina proferta con tono trasognato dalla donna (vv. 5-8), le battute si susseguono serrate e non superano i due versi, spesso ridotte a mezzi ottonari o a monosillabi sincopati. Dolcezza e violenza convivono nella reggia, spazio del potere, con la beffa e il disonore. Lapidaria e suggestiva la definizione che don Juan dà di se stesso: «Un hombre sin nombre»⁵ (v. 15): denotazione evidentemente congiunturale e forse anticonformista o addirittura polemica, visto che l'uomo barocco non solo è legato al suo nome e al casato, ma anche al titolo e alla posizione sociale, e a tutto ciò che quel corredo comporta o sembra comportare (l'orgoglioso, quando non arrogante *soy quien soy* d'irriverente biblica ascendenza); in parecchi altri punti della commedia vedremo don Juan gloriarsi del suo casato e della funzione di suo padre, *privado del re*. Il «nome» sarà uno dei temi ricorrenti, come quello della «mano» (qui al v. 18), che indica non solo il contatto fisico, ma anche il rapporto sociale. Buio e luce (che nel teatro di *corral* sono indicati dalla scenografia verbale)⁶ acquistano anche valore simbolico: l'atto sessuale, il peccato e l'inganno sono qui associati all'oscurità, che vale anche come offuscamento della mente, mentre la luce della ragione, della trasparenza sociale, quella luce che deve chiarire la felicità raggiunta con la promessa delle nozze (fugando il peccato della relazione extramatrimoniale) non riesce a imporsi. Il profilo di don Juan comincia a delinearsi fin dalle prime battute: beffa, appunto, e violenza; e pure dubbio si rivela quello di una del-

⁵ «Un uomo senza nome.»

⁶ Cf. di nuovo la «Lettura della commedia e ipotesi di messa in scena» (§ II).

violenza
e
beffa
ediz. 1911
casato

le protagoniste femminili, che ha ammesso il creduto amante fra le sue lenzuola.

Corpi e nomi i primi con la loro presenza scenica e nel gioco prossemico⁷ e i secondi, con un'escursione che va dalla loro negazione al loro travestimento, sono, in questa commedia forse più che altrove, il fulcro specifico dell'interesse drammatico.

I corpi sono uniti quando Isabela e don Juan compaiono sulla scena, si staccano all'improvviso quando la duchessa comincia a sospettare, mentre don Juan tenta di ricongiungerli, chiedendo la mano della donna. Quando il re di Napoli interroga Isabela e la condanna, lo fa volgendo le spalle. Don Juan tiene lontani i soldati sguainando la spada, ma poi la presenta furbescamente allo zio, inginocchiandosi davanti a lui. Tisbea prende in grembo il capo di don Juan (v. 579), in un atteggiamento che già prelude alla futura intimità sessuale; e così via, in un alternarsi continuo di attrazioni e repulsioni. Un corpo può farsi di pietra o d'aria (vv. 2769-70), può bruciare metaforicamente di passione (come quello di Tisbea o di don Juan) o letteralmente nelle fiamme dell'inferno. I corpi sono anche ridotti per sineddoche a qualcuna delle loro parti, in ispecie alle mani e agli occhi. Le mani sono quelle che gli sposi si scambiano in segno di matrimonio, ma anche quelle che si danno don Juan e la Statua, in un'unione che, con la legenda della Venere d'Ille⁸ in filigrana, conduce inevitabilmente alla morte. Mani e occhi (parole che ricorrono con grandissima frequenza nel testo, con altre parti del corpo: braccia, piedi, testa, labbra eccetera) sono pure, assieme, le grazie di Aminta che attirano don Juan («Buenos ojos, blancas manos!», v. 1798);⁹ e gli occhi, per concludere questa carrellata parziale, sono quelli sui quali giura don Juan (vv. 941-43), non necessariamente con riserva mentale. In due casi, infine, i corpi si riducono a una voce che giunge da dietro le quinte: infatti non si

⁷ Ossia dei rapporti di vicinanza e di rispettiva postura nella comunicazione interpersonale.

⁸ La statua della dea s'innamora d'un incauto sposo che le ha infilato la fede al dito e l'uccide soffocandolo nell'amplesso la prima notte di matrimonio. Il testo *clou* è *La Vénus d'Ille* di Prosper Mérimée (1837), ma in ambito ispanico medievale si deve rammentare la bellissima *Cantiga de Santa Maria* numero 42 di Alfonso X el Sabio (1221-1284).

⁹ «Occhi belli e bianche mani.»

vedono mai sul palcoscenico né doña Ana, che tanto sviluppo avrà nelle trasformazioni secolari del don Giovanni, né la donna che consegna un biglietto al Burlador (vv. 1292-1301).

I corpi sono non solo presenti, ma anche evocati nella loro bellezza e nella loro sconcezza; a un estremo dello spettro troviamo doña Ana, «en cuyo rostro divino | se esmeró naturaleza» (vv. 864-65)¹⁰ e all'altro le vecchie e laide cortigiane, calve e con la piorrea per la sifilide (vv. 1209 ss.), passando attraverso fanciulle seducenti o appetibili (Tisbea, Aminta) o d'imprecisata, ma sicura, bellezza (Isabela). Sono corpi che sembrano serpenti (v. 140), giganti o mostri (v. 296), che saltano da balconi (vv. 106, 118), che nuotano con un peso morto addosso e poi svengono per la fatica (v. 515), che ballano fino a farsi a pezzi (v. 692) e così via. Insomma se c'è commedia che esalta la corporeità dell'attore e la fisicità del personaggio, questa è senz'altro il *BS*.

Ai corpi possono corrispondere o no dei nomi, come abbiamo visto nel caso dei v. 15 («Un hombre sin nombre») e 23 («Un hombre y una mujer»).¹¹ Per sostituzione di persona al corpo di don Juan corrispondono anche i nomi di Octavio e di Mota; Catalinón lo teorizza ai vv. 1188-9: «Y si importa, gozará | en su nombre otra mujer».¹²

I nomi (intesi come titoli) si possono aggiungere: don Gonzalo de Ullóa, *Comendador mayor* di Calatrava, diventa *Mayordomo mayor* e don Juan diventa conte di Lebrija. I nomi sono pure *consequentia rerum*: quello di Catalinón ("cacasotto") secondo lui non gli si attaglia (v. 884-85), anche se poi darà prova di quanto gli sia appropriato, defecandosi addosso per la paura (v. 2359). Alcuni nomi sono comicamente arruffati, come, nello sproloquio di Gaseno, quelli degli invitati alle nozze di Aminta (il colosso di Rodi, il Papa, il prete Gianni) o come, in bocca a Catalinón, quelli della lista di vittime potenziali della violenza del Burlador (turchi, sciti, persiani, garamanti, galeghi, trogloditi, alemanni, giapponesi). Quanto agli appellativi, al v. 1087 si dice che i compagni di bravate di don Juan lo hanno soprannominato «el Héctor de Sevilla»;¹³ mentre ai vv. 1137-38 Alfonso XI viene detto il "Generoso". Ai vv.

¹⁰ «Che nel suo volto divino | la natura ha dato il meglio.»

¹¹ «Un uomo con una donna.»

¹² «E se è il caso, farà sua | un'altra donna in suo nome.»

¹³ «L'Ettore di Siviglia.»

Mani

Nomi
ital.

1286-87 Catalinón si concede un gioco scherzoso sul nome del domestico di Mota («Señor Cuadrado | o señor Redondo»);¹⁴

E soprattutto Catalinón si prodiga in appellativi nei confronti del padrone; dopo averlo chiamato «castigo» (v. 896) e biblicamente «langosta de las mujeres» (v. 1476),¹⁵ lo battezza con le seguenti parole (vv. 1482-84): «¡Guárdense todos de un hombre | que a las mujeres engaña | y es el Burlador de España!»;¹⁶ riscotendo la piena approvazione di don Juan: «¡Tú me has dado gentil nombre!» (v. 1485).¹⁷

I.4. Il gioco delle beffe

La maligna specialità di don Juan, per sua stessa ammissione, è quella di disonorare le donne: «Sevilla a voces me llama | el "Burlador", y el mayor | gusto que en mí puede haber | es burlar una mujer, | y dejalla sin honor» (vv. 1309-13).¹⁸ Un altro verso rivelatore è quello pronunciato da Catalinón: «Almagrar y echar a extremo» (v. 1800),¹⁹ frase metaforica che descrive il comportamento di don Juan, il quale sceglie una donna, la possiede (la marchia come si fa con una bestia) e subito dopo l'abbandona. Le beffe hanno sempre un impulso sessuale, ma poi coinvolgono, oltre le donne, anche gli amici, i parenti e l'autorità reale e irridono non solo all'onore, ma anche all'amicizia, alla parola data, all'ordine sociale e addirittura alla dimensione religiosa.

Il verbo *burlar* ha una connotazione più forte dell'italiano *burlare* o *ingannare*, perché indica qualcosa di più crudele e aggressivo ed è per questo che ho tradotto *burlador* non con *ingannatore* (come Gasparetti, Paoli e Dolfi) o *seduttore* (come Szombathély o Marone), ma con *beffatore* (preceduto in questo da A. Radames Ferrarin e da Celestino Capasso nel *Dizio-*

¹⁴ Letteralmente «signor Quadrato o signor Rotondo» (nella traduzione: «signor Tizio o signor Caio»).

¹⁵ «Una piaga [letteralmente "cavalletta"] per le donne.»

¹⁶ «State tutti attenti a un uomo | che si burla delle donne: | è il Beffatore di Spagna!»

¹⁷ «Un bel titolo mi hai dato!»

¹⁸ «A Siviglia sono noto | col nome di "Beffatore": | la mia più grande goduria | è di beffare una donna, | privandola del suo onore.»

¹⁹ Letteralmente «Marchiare e buttar via!» («Come bestie: un marchio e via!»).

nario delle Opere Bompiani), facendo appello se non altro alla tradizione italiana della beffa (e in particolare della *giarda* fiorentina), ben presente nella letteratura da Boccaccio ai novellieri del Cinquecento, alcuni dei quali Tirso poté leggere. Ed è stato notato (Vitse) che il verbo *burlar* ha due sfumature, entrambe pertinenti: don Juan burla le donne e si burla delle altre persone.

In un certo senso un'anomalia nei confronti del modello "normale" della *comedia* barocca consiste nella molteplicità delle azioni (Molho), o nella serialità delle avventure amorose. Molho richiama il precetto di Lope de Vega, che esige l'unità d'azione della commedia: «Adviértase que sólo este sujeto | tenga una acción, mirando que la fábula | de ninguna manera sea episódica, | quiero decir inserta de otras cosas | que del primer intento se desvíen» (*Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, vv. 181-85).²⁰ Ma in realtà, se è vero che ogni "episodio" gode di sufficiente autonomia, in una struttura drammatica ricca di parallelismi e di contrasti, è altrettanto vero che la concatenazione degli eventi è tale per cui non è possibile dire che essi "si allontanino dal primo motivo": dalla vicenda napoletana deriva la fuga in Spagna, col naufragio a Tarragona, che dà occasione alla beffa nei confronti di Tisbea; rientrato a Siviglia ha occasione di giocare la beffa a Mota; conoscendo il delitto napoletano, il re lo esilia a Lebrija, il che dà occasione a don Juan di commettere l'infamia di Dos Hermanas; l'uccisione di don Gonzalo durante la beffa alla figlia provoca tutta l'azione che ha al centro la Statua; alla fine tutte le vittime si trovano unite. Se dunque anomalia c'è, per mancanza d'implicazione reciproca dei personaggi, essa è del tutto sanata dall'embricarsi dell'azione unitaria che si fonda sul caso (le ripetute "occasioni" che si presentano a don Juan) e sulla necessità dell'intervento divino: quattro beffe e un castigo (quasi si direbbe "Quattro matrimoni e un funerale", mutuando il titolo d'un celebre film, se non fosse che i morti sono due, don Gonzalo e don Juan).

E il due (col multiplo quattro, che nella numerologia medievale è il simbolo dell'umano, del terreno, mentre il numero tre

²⁰ «Si avverta che abbia cotale argomento | solo un'azione, attenti a che la fabula | in nessuna maniera sia episodica, | voglio dire inzeppata di altre cose | che dal primo motivo si allontanino» (traduzione di Maria Grazia Profeti).

Concatenazione
eventi
4 beffe e
castigo
F. Dale

è il simbolo del divino) è una delle chiavi strutturali della commedia. Doppio è il titolo, ulteriormente evidenziato dal doppio ottosillabo (*El Burlador de Sevilla - y Convidado de piedra*): esso riflette le due grandi parti in cui si divide l'intreccio: nella prima don Juan affronta la società terrena, nella seconda si misura col soprannaturale. Due sono gli inviti tra don Juan e il Morto (dato questo che procede dalla tradizione folclorica [MacKay]); quattro sono le avventure amorose rappresentate nella prima parte: due con dame, due con donne plebee. In verità don Juan ha a che fare con tre tipi di donna, perché andrebbero aggiunte le prostitute di Siviglia; ma le beffe a cui assistiamo sono solo quelle perpetrate contro le due prime categorie femminili, perché, invece di realizzare quella prevista ai danni della meretrice sivigliana (come aveva detto al marchese de la Mota), don Juan va a insidiare la stessa innamorata del suo amico (VIII situazione). Le relazioni con le donne di vita evidentemente non vanno a riempire la vacchetta delle malefatte del seduttore, se non quando faccia ricorso alla tecnica del *perro muerto*, ossia alla beffa che consiste nell'ottenere i servigi delle sguadrine senza compensarli (l'amore a sbafo, come traduce sapidamente Paoli).

Ogni giarda è organizzata in due tempi: toccata e fuga, e le "tecniche" usate da don Juan sono in sostanza due: con le donne nobili la sostituzione di persona, con le plebee le "retoriche menzogne", ossia un dispiegamento di seduzione verbale, certo unita a una consumata gestualità e a un'abile strategia prossemica che un buon attore deve saper interpretare. In verità ogni beffa presenta delle variazioni: quella a danno di doña Ana, a prescindere dal problema se sia riuscita o meno, è così scorciata che nulla si dice oltre la sostituzione di persona; a questa, nel caso di Isabella, si aggiunge la promessa di matrimonio, che è costante nelle beffe giocate alle fanciulle plebee; però nel caso di Aminta don Juan ricorre anche a un giuramento fatto con una vera e propria riserva mentale, alle lusinghe al padre della sposa e alle minacce nei confronti dello sposo. Un altro elemento sempre presente è l'oscurità notturna, costante scenica del personaggio di don Juan, che riferendosi alle ore della notte afferma: «Éstas son las horas más» (v. 2013);²¹ il buio è indispensabile nelle beffe alle donne nobi-

²¹ «Queste sono le mie ore!»

li, che non devono rendersi conto dello scambio d'amante, mentre in quelle alle fanciulle plebee marca solamente il momento della consumazione dell'atto sessuale.

Le beffe sono temi con variazioni diegetiche da un lato, e dall'altro costituiscono un *mélange* di generi letterari: la conquista di Isabela si rifà alla commedia di cappa e spada, quella di Tisbea segue i protocolli dell'egloga piscatoria (con la storia di Enea e Didone in filigrana), quella di Ana inizia come una farsa (e sembra quasi un *entremés*, un intermezzo divertente fra le *jornadas* del dramma), per poi degenerare in tragedia; l'ultima è un idillio campestre. L'avventura di doña Ana, che causa l'uccisione del padre (strana commedia, il *BS*, senza madri,²² ma solo con padri, zii o con anziani che in qualche modo ne fanno le veci), costituisce il punto di rottura del sistema, attraverso il doppio ruolo di don Gonzalo (qui morto e in seguito esecutore del volere divino), ma l'autore, rifiutando una consequenzialità troppo rigida, evita in modo geniale di far sì che essa preceda immediatamente la resa dei conti: tra l'omicidio e il castigo c'è ancora lo spazio per una quarta giarda. Infatti la beffa con la quale don Juan profana un sacramento già impartito (il matrimonio fra Aminta e Batricio) e nomina invano il nome di Dio (vv. 2082-7), non solo contribuisce ad annerire l'anima del protagonista, allungandone la lista di peccati contro i vari comandamenti, ma l'illude ancora sulla possibilità di protrarre *ad libitum* il suo irresponsabile comportamento.

L'altro elemento essenziale è la maschera, intesa nel senso più ampio del termine: la falsa identità, il mantello rosso dell'amico (al v. 1545 il *Burlador* confessa: «¡El trueque adoro!»),²³ e soprattutto la maschera dell'innamorato, che non corrisponde al sentimento di don Juan, del quale tutto si può dire, tranne che s'innamori delle donne che marchia e fa sue.

Nel *BS* ritorna più volte l'isotopia del gioco d'azzardo, che ai vv. 1358-67 s'instaura come metafora dell'ufficio del servitore fra obbedienza e azione, con la morale che chi più "fa" al gioco, più vince,²⁴ ma Catalinón l'estende a qualcosa di più vasto, che suona con toni premonitori nei confronti di don Juan. Anche i vv. 1788-89 svolgono il concetto del dare e del

²² Ma le madri non abbondano in genere nel teatro barocco.

²³ «Adoro il travestimento!»

²⁴ Cf. v. 1365: «quien más hace gana más» («chi più fa più vincerà»).

perdere (nel gioco e nella vita) e i vv. 1971-79 ribadiscono il rischio a cui va incontro non solo il giocatore, ma anche il complice. Il rischio, in effetti, è uno dei piaceri di don Juan, che sfida gli uomini e l'aldilà. Quando comunica a Mota l'appuntamento dato dalla cugina, lo fa slittare d'un'ora (a mezzanotte) ma aggiunge temerariamente che la porta sarà aperta alle undici (v. 1388).

Tuttavia il Burlador alla fine rimane burlato, perché non riesce a controllare il suo stesso gioco (tema che ricorre spesso nell'opera di Tirso, come ben mostrato da Laura Dolfi); burlato dal Convitato di pietra ma in fondo burlato da se stesso. In quest'ottica possiamo dire che Tisbea è il personaggio meno distante da don Juan. Infatti ella manifesta una crudeltà e un sadismo che non è secondo a quello di don Juan e alla fine rappresenta, proprio come il suo seduttore, il tipo del *burlador burlado*: «Yo soy la que hacia siempre | de los hombres burla tanta, | que siempre las que hacen burla | vienen a quedar burladas» (vv. 1014-17).²⁵ E quando don Juan le chiede: «¿Dónde estoy?»²⁶ lei risponde: «Ya podéis ver: | en brazos de una mujer» (vv. 582-83).²⁷ Battuta da don Juan in gonnella, paragonabile a quelle pronunziate dal Burlador nell'episodio di Napoli. E si noti che alla fine del primo atto, quando la pescatrice sembra volersi suicidare, il suo amico Coridón commenta il gesto con le parole: «Tal fin la soberbia tiene: | su locura y confianza | paró en esto» (vv. 1040-42).²⁸ espressioni ancor più appropriate alla fine di don Juan.

Nella seconda parte dell'opera, quella relativa al Convitato di pietra ritornano tutti gli elementi rammentati nell'esecuzione delle beffe, anche se questa volta sfociano nella tragedia di don Juan: l'oscurità della chiesa, la parola data (e ora mantenuta), il gesto dell'offerta della mano, il fuoco che avvolge il peccatore, la fuga alla fine impossibile.

²⁵ «Io sono quella che sempre | si è fatta beffe degli uomini. | Ma quanto si fanno beffe | restano sempre beffate!»

²⁶ «Dove sono?»

²⁷ «Non vedete? | Fra le braccia di una donna.»

²⁸ «A questo l'hanno condotta | l'orgoglio, la presunzione, | la follia.»

L.5. Il tempo e il vento

Con parole di Francisco Ruiz Ramón, la vita teatrale di don Juan «trascorre come un lampo tra il letto e il sepolcro, tra l'amore e la morte, tra il piacere e il castigo». Ma già Américo Castro parlava del *BS* come di un *vendaval* (un turbinio) *erótico*, sottolineando il tremendo dinamismo che è uno dei più grandi risultati del dramma di Tirso. Don Juan brucia d'impazienza, conquista con rapidità, corre da una preda all'altra, ha fretta di prendere e di andare altrove, non si dà né il tempo né la pena di progettare freddamente i suoi piani; è l'incontro impreveduto, sono le occasioni del momento che decidono per lui. In effetti don Juan, più che cercare le donne, le trova. Non conosciamo i precedenti dell'episodio di Napoli, ma poi il Burlador cade letteralmente nelle braccia di Tisbea, riceve il biglietto di doña Ana portato dal vento e capita per caso nelle nozze di Aminta. Don Juan è l'eroe della conquista istantanea: tutto il suo genio è nella risposta immediata all'offerta del caso; il suo genio è l'improvvisazione. A lui si oppongono le donne che rivendicano la fedeltà degli impegni, la durata del tempo, e soprattutto il Morto, la Statua di pietra, che colpisce in nome della permanenza, dell'Eterno.

Don Juan vive in un eterno presente, il momento della beffa attuale; ha dimenticato quella precedente e non pensa a quella futura sin quando non se ne presenterà l'occasione. È il campione della lotta del tempo che fugge, del piacere frammentato in momenti presi a uno a uno contro ciò che rifiuta o trascende lo scorrere del tempo. È l'istante (*hic et nunc*) contro l'eternità. Don Juan ignora il valore del tempo, soprattutto il tempo del pentimento; corre per la commedia come un vento, come una bufera infernal che mai non resta, e che sarà fermata solo dalla Pietra, dalla Statua. Delle varie ricorrenze della parola vento una, in particolare, sembra riferirsi in filigrana al personaggio, quando Tisbea paragona il vento a un pazzo da chiudere in gabbia (v. 498).

Serpeggia con insistenza nel *BS* l'immagine topica dei quattro elementi (richiamata espressamente al v. 348 e ai vv. 651-52): ed è stato osservato che delle due donne plebee, la pescatrice e la contadina, la prima rappresenta il mare e la seconda la terra. Si potrebbe aggiungere che Isabela rappresenta il fuoco (la candela che vuole accendere all'inizio) e Ana l'aria (dato che si ode solo la sua voce). Ma don Juan è al contempo fuoco e acqua

(«Parecís caballo griego | que el mar a mis pies desagua, | pues venís formado de agua | y estáis preñado de fuego», vv. 613-16)²⁹ e soprattutto vento, quello che si è abbattuto sulla capanna (in metafora, sul corpo) di Tisbea e l'ha abbattuta e umiliata.

Il tempo però si prende una rivincita, trasformandosi in musica nell'orchestrazione delle sequenze drammatiche; così com'è stata proposta all'inizio, quell'articolazione mostra anche il susseguirsi dei ritmi propri a ogni segmento, che si armonizzano in una partitura musicale. Si rilegga il riassunto lungo l'asse della variazione ritmica: nel primo atto al "presto" iniziale (situazione I) segue un andante (II), poi una situazione in tipico crescendo (III), quindi un adagio solenne (IV), per poi concludere con un nuovo presto in crescendo (V). Nel secondo atto si parte con un ritmo lento (VI), che si trasforma in un allegro (VII), seguito da un presto con fuoco (VIII), ancora sostenuto nella situazione IX, per poi placarsi nell'andante del finale di giornata. Il terzo atto è più complesso e, dato che contiene lo scioglimento, più incline al crescendo; si parte con un andante (XI), poi un ritmo ancora più lento (XII), seguito da un altro andante (XIII), quindi da un lugubre allegro (XIV), da un andante con moto (XV), da un ritmo assai pauroso in crescendo (XVI), per finire con un sostenuto in diminuendo (XVII). È come se il don Giovanni manifestasse, fin dal suo primo apparire, una vocazione musicale.

E la musica si ode anche all'interno delle sequenze. Si pensi in particolare, ma non solo, alle sequenze 8 (vv. 375-516) e 28 (vv. 1674-1713), che, come si dirà nell'Appendice, sono costituite sul modello del tema con variazioni, che abbiamo visto essere caratteristico di tutto il dramma. E si pensi pure agli scambi di battute fra Tisbea e don Juan (sequenza 11) e fra Tisbea e Isabela (sequenza 37) che, nel riprendere alternatamente gli stessi concetti e gli stessi versi-*refrain*, si avvicinano sensibilmente alla struttura del "duetto".

1.6. Il mito e la storia

Se la ricerca di vere e proprie "fonti" del *BS* (come ad esempio *El infamador* di Juan de la Cueva) si è rivelata nel com-

²⁹ «Come un cavallo di Troia | vi getta il mare ai miei piedi: | fuori, siete fatto d'acqua, | dentro, siete tutto un fuoco.»

plesso piuttosto sterile (o comunque poco adatta a spiegare la nascita del capolavoro che stiamo presentando)³⁰ potremo però ricordare come il personaggio del Convitato di pietra, cioè del morto invitato a desinare da un vivo (*Der Tote als Gast*), ha lontanissime origini in usanze arcaiche che si riflettono già nella *nekylia* dell'*Odissea*. Nella tradizione ispanica si conoscono (anche se non è possibile datarli), alcuni *romances* (tipi di ballate popolari) che trattano di un tema affine: un giovanotto diretto in chiesa incontra un teschio o uno scheletro o delle ossa o addirittura una statua funebre – si noti che il ragazzo non va propriamente a sentire la messa, ma a incontrare le dame giovani e belle. Il giovanotto dà un calcio al teschio o tira la barba alla statua invitando il morto a cena. Questi (scheletro o statua che sia) si presenta a casa del giovane, non mangia nulla, ma contraccambia la "cortesia", invitandolo a cena nel cimitero o in una chiesa. Il giovane si presenta a cena dal morto e a questo punto l'epilogo ha due varianti principali: o il morto uccide il giovane oppure questi riesce a sottrarsi a una brutta fine in virtù d'un talismano, perlopiù una reliquia che porta addosso, o grazie al solo fatto d'invocare Dio.

Statue parlanti non mancano anche nella tradizione teatrale spagnola dell'epoca, da *Dineros son calidad* (attribuibile a Lope de Vega) al *Marqués de las Navas* (sempre di Lope) ad altre commedie di Mira de Amescua (*El negro del mejor amo*) e di Vélez de Guevara (*El Hércules de Ocaña*). Interessante anche la storia del conte Leonzio, dramma recitato nel 1615 nel collegio dei gesuiti tedeschi di Ingolstadt: il conte Leonzio, ateo e pervertito dalle dottrine di Niccolò Machiavelli, passando per un cimitero incontra il solito teschio, gli dà un calcio e l'invita a cena; la sera arriva uno scheletro che fra il terrore di tutti rivela di essere il nonno del conte Leonzio,

³⁰ Il *BS* ha punti di contatto con svariate commedie cinque-secentesche, in primis con altre commedie dell'autore, ossia di Tirso de Molina. Ma notevoli sono anche i rapporti con *pièces* come *El infamador* di Juan de la Cueva, *La fianza satisfecha* di Lope de Vega e così via (altri testi saranno rammentati *infra*, in ordine alla presenza delle statue parlanti). Fra i rapporti più interessanti si registrano quelli con *La adúltera virtuosa* di Mira de Amescua (1604), dove figurano personaggi come il re di Napoli, doña Juana de Aragón, un villano di nome Coridón e un altro di nome Gaceno, nonché svariate coincidenze testuali; cf. per es. le note ai vv. 109-10, 121-2, 229, 1814, 2199 e 2304.

venuto a mostrare all'incredulo nipote l'immortalità dell'anima; quindi lo scheletro uccide Leonzio e lo porta all'inferno. Ma leggende che raffigurano morti a colloquio con vivi sono ovviamente numerosissime, da quella nota come *L'incontro dei tre morti e dei tre vivi* (molto diffusa in rappresentazioni figurative, mentre per quanto riguarda la letteratura il testo più notevole è un *dit* di Baudouin de Condé, ca. 1275), alla fiaba piccarda *Le souper du fantôme*, dove compare già il duplice convito con un morto, ai racconti di zombie che popolano gli *Assempri* di Filippo degli Agazzari (notevole scrittore senese di fine Tre-primi Quattrocento), alle varie "danze macabre", diffuse nell'autunno del Medio Evo. Tralasciamo di parlare di altri testi d'incidenza ancor meno probabile e limitiamoci a rammentare una delle scoperte più recenti e interessanti, quella di Francisco Márquez Villanueva, che ha trovato una pasquinata romana del 1559 e una cronaca del carnevale, sempre romano, del 1519, che parlano di un «don Giovan», nemico della castità femminile; inoltre vi si descrive una burla, nella quale a nobili e a cardinali fu offerto un banchetto macabro in una sala nera, adorna di scheletri e teschi.

Fin qui, comunque, si è alluso a leggende. Ma la domanda d'obbligo è un'altra: si può parlare di mito nel caso di don Giovanni? Trascuriamo gli aspetti teorici della questione, e accontentiamoci delle poche note seguenti. Nella lettura di Maurice Molho, i due mitologemi di base del *BS* sono collegati ai due temi fondamentali, così come traspaiono anche dal titolo: se le imprese del Burlador sono la drammatizzazione dell'origine della monogamia, il convito nel sepolcro è la drammatizzazione rovesciata dell'eucarestia. Si tratta di due mitologemi normativi, che stabiliscono un *nómos* attraverso la soppressione di un antieroe (che, incapace di sottomettersi alla norma, provoca disordine e morte) per mano di un eroe dotato di categoria superumana (la Statua).

Sempre nell'ambito della struttura mitica del testo, alcuni studiosi (in particolare Gerald Wade) hanno visto nella figura di don Juan l'immagine del *trickster*, una sorta di briccone e buffone divino (il *göttliche Schelm* di Jung), burlone spesso burlato, osceno e sardonico, che unisce in sé gli opposti (femminile/maschile, giovane/vecchio ecc.). Come il *trickster*, don Juan è mentitore, ingannatore e fautore del disordine, ma non ne esibisce tutte le caratteristiche: la sua mostruosità, in effetti, è circoscritta al carattere eccessivo dei suoi desideri sessua-

li e alla forza distruttrice. Se poi lo compariamo col più noto *trickster* classico, cioè con Ermes, don Juan non possiede la capacità di placare col riso l'ira degli dei (Kerényi), e soprattutto non è al contempo briccone e demiurgo. Probabilmente questa particolarità ha come conseguenza la ripartizione delle caratteristiche del *trickster* fra don Juan e Catalinón, che quindi appare non tanto come doppio del padrone, quanto come un suo parziale complemento proprio sul versante delle specificità del personaggio mitico: in effetti Catalinón è omosessuale, osceno, divertente e, se non placa l'ira della Statua, per lo meno introduce la nota comica nello svolgimento del dramma. Forse anche da questo dipende quell'anomalia sottolineata da Molho, che riguarda il carattere "schizoide" di Catalinón, aiutante e oppositore al tempo stesso del suo padrone. In effetti egli asseconda il Burlador in tutte le sue imprese (a parte la beffa napoletana, di cui ignoriamo l'antefatto, perché inizia *in medias res*), ma gli rammenta continuamente la legge morale e compatisce le vittime di don Juan. Nella commedia barocca il personaggio del *gracioso* è sempre in contrasto dialettico col suo padrone, esprimendone di norma le istanze più basse. Tuttavia, nel caso del *BS*, essendo don Juan l'antieroe per eccellenza, il suo lacché finisce col bilanciare il profilo "basso" (vigliaccheria soprattutto, e inclinazione alla coprolalia) con la saggezza del *fool*.

Se il Tenorio di Tirso ha nel suo genoma degli elementi mitici, è però impossibile non tener conto del fatto, che, calandosi in un'opera teatrale barocca, abbia dovuto misurarsi e reagire con l'ambiente del tempo. In questo senso due paiono gli aspetti più importanti del testo: il teologico e il sociale.

Il primo non va forse sopravvalutato, ma neppure eluso: infatti costituisce uno dei percorsi obbligati di lettura del dramma, che si configura, in un certo senso, come un sermone sulla grazia e viene a costituire un dittico con un'altra opera attribuita a Tirso (pur se di paternità controversa), *El condenado por desconfiado* (*Dannato per disperazione*, secondo la bella versione di Mario Luzi) nel quale il protagonista, Paulo, si perde per mancanza di fede nella misericordia divina. Il doppio apologetico denuncia due forme di aberrazione dalla stessa virtù della speranza: Paulo disperava, don Juan spera troppo e rimanda continuamente il pentimento («¡Tan largo me lo fiáis», "Così lunga è la scadenza" è il suo motto) fino al "troppo tardi" impersonato dal Commendatore. Questo è l'errore di don

Juan: un peccato contro la grazia, un peccato di presunzione. Paulo aveva il senso della giustizia di Dio ed è il disconoscimento della sua misericordia che lo perde; don Juan, invece, crede solo alla misericordia di Dio, ma questa gli è rifiutata perché disconosce la sua giustizia (Maurel). Le due opere, che si ancorano alla cosiddetta *Controversia de auxillis*, disputa teologica fra seguaci di Luis de Molina e quelli di Domingo Báñez, sul modo in cui l'uomo può cooperare con Dio alla propria salvezza (libero arbitrio vs predestinazione) sembrano drammatizzare con grande fedeltà le parole del teologo benedettino Louis de Blois (1506-1566), tradotto in spagnolo e più volte pubblicato agli inizi del Seicento. Infatti nel suo *Canon vitae spiritualis*, al capitolo *De venia numquam desperandum*, si legge tanto: «Se peccchi, non perdere la fiducia nella misericordia di Dio. Qualunque sia il numero e la grandezza dei tuoi peccati, non disperare mai del perdono», quanto: «Non avrai mai troppa fiducia nella sua bontà, se non ne abuserai per abbandonarti al peccato». A questa sia pur elementare materia teologica si affianca anche una campagna post-tridentina contro la fornicazione, che nel 1623 (quindi non molti anni dopo la creazione del *BS*) giunse a propiziare la chiusura dei postriboli (Rico).

Ma quel che è più importante è che su questo duplice sfondo teologico si muovono personaggi pregni di sostanza teatrale. Se don Juan può addirittura parere invaso da un *death wish*, da un istinto di autodistruzione, quello che vediamo sulla scena è un tipico processo di contrappasso: lo rivela il Comendatore: «Ésta es justicia de Dios: | "quien tal hace, que tal pague"»³¹ (vv. 2765-66, parole ripetute ai vv. 2781-82 e citate da Catalinón alla fine del dramma, nel v. 2857). E tutto l'incontro col morto ripete le sequenze delle beffe di don Juan come in uno specchio deformato. Catalinón aveva avvertito il suo padrone: «tú pretendes que escapemos | una vez, señor, burlados; | que el que vive de burlar | burlado habrá de escapar | <...> | de una vez» (vv. 1349-54).³² E così avviene: questa volta è Dio, per mezzo della statua, che burla don Juan; il Comendatore, come il Burlador aveva fatto con le sue vittime femminili, si fa dare la mano di don Juan e lo brucia nel fuo-

³¹ «Dio è giusto: chi di spada | uccide, di spada muore.»

³² «Padrone, qui va a finire | che saremo noi i beffati: | chi vive facendo beffe | dovrà scappare, beffato, | [con la coda fra le gambe].»

co eterno. Castigo, quindi, e non vendetta (parafrasando il titolo di una posteriore tragedia di Lope de Vega, *El castigo sin venganza*), perché a castigare è Dio e se qualche critico può stupirsi del modo in cui avviene il castigo, la risposta è già nel *BS*: «Las maravillas de Dios | son, don Juan, investigables» (vv. 2759-60).³³

Per quanto riguarda il secondo aspetto, è chiaro che, in quanto parzialmente *trickster*, don Juan offende e disprezza i principi che reggono l'ordine sociale (amicizia, matrimonio, onore, mantenimento della parola data), ma questo avviene, come osserva Ruiz Ramón, «in un mondo definito drammaticamente dall'assenza di un ordine etico». La società è corrotta a tutti i suoi livelli e in tutte le classi che la compongono. L'atteggiamento di Tirso è di una critica aperta, che, senza tirate moralistiche, si rende esplicita nella stessa struttura drammatica; solo ogni tanto affiorano frasi del tipo: «¡La desvergüenza en España | se ha hecho caballería!»³⁴ (vv. 1936-37, parla Aminta) o «¡Esto mis privados hacen!»³⁵ (v. 2820, parla Alfonso XI). Don Juan è un *señorito*,

frutto archetipico di un'aristocrazia che gli eserciti di professione hanno lasciato senza ruolo nella guerra, e i letterati di nuovo conio, formati nelle università, senza ruolo nell'amministrazione del potere. È un'aristocrazia urbana che [...] non ha altro daffare che spendere le proprie rendite nell'ostentazione e nelle sollecitazioni dell'ozio. [...] Non fa meraviglia che questa aristocrazia indolente arrivasse a forgiarsi "una morale particolare, a uso dei privilegiati" (come segnala Antonio Domínguez Ortiz), e neppure che "certi giovani signori non accettassero alcun freno e si arrogassero tutti i diritti trasformandosi in pericolosi parassiti" (l'osservazione è dovuta a Bartolomé Bennassar) (Rico).

Ma in realtà nessuno dei personaggi può ritenersi positivo: non le quattro donne, che cedono ad amori colpevoli (Isabella e Ana)³⁶ o alle lusinghe della ricchezza e dell'ascesa socia-

³³ «Sai, don Giovanni, i prodigi | divini sono insondabili.»

³⁴ «In Spagna la sfrontatezza | si è fatta cavalleria!»

³⁵ «Questo fanno i favoriti!»

³⁶ Ai vv. 187-8 Isabela riconosce che «È impossibile | giustificare il mio amore», anche se poi cinicamente aggiunge: «ma se il duca lo ripara | non

le (Aminta) o a uno strano riaffiorare del rimosso in un carattere crudele non meno di quello del Burlador (Tisbea, che comunque si concede a don Juan dopo aver saputo che è nobile e ricco). Non gli amanti burlati: un vacuo Octavio, pronto ad accettare qualunque soluzione matrimoniale gli si offra; un babbeo puttaniere come Mota; un vile Batricio che camuffa la sua vigliaccheria sotto le ragioni dell'onore; un evanescente Anfriso che non tarda a mutare la gelosia in desiderio di vendetta. Non gli anziani associati al Burlador o agli altri personaggi principali: un re di Napoli che non vuole preoccupazioni e viene meno ai suoi doveri, delegando altri alla soluzione dei problemi; un don Pedro Tenorio dal comportamento infame; un don Diego Tenorio che, oltre a non saper educare il figlio, lo protegge a tutti i costi; un re di Spagna di fatto convivente con don Juan e preoccupato solo di risolvere le questioni con un buon matrimonio; un Gaseno, padre di Aminta, che è l'incarnazione della cupidigia e della stolta ambizione del contadino sedotto dalla prospettiva di un mutamento di stato. Persino don Gonzalo non è esente da macchie, visto che «muore senza chiedere la confessione, in preda all'ira e promettendo vendetta – in peccato, quindi, per partita tripla» (Brioso). E la vendetta sarà sancita da Alfonso XI, che fa incidere sul monumento sepolcrale le parole «Aquí aguarda del Señor | el más leal caballero | la venganza de un traidor» (vv. 2255-57).³⁷ Per un volere trascendente, il Commendatore si trasforma nella Statua, nel Morto, e sarà alla fine lo strumento del castigo divino. Tuttavia non sfugge che, anche da morto, don Gonzalo non cessa d'essere e di proclamarsi con orgoglio un Ulloa di fronte a un Tenorio (vv. 2464-65), mostrando si quindi interessato anche di persona alla vendetta, atteggiamento che certo non pare in armonia con un'anima eletta o comunque, anche se purgante, destinata al Paradiso.

Lo scioglimento della *pièce* crea un problema di acuta frizione fra il mito e la storia. Infatti il finale è in apparenza abbastanza tipico del teatro barocco, che prevede il ristabilimento dell'ordine dopo gli eccessi della colpa. Tuttavia pare chiaro

sarà poi tanto grave»; e ai vv. 2139-41 ribadisce la sua preoccupazione più per l'onorabilità che per l'onore: «Mi offendono le voci circolate | sul mio onore perduto: | lo piangerò per tutta la mia vita».

³⁷ «Il più leale cavaliere | attende qui dal Signore | vendetta su un traidore.»

che l'ironia cattolica dell'autore (ironia che quasi si direbbe, con consapevole anacronismo, di tipo manzoniano) mostra come l'unico capace di ristabilire l'ordine sia Dio, mentre gli esseri umani fanno una ben meschina figura. In effetti le donne sono tutte disonorate (il caso di doña Ana è più complesso, ma anche lei è in ogni caso colpevole di aver cercato una scorciatoia indecente col cugino) e al massimo spingerebbero il pubblico a imitare Amleto, esclamando: «Andatevene in convento!», mentre qui tutte le coppie convolano a (in)giuste nozze. Quanto al re, sembra che l'autore non abbia fatto altro che accumulare su di lui tratti negativi: «precipitazione nel giudicare e nell'agire, mancanza di prudenza, concessione indebita di incarichi a palazzo e di titoli nobiliari, favoritismo e occultamento di fatti, cambiamenti bruschi e irragionevoli che mutano il castigo in perdono... Tutti questi tratti concorrono a fare della scena finale delle nozze a catena qualcosa che non ha nulla a che vedere col principio della giustizia poetica né con lo stereotipo della cosiddetta «instaurazione dell'ordine noto» (Ruiz Ramón). Pertanto questo strano scioglimento va visto come il punto di sovrapposizione non indolore fra le istanze del mito, che richiede il riaffermarsi della norma, e la pratica sociale. Non indolore dal punto di vista ideologico, ma eccezionalmente produttivo in termini di resa artistica e di critica del mondo circostante.

1.7. *La beauté du diable: un "antieroe" della cultura*

Don Juan è un personaggio ambiguo o ambivalente. Da un lato è rappresentato con tratti sinistri: è un *homo nocturnus* («Éstas son las horas más», v. 2013), ed è sovente descritto con pennellate luciferine che aumentano col trascorrere dell'azione (Egido). Pare quindi riduttivo il giudizio di chi vede nel Burlador solo uno scavezzacollo sfrenato; e pure sfocata sembra l'interpretazione di chi riduce la carica eversiva di don Juan perché il personaggio non si pone orgogliosamente al di fuori dell'ordine stabilito dalla natura e dalla religione. Il problema è un altro: don Juan non è un libertino ateo, né poteva esserlo, visto che un siffatto don Giovanni è cronologicamente posteriore all'opera di Tirso, e inoltre è diabolico proprio perché non è ateo. Se c'è qualcuno che sicuramente crede in Dio, questi è proprio il diavolo. Chi può essere più credente

del diavolo, che sa che Dio l'ha fatto precipitare nell'inferno? Se mai don Juan è un empio, un irreligioso, un malvagio che irride al sacro e lo viola. Ma l'altra faccia di don Juan è quella affascinante, quella che seduce non solo le donne, ma in un certo senso anche gli uomini, soprattutto i suoi coetanei che lo proclamano l'Ettore di Siviglia. È quella che, mutuando il titolo d'un film di René Clair su Faust, potremmo chiamare *La beauté du diable*.

Don Juan è dunque un personaggio atipico, come sottolinea Ruiz Ramón, rifacendosi alla sociologia del teatro di Jean Duvignaud: un personaggio che si situa ai margini della società, perché le norme su cui quella si regge limitano il suo individualismo materialista, il quale, essendo vissuto come principio assoluto, relega al rango di relativo tutto ciò che si trova al di fuori di sé. I tratti positivi di don Juan, la sua bellezza, la nobiltà, il coraggio, i successi, la fama, sono ammirati e invidiati tanto dagli altri personaggi come dagli spettatori, perché in definitiva don Juan è colui che osa realizzare il suo desiderio, il suo piacere e, almeno provvisoriamente, vi riesce pure. Ma l'"insegnamento" dell'opera è che don Juan dev'essere distrutto: l'individualismo vissuto nella sua assolutezza può essere un'aspirazione comune a tutti, ma se dal livello dei desideri passa a quello delle realizzazioni, diventa una minaccia per la società, anche la più corrotta. Il Burlador è l'eroe dell'inconfessabile, del desiderio che dev'essere represso. Non un "eroe della cultura", quindi, come sarà venti anni più tardi il Segismundo della *Vida es sueño* di Calderón de la Barca (Acutis), ma – se mai – un "antieroe della cultura".

Così si compie, nel *BS*, la parabola di don Juan, la quale (anche in virtù della citata "anomalia" costituita dalla serialità delle avventure amorose) ha quasi più le caratteristiche dell'epos che della tragedia (tratto peraltro non raro nel teatro barocco spagnolo). Non è solo un momento della vita di don Juan quello che Tirso ci presenta, ma tutta la sua vita. Una vita di beffe canagliesche; e forse la beffa suprema è che se Tirso ha fatto uccidere il Burlador dal Commendatore, don Juan si è vendicato di Tirso: si è ribellato, ha ucciso il padre e ha acquistato vita propria, una vita che dura ormai da quasi quattro secoli.

I.8. Postilla

A volte la critica, soprattutto da parte dei cultori di letterature diverse da quella spagnola, e includendo persino i nomi più grandi, è solita liquidare con una certa sufficienza il *BS*. Anche quando, ad esempio, gli studiosi mettono in luce tutti i "difetti" di quell'altra opera eccezionale che è il *Don Juan* di Molière, sentono come il dovere di far capire, fra le righe, che comunque essa è a un altro livello rispetto a quel pasticciaccio buffo, informe, sguaiato del testo spagnolo, che al massimo ha il merito di aver inaugurato la stagione dongiovannesca.

Una critica comparata dovrebbe servire soprattutto a far risaltare le caratteristiche di ogni testo sottoposto a confronto, anche per ricavarne giudizi di merito in quanto alle qualità letterarie, ma difficilmente ottiene il suo scopo se assume (certo inconsapevolmente) una sorta di partito preso. Persino in quel capolavoro che è il libro *Vita avventura e morte di don Giovanni*,³⁸ del principe dei francesisti italiani, Giovanni Macchia, si leggono frasi come le seguenti:

Il caro e onesto Goldoni non teneva presente che il personaggio di Don Giovanni era costituzionalmente fatto di esagerazioni, di inverosimiglianze, di assurdità. La sua qualità non era la misura, ed egli apparve sulla scena – e possiamo dire sulle scene cristiane – come un'espressione simbolica e quasi un mito rumoroso e grossolano, un insieme di buffonerie e di moralità che divertisse e al tempo medesimo servisse da esempio.

Per raggiungere tali scopi, il tratto più opportuno è l'incredibile. Difficilmente possiamo dar credito alle strabilianti avventure di Don Giovanni, al numero delle sue conquiste amorose, ai suoi voli da un paese all'altro, alla sua tenacia e alla sua pervicacia diabolica anche dinanzi alla morte.³⁹

Sembra chiaro che il critico si riferisce al don Giovanni di Tirso («ed egli apparve sulla scena»); e infatti qualche riga più tardi, Macchia continua:

Ancora: il segno caratteristico di questo primo Don Giovanni è la gioia. Una gioia travolgente come pienezza e felicità di

³⁸ Bari, Laterza, 1966, poi Torino, Einaudi, 1978, da cui cito.

³⁹ *Ibid.*, p. 22.

vivere: e la gioia, prima ancora del piacere, la burla prima del senso.⁴⁰

Difficile sottoscrivere questi giudizi, che sembrano se mai mescolare il primo don Giovanni coi successivi: non si vede perché il *Burlador* di Tirso debba definirsi rumoroso e grossolano e in base a che si ritenga che il testo sia un insieme di buffonerie e di moralità; se mai gli imitatori di Tirso sono molto più rumorosi e grossolani di lui (penso in particolare alla commedia dell'arte italiana o alle opere di Dorimond e Villiers) e quanto alla miscela di sacro e profano, Molière non è certo da meno di Tirso. Anche le strabilianti e numerosissime avventure di don Giovanni in realtà, nel *BS*, non sono tanto strabilianti e nemmeno numerosissime; se in Da Ponte solo in Spagna le conquiste son già mille, in Tirso le avventure sono solo cinque, quattro sulla scena (e certo non strabilianti) e una nel passato, citata dalla parole dello zio del *Burlador* (vv. 77-80). Anche l'espressione «i suoi voli da un paese all'altro» rischia di essere fuorviante: don Juan è a Napoli perché esiliato dal re di Spagna per aver «beffato» una dama spagnola; da Napoli torna in Spagna, ma non si tratta di un «volo», bensì di un viaggio per mare la cui presunta brevità è se mai determinata dalla necessità di allontanarsi dalla capitale partenopea; da Siviglia viene esiliato a Lebrija (città a pochi chilometri dalla capitale), ma in realtà si ferma a Dos Hermanas, paesino sulla strada, e poi fa ritorno a Siviglia, dove muore. Le contrazioni temporali dei viaggi sono da considerare teatralmente in altro modo (esattamente come quelle di Shakespeare e di tutto il teatro cinque-secentesco). Il volo, se mai, è nella frenesia con la quale Don Juan affronta le sue avventure. Infine, per quanto riguarda la sua pervicacia diabolica dinanzi alla morte, noteremo che il *Burlador* alla fine vorrebbe pentirsi, ma giunge troppo tardi, mentre il Don Juan di Molière, si rifiuta, molto più pervicacemente del collega spagnolo, di chiedere perdono a Dio.

Al contrario sono perfetti gli altri giudizi di Macchia:

Il Don Giovanni di Tirso è il tipo dell'ingannatore, del beffatore, più che del vero seduttore. Egli gode nel travestirsi, nel sostituirsi a un altro e questo gioco sembra per lui più divertente della stessa conquista, dello stesso possesso.

⁴⁰ *Ibidem*.

Di nuovo si nota qualche equivoco nelle frasi successive:

[Don Juan] si traveste da Duca Ottavio e ama Isabella; si traveste da marchese de la Mota per amare Anna; si traveste da contadino e ama Aminta.

In realtà nel caso di Aminta, don Juan non si traveste affatto da contadino; come abbiamo visto la strategia per conquistare le donne popolarie è diversa da quella adottata per godere dell'amore delle nobili. Insomma, anche quando si tratta di un grandissimo critico, le valutazioni del testo spagnolo a volte sembrano affrettate e non sono obiettive.

Da qui derivano altri giudizi non sempre condivisibili; per es. nella splendida edizione di Luigi Lunari del *Don Juan* di Molière,⁴¹ si leggono frasi come la seguente: «*El burlador de Sevilla* ebbe un clamoroso successo, malgrado si tratti in realtà di un mirabolante pasticciccio pieno di incongruenze, di eventi incredibili, di vicende assurde, che non manca comunque – forse proprio per questo – di creare un suo curioso fascino sul lettore moderno».⁴² Se non mancano «difetti» nel *BS*,⁴³ certo in misura infinitamente inferiore a quelli segnalati a ogni piè sospinto dallo stesso Lunari nella sua lettura del capolavoro di Molière, la struttura del dramma di Tirso è un meccanismo perfettamente pensato e dotato di una straordinaria e «terribile» simmetria.⁴⁴ Questo preconcetto sullo scarso valore del *BS* porta ad altre affermazioni non condivisibili: «Ed ecco pertanto [...] l'episodio del naufragio – che da Tirso in poi avveniva durante un "viaggio" di Don Giovanni – ricondotto a ben altro rapporto di necessità col suo dongiovannismo».⁴⁵ Come si vede scrivendo «un "viaggio" di Don Giovanni» ci si rifà all'idea di Macchia di un *Burlador* tirsiano «viaggiatore», che non è nel carattere del personaggio: se nel *BS* Juan Tenorio viaggia è perché vi è costretto dai «rapporti di necessità

⁴¹ Molière, *Don Giovanni ovvero Il convito di pietra*, Traduzione, introduzione e note di Luigi Lunari, Milano, Rizzoli, 1980.

⁴² *Ibid.*, p. 26.

⁴³ Provocati probabilmente da una certa fretta nella realizzazione (cf. qui la Nota al testo).

⁴⁴ Felice formula di Daniel Rogers, *Fearful Symmetry: The Ending of «El Burlador de Sevilla»*, «Bulletin of Hispanic Studies» 41, pp. 141-59.

⁴⁵ Lunari, cit. supra, pp. 51-2.

col suo dongiovannismo"; e oltre a ciò il naufragio dà luogo a tutte quelle caratteristiche che abbiamo visto nell'episodio di Tisbea (la pescatrice e il tema della donna-acqua; lo sviluppo retorico dell'*imagery* barocca acqua-fuoco ecc. ecc.); e inoltre il dongiovannismo di Tenorio (come peraltro di molti dei suoi successori) consiste anche e soprattutto, come già detto, nell'approfitare dell'occasione che il caso gli offre.

Una nuova mescolanza di fini e pertinenti osservazioni con alcune gravi incomprensioni si dà nel capitolo che Enea Balmas dedica al *BS* nel suo peraltro eccellente libro *Il mito di Don Giovanni nel Seicento francese* (II. *Nascita ed evoluzione del mito, dagli scenari a Rosimond*).⁴⁶ Il critico descrive giustamente don Juan Tenorio come

l'uomo che ride di tutti e a tutto irride, che non rispetta nulla e che introduce perciò un fenomeno di disgregazione, di potenziale anarchia nelle strutture e negli ordini della società e della tradizione culturale. Atteggiamento pericoloso, ovviamente, che ne fa un anticipatore, in parte inconsapevole e in parte involontario, di un "homme revolté" che si manifesterà appieno, in seno alla cultura cristiana europea, solo più tardi; ma che già lo rende capace in questa commedia piena di spunti d'avvenire, di spingersi fino a profanare il sacro mistero della morte, fino a varcare, cioè, solo adeguandosi alle sue massime beffarde, la soglia dell'illecito. Questo suo farsi gioco di tutto appare perciò l'elemento più grave che definisce negativamente la sua personalità, di fronte al quale impallidisce l'altra colpa, il comportamento libertino.⁴⁷

Ma, dopo una descrizione così persuasiva del personaggio tirsiano, stupisce che Balmas scriva:

La "esemplarità" della storia di don Giovanni consiste infatti anche nella sua non eccezionalità [...] si tratta [...] in larga misura, di un uomo che possiede vizi o difetti abbastanza comuni – una sensualità prepotente, un'impazienza congenita di fronte ai richiami alla sottomissione e al ravvedimento – e che per leggerezza, per superficialità giovanile, prima che per dichia-

⁴⁶ Milano, Cisalpino-Goliardica, 1978.

⁴⁷ *Ivi*, pp. 8-9.

rata scelta, finisce per scivolare nella zona incandescente della rivolta orgogliosa che merita la morte.⁴⁸

Ancora, se è vero che Tirso esclude don Juan «dalla dimensione dell'erotismo»,⁴⁹ non si può esser d'accordo con il critico quando dice che l'autore del *BS* «senza dubbio, secondo il suo pensiero, lo decolpevolizza [descrivendolo come] un giovanotto imprudente e ostinato, goffo, se non rozzo, nei suoi comportamenti con il gentil sesso». Peraltro la condanna dei personaggi femminili non deriva dalla «fondamentale misoginia dell'autore»,⁵¹ che al contrario è universalmente conosciuta come uno dei più alti cantori delle qualità della donna (sante, regine, borghesi eccetera eccetera).

E se Balmas è fra i pochi a sottolineare la natura ambigua della statua, cogliendone l'aspetto contraddittorio fra castigo divino e vendetta personale; e se alla fine concede all'autore spagnolo di aver avuto «una brillante intuizione drammatica»,⁵² conclude che «la portata "filosofica", di supremo confronto tra la vita e la morte, è stata aggiunta in seguito, da chi ha letto la storia con occhi nuovi». Diremmo piuttosto che il personaggio di Tirso, che ha *in nuce* una serie di (ancorché ovviamente non tutte le) possibilità di trasformazione che la tradizione secolare ha esperito con maggiore o minore felicità, ha *la sua propria* proiezione filosofica e morale, certamente per alcuni aspetti meno (e a volte anche molto meno) impegnativa di quella di alcuni don Giovanni futuri, ma non per questo non perfettamente adeguata alla sua natura essenziale di personaggio teatrale.

Suggestivo il finale del capitolo di Balmas: «In sostanza, il personaggio di Tirso è proprio nella domanda con cui si apre la commedia e tutta la lunga storia di Don Giovanni: "Chi sei tu mai?". Un personaggio da riempire, un teorema da dimostrare». Anche in questo caso, tuttavia, non si può essere d'accordo, perché è del tutto ingiusto e scorretto presenta-

⁴⁸ *Ivi*, p. 12.

⁴⁹ *Ivi*, p. 14.

⁵⁰ *Ivi*, pp. 14-5.

⁵¹ *Ivi*, p. 15.

⁵² *Ivi*, p. 18.

⁵³ *Ivi*, p. 19.

⁵⁴ *Ivi*, p. 20.

re il don Juan di Tirso come un contenitore vuoto: come l'Ulisse omerico ha dato luogo a una miriade di Ulissi posteriori, fra i quali l'Ulisse dantesco e quello joyciano, senza che per questo il prototipo fosse un "personaggio da riempire", altrettanto il primo don Giovanni, nato dalla geniale intuizione di un autore spagnolo a metà della seconda decade del Seicento, possiede il ricco e intenso contenuto drammatico che la critica più avveduta ha mostrato per lo meno nell'ultimo secolo di studi.

II.

Lettura della commedia
e ipotesi di messa in scena

II.1. Premessa

Il *BS* fu messo in scena dal celebre *autor de comedias* Roque de Figueroa, probabilmente tra il 1623 (data dalla quale siamo informati dell'attività del capocomico, nato nel 1587) e il 1627-29 (data verosimile dalla *princeps*); purtroppo, però, non abbiamo nessuna documentazione che ci permetta di ricostruire un *montaje* specifico dell'opera.

Perché il lettore abbia un'idea di un modo possibile in cui Figueroa o un altro capocomico abbia rappresentato il *BS*, rammenterò alcune caratteristiche essenziali dei teatri dell'epoca. Stiamo parlando di messe in scena che avvenivano non nei teatri di corte, bensì in quelli commerciali, che potevano essere strutture all'aperto, inserite in piazze, cortili (*corrales*), o al chiuso di case private. Pure gli edifici espressamente costruiti come teatri commerciali si chiamavano spesso *corrales*: si pensi ad esempio al *Corral del Príncipe* (1583-1744) di Madrid, che sorgeva nello stesso luogo ove oggi si trova il *Teatro Español*.

Limitiamoci a considerare la zona del palcoscenico del *Corral del Príncipe*: questo era costituito da un tavolato largo otto metri, profondo quattro e mezzo e sopraelevato un po' più d'un metro e mezzo. Il pubblico si disponeva ai tre lati del rettangolo, mentre sul quarto si ergeva un fondale a tre piani visibili (un pianterreno o *tablado* corrispondente al palcoscenico e due loggiati o *corredores*) con tre aperture ciascuno, coperte da tende; dietro il *tablado* c'era anche il *vestuario* delle donne. Gli attori di norma entravano e uscivano da una di queste tre porte site al pianterreno, mentre per le scene in posizione elevata si usavano le logge del primo e del secondo piano (così per esempio verosimilmente Tisbea nel-