

«Don Giovanni vive e si agita, mentre Don Chisciotte dorme e sogna». Volontà o redenzione? Da una riflessione di Unamuno su Don Juan Tenorio

Marco Moschini

Will or Redemption? From a Reflection of Unamuno on Don Juan Tenorio

This article is dedicated to the relationship that innerly relates philosophy and theatre. The author of this article emphasises how life itself is reproduced in the theatrical work, introducing the question of the search for the meaning of life: this is the element that most connects theatre to philosophy. In theatre, as in myth and narration, the existential dimensions emerge that lead philosophy to question everything that asks for an answer to the question of meaning. And it is known that this question will never be resolved, but always repeated and inexhaustibly posed. Starting from these premises, this article focuses on certain aspects of Miguel de Unamuno's thought, comparing the figure of Don Quixote and Don Juan.

Keywords: Theatre and Philosophy, Meaning of Life, Unamuno, Don Quixote, Don Juan

Rispondere alla questione del teatro e del suo significato per la filosofia impone certo un'ardua scelta e prescrive di orientarsi non solo verso un particolare testo ma soprattutto verso un tema che, proprio perché intende affrontare il significato della finzione scenica come rappresentazione della vita, ci propone l'esperienza viva di una metafora, di un fatto, di un'azione, che implica essenzialmente una chiave critica, un criterio ermeneutico, su cui porre la nostra attenzione; impone quello che possiamo dire un concetto, benché questo si presenti nella forma della realizzazione letteraria e scenica, di una narrazione, di una proposta letteraria e performativa quale è il teatro. In questa restituzione della vita si agisce secondo un racconto, e in una scena, che di fatto impone le riflessioni che urgono nell'esistenza.

Esiste quindi una dimensione vivamente filosofica del teatro? La risposta non può che essere decisamente sì; il teatro è divertimento, critica sociale, proposta di lettura del vissuto, etc. Ma tenendo in conto di queste dimensioni è leggibile, in esse, tutta la vita ed allora è facile concludere come tutto il teatro è inevitabilmente filosofico.

Non c'è opera teatrale allora che, riproducendo niente altro che la vita, non possa riproporre al medesimo tempo quella necessità di riflettere, di osservare, di ridere, qualcosa che si impone alla meditazione di tutti. È la ricerca del senso della vita che viene avviata e realizzata in questa restituzione scenica. In effetti è questo che fa del teatro un genere amato dalla filosofia. Basta una semplice frequentazione degli scritti dei filosofi per potersi accorgere di quanto la riflessione sul teatro sia intesa e persistente nella storia delle idee. E a ben guardare si tratta proprio di un incedere del tutto teatrale il primo grande vagito della filosofia occidentale che si esprime attraverso il mito e i suoi racconti, oppure per esempio nella teatralità poetica dell'opera di Parmenide o nella monumentale finzione narrativa e scena dei *Dialoghi* platonici.

Dove orientarsi allora? Ovunque spira nella filosofia o nel teatro, come nella poesia, quello spirito che è vita il quale non si disgiunge assolutamente nell'espressione artistica; la quale inventa simboli e linguaggi, prospettive ed orizzonti di senso e di significato autenticamente segnati dal pensiero.¹ E sì che vi sono alcune espressioni artistiche che davvero promanano dalla libertà della riflessione aperta alla dinamica spirituale, non meno che dalle infinite e impegnative lezioni filosofiche tratte da una riflessione diuturna sull'arte: ne è un esempio la riflessione filosofica sulla tragedia.²

Insomma, facendo filosofia siamo a volte costretti ad attingere a quella forza del teatro nel quale spira, in maniera decisamente potente, quella vitalità rappresentata capace di fornire ed alimentare il pensiero con intramontabili ed incredibili figure, tutte produttive di forme e metafore utili all'espressione del concetto stesso. Sì, perché i personaggi teatrali (non meno che quelli della

¹ Cfr. l'analisi della genesi delle forme simboliche in confronto all'antropologia filosofica e al tema della vita le riflessioni di E. Cassirer, *Spirito e vita*, Castelvecchi, Roma 2014.

² A tralasciare la storia della riflessione sul tragico e sulla tragedia si da evocare nomi imponenti da Schopenhauer a Nietzsche, da Hegel a Jaspers rimando solo al recentissimo saggio di Ágnes Heller uscito postumo. La filosofa affronta questo tema con l'idea di evidenziare un legame inscindibile tra tragedia e filosofia. Dove inizia l'una finisce l'altra in una sorta di staffetta (così dà questa immagine) di un messaggio comune. Á. Heller, *Tragedia e filosofia. Una storia parallela*, a cura di A. Vestrucci, Castelvecchi, Roma 2020.

narrazione e dell'espressione artistica in generale) altro non sono che "persone vive", fatte presenti nella vita della scena, che offrono alla nostra riflessione gli incredibili motivi della vita: un'esperienza continua di relazione, di parola, di dialogo, che produce e ri-produce, la sfida a rivivere continuamente l'alterità di una vita che ti appella, ti convoca, ti interroga e ti attraversa.

Nel teatro, come nel mito e nella narrazione, entrano in gioco le dimensioni esistenziali che spingono la filosofia a domandarsi inequivocabilmente su tutto ciò che chiede una risposta alla domanda di senso. E si sa che questa richiesta non sarà mai conclusa, ma sempre ripetuta e posta inesauribilmente. E così nel teatro, come in ogni attività spirituale che sollecita lo spirito, eccoci condotti all'ultimo punto: alla condizione estrema dello stare, del fermarsi al bordo della vita. E da questo bordo cercare di osservare e comprendere nei volti, nelle storie, nei dialoghi, apparentemente fermi ma vivi sulla scena, il grande teatro del mondo. E scoprire in quella riproposizione lo sforzo per abilitarci alla comprensione dell'estremo; il punto radicale dell'umano; siamo chiamati a fare esperienza di qualcosa che chiede di porci in mezzo tra ciò che è da un lato la condizione ultima, il fine di quella scena, e la parola, che è destinata a finire proprio nello svolgimento dell'azione teatrale e nel breve tempo della scena medesima, evocando magari qualcosa che va oltre la parola stessa, l'azione esemplare.

Se il significato nella vita e dell'esperienza di ogni uomo resta sempre eccedente; e se il pensiero si delinea come un annuncio, mai come una dichiarazione definitiva (se così fosse non sarebbe pensiero ma dogmatismo), comprendiamo che la vita stessa offre fatti, eventi, dialoghi, incontri e "scene" che assumono forme e volti, incontri e dialoghi sempre plurimi.

È proprio nell'incrocio delle vite e nell'esperienza che si attua la ricerca del senso, il quale appare, in quell'estremo limite del visibile della vita, delle narrazioni, nelle quali c'è sempre qualcosa che si cela e nelle quali si conserva ciò che resta invisibile. Questo gioco di copertura e di disvelamento offre figure che sorgono in questo spazio dell'ulteriore dentro un evenire di un'azione che, anche se riprodotta e sempre reinterpreta, rappresenta pienamente il movimento perpetuo del correre della vita stessa. Questa è sempre piena di eventi che la cultura e l'arte è chiamata a conservare, a custodire e ripetere, per ripensarli di nuovo. Per questo una rappresentazione teatrale non è mai un qualcosa di visto. È sempre qualcosa di

interpretato e reinterpretato. Non esiste un solo Shakespeare, ma ne esistono tanti quanti ne sono stati messi in scena. Eventi riprodotti e sempre nuovi.³

Tra questi vi sono eventi, ed eventi esemplari, che manifestano ciò che deve essere pensato. E così nel teatro nelle sue storie significative, in quegli intrecci formidabili, in quelle dimensioni possibili, ecco che si dà un oggetto pensabile e a volte anche quello che resta nascosto, sfuggente; ci ritroviamo in quell'eccesso e in quella continua provvisorietà di annuncio che la scena del mondo ci offre. Si ridanno visioni e parole e con quelle si abita ancora una volta una vita che ci appartiene. E poiché si tratta di abitare il mondo in quelle narrazioni e in quelle parole, ecco allora che la vita ha bisogno di poesia, di un linguaggio nuovo e inusitato. È il teatro però che riproduce (come la musica con cui spesso si incontra) un evento vitale e offre un'esperienza la quale non fa a meno di una parola che è poesia, e dove la recitazione è *poiesis*. Ed il teatro realmente fa qualcosa: riproduce e rimanda ad uno spettatore ciò che deve essere pensato. In questo gioco c'è rappresentato il grande gioco della vita che mai soccombe ad una mera cronaca, ma che mette sempre in atto un gioco di rimandi e di specchi per cogliere quel senso che, non importa se nel pianto o nel riso, ci ri-dona un motivo in più e uno sguardo sempre nuovo.

Il teatro riproduce questa serie di eventi, offre questa serie di dialoghi e parole fermate e provvisorie al tempo stesso. Il teatro ci mostra vita e la dimensione onirica della vita stessa così come le altre arti (anche quelle plastiche e pittoriche, musicali e cinematografiche) riesce a fermare in una forma questo evento dell'apparire del nascosto. E quanto appare è riconsegnato nella figura esemplare; così nel Macbeth, succube del destino, o nel tormento di Amleto, tutti noi ci possiamo riconoscere; così come ci rispecchiamo nell'Edipo e nel suo tormento inquisitorio, nelle figure in cerca di senso e di una storia come in Pirandello, nelle figure etiche nascoste nel ridicolo di Molière o nella scaltrezza dei personaggi di Goldoni, nell'inquietudine rappresentata dal teatro contemporaneo. E potrei continuare.

Per tutto questo il teatro non è mai stato negletto dalla filosofia; sempre intrecciato e riservato allo spazio della riflessione che si incrocia con qualcosa di pensato, di vissuto, di vivo. Ed è per questo che il teatro ha alimentato sempre il pensiero e lo

³ In questo senso appare plasticamente vera l'affermazione gadameriana di un costruirsi continuo dell'opera d'arte attraverso le interpretazioni come esposto nel suo *Verità e metodo*.

ritroviamo vivo e pieno nell'opera di molti filosofi. Ed è per questo che molta filosofia ha trovato eco ed espressione in molto teatro.⁴

Appare, dunque, un tema importante nella tradizione espressiva del teatro; un tema incredibilmente presente e urgente da risolvere: la necessità di capire il senso della vita e dell'esperienza umana nell'ondeggiamento tra scontentezza e pulsione all'estremo; tra sfrenato attaccamento al visibile e attrazione per l'invisibile. È proprio questa esperienza duplice della nostra maturità di vita, questa tensione di opposti, che attrae e che affascina; tanto più in questi tempi nei quali, mai come prima, si è sentita forte questa fibrillazione polare. Sento che questo è un tema di impegno speculativo speciale che chiede riflessione all'uomo di questa contemporaneità.

Da buoni eredi della presunzione positivista, dopo aver maturato una fede incrollabile nelle fedi positive e nelle certezze della scienza, nell'autonomia di un pensiero che pensavamo sufficiente a illustrare tutti i casi della vita, ci siamo risvegliati da un sonno e ci siamo ritrovati negli incubi del nostro tempo, nelle atrocità delle guerre e nell'incapacità mai risolta di dare un senso alla morte. Noi uomini contemporanei siamo più che mai costretti a prendere in mano questa vita che sentiamo irrimediabilmente sfuggirci e che desideriamo liberare dalla fragilità che pure incombe. Abitatori felici (o forse di più infelici) di un mondo che sentiamo destinato a finire; e malgrado consapevoli della sua temporaneità e caducità stiamo davanti al "senso di fine" senza coltivare desiderio di un qualcosa che mitighi la sua ineluttabilità; in questa vita, a volte e malgrado tutto, aneliamo a che tutto il nostro essere venga garantito in un oltre che ci restituisca con trasparenza e perpetuità gli attimi belli e pieni di coscienza; che ci dica il senso degli eventi vivi della vita. Perciò e nondimeno, sorge nell'uomo quello spirito che lo spinge a sentirsi vivo anche se intorno pare invece contare solo il senso triste di vivere nel transitorio, nel caduco.

Questa non è altro che la consueta opposizione sul tema dell'esistenza che è rintracciabile in ogni tempo: ed è vero. Perché il problema del senso della vita non appartiene ad un singolo tempo; questo è sempre attuale; e quindi sempre

⁴ Questo non solo nelle tradizioni metafisiche che dalla Grecità (Platone e Aristotele in particolare) fino ad oggi hanno attinto dal teatro ma anche in contesti più determinati esistenzialmente e fuori dalla esposizione metafisica del mondo. Ne è un esempio il pensiero di Camus che fa convergere la sua trilogia esistenziale proprio nel *Caligula*. Lì Camus affida al teatro il vertice espressivo dell'assurdità della vita consegnata tale riflessione prima ad un saggio filosofico *Il mito di Sisifo*, poi ad un romanzo *Lo straniero* ed infine fa culminare nell'atto teatrale appena citato.

inattuale rispetto alle mode ed alle circostanze che si propongono di volta in volta nel corso delle stagioni del tempo. Ma in questo tempo, segnato da un'evidente crisi di riposizionamento dell'umano, oltre i confini dello scientismo e dell'utilitarismo, questo tema si è fatto urgentissimo; e si è fatto tanto urgente da richiedere altri strumenti di riflessione, altra ridefinizione di orizzonti, che possono trovare espressione non solo nel pensiero, ma anche nell'azione artistica e teatrale in particolare. Per questo la sollecitazione del tema proposto da questa rivista è estremamente sfidante.

Date queste premesse espone è parso bene offrire l'esempio di questo modo del teatro di offrire modo pensante di interpretare la vita nella sua duplicità di tensione tra morte e ulteriorità, immortalità e finitezza, tra tristezza e vitalità, tra volontà e redenzione, proprio in Miguel de Unamuno y Jugo che di tale tensione vitale è stato uno dei pensatori più intensi ad inizio del XX secolo. Ad esso mi rivolgerò e sono sicuro che ci offrirà un motivo di riflessione proprio a partire non tanto da una sua opera specifica, o dal suo ricco patrimonio di opere letterarie (anche teatrali), ma a partire da una sua breve recensione ad un testo erudito dedicato ad una delle figure letterarie e teatrali più importanti della tradizione poetica occidentale: Don Giovanni. Unamuno cantore della *hispanidad* non poteva non riferirsi verso questa figura della cultura ispanica attraversata più e più volte nel nostro patrimonio culturale occidentale. E non possiamo non riferirsi noi ad esso visto che il "Don Giovanni" è una delle figure teatrali ed artistiche che ha fornito più di un motivo di riflessione.

Unamuno è forse la figura più chiara di un pensatore che a cavallo tra XIX e XX secolo ha mostrato una decisa forma di filosofare a partire dall'interconnessione di azioni tutte tese a mostrare non solo la potenza dello spirito ma far sì che questa potenza spirituale, questo anelito, si incarnasse in forme capaci di dare una figura di quei concetti che la riflessione maturava e non poteva non maturare anche in contrasto con le "fedi" distorte del suo tempo.

Un pensatore critico della fiducia tardo ottocentesca nell'uomo e nelle sue possibilità, in favore di quelle potenze spirituali, religiose, poetiche, che egli cercò di dimostrare nello svolgimento della sua intensa attività di pensatore, pensatore religioso e uomo di cultura e di lettere. Un pensatore che ha affidato ad un'intensa attività, non solo di studio, ma letteraria e culturale, l'opera di esposizione di un pensiero esuberante e in continua tensione di riposizionamento. Per forza di cose irruente e divergente, Unamuno è uno di quei pensatori che non ha evitato di

chiudere la filosofia in un solo genere di espressione ma gli ha dato voce in molteplici forme espositive. Tra queste il teatro e la riflessione sul teatro.

Sarebbe ben complicato dover dar conto della forza dell'opera letteraria di Unamuno e tra questa della sua opera teatrale in un così breve spazio. Entrambe sono oggetto di intense analisi fin dal loro primo apparire. Dovremmo confrontarci con testi densissimi, fecondi, ricchi; opere del genio di un letterato e pensatore celebratissimo e con una letteratura sterminata su di lui. Ma qui non serve ricostruire, o dare una lettura innovativa dell'opera del filosofo e del letterato salamantino, e nemmeno di sviscerare i contributi critici su di lui; e neppure commentare letterariamente e geneticamente la produzione teatrale unamuniana: sarebbe impossibile e troppo per le mie forze.

Qui importerà, dati gli assunti sopra esposti, apprendere dal pensatore come si declina e si trae dalle forme della cultura e del teatro una riflessione che riproietta all'oggi, e ad ogni oggi, ciò che l'arte e la forma efficace e eloquente del poetico (e del poetico teatrale) può suggerire. Tanto più che Unamuno ha dedicato non solo grande impegno e diuturna analisi alle figure dell'arte e dell'arte teatrale, ma ha in particolare preso in esame sempre le figure specifiche e emblematiche del teatro e dell'opera letteraria occidentale e in particolare spagnola. Figure che nel suo pensiero, in evidente divergenza dalla corretta contestualizzazione e ricchezza originaria delle stesse, divengono simboliche di ogni conflitto interiore e esistenziale. Queste si ripresentano in Unamuno in modo ricorrente come un paradigma del contrasto vitale tra pulsioni e principi, tra visioni e desideri, tra emozioni e riscatto. Figure che divengono reali vive, esistenti, proprio perché queste non sono astratte invenzioni ma sono persone reali, forme di vita paradigmatiche e quindi per definizione – come si è detto – “sempre vere”.

Egli forzò tutti i personaggi dell'arte che analizzò, ma li forzò nel ripensamento filosofico di quelle stesse figure. Quel pensiero Unamuno lo fece diventare reali. Così vere che, come nel caso di Don Quijote, dovevano meritare una biografia e un commento specifico della loro vita, della loro fede, delle loro azioni. Queste non sono più figure, ma concrete presenze. Per questo nel 1905 dette alle stampe quella monumentale *Vida de Don Quijote y Sancho* che sebbene forzi l'opera cervantina oltre il suo significato ironico e comico, purtuttavia la spinge nei territori di una filosofia viva. E di questa filosofia Don Quijote resterà un esempio inamovibile e

riemergente; si direbbe: vincente anche nel confronto con il Don Juan così come accade in questo scritto di recensione che seguirà tale saggio.⁵

Don Quijote era per Unamuno un uomo reale e vivente, come Don Juan è un uomo vero. Lo è vivo come tutti i Don Quijotes e come tutti i Don Juanes. Vero e veritiero in tutti quelli che si riconoscono in quello che questi personaggi mostrano, vivono, fanno vedere, ci indicano essenzialmente. Tutti noi esposti alla vita, come saggi e folli, impenitenti e scaltri, soggiacenti e vincitori, falliti e di successo, ingannatori e ingannati. Esattamente come le vite di questi personaggi così vivi e concreti. Ognuno di noi riconoscibile nella sua pulsione e nella sua pazzia. Ed in questa duplice tensione della vita che Unamuno non riesce a staccarsi dalla profondità espressa nelle due esemplari vite dei due cavalieri.

Per questo confronto tra Don Quijote e Don Juan, spesso condotto da Unamuno, mi riferirò qui ad una breve recensione apparsa a Salamanca nel 1908 e di cui seguirà una traduzione. Lo scritto si intitola *Sobre el Don Juan Tenorio*. Questo brevissimo ma intenso scritto dà l'occasione di ridare un'esposizione del pensiero di Unamuno che si farà corposa via via nel suo pensiero e che qui trova una sua prima forma proprio significativamente a tre anni dalla pubblicazione della celeberrima *Vida de Don Quijote*.⁶

L'occasione per una riflessione e confronto tra Don Quijote con Don Juan viene al filosofo salamantino dalla lettura – come ho detto sopra – della menzionata recensione al testo, uscito a Madrid nel 1908, di Victor Said Armesto *La leyenda de Don Juan: orígenes poéticos de El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*.⁷ L'opera dello studioso gallego affrontava la questione dell'origine, sviluppo e tradizione della leggenda del Don Giovanni. Una questione che si era aperta a seguito dello scritto dell'ispanista italiano Arturo Farinelli che aveva indicato in un

⁵ M. de Unamuno, *Vida de don Quijote y Sancho según Miguel Cervantes de Saavedra explicada y comentada por Miguel de Unamuno*, Librería de Fernando Fe, Madrid 1905. Per l'edizione italiana rimando alla edizione della Casa Carabba che dà in anastatica la versione italiana del 1921 rivista dal filosofo stesso e con sua prefazione apposita nella nostra lingua. L'edizione uscì in due volumi con il titolo *Commento al Don Chisciotte*. Nel 2009 ristampata da Carabba, Lanciano, nella collana «Cultura dell'anima».

⁶ Tale scritto di trova riportato in M. de Unamuno, *Ensayos*, Tomo II, Aguilar, Madrid, 1966, pp.471-478.

⁷ Victor Said Armesto (Pontevedra 1871 – Madrid 1917), dopo gli studi di diritto e filosofia alla Università di Santiago di Compostella, e dopo un periodo di insegnamento fu a Leon il primo professore cattedratico di lingua e cultura Gallego-portoghese. Noto per la sua ampia disamina della cultura galiziana e nelle intersezioni con gli studi ispanici e della letteratura ispanica. V. Said Armesto, *La leyenda de Don Juan: orígenes poéticos de El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*, Librería de los Sucesores de Hernando, Madrid 1908.

suo volume la possibile origine italiana della leggenda; e in particolare l'italiano indicava tale fonte nella tradizione rinascimentale italiana.⁸

La questione, appena conosciuta, colpì gli uomini di cultura spagnoli che si trovavano a vivere in una fase storica complessa di profondo ripensamento della loro identità culturale; un ripensamento obbligato dalle vicende storiche che avevano dissolto l'impero spagnolo: La dissoluzione del quale sembrava aver compromesso anche l'identità culturale alla quale dovevano ancorarsi per difendere almeno lo stesso spirito ispanico, laddove ormai il declino politico era sembrato definitivamente completo. L'opera dell'italiano toccava quindi un nervo scoperto della cultura spagnola della fine XIX secolo e inizio XX e intaccava quel senso d'identità a cui molti spagnoli si sentirono molto sensibili.

Sobre don Juan Tenorio: ovviamente come denuncia il titolo l'oggetto di riflessione del filosofo salamantino è suscitato non solo dallo studio di Said Armesto ma anche chiaramente dal riferimento ad una delle più importanti e notorie opere della letteratura e del teatro spagnolo: quel *Don Juan Tenorio* di J. Zorrilla che ebbe così grande fortuna non solo in ambito spagnolo ma internazionale.⁹

⁸ Arturo Farinelli (Intra 1867 – Torino 1948). Figura di intellettuale molto versatile che si formò in Zurigo e Parigi; in seguito, resse la cattedra di Lingua e Letteratura tedesca e di Filologia romanza della Università di Torino e fu riconosciuto come un celebre studioso di letteratura e di letteratura anche ispanica. Il testo di Farinelli a cui risponde Said Armesto è *Don Giovanni. Note critiche*, Loescher, Torino 1896. Dopo il dibattito Farinelli tornò sulla questione ribadendo i legami tra cultura italiana e ispanica in *Dante, Petrarca e Boccaccio in Spagna*, Loescher, Torino 1905. Cfr. F. Simone, A. Polvara, *Arturo Farinelli*, in «Letteratura italiana», Volume II, Marzorati, Milano 1970, pp. 1247-1271.

⁹ Opera di grande fama di José Zorrilla y Moral (Valladolid 1837 – Madrid 1993) *Don Juan Tenorio*, J. M. Repullés, Madrid 1844 (ed. de Fernández Cifuentes, in «Crítica», Barcelona, 1995). Su questa opera Zorrilla tornò moltissime volte con altre riflessioni e declinazioni. *Don Juan Tenorio*, zarzuela, Madrid, Imp. de J. Rodríguez, 1877; *Recuerdos del tiempo viejo*, in *El Imparcial*, Madrid, 1879 (Madrid, Tipografía Gutenberg, 1882, 3 vols.). Fino alle ricorrenze negli scritti postumi come *La leyenda de don Juan Tenorio*, Barcelona, 1905; *Últimos versos inéditos y no coleccionados*, M. Pérez, Madrid, Villavicencio, 1908; *Obras completas*, ordenación y notas de N. Alonso Cortés, Sociedad Editorial de España, Valladolid 1943. L'edizione contemporanea rimando a *Don Juan Tenorio. Drama religioso-fantástico en dos partes*, Biblioteca Clásica Real Academia Española, Madrid, 2012. Per la traduzione italiana rimando nel caso a *Don Giovanni Tenorio*, a cura di A. Gasperetti, Rizzoli, Milano 1957.

il Don Juan Tenorio: si presentava secondo i tratti tipici di una grande opera romantica, mescolata di caratteri che sono bene identificati nel sottotitolo: *Drama religioso-fantástico en dos partes*. Questa è senza dubbio la più romantica delle due principali interpretazioni letterarie in lingua spagnola della leggenda di Don Juan. L'altra è *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* del 1630, attribuita (non senza alcune contestazioni e studi ancora molto aperti sull'identità dell'autore) a Tirso de Molina. Il Don Juan Tenorio deve molto a questa versione seicentesca, molto

Oltre a questa diatriba tra Armesto e Farinelli, che sta a origine del testo del letterato gallego, non va dimenticata la persistente notorietà della opera di Zorrilla che aveva riproposto in Spagna proprio la figura del Don Juan in maniera così efficace e di successo che sembrava aver ridonato, attraverso lo stesso Don Juan, lo spirito di una coscienza nuova allo spirito spagnolo. Un Don Juan con una eccezione rispetto a quello della tradizione incarnata nello scritto primigenio attribuito a Tirso da Molina. Un Don Juan non più impenitente e punito, ma convertito dall'amore. Una conversione di Don Giovanni, piuttosto che una punizione, sembrava una sorta di palinodia della cultura spagnola in senso morale. Insomma, la questione del Don Juan e della sua origine portava con sé ben più che una semplice questione storiografica. E però Unamuno nell'affrontare questa recensione dal *Sobre don Juan Tenorio* ci dice molto altro: qualcosa che si intersecherà non solo con il tema specifico, bensì con una lettura speciale di alcune direttrici molto coerenti e poi ampiamente esposte nelle opere maggiori del salamantino.¹⁰

Al di là della questione specifica dell'attribuzione ispanica o meno della origine del Don Juan, Unamuno coglie l'occasione per entrare nel senso di due questioni. La prima: delineare la caratterizzazione del Don Juan in confronto alle figure del mondo ispanico in particolare Don Quijote e con quella dei personaggi simili in

nota anche per la fama che essa assunse in ambito spagnolo non meno che europeo, allorché la ritroviamo ripresa e ripresentata al teatro reale di Parigi nel 1665 da Molière. Giganteggiata tale figura nell'opera di W.A. Mozart su libretto di L. Da Ponte, *Il dissoluto punito ovvero don Giovanni*, rappresentata la prima volta a Praga al Teatro degli Stati dopo la composizione che fu realizzata tra marzo-ottobre 1787 e debuttò il 29 del mese di ottobre del medesimo anno. Per tacere di tutti i molti scritti, libretti, novelle e composizioni che già giravano per Europa del XVII-XVIII secolo. La ricchezza della figura di Don Giovanni è così diventata emblematica del dissidio morale, della lotta tra bene e male, di rilevanza e prevalenza del bene nel confrontarsi con il male; tra amoralità e moralità. La figura culturale più forte che ha segnato il teatro moderno.

Lo stesso Zorrilla nel 1880 nei suoi *Recuerdos del tiempo viejo* afferma la sua dipendenza dallo scritto di Tirso (anche se l'autore confonde curiosamente de Molina con un altro scrittore della stessa epoca, Agustín Moreto).

L'opera di Zorrilla ebbe un grandissimo successo e suscitò un non meno grande e vasto dibattito nella cultura del tempo. Era evidente la novità introdotta da Zorrilla e non meno evidente la grandezza del suo carattere romantico che lo rendeva esempio tipico di tale arte. Essa fu commentata e discussa anche polemicamente. Non posso ricordare qui la sterminata letteratura ma posso rimandare solo ad alcuni esempi di importanti commentatori come Clarín (L. Alas), *El teatro de Zorrilla*, in «Palique», Madrid, VI, febbraio 1893; D. Ibáñez, *Zorrilla, poeta épico*, in «La Ciudad de Dios», CXXIX (1922), pp. 16 e ss.; *Zorrilla, poeta dramático*, in «La Ciudad de Dios», CXXXI, 1922, pp. 287-295, CXXXII, 1922, pp. 443-445, e CXXXIII 1923, pp. 46 e ss

¹⁰ Direttrici che si esplicheranno in tutta l'opera matura. Come sentimento tragico e agonico che innerva una filosofia non più astratta e compromessa ma fatta di «carne e sangue», di vita.

particolare con quelli goethiani del Faust e di Werther. La seconda (e più importante): ricostruire lo spirito del suo tempo e degli uomini spagnoli del suo tempo; la povertà e ricchezza di questa umanità che nell'inizio del nuovo secolo XX doveva affrontare la più importante sfida: il suo relazionarsi alla storia e alla fede necessaria per compiere tale sforzo. Tali analisi partono da una domanda: È Don Juan, così famoso e celebrato anche nel *Tenorio zorrillano*, ancora figura di una certa fede capace di ricostruire? È questa la domanda che lega ogni questione esposta nella recensione di Unamuno.

Ma tornando al Don Juan Tenorio di Zorrilla: nell'opera di questi era riproposta – come si è accennato – la figura del *Burlador de Sevilla* di Tirso, ma con un ben differente incedere e un finale che ben si discostava da quella primigenia opera. Un Don Juan che veniva appunto da lontano non solo da Tirso, ma che passando da Tirso medesimo si era anche collocata ad un livello artistico elevatissimo nella riproduzione mozartiana e di Da Ponte. Nel *Burlador*, come nel Don Giovanni di Mozart/Da Ponte, il corruttore, il nemico della morale e il violatore dell'amore, come si sa “deve” soccombere alla punizione. Don Giovanni deve essere il “dissoluto” punito. La dissoluzione morale e la sua condanna sono l'oggetto delle due grandi figure eternate in Tirso e in Mozart/Da Ponte.¹¹

Non così in Zorrilla dove invece la dissolutezza di don Giovanni comporterà l'inizio di un cammino di progressiva espiazione; una sorta di ritrattazione che esigerà il radicale cambiamento del personaggio che, benché abbia iniziato per sfida ad insidiare la purezza della novizia Inés, rapendola dal monastero, non ha potuto poi evitare di restare colpito dalla limpidezza di sentimenti della ragazza. Don Giovanni non potrà che amarla. Ma di converso la decisione di prenderla in moglie non potrà salvare dalla tragedia che culminerà, nel dramma di Zorrilla, nello scontro e morte del padre di Inés con Don Giovanni. Don Gonzalo non acconsente alle nozze tra la figlia e il libertino, di cui non legge il cambiamento e muore nel duellare. Significativo che mentre in Tirso la morte del commendatore Don Gonzalo è posta come prologo, qui diventa l'epilogo dell'evento tragico. Forse qui il tratto

¹¹ Va ricordata la grande fama della figura di Don Giovanni ripetutamente attraversata e riproposta qui un brevissimo elenco: da Molière e il suo *Le Festin de pierre ou Dom Juan*, 1682 a Goldoni e il suo molto serio *Don Giovanni Tenorio o sia Il dissoluto*, 1735. In musica, oltre l'opera di Mozart, è da indicare *L'empio punito* (1669) di Alessandro Melani; e quelle del Righini, (Vienna 1776), Calegari (Venezia 1777), Tritto (Napoli 1783), Albertini (Varsavia 1783), Gardi (Venezia 1787), Fabrizi (Roma 1787) fino a *Il dissoluto punito* di Carnicer rappresentato a Barcellona 1822. L'opera del Gazzaniga *Don Giovanni* era andata in scena al San Moisè di Venezia il 5 febbraio 1787, nove mesi prima di quella praghese di Mozart.

romantico di Zorrilla, che conduce verso l'esito di questa inversione del personaggio da corruttore a pentito; una conversione che non risolve, che non è compresa, ma che vede il personaggio restare fedele al suo amore, anche nel dramma della morte.

Questo è il primo segno di una tragedia intima che non è solo quella di Don Giovanni ma è anche di Don Gonzalo che non sa riconoscere nulla di quello che deve essere riconosciuto. Non solo Don Gonzalo non riconosce il cambiamento di Don Giovanni ma lo stesso Don Giovanni, benché smosso nello spirito e dall'amore, ancora non consapevole della sua forza interiore, è costretto inevitabilmente a fuggire via; uno scappare che appare più come un uscire da se stesso, dalla sua caduta e dalla sua redenzione. Don Giovanni tornerà alla casa di Inés dopo cinque anni dall'evento tragico. Purtroppo, ecco che davanti al sepolcro di Gonzalo trova, oltre la statua funeraria del commendatore, anche quella di Inés: si trova di fronte all'inevitabile della vita: che è l'irreparabilità della morte.

Ma non solo morte! Di fronte a quel sepolcro torna anche il prodigio della redenzione. E laddove nelle matrici letterarie a cui attinse Zorrilla la statua del commendatore invocava pentimento, mancato il quale la statua diventava l'annunciatrice ed esecutrice di una condanna e di una morte inesorabile, segno di una punizione giusta e tremenda, in *Don Juan Tenorio* è la statua di doña Inés che si palesa; questa diviene il movente perché nell'amare e nell'amore si ottenga un completo ristabilirsi e ritrovarsi diverso e nuovo di Don Giovanni; il quale diviene uomo fedele al sentimento e pieno di dedizione. Invitato al radicale cambiamento dalla statua dell'amata, egli si salva allo scorrere dell'ultimo granello di una clessidra che era posta davanti a lui a segnare, inesorabile, il tempo di un possibile cambio di rotta morale. Prima di quell'ultimo granello ecco il sì poderoso di Don Giovanni che nell'amore e nel riconoscimento di questa forza esce come un altro Don Giovanni. La statua da annunciatrice della pena diventa in Zorrilla il nunzio di un nuovo modo di vita amante.

Zorrilla ci offre, sui medesimi temi, la lettura nuova del don-giovanismo che discende in maniera diretta da quello che gli ha suggerito tutta la sua maturazione letteraria e poetica all'interno di quel sentire e di quel diretto e intenso romanticismo ispanico a cui il letterato aggiunse un tono fantastico del tutto particolare.¹² Questo era niente altro che evoluzione di quel sentimento poetico

¹² D. G. Ries, *Don Juan contra Don Juan. Apoteosis del romanticismo Español*, in *Actas del séptimo congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Bulzoni, Roma 1980, pp 545-551.

che sgorgava da una radice che presto doveva interrompersi nell'esperienza letteraria delle generazioni poetiche spagnole del finale del secolo XIX e inizio del XX di cui lo stesso Unamuno non fu attore da poco.

Unamuno si sa - ed è stato ampiamente studiato - ha tenuto in grande attenzione l'opera di Zorrilla traendo da essa motivi di meditazione e indirizzando ad essa non poche note critiche.¹³ Cosa interessava al filosofo dell'opera del poeta spagnolo? L'opera di Zorrilla introduceva il "doppio" nella forma figurativa del Don Giovanni della tradizione; in Zorrilla, nel Don Giovanni appare il suo altro romantico: un libertino certo ma non più punito ma redento. E questo poteva bastare per recuperare la figura, l'uomo, il burlatore? E se invece nulla cambia? Se Don Giovanni fosse invece paradigma di ogni uomo ondeggiante tra desiderio di dissolversi nel desiderio medesimo e l'uomo che chiede di uscire da una volontà di desiderare per redimersi dalla stessa volontà? Se così fosse allora si comprenderebbe perché Unamuno ne sia attratto. È la volontà di dissolversi o di redimersi ciò che entra in gioco per Unamuno nelle due diverse storie della vita di Don Juan. Un dissidio che si innervava in quello schopenhauerismo di fondo che pure resta nel filosofo spagnolo.¹⁴

I due Don Giovanni sono le due facce di una medesima umanità tesa tra l'assecondare la volontà e il realizzare una vita rinnovata. Siamo di fronte ad un doppio modo di leggere l'esperienza della vita, il contrasto morale, l'ondeggiamento tra peccato e redenzione, tra mortalità ed immortalità. Tutti temi che erano centrali nel pensiero unamuniano tanto da identificare in essi i temi della filosofia del vivere e dell'uomo a cui il Salamantino aspirava come contenuti intensi del pensare medesimo. E questa duplicità era raffigurata, incarnata, vissuta, secondo Unamuno, proprio nella cultura di quella *hispanidad* a cui Unamuno riteneva fortemente di assegnare questo ruolo di manifestazione di una visione della vita che doveva servire a tutta la cultura occidentale per scrollarsi di dosso le contaminazioni scientifiche e pragmatiche di un tempo segnato dal distacco da ciò che merita di esser pensato. Un errore che però non aveva compromesso la possibilità di ritornare ad un pensiero autentico della vita.¹⁵ Il

¹³ Rimando ad un articolo inteso di Unamuno, *El zorrillismo estético*, In «La Nación» (Buenos Aires) 14 maggio 1917.

¹⁴ Su Schopenhauer Unamuno torna ripetutamente nella sua opera così come si evince da numerosi passi che gli dedica. Rimando a M. A. Gómez, *Unamuno and Schopenhauer: Art, Artistic Imagination and the Relation to Modernism*, in «Confluentia», Vol.23, N. 1, 2007, pp. 43-61.

¹⁵ *Hispanidad*: il cui significato è esposto durante il culminante argomentare de *Il sentimento tragico della vita nei popoli e nelle nazioni*.

rinnovamento della filosofia può passare solo dalla composizione della duplicità irrisolta che si evidenzia nella figura di don Giovanni. Si realizza oltre il don Giovanni, sempre spregevole perché invischiato in una volontà che non importa se lassa o redenta; una volontà sempre ondeggiante come Don Juan ondeggia tra la visione di Tirso e quella di Zorrilla. Unamuno concluderà che non sono due Don Giovanni ma uno solo nella doppia alterità che questa volontà richiede. Il vero confronto non è tra il Don Juan di Tirso e quello di Zorrilla.

Ad Unamuno non piaceva il mantenimento di questa duplicità che rappresentava l'incapacità di comporre, di cogliere il sunto necessario per afferrare la vera intenzione filosofica rispetto alla vita; il vero livello di pensiero rinnovato, di redenzione (incompleta) si poteva esprimere in Don Chisciotte piuttosto che nel secondo Don Juan. È nel cavaliere folle, il quale coltivò il sogno al posto della volontà, che si presenta una sorta di "volontà altra", la "volontà dell'idea" che sottomette il mondo alla verità. Don Chisciotte è il cavaliere della fede benché, come tutte le figure ispaniche, destinato solo al fallimento, al rinsavimento. Ma anche se fallito non fallisce il contagio della sua fede così come dimostra la fedeltà di Sancho. Ecco così come genialmente Unamuno riconduce i Don Juanes di fronte ai Quijotes. Quasi a mostrare altra duplicità, altro sforzo, altro confronto, dentro questa cultura lacerata in cerca di un senso dell'esistenza che renda capaci di dominare la sete della volontà stessa attraverso un sogno di immortalità.¹⁶

I due "veri uomini" sono Don Quijote e Don Juan; sono coloro che incarnano il dissidio duplice. Così il cavaliere de La Mancha segna il duplice passaggio dall'ordinarietà all'idea e il ritorno dall'idea all'ordinarietà; la rinuncia alla pazzia di Quijote per Unamuno non cancella lo sforzo del sogno che rende per certi versi simpatico al filosofo il Don Quijote che ognuno di noi è anche malgrado il fallimento inevitabile di una fede destinata a non maturarsi in piena follia. Invece Don Juan non è che disprezzabile, antipatico, perché non si pone altra condizione che quella di vivere e volere. Ma la sua volontà e la sua vita che cosa mettono in discussione? Non certo la fede, non certo la visione di un nuovo modo di leggere il mondo. Che sia uno scaltro libertino, più o meno pentito, Don Juan non restituisce che lo spirito malato di un tempo, di uomini, di stagioni della storia, dove l'esercizio di una volontà ipertrofica non fa che condannare comunque e sempre, ogni Don Juan che non si libera mai da se stesso, alla condanna di ripetersi, di

¹⁶ Una lotta agonica appunto incarnata da quel recupero del mondo che è nella lotta che caratterizza il cristianesimo così come esprime Unamuno nella sua *L'agonia del Cristianesimo*.

manifestarsi come la figura ricorrente di un'umanità troppo "umanisticamente" determinata che in sé non ha davvero né motivo di salvezza né di condanna, ma solo l'esito di ripetersi.

E qui secondo Unamuno il dramma della cultura ispanica (e quindi di tutti noi): la quale non è riuscita a generare nel suo seno uomini come Werther o come Faust. Non ha avuto mai la fortuna di considerare la vita come un luogo eroico e romantico insieme. Ha generato solo uomini che svolgono il loro ruolo: o come *Burlado* (Don Quijote) o come *Burlador* (Don Juan).

Sono, tutti questi, gli intensi temi della filosofia unamuniana. Afflatti intimi, totalmente interni ed intessuti al filosofare sanguigno e vitale del filosofo spagnolo. Un pensiero che ci conduce a passare oltre il bivio esistenziale che veniva raffigurato in queste figure duplici della vita. Figure tratte dallo spirito artistico spagnolo e da una cultura di «carne e sangue», ma che interpretano la vita e sono vita, giacché per Unamuno mai un'anima è senza il tepore del sangue e la pesantezza della carne.

Non un caso che lo stesso Unamuno sia stato autore intenso anche di pensose opere teatrali. Egli, infatti, concepì alcune opere drammatiche dal titolo *El Otro* del 1926 che sicuramente è una delle più famose di Unamuno.¹⁷ A seguire *Sombras de sueño* sempre del 1926 e *El hermano Juan* (di cui si dirà subito dopo) del 1929. In queste opere teatrali (concepite nel periodo di esilio segnato da grandi ripensamenti e pubblicate negli anni Trenta) il Salamantino andava immaginando una forma nuova dell'esposizione filosofica affidandosi per questo all'esecuzione

¹⁷ L'opera teatrale di Unamuno fu senza meno intensa non solo nelle tre opere che qui signaleremo ma bensì fu un genere letterario da lui ripetutamente attraversato. Non solo sperimenterà ma riproporrà anche la tragedia di stampo classico proprio per riannodare i fili tra pensiero e teatro, tra filosofia e letteratura viva come vivo è il teatro. Si devono ricordare, oltre quelle che tra poco si citeranno, *La esfinge* (1898), *La verdad* (1899) e dopo *El otro*, e le due tragedie nello spirito di Seneca appunto *Fedra* (1918) e *Medea* (1933). Le opere drammatiche del filosofo sono in M. de Unamuno, *Teatro completo*, edición de Manuel García Blanco Aguilar, Madrid 1959 (ovviamente anche nel IV volume di *Obras completas*, Aguado, Madrid 1958). Molte le edizioni recenti anche in italiano; per mia parte rimando all'edizione italiana datata ma molto curata opera di restituzione curata da Flaviarosa Rossini: M. de Unamuno, *Romanzi e drammi*, Casini, Roma 1955. Per un orientamento critico M. de Unamuno, *Pirandello y yo*, in *La Nación*, Buenos Aires, 15 luglio 1923. R. Sanmartín Pérez, *Yo, Uno y El otro. Quién es Quién en el teatro de Unamuno*, in «Stichomythia. Revista de teatro español contemporáneo», N.9, 2010, pp. 55.81. La studiosa in questo saggio molto illuminante illustra quanto esposto sopra il teatro di Unamuno in forma molto breve. A. Franco, *El teatro de Unamuno*, Ínsula, Madrid 1971; M. López, *Individuo, personalidad y destino en Unamuno: Niebla, Abel Sánchez y El otro*, in *Arbor: Ciencia pensamiento y cultura*, vol. 399, 1979, pp. 71-84. I. M. Zavala, *Unamuno y su teatro de conciencia*, Universidad de Salamanca, Salamanca 1963

drammatica. Non solo della lettera di questa. Il suo modello di teatro era quello di un teatro fortemente implicato nel dissidio del suo pensiero. Quel teatro doveva mostrare e rappresentare la concezione più profonda del vivere secondo Unamuno: ovvero quella di un'espressione delle inquietudini dell'esistenza. Della necessità di un "altro" che si possa confrontare con l'"io".

Da ciò che importa l'origine della leggenda di Don Juan? Importa che anche questa figura, a cui Unamuno tornerà spesso, nasce dal cuore dell'uomo e la rappresentazione della sua vita che altro può essere se non una continua messa in scena dell'altro, l'*otro*?

Unamuno ha quindi sempre inteso la sua filosofia come una lotta contro tutti i Don Giovanni. E non è un caso quindi che la riflessione di Unamuno, da questa prima riflessione del 1908, si sia poi condotta più avanti fino a quel 1929 dove il grande scrittore e filosofo ha lasciato un'altra delle sue opere teatrali e al tempo stesso inevitabilmente pensose e profonde dal titolo *El hermano Juan*.¹⁸ In tale opera scritta nel fatidico 1929 durante la maturazione delle contraddizioni di quella Spagna che doveva cadere nella tragedia della guerra civile, egli affida a questa opera l'immagine ancora di un confronto con quel Don Giovanni tanto disprezzato, antipatico, ed ora visto qui vecchio e vecchio come il suo mito e la sua leggenda. E che egli abbia meditato sempre su questo Don Giovanni lo dimostra che egli tenne a pubblicare questa opera nel 1934, proprio alla vigilia della Guerra civile. E come risollevarsi? Ancora una volta Don Juan divenuto "fratello" si presenta nell'opera unamuniana nel e con il pentimento, esprime il desiderio di ricomporre e rimediare alla vite distrutte delle sue amanti ormai perdute. Il convento è la sua casa e la vecchiaia la sua dimensione, ma anche l'essere di fronte all'inesorabilità di un tempo che non potrà essere modificato. Una rilettura ancora eccessivamente deludente e vecchia di un vecchio Don Giovanni che ha solo calcato la scena della vita senza viverla. La storia di una commedia. Non a caso l'opera nella sua completezza si intitolò appunto *El hermano Juan o el mundo es teatro vieja comedia nueva*. E il prologo di questa opera del 1929 è un saggio intenso intorno a questa persistente affermazione del Don Juan. E tale storia drammatica è annunciata nello scritto *Sobre el Don Juan Tenorio*.

Proprio a guardare al Don Giovanni e alla sua realtà eterna e universale che il filosofo comincia nel prologo di *El hermano Juan* a definire la conclusione della

¹⁸ *El hermano Juan o el mundo es teatro vieja comedia nueva*, fu scritta nel 1929 ma pubblicata solo nel 1934 presso la casa editrice Espasa-Calpe di Madrid. La prima rappresentazione scenica fu solo nel 1954. Seguirono altre edizioni

sua riflessione su questo personaggio, il quale altro non è che «eminentemente teatrale, rappresentativo, storico, e nel quale sta sempre rappresentato, come a dire, rappresentando se stesso». In questo auto-presentarsi si presenta la storia stessa, la realtà umana, ma nel livello opposto a quello del Don Quijote; perché in questo ultimo si presenta un personaggio che dice con la perentorietà dell'esperienza dell'idea che diviene pazzia, «io so chi sono!» e Don Giovanni – nota Unamuno – dice lo stesso nella sua forma diversa e opposta e per questo sta bene nella bocca del seduttore la terribile affermazione: «Io so cosa rappresento! Io so che rappresento!».¹⁹

Questo lega quel primo scritto *Sobre el Don Juan Tenorio*, che qui riproporremo in traduzione, e quell'opera matura de *El hermano Juan* che non sposta, ma consolida l'opinione del Salamantino sulla questione intensa dell'umanità che ondeggia tra il mio "io sono", intessuti nel sogno e nella pazzia, e il "io rappresento" esprimente una volontà che mai assurge a vita piena.

Giustamente questo è un dissidio storico e perciò metafisico così come lo dice Unamuno. Non vi è niente sotto il dominio della logica fredda e calcolante; tutto è sotto la luce di una vita intensa e piena. Questo è la storia: vita! E la vita ha radici metafisiche. Ed ha ragione perché la storia (secondo la lezione che Unamuno trasse da Hegel) non è altro che il luogo di figurazione del pensiero che o è metafisico o non è. Storia che rende e restituisce la realtà autentica: quella del pensiero che ondeggia tra un accorgimento di essere e una disposizione a rappresentare. L'eterno svolgimento di un pensiero che si incarna nell'uomo fatto di vita ed esistenza piena. Tra essere e sogno, tra sogno e rappresentazione.

Se Don Chisciotte dice "So chi sono!", Don Juan dice lo stesso, ma in modo diverso: "So quello che rappresento! So cosa rappresento!". Così come Sigismondo sa di sognare. Che è anche rappresentare se stessi. I tre sognano e sanno di sognare. Don Giovanni si sente sempre in scena, sempre sognando se stesso e sempre facendosi sognare, sempre sognato dalle sue amate e sognando in loro. E che dire della lussuria, della libido - perché questo termine latino è stato portato in auge dagli specialisti di biologia -, della lussuria - non la chiameremo amore -, della lussuria? Bah! Non si tratta di biologia, ma di biografia; non di materia, ma di spirito; non di fisica, ma di metafisica. In altre parole, la storia. Perché la metafisica è storia e la storia è metafisica. E la filosofia, che cos'è se non la storia dello sviluppo del pensiero umano universale?²⁰

¹⁹ Dalla prima pagina del *Prologo* di *El hermano Juan* di Unamuno in traduzione mia.

²⁰ *Ivi*. Traduzione mia.

Essere, sogno e rappresentazione: questo offre il gran teatro del mondo. E sì: da una parte Don Quijote e Sigismondo hanno in loro la capacità di vivere nell'essere e nel sogno; Don Juan e i molti Don Juanes vivono nella rappresentazione di qualcosa. Un teatro nel quale la storia, le singole storie e le esistenze, i volti e le voci, non sono che le rappresentazioni di un dissidio che sono vita che dobbiamo comporre con un'idea, con fede incrollabile, con pazzia piuttosto che con quella volontà incontrollabile che non cancella nulla di quello che ci impedisce sogno e desiderio di immortalità. E così davvero la vita è teatro, scena e trama di una lotta di uno sforzo agonico che deve avere la forma della vita.

Davvero ci è fornito di che pensare.

Riguardo al Don Juan Tenorio ²¹

Miguel de Unamuno (traduzione di Marco Moschini)

Víctor Said Armesto,²² un giovane molto attento e colto, docente presso il Secondo Istituto Magistrale di León, ha appena pubblicato un libro, il primo e, se Dio vuole, non l'ultimo, intitolato *La leyenda de Don Juan (Origines poéticas de El Burlador de Sevilla y el Convidado de Piedra)*. Un libro che è un piacere leggerlo, pur essendo un libro di erudizione, per di più spagnola.

E dico questo perché i libri di erudizione sono solitamente noti in Spagna per essere poveri, sgradevoli e indigesti. Si distinguono per la mancanza di immaginazione che si nota in essi, e di cui soffre l'erudizione stessa, perché dove non interviene l'immaginazione, tali opere si riducono a poco più di un guazzabuglio di dati e di notizie. Con piena ragione Said Armesto dice, riferendosi alle ricerche di Farinelli sulla leggenda di Don Giovanni, che: «A volte la troppa erudizione soffoca».²³ E aggiunge: «L'abbondante raccolta di dati spesso avvolge la verità con un tale eccesso che, se non la soffoca, almeno la nasconde sotto le sue ampie e forti spire».²⁴ E qui vale la pena ricordare ancora una volta il detto tedesco: che afferma come la vista degli alberi impedisce quella della foresta. In Spagna, se si eccettuano Menéndez y Pelayo, Rodríguez Marín altri, è necessario avere una grande vocazione per certi studi e per leggere i nostri studiosi.²⁵ I loro libri ci cadono dalle mani.

Non così questo Víctor Said Armesto. Si tratta, infatti, di un libro che, malgrado a volte un po' stancante e con una certa ridondanza di testimonianze, si raccomanda

²¹ Traduzione che io ho svolta sulla edizione restituita in M. de Unamuno, *Ensayos*, Tomo II, Aguilar, Madrid, 1966, pp.471-478. Le note seguenti sono mie. Il testo Unamuniano ne è privo anche quando cita autori. Anche di quei brani citati ho restituito le pagine nell'edizione letta dal filosofo.

²² Rimando alla nota 7 del mio precedente saggio introduttivo.

²³ Rimando alla nota 8 del mio precedente saggio introduttivo.

²⁴ V. Said Armesto, *La leyenda de Don Juan: origenes poéticas de El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*, op. cit., p. 27.

²⁵ Il riferimento è a Marcelino Menéndez y Pelayo (1859 – 1912) e Francisco Rodríguez Marín (1855 -1945); illustre letterato erudito e presidente della Real Academia il primo e il secondo poeta, erudito, cervantista insigne e anch'egli membro della Real Academia. Entrambi furono uomini di ampia cultura e in relazione comune come testimonia il loro carteggio. Entrambi attenti studiosi della cultura spagnola del *Siglo de Oro*.

per il suo stile vivace, per l'animazione che attraversa le sue pagine, per il brio e la grazia con cui è scritto e per una certa arguzia scanzonata, molto galiziana - perché il suo autore è galiziano – con cui è infarcito.

L'oggetto principale di questo libro di cui parlo è combattere l'ipotesi avanzata dall'ispanista italiano Farinelli, secondo cui la leggenda di Don Juan Tenorio non è originaria della Spagna, ma dell'Italia: che la fisionomia del Burlador «ha perfette tinte italiane» e che le sue fonti «vanno ricercate nell'Italia più fertile del Rinascimento».²⁶ Detto Armesto combatte coraggiosamente con Farinelli per rivendicare a favore della Spagna l'originalità di Don Juan Tenorio, e a mio avviso lo studioso spagnolo sconfigge l'italiano. I colpi che Armesto sferra alle congetture e alle supposizioni di Farinelli mi sembrano colpi decisivi. E dopo aver terminato la lettura del libro *La leyenda de Don Juan*, il lettore più ignaro si convince, mi sembra, che Don Juan Tenorio sia autenticamente e puramente spagnolo. Da parte mia, come spagnolo, mi sento poco o per niente lusingato, poiché questo Don Giovanni non è mai stato un santo della mia devozione.

E dopo aver letto Said Armesto siamo convinti della “spagnoleria” di Don Giovanni. E c'è dell'altro: io, per esempio, sono arrivato a presumere che il famoso seduttore di donzelle sia, invece che spagnolo, più galiziano che altro, anche se l'autore non dice nulla al riguardo. L'idea generale è che Don Giovanni fosse di Siviglia, ed è stato persino confuso con il famoso Don Miguel Mañara, il cui epitaffio posto nell'Ospedale della Carità di Siviglia dice che era «l'uomo peggiore che sia mai vissuto al mondo»; ma non mi ha sorpreso, tutt'altro, l'accento al fatto che Don Giovanni era, piuttosto che andaluso, galiziano.²⁷

²⁶ La citazione sembra poco rintracciabile nel testo di Farinelli anche se pienamente in linea con quanto sostenuto dal critico italiano che afferma ciò che tutto il suo densissimo studio intende sostenere ovvero che: «I Don Giovanni pullulano nel nostro Rinascimento». E ancora «Che il *Burlador* non sia opera di Tirso è mia fermissima opinione. Utile parmi tuttavia per la storia del teatro antico spagnolo uno studio sulle fonti italiane (Boccaccio, Bandello, Giraldi Cintio, *Pecorine* ecc.) di Tirso de Molina e sui rapporti in generale di Tirso coll'Italia». Da A. Farinelli, *Don Giovanni. Note critiche*, op.cit. p. 28 e p. 37.

²⁷ Ci si riferisce ad un famoso religioso sivigliano del secolo XVII la cui storia sembrerebbe davvero avvicinarsi al modello del corruttore e peccatore redento che si adombra non tanto in Don Juan di Tirso ma nel Tenorio sì. Miguel Mañara era uomo dissolutissimo nella sua gioventù ed ebbe una conversione così intensa in tarda età da entrare nel convento della Carità e di promuoverne la sua opera caritativa e ospedaliera. La storia di Miguel Mañara dei Vicentelo de Leca fu ripresa nel 1912 dal drammaturgo lituano Oscar Vadislas de Lubicz Milosz che scrisse un Mistero in sei quadri su tale personaggio pubblicato da Jaca Book, Milano 1984. Il papa Giovanni Paolo II dichiarò Miguel venerabile nel 1985.

Naturalmente, il nome Tenorio o Tanoiro è galiziano - e non portoghese, come vuole Teófilo Braga -, e lo si vede utilizzato già nella prima metà del XIII secolo.²⁸ Proviene dal villaggio di San Pedro de Tenorio, non lontano da Pontevedra. Detto Armesto fornisce nel suo libro una nota molto erudita sui Tenorios, la cui nobile casata ha lasciato diversi rami, sia in Portogallo che a Siviglia. Ma io, per indicazioni che non hanno nulla a che fare con la genealogia, suppongo che, in realtà, se Don Giovanni non fosse galiziano, almeno immagino che nelle sue vene scorra sangue galiziano.

E questa ipotesi è mia, non dell'autore del libro che mi suggerisce queste righe. Detto Armesto si limita a dire che Don Giovanni era spagnolo, e molto spagnolo. Il primo capitolo del suo libro si intitola: *Don Juan Español?*, e l'ottavo e ultimo *Don Juan Español*. È quindi compito del libro eliminare il dubbio sulla ibericità di Don Giovanni. E credo che in effetti lo annulli.

«Non è una volgarità stantia, ma un'osservazione molto saggia, dire che la figura di Don Juan Tenorio è radicata nel più profondo e innato lignaggio spagnolo. Fonte del nostro genio creativo, sfondo poetico del nostro patrimonio ideale, egli è di quel tipo di stirpe che spazza via tutto “perché è così”; la concezione vivente di uno stato dell'anima nazionale e di un'epoca. La vita dissipata e brillante di Don Giovanni, la sua vistosa maestà, il volo impetuoso dei suoi grandi e risoluti istinti, la sua vivacità d'impressione e la sua prontezza d'azione, il temperamento robusto del suo animo e al tempo stesso giubilante e imprevedibile; le sue sfide folli e le sue frasi folli, le sue espressioni impetuose, le sue sciocche sfide e le sue frasi di un cinismo provocatorio, ci restituiscono la visione chiara e profonda di quei giovani nobili, il cui ideale giuridico, come diceva Ganivet, era «portare in tasca un

Questo il testo del suo testamento così come riportato effettivamente nell'epitaffio dedicato a Miguel nell'Ospedale della Carità di Siviglia: «Io, don Miguel Mañara, cenere e polvere, miserabile peccatore, per la maggior parte della mia vita ho offeso l'altissima maestà di Dio mio Padre, di cui confesso di essere creatura e schiavo. Ho servito Babilonia e il Diavolo suo principe con mille abomini, orgoglio, adulteri, bestemmie, scandali, brigantaggio. I miei peccati e le mie infamie sono senza numero e solo la grande saggezza di Dio li può nominare, la sua pazienza infinita sopportarli e la sua infinita misericordia perdonarli. Sul mio sepolcro si metta una pietra con questo epitaffio: Qui giacciono i resti del peggior uomo che ci fu al mondo. Pregate per lui». Cfr. P. Cárdenas, *Breve relación de la muerte, vida y virtudes del Venerable Caballero Don Miguel Mañara Vicentelo de Leca, Caballero del Orden de Calatrava, Hermano Mayor de la Santa Caridad*, Sevilla, 1679; G. Marañón, *Don Juan, origen de la leyenda*, Madrid, 1955; J. Tassara y Sangrán, *Mañara y el Donjuanismo*, in «Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo», 39/4 (1963), pp. 381-390; F. Martín Hernández, *Miguel Mañara*, Sevilla, Universidad, 1981.

²⁸ Joaquim Teófilo Fernandes Braga (1843 – 1924) è stato un uomo di cultura, filosofo della storia, sociologo, poeta, politico e primo presidente della repubblica portoghese nel 1910

documento con un solo articolo, scritto in questi termini brevi, chiari e forti: “Questo spagnolo” è autorizzato a fare “quello che vuole” (*Idearium Español*, pag. 64)²⁹.

In questo senso, credo che Don Giovanni e Don Chisciotte simboleggino le due fasi della vecchia Spagna, della Spagna cavalleresca, inquieta ed errante, che aveva «per privilegio il suo brio e per prassi la sua volontà». Da un lato, l'hidalgo romanzesco, l'idealista eroico, pieno di abnegazione e sublime, grave nella sua follia. Dall'altra parte, il giovane avventuroso, la testa calda, il sensualista straripante, frivolo e mascalzone. Tutto il genio che ha caratterizzato la nostra anima nazionale si rifrange in queste due figure. Don Chisciotte ha come suo sfondo la Spagna castigliana, quella centrale, con il suo orizzonte infinito e le sue immense lande; la Spagna tenace e coraggiosa, costante nelle avversità, ascetica e longanime. Don Giovanni ha la sua culla nella Spagna andalusa, la Spagna del sud, la Spagna del sole cocente che stimola i nervi, la Spagna dell'ostentazione e della spavalderia, con la sua allegria chiassosa e senza freni per l'amore, imprevedibile, maliziosa e selvaggia, ma sempre nobile e prodiga di vita come quella degli altri. Il cavaliere della Mancia è un'illusione che ha dentro un eroe. Il cavaliere sivigliano è un nobile che ha dentro una canaglia».³⁰

Fino a qui Said Armesto. Ma dove, a mio parere, va ritrovato il nocciolo del carattere di Don Giovanni e di tutti i Don Giovanni spagnoli è nel confronto con Leonzio di Ingolstadt.³¹ Ne riporto il passo, perché lo ritengo il più profondo e penetrante che il piacevolissimo libro di Said Armesto contenga. Dopo averci detto che Leonzio di Ingolstadt si manifesta a noi solo come ateo e bestemmiatore, come rude e sfrenato negatore, aggiunge:

²⁹ Armesto nel brano citato da Unamuno, rimanda all'opera del precursore della Generazione del '98, diplomatico e filosofo granadino Ángel Ganivet (1865-1898). La citazione è tratta dalla raccolta di saggi di Ganivet e che ebbe un qualche successo dal titolo *Idearium español*, Vda. e Hijos de Sabatel, Granada 1897.

³⁰ Questa lunga citazione riportata da Unamuno è rintracciabile ne *La leyenda de Don Juan: orígenes poéticos de El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*, di Said Armesto, op. cit. pp 269-271.

³¹ La storia del Conte Leonzio di Ingolstadt è la citazione di un personaggio che antecede di certo l'opera di Tirso e che potrebbe davvero essere uno delle tante matrici del Don Juan così come afferma Unamuno. L'opera era un dramma rappresentato dai Gesuiti di Ingolstadt nel 1615 ed ebbe una certa eco. Racconta la storia di un certo Conte Leonzio, filosofo ateo, acerbo e radicalmente protervo nel suo libertinaggio, che viene trascinato all'inferno da uno scheletro. Il dramma si titolava *Von Leontio, einem Grafen welcher durch Machiavellum verführt ein erschreckliches Ende genommen*. Un soggetto questo che ebbe anche vasta eco in altre opere seicentesche tedesche di ambito gesuitico.

«Il Don Giovanni spagnolo non è né un bestemmiatore né un ateo. È semplicemente una testa calda che, travolto dalla gioia del momento, guarda da lontano l'ora di comparire davanti all'inappellabile giudizio: un giovane sensuale, focoso, stordito, la cui egoistica ragione del piacere non gli lascia il tempo di pensare all'immediatezza della tremenda espiazione. Il Leonzio tedesco non è affatto guarito dall'amore e dalle donne. È solo un energumeno, un freddo negazionista, maleducato e tabagista. Don Giovanni, invece, è un credente: ma è un credente dagli appetiti sfrenati e dalle risoluzioni rapide, che, intravedendo la buona occasione, si getta a capofitto contro ogni legge e vi si avventa con entusiasmo appassionato. Don Giovanni, molto spagnolo in questo, non nega mai l'aldilà; ma la lontananza della sua giustizia cancella o, per meglio dire, scaccia dalla sua mente tale idea».³²

E ora, prima di commentare brevemente queste ultime e più penetranti parole, voglio dire che il Leonzio di Ingolstadt non è il tipo genuinamente tedesco che può opporsi al Tenorio. È piuttosto Werther, quello sentimentale e romantico. E poiché più di una volta è stato fatto un confronto tra questi tipi imperituri, Don Giovanni e Werther, mostrando l'opposizione tra loro, non è necessario che lo si ripeta di nuovo. Soprattutto perché Stendhal lo ha fatto magistralmente nel suo libro *De l'Amour*.³³

E tornando al Don Giovanni spagnolo, mi sembra che, qualunque cosa sia stata detta su di lui, non ci sia nulla di più profondo del fatto che egli non neghi mai l'aldilà, anche se la lontananza della Giustizia cancella o, per meglio dire, rimuove tale idea dalla sua mente.

Il Don Giovanni di «*tan largo me lo fiáis* (che sia più tardi che mai) non è, in realtà, un miscredente. Affronta i fantasmi dell'altro mondo, ma credendo in se stesso.³⁴ È per questo che detesto profondamente Don Juan e lo ritengo pericoloso per il nostro popolo. Il danno che ci hanno arrecato i pentiti Don Juanes è incalcolabile.

³² V. Said Armesto, *La leyenda de Don Juan: orígenes poéticos de El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*, op. cit. pp 22-223.

³³ Unamuno si riferisce a saggio di Stendhal dal titolo *de l'amour; par l'auteur de l'histoire de la peinture en Italie, et des vies de Haydn, Mozart et Métafaste*, Librairie Universelle de P. Momgie, Parigi 1822. Ove il grande scrittore conduce in due libri e un complemento un'analisi serrata dell'amore nel suo carattere psicologico e sociologico si direbbe con termini molto recenti. Inoltre, va precisato che il confronto tra don Juan e Werther è presentissimo anche in Farinelli come in tutti i commentatori del XIX secolo. È presumibile che lo stesso Unamuno voglia qui fare da contrappunto al confronto sviluppato tanto da Farinelli che da Armesto.

³⁴ È l'espressione più volta ripetuta dal Don Juan di Tirso che il cavaliere ripeteva ogni volta che veniva richiamato ad un cambiamento di vita.

Se, come il grande poeta portoghese Guerra Junqueiro, dovessi scrivere una *A morte de D. João*, metterei colui che era un seduttore di mestiere a morire tra due frati, dopo essersi devotamente confessato e comunicato e aver lasciato in eredità il suo patrimonio, non ai figli dei suoi deliri, i quali potrebbero vagare smarriti e orfani di padre, ma o a un qualsiasi convento o per le messe da celebrare in suffragio della sua anima.³⁵

Don Juan non ha mai dubitato dei dogmi della Chiesa in cui è stato educato, perché non ci ha mai pensato seriamente. La sua occupazione di inseguire e sedurre fanciulle non gli ha lasciato spazio per tali meditazioni, o meglio, la sua incapacità di meditare su queste cose è ciò che lo ha portato a inseguire e sedurre fanciulle. Infatti, per quanto riguarda l'intelligenza, Giovanni non si distingue per essere né penetrante né curioso. La sua conversazione è insopportabile, non essendo questa attraente per le donne.

Don Giovanni, passati gli anni della sua ardente giovinezza, di solito si sposa e diventa un rispettabile borghese, pieno di disturbi fisici e pregiudizi, conservatore, recalcitrante e perfino ultracattolico. Frequenta la messa quotidiana, appartiene a varie confraternite e aborre chi non rispetta le venerabili tradizioni dei nostri anziani.

In gioventù, Don Giovanni aveva un coraggio folle e sconsiderato: più che coraggio, era stordimento. Si è lanciato in una sfida, ha ucciso diverse persone e non si è tirato indietro di fronte ai fantasmi dell'altro mondo e ha invitato a cena una statua di pietra. Ma Don Giovanni non ha mai avuto il coraggio sereno e costante di esaminare le proprie convinzioni per trovarne un fondamento. Quando gli veniva ricordato il giudizio dell'altro mondo, rispondeva: «*tan largo me lo fiáis...*»;³⁶ e diceva a se stesso: «Non devo pensare a queste cose ora; verrà il tempo per farlo».

³⁵ Unamuno qui si riferisce all'opera di Abílio Manuel Guerra Junqueiro, scrittore e giornalista nonché uomo politico portoghese (1850-1923); questo appunto scrisse *A morte de D. João*, Livraria Moré Editora, Porto 1874. Nello scritto il Portoghese affronta con molta attenzione il tema del dongiovannismo come matrice di quella corruzione così presente nella letteratura del periodo romantico che altro non riflette che la corruzione morale nella quale ci si ritrova nelle generazioni della fine del secolo XIX. Don Giovanni altro non è che la personificazione di tutto ciò che c'è di malsano nella società contemporanea (noia, indifferenza, sopruso, violazione, idealismo becero, dubbio infecondo, ecc.); tale malattia percorre tutta la società ed entra ovunque dai Palazzi alle case, dagli edifici pubblici alle chiese, è ovunque ed ovunque imperversa e ammorba. Per questo Dom João non può che morire affamato, pieno di pustole, pieno di noia per il suo non fare nulla ed essere nulla.

³⁶ «*Tan largo me lo fiáis* (Al più tardi possibile)» è l'espressione sovente ripetuta da Don Giovanni ogniquale volta veniva invitato al ravvedimento.

Questi sono argomenti che non dovrebbero essere portati in conversazione: è di pessimo gusto parlare in società di cose religiose; non serve a nulla rompersi la testa meditando sul possibile destino futuro... Queste e altre frasi simili sono molto gradite ai Don Giovanni e ad altri che, senza esserlo, vi si avvicinano in molti punti. E la cosa curiosa è che questi Don Giovanni appaiono come spiriti forti e laboriosi. Ecco ad esempio Espronceda, che in più di un aspetto ci appare come un Don Juan, che si tratti o meno di una leggenda. Leggete il bellissimo libro *Espronceda*, di Antonio Cortón - una biografia esemplare di un poeta - e attraverso di esso intuirete cosa sarebbe diventato l'amante di Teresa se non fosse morto nel fiore degli anni.³⁷ Un ministro, senza dubbio, e un ministro moderato. Espronceda, infatti, nonostante il temperamento progressista della sua prima giovinezza - temperamento che fu la causa della sua conoscenza di Teresa Mancha - portò sempre dentro di sé un reazionario, o meglio, un uomo che non voleva soffermarsi su certi problemi. La sua famosa disperazione, alla maniera di Byron, era più retorica e letteraria che altro. Espronceda non poteva soffermarsi su certe cose, perché non ci pensava mai seriamente.

Mi sembra che i nostri Don Juanes, seguendo l'immortale Don Juan Tenorio, si dedichino alla caccia di fanciulle per ammazzare il tempo e riempire un vuoto spirituale, visto che non trovano altro modo per riempirlo. Non sono, come Werther, vittime dei desideri del loro cuore, ma del vuoto della loro intelligenza. Confrontatelo, se volete, con l'altra immortale creazione goethiana, con Faust, che, stanco della scienza e pieno di disincanto perché non riempie il suo cuore né soddisfa i suoi desideri, porta tra le sue braccia Margherita, l'eterna Margherita. Oppure cade nelle sue braccia che è ciò che accade nonostante ciò che appare. E dobbiamo ritornare su quel passaggio sublime, quel passaggio che è una delle cose più grandi e profonde che siano mai state scritte e che mai saranno scritte da mani umane, quel passaggio in cui Marguerite chiede a Faust se crede in Dio. Quando Doña Inés chiese a Don Juan di conoscere la sua fede? Anche se me lo assicurano, non ci credo.

E questo terribile tenorismo, o qualcosa del genere, ci viene presentato da alcuni come il trionfo della noncuranza e della libertà di spirito. E, alla fine, il risultato è

³⁷ Unamuno qui fa riferimento alla biografia del poeta romantico spagnolo José de Espronceda (il Byron iberico a cui spesso il filosofo ha così fatto riferimento). La biografia è appunto quella più volte ristampata di A. Cortón, *Espronceda*, Impr. De "La Última moda", Madrid 1906. A seguire fa riferimento alla celeberrima elegia di amore *Canto a Teresa*, contenuto nel poema a sfondo filosofico dal titolo *El Diablo Mundo* del 1841.

che Don Juan viene schiavizzato dal confessore di Doña Inés. Checché ne dicano Tirso, Zamora e Zorrilla, per non parlare degli spagnoli.

Cosa avrei dato per assistere a un incontro tra Don Chisciotte e Don Giovanni, e per sentire il nobile cavaliere della follia, che era stato dodici anni innamorato di Aldonza senza osare aprirle il cuore, cosa avrebbe detto al rapido seduttore di Doña Inés! Credo che chi riuscisse a penetrare il mistero di quell'incontro - perché non ho dubbi che Don Chisciotte e Don Giovanni si siano incontrati - e riuscisse a raccontarcelo così com'era, ci regalerebbe forse la pagina più bella che la letteratura spagnola possa vantare.

So solo una cosa, e cioè che, sfortunatamente per la Spagna, non vennero alle mani, non so perché; ma se fossero venuti alle mani non ho dubbi che Don Chisciotte il burlato avrebbe fatto subito fuori Don Giovanni il burlatore, riuscendo così per la prima e unica volta a far fuori un uomo.

E so anche un'altra cosa: l'occasione in cui i nostri due *hidalgos* si possono essere incontrati. E questo sicuro è possibile presso Don Chisciotte, presso la modesta e casalinga e arcigiudiziosa nipote, che, se si scandalizzava per le cose dello zio, si sarebbe sciolta di piacere nell'ascoltare le avventure dell'altro. Ed è facile che, alla morte del cavaliere, Don Giovanni abbia finito per pentirsi, in vecchiaia, sposando la nipote per avere qualcuno che si occupi di lui in età avanzata, anche se questo è dubbio, dato che la sua dote non doveva essere molto grande. Infatti, non trascurava nemmeno la dote il vecchio Don Giovanni, benché soprattutto abbia cercato qualcuno che gli lavasse i vestiti, gli portasse il brodo a letto, gli facesse i biscotti, lo strofinasse e gli leggesse i giornali per distrarlo.

E quello che so per certo è che Don Chisciotte, disgustato, voltò le spalle con il più nobile disprezzo a Don Giovanni, pensando di non dover macchiare la sua lancia su un uomo simile.

Don Giovanni vive e si agita, mentre Don Chisciotte dorme e sogna, e da qui derivano molte delle nostre disgrazie.

Salamanca, gennaio 1908.