

I *DONJUANES* DI LEONARDA RIVERA.
LUOGHI FILOSOFICI DI UNA COSCIENZA DELLA CRISI*

Giorgia dello Russo

* * *

La filosofía española está líquida y difusa en nuestra literatura, en nuestra vida, en nuestra acción, en nuestra mística, sobre todo, y no en sistemas filosóficos. Es concreta. ¿Y es que no hay en Goethe, verbigracia, tanta o más filosofía que en Hegel? Las coplas de Jorge Manrique, el Romancero, el Quijote, La vida es sueño, la Subida al Monte Carmelo, implican una intuición del mundo y un concepto de la vida [...] nuestra lengua misma, como toda lengua culta, lleva implícita una filosofía.

M. de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida. En los hombres y en los pueblos*¹

Le teorie sulla matrice letteraria della riflessione spagnola contemporanea trovano senz'altro conferma nel fascino esercitato su di essa da figure come *El Quijote* e Don Giovanni, rivelatesi determinanti per la comprensione del mondo dal punto di vista dell'individuo². È questo il fulcro argomentativo di *Don Juan y la filosofía*, lavoro in cui Leonarda Rivera mostra brillantemente in che modo tali simboli si siano evoluti come «personajes conceptuales», ovvero luoghi filosofici funzionali all'elaborazione di risposte fondamentali per il pensiero europeo³.

Molti studi su Don Giovanni sono caratterizzati dalla ricerca delle origini storiche e dei risvolti culturali del *Burlador de Sevilla* e dall'analisi della ricezione delle sue molteplici interpretazioni artistiche: lungi dall'essere un percorso di letteratura comparata, questo volume esplora invece con disinvoltura ed esaustività gli spazi offerti dal personaggio non soltanto alla meditazione della «fenomenologia del piacere»⁴, ma anche a temi ontologici, estetici, esistenziali⁵.

Figlio della «cosmovisión» barocca, il nucleo narrativo originario di *Don Juan* viene alla luce nella modernità, per poi attraversare la tradizione culturale dell'occidente fino ad oggi. Sovente, all'epoca, venivano pubblicate con nomi celebri opere di autori poco conosciuti: a quanto pare, lo scritto intitolato *El burlador de Sevilla* – attribuito al frate Tirso de Molina e incluso nel tomo *Doze comedias de Lope y otros autores* (1630) –, sarebbe in realtà stato

* A proposito di L. Rivera, *Don Juan y la filosofía*, México, Siglo XXI Editores, 2019.

¹ M. de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida. En los hombres y en los pueblos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, p. 274.

² Cfr. L. Rivera, *Don Juan y la filosofía*, cit., p. 124.

³ Cfr. *ivi*, p. 128.

⁴ R. Cantoni, *Introduzione* a S. Kierkegaard, *Diario del Seduttore*, a cura di A. Veraldi e R. Cantoni, Milano, BUR, 2004, p. IV.

⁵ Cfr. L. Rivera, *Don Juan y la filosofía*, cit., p. 13.

ideato dall'attore e drammaturgo Andrés de Claramonte⁶. Leonarda Rivera fa anche riferimento ad uno studio di Victor Said Armesto, *La leyenda de Don Juan: orígenes poéticas de El burlador de Sevilla y el convidado de piedra* (1908), che ne ricerca le radici nei roman-ces medioevali con al centro tale *Don Galán*, seduttore impenitente⁷. L'aura leggendaria di Don Giovanni è intensificata dal fatto che, a differenza del *Quijote* e insieme al Faust di Christopher Marlowe, è uno dei soggetti di cui esiste il maggior numero di trasposizioni (letterarie, drammatiche, cinematografiche, musicali). Al di là della tradizione spagnola, se ne incontrano i più noti esempi tra le opere di Molière, Goldoni, Byron, Dumas, Balzac, Hoffmann, Strauss, Shaw, Bergman e Stravinskij; senza tralasciare il contributo mozartiano al centro della riflessione estetica di Kierkegaard. Poche invenzioni hanno avuto, nella storia del teatro e della letteratura, la fortuna del *Dissoluto Punito* (sottotitolo delle versioni settecentesche del dramma): ogni momento storico ha concepito il suo Don Giovanni e le corrispondenti versioni si sono arricchite di tonalità relative al contesto. *Don Juan y la filosofía* costituisce un'efficace quanto fruibile disamina delle «metamorfosis»⁸ filosofiche del personaggio attraverso i tempi; ne emerge tutta la sua forza eidetica, che giunge ben oltre il mero archetipo di ingannatore seriale⁹.

Per María Zambrano, osserva Rivera, ogni forma artistica può esser vista come l'espressione di altro dalla ragione, delle ombre che la ragione stessa proietta: le opere sono i margini di manifestazione delle recondite profondità della nostra esistenza, i demoni che la logica tenderebbe a relegare all'oblio. Attraverso le arti troverebbero allora espressione i «sueños ancestrales» germinati dallo spirito dei popoli; Tirso de Molina o Cervantes non hanno fatto altro che trovare uno «spazio» in cui ospitarli, offrire loro delle sembianze¹⁰. Questo è ciò che Zambrano intende per categoria del *lugar*: *Don Juan*, con tutte le sue trasformazioni, «ha sido, pues, una especie de espejo en el que el hombre moderno se ha mirado. Pero un espejo que muestra más los sueños que la realidad»¹¹. Egli incarna, così come Don Chisciotte, tratti tipici della modernità che lo ha generato («su libertad, su rebeldía pero también su soledad»¹²) e anche il modo in cui i temi esclusi dai grandi sistemi filosofici trovarono nella letteratura un luogo in cui manifestarsi. «La Modernidad no es solamente hija de Descartes, sino también de Cervantes»¹³: la nascita del romanzo è un altro dei tratti tipici di un momento di disincanto, di razionalizzazione di un mondo che però non smetteva di credere «en ese universo oscuro y sagrado que es la naturaleza»¹⁴. Il romanzo, capace di esplorare ed accogliere la vita come tale, divenne così fonte di una conoscenza scarsamente accessibile per quella filosofia che pretendeva di sondare gli abissi dell'essere unicamente attraverso la lente dell'intelletto¹⁵. «Don Giovanni resta una componente insopprimibile del modo in cui la modernità si autorappresenta, il simbolo di quel radicale immanentismo che soggiace al processo di costruzione della scienza moderna»¹⁶; il *Burlador* è ipostasi della

⁶ Cfr. *ivi*, p. 105.

⁷ Cfr. *ivi*, p. 63.

⁸ *Ivi*, p. 79, n. 7.

⁹ Cfr. *ivi*, p. 15.

¹⁰ Cfr. *ivi*, pp. 130-134.

¹¹ *Ivi*, p. 57.

¹² *Ivi*, p. 56.

¹³ *Ivi*, p. 123.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Cfr. *ivi*, p. 133.

¹⁶ U. Curi, «Chi sono io tu non saprai»: sul mito di Don Giovanni, in S. Zurletti (a cura di), *Don Giovanni. Il dissoluto impunito*, Napoli, Cuen, 2008, p. 72.

tensione desiderante, che è allo stesso tempo rovina e motore dello sviluppo umano¹⁷. L'impossibile rappresentazione visiva¹⁸ della passione assoluta fa dell'«hombre sin nombre»¹⁹ un personaggio senza neanche lineamenti, se non quelli delle epoche che lo hanno rivisitato. Con questo studio plurale, sinottico, dei diversi «donjuanes» (dal Tenorio a Faust, al Johannes kierkegaardiano di *Diario del seduttore*) Rivera coglie il contraltare delle aspirazioni che essi rappresentano, nell'orizzonte problematico del rapporto tra libero arbitrio e salvezza, comportamenti, pulsioni e redenzione. Temi divenuti cruciali per quell'animo collettivo pervaso dall'inquietudine coraggiosa della domanda sull'Io, dal *Discorso sul Metodo* in poi: «en el barroco se estudia el hombre para saber cómo es»²⁰. Benché le origini della modernità possano essere collocate anteriormente, è nelle istanze filosofiche quanto nei rivolgimenti storici del VXII secolo che è possibile avvertire l'urgenza di questo tipo di ricerca²¹.

Intorno all'esattezza della data di composizione di *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra* esistono ancora dubbi; tuttavia, la più antica copia conservata risale al 1630, in pieno *Siglo de Oro*, anche detto «el Siglo de la Melancolía»²², in cui la notevole fioritura in campo intellettuale e artistico corrispose ai momenti e ai luoghi di maggior frizione storica, religiosa, culturale. «Como una válvula descompresora de un estado febril, ansioso, que libera el espíritu humano a través de su más alta capacidad de creación»²³: Sigismondo, il Faust cinquecentesco, *El Quijote* e *Don Juan*, in quanto creazioni di un'antropologia barocca sarebbero, ciascuno a proprio modo, esseri di costitutiva solitudine²⁴. Personaggi isolati nel proprio ego, nella propria follia o nei propri sogni come in una fortezza – o una prigione –, emersero dalla coscienza sociale della crisi quali voci di un'esistenza intrisa dello smarrimento di una «soledad incomunicable»²⁵.

In tal senso, il tratto principalmente malinconico del «Don Juan barroco» attribuito a Tirso de Molina sarebbe l'incapacità di riconoscersi in un'identità definita e soprattutto di riconoscere l'altro come creatura²⁶. Così, questo Don Giovanni, pur non facendosi mai domande su se stesso, inscena una delle modalità della scoperta dell'Io²⁷: figlio di un'epoca che cominciava a chiedersi se la vita stessa non fosse solo un'illusione – nel contesto di una società «enmascarada»²⁸, il *theatrum mundi* in cui persona e personaggio erano spesso indistinti – anche nella rilettura mozartiana si rivela essere una «mónada social»²⁹, inguaribilmente solo, perché inadeguato a rapporti personali che vadano oltre la stretta realizzazione dei suoi scopi. Persino il suo domestico non è altri che un suo riflesso, trattato anch'egli come mezzo (per attuare scambi di persona e intrighi di vario genere) e mai come soggettività altra. A

¹⁷ Cfr. L. Rivera, *Don Juan y la filosofía*, cit., p. 20.

¹⁸ «Es un sueño por tanto, o si se quiere una especie de espíritu dionisiaco que se mueve de un lugar a otro como una epidemia; Don Juan no tiene rostro, Don Juan tiene el nombre más genérico: Juan sin miedo, Juan don nadie. Don Juan no tiene un rostro en particular» (ivi, p. 103).

¹⁹ Ivi, p. 110.

²⁰ Ivi, p. 106.

²¹ Cfr. ivi, p. 123.

²² Cfr. ivi, p. 104.

²³ Ivi, p. 109.

²⁴ Cfr. ivi, p. 107.

²⁵ Ivi, p. 108.

²⁶ Cfr. ivi, pp. 78; 110.

²⁷ Cfr. ivi, p. 107.

²⁸ Ivi, p. 108.

²⁹ Ivi, p. 109.

questo tipo di *Don Juan* non interessa stabilire alcun rapporto, non è nemmeno un vero e proprio seduttore:

Nel caso di Don Giovanni occorre usare l'espressione "seduttore" con gran cautela, se preme dire qualcosa di giusto piuttosto che una banalità [...]. Preferirei definirlo un impostore, [...]. Per essere seduttore occorre sempre una certa riflessione, ed una certa coscienza, ed è solo quando queste sono presenti che può essere appropriato parlare di scaltrezza, di mosse e di abili assalti ... Questa coscienza manca a Don Giovanni. Egli, perciò, non seduce [...] Inganna, certo, ma senza organizzare il suo inganno in precedenza; è la potenza propria della sensualità a ingannare le sedotte [...]. Per essere seduttore gli manca il prima, in cui elaborare il suo piano, e il poi, in cui rendersi cosciente della propria azione. Un seduttore deve perciò essere in possesso di una potenza che Don Giovanni non ha, pur essendo per altro ben dotato, la potenza della parola. Appena gli diamo la potenza della parola egli cessa d'essere musicale, e l'interesse estetico muta del tutto³⁰.

È puro istinto, che localizza il suo oggetto momentaneo del desiderio e non pensa che ad impadronirsene. La sua è una specie di «obsesión que provoca el deseo de un placer que se quiere satisfacer a toda costa»³¹.

Don Giovanni è attorniato da molte persone, ma nessuna sembra voler davvero aver a che fare con lui: è allo stesso tempo invidiato e condannato. Leonarda Rivera ritorna sovente alle considerazioni zambraniane di *España, sueño y verdad* sul tema, secondo cui l'ingente prezzo di un progetto esistenziale totalmente individualista sarebbe un'esclusione senza salvezza, della quale la finale discesa solitaria e ineluttabile di *Don Juan* agli inferi potrebbe essere metafora³². Epilogo risparmiato, invece, al *Burlador* riconsiderato dal Romanticismo, che ne rilascia una versione idealista: sempre tragica, ma riabilitata dall'amore inatteso per la donna giusta, Inés³³, che lo salverà dissolvendone il mito. Don Giovanni rimane, appunto, un *donjuán* finché è energia sensuale inesauribile, incarnazione della radicale solitudine determinata dall'impossibilità di amare³⁴. La sua vita ricomincia in ogni nuovo istante, come se essa stessa fosse un istante solo, replicato all'infinito in una «galería de espejos»³⁵. Se non dovrà mai rendere conto dei suoi atti, il mondo sarà eternamente suo, senza responsabilità, nella sensazione (quantunque illusoria) di essere padrone della «infinitud espaciotemporal»³⁶ che però sottende un incolmabile vuoto esistenziale. Questo *eterno ritorno* riverbera nella meditazione sulle passioni di Eugenio Trías, animata dall'intuizione dell'efficacia cognitiva – essenziale per le nuove esigenze metafisiche – del substrato emotivo dell'animo umano³⁷. Con l'obiettivo di cogliere le dinamiche generate dalle declinazioni più o meno emotive del desiderio nel momento in cui invade il soggetto, in *Las Figuras de la pasión* Don Giovanni viene reintrodotta nell'indagine filosofica³⁸ personificando l'andamento ciclico, orbitante del desiderio, che insegue un temporaneo obiettivo per poi ricominciare a fuggire, inseguendone uno diverso non appena quello precedente è stato raggiunto³⁹. Insi-

³⁰ S. Kierkegaard, *Gli stadi erotici immediati ovvero il musicale erotico*, in Id., *Enten-Eller*, Milano, Adelphi, 1989, vol. I, pp.168-169.

³¹ L. Rivera, *Don Juan y la filosofía*, cit., p. 113.

³² Cfr. *ivi*, p.80.

³³ Cfr. *ivi*, p. 83.

³⁴ Cfr. *ivi*, p. 81.

³⁵ *Ivi*, pp. 80-85.

³⁶ *Ivi*, p. 81.

³⁷ Cfr. *ivi*, p. 89.

³⁸ Cfr. *ivi*, p. 90.

³⁹ Cfr. *ivi*, pp. 93-95.

stenza che finisce per assumere su se stessa la «condena sisífica» all'autocannibalismo di una passione senza reale oggetto, che divora se stessa⁴⁰.

L'idea di *ripetizione* rimanda istantaneamente, seppur per contrasto, a echi kierkegaardiani: la conferma di una scelta non rientra infatti nella visione estetica della vita, la quale, invece, consiste di infinita moltiplicazione di istanti. Don Giovanni è l'epicentro dell'«exaltación poeticomusical»⁴¹ che pervade *Gli stadi erotici immediati, ovvero il musicale erotico*, commento all'opera di Mozart incluso in *Enten-Eller*. Søren Kierkegaard la considerò espressione perfetta della «genialità sensuale»⁴² di *Don Juan*, non individuo ma trionfo di pura energia desiderante, che seduce attraverso la sua stessa forza, il «demoniaco dell'indifferenza estetica»⁴³. La *differenza* consisterebbe infatti nella scelta, quale interruzione del ritmo persistente del suo conquistare giacché la decisione paralizza l'istante, così come la parola (il veicolo ideale del ragionamento) è meno adatta all'essenza di Don Giovanni, inarrestabile e travolgente.

Secondo Kierkegaard quella del *Dissoluto punito* sarebbe una figura tardomedievale, emersa dalla coscienza popolare per esprimere il risveglio dell'ebbrezza del senso dopo un lungo periodo di predominio della spiritualità. Egli non sceglie: è incessante seduzione, quantitativa, esteticamente frammentata. La sua sinfonia termina solo nel momento in cui interviene l'etica della giustizia divina⁴⁴. Le azioni di Don Giovanni non prevedono strategia; egli cattura con l'energia del suo volere, una forza razionalmente inspiegabile. A metà strada tra idea e individuo, persona e potenza, egli trasfigura chiunque venga a contatto con lui, ma il motore di questa incontenibile vitalità è in realtà l'angoscia. Il suo «demoniaco desiderio di vivere»⁴⁵ lo trascina nella febbrile reiterazione di imprese galanti, radicata nell'inabilità ad avere se stesso «come compito»⁴⁶. Si tratterebbe di una disperazione di tipo estetico, prigioniera dell'istante: il libertinismo di Don Giovanni gli precluderebbe, in realtà, la libertà stessa, dissipandola in una somma di momenti tutti uguali e chiusi ad ogni possibile evoluzione. Alla luce di questa meditazione, si ritrova incantevole la corrispondenza del verso del libretto di Da Ponte⁴⁷ nell'*incipit* di *Diario del Seduttore*, scritto che chiude la prima parte di *Enten-Eller* e presenta l'altro versante della vita estetica, ovvero la seduzione psicologica, virtuale e privata tipica del «demoniaco spirituale»⁴⁸. Per il Seduttore (non a caso, *Johannes*), è l'inesperienza psicologica della preda a costituire l'attrattiva principale: ciò che gli riempie l'animo di perversa soddisfazione è l'idea di una femminilità quiescente che, una volta risvegliata, mai conoscerà maggiore esaltazione del turbamento emotivo di un corteggiamento artefatto quanto artistico – degno di essere narrato, prima che vissuto – e dello spettro di un abbandono studiato e cocente. Nell'infelicità di Cordelia c'è però «la condanna del seduttore da un punto di vista morale»⁴⁹: Johannes è un uomo corrotto, il cui esito sarà

⁴⁰ Cfr. *ivi*, p. 36.

⁴¹ Cfr. *ivi*, p. 49.

⁴² S. Kierkegaard, *Gli stadi erotici immediati ovvero il musicale erotico*, cit., pp. 118-119.

⁴³ *Ivi*, p. 158.

⁴⁴ Cfr. *ibidem*.

⁴⁵ *Ivi*, p. 206.

⁴⁶ S. Kierkegaard, *Etica ed estetica nella formazione della personalità*, a cura K. M. Guldbransen e R. Cantoni, Milano, Mondadori, 2004, p. 111.

⁴⁷ «Sua passion dominante è la giovin principiante» (L. Da Ponte, *Don Giovanni – il dissoluto punito o sia il Don Giovanni* -, atto I, scena II).

⁴⁸ S. Kierkegaard, *Gli stadi erotici immediati ovvero il musicale erotico*, cit., p. 158.

⁴⁹ L. Pareyson, *Kierkegaard e Pascal*, a cura di S. Givone, Milano, Mursia, 1998, p. 21.

uno smarrimento in se stesso, nel delirio dei suoi intrighi, nel labirinto senza scampo della sua tortuosa personalità⁵⁰.

Don Giovanni non scrive diari: la lista delle sue conquiste è compilata dal suo *alter ego*, il servitore Leporello (o *Sganarelle*, o Passarino, a seconda delle varianti). Il *Burlador* finisce, inconsapevolmente, per privare di entità alle donne che inganna, non ne ricorda nemmeno i nomi: il suo servo deve tenerne il conto. Loro fanno semplicemente numero, consumate nella soddisfazione del suo cieco impulso desiderante⁵¹. L'immediatezza si fa qui disgregazione: *Don Juan* non entra mai davvero in contatto con se stesso e in definitiva con nessun altro, mentre Johannes è introspettivo, molto più attento a raccontarsi. Nuota nel medesimo compiacimento di questa rendicontazione autoreferenziale; la parabola emotiva compiuta da Cordelia – dal canto suo, solo in minima parte cosciente della fatale dinamica narcisistica di cui è vittima – non è per lui che una tra le molte possibili rappresentazioni della categoria dell'interessante. Entrambi i seduttori evidenziano mancata capacità di riconoscimento dell'altro; sarebbero pertanto eloquenti incarnazioni della «*historia de la soledad*» occidentale⁵². Sebbene anche *Don Juan* sfidasse la morale dell'epoca, fu in ogni caso ideato in un sistema di valori e credenze che lo inquadrava quale esempio dell'inevitabile condanna, quella destinata a colui che aveva osato servirsi del suo libero arbitrio senza la guida divina⁵³. Ecco come i drammi a lui ispirati nacquero e sopravvissero in piena Controriforma; al contrario il Don Giovanni molieriano, ad esempio, concepito cinquant'anni più tardi, riflette già un'epoca di secolarizzazione e razionalismo⁵⁴, argomentando pragmaticamente le proprie convinzioni morali e perseguendo i suoi scopi con animo scevro da timori di tipo religioso⁵⁵.

Nella versione attribuita a Tirso de Molina la giustizia cosmica era stata spontaneamente ristabilita dalla caduta negli inferi di Don Giovanni per mano del *Convidado de piedra* (la statua tombale vivificata dall'anima del *Comendador* precedentemente assassinato dal protagonista, in quanto ostacolo ad una delle sue malefatte). L'esaltazione della libertà di agire, in chiave di autoaffermazione personale di fronte al destino avverso, riemergerà con l'«*heroicidad*» fatalistica della visione romantica: l'impossibilità di amare tipica del seduttore nella sua veste classica, estensiva⁵⁶, vira nell'amore di impossibile realizzazione del *Don Juan Tenorio* di José Zorrilla⁵⁷. Se dunque il Romanticismo aveva presentato un «dissoluto» redento per aver amato e sofferto (l'anima del *Don Juan* di Zorrilla – che finisce con l'innamorarsi e dunque perdere la sua essenza incantatrice⁵⁸ – «*se salva porque Dios es testigo de su corazón*»⁵⁹), il Novecento sublima il *Burlador* di Tirso trasformandolo in un *antidonjuán*⁶⁰. Anche le versioni cinematografiche ne avrebbero evidenziato la decadenza e la necessità – in quanto uomo uguale a tutti gli altri e non incarnazione di una potenza univer-

⁵⁰ S. Kierkegaard, *Diario del Seduttore*, cit., p. 21.

⁵¹ Cfr. L. Rivera, *Don Juan y la filosofía*, cit., p. 94.

⁵² Cfr. *ivi*, pp. 78-79.

⁵³ Cfr. *ivi*, p. 105.

⁵⁴ Cfr. *ivi*, p. 84.

⁵⁵ Cfr. *ivi*, p. 79, n.7.

⁵⁶ Tendente a grandi numeri di «vittime», contrariamente a quella intensiva, tipica del seduttore kierkegaardiano o di Faust, concentrati sulla manipolazione emotiva di un unico soggetto (Cfr. S. Petrilli - A. Ponzio, *Fuori campo. I segni del corpo tra rappresentazione ed eccedenza*, Milano, Mimesis, 1999, pp. 56, 62-63).

⁵⁷ Cfr. L. Rivera, *Don Juan y la filosofía*, cit., p. 81, n. 11.

⁵⁸ «Es decir, un Don Juan que se enamora, un Don Juan que se arrepiente, deja de ser Don Juan, y por lo tanto a lo que estaríamos asistiendo en Zorrilla es a la muerte misma del mito de Don Juan» (*ivi*, p. 92).

⁵⁹ *Ivi*, p. 86.

⁶⁰ Cfr. *ivi*, p. 74.

sale – di affrontare, ormai anziano e pentito, i segni del trascorrere del tempo e la responsabilità delle proprie azioni⁶¹. Come osserva Leonarda Rivera, sembra che il XX secolo abbia condannato *Don Juan* all'umanizzazione pur di riabilitarlo eticamente. Segnato dagli anni e dal peso delle conseguenze della sua condotta deplorabile, sarebbe dunque destituito dall'immunità sovrumana garantitagli fino a quel momento dal «delirio de deificación», che per secoli lo aveva immaginato come potenza seduttrice al di là di ogni remora e limitazione se non quella del potere divino⁶². L'approfondimento del ruolo avuto dal mito di Don Giovanni nella riflessione spagnola contemporanea è uno degli aspetti più interessanti *Don Juan y la filosofía*. Con la coscienza della crisi del razionalismo e della «tecnificación del mundo», che aveva sacrificato all'indagine del cosmo in chiave matematica altri elementi – vitalistici e spirituali –, questi ultimi furono riscoperti da una tradizione di pensiero che riuscì a riconnettersi proprio tramite la letteratura⁶³.

Così come è accaduto con il *Quijote*, attraverso *Don Juan* trovarono espressione anche alcune tra le proposte più rappresentative del XX secolo, rintracciate abilmente nei capitoli centrali di questo volume. Attraverso le elaborazioni – in qualche modo stranianti, rispetto al carattere originario del personaggio – di *noventayochistas* come Unamuno, Azorín, Machado, Maetzu, Leonarda Rivera ricongiunge alla riflessione di Trías⁶⁴ la tematizzazione zambranaiana dell'impossibilità di amare di *Don Juan*, quale sintomo della sua «soledad sin salvación». Quest'ultima non è altro che la metafora dell'«absolutismo individual» inteso come cifra della solitudine e della libertà dell'uomo moderno⁶⁵.

Lo sguardo rivolto alle critiche maggiormente rilevanti nel panorama iberico novecentesco non trascurava le osservazioni orteghiane in proposito, delle quali risuona *El tema de nuestro tiempo*. Don Giovanni risulta allora più che mai emblematico per un'epoca in cui la «razón racionalista debe dar cabida a la razón vital», incarnando la reazione contro la morale che a sua volta aveva precedentemente imposto i suoi schemi al mondo della vita⁶⁶.

Per le indagini filosofico-linguistiche sulla «esencia de España y de lo español» (al centro del dibattito che prese vita in seguito agli eventi storici culminanti con la perdita delle ultime colonie d'oltremare), la letteratura del *Siglo de Oro* si rivelò un essenziale riferimento⁶⁷. Nell'ambito delle riflessioni di quegli anni è possibile rinvenire numerose esegesi del mito di *Don Juan*: l'avversione di Unamuno per questa figura, ad esempio, sembra direttamente relazionata alla propensione verso quella del *Quijote*, simbolo dell'*alma* del popolo spagnolo nella miglior versione di se stesso. L'ipotesi più probabile sulle cause di questa posizione risalirebbe alla preoccupazione, da parte dell'autore, a proposito dell'ascendente che potenzialmente avrebbero avuto, su cultura e società, i contrapposti valori veicolati da ciascuno dei due personaggi⁶⁸. Con queste premesse si struttura l'analisi e il confronto tra l'*antidonjuán* della visione unamuniana in *El hermano Juan o el mundo es teatro* (1934) (pervaso dal sentimento tragico che vede la vita «desvalorizada en aras de otra vida después de la muerte»⁶⁹) e la riconciliazione etica tentata dalla versione di Zorrilla. Entrambe in relazione alla carenza di interiorità del *Don Juan* di Tirso de Molina e all'elaborazione filoso-

⁶¹ Cfr. *ibidem*.

⁶² Cfr. *ivi*, pp. 54-59.

⁶³ Cfr. *ivi*, pp. 121-122.

⁶⁴ Cfr. *ivi*, p. 87.

⁶⁵ Cfr. *ivi*, p. 78.

⁶⁶ Cfr. *ivi*, p. 65.

⁶⁷ Cfr. *ivi*, pp. 59-62.

⁶⁸ Cfr. *ivi*, p. 68.

⁶⁹ *Ibidem*.

fica del mito di Don Giovanni, fondamentale nel pensiero kierkegaardiano. Nella quale, tuttavia, l'impostore incarna l'«irracionalidad festiva» dello stadio estetico, opposta alla meta-teatralità della coscienza della finitudine esistenziale proprie dell'anti-Don Giovanni unamuniano⁷⁰, sebbene Unamuno avesse scorto in Kierkegaard inquietudini che percepiva come molto simili alle proprie⁷¹.

L'anelito terminale del suo *hermano Juan*, che considera la morte «su verdadera novia, la única con quien podrá engendrar», sarebbe una traccia dell'originaria sostanza barocca: la fugacità del tempo umano è in questo senso un «un auténtico culto a la muerte», centrato sulla celebrazione dell'irripetibilità di ogni momento⁷². Il *Don Juan viejo* di Unamuno sarà solo uno dei primi della lunga serie di *remakes* attraverso cui il XX secolo illustrerà le cadute e le trasformazioni del personaggio: secondo Leonarda Rivera, dettagli come l'assenza del servo e il rapporto con la responsabilità, la maturità e la morte evolvono in Azorín, ad esempio, in una civilizzazione del mito, e con esso della cultura da cui esso ha preso vita. «Azorín civiliza a Don Juan obligándolo a que mire y a que se mire en la cultura española de la que ha surgido», restituisce *Don Juan* al mondo dimostrandogli che la realtà non è un gioco, obbligandolo a confrontarsi con gli altri individui senza trattarli come mezzi «en el juego de fuerzas entre la ley, la justicia y la caridad»⁷³.

Le ragioni del successo di questa figura sembrano infatti legate al magnetismo della sua sfida ad ogni principio etico, che atterrisce e contemporaneamente avvince la mente nell'esplorazione del limite dei comportamenti o dei desideri più controversi. Don Giovanni, osserva Rivera, che commette (per lo più impunito) ogni sorta od oltraggio, risveglia «toda clase de sentimientos»: invidia, fascinazione, persino vendetta. Lo spettatore o il lettore finiscono spesso per identificarsi in coloro che sono stati gabbati e che perseguitano il *Burlador* in cerca di giustizia⁷⁴. La sua irriverente e sconsiderata ricerca del piacere genera ammirazione mista ad orrore, definendola quale nemesi dello sforzo donchisciottesco: in entrambi i casi un ego «exorbitante» spinge il personaggio ad affrontare deliberatamente le estreme conseguenze di azioni inedite, ma la cieca coerenza con ideali cavallereschi del *Quijote* si ritrova ribaltata, in *Don Juan*, in un incontrollabile e comunque ammaliante gusto per l'infrazione⁷⁵.

⁷⁰ Cfr. *ivi*, pp. 66-71.

⁷¹ Cfr. *ivi*, p. 66, n. 19.

⁷² Cfr. *ivi*, p. 71.

⁷³ *Ivi*, pp. 69-74.

⁷⁴ Cfr. *ivi*, pp. 100-101.

⁷⁵ Cfr. *ivi*, pp. 116-117.