

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI  
"L'ORIENTALE"

Dipartimento di Studi Letterari e Linguistici dell'Europa

---

Paola Laura Gorla

**Don Chisciotte e don Giovanni:  
la crisi dei codici letterari**

---

Estratto da:

***Le radici spagnole del teatro moderno europeo***

Atti del Convegno di Studi, Napoli 15-16 Maggio 2003

a cura di Gerardo Grossi e Augusto Guarino



**Edizioni del Paguro**

## DON CHISCIOTTE E DON GIOVANNI: LA CRISI DEI CODICI LETTERARI

È degli anni sessanta l'illuminante e illuminata lettura che Foucault propone del don Chisciotte come personaggio sintomo dell'inizio della modernità intesa come nuova forma di sapere. Secondo Foucault il Chisciotte rappresenterebbe la prima delle opere moderne, specchio della crisi epistemologica tra 500 e 600, opera in cui il linguaggio sembra rompere quel vincolo che lo collega saldamente alle cose per entrare in un ambito esclusivo di "sovranità solitaria"<sup>1</sup>, la letteratura.

Ma se per Foucault il Chisciotte, carico delle parole della letteratura della cavalleria errante, esce per una Mancina che è campo semantico per cercare di ripristinare l'antico rapporto tra cose e parole in un momento in cui le parole della letteratura della cavalleria forse si erano svuotate di senso, il personaggio del don Giovanni di Tirso de Molina<sup>2</sup>, a lui contemporaneo, non si potrebbe analogamente interpretare come colui che viaggia in un campo a sé consono, amatorio e femminile, carico delle parole del codice amoroso trobadorico nel vano tentativo di riempirle di un contenuto e, quindi, un senso?

Il presente lavoro si propone allora di partire dalla definizione foucaultiana del rapporto tra il personaggio del Chisciotte e le parole della cavalleria errante per indagare specularmente e pretestuosamente il rapporto tra il personaggio del don Giovanni e le parole della letteratura cortese<sup>3</sup>. Scienziati entrambi, nati tra

<sup>1</sup> Mi riferisco al libro di Michel Foucault, *Le mots et les choses*, Paris, Éditions Gallimard, 1966. Oppure vd. l'edizione italiana: M. Foucault, *Le parole e le cose. Una archeologia delle scienze umane*, Milano, Rizzoli, 1967, pp.61-65.

<sup>2</sup> Come è noto, la questione dell'effettiva attribuzione a Tirso de Molina dell'opera *El burlador de Sevilla* è ancora aperta, ma esula dal presente lavoro. Per un veloce ma preciso panorama del dibattito della critica sul problema, tra i tanti si rimanda a Alfredo Rodríguez López-Vázquez (ed.), *El burlador de Sevilla*, Madrid, Cátedra, 1991, in particolare pagg. 11-19.

<sup>3</sup> Il presente lavoro è una proposta di lettura del personaggio del Burlador che vuol essere un *divertissement*, sicuramente rigoroso, ma certamente non definitivo. Infatti, l'uti-

le pagine di letterature ormai antiche che parlano di un mondo che non è più; viaggiatori meticolosi alla ricerca, forse vana, di consonanze che attestino la conformità dei segni del rispettivo linguaggio letterario alle cose di un mondo che è cambiato. Sì, il passaggio dal feudalesimo al capitalismo incipiente è ormai tracciato, la cultura da rurale si fa urbana, e le categorie del sapere antico, come dice Foucault, rivelano il proprio limite e impongono un rinnovamento. I libri di cavalleria e l'amor cortese non possono più essere, perché muovono tra categorie di un sapere antico.

I personaggi del Chisciotte e del don Giovanni viaggiano allora a cavallo tra due epoche, Rinascimento e Barocco, e assurgono a rappresentanti delle inquietudini più profonde e radicate della cultura rinascimentale in declino. Infatti secondo Foucault un nuovo sapere, che muove tra le categorie di identità e di differenza, si va sostituendo al vecchio sapere dei segni e delle similitudini che, con l'inizio del XVII secolo, è considerato piuttosto come foriero di occasioni d'errore e approssimativo. In questa zona di discontinuità in cui le parole, prive ora di un contenuto, non contrassegnano più le cose, attraverso questa Mancina in cui scrittura e mondo reale non si somigliano più, viaggia don Chisciotte, un «pellegrino meticoloso che fa tappa davanti a tutti i segni della Similitudine»<sup>4</sup>, messi in discussione dal nuovo sapere, per verificarne l'attendibilità. La sua stessa figura, «un lungo grafismo magro»<sup>5</sup>, emerge direttamente dai libri, dalla carta stampata, e si fa «scrittura errante» nel mondo. E il Chisciotte riafferma la sua natura letteraria ad ogni avventura e sembra quasi che, prima di agire, riguardi quei libri di cavalleria che lo hanno generato, per restare coerente al modello.

Questa è la vera epopea del Chisciotte: come analogo reale dei testi in questione ha l'onere di dimostrare che dicono il vero, che sono ancora il linguaggio del mondo. E posto che questi libri pre-

lizzazione che si farà in questa sede del complesso discorso critico di Foucault sarà pretestuosa e incompleta perché i due personaggi letterari, pur potendo combaciare nei loro rispettivi rapporti con codici letterari in disuso, non trovano consonanze nei loro sviluppi all'interno delle opere.

<sup>4</sup> M. Foucault, *op. cit.*, p.61.

<sup>5</sup> *ibidem*.

tendevano narrare gesta reali, don Chisciotte è chiamato ora a colmare con la realtà questi segni, ormai senza contenuto, della narrazione cavalleresca, «leggere il mondo per dimostrare i libri»<sup>6</sup>. Infatti alla fine del XVI secolo non si sapeva con chiarezza come valutare quell'accozzaglia di astruse fantasie, né tantomeno la nuova coscienza critica sapeva come considerarle, se non futile diletto. Il linguaggio dei libri di cavalleria appare inequivocabilmente vuoto di contenuti e privo di ogni riscontro con i fatti reali. L'avventura del Chisciotte non è altro allora che ricerca semantica volta a trovare nella realtà analogie che possano confermare che il linguaggio dei libri è conforme alle cose. Per questo don Chisciotte, quando avvista una locanda, ricerca con occhio attento quegli impercettibili dettagli sufficienti per ricodurne l'immagine a quella di un castello nel tentativo di convertirla in linguaggio dei libri. Nella prima parte dell'opera purtroppo la delusione è inevitabile: la ricerca di somiglianze si mostra vana e le parole dei libri di cavalleria rimangono per il momento vuote di contenuto<sup>7</sup>.

Nelle modalità di azione teatrale del personaggio del don Giovanni di Tirso si potrebbe leggere qualcosa di simile a quanto finora visto per il Chisciotte. Le parole delle sue seduzioni, infatti, sembrano corrispondere, nella maggior parte dei casi, al linguaggio amoroso della letteratura trobadorica. Da qui la questio-

<sup>6</sup> *ibidem*, p. 63.

<sup>7</sup> La lettura che Foucault fa del Chisciotte è traducibile solo fino a questo punto al personaggio del don Giovanni nei suoi rapporti con la letteratura amorosa cortese, come si vedrà. Ma nella seconda parte dell'opera cervantina, secondo Foucault, la questione del rapporto tra realtà e letteratura si fa più complessa e acquista nuove valenze che non trovano più consonanze con lo sviluppo del personaggio del don Giovanni. Infatti il Chisciotte trova quella corrispondenza tanto anelata tra letteratura e realtà. E a dare ancora senso al suo viaggio di ricerca semantica è in un primo momento l'*escamotage* dei maghi, infatti le cose che non trovano corrispondenza con le parole della letteratura somigliano, nel loro non corrispondere, all'incantesimo della magia. Ma il potere del linguaggio trova il suo senso più pieno nel secondo libro: il Chisciotte errante incontra personaggi che hanno letto la prima parte e che riconoscono in lui, uomo reale, l'eroe del libro. Cervantes ripiega ingegnosamente il testo su se stesso, lo rende oggetto della propria narrazione e la prima parte del libro svolge quindi, nella seconda, lo stesso ruolo che nella prima ebbero i romanzi di cavalleria. E non si dimentichi inoltre che all'inizio del romanzo il Chisciotte, appena riemerso dai libri, progetta dapprima di scrivere un racconto di cavalleria, ma poi ben «altri pensieri gli frullarono per la testa». Ora l'eroe ha un nuovo compito: essere fedele a se stesso e a quel libro che egli è realmente divenuto, deve quindi proteggerlo da errori, da contraffazioni e da contaminazioni apocriefe. Così il cerchio si chiude.

ne: non è forse possibile leggere il personaggio del don Giovanni come analogo chisciottesco, nel senso di colui che ha l'onere di sondare se l'espressione amorosa cortese abbia ancora corso legale nel mondo barocco? E ancora: non è forse sempre il criterio della somiglianza, categoria di un sapere ormai esaurito, secondo Foucault, il mezzo attraverso il quale il don Giovanni cerca le consonanze tra linguaggio letterario e mondo reale?

Le seduzioni messe in atto dal Burlador si realizzano attraverso tre codici letterari: quello, dominante, dell'amor cortese, su cui si soffermerà il presente lavoro, ma è presente anche il codice pastorale/bucolico (ad esempio, per le seduzioni di Tisbea e Arminta) e un ultimo codice letterario che rievoca il *Libro de buen amor* e *La Celestina*, e rimanda a quello che sarà l'ambiente suburbano della picaresca (ad esempio, per i personaggi femminili di Inés, Constanza, Teodora, Julia, ...). Ma sarà proprio l'insieme dei personaggi femminili a fare da ago della bilancia o sintomo della medesima cesura del sapere definita da Foucault.

Come si è detto, il codice letterario predominante nel Burlador è quello di origine lirico trobadorica, che nei secoli si è sviluppato acquisendo, come ad esempio in Garcilaso, toni petrarchisti. La produzione lirica trobadorica alla sua origine si definisce su tre poli: l'io dell'amante che è il poeta, la donna invocata e il sentimento-rapporto tra le prime due polarità. Secondo Mancini<sup>8</sup>, la letteratura trobadorica è profondamente radicata nella struttura feudale e richiama tutta una simbologia di tipo feudale: il servizio, la reciprocità degli obblighi e la ricompensa. La donna è allora *domina*, lontana, desiderata perché assente, invocata ma mai descritta fisicamente se non attraverso sfumature di tono chiaro. Da qui, il suo essere archetipo e mai tipo, eterno femminile sempre *somigliante* a se stessa in tutte le produzioni liriche trobadoriche, ma mai tipicizzata. «Se non si ha il diritto di dire che tutte le canzoni escono dalla stessa penna, si è davvero tentati di credere che tutti i poeti hanno amato la stessa donna»<sup>9</sup>. Il poeta ne è vas-

<sup>8</sup> Si veda al proposito: Mario Mancini, *La gaia scienza dei trovatori*, Parma, Pratiche editrice, 1984.

<sup>9</sup> Alfred Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*, Genève, Slatkine, 1973 citato da M. Mancini, *op. cit.*, pag. 21.

sallo, per cui il loro rapporto è un *servir*, un'invocazione in primo luogo. La domanda d'amore, fulcro della letteratura cortese, è una richiesta di ricompensa.

Con lo stilnovismo la figura femminile acquista un nuovo aspetto beatificante: la donna è fonte di salvezza (ovvero, la ricompensa trobadorica) e *somiglia* a un angelo, sia sul piano fisico (tonalità chiare, capelli biondi, pelle bianca, occhi azzurri...) che su un piano metafisico, nel senso che è guida e fonte di salvezza. Petrarca raccoglie l'eredità stilnovista e vi aggiunge una più articolata analisi psicologica, recuperando dalla lirica trobadorica l'accento posto sul poeta-amante come soggetto desiderante, sentimento che cerca e trova consonanze nelle forme della natura che circonda il poeta. Con la sostanziale scomparsa del feudalesimo e la costituzione degli stati in senso moderno vien meno il concetto trobadorico di ricompensa, e nel petrarchismo spagnolo l'amore non eleverà lo spirito, né la donna sarà chiamata angelo. L'io rinascimentale è l'io che ama, apprendendo la lezione petrarchesca dell'analisi psicologica del sentimento e conciliandola con la prospettiva trobadorica dell'io amante-poeta che è io desiderante. La connotazione salvifica e divina della bellezza femminile si attenua avvicinandosi maggiormente alla natura. Ma sia che la donna *somigli*, in quanto bellezza, a Dio, sia che somigli alla natura, la donna è sempre microcosmo di un macrocosmo a cui essa inevitabilmente rimanda, sempre riconoscibile e sempre riconducibile a un archetipo. Di qui, che ancora l'unica esperienza possibile si esaurisce nel momento della somiglianza foucaultiana della femmina all'archetipo, sia esso l'archetipo trobadorico, sia l'angelo, e sia la divinità-natura.

Ma "troppo si era cantato di cavalieri erranti e donne angelicate. Di troppo 'amore lontano' si era nutrita, attraverso i poeti, l'umanità. Da questo lato il dongiovannismo può essere visto come la più forte ondata di antipetrarchismo che abbia concepito la letteratura"<sup>10</sup>. Macchia, nella sua analisi sul mito di don Giovanni,

<sup>10</sup> Giovanni Macchia, *Tra don Giovanni e don Rodrigo*, Milano, Adelphi, 1989, pag. 166. E ancora: «...don Giovanni ... non vede altro che l'amore, e in un modo ben diverso da come era stato sentito nell'antichità o nel Medioevo. La donna non è più, come nell'Iliade, motore di storia.» [p.165].

individua con chiarezza l'inconciliabilità tra l'eterno femminino petrarchista e il femminile nel Burlador, e pone giustamente l'accento su un elemento che diventerà leggibile solo nelle versioni successive del don Giovanni, ovvero l'esistenza di un catalogo di donne. Dice infatti Macchia: "Il catalogo sarebbe, secondo alcuni, il simbolo del desiderio fatalmente insaziato di don Giovanni, è lo sforzo vano di eternare il possesso effimero della carne; e don Giovanni deve fissare, scrivere le sue vittorie, per strappare al tempo ciò che il tempo gli dà in uno spazio limitato. E un altro sottile interprete, il Kierkegaard, notò che quella fiducia nel tempo, quella sete insaziabile, non ancora spenta e che si promette ancora altre imprese, è espressa nel numero dispari. 'In Ispagna son già *mille e tre*': questo numero dà l'impressione che la lista non sia ancora chiusa"<sup>11</sup>. Il gruppo delle donne è fondamentale per la costituzione del personaggio di don Giovanni come mito. Infatti, caratteristica imprescindibile del personaggio è il suo essere seduttore incallito ma, spesso, nell'arco di una sola opera – teatrale ma non solo –, non c'è spazio per descrivere le molteplici seduzioni necessarie per far credere al lettore/spettatore che ci si trova davvero davanti a un seduttore. Da qui, che nella versione di Tirso la certezza del suo essere seduttore l'abbiamo nella seconda giornata, in particolare nei versi da 1180 a 1249, e ci è data sia dai commenti del servo Catalinón che dal discorso sulle donne tra don Giovanni e il marchese della Mota. Un protocatalogo, che nelle versioni successive troverà la sua migliore e più alta realizzazione forse proprio nell'Aria del Catalogo di Mozart-Da Ponte, nella quale è perfettamente riconoscibile ed esplicitata la caratteristica fondamentale del gruppo femminile: la varietà (magre/grasse; alte/basse; ricche/povere; belle/brutte, ecc.). Il catalogo si istituzionalizza quindi ben presto come momento di elenco-memento di donne sedotte, molteplici proprio perché diverse fra loro<sup>12</sup>. È così che il catalogo

<sup>11</sup> G. Macchia, *Vita, avventure e morte di don Giovanni*, Torino, Einaudi, 1978, pag. 43.

<sup>12</sup> Tra le tante versioni del don Giovanni, vale la pena ricordare ancora quella di Molière, in cui il catalogo-memento è affidato alle parole del servo Sganarello: «Tu mi dici che ha sposato la tua padrona; credi a me, che per soddisfare la sua passione avrebbe fatto anche di più, e che oltre a lei avrebbe sposato anche te, il suo cane e il suo gatto. Sposarsi non gli costa niente; è la trappola di cui si serve per catturare le sue donne, ed è un grandissimo

acquista una valenza superiore: le sue donne sono evidentemente tipi, non archetipi, e s'intenda che se l'archetipo è vincolato alla categoria della somiglianza (a un angelo, alla bellezza di Dio, alla natura), il tipo è individuabile secondo le nuove categorie della identità e differenza. Le donne del don Giovanni sono molteplici perché diverse tra loro, diverse per estrazione sociale, per provenienza geografica, per aspetto e personalità.

Da un'attenta analisi delle figure femminili del Burlador di Tirso risulta evidente che l'insieme delle donne è da subito 'catalogabile' perché sono individuabili alcune categorie o qualità date le quali ogni donna e tutte le donne vi aderiscono, peraltro in modo non univoco. Le figure femminili sono in totale 14: Isabela (compare al v.1), *otra noble mujer* (v.80), Tisbea (v.584), Ana (v.864), Inés (v.1204), Constanza (v.1209), Teodora (v.1216), Julia – la del Candilejo – (v.1222), Blanca (v.1235), *la otra* –hermana de Blanca – (v.1237), *otros dos* – de perros muertos – (v.1245), Beatriz (v.1533), Arminta (v.1694). Possiamo da subito notare che alcune donne sono chiamate per nome, mentre altre non sono nominate ma solo conteggiate. Per quanto concerne la loro estrazione sociale, 3 donne sono nobili (Isabela, *otra noble mujer*, Ana), 2 sono popolane appartenenti a un mondo rurale (Tisbea e Arminta) mentre le restanti 9 fanno parte del suburbio povero della città di Siviglia. Inoltre, alcune sono cittadine, altre no: le cittadine a loro volta possono essere di Napoli o di Siviglia, e di alcune, come Ana e Julia, è persino indicata la strada in cui vivono; delle altre, non cittadine, si sa solo che Tisbea vive vicino a una spiaggia nei pressi di Siviglia, mentre Arminta vive in campagna a Dos Hermanas, sulla strada per Lebrija. E ancora: quattro donne sono già impegnate sentimentalmente (Isabela con Octavio, Ana con il marchese della Mota, Blanca con Santo, Arminta con Batricio), di 2 sappiamo che c'è una figura maschile che è loro vicino (Anfriso per Tisbea, e Ripio per la sorella di Blanca), mentre del-

sposatore. Grandi dame, damigelle, borghesi, contadine non c'è niente che sia o troppo largo o troppo stretto per lui; e se ti dicessi il nome di tutte quelle che ha sposato nei vari posti, sarebbe un capitolo da durare fino a sera. ... e per completare il ritratto occorrerebbero chissà quante altre pennellate» [Molière, *Don Giovanni*, a cura di Luigi Lunari, Milano, Rizzoli, 1980, p. 99].

le altre non si dichiarano gli impegni sentimentali.

Le donne si differenziano inoltre per come appaiono: 3 donne fanno la loro comparsa direttamente sul palco (Isabela, Tisbea e Arminta), 7 sono ricordi di seduzioni passate (*otra noble mujer*, Inés, Constanza, Teodora, Julia, Blanca, la sorella di Blanca), 3 sono solo nominate come seduzioni future possibili (le altre due del suburbio di Siviglia e Beatriz) mentre Ana viene presentata allo spettatore dapprima dalle parole del padre, poi da quelle del marchese della Mota e solo dopo compare di persona sulla scena. Le modalità di seduzione di don Giovanni sono descritte nel caso di Isabela, di Tisbea e di Arminta, e sappiamo qualcosa delle sue strategie con Ana, mentre delle altre donne sedotte in passato non sappiamo nulla. Per quanto riguarda poi le caratteristiche fisiche, 8 donne non sono descritte, di 2 si dice qualcosa di non sostanziale (di Ana gira voce che *en ella se extrenó naturaleza*, e di Julia sappiamo che si trucca) mentre di 4 appare una descrizione: in negativo di Teodora (*Este verano escapó del mal francés por un río de sudores, y está tan tierna y reciente que anteayer me arrojó un diente envuelto entre muchas flores*; vv. 1216-1221) e Beatriz (*rosada y fría*; v. 1533), mentre la descrizione di Arminata e Tisbea rientra totalmente nei canoni dell'amor cortese, quindi *ojos bellos, cabellos, brazos, manos, dedos, orejas...*

Sicuramente si potrebbero individuare chissà quante altre qualità adatte a leggere il gruppo femminile nel Burlador, ma si arriverebbe sempre alla formazione di sottogruppi di donne variabili al variare la qualità di catalogazione. E s'intende che, dato uno specifico criterio di catalogazione (ad esempio lo status sociale), si formeranno sempre, secondo le categorie di identità e differenza, due sottogruppi di donne, identiche all'interno di uno stesso sottogruppo ma diverse da quelle dell'altro (ad esempio, alcune donne saranno identiche tra loro per il loro essere nobili, ma saranno diverse dall'insieme delle donne del popolo). Questi insiemi di donne che si sono formati per identità e differenze a partire dal criterio dello status sociale, non si manterranno inalterati se si cambia il criterio ma varieranno sempre, secondo nuove identità e nuove differenze. In questo modo non sarà mai possibile trovare due donne che si riconoscano in tutti i criteri di catalogazione individuati a tal punto da sembrare sempre la stessa donna, al

contrario di quanto succedeva, secondo Mancini, nel caso dell'eterno femminino trobadorico.

Di qui, che le donne del don Giovanni non sono archetipo ma, proprio perché individuate e individuabili singolarmente secondo differenti qualità, non possono essere altro che *tipi*, ovvero sono variabili, specifiche e determinate, di un sovrainsieme a cui tutte appartengono e che è il loro unico punto di unione: tutte sono donne.

PAOLA LAURA GORLA

*Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"*