

VI	
La storiografia e altre forme di scrittura saggistica	599
1. La storiografia	599
1.1. Francisco de Moncada e Francisco Manuel de Melo	601
1.2. Antonio de Solís y Rivadeneyra	605
2. La saggistica religiosa	610
2.1. Fray José de Sigüenza	610
2.2. Suor María Jesús de Agreda	611
2.3. Miguel de Molinos	612
2.4. L'oratoria sacra	612
3. Altre forme di erudizione e saggistica	613
Bibliografia	615
Glossario	621
Indice dei nomi	637

IL SEICENTO

di
Maria Grazia Profeti
e Blanca Perrián

L'Introduzione è di Maria Grazia Profeti, tranne il paragrafo 4 («La prosa e la narrativa») che è di Blanca Perinián.

INTRODUZIONE

I. AVVENIMENTI STORICI E LINEE CULTURALI

Consumati sulla fine del secolo anteriore una serie di avvenimenti che non mancheranno di suscitare echi nelle pagine letterarie (la ribellione *morisca* nelle Alpujarras, 1568; la vittoria di Lepanto, 1571; la caduta del primo ministro Antonio Pérez, 1579; il disastro della *Armada invencible*, 1588), il secolo inizia con la successione di Filippo III e la pace con la Francia (1598). Il re, dalla debole personalità, lascia il governo nelle mani di ministri (*privados*), che diventano veri e propri arbitri della politica spagnola: il duca di Lerma e il duca di Uceda. Preoccupati solo del proprio arricchimento personale, essi si impegneranno in operazioni assurde, come lo spostamento della capitale da Madrid a Valladolid, e il suo successivo ritorno a Madrid. Nel 1599 una violenta epidemia spopola la Spagna; nello stesso anno si effettua la prima coniazione di monete frazionarie di rame (*vellón*).

Le ripetute crisi monetarie (che avevano portato alle bancarotte del 1567, con la perdita dell'asse finanziario e commerciale di Medina del Campo, spostato sulle rive del Mediterraneo, e poi a quelle del 1573 e del 1596) producono

il definitivo collasso dell'attività manifatturiera castigliana (metallurgica, navale e tessile). La crescita dei prezzi, dovuta alla sovrabbondanza dei metalli preziosi americani, colpisce soprattutto i piccoli nobili, per i quali è considerato disonorevole lavorare o commerciare; ma anche gli strati più bassi della popolazione considerano l'attività lavorativa «cosa da ebrei e convertiti». La politica protezionistica della corona, subordinata ai bisogni imperiali, favorisce solo lo strozzinaggio. La produzione risulta troppo costosa e non permette un'espansione economica; ma, invece di procedere a una riconversione industriale, si verifica solo una diminuzione della capacità produttiva; vengono così perduti uno dopo l'altro una serie di mercati, a favore di olandesi, inglesi, francesi. Le campagne si spopolano, e plebi disperate si inurbano nei grandi centri di Madrid e Siviglia¹. Nel 1609 si espellono i *moriscos*, provvedimento che tenta di rilanciare un prestigio interno, quasi un risarcimento nazionalistico per l'effettiva perdita di potere nel nord Europa: ne consegue una rovina agricola e artigianale, che colpisce soprattutto Valenza. Il banditismo assume, soprattutto in Catalogna, una nuova dimensione inquietante².

La popolazione giunge a diminuire del 25 per cento: fame, pestilenze, mendicizia e delinquenza organizzata prosperano, tanto che il caritativismo religioso come forma di vita sembra imporsi a una sana visione produttiva: si esaltano le opere pie, non l'operosità o il senso imprenditoriale³; e perfino la persecuzione antiebreica è stata letta come il tentativo di liquidare una borghesia incipiente⁴.

Può apparire paradossale che tutto ciò si produca nella nazione che avrebbe dovuto beneficiare in maniera decisiva della «scoperta» dell'America e dello sfruttamento delle risorse del Nuovo Mondo; in effetti è il passato feudale, il lungo costume bellico esercitato contro gli arabi invasori, a pesare ora sulla struttura socioeconomica:

¹ J. Vicens Vives, *Profilo della storia di Spagna*, trad. it., Torino, Einaudi, 1960, pp. 111-113.

² J. Reglá, *El bandolerisme catalá*, Barcelona, Ayma, 1962.

³ M. Bataillon, «Les idées du XVI^e siècle espagnol sur les pauvres, sur l'aumône, sur l'assistance», *Annuaire du Collège de France*, 1949, pp. 209-214.

⁴ B. Netanyahu, *The Marranos of Spain from the late 14th to the early 16th Century*, New York, American Academy for Jewish Research, 1966.

Tutte le classiche «cause di decadenza» abitualmente indicate – crescita dei prezzi, crescita dei salari, disprezzo del lavoro manuale, eccesso di vocazioni religiose, emigrazione, abbandono dell'agricoltura, vita picaresca, ecc. – non rappresentano, in verità, che aspetti diversi di una stessa realtà. Sono tutti, allo stesso tempo, *cause ed effetti* nella crisi generale di una società, dove si mescolano in maniera inestricabile elementi economici, politici, sociali e psicologici.

Ciò che è in crisi è l'imperialismo spagnolo e quanto aveva conservato di specificamente feudale.

La «conquista» fu effettuata da castigliani come prima la «riconquista». Ottenendo terre, tesori e il servizio di uomini.

Poteva questo tipo di imperialismo lanciare una economia moderna? Gli uomini che avevano propugnato la scoperta per ragioni economiche erano genovesi, fiamminghi, ebrei, aragonesi al seguito di Fernando. Ma il monopolio e le condizioni demografiche fecero della conquista un affare dei nobili dell'Estremadura, degli allevatori della Meseta, degli amministratori sivigliani. I benefici non furono investiti nel senso capitalista del termine. Gli emigranti favoriti dalla fortuna sognavano tesori, di comprarsi terreni, costruirsi castelli [...].

Ci sono dottrine recenti che hanno considerato titolo di merito questa *incapacità della Spagna al capitalismo*. Ma fu essa che condannò la Spagna all'inefficienza⁵.

I modesti successi militari (pace con l'Inghilterra e resa di Ostenda nel 1604, tregua dei 12 anni coi Paesi Bassi nel 1609) sono di breve durata: nel 1618 inizia la disastrosa guerra dei trent'anni, con la quale la dinastia degli Asburgo pretende di mantenere il controllo egemonico del papato e dell'impero, di fronte agli stati che difendono una politica di sovranità nazionale.

Nel 1621 Filippo IV succede a Filippo III; per rilanciare la politica interventista in Europa il nuovo ministro, il conte duca di Olivares, sbarazzatosi di tutti i rappresentanti del potere anteriore, programma una politica tributaria centralista che suscita forti tensioni sociopolitiche. La Spagna partecipa attivamente alla guerra dei trent'anni, mentre una nuova bancarotta statale (1627) e rinnovate pestilenze (1629) provano ancora più duramente l'economia. Nel 1630, mentre si riduce l'esportazione di manufatti verso l'America, che ormai ha altre vie europee di rifornimento, le importazioni dell'argento americano vanno esaurendosi. Per ottenere maggiori fondi si pro-

⁵ P. Vilar, *Historia de España*, Barcelona, Crítica, 1981, pp. 70-71.

cede allora al cosiddetto *resello*: cioè si alza il valore nominale della moneta *de vellón*, si impone ai privati di consegnare le monete in loro possesso, e ne viene loro riconsegnata la metà, con un valore nominale doppio. L'altra metà, rimasta nelle mani degli amministratori, veniva successivamente reimmessa sul mercato e provocava la svalutazione. Viene così meno la corrispondenza tra la moneta d'argento, con un valore maggiore di quello nominale, e quella di rame.

I successi bellici che la Spagna riscuote in Europa non producono in patria nessun esito positivo. Nel 1640 la Catalogna e il Portogallo si ribellano; a essi si aggiungono l'Andalusia, la Navarra e Valenza, a causa della dura politica centralizzatrice di Olivares, che cadrà nel 1643. Mentre in Francia muore Richelieu e la rivoluzione puritana di Cromwell si impadronisce del potere in Inghilterra e fa prigioniero il re Carlo I, l'amministrazione spagnola assiste impotente alla seconda bancarotta statale nel 1647; l'anno seguente la pace di Westfalia sancirà la fine dell'egemonia della Spagna e l'apparizione di forti stati nazionali secolarizzati. La politica europea si avvia verso un equilibrio, sotto un predominio francese; l'Olanda è indipendente, e i possedimenti americani appaiono sempre più svincolati dall'influenza, soprattutto economica, spagnola.

Nuove epidemie nel 1650, mentre nel 1652 termina la guerra della Catalogna, che ottiene di conservare i propri ordinamenti e privilegi; nel 1656 e nel 1665 si ripetono le bancarotte statali; nel 1659, col trattato dei Pirenei la Francia si annette la Catalogna del Nord: la decadenza economica e politica spagnola è ormai inarrestabile quando muore Filippo IV (1665) e la regina Mariana d'Austria assume la reggenza per il figlio minore Carlo II. Il commercio con l'America giunge a diminuire del 75 per cento; nel 1667 la Spagna deve riconoscere l'indipendenza del Portogallo, e si vede invischiata in una nuova guerra con la Francia, fino alla sconfitta di Nimega (1678).

Quindi spopolamento, impoverimento, mancato sfruttamento dei metalli preziosi americani: la Spagna potrà presumere e pretendere di essere un paese imperialista nelle linee della sua politica estera, ma di fatto appare un paese "colonizzato" e dipendente dal punto di vista economico. La corruzione e l'incapacità dell'amministrazione si uniscono all'atteggiamento elitista e antiborghese che impedisce uno sviluppo delle attività produttive.

È solo verso il 1680 che si verificano sintomi di ripresa, soprattutto nella periferia: la crescita demografica e la fine delle spese belliche producono una diminuzione dei prezzi e una rivalutazione della moneta; alla ripresa collabora anche l'attività legislativa, come una legge del 1682 che permette ai nobili di possedere manifatture senza perdere il loro status sociale. I nuovi squilibri si produrranno ora tra la dislocazione geografica della forza economica (in Catalogna, nei Paesi Bassi e nelle zone periferiche in genere) e la centralizzazione del potere politico (a Madrid). Ed è una discrasia che forse si fa sentire fino ai giorni nostri.

Si è soliti sottolineare, meravigliandosene, come la gran fioritura letteraria dei secoli d'oro si produca nei momenti di più grave crisi economica e politica della Spagna; e decada poi dal 1680, cioè quando inizia la ripresa. Si è anche rilevato come, nonostante la ricchezza della sua letteratura, la Spagna risulti singolarmente assente nel panorama della nuova scienza europea⁶; il che ovviamente non spiega quel lussureggiare, e anzi ne incrementa la contraddizione. Per capire l'estrema abbondanza della scrittura può magari essere utile ricordare la presenza massiccia della categoria dei *letrados*, che costituivano la riserva dei funzionari della macchina statale⁷. Ma soprattutto bisogna notare come la coscienza della crisi è ben presente agli occhi dell'intellettuale barocco, il malessere è oggetto di riflessione forse per la prima volta; secondo Maravall, nasce così la pensosa consapevolezza dell'uomo moderno⁸. La stessa crisi, insomma, diventa stimolo alla meditazione e all'espressione letteraria.

Alcuni acuti trattatisti ed economisti, e gli *arbitristas* ridicolizzati da Quevedo, vedono con chiarezza i mali della Spagna (inflazione, spopolamento, mancanza di produttività) e suggeriscono adeguati rimedi: appoggio politico al lavoro, sviluppo delle classi medie, riduzione dell'inflazione mediante il controllo monetario... Ma nella coscienza nazionale si sono

⁶ J. Pérez, «La España del Siglo de Oro», in AA.VV., *Las constantes estéticas de la comedia en el Siglo de Oro. Diálogos hispánicos de Amsterdam*, 2 voll., Amsterdam, Rodopi, 1981, pp. 11-13.

⁷ B. Bennassar, *Il secolo d'oro spagnolo*, trad. it., Milano, Rizzoli, 1985, pp. 40-46.

⁸ J.A. Maravall, *La cultura del barroco*, Barcelona, Ariel, 1975; trad. it. *La cultura del barocco*, Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 39-98.

radicati profondamente gli *estatutos de limpieza de sangre*, secondo i quali a chi avesse avuto antenati arabi o ebrei erano interdette numerose attività. Ora i discendenti degli ebrei erano minoranze attive, urbane, perfettamente integrate nella società cristiana e dedite al commercio, all'industria, alle professioni liberali (medici, giuristi, ecc.); i discendenti degli arabi, che formavano sacche di popolazione omogenea e forse non del tutto cristianizzata, vivevano soprattutto in zone rurali e si dedicavano all'agricoltura. Di fronte alla rovina generale di quelli che venivano chiamati *cristianos viejos*, sia i *moriscos* che i discendenti degli ebrei godevano di un certo benessere economico, per la loro operosità e per il risparmio, che la classe dominante disprezzava. Gli statuti della purezza della razza diventano così una forma di ritorsione contro questo benessere; e giungono a riflettersi in molteplici aspetti della vita nazionale, dalla selezione dei funzionari fino all'ammissione e alla carriera negli ordini religiosi.

Molti degli scrittori e in genere degli intellettuali erano figli di ebrei convertiti; tuttavia non si tratta di stabilire una semplice equazione tra caratteristiche "razziali" e letteratura. Se alcuni, come il drammaturgo Felipe Godínez, dovettero soffrire veri e propri processi inquisitoriali, se per altri, come Góngora e Gracián, l'ascendenza ebraica appare indubbia, e se ad altri ancora, come a Montalbán, fu rinfacciata impietosamente, la coscienza della discriminazione è presente in maniera più inquietante, incrementando la consapevolezza di una labilità dell'esistere, altro aspetto del senso della crisi dominante. Cioè la discriminazione opera non solo sui discriminati, come è stato detto, esaltando certe caratteristiche della loro scrittura; ma più sottilmente sugli stessi appartenenti alla casta discriminatrice, come Quevedo: il suo violento conservatorismo, la sua acredine, la sua sarcastica aggressività non si comprenderebbero senza lo sfondo di quelle tensioni.

O si veda proprio l'impossibilità spagnola di partecipare alla fondazione della "scienza" europea, che in questo periodo si veniva elaborando in Italia (i *Discorsi e dimostrazioni matematiche sopra due nuove scienze* di Galileo sono del 1638), in Francia (Cartesio, *Discorso sul metodo*, 1633), in Inghilterra (Newton, *Principi di Filosofia*, 1687). Se aderire al primato dell'esperienza avrebbe infatti implicato la rinuncia ai valori trascendentali spagnoli, unico fragile puntello nel dilagare delle incertezze e degli attacchi esterni, tuttavia la consapevolezza

di questo nuovo rapporto con la realtà non manca di insinuarsi nella coscienza dell'intellettuale spagnolo: il mondo è allo stesso tempo infinito⁹ e misurabile oggettivamente attraverso i nuovi strumenti; l'orologio marca drammaticamente il passare del tempo; il lontano può apparire vicino col cannocchiale e l'occhiale; ogni certezza trasmessa dal passato pare incrinarsi sotto i colpi dell'esperienza. Anche questa labilità dovrà riflettersi nella pagina letteraria.

Così il *desengaño*, la crisi della realtà, l'individualismo, il senso di elitismo e di orgoglio intellettuale collegato ai valori dominanti, lo stoicismo e la lode dell'«aurea mediocritas», l'angoscia dell'esistere e nello stesso tempo l'adesione a un epicureismo lirico costituiscono il raccordo ideologico tra la serie storica e l'elaborazione letteraria.

2. L'ESPLOSIONE DEL TEATRO

2.1. Il «corral» e la commedia

La vita culturale del XVII secolo è segnata da una fortissima teatralità che ne investe ogni momento e ogni manifestazione: il fenomeno è stato vivacemente descritto e ne sono state indagate le cause, dal fasto visivo della cerimonia e dall'importanza sociopolitica della festa al conflitto latente tra caste e al senso drammatico della crisi¹⁰.

In rapporto alla crescente domanda di spettacolo, il *corral* vede successivamente una serie di migliorie: la copertura dello scenario e poi del cortile stesso, la costruzione di gallerie di legno ai lati del palcoscenico, la collocazione di panche nel cortile, l'apertura di finestre e balconi nelle case prospicienti per permettere di vedere la rappresentazione più comodamente. Il *corral* è luogo emblematico, dove si riuniscono e si stratificano senza mescolarsi i vari livelli sociali: il popolo minuto (servi, operai, soldati di ritorno dalle varie campagne,

⁹ A. Koyré, *Du monde clos à l'univers infini*, Paris, Gallimard, 1973; trad. it. *Dal mondo chiuso all'universo infinito*, Milano, Feltrinelli, 1984.

¹⁰ Ricorderò solo E. Orozco Díaz, *Teatro y teatralidad del barroco*, Barcelona, Planeta, 1969; A. Castro, *De la edad conflictiva*, Madrid, Taurus, 1972³; J.A. Maravall, *La cultura del barroco*, cit.

fino alla marmaglia di stampo picaresco) assiste alla rappresentazione nella platea (*patio*), in piedi; gli artigiani e i piccoli industriali, i commercianti, gli appartenenti alle organizzazioni delle arti e dei mestieri sono invece seduti su panche (*bancos*), alcune delle quali al coperto (*gradas*); i ceti medi occupano i *desvanes* e gli *aposentos* più bassi (specie di gallerie o palchi, ricavati dalle stanze delle case vicine). Alcuni *desvanes*, nella parte più alta del *corral*, erano abitualmente occupati da sacerdoti, frati e "dotti", usi a scambiarsi commenti durante la rappresentazione, tanto che la zona dove si riunivano, privilegiata in quanto al prezzo d'ingresso, si chiamò *tertulia* [conversazione]. Ai ceti più elevati spettano gli *aposentos altos* e le *rejas* (speciali palchi, chiusi da schermi traforati, spesso occupati da dame di rango); affittati dalla nobiltà a volte per l'intera stagione, non era raro il caso di nobili che poi trascuravano di pagare il prezzo corrispondente. A parte le dame, che vedevano la rappresentazione con la famiglia negli *aposentos* o *rejas* loro spettanti, per tutte le altre donne è previsto un luogo riservato (*cazuela*), cui accedono attraverso entrate separate¹¹. Il palcoscenico è ancora un semplice *tablado* [palco], con un'impalcatura addossata con corridoi o balconi su due livelli, che possono fingere ogni spazio scenico elevato (da una muraglia a una torre, a una montagna, a un balcone vero e proprio), e tre o più porte nel fondo che permettono l'entrata e l'uscita dei personaggi. Sul fondo possono scorrere tende, per la presentazione statica di personaggi; ma non esiste sipario. Si impiegano anche rudimentali macchinari di scena: la *tramoya*, una sorta di piramide rovesciata che con corde può girare e mostrare diverse facce al pubblico, permettendo l'apparizione e sparizione orizzontale di personaggi; il *pescante*, una gru che li può far scendere e salire, e l'*escotillón*, una botola attraverso la quale possono apparire o scomparire sotto il palco¹².

La rappresentazione si svolge nel pomeriggio, sotto la piena luce del sole (e sarà necessario fingere convenzionalmen-

¹¹ Per il *corral*, le compagnie, il pubblico, ecc., v. M.G. Profeti, *Introduzione allo studio del teatro spagnolo*, Firenze, La Casa Usher, 1994, pp. 89-115, 135-152, 182-204. V. anche M.G. Profeti (a cura di), *L'età d'oro della letteratura spagnola. Il Cinquecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1998, pp. 415-418.

¹² J.M. Ruano de la Haza e J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994.

te l'oscurità, quando l'azione la richieda); alcuni musicisti cantano, poi si recita una *loa* [prologo] per richiamare l'attenzione del pubblico e presentare la compagnia, e a volte per fornire un riassunto dell'argomento¹³. Segue la commedia, divisa in tre atti (*jornadas*); tra il primo e il secondo atto si rappresenta una breve farsa, chiamata *entremés* o *sainete*; tra il secondo e il terzo un *baile*. Alla fine una *mojiganga* e un vivace *fin de fiesta*: uno spettacolo compatto, senza momenti di pausa o cadute d'attenzione, per una durata di circa tre ore¹⁴.

Le compagnie che godevano del «privilegio» reale erano otto nel 1603, dodici nel 1615; ma altre *troupes* più piccole offrivano in cittadine e villaggi spettacoli itineranti che Agustín de Rojas descrive con brio nel *Viaje entretenido* [Il piacevole viaggio]: c'è l'attore solitario che va di paesino in paesino, rappresentando davanti al parroco, al barbiere e al sagrestano (gli intellettuali del luogo) alcune scene staccate o *loas*; poi il gruppetto di due, che fanno un *entremés* e qualche pezzo di *autos*, due o tre *loas*; per tutto costume portano una barba finta, suonano un tamburello «cobran a ochavo [...] viven contentos, duermen vestidos, caminan desnudos, comen hambrientos y espúlganse el verano entre los trigos, y en el invierno no sienten con el frío los piojos» [prendono un soldo (...) vivono contenti, dormono vestiti, camminano nudi, mangiano affamati; si spulciano d'estate in mezzo alle messi, e d'inverno non sentono i pidocchi col freddo]. Poi c'è la compagnia più grossa, di tre o quattro uomini, uno dei quali suona, e un ragazzo che fa le parti da donna, fanno l'*Auto de la oveja perdida* [L'auto della pecorella smarrita], hanno barbe e parucche: «estos comen asado, duermen en el suelo, beben su trago de vino, caminan a menudo, representan en cualquier cortijo»¹⁵ [questi mangiano arrosto, dormono per terra, bevono il loro bel bicchiere di vino, camminano molto, danno spettacolo in qualsiasi cortile]. Ecco poi

¹³ V. J.L. Fleckniakoska, *La loa*, Madrid, SGEL, 1975.

¹⁴ Sulla durata dello spettacolo e della commedia in particolare, cfr. M. Romera Navarro, «Sobre la duración de la comedia», *Revista de Filología española*, XIX, 1932, pp. 417-421 (poi nel cap. v del suo *La preceptiva dramática de Lope de Vega*, Madrid, Yunque, 1935), e J.M. Rozas, *Significado y doctrina del «Arte Nuevo» de Lope de Vega*, Madrid, SGEL, 1979, pp. 149-152; poi in *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 259-278.

¹⁵ Agustín de Rojas, *El viaje entretenido*, a cura di J. Joset, *Clásicos Castillanos* nn. 210, 211, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, vol. I, pp. 153-156. Da

una mujer que canta y cinco hombres que lloran; éstos traen una comedia, dos autos, tres o cuatro entremeses, un lio de ropa que le puede llevar una araña; llevan a ratos a la mujer a cuestras y otros en silla de manos [...] están en los lugares cuatro o seis días, alquilan para la mujer una cama, y el que tiene amistad con la huésped, dale un costal de paja, una manta y duerma en la cocina y en el invierno el pajar es su habitación eterna.

[una donna che canta e cinque uomini che piangono; questi hanno in repertorio una commedia, due *autos*, tre o quattro *entremeses*, un fagotto di vestiti che lo potrebbe portar via un ragno, a volte portano la donna in spalla e altre volte in portantina (...) stanno nei posti quattro o sei giorni, affittano per la donna un letto, e a quello che si è fatta amica l'ostessa, lei gli dà un saccone di paglia, una coperta e dorme in cucina, e nell'inverno il pagliaio è la loro camera abituale.]

E via via salendo nella scala gerarchica si giunge alle compagnie importanti e di tutto rispetto:

Farándula es víspera de compañía: traen tres mujeres, ocho y diez comedias, dos arcas de hato; caminan en mulos de arrieros y otras veces en carros; entran en buenos pueblos, comen apartados, tienen buenos vestidos, hacen fiestas de Corpus a docientos ducados, viven contentos (digo los que no son enamorados); traen unos plumas en los sombreros, otros veletas en los cascós [...].

En las compañías hay todo género de gusarapas y baratijas, entrevan cualquiera costura, saben de mucha cortesía, y hay gente muy discreta, hombres muy estimados, personas bien nacidas y aun mujeres muy honradas (que, donde hay mucho, es fuerza que haya de todo), traen cincuenta comedias, trecientas arrobas de hato, diez y seis personas que representan, treinta que comen, uno que cobra y Dios sabe el que hurta. Unos piden mulas, otros coches, otros literas, otros palafranes, y ningunos hay que se contenten con carros, porque dicen que tienen malos estómagos. Sobre esto suele haber muchos disgustos. Son sus trabajos excesivos, por ser los estudios tantos, los ensayos tan continuos y los gustos tan diversos.

[*Farándula* è già quasi una compagnia: hanno tre donne, otto o dieci commedie, due bauli di bagaglio; fanno il viaggio su mule affittate, e altre volte in carri; entrano in paesi importanti, mangiano

qui derivano le due citazioni seguenti. Il tema dell'attore nel secolo d'oro ha riscosso recentemente un certo interesse: cfr. AA.VV., *Actor y técnica dramática en el siglo de oro*, a cura di J.M. Díez Borque, London, Tamesis, 1989.

appartati, hanno bei vestiti, fanno le feste del *Corpus* a duecento ducati, vivono contenti (quelli che non sono innamorati); alcuni hanno piume sui cappelli e altri banderuole nel cervello (...). Nelle compagnie c'è ogni genere di stravaganze e chincaglierie, hanno astuzie di tutti i tipi, modi molto eleganti, ne fa parte gente molto intelligente, uomini molto stimati, persone benenate, e perfino donne molto onorate (che dove ci sono molte cose, ci deve essere di tutto); hanno cinquanta commedie in repertorio, trecento libbre di bagaglio, sedici persone che recitano, trenta al seguito, uno che riscuote, e solo Dio sa quello che ruba. Alcuni domandano mule, altri carrozze, altri portantine, altri palafrèni, e non c'è nessuno che si contenti dei carri, perché dicono che danno il mal di stomaco. Comunque ci sono molti litigi. Il loro lavoro è eccessivo, perché devono studiare molto, le prove sono continue, e i pareri del tutto discordi.]

Il ricambio delle opere messe in scena nelle grandi città era continuo: una commedia poteva tenere cartellone per due-tre giorni, fino a un massimo di quindici a Madrid, come dichiara Tirso de Molina:

La que más duración goza es, en la corte, quince días, y en los demás pueblos de tres a cuatro, quedando al tercer año sepultados sus cuadernos en legajos, cuando mucho, de algún tratante papelist¹⁶.

[Quella che dura di più, a Madrid è per quindici giorni, e nelle altre città per tre o quattro, rimanendo dopo tre anni seppelliti i loro fascicoli, quando va bene, nei pacchi di qualche rivendugliolo di carta.]

Le compagnie venivano rifornite di testi da una serie imponente di autori: secondo Montalbán, nel 1632 operavano, solamente a Madrid, più di cinquanta scrittori di commedie¹⁷. Si può dire che ogni autore di un certo peso scrivesse per il teatro: ci si provano Cervantes, Góngora, Quevedo; e inversamente i più grandi commediografi eccellono anche nella prosa, come Tirso de Molina e Vélez de Guevara, si cimen-

¹⁶ Cfr. J. Deleito y Piñuela, *También se divierte el pueblo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1966, p. 226.

¹⁷ Juan Pérez de Montalbán, *Indice de los ingenios de Madrid*, a cura di M.G. Profeti, *Anales del Instituto de Estudios madrileños*, XVIII, 1981, pp. 570-572.

tano nel poema o nei più vari generi letterari, come Montalbán, Cubillo de Aragón, Belmonte Bermúdez.

È un lavoro creativo che si svolge lungo un secolo intero e che ci ha lasciato un patrimonio di testi veramente ingente. Si può discutere se le commedie di Lope arrivino alle 1.800 o alle 1.400; di fatto ce ne restano quasi 500; Vélez de Guevara non avrà scritto le 400 che gli attribuisce Pellicer, ma almeno un centinaio sono giunte fino a noi; di Calderón ne abbiamo 120 più 70 *autos*; e via di questo passo. È una fioritura che arriva allo studioso di oggi in testi difficilmente reperibili, sfuggenti, inquinati da una serie di problemi di paternità e di datazione, tanto da rendere problematica ogni operazione di classificazione e perfino di censimento. È insomma una situazione che non ha paragone in nessuna produzione teatrale europea coeva, e con cui bisogna fare i conti al momento di tentare qualsiasi operazione tassonomica, o addirittura di stabilire paradigmi: nel vorticare delle cifre le linee comuni spesso si cancellano e sbiadiscono, e fissata una norma può sempre darsi la sua patente eccezione.

E poi – direi programmaticamente, dal momento che rinnega la distinzione comico/tragico – questa rappresentazione già si presenta come difficilmente definibile¹⁸. Si tratta di una *diegesi* (Lope parla di un «argomento» che ne costituisce la base), svolta in tre atti, in polimetria, in cui intervengono tutta una serie di tecniche sceniche come il canto, la musica e la danza; e in cui l'unione di comico e tragico non è che la prima e la più macroscopica di una serie di trasgressioni alla norma aristotelica: di tempo, di spazio e talora anche di azione, nonostante tutte le raccomandazioni del suo massimo leader, visto che spesso, e proprio nel suo teatro, più di un intreccio è dato rintracciare.

Se l'esito di questo spettacolo può essere drammatico o consolatorio – nozze finali e risolutrici, o violenze e morti – i

¹⁸ La definizione della rappresentazione spagnola del Seicento (tragedia o non tragedia, metateatro, ecc.) sembra addirittura aver angosciato la critica anglosassone; una decina di interventi, puntigliosamente asserragliati intorno a questo problema, li ho consegnati in nota a Lope de Vega, *Nuova arte di far commedie in questo tempo*, trad. it., Padova, Liviana, 1986, p. 39, nota 10. Come riassunto e messa a punto bibliografica, v. M. Newels, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, London, Tamesis, 1974.

teorici contemporanei di Lope lo potranno definire «tragicommedia», specie se puristi come Cascales:

PIERIO: ¡Válame Dios! Luego según eso no son comedias las que cada día nos representan [...].

CASTALIO: Ni son comedias ni sombra de ellas. Son unos hermafroditos, unos monstruos de la Poesía. Ninguna de esas fábulas tiene materia cómica, aunque más acabe en alegría.

PIERIO: A lo menos llamarse han «tragicomedias».

CASTALIO: ¡Quita allá! ¿No os he dicho poco ha el vicio de las tragedias dobles y comedias dobles?¹⁹

[Pierio: Che Dio mi aiuti! Allora, secondo ciò, non sono commedie quelle che ogni giorno ci rappresentano! (...) // Castalio.: Non son commedie, né ombra di commedie. Sono degli ermafroditi, mostri della poesia. Nessuna di queste favole possiede materia comica, per quanto finiscano in allegria. // P.: Per lo meno si dovranno chiamare «tragicommedie». // C.: Ma nemmeno! Non vi ho detto poco fa i difetti delle tragedie doppie e delle commedie doppie?]

Ma abitualmente gli autori lo chiamano «comedia», anche se non manca qualche «tragedia» (Cubillo scrive addirittura una «Comedia famosa, la tragedia del duque de Berganza»²⁰), e perfino qualche «tragicommedia» (come nel caso del *Bastardo Mudarra* di Lope, o del *Caballero de Olmedo*, dove l'accento viene posto appunto sulla fine tragica).

2.1.1. I generi. *Commedia eroica, commedia di cappa e spada*

Come classificare allora questo corpus debordante e segnato dalla commistione? Se ogni organizzazione tassonomica fin ora tentata, vuoi su basi contenutistiche, vuoi su basi funzionali²¹, mostra i propri evidenti limiti, sarà il caso di affidarsi alla precettistica contemporanea. Ora la coscienza di diversi «tipi di rappresentazione» era precisa negli scrittori e trattati-

¹⁹ Francisco Cascales, *Tablas poéticas*, Madrid, Sancha, 1779, pp. 166-167.

²⁰ Nell'esemplare di una tarda *suelta*, Salamanca, Francisco Diego de Torres, s.a., che si conserva all'Istituto del Teatro de Barcelona [4495], la scritta «Comedia famosa/la tragedia» è stata cancellata a mano ed è stata aggiunta la dizione «Tragicomedia».

²¹ V. *infra*, pp. 95-98 e 145-146.

sti del Seicento. Cristóbal Suárez de Figueroa dichiara, nel 1617:

Dos caminos tendréis por donde endereçar los passos cómicos en materia de traças: al uno llaman Comedia de cuerpo; al otro de ingenio, o sea de capa y espada. En las de cuerpo, que (sin las de Reyes de Ungría o Príncipes de Transilvania) suelen ser de vidas de santos, intervienen varias tramoyas o apariencias²².

[Due strade ci sono dove dirigere i passi comici in materia di intrecci: una vien chiamata «commedia di corpo»; l'altra «di abilità», ossia «di cappa e spada». In quelle «di corpo», che (togliendo quelle di re d'Ungheria o di principi di Transilvania) sono di solito di vite di santi, intervengono varie macchine e scenografie.]

E Bances Candamo, verso gli anni novanta:

Diuidirémoslas sólo en dos clases: amatorias, o historiales, porque las de Santos son historiales también, y no otra especie. Las Amatorias, que son pura inuención o idea sin fundamento en la verdad, se diuiden en las que llaman de Capa y espada y en las que llaman de fábrica. Las de capa y espada son aquéllas cuíos personajes son sólo Caualleros particulares, como Don Juan, y Don Diego, etcétera, y los lances se reducen a duelos, a celos, a esconderse el galán, a taparse la Dama, y, en fin, a aquellos sucesos más caseros de un galanteo. Las de Fábrica son aquéllas que lleuan algún particular intento que probar con el suceso, y sus personajes son Reies, Príncipes, Generales, Duques, etcétera, y personas preeminentes sin nombre determinado y conocido en las historias, cuio artificio consiste en varios acasos de la Fortuna, largas peregrinaciones, duelos de gran Fama, altas conquistas, eleuados Amores y, en fin, sucesos extraños, y más altos y peregrinos que aquéllos que suceden en los lances que, poco a, llamé caseros. [...] El argumento de una Comedia historial es vn suceso verdadero de una batalla, vn sitio, vn casamiento, vn torneo, vn vandido que muere ajusticiado, vna competencia, etcétera. Son de esta línea las comedias de santos²³.

[Le divideremo solo in due tipi, amatorie o storiche, perché quelle di Santi sono anch'esse storiche e non di altro tipo. Quelle

²² Cristóbal Suárez de Figueroa, *El pasajero* (Madrid, 1617), a cura di I. López Bascuñana, Barcelona, 1988, vol. I, p. 216.

²³ Francisco Antonio de Bances Candamo, *Theatro de los Theatros de los passados y presentes siglos*, a cura di D.W. Moir, London, Tamesis, 1970, pp. 33, 35-36.

amatorie, che sono di pura invenzione e fantasia, senza fondamento nella verità, si dividono in quelle che chiamano «di cappa e spada» e in quelle dette «di artificio». Quelle di cappa e spada hanno per personaggi privati cavalieri, come don Giovanni e don Diego, eccetera, e gli avvenimenti si riducono a duelli, gelosie, a nascondersi l'innamorato, a mascherarsi la dama, e, insomma, a quegli avvenimenti più familiari del corteggiamento. Quelle «di artificio» hanno qualche scopo specifico da perseguire attraverso la narrazione dei fatti, e i loro personaggi sono re, principi, generali, duchi, eccetera, e persone eminenti senza nome determinato e conosciuto nelle storie; il loro artificio consiste in vari rivolgimenti di fortuna, lunghe peregrinazioni, duelli di gran rinomanza, alte conquiste, elevati amori; e infine successi rari e più alti e mirabolanti di quelli che succedono nei casi che poco fa chiamai «familiari». (...) L'argomento di una commedia storica è il fatto vero di una battaglia, un assedio, uno sposalizio, un torneo, un bandito che muore giustiziato, una rivalità, eccetera. Son di questo tipo le commedie di Santi.]

Dagli inizi alla fine del secolo perdura quindi la consapevolezza teorica di due generi teatrali ben definiti. Il primo è la commedia alta o tragica, magari a base storica, ma anche di invenzione fantastica («reyes de Hungría o príncipes de Transilvania»), o di materia agiografica («porque las de santos son historiales también, y no otra especie»). Questo tipo di commedia può avere anche un argomento amoroso; quello che la distingue è il dato tecnico di una messa in scena più sofisticata («tramoyas y apariencias», «de cuerpo», «de fábrica»), oltre ai «personaggi» eroici («sus personajes son reyes, príncipes, generales, duques») e ai soggetti elevati («acasos de la fortuna, largas peregrinaciones, duelos de gran fama, altas conquistas, elevados amores»).

Accanto a questa commedia alta si situa una commedia-commedia; una commedia al quadrato, per utilizzare una definizione alla Sarduy²⁴, che finge di dipingere la vita di tutti i giorni, e che pertanto non casualmente si definisce attraverso gli indumenti contemporanei («capa y espada»). I suoi nessi strutturali sono una serie di congegni teatrali («esconderse el galán», «taparse la dama»), di dialettiche dell'intreccio («duelos, celos»), in uno spazio scenico («sucesos más caseros») e

²⁴ Mi riferisco a S. Sarduy, *Barroco*, Paris, Seuil, 1975; trad. it. *Barocco*, Milano, Il Saggiatore, 1980, pp. 101-106.

in uno spazio argomentale («del galanteo») ben delimitati. *Commedia urbana*, e di Madrid nella sua quasi totalità, *commedia di dentro* (casa, giardino, strada come spazio contenuto nella città); a questo *dentro-famiglia* spesso i protagonisti maschili arrivano o ritornano dopo lunghe assenze; e a questo *dentro-famiglia* vogliono assimilarsi attraverso il matrimonio. La peripezia si svolge in questo spazio fisico e mentale: spazio della parola (corteggiamento, gelosie) e spazio di meccanismi teatrali («duelos, taparse...»).

Ma il consumo e il ricambio spinge naturalmente a un'erosione dei limiti e delle definizioni, e alla creazione di veri e propri sottogeneri. Nasce così, per esempio, la *commedia de disparates*²⁵ [di non-sensi], genere che vive in pura funzione intertestuale. Su una commedia di successo, le cui situazioni erano ben conosciute dal pubblico, si montano una serie di rotture logiche e di rotture espressive; per dare un'idea al lettore, l'operazione è analoga a molti dei film di Totò (*Pepé-le-Moko* = *Totò-le-Moko*) o di Ciccio e Franco (*Papillon* = *Farfallon*).

Ancora pura deformazione della commedia di cappa e spada è quella *de figurón* [di fantoccio]: come dichiara il suo stesso cartellino, si svolge attorno a un personaggio grottesco, che alla fine sarà sbeffeggiato. La principale costante del sottogenere è l'opposizione tra Madrid, centro dell'impero e luogo di eleganza e raffinatezza, e il paese o la città di provincia da cui il *figurón* proviene. Il protagonista desidera uscire dalla propria condizione periferica attraverso un matrimonio, mezzo di promozione sociale, a cui pensa di poter aspirare per la propria bellezza o ricchezza. Matrimonio che non si realizzerà, perché nessuna evoluzione è possibile nel personaggio, che manca della capacità di entrare dentro il sistema comunicativo della capitale, che non riesce a capire l'eleganza di tratto e di linguaggio sulle quali si basa la commedia di cappa e spada. La risata del pubblico non ha quindi la funzione di emendare, ma di cauterizzare, non ha valore normativo, ma terapeutico²⁶:

²⁵ F. Serralta, «Comedia de disparates», *Cuadernos Hispano Americanos*, 311, 1976, p. 451; S. Crespo Matellán, *La parodia dramática en la literatura española*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1979; F. Serralta, «La comedia burlesca: datos y orientaciones», in AA.VV., *Risa y sociedad en el teatro español del siglo de oro*, Toulouse, Éditions du CNRS, 1980, pp. 99-125.

²⁶ J.R. Lanot e M. Vitse, «Éléments pour une théorie du *figurón*»,

lo «stravagante» che non può o non vuole integrarsi negli usi della capitale sarà castigato e respinto fuori dalla comunità.

2.1.2. I rapporti intertestuali: i temi, i «tipi»

Ma al di là della definizione delle gabbie convenzionali, il vivace ricambio dello spettacolo produce una serie di conseguenze, come la creazione di filoni tematici²⁷: commedie che avevano avuto successo si ripresentano «ammodernate», con un'operazione che ricorda i *remakes* di film hollywoodiani. Agli occhi degli studiosi romantici in cerca di «originalità», o dei positivisti ancorati allo studio delle «fonti», il fenomeno è sembrato un peccato d'origine senza riscatto: nell'esame di due o più commedie sullo stesso «argomento» l'atteggiamento più corrente è stato quello di tentare un inserimento in sequenza temporale, e poi abbracciare, sulla base di ragioni «estetiche», la tesi della preminenza del risultato finale o inversamente del testo base (in questo caso gli interventi successivi si qualificano come «plagio»). La messa a fuoco può quindi privilegiare il punto di partenza o di arrivo, ma il metodo critico utilizzato è costantemente quello valutativo. Sono tuttavia arrivate a maturazione chiavi analitiche che permettono di superare la polemica relativa ai «plagi» (che talora, come nel caso di Moreto, è stata molto accesa), e di considerare i testi «fonte» e quelli da essi derivati in una relazione alla pari, in cui ognuno dei due interlocutori ha uguale dignità e importanza.

Ma talora non si tratta solo di una nuova riproposta di un argomento dato, quanto di una vera e propria rifusione, in cui si rimaneggia un testo, utilizzandone anche frammenti più

Caravelle, 27, 1976, pp. 189-213. Per una rassegna delle commedie e una più estesa bibliografia, v. Francisco Rojas Zorrilla, *Entre bobos anda el juego*, a cura di M.G. Profeti, Madrid, Taurus, 1984.

²⁷ I problemi che qui affronto sono stati anteriormente discussi nel mio intervento «Intertextualidad, paratextualidad, collage, interdiscursividad en el texto literario para el teatro del siglo de oro», in AA.VV., *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*, *Actas del Congreso internacional sobre semiótica e hispanismo*, Madrid, 1984, vol. II, pp. 673-682. E successivamente nell'Introduzione a AA.VV., *La metamorfosi e il testo*, Milano, Franco Angeli, 1990, pp. 11-20, con messa a punto metodologica.

o meno ampi, a volte scene intere. Il problema qui si fa più complesso e difficili le operazioni critiche. Talora si cerca di "difendere" gli autori che si dedicano alla rifusione sottolineando che nel secolo d'oro molto diverso era il concetto di proprietà letteraria: "furti" meno gravi, dunque, dal momento che si effettuano verso una sorta di *res nullius*. Io credo invece che il gioco di riferimento fosse intenzionale, che operasse qui una sorta di appello alla memoria del pubblico («ecco come ri-uso alcune scene di Lope de Vega, che voi conoscete bene»), cioè che operassero delle virtuali virgolette a delimitare agli occhi dei destinatari i frammenti "utilizzati" ("citati"?). D'altro canto, in ossequio alle leggi di coerenza strutturale, queste scene identiche, inserite in contesti diversi, possono avere una funzione diversa e perfino opposta.

Il teatro del Siglo de Oro conosce anche una tecnica simile a quella dei film o del mezzo televisivo, che si potrebbe chiamare del "serial": si ripresentano alcuni personaggi di successo; e l'intenzione della prosecuzione appare evidente in dizioni come «Seconda parte di...», magari avvertendo «y si casos nuevos / dieren materia a la pluma / segunda parte os prometo»²⁸ [se la materia / darà nuova occasione alla scrittura / vi prometto una seconda parte]. Talora la seconda parte si deve allo stesso autore che ha redatto la prima, ma a volte è un autore diverso che si incarica della prosecuzione. Ora la coscienza dell'autore di utilizzare un personaggio già codificato, i cui tipici aspetti deve rispettare, può influenzare l'organizzazione del materiale e perfino la forma dell'espressione; oppure l'autore può stabilire una nuova prospettiva e preterire certe caratteristiche, "prendere le distanze" dall'opera o dalle opere precedenti; perfino protestare che la "sua" storia è quella legittima, e giungere a polemizzare con quelle anteriori. Relazioni dinamiche, come si vede, interessantissime.

Senza arrivare a queste relazioni dirette e ben distinguibili, è ovvio che in un corpus tanto variegato e nello stesso tempo tanto omogeneo come il teatro del secolo d'oro si produce anche una vivace circolazione di frammenti tematici, come quello del «disprezzo della corte e lode della campagna», che viene riproposto nei più diversi contesti e con le più varie funzioni, o quello del figlio di re occultato, per menzionarne solo due.

²⁸ Juan Pérez de Montalbán, *La monja alférez, suelta*, s.l., s.a., f. 74r.

Si dà anche la somiglianza o l'identità di situazioni (per esempio, il gioco della doppia coppia nella commedia di intreccio), o di scene. Si tratta nella maggior parte dei casi di scene "lessicalizzate", che facevano parte di una "lingua scenica" d'uso, ma in cui a volte si può indovinare una precisa volontà di allusione. Il richiamo alla memoria del pubblico si verifica in forma diretta nel caso delle glosse (un frammento lirico di moda viene citato e "commentato" in versi), e può indovinarsi nelle autocitazioni, quando l'autore ingloba nella commedia materiali letterari precedentemente allestiti²⁹. Ma anche laddove rinvia e allude ad analoghe scene³⁰; il che implica, da parte dell'altro polo dell'arco comunicativo, la capacità o la possibilità del destinatario di metterle tra loro in relazione. Faccio un esempio: *La montañesa de Asturias* [La montanara delle Asturie] e la *Serrana de la Vera* [La montanara della Vera] di Luis Vélez de Guevara presentano una scena analoga: le due protagoniste (che hanno giurato di uccidere ogni uomo in cui si imbattono per vendicarsi del disonore subito) incedono alla ribalta annunziate e descritte dal canto di un *romance*. Anche nell'*Amor en vizcaíno* [L'amore in basco], dello stesso autore, Dominga giura di vendicarsi, e la scena del giuramento è preceduta, come nella *Serrana de la Vera*, da un accenno al seduttore e fedifrago Vireno. È chiaro che qui sono imbricati vari piani: il rapporto delle commedie tra loro, con la materia popolare del *romancero* e con la fortuna dell'Ariosto in Spagna.

Non tutti i livelli dell'uditorio saranno stati in condizione di rilevare tutte le allusioni: la maggioranza dei suoi componenti conosceva i detti proverbiali, i raccontini burleschi, i *romances* a cui via via la commedia allude, probabilmente conosceva anche le commedie anteriori dello stesso argomento; e alcuni di essi saranno stati perfino in grado di captare allusioni alle opere letterarie. La cosa più interessante è che in questo sistema simultaneo chi non comprende non è sostanzialmente danneggiato dal mancato accesso ai livelli che gli

²⁹ Questi materiali possono arrivare a essere anche abbastanza sostanziosi, come nel caso del *Caballero de Olmedo* di Lope: v. *infra*, pp. 106-111.

³⁰ Costume di autoplagio abbastanza diffuso; studiato soprattutto in Tirso; ho raccolto la bibliografia relativa in «Note critiche sull'opera di Vélez de Guevara», in AA.VV., *Miscellanea di Studi Ispanici*, Pisa, Giuntina, 1965, p. 159, nota 18, a cui rinvio anche per l'esempio di Vélez che segue.

sfuggono, tanta è la densità e la ricchezza dei materiali messi in opera.

Con il meccanismo del gioco intertestuale si riconnette un altro fenomeno, secondo il quale più autori collaboravano alla stesura di una commedia. In un testo encomiastico, *Algunas hazañas de las muchas de don García Hurtado de Mendoza* [*Alcune imprese delle molte di don García Hurtado de Mendoza*], intervengono addirittura nove autori; i *Terceros de San Francisco* [*I terziari di san Francesco*] fu scritta da Lope e Montalbán (a Lope si deve il primo atto e metà del terzo). Però, di solito i collaboratori erano tre, uno per atto. Sarà allora interessante notare come cambia, e se cambia, la tipizzazione dei personaggi, le motivazioni, le dinamiche sceniche, la locuzione, nel passare da un autore all'altro.

Ho parlato dunque di personaggi, e il "personaggio" teatrale come analisi e descrizione di una psicologia individuale è luogo comune critico ben radicato³¹. Ma è ovvio che in pieno Seicento ogni sondaggio di questo tipo sarebbe quanto meno anacronistico; per questo si dovranno aspettare non solo e non tanto meccanismi descrittivi "romantici" e "postromantici", ma perfino che si formi – attraverso una visione borghese – lo stesso concetto di unicità e distinzione individuale. Il personaggio del teatro aureo, invece, diventa spesso un archetipo: facile il riconoscimento e altrettanto facile la proiezione; non solo il Santo e il Malvagio, ma il Cavaliere innamorato (*galán*) e la Dama, il Re come fonte di ordine e di giustizia, il Padre nobile, custode dell'onore familiare, e così via. Arrivando alla creazione di vere e proprie figure topiche, come quella della donna forte³², la vergine guerriera refrattaria all'amore, ma alla fine vinta da esso; e che a volte si traveste da uomo, cosa che ovviamente piaceva molto allo spettatore, visto che

³¹ Abbondantissima la bibliografia critica relativa: in J. de José Prades, *Teoría de los personajes de la comedia nueva*, Madrid, CSIC, 1963, si troverà la bibliografia anteriore alla data. Aggiornamenti e messe a punto metodologiche nel volume miscelaneo *El personaje dramático*, VII *Jornadas de teatro clásico español*, Madrid, Taurus, 1985.

³² Cfr. C. Bravo Villasante, *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, Madrid, Revista de Occidente, 1955; poi Madrid, Mayo de oro, 1988; M. McKendrik, *Women and Society in the Spanish Drama of the Golden Age*, Cambridge, Cambridge University Press, 1974; e AA.VV., *Atti del convegno La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1978.

così le attrici potevano esibire le gambe; alcune di esse arrivavano a specializzarsi nel ruolo.

La moglie di Baltasar de Pinedo, Juana de Villalba, aveva una figura particolarmente adatta a incarnare personaggi di donna guerriera; e per lei, dal 1595 al 1610 Lope scrive una decina di commedie. Lo scrittore tiene anche conto della presenza in compagnia prima di un figlio degli attori, poi di un secondo; e prepara testi letterari che prevedano una donna vestita da uomo (fino a che la sua parte si riduce con l'avanzare degli anni) e bambini attori di età via via crescente³³. L'episodio può far riflettere su come il testo letterario per il teatro sia, più che legato, determinato dalla rappresentazione, cosa che in troppe analisi, purtroppo, non è stata tenuta in conto. L'autore non può progettare nel suo testo letterario che quello che il testo spettacolo potrà poi attuare; e il fatto è ineludibile anche e soprattutto quando si parla di "personaggi". La consapevolezza di questo legame è ben presente agli occhi dei commediografi del Seicento; e ricorderò le parole di Tirso: delle tre ragioni per cui una commedia può far fiasco, dopo l'incapacità del poeta, viene subito menzionata la mancanza di corrispondenza tra il personaggio e l'attore:

La segunda causa [...] de perderse una comedia es por lo mal que le entalla el papel al representante. [...] ¿Quién ha de sufrir, por extremada que sea, ver que habiéndose su dueño desvelado en pintar una dama hermosa, muchacha, y con tan gallardo talle que vestida de hombre persuada y enamore la más melindrosa dama de la Corte, salga a hacer esta figura una del infierno, con más carnes que un antruejo, más años que un solar de la Montaña y más arrugas que una carga de repollos, y que se enamore la otra y le diga: «Ay, ¡qué don Gilito de perlas! ¡Es un brinco, un dix, un juguete del amor!»? [...] ¿Qué hacíades vos [...] si viédeses enamorar a una Infanta un hombrón, en la calva y barriga segundo Vespasiano, y decirle ella amores más tiernos que rábanos de Olmedo?³⁴

[La seconda ragione (...) per cui una commedia può far fiasco è la mancanza di corrispondenza tra la parte e l'attore. (...) Chi potrà

³³ T. Wilder, «Lope, Pinedo, Some Child-Actors, and a Lion», *Romance Philology*, VII, 1953, pp. 19-25.

³⁴ Tirso de Molina, *Los Cigarrales de Toledo*, a cura di FRS, Madrid, Aguilar, 1954, p. 423.

sopportare, per quanto raffinata sia [la commedia], di vedere che, mentre lo scrittore si è impegnato a dipingere una dama bella, giovane e con una figurina così svelta che vestita da uomo conquista e fa innamorare la più sofisticata dama della capitale, poi venga in scena a impersonarla una che sembra un demonio, con più carni di un carnevale, più anni di un feudo di antica nobiltà, e più rughe di un carretto di cavoli; e che l'altra se ne innamori e le dica: «Ah, don Giletino d'oro! È un gioiellino, un ninnolo, un giocattolino amoroso!» E che fareste (...) se vedeste una principessa corteggiata da un omaccione, un secondo Vespasiano per la calvizie e la pancia, e che lei gli dicesse tenerezze più dolci dei ravanelli di Olmedo?]

Quello che si può rappresentare, dunque; e anche quello che il pubblico può gradire, o almeno accettare. Quindi, nella commedia non si può ridicolizzare il nobile, il *galán*, la prima dama³⁵, e ci si potrà prendere gioco solo di categorie disapprovate. Lo spirito aristocratico e antimercantile che regge la commedia barocca porta infatti al disprezzo e all'ironia nei riguardi di strati sociali legati al denaro: il ricco che ha fatto fortuna nelle Indie, il commerciante, ecc.; come il nazionalismo spinge a ridicolizzare lo straniero. Si tratta di un vero e proprio esorcismo: si ride dei "tipi" squalificati per allontanarli da se stessi (come il cabaret nazista ride degli ebrei), per dire: «io sono diverso, i miei valori sono la purezza e il disinteresse, sono spagnolo, sono "cristiano vecchio", ecc.». E si può immaginare che la risata fosse tanto più forte quanto più forte era il timore di essere assimilato alla casta condannata³⁶.

Si formano così nella commedia alcune categorie che da "sociali" o "storiche" diventeranno "letterarie", veri e propri topici. E da qui deriva anche la necessità che esista un professionista della risata, il *gracioso*³⁷, vero e proprio *alter ego* del

³⁵ Per la bibliografia relativa rimando al mio «Código ideológico-social, medios y modos de la risa en la comedia del siglo XVII», in AA.VV., *Risa y sociedad en el teatro español del siglo de oro*, cit., pp. 13-31; poi in M.G. Profeti, *La vil quimera de este monstruo cómico*, Kassel, Reichenberger, 1992, pp. 43-56.

³⁶ Quindi la commedia non riassume nella festa le spinte liberatorie, lasciando questo compito all'*entremés*, come si vedrà *infra*, pp. 39-43.

³⁷ Abbondantissima la letteratura critica sul personaggio: in J. de José Prades, *Teoría de los personajes de la comedia nueva*, cit., pp. 47-50, si troveranno i rinvii a Montesinos, Herrero, Ley, e una bibliografia fondamentale; come intervento più recente, v. F.W. Forbes, «The gracioso: toward a functional re-evaluation», *Hispania*, 61, 1978, pp. 78-83.

galán, portatore di tutti gli aspetti negativi da quello violentemente rinnegati: la paura, l'avidità, i diritti del corpo (sonno, fame, ecc.). Derivato dal servo della commedia latina e italiana, può talora essere il motore dell'intreccio, altre volte si fa più evidente il suo collegamento con il "rustico" sempliciotto del teatro prelopesco: indubbiamente personaggio complesso, e non solo per l'abilità verbale di cui diventa il fulcro, dal momento che è il depositario dell'arguzia, ma per la funzione che talora gli viene riservata di alleggerimento della tensione drammatica, con un meccanismo di straniamento che può arrivare a una vera e propria messa in crisi del rappresentare, come nel caso della rottura dell'illusione scenica³⁸.

2.1.3. I destinatari e la modificazione dello spettacolo.

Le polemiche sulla liceità del teatro

Attraverso la reiterazione e la necessità di diversificazione imposta dal consumo, il teatro del secolo d'oro produce cambiamenti di "forme" e di "modi" dello scrivere, del rappresentare e del dire, cambiamenti abbastanza evidenti, che hanno portato alla creazione di due cartellini critici sotto i quali far convergere l'enorme produzione: il «ciclo di Lope» e il «ciclo di Calderón». Il primo sarebbe caratterizzato da una maggiore semplicità e schiettezza (nei casi di più violento convenzionalismo critico addirittura si rispolvera la deprecabile definizione di "polarismo"); il secondo da maggiore riflessività e intellettualismo. È ovvio che si tratta di una divisione *a posteriori*, in molti casi palesemente inesatta: si pensi che Montalbán, unanimemente inserito nel ciclo di Lope, come suo discepolo prediletto, mostra una produzione segnata dai tic più specificamente "calderoniani".

È tuttavia vero che nel nostro ben poco maneggevole corpus si disegnano alcune linee di tendenza, dalla fine del XVI secolo alle prime decadi del seguente, e avanzando verso la fine del secolo. Esse si possono schematizzare come segue³⁹.

³⁸ V. la bibliografia che ho raccolto in «Código ideológico-social, medios y modos de la risa en la comedia del siglo XVII», cit., p. 21, nota 19.

³⁹ Riassumo qui il mio «Da Lope a Calderón: codificazione teatrale e destinatari», in AA.VV., *Retorica e Classi Sociali, Atti del IX Convegno interuniversitario di Studi*, Padova, 1983, pp. 109-118; poi in M.G. Profeti, *La vil quimera de este monstruo cómico*, cit., pp. 21-31.

a) *Maggiore consapevolezza dello spazio e delle tecniche sceniche.* Dalla relativa povertà scenica della commedia rappresentata nel *corral* derivano alcune caratteristiche di notevole peso letterario: la descrizione dell'ambiente a cui spesso i suoi versi indulgono nasce dalla precisa necessità di suscitare dal nulla paesaggi e luoghi, così che *el oído* supplisca *la vista*; e d'altronde il carattere performativo del linguaggio teatrale spagnolo è già stato sottolineato⁴⁰.

Vorrei però notare come, in rapporto a questa maggiore consapevolezza e a queste più scaltrite tecniche, il gioco fuori-dentro, ostendere-dire si faccia più complesso e mediato. Il teatro dei primi anni del secolo e di Lope, per dirla così, è un teatro che, nonostante la sua povertà scenica, tende a mostrare gli avvenimenti; il teatro delle decadi tarde e di Calderón tende invece a raccontarli, e proprio allorquando il mostrarli sarebbe stato anche più facile.

Ora, e dal momento che il mostrare fonda la stessa specificità del teatro, sarà il caso di domandarsi il perché di una tale autocastrazione.

b) Si fissano poi e si modificano certi *meccanismi del montaggio dell'intreccio*: ricorderò in Lope una struttura «a schidionata», e la presenza di due azioni concomitanti che si ripresentano ciclicamente con una sempre maggiore enfaticità; il teatro calderoniano tende invece a disporsi su un'azione a doppia coppia non solo nella commedia di cappa e spada, ma anche in quella eroica. Se volessimo organizzare graficamente queste due caratteristiche strutturali, la prima si iscriverebbe in una linea, la seconda in un quadrato, con tutta la maggiore capacità combinatoria che il diverso spessore planare permette.

Ma questa maggiore capacità combinatoria si sclerotizza subito in una serie di blocchi di funzioni che si ripetono da commedia a commedia, come è stato notato a proposito di due drammi di *honor* di Calderón⁴¹. Si verifica insomma un fenomeno analogo a quello prima accennato, per cui una maggiore libertà di gioco letterario viene rinnegata non appena attinta.

c) *Irrigidimento e stilizzazione dei personaggi.* In certo

⁴⁰ C. Acutis, Introduzione a P. Calderón, *Il medico del proprio onore. Il pittore del proprio disonore*, trad. it., Torino, Einaudi, 1981, p. vi.

⁴¹ Ivi, p. vii.

senso caratteristica implicita nelle linee precedenti: proprio perché essi si dicono più di quanto non agiscono, e poiché si muovono in giochi combinatori prefissati, ne derivano un'estrema consapevolezza della propria adesione alla formula teatrale, perduta ogni parvenza di veridicità. Sceglierò un esempio tratto dal *Valiente Nazareno Sansón* [*Valoroso Nazareno Sansone*] di Montalbán: al momento del massimo *pathos*, allorquando il protagonista dovrebbe correre in aiuto della donna amata o del padre, l'azione si blocca, egli avanza verso il proscenio e in un lungo e articolato monologo si interroga su quale risoluzione prendere "pesando" i propri obblighi verso l'uno e l'altro dei pericolanti, con ragioneresco puntiglio e precisione causidica. Naturalmente gli esempi potrebbero moltiplicarsi.

d) A livello di forma del contenuto nel teatro delle decadi alte si precisa *l'assunzione di un codice simbolico* di cui fanno parte il gioco degli elementi di una cosmogonia prefissata, opposizioni elementari quali luce-ombra, corte-campagna, ecc.; e lo stesso problema dell'onore, tanto dibattuto dalla critica⁴² e spesso malinteso, non è che un elemento di questo processo simbolico.

Se i protagonisti paventano che la fragilità delle loro spose, figlie, sorelle infanghi la loro rispettabilità, questo timore sta per qualcosa d'altro e di diverso, come da tempo aveva notato Américo Castro:

Il dramma atroce nasceva quando uno spagnolo si rendeva conto che non era considerato cristiano di vecchia schiatta, cioè membro della classe dominante [...]. Ma questo dramma sordo e opprimente non poteva essere messo in scena [...]. Non era pensabile [...] mostrare un personaggio che, gemendo di dolore, si lamentasse di essere stato privato di un beneficio ecclesiastico, di un incarico di governo o del rispetto dei suoi vicini perché il suo nonno o un suo antenato erano stati ebrei o arabi⁴³.

⁴² 596 titoli registrava nel 1977 J.A. Madrigal, *Bibliografía sobre el pundonor: teatro del siglo de oro*, Miami, Universal, 1977; e ovviamente la letteratura critica si è incrementata vivacemente negli ultimi dieci anni.

⁴³ A. Castro, *De la edad conflictiva*, cit., pp. 23-25. La tesi è stata ripresa da A.A. Van Beysterveldt, *Repercussions du souci de la pureté de sang sur la conception de l'honneur dans la «comedia nueva» espagnole*, Leyden, E.J. Brill, 1966; bibliografia più recente al dibattito: D.M. Gitlitz, «The New-Christian Dilemma in Two Plays by Lope de Vega», *Bulletin of the Comediantes*, 34, 1982, pp. 63-81.

La "paura di essere disonorati" si sposta dal motivo concreto e angoscioso a un altro meno "sconveniente"; si tratta di un meccanismo simile a quello del sogno: la censura viene superata attraverso la creazione del simbolo⁴⁴. E una volta assunto come simbolo, l'onore può perdere sempre di più il suo contenuto concettuale, fino a diventare semplicemente la rottura che mette in moto l'intreccio: si può quindi far ricorso anche a un falso problema di cui sia spettatori che autore siano fin dall'inizio consapevoli⁴⁵.

e) Gli aspetti così schematizzati convergono ovviamente verso la forma dell'espressione. Finora il suo risvolto più studiato è stato la massiccia integrazione del gongorismo, nonostante le varie remore teoriche sottolineate da Samonà⁴⁶. Ma vorrei rilevare come proprio dalla preponderanza del dire sul fare, dalla concettosità introspettiva dei personaggi e dal loro appoggiarsi a un codice simbolico prefissato derivi il ripetersi di formule verbali⁴⁷ in maniera tanto stereotipata da permettere perfino un distanziamento metateatrale.

Riassumendo: maggiore ammanieramento, più rigida codificazione, crescente preziosismo. Un gioco di riflusso, si direbbe, le cui cause sono state anche indagate, sia pure episodicamente. Di solito la spiegazione si è situata dalla parte del-

⁴⁴ Ricordo la definizione di simbolo come luogo dove una presenza (l'oggetto sensibile) e un'assenza (cioè un contenuto concettuale non esplicitamente espresso) si pongono in contatto analogico; dove un significante e un significato stabiliscono una relazione non arbitraria, un rapporto di contiguità simile a quello della sineddoche. Il significante del simbolo "onore" sarà allora l'errore da parte della donna, con la conseguente perdita di credibilità sociale, laddove il significato sarà lo statuto della *limpieza de sangre*, per cui, scoperto nella propria ascendenza un antenato ebreo, si rischiavano benefici, prebende, *honor*, insomma. Quindi non generico segno, ma segno dotato di uno statuto particolare (il simbolo è per esempio *convenzionale*, come istituisce Pierce), l'onore nel teatro barocco non appartiene a un codice culturale, bensì a un livello metaculturale: indagarlo con i meri strumenti della critica storicista è inadeguato e falsante.

⁴⁵ Cfr. M.G. Profeti, *Montalbán: un commediografo dell'età di Lope*, Pisa, Cursi, 1970, p. 79.

⁴⁶ C. Samonà, «L'esperienza cultista nel teatro dell'età di Lope: appunti ed esempi», in AA.VV., *Studi di letteratura spagnola*, Roma, Libreria Tombolini, 1964, pp. 99-168; poi in *Ippogrifo violento*, Milano, Garzanti, 1990, pp. 111-187.

⁴⁷ D. Alonso, «La correlación en la estructura del teatro calderoniano», in *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos, 1963, p. 173.

l'emittente, teorizzando una sorta di carisma personale di Lope e di Calderón (più "spontaneo" il primo, più "intellettuale" il secondo), che rifletterebbero sulle proprie scuole o cicli le personali propensioni.

Il che non tiene conto, ovviamente, della presenza di vere e proprie epoche nella stessa produzione di Lope, l'ultima delle quali indubbiamente più articolata e sottilmente artificiosa⁴⁸. Ancora una spiegazione centrata nelle "ragioni dell'emittente" può essere la tesi dell'influenza e del carisma di Góngora e della sua maniera, assimilata dalla commedia lope-sca e da Lope stesso quasi suo malgrado. E magari si potrebbe integrare quest'analisi facendo ricorso a una giustificazione generazionale, e ricordando come nel 1600 giunga a maturazione un gruppo di autori "dotti", come Montalbán, appunto, o Calderón.

Ma già l'anello interposto della committenza delle varie compagnie dovrebbe costituire un motivo di riflessione: l'autore di teatro non opera in maniera nativa e libera, come si è visto, ma è sottoposto a una serie di condizionamenti. Dice Bances Candamo:

El mesmo gusto de la gente fue adelantando cada día la lima de la censura, y escriuieron después el doctor Mira de Mescua, el doctor Phelipe Godínez y el Maestro Tirso de Molina, que sauían harta theología, y no cometieron un tan ignorante pecado⁴⁹.

[Lo stesso gusto della gente andò affinando giorno dopo giorno la lima della censura, e in seguito scrissero il dottor Mira de Mescua, il dottor Felipe Godínez, e il maestro Tirso de Molina, che sapevano della bella teologia, e non commisero un tal peccato, dovuto all'ignoranza.]

Ecco, più che far ricorso a generici carisma, al "genio" di questo e quel drammaturgo, non sarà errato esaminare questo "gusto della gente", spostando il punto di vista all'altro polo dell'arco comunicativo, al "pubblico" della commedia barocca; dimenticando quella pittoresca stampa fornita da Lope, e i corrispondenti quadri, altrettanto pittoreschi, di Vélez de

⁴⁸ F. Weber de Kurlat, «Lope-Lope y Lope-pre Lope. Formación del subcódigo de la comedia de Lope y su época», *Segismundo*, 23-24, 1976, pp. 111-131.

⁴⁹ Francisco Antonio de Bances Candamo, *Theatro de los Theatros de los passados y presentes siglos*, ed. cit., pp. 29-30.

Guevara e Zabaleta: il *patio* pieno di grida e di movimento, la *cazuela* in cui l'*apretador* stipava le dame con le loro *enaguas* gonfie, un pubblico distratto e vorace di emozioni di cui bisognava captare l'attenzione a forza di lusinghe o indulgendolo a malvezzzi.

Se indubbiamente il teatro barocco è cultura di massa⁵⁰, altrettanto evidente è l'identificazione di questa "massa" con la nobiltà e la sua ideologia: non solo tale ideologia viene sposata dagli appartenenti al "popolino minuto", dalle frange picaresche, il che non meraviglierebbe, dato che si sa bene come il *Lumpenproletariat* sia tendenzialmente conservatore. Ma anche gli appartenenti all'amministrazione centrale, gli artigiani e i commercianti che vivevano della presenza della corte si riconoscono negli ideali nobiliari di un supereroismo narcisistico e in fuga da una realtà ormai ingovernabile⁵¹.

Da ciò l'importanza di un gruppo di spettatori ridotti, sì⁵², ma di grande trascendenza: quello dei *doctos* y *nobles*. Nella lista di trecento «intelligenti» di Madrid stilata da Montalbán, nobili e letterati vengono indicati come giudici privilegiati ed elettivi della commedia⁵³: l'operazione di direzione

⁵⁰ J.M. Díez Borque, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Bosch, 1978, pp. 140-167; J.A. Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, Seminario, 1972, poi Barcelona, Crítica, 1990.

⁵¹ J.M. Díez Borque, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, cit., pp. 123-150; V. Llorens, *Aspectos sociales de la literatura española*, Madrid, Castalia, 1974, pp. 21-45.

⁵² J.M. Díez Borque, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, cit., pp. 150-159.

⁵³ Juan Pérez de Montalbán, *Indice de los ingenios de Madrid*, cit. V. «El conde de Puñonrostro [...] tiene el mejor voto para juzgar de los versos y comedias» (n. 49) [Il conte di Puñonrostro ha le migliori capacità per giudicare i versi e le commedie] «El Marqués de Alcañices [...] su voto para juzgar los versos es el más atinado, seguro y cierto» (n. 251) [Il marchese di Alcañices (...) le sue capacità per giudicare i versi sono le più raffinate, sicure e certe] O anche nella dedica del suo *Primero Tomo*, Madrid, A. Pérez, 1635, f. 43r-v: «Yiendo un día a valerme del Príncipe de Esquilache, como príncipe de la lengua y poesía castellana contra una cautela que me tracó la embidia [...] y viendo [don Gaspar Alonso de Guzmán] que mi desagravio consistía en la comedia de *La más constante mujer* que estava escribiendo, quiso oyr la antes que saliese a la censura de las tablas, para atenderla como discreto, y mejorarla como interesado» [Andando un giorno a cercare la protezione del Principe di Esquilache, nella sua qualità di principe della lingua e della poesia castigliane, contro un imbroglio causatomi dall'invidia (...) e vedendo che la mia vendetta consisteva nella commedia *La más constante mujer* che

dell'udienza da parte di questi «ingenios» vi appare in piena luce. Così un pubblico A opera direttamente sull'emittente, che del *medium* fa parte, ma anche indirettamente sul pubblico B, il «necio vulgo», assolutamente disposto ad assimilare – per il suo desiderio di inserimento – modi ritenuti «fini e colti», modificando il proprio orizzonte d'attesa.

Conforterò quest'ipotesi ricordando almeno due produzioni concomitanti, il romanzo agiografico e la poesia murale⁵⁴. Si tratta ovviamente di due produzioni che si rivolgono, per la loro stessa modalità di diffusione, a un pubblico vastissimo: ebbene, esse si chiudono in modi di un intellettualismo esclusivo e talora esagitato, che ci si può ben domandare come tanto esoterismo potesse avere i cultori rivelati dalla quarantina di ristampe del *Purgatorio de San Patricio* di Montalbán, e chi mai si fermasse per strada a leggere sui muri poesie tanto appagate della propria chiusa raffinatezza.

Si esaminino ora i vari punti dello schema precedente: il dire che prevale sul fare, l'irrigidimento dell'intreccio, l'autocontrollo dei personaggi, l'assunzione di un codice simbolico mi paiono proprio il risultato della pressione di questo gruppo di intellettuali, di questo pubblico A. L'intelligenza spagnola era stata scossa dalle controversie sulla liceità del teatro, che si svilupparono intorno agli anni 1609-17, per riaccendersi intorno al '40, culminando verso il '46 con la cessazione delle rappresentazioni ordinata dal re⁵⁵. Le accuse di *lascivia* e

stavo scrivendo, volle udirla prima che uscisse al giudizio del palcoscenico, per curarla come accorto e migliorarla come cointeressato].

⁵⁴ M.G. Profeti, «Para la novela barroca de carácter agiográfico», in *Paradigma y desviación*, Barcelona, Planeta, 1976, pp. 153-176; «Un esempio di "poesia murale" del Siglo de Oro: *A la concepción de Nuestra Señora*», di Juan Pérez de Montalbán, in AA.VV., *Homenaje a padre Battlori*, Roma, Publicaciones del Instituto Español de Cultura, 1981, pp. 775-780.

⁵⁵ E. Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904; ristampato in facsimile con studio preliminare e indici di J.L. Suárez García, Granada, Universidad de Granada, 1997. Naturalmente le polemiche contribuiscono alla definizione della precettistica: a Villegas e Cascales (*Tablas poéticas*, 1617), che si fanno portavoce di un aristotelismo di stretta osservanza, rispondono i seguaci di Lope come Tirso (*Cigarrales de Toledo*, 1618); così come all'anonima *Spongia* (1616) risponde la *Expostulatio Spongiae* (1618). Nel 1633 anche un classicista come González de Salas deve fare i conti con il trionfo della commedia nella sua *Nueva Idea*: v. la linea cronologica delle polemiche in F. Sánchez Escribano e A. Porque-

sensualidad che i moralisti continuavano a ripetere spingevano Ferrer a proporre l'abolizione degli argomenti amorosi⁵⁶, mentre Suárez de Figueroa suggeriva ai commediografi di «llenar sus escritos de sentencias morales»⁵⁷ [riempire i suoi scritti di sentenze morali]: orbene si potrà allora effettuare una compressione razionale dell'affettività a favore di una dizione ornata e i personaggi si spoglieranno di ogni passionalità, irrigidendosi in pose di contegno intellettualismo. È il trionfo della sottigliezza dell'intreccio e del "dire", che talora è vero e proprio virtuosismo, del dominio dell'*ars* sulla vita, dominio che Gracián avrebbe voluto vedere anche in Lope, il quale poteva apparirgli vivace nella creazione dei personaggi, specie se "plebei", ma biasimevole per lo stile⁵⁸. Fino a che si arriverà a Bances Candamo, per il quale la commedia si organizza come un insieme di norme e di regole, morali e letterarie, le sole atte a convincere i detrattori del genere della sua eccellenza⁵⁹.

Mi par dunque chiaro, giunti a questo punto della riflessione, perché il raccontare finisca col prevalere sul momento chiave dello spettacolo, il mostrare: la *rappresentazione*, così temibile agli occhi dell'intellettuale del XVII secolo, come capace di muovere incontrollabili "affetti", esige che si disponga una serie di remore, che vanno dall'attenuazione dei contenuti

ras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 32-36.

⁵⁶ Juan Ferrer, *Tratado de las comedias*, Barcelona, 1618; apud E. Cotarelo y Mori, op. cit., p. 252a-b.

⁵⁷ Cristóbal Suárez de Figueroa, *Plaza Universal de todas las ciencias*, Madrid, 1615, apud E. Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, cit., p. 557b.

⁵⁸ Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, in *Obras completas*, a cura di A. del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1967, p. 442b: v. *infra*, pp. 438-442.

⁵⁹ Francisco Antonio de Bances Candamo, *Theatro de los Theatros de los passados y presentes siglos*, ed. cit., p. 78: «Deseo [...] mostrar las circunstancias, los preceptos, las partes y las qualidades de que se compone este Poema, para que, viendo su interior artificio, la máquina ingeniosa, de su contextura y el estudio que necessita su fábrica, la aprecien más los unos, se le atrevan menos los otros, y, finalmente, le oigamos y escribamos con más recto juicio todos» [Desidero (...) mostrare le circostanze, i precetti, le caratteristiche e le qualità specifiche di questo tipo di poesia (la commedia), perché vedendo i suoi interni artifizi, l'intelaiatura ingegnosa della sua articolazione e lo studio che richiede la sua composizione, gli uni l'apprezzino di più, gli altri vi si arrischino di meno, e, insomma, tutti la ascoltiamo e la scriviamo con più corretto giudizio].

al paludamento letterario, come una specie di velo teso a coprire la densità del fatto.

Lo spessore retorico, che già nel 1609 comincia a preoccupare Lope, è quindi la più esterna e la più evidente delle *ruses*: se non di nuovo il «dolce» con il quale contrabbandare l'utile, almeno una «locución castigada» con cui purgare «argumentos [...] no todos decentes ni honestos»⁶⁰. Per di più, è proprio per la sua aria esclusiva, il «necio vulgo» ne sarà deliziato, come con consapevolezza lucidissima sottolinea Lope:

Siempre el hablar equívoco ha tenido,
y aquella incertidumbre anfibológica,
gran lugar en el vulgo, porque piensa
que él solo entiende lo que el otro dice⁶¹.

[Sempre il parlare equivoco ha goduto, / e quella sua incertezza anfibologica, / gran favore nel volgo, perché pensa / che solo intende ciò che l'altro dice.]

Rinnovato inganno, insomma, per una massa che crede di entrare a far parte di una selezionata minoranza, subendo il fascino di una pseudointegrazione in un ambiente privilegiato ed elitario, nel momento stesso in cui subisce i condizionamenti di un moralismo tanto evidente da modificare lo statuto stesso del genere teatrale.

2.2. Il teatro di corte: la favola mitologica, la «zarzuela»

Fin dal 1607, e con più sfarzo dal 1636, funziona presso la corte un teatro privato, a cui in seguito si ammettono anche spettatori a pagamento. La struttura di questo luogo teatrale è quella del *corral*, che tuttavia subisce modifiche derivate dalle

⁶⁰ Ivi, pp. 29-30: «Los argumentos de Lope, ni son todos decentes ni honestos, ni la locución de sus primeras comedias es la más castigada en la pureza» [Gli argomenti di Lope non son tutti decenti né onesti, né la lingua delle sue prime commedie è delle più castigate nella purezza]; e ancora si biasimano i «versos primeros de Lope, mui poco limados y reparados en todo en aquella primera ruda infancia del tablado» [primi versi di Lope sono molto poco limati e non del tutto prudenti, in quella prima rude infanzia del teatro].

⁶¹ Lope de Vega, *Nuova arte di far commedie in questo tempo*, ed. cit., p. 76, vv. 323-326.

nuove tecniche italiane; per il compleanno di Filippo IV, per esempio, Giulio Cesare Fontana costruisce sul *tablado* una scenografia gigantesca: una montagna che si apre e si chiude. Questo nuovo teatro è ora illuminato artificialmente e prevede attrezzature sofisticate.

Nel 1629 Cosimo Lotti propone un nuovo tipo di luogo teatrale, che verrà chiamato *Coliseo*, di concezione completamente diversa rispetto al *corral*: le differenze fondamentali sono la copertura totale, che rende indispensabile l'illuminazione artificiale – effettuata dalla fossa dell'orchestra verso il palcoscenico, e che quindi lascia nella penombra la sala –; il sipario (*telón de boca*); la fossa dell'orchestra, che separa il palco dal pubblico; le decorazioni prospettiche, dipinte su quinte (*bastidores*)⁶².

Sono caratteristiche che si ripetono nel Coliseo del Buen Retiro, costruito nel 1638 e inaugurato nel 1640: ora i sipari, lussuosamente dipinti, si integrano allo spettacolo teatrale, essendo confezionati appositamente per le varie rappresentazioni; il palco dispone di quinte che scorrono su guide fissate al suolo e di una serie di attrezzature che permettono il cambiamento rapido delle scene (a volte venivano mutate 15 o 20 volte nel corso di una stessa rappresentazione). La sala era ovale, il palco reale e il luogo riservato alle dame erano di fronte al palcoscenico, l'uno sull'altro. Anche il *Salón Dorado*, all'interno del palazzo del Buen Retiro, era stato adattato per rappresentazioni, con scenario fisso e decorato, ma non disponeva di macchine sottostanti il palco, quindi vi si potevano rappresentare solo opere che non prevedessero scenografie complicate.

Sia nel Coliseo che nel *Salón Dorado* trionfa la prospettiva, che sfrutta per le scene dipinte ogni possibilità di *trompe-l'œil*: l'illusione della realtà nella riproduzione di scenari fantastici è completa e mirabolante, mentre la "realtà" irrompe anch'essa sulla scena: nel Coliseo in fondo allo scenario, in

⁶² Nato dalla tecnica teatrale italiana, il Coliseo ha qualche antecedente spagnolo: il teatro di Siviglia, la Casa de la Olivera di Valenza (ricostruita nel 1618) hanno alcune sue caratteristiche, anche se in essi lo scenario continua a essere quello tipico del *corral*. Una bibliografia aggiornata sul teatro di corte può vedersi in M. Rich Greer, *The plays of Power, Mythological Court Dramas of Calderón de la Barca*, Princeton, Princeton University Press, 1991; N.D. Shergold e J.E. Varey, *Representaciones palaciegas, 1603-1699. Estudios y documentos*, Londra, Tamesis, 1982.

prospettiva tra il soffitto e il piano del palco, si apre infatti una finestra, attraverso la quale nello spazio fittizio del palcoscenico penetra la vista "vera" dei giardini del Buen Retiro.

Per questo spazio teatrale, e prevedendo lo sfruttamento di attrezzature tanto sofisticate, Calderón creerà una serie di testi: scene di grande profondità, con boschi, montagne, grotte, marine, apparizioni celesti, accompagnate da rumori di tuoni o effetti di tempesta. In tutto vi verranno rappresentate una cinquantina di opere⁶³, la cui materia privilegiata era quella mitologica o di magia. E una volta di più il tipo di allestimento scenico cambia il genere della rappresentazione; come sottolinea Pellicer «las comedias donde se introducen apariencias o tramoyas son fábulas y no comedias, porque naturalmente no pueden volar cuerpos humanos, ni montes, ni peñas»⁶⁴ [le commedie che prevedono apparizioni o macchine sceniche sono favole e non commedie, perché in natura non possono volare corpi umani, né monti, né rocce].

Dal 1651 un'importanza sempre maggiore assumerà la musica⁶⁵: l'influenza operistica italiana si sposa alla declamazione tipica dell'attore spagnolo, e il compromesso combinatorio è appunto la *zarzuela*: parti cantate si alternano a parti recitate, e lo stile recitativo italiano si giustappone alle melodie popolareggianti ispaniche. Soprattutto l'aria segna l'intervento degli dei, mentre per altri brani, quelli rustici per esempio, si utilizza musica di tradizione folclorica spagnola.

2.3. L'«auto sacramental»

Nella festività del *Corpus Domini*, istituita proprio per esaltare il sacramento dell'eucarestia contro l'«eresia» protestante, le compagnie teatrali, pagate con larghezza dai vari *Ayuntamien-*

⁶³ V. l'elenco delle opere rappresentate in O. Arróniz, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977, pp. 223-225.

⁶⁴ J. Pellicer de Tovar, *Idea de la comedia de Castilla*, in F. Sánchez Escribano e A. Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, cit., p. 268.

⁶⁵ V. H.W. Sullivan, *Calderón and the Semi-Operatic Stage in Spain after 1651*, in AA.VV., *Calderón and the Baroque Tradition*, Ontario, Wilfrid Laurier-University Press, 1985, pp. 69-90; L.K. Stein, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

tos e con sfarzosi costumi fatti *ad hoc*, dopo le solenni e pittoresche processioni⁶⁶, rappresentavano sulle piazze principali delle varie città – su carri sopraelevati che erano appena sfilati tra il tripudio della folla – testi di un solo atto, ma polimetrici come la commedia (circa mille versi i primi di essi), allegorici e culminanti appunto con il trionfo eucaristico. Alcuni però alludono solo marginalmente al mistero dell'eucarestia e sono dedicati all'esaltazione della Madonna.

Se, come chiarisce Calderón nell'Introduzione all'edizione dei suoi *Autos* (1677), «el asunto» è sempre «uno mismo», cioè l'esaltazione dell'eucarestia, cambierà l'argomento, cioè lo schema allegorico di cui si serve il poeta per sviluppare il tema⁶⁷.

Lungo un secolo di attività anche l'*auto* si modifica. Nato dalle *farsas sacramentales*, rappresentate anch'esse sulla piazza e tese al didatticismo, coltivato da Lope, da Valdivielso, da Tirso de Molina, Antonio Mira de Amescua, Juan Pérez de Montalbán, i primi toni dell'*auto* sono quelli di un popolarismo volutamente ingenuo, che sfrutta e rielabora le canzoncine popolari, o elementi presi dalla Bibbia, indulge a squarci gergali, a scenette comiche⁶⁸. Uno spettacolo parzialmente diverso, meno rigorosamente strutturato, e anche meno ricco dal punto di vista scenografico, coreutico, musicale, rispetto all'*auto* di Calderón; per questo di solito è stato letto

⁶⁶ F.G. Very, *The Spanish Corpus Christi Procession: a literary and folkloric study*, Valencia, Castalia, 1962; V. Lleó Canal, *Arte y espectáculo: la fiesta del Corpus Christi en Sevilla en los siglos XVI y XVII*, Sevilla, Diputación, 1975; R. Arias, *The Spanish Sacramental Plays*, Boston, Twayne, 1980 (con bibliografia).

⁶⁷ «Siendo siempre uno mismo el asunto, es fuerza caminar a su fin con unos mismos, mayormente si se entra en consideración que estos mismos medios tantas veces, siempre van a diferente fin en su argumento» [Essendo sempre lo stesso l'argomento, è necessario dirigersi al suo fine con gli stessi mezzi, specialmente se si considera che questi stessi mezzi, tante volte ripetuti, si dirigono sempre a un fine diverso nel loro argomento], in *Autos sacramentales, alegóricos y historiales... compuestos por don Pedro Calderón de la Barca*, Primera parte, Madrid, Imprenta Imperial, 1677, f. 4+3v. dell'indirizzo *Al lector* (ho normalizzato la grafia nella trascrizione). La distinzione è accolta e sviluppata da A.A. Parker, *The Allegorical Drama of Calderón. An Introduction to the Autos Sacramentales*, Oxford, Dolphin, 1943.

⁶⁸ I testi fondamentali sono B.W. Wardropper, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*, Salamanca, Anaya, 1967²; J.L. Fleckniakoska, *La formation de l'auto religieux en Espagne avant Calderón (1550-1635)*, Montpellier, P. Déhan, 1961; L. Fothergill-Payne, *La alegoría en los autos anteriores a Calderón*, Londra, Tamesis, 1977.

come "preparazione" a quello, mentre se ne lamenta l'imperfetta strutturazione allegorica; una visione insomma, nella maggior parte dei casi, che giudica la produzione anteriore come pura tappa evolutiva verso la maniera calderoniana.

Ma la lettura va più correttamente impostata tenendo conto anche delle modificazioni tecniche della rappresentazione. A Madrid fino al 1645 si rappresentarono quattro *autos* per ogni *corpus*; a partire dal 1648 gli *autos* saranno due; la loro estensione dunque potrà essere maggiore. Anche la scenografia si fa più elaborata: i carri furono infatti due fino al 1648, quattro da questo anno in avanti. Esiste poi anche un progressivo "affinamento" del pubblico, che diventa capace di leggere le più raffinate allegorie.

Le più interessanti problematiche dell'*auto* sono infatti quelle relative proprio al momento della rappresentazione. Il luogo dello spettacolo, la strada e la piazza, ne determina di per sé il significato, inglobando nella rappresentazione lo spazio della città, sposando la scenografia urbana fissa alla scenografia effimera della festa. E alla "festa", all'allegro tumulto che appare tutt'intorno al carro, si fa riferimento talora nella *loa*: l'attore mostra agli altri attori gli spettatori stessi che si accalcano festanti, e che diventano dunque *attori*, in uno scambio volontario di ruoli. Il teatro e la festa barocca trovano così una loro commistione⁶⁹; si "partecipa" alla processione e si "assiste" all'*auto*; ma si è anche "coinvolti" in esso; e non solo come spettatori cui è delegata la decodifica e più la ricostruzione del testo letterario, ma anche anticipandolo, attraverso le rime in eco, per esempio, o cantando alla fine il *Te Deum* all'unisono con i musicisti. L'attitudine non è insomma diversa da quella di chi partecipa oggi a un concerto rock.

La stessa ripetizione di temi e di meccanismi di coinvolgimento sottolinea il valore cerimoniale e festivo dell'*auto*, momento quasi di culto e di ritualizzazione liturgica. La funzione didattica e monitoria ne è caratteristica essenziale⁷⁰, e se

⁶⁹ V. M. Fagiolo dell'Arco e S. Carandini, *L'effimero barocco. Struttura della festa nella Roma del '600*, Roma, Bulzoni, 1978; AA.VV., *Tiempo de fiesta. Ensayos antropológicos sobre las fiestas en España*, Madrid, Alatar, 1982; e il sempre interessante A. Bonet Correa, «La fiesta barroca como práctica del poder», *Diwan*, 5-6, 1979, pp. 53-85.

⁷⁰ J. Caro Baroja, *Las formas complejas de la vida religiosa (Religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII)*, Madrid, Akal, 1978.

naturalmente la cultura teologica dello spettatore medio era molto più estesa della nostra, le stesse tecniche dell'insegnamento che vengono utilizzate nell'*auto* contribuivano ad ampliarla.

La scenografia, poi, non ha solo funzioni spettacolari, ma completa "visivamente" l'azione didattica. Il richiamo anche qui è all'enciclopedia dello spettatore, che aveva un patrimonio di forme simboliche di antica tradizione (trono, nave, montagna, torre, ecc.), «luoghi di un teatro della memoria», come sono state definite⁷¹. Ecco un esempio, che traggo da Montalbán, a dimostrare che l'intenso allegorismo non è certo appannaggio di Calderón, ma una formula che si è andata maturando nelle prime decadi del secolo:

Tocan de vna parte trompetas, y de la otra chirimías, y descúbranse a vn tiempo los dos medios carros por todas las quatro partes: en el vno ha de auer vna tienda de campaña, y en ella Amurates armado, y con bastón, y Rosa armada, y a dos lados Alberto, y los demás cautiuos con armas. En el otro medio carro ha de auer tres altares en pirámide, en el primero estarán las tablas de Moisés, y al vn lado vn montón de trigo con esta letra debaxo: *Frumentum electorum* Zach. 9., y al otro lado vn montón de maná con esta letra: *Manna quasi semem coriandri*, Mun. 11. En el segundo altar ha de auer al vn lado tres panes, vno encima de otro, y al otro lado vn cordero en vna fuente, y debaxo esta letra: *Agnus obsque macula*, Exod. 12. En el último altar vn Niño reuestido de Sacerdote, con vna Hostia y vn Cáliz en las manos, con esta letra: *Secundum ordinem Melchisedech*⁷².

[Suonano da un lato trombe e dall'altro clarini, e si scoprono allo stesso tempo i due mezzi carri da tutte e quattro le parti: nel primo deve esserci una tenda da campagna, e in essa Amurates armato, con scettro, e Rosa armata, e ai due lati Alberto e gli altri prigionieri con le armi. Nel secondo mezzo carro devono esser collocati tre altari a piramide; nel primo ci saranno le tavole di Mosè e da un lato un covone di grano con sotto questa iscrizione: *Frumentum electorum*, Zach. 9; dall'altro lato un mucchio di manna, con l'iscrizione *Manna quasi semen coriandri*, Mun. 11. Nel secondo altare devono esserci da una parte tre pani, uno sull'altro, e dall'altro lato un agnello e una fonte, e sotto questa iscrizione: *Agnus obsque macula*, Exod. 12. Nell'ultimo altare un bimbo vestito da sacerdote, con

⁷¹ M. Fagiolo dell'Arco e S. Carandini, *L'effimero barocco*, cit., p. 379.

⁷² Juan Pérez de Montalbán, *Escanderbech*, in *Para todos*, Madrid, 1635, f. 194r-v.

un'Ostia e un Calice in mano, e questa iscrizione: *Secundum ordinem Melchisedec*.]

2.4. Il teatro breve

Alla commedia, all'*auto*, alla rappresentazione di corte fa da corona e corollario, come si è visto, una serie di testi brevi: la *loa*, derivata dal prologo, inizialmente di forma monologica, poi evoluta verso un colloquio di più personaggi, dove si presenta la compagnia che sta per effettuare la rappresentazione, si domanda attenzione, lodando il pubblico presente, la città sede dello spettacolo, ecc.; l'*entremés*, breve farsa dialogata, con personaggi in certa misura tipici (il villano sciocco, il sacrestano, lo studente astuto, le donna che tradisce il marito, il vecchietto, spesso cornuto, l'*alcalde* di campagna, ecc.), che mette in scena una burla, o presenta una serie di macchiette o di situazioni ridicole; il *baile*, intermezzo cantato e ballato, come dice il suo nome, più breve dell'*entremés*, ma che subisce anch'esso un'evoluzione verso una commistione di forme entremesili; la *jácara*, all'inizio in forma monologica come la *loa*, che assumerà poi maggiore estensione, diventando dialogata: descrizione di personaggi della malavita, con ruffiani e prostitute, in un linguaggio fortemente gergale. Infine la *mojiganga*, anch'essa farsa, ma con personaggi mascherati in maniera burlesca, accompagnata dalla musica e arricchita dal ballo⁷³.

Si tratta di una costellazione rivalutata di recente: è aumentato il corpus di testi a nostra disposizione, i problemi relativi alle varie composizioni sono stati proposti, se non risolti; si sono fissate con più esattezza le caratteristiche delle diverse *piezas* e la loro evoluzione; sono stati chiariti i rapporti che un testo intrattiene con altri testi similari e con il contesto storico-sociale; ed è stata descritta la loro struttura esteriore: quali sono le chiavi tematiche, quali i personaggi che intervengono, che tipo di linguaggio è quello utilizzato.

⁷³ J. Huerta Calvo, *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Taurus, 1985, con bibliografia. In data successiva v. gli studi e i testi riuniti in *Criticón*, 37, 1987; qui alle pp. 227-246 v. l'ottima bibliografia di A. de la Granja, continuata in *Criticón*, 50, 1990, pp. 113-124.

Che il genere sia stato per lungo tempo trascurato non meraviglia davvero: innanzitutto nella rappresentazione breve abbonda una comicità di tipo chimesico: l'attore avrà fatto ridere mediante la mimica, i gesti, i movimenti; e in un teatro come quello del secolo d'oro, mancante quasi completamente di indicazioni sceniche, questo tipo di comicità è ancora più difficile da recuperare: qui più che altrove, insomma, la labilità del testo spettacolo coinvolge il testo letterario.

Poi il comico per sua natura si basa su codici particolarmente elusivi: «Si fa ridere e si ride solo in rapporto a oggetti che una determinazione storica e ideologica ha reso potenzialmente "comici"; è sempre di qualcos'altro che si ride, anche se questo altro è dentro se stessi, anche se si ride di se stessi. [...] Il riso e il comico sono sempre forme di *uso* storico di oggetti dati»⁷⁴.

Non solo una grossa porzione di giochi di parole, collegata a usi contemporanei, è oggi particolarmente difficile da recuperare; è lo stesso codice ideologico che ci fa difetto. Infatti, se una serie di interventi ci ha messo a disposizione quelle che si potevano definire come "fonti" dei testi (i temi diegetici dei raccontini folclorici, i proverbi, la picaresca, i personaggi della commedia dell'arte)⁷⁵, e se quindi conosciamo lo sfondo su cui si articola l'elemento comico dell'*entremés*, bisogna riflettere che, perché una materia conosciuta possa far ridere di nuovo, è necessario che si risemantizzi, è necessario cioè che il gioco invariante/varianti produca energia nuova o rinnovata, in modo che possa generare la scarica affettiva della risata. Cioè: una volta stabilito un inventario dei materiali, è necessario un esame del loro funzionamento in una struttura⁷⁶.

⁷⁴ G. Ferroni, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Roma, Bulzoni, 1974, p. 16.

⁷⁵ V. le indicazioni bibliografiche fornite da J. Huerta Calvo, *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, cit., e dello stesso «Arlequin español. Entremés y commedia dell'arte», *Crotalón*, I, 1984, pp. 785-799.

⁷⁶ Analisi che è stata realizzata ben poche volte; ricordo solo l'ottima prova di L. Terracini e A. Castagnoli Manghi, «Le invarianti e le variabili dell'inganno», *L'immagine riflessa*, vol. v, 1982, pp. 187-236; poi in L. Terracini, *Codici del silenzio*, Torino, Dell'Orso, 1988, pp. 73-88. Di solito, invece, si ricade in una catalogazione contenutistica, senza rilevare i meccanismi funzionali: è quanto accade anche nella classificazione di J. Huerta Calvo, *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, cit., pp. 48-51.

Tentiamo allora di tracciare lo specifico del teatro breve, le sue leggi non solo di coesione, ma di funzionamento e di fruizione da parte del pubblico⁷⁷.

In uno stesso spettacolo coesistono dunque l'*entremés*, la *loa*, il *baile*, ecc. con la commedia. Utilizzando una definizione metaforica a sfondo socioeconomico si potrebbe parlare della commedia come testo dominante e della *pieza* corta come testo dominato. Ma se la rappresentazione corta è il luogo, lo schermo, dove si proiettano i "desideri bassi" dello spettatore, sarebbe riduttivo, diciamo tipico di quello che si è chiamato «sociologismo volgare», pensare solo ai desideri delle classi "inferiori", e definire "popolare" la rappresentazione corta. Si dovrà al contrario pensare alle pulsioni primarie di ogni uomo, compreso il nobile o l'intellettuale, che condivide con i plebei gli appetiti per il cibo, il sesso, il corporeo. Solo in questo senso si può accettare il rimando a Bachtin, al momento di analizzare la confluenza nella *pieza corta* del festivo e del carnevalesco. Ora il nome di Bachtin appare sempre citato quando si parla di teatro breve barocco⁷⁸; sarà dunque opportuno ricordare che lo studioso russo non si è mai proposto di offrire soluzioni generali ai problemi del comico, ma solo di «mettere in evidenza [...] una forma storicamente determinata del riso della cultura popolare»⁷⁹, cioè sottolineare un particolare uso storico del comico da parte delle classi dominate durante il Medioevo e il Rinascimento.

Nel teatro barocco ci troviamo di fronte a un uso storico del comico che credo diverso o per lo meno più elaborato. Tra commedia e *pieza corta* non si stabilisce infatti un'opposizione, ma un'integrazione articolata; per questo non solo la rappresentazione breve può dare voce a problemi che la commedia ignora, o censura, o reprime; ma alla parte bassa della

⁷⁷ Riassumo qui il mio intervento «Condensación y desplazamiento: la comicidad y los géneros menores en el teatro del Siglo de Oro», in AA.VV., *Los géneros menores en el teatro del Siglo de Oro, Jornadas del teatro clásico de Almagro*, 1987, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, pp. 33-46; poi in M.G. Profeti, *La vil quimera de este monstruo cómico*, cit., pp. 57-69.

⁷⁸ Cfr. J. Huerta Calvo, *Teatro breve, de los siglos XVI y XVII*, cit., pp. 62-64, 23, 12, 15.

⁷⁹ M. Bachtin, *L'opera di François Rabelais e la cultura popolare nel Medio Evo e nel Rinascimento*, trad. it., Torino, Einaudi, 1979, p. 133.

dicotomia, per la sua stessa posizione speculare, si può affidare una trasgressione ancora più forte. Nei generi brevi si potranno presentare dunque temi e motivi ideologici censurati nella commedia, e si potrà ridere del timore di essere figli di ebrei⁸⁰, dell'onore coniugale⁸¹, dell'idiozia delle autorità (l'*alcalde* sciocco), e perfino si potrà mettere in scena l'omosessualità⁸². Risultano così non solo perfettamente comprensibili, ma addirittura funzionali quelle che sono state presentate come "contraddizioni" del teatro breve. Faccio un esempio: la sfrenatezza femminile a livello verbale ed erotico, la presentazione di una donna autoritaria, astuta, ribelle al padre, che arriva a desiderare la morte del marito, "non contraddice" la visione tradizionale⁸³, moralizzatrice, dei trattati e dei sermoni, ma al contrario "nasce" proprio da quella visione, è la valvola di scarico di una serie di regole sociali strette e formalizzate; senza questa possibilità di sfogo verbale, di dare voce al malessere che le norme generano, la pressione diventerebbe insopportabile. E a livello di forma dell'espressione questo meccanismo produce l'intensificazione lessicale⁸⁴, che è la spia di un'accentuazione dell'aggressività.

La *pieza corta* assume così un'importanza e un rilievo peculiari, e questa complessità viene confermata al momento di esaminare la sua struttura e il suo tessuto verbale. L'articolazione dei materiali potrebbe apparire semplice, lineare: un contenitore che organizza spesso il proprio contenuto infilando

⁸⁰ Una serie completa di *entremeses* è organizzata sulla controversia dei lignaggi: J. Huerta Calvo, *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, cit., pp. 165-178.

⁸¹ C. Chauchadis, «Risa y honra conugal en los entremeses», in AA.VV., *Risa y sociedad en el teatro español del siglo de oro*, cit., pp. 165-178.

⁸² Il riso che ha per oggetto l'omosessuale ha un'evidente funzione di esorcismo (cfr. *El Marión* di Quevedo; *Los mariones* di Quiñones de Benavente; *Los maricones galanteados* di López de Armesto; *Los putos* di Cáncer); non si può dunque essere del tutto d'accordo con J. Huerta Calvo, *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, cit., p. 29, che paragona questo tipo di *entremés* «con la commedia attuale più rabbiosamente commerciale»: la censura psicologica e sociale che nel secolo d'oro si doveva superare era molto più forte di quella attuale, e quindi l'esplosione della risata molto più violenta.

⁸³ J. Huerta Calvo, «Cómico y femenil bureo», *Criticón*, 24, 1983, pp. 5-9.

⁸⁴ V. la documentazione raccolta da J. Huerta Calvo, *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, cit., pp. 47-48.

do a schidionata (per utilizzare la terminologia di Sklovskij) motivi e situazioni; per questo si dà così spesso quella che Huerta ha chiamato «estructura de desfile» [struttura a sfilata]. Ma a questa semplicità di struttura corrisponde una densità di senso, derivata a questo tipo di teatro dalla sua stessa brevità, che esige un'assoluta concentrazione. Si potrebbe paragonare la *pieza* breve a un iceberg: la parte che affiora è minima rispetto a quella sommersa: una superficie nascosta verso la quale convergono linee che rimangono oscure, ma che lo spettatore percepisce in forma indistinta e immediata, mentre lo studioso le può districare attraverso un'analisi dettagliata e minuziosa. Il piacere estetico deriva proprio dalla percezione di questa complessità all'interno e attraverso la semplicità.

Il secondo aspetto si riferisce alla forma dell'espressione. Mentre la commedia può permettersi pratiche discorsive appartenenti a gruppi sociali diversi, nella *pieza* breve il linguaggio sarà particolarmente basso e familiare⁸⁵; l'assenza di personaggi alti porta con sé la perdita del registro lirico, sentenzioso, ecc. Tuttavia, la parodia presuppone il livello alto, che così convive, o per meglio dire è co-presente nella sua rottura, nella sua stessa messa in discussione; e si ripete il fenomeno prima identificato di una complessità che la stessa linearità implica, e che si percepisce attraverso di essa. Inoltre: si dice "qualcosa" alludendo ad altro; si opera così a livello verbale uno "spostamento", che si somma alla "condensazione" di senso prima rilevata.

E ricorderò che "condensazione" e "spostamento" sono le due caratteristiche che Freud attribuisce al sogno: nel momento onirico queste due funzioni permettono di superare la barriera dell'autocensura; negli atti elaborati culturalmente, come la comunicazione letteraria, con esse si supera un altro tipo di censura, quella della comunità; e si possono in questa maniera esprimere sentimenti e condotte condannabili.

⁸⁵ Naturalmente deve intendersi la definizione di «linguaggio polifonico», data da Huerta Calvo, all'interno di questi limiti del livello colloquiale o basso.

2.5. *Il testo per il teatro: la rifondazione del letterario.*
*La trasmissione e i problemi ecdotici*⁸⁶

In Spagna agli inizi del 1600 non vige una prassi assestata di divulgazione a stampa del testo letterario per il teatro: fatto fondamentale, che non sembra essere mai stato tenuto in debito conto.

I tentativi editoriali che si verificano nel secolo anteriore sembrano fortunosi e casuali. È il nipote di Diego Sánchez de Badajoz che nel 1554 pubblica una *Recopilación en metro* delle opere dello zio, postuma, tra l'altro sotto l'aspetto povero di edizione fatta per essere smembrata e venduta a fascicoli (*pliegos*) separati⁸⁷: altra spia che ci fa pensare a questi testi come sottoletteratura. Anche Lope de Rueda non si cura di raccogliere la sua produzione; essa appare ancora una volta postuma, nel 1567, a cura di quel libraio valenziano, Juan Timoneda, specializzato in operazioni commerciali (per esempio, raccolte di storielle: *El patrañuelo*), e che pare aver individuato nei testi teatrali un materiale di interesse editoriale, tanto da presentarne varie raccolte⁸⁸. E questa stampa di Lope de Rueda sembra per altro meravigliare il Fénix nell'*Arte nuevo*:

y hoy se ven impresas
 sus comedias de prosa, tan vulgares
 que introduce mecánicos oficios⁸⁹.

[ed ecco oggi stampate / le sue commedie in prosa, sì volgari / che presenta lavori manuali.]

⁸⁶ Riproduco qui parzialmente il mio intervento «Il prologo tra testo spettacolo e testo letterario per il teatro: campionature spagnole», in *Proemio, Prologo, Prefazione*, Convegno interuniversitario di Bressanone, 1988, pubblicato in AA.VV., *Strategie del testo. Preliminari Partizioni Pause*, Padova, Esedra, 1995, pp. 193-202, a cui rimando per una più accurata documentazione.

⁸⁷ Diego Sánchez de Badajoz, *Recopilación en metro*, a cura di F. Weber de Kurlat, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1968.

⁸⁸ V. tutte le informazioni bibliografiche relative in J.J. Reynolds, *Juan Timoneda*, Boston, Twayne, 1975. Timoneda riunisce e "corregge" quattro commedie di Lope de Rueda; due colloqui pastorali, e una raccolta di *pasos* intitolata *El Deleitoso* [Il piacevole]. Nel 1565 riunisce alcuni altri anonimi autori nella *Turiana*; poi *autos* propri e altrui nel *Ternario sacramental* (1575) e nel *Segundo ternario sacramental* (1575); nel 1559 infine appaiono tre commedie dello stesso Timoneda.

⁸⁹ Lope de Vega, *Nuova arte di far commedie in questo tempo*, ed. cit., p. 58, vv. 65-67.

Juan de la Cueva è il solo che nel 1588 promuova direttamente l'edizione dei propri testi per il teatro, probabilmente muovendosi alla ricerca di un filone di successo, a giudicare dalla lista dei titoli che propone successivamente, e che allineano poemi allegorici, didattici, burleschi⁹⁰.

Gli altri predecessori di Lope, i *Poetas valencianos*, appaiono in data tarda, quando la loro esperienza era già stata del tutto consumata: la prima parte nel 1609, la seconda addirittura nel 1616; e con lo stesso aspetto di edizione da vendere a lacerti: in cerca insomma di consumatori minuti⁹¹. E in data tardissima (1615) Cervantes pubblica polemicamente le sue *Ocho comedias y ocho entremeses*.

Le stampe di commedie di Lope iniziano in maniera decentrata e avventurosa. Nel 1603 si ha a Lisbona un tentativo, con un libro che riunisce sei commedie che si dicono *Seis comedias de Lope de Vega y otros autores*, e nel 1604 a Saragozza e Valladolid Bernardo Grassa propone dodici commedie, numero che diventerà poi canonico per ognuna delle parti, sotto il titolo *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio...* L'edizione sembra avere un certo successo (viene riproposta per ben due volte l'anno seguente, e ancora – fuori di Spagna – nel 1607 e 1609); ma per la *Segunda parte de las comedias de Lope de Vega* si dovrà aspettare fino al 1609; e la *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros autores* è forse del 1612⁹².

La commedia si consuma invece "calda", a teatro: viene

⁹⁰ La "stranezza" di quest'operazione editoriale era stata rilevata da un intenditore di teatro spagnolo come M. Bataillon, «*Simple réflexions sur Juan de la Cueva*», *Bulletin Hispanique*, xxxvii, 1935, pp. 329-336. Ma poi sembra che nessuno abbia tenuto in conto le sue annotazioni. Per informazioni bibliografiche su Juan de la Cueva, cfr. R.F. Glenn, *Juan de la Cueva*, New York, Twayne, 1973; in data successiva Juan de la Cueva, *Los inventores de las cosas*, a cura di B. Weiss e L.C. Pérez, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1980; J.M. Reyes Cano, *La poesía lírica de Juan de la Cueva*, Sevilla, Diputación provincial, 1980.

⁹¹ M.G. Profeti, «I *Poetas valencianos*: due raccolte teatrali», in AA.VV., *Homenaje a José Simón Díaz*, Kassel, Reichenberger, 1988, pp. 561-567.

⁹² Qui e *infra*, v. M.G. Profeti, *La collezione «Diferentes Autores»*, Kassel, Reichenberger, 1988, Appendice III. Per la stampa di Lisbona, che fu anche riproposta a Madrid, sempre nel 1603, cfr. M.G. Profeti, «Una "collezione" milanese di Lope de Vega», *Quaderni Ispano-Americani*, 45-46, 1975, p. 229, n. 13. Per i problemi ecdotici, v. M.G. Profeti, «*Editar el teatro del Fénix de los ingenios*», *Anuario Lope de Vega*, II, 1996, pp. 129-151.

venduta al capocomico dallo scrittore, che perde ogni diritto di proprietà su di essa⁹³: il capocomico (che giustamente si chiamava *autor*, autore a buon diritto del testo spettacolo), una volta comprato il testo dal suo estensore (*ingenio*), era libero di arrangiarlo, tagliarlo, manipolarlo, adattarlo. Alle sue necessità, come direttore di una compagnia più o meno numerosa, o più o meno ricca di presenze femminili⁹⁴, per esempio, o ai *desiderata* del suo pubblico: magari via le tirate lunghe, difficili da recitare, e forse poco gradite ad ascoltatori più rozzi di quelli della capitale.

Ma quando ci si accorge – come si era accorto Timoneda – che il testo drammatico scritto può dare un buon provento come letteratura di intrattenimento, alcuni editori cominciano a riunire i copioni teatrali e a stamparli: il testo letterario quindi arriva al lettore con numerose tracce del processo di adattamento alle scene, fino a che Lope decide di pubblicare direttamente le sue commedie, nel 1617, con la parte IX, giustificando la sua operazione con una serie di prologhi che da una parte sottolineano la necessità di presentare testi corretti⁹⁵, dall'altra rivendicano la dignità letteraria della commedia.

Purtroppo quest'attività di stampa in proprio avrà vita breve: nel tentativo di puntellare la vacillante economia, la Junta de Reformación, istituita nel 1621 da Filippo IV, propone – il 6 marzo 1625 – che il Consejo de Castilla sospenda la concessione di *licencias* per «imprimir libros de comedias, no-

⁹³ A. Gonzáles Palencia, «Pleito entre Lope de Vega y un editor de sus comedias», *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, III, 1921, pp. 17-26; M. de los D. Salazar Bermúdez, «Querella motivada por la venta de unas comedias de Lope de Vega», *Revista de Bibliografía Nacional*, 3, 1942, pp. 208-216.

⁹⁴ In una stampa sciolta di *Virtudes vencen señales* di Luis Vélez de Guevara spariscono per esempio tutte le battute dei comprimari: una compagnia poco numerosa avrà ridotto drasticamente le parti secondarie, e le lacune sono passate dal copione a uno dei testimoni a stampa: v. la mia edizione della commedia, Pisa, Giuntina, 1965.

⁹⁵ Non solo si lamentano della corruzione dei testi stampati Lope, Alarcón, Tirso, Calderón nei prologhi delle loro parti autentiche, accusando gli stampatori di faciloneria e amore di lucro, ma se ne duole anche uno di questi stessi raccoglitori, che firma nel 1630 l'indirizzo *Al lector* della Parte XXII spuria: v. M.G. Profeti, «Un "amigo de Lope" parla "al lector" nel 1630», *Quaderni di lingue e letteratura*, 13, 1988, pp. 156-158: qui e nel «Prologo tra testo spettacolo...» si troveranno tutti i riferimenti relativi alle lagnanze dei vari autori.

velas, ni otros deste género»⁹⁶ [stampare libri di commedie, romanzi o altri dello stesso tipo]; ed effettivamente dal 1625 al 1635 nessuna raccolta di questo tipo appare nella capitale, e l'editoria teatrale deve spostarsi a Saragozza, Huesca, Barcellona, Siviglia.

Ma intanto gli autori hanno riflettuto sul "genere": il prologo che accompagna il testo letterario per il teatro nel momento in cui si offre alla lettura, opponendosi in certo senso al sistema comunicativo specifico⁹⁷, si propone infatti come raccordo transemiotico, e rifonda la dignità letteraria dell'oggetto, proposto a un momento di consumo meditato.

La consapevolezza del cambio di "categoria" è ben presente nel prologo di Montalbán:

Para desengañar a los curiosos y desmentir a los que profanan nuestros estudios me reduje a imprimir las mías, empeçando por estas doze, que es el tomo, lectores míos, que os consagro, para que las censuréis en vuestro aposento, que aunque parecieron razonablemente en el tablado, no es crédito seguro, porque tal vez el ademán de la dama, la representación del héroe, la cadencia de las voces, el ruydo de los consonantes, la suspensión de los afectos suelen engañar las orejas más atentas, y hazer que pasen por rayos los relámpagos, porque como se dizen aprisa las coplas, y no tiene lugar la censura para el examen, quedan contentos los sentidos, pero no satisfecho el entendimiento⁹⁸.

[Per disingannare i curiosi e smentire quelli che profanano i nostri studi, mi sono ridotto a stampare le mie [commedie], cominciando da queste dodici, che costituiscono il volume, lettori miei, che vi dedico, perché le giudichiate nelle vostre stanze, che anche se sono sembrate abbastanza buone sul palcoscenico, questo non è credito sicuro, perché talora il gesto dell'attrice, la recitazione dell'eroe, la cadenza delle voci, la sonorità delle rime, la sospensione delle passioni sogliono ingannare le orecchie più attente, e fanno prendere per fulmini i lampi; perché siccome le strofe si dicono alla svelta, la censura non ha tempo per un esame pausato, rimangono contenti i sensi, ma non soddisfatto l'intelletto.]

⁹⁶ J. Moll, «Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634», *Boletín de la Real Academia Española*, LIV, 1974, p. 98.

⁹⁷ C. Segre, «Contributo alla semiotica del teatro», in *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 3-14.

⁹⁸ Juan Pérez de Montalbán, *Prólogo largo*, in *Tomo primero de las comedias*, Madrid, A. Pérez, 1635, f. qqv.

Quindi, opposizione *sentidos/entendimiento*, che corrisponde a luoghi di fruizione ben diversi (*tablado/aposento*); in un'operazione dove si perde il testo-spettacolo, così ben tratteggiato dallo scrittore seicentesco, con modi da semiotica della rappresentazione: ecco i segni chinesici («ademán de la dama, representación del héroe»), la dizione («la cadencia de las voces, el ruydo de los consonantes»), l'interazione del destinatario («la suspensión de los afectos»).

Ora si tratta di parlare invece all'intelletto (*entendimiento*); di asseverare quindi la letterarietà del testo per il teatro, innanzitutto ripensandolo sotto specie teorica; ed è in questa prospettiva che va letto e considerato l'*Arte nuevo*, il trattatello con il quale Lope medita sul "nuovo" teatro spagnolo.

Questa tenace rete teorica appare anche laddove sembrerebbe di imbarcarsi solo nell'aneddotica; e penso anche a un testo tanto commentato e citato come il prologo di Cervantes alle *Ocho comedias*⁹⁹. Egli ci parla del teatro del buon tempo andato, incarnato da Lope de Rueda, in una visione che non pare corrispondere davvero ai testi rimastici: proiezione mitica, dunque, parziale e inattendibile, che illustra non tanto l'effettiva prassi teatrale della generazione a lui precedente, ma ci rivela invece la visione che del teatro poteva avere Cervantes stesso, visione di retroguardia, legata a un ormai improponibile modello, "classico" in quanto "povero" e statico, contro il lussureggiare della commedia lopianiana.

Non pare quindi un caso, da questa prospettiva, che quando Bartolomé de Torres Naharro nel 1517 aveva pubblicato a Napoli la sua *Propalladia* (sulla spinta evidente dell'esempio italiano, ben uso – contro la prassi spagnola – a pubblicare a stampa il testo letterario per il teatro) l'avesse fatta precedere da un *Probemio*: e qui proponeva la distinzione commedia/tragedia, ripercorreva le definizioni della prima da Cicerone a Orazio, ne dava una propria («un artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos por personas disputado» [un artificio ingegnoso di notevoli e infine allegri avvenimenti dialogati da attori]), stabiliva una di-

⁹⁹ Miguel de Cervantes, *Prólogo a Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* (1615), a cura di R. Schevill e A. Bonilla, Madrid, Imprenta de B. Rodríguez, 1915, pp. 5-10.

stinzione tra commedie di costume o di argomento letterario¹⁰⁰; lasciava insomma il primo documento teorico inerente il teatro della letteratura spagnola.

E ugualmente l'altro stravagante editore dei propri testi teatrali, Juan de la Cueva, ci affida la sua meditazione nell'*Ejemplar poético* [*Esemplare poetico*] (1606 e 1609), precedendo quindi di stretta misura l'*Arte nuevo*.

E ancora nel 1609 Virués sente il bisogno di intrattenere con dichiarazioni teoriche il suo «Discreto lector» nel proemio dei *Poetas valencianos* e nel prologo alla sua *Tragedia de la cruel Casandra*¹⁰¹.

Le caratteristiche del consumo del testo letterario per il teatro offrono quindi una nuova lettura delle polemiche sulla commedia che solcano con tanta vivacità la prosa di idee del XVII secolo. Ma ancor più segnano in maniera ineludibile l'assetto testuale delle varie opere. Le tracce dell'uso "teatrale" sopravvivono nei testi non stampati direttamente dagli autori e in gran parte dei manoscritti non autografi; e si verifica anche il caso – altrettanto ovvio – per cui opere di autori meno noti venissero ribattezzate e attribuite ad autori di maggior richiamo¹⁰²; ed ecco commedie di doppio o triplo titolo dette ora di uno, ora di un altro autore, con un reticolo spinosissimo di problemi di attribuzione, spesso del tutto insolubili.

Oggi il peculio di testi disponibile è costituito dai manoscritti (vuoi autografi, vuoi copioni più o meno arrangiati, vuoi derivati da tarde stampe) e da due importanti "collezioni", più o meno contemporanee: serie in sequenza – curate da vari stampatori – di raccolte di dodici commedie che vanno

¹⁰⁰ Bartolomé de Torres Naharro, *Propalladia*, ed. facsimile della stampa di Napoli, 1517, a cura della Real Academia Española, Madrid, 1936.

¹⁰¹ In F. Sánchez Escribano e A. Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, cit., pp. 151-154.

¹⁰² Per esempio, nel XVIII secolo la tipografia de la Santa Cruz di Salamanca stampa per ben due volte il *Príncipe de los montes* di Montalbán, attribuendolo a Calderón; e nella *Parte VI* dello stesso Calderón si insinua una seconda commedia di Montalbán: M.G. Profeti, «Los empeños que se ofrecen de Montalbán / Los empeños de un acaso de Calderón», in AA.VV., *Calderón, Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1983, pp. 249-254.

sotto il nome di *Comedias de diferentes autores*¹⁰³ e di *Comedias nuevas escogidas*¹⁰⁴.

Infine esistono le stampe di commedie singole, di solito in 16 e 18 fogli, vendute sciolte (*sueitas*), spesso prive di indicazione di stampatore, di luogo di stampa, di anno (s.l., s.a.). La riproposta di questi testi sciolti seguirà per tutto il XVIII secolo, con un'intensa attività, soprattutto periferica: stampano a Siviglia i Leefdael, i Padrino; a Valenza gli Orga; a Barcellona i Sapera e i Suriá y Burgada, ecc.¹⁰⁵ Si verifica anche un fenomeno di un certo interesse, sia letterario che culturale, per cui pieghi di 4 fogli propongono a stampa dei frammenti declamatori e narrativi di commedie (*relaciones*)¹⁰⁶.

¹⁰³ La raccolta inizia forse con la *Parte XXI*, facendo seguito alla trionfale raccolta delle commedie di Lope: v. M.G. Profeti, *La collezione «Diferentes Autores»*, cit.

¹⁰⁴ E. Cotarelo y Mori, «Catálogo descriptivo de la gran colección de las comedias escogidas que consta de cuarenta y ocho volúmenes, impresos de 1652 a 1704», *Boletín de la Real Academia Española*, XVIII, 1931, pp. 232-280, 418-468, 583-636, 772-826; XIX, 1932, pp. 161-218; A. Gasparetti, «La collezione di *Comedias Nuevas Escogidas*», *Archivum Romanicum*, XV, 1931, pp. 541-587; XXII, 1938, pp. 99-117. Esistono poi collezioni minori: cfr. M.G. Profeti, «Doce comedias las más grandiosas...: una collezione teatrale lusitana del secolo XVII», *La bibliofilia*, LXXX, 1978, pp. 73-83. Ovviamente tutte stampe non sempre affidabili: cfr. M.G. Profeti, «Un enigma bibliografico: la «*Parte VI de comedias Nuevas Escogidas*»», *Annali della Facoltà di Economia e Commercio di Verona*, Verona, 1976, pp. 5-18. Per i problemi generali del libro in questo periodo, cfr. D.W. Cruikshank, «Some aspects of Spanish book-production in the Golden Age», *The Library*, 31, 1976, pp. 1-19; il magistrale intervento di J. Moll, «Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española*, LIX, 1979, pp. 49-107; J. Simón Díaz, *El libro español antiguo*, Kassel, Reichenberger, 1983; K. Spang, «Hacia una terminología textológica coherente», in AA.VV., *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro, Actas del Seminario Internacional para la Edición y Anotación de textos del Siglo de Oro*, Pamplona, EUNSA, 1987, pp. 319-338.

¹⁰⁵ W.T. McCredy, «Las comedias sueltas de la casa de Orga», *Home-naje a W.L. Fichter*, Madrid, Castalia, 1971, pp. 515-524; J. Moll, «La serie numerada de comedias en la Imprenta de los Orga», in *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXV, 1-2, 1968-72, pp. 365-456; J. Martín Abad, «Series numeradas de la imprenta salmantina de la santa Cruz», *Salamanca*, 20-21, 1986, pp. 147-200; G. Vega García Luengos, «Impresos teatrales sevillanos del siglo XVIII: pautas de un estudio», in AA.VV., *Trabajos de la Asociación Española de Bibliografía*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1993, pp. 367-374.

¹⁰⁶ M.G. Profeti, «*Comedias e Relaciones*: la ricezione deviata», in AA.VV., *Atti del Colloquium Calderonianum Internationale*, L'Aquila, Officine grafiche napoletane Giannini e figli, 1983, pp. 91-114, con bibliografia relativa; è fondamentale M.C. García de Enterría, *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Madrid, Taurus, 1973.

I primi tentativi di sistemare questa «selva selvaggia», come la giudicava un appassionato bibliografo del teatro barocco, Antonio Restori¹⁰⁷, furono compiuti nell'Ottocento: a questo periodo risalgono le ristampe della famosa «Biblioteca de Autores Españoles» («BAE»), e alcuni cataloghi, che continuano ancor oggi a far testo¹⁰⁸. E anche questa riscoperta ottocentesca ha lasciato i suoi segni, se non vogliamo dire che ha provocato i suoi danni. Innanzitutto ha orientato il gusto della fruizione successiva in maniera sì direbbe irreversibile: ancor oggi si continua a riproporre e a ristampare i testi prescelti dalla «BAE», ignorandone altri forse più stimolanti e interessanti nella misura in cui sono meno «romantici» e più tipicamente «barocchi».

Né migliore appare la situazione in date più recenti: su un tessuto labile, che richiederebbe grande perizia e conoscenza dei fenomeni, vengono compiute talora operazioni ecdotiche superficiali e dannose che smagliano a volte irrimediabilmente il quadro che dovrebbero pazientemente restaurare: alle migliaia e migliaia di testi corrispondono poche decine di edizioni critiche serie¹⁰⁹.

Situazione assolutamente anomala, dunque; forse anche a essa si deve attribuire la scarsa fortuna del teatro spagnolo ai nostri giorni. I problemi ecdotici, la mancanza in patria di un'adeguata politica editoriale, l'inusitato assetto formale della *comedia*, sostanzialmente lontana dalle consuetudini teatrali europee, hanno forse influito sulla sua possibilità di «esportazione». La difficoltà di traduzione appare infatti doppia: sul piano della versione letteraria la difficile resa polimetrica, la rete simbolica oscura a fruitori a essa estranei; ma alla traduzione da lingua a lingua va unita quella da modo di rappresentare a modo di rappresentare: si rifletta, per esempio, che nella pratica corrente europea è quasi impossibile trovare at-

¹⁰⁷ A. Restori, *Saggi di bibliografia teatrale spagnuola*, Genève, Olschki, 1927, dottissimo, acuto e purtroppo poco conosciuto.

¹⁰⁸ C.A. de la Barrera y Leirado, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*, Madrid, Imprenta Rivadeneyra, 1860; molto utile è anche la lista dei titoli di commedia che figura alla fine del vol. I di P. Salvá, *Catálogo de la biblioteca de Salvá*, Valencia, Imprenta de Ferrer de Orga, 1872.

¹⁰⁹ M.G. Profeti, «L. Vélez de Guevara e l'esercito ecdotico», *Quaderni di lingue e letterature*, 5, 1980, pp. 49-94; poi in M.G. Profeti, *La vil quimera de este monstruo cómico*, cit., pp. 289-341.

tori in grado di interpretare con la giusta misura i ruoli di *gracioso*. Per cui poche sono le opere che appaiono attualmente nei repertori teatrali italiani, titoli che si ripetono stancamente e che contrastano in maniera evidente con la ricchezza del patrimonio testuale del secolo d'oro.

Par difficile credere, insomma, che ai suoi tempi, e come lui stesso orgogliosamente ricorda, le commedie di Lope arrivassero fino alla corte del Gran Turco:

comprándolas en Venecia a algunos mercaderes judíos para llevárselas, de que yo vi carta de su embajador entonces para el conde de Lemos, encareciendo lo que este género de escritura se extiende por el mundo después que con más cuidado se divide en tomos¹¹⁰.

[comprandole a Venezia da certi mercanti ebrei per portarle là, e a questo proposito io ho visto una lettera del suo ambasciatore di allora al conte di Lemos, sottolineando come questo tipo di scrittura si diffonde per tutto il mondo dopo che con più accortezza si divide in tomi.]

E non solo vi arrivava il testo letterario per il teatro, ma lo spettacolo stesso: poco dopo Lope ricorda la rappresentazione davanti alla sultana della sua *Fuerza lastimosa* [*Violenza pietosa*]. O, se non vogliamo credere alle sue parole, magari non disinteressate, ecco la testimonianza di Emanuel de Aranda, gentiluomo nato a Bruges nel 1606 e schiavo ad Algeri dal 1640 al 1642: «Il 7 dicembre 1641, vigilia della festa di Nostra Signora, gli schiavi dei bagni della Dogana rappresentarono, la sera, ai bagni, una commedia in spagnolo piuttosto ben fatta sulla storia di Belisario»¹¹¹.

Potente strumento di penetrazione culturale e ideologica, il teatro spagnolo si diffonde dunque non solo fino all'America del Sud, ma nelle zone che più si immaginerebbero impermeabili, l'impero turco; è voracemente tradotto in Francia e in Italia, fornisce temi e argomenti a Corneille e Racine, e crea uno dei pochi miti moderni, quello di don Giovanni.

¹¹⁰ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, a cura di J. Barella, Madrid, Júcar, 1988, p. 125.

¹¹¹ Emanuel de Aranda, *Il riscatto. Relazione sulla schiavitù di un gentiluomo ad Algeri*, a cura di C. Béguin, Milano, Serra e Riva, 1981, p. 137. La commedia può essere identificata con *El capitán Belisario*, di Mira de Amescua, che circolò con grande fortuna attribuita anche a Lope de Vega.

Pare insomma identificarsi con la Spagna dei secoli d'oro, per cui alla condanna e all'espunzione di quella cultura appare intimamente legata l'incomprensione e la dimenticanza della commedia stessa.

3. LA LIRICA

La lirica del XVII secolo è caratterizzata da un intenso sperimentalismo, che spinge la scrittura in molteplici direzioni, proponendo vari modelli e varie operazioni di elusione o di reinterpretazione dei codici assestati. Se a ciò si aggiunge un'annosa, malintesa e forse datata polemica critica su quelle che vennero definite le due *scuole* poetiche del periodo (concettismo e cultismo), si comprenderà la difficoltà di ripensare autori e generi in una prospettiva sincretica.

Sarà dunque opportuno, anche se forse eccessivamente schematico, illustrare i gruppi poetici che operavano nella penisola, e i generi che si offrivano alla loro elaborazione, prima di esaminare i meccanismi stilistici che hanno portato alla divisione canonica concettismo/cultismo.

3.1. I luoghi

Il primo polo attorno al quale la produzione poetica si concentra è l'Andalusia: a Siviglia aveva operato Fernando de Herrera, e una sorta di inquietudine innovatrice, se non una vera e propria coscienza di gruppo, si trasmette all'ambiente culturale andaluso dalle sue operazioni di trasformazione lessicale e sintattica. Nei centri di Siviglia, Antequera e Granada, centri in pieno sviluppo economico, con abitudini al mecenatismo e in presenza di un'élite colta, si muovono Juan de Arguijo, Rodrigo Caro, Francisco de Medrano, Francisco de Rioja, Juan de Jáuregui. Spesso si tratta di autori con marcate predilezioni per la pittura, l'archeologia, la storia, interessi che si riflettono nella loro poesia. È antequerano Pedro Espinosa, che pubblica nel 1605 a Valladolid un'importante riunione antologica di poesia, *Flores de poetas ilustres de España* [*Fiori di poeti illustri di Spagna*], panorama della poesia spagnola degli inizi del secolo e prima testimonianza edita di poeti come Góngora e Quevedo.

In Aragona i fratelli Argensola, Lupercio e Bartolomé, producono una poesia di un moralismo contegnosamente satirico e didattico, di stampo oraziano, affine a quello del sivigliano Medrano, dando voce a un movimento poetico che è stato definito classicista.

Madrid poi è destinata a diventare la cassa di risonanza di ogni innovazione e moda letteraria. Vi risiedono, intorno alla corte, un'aristocrazia e una classe colta con inquietudini umanistiche. Molti nobili, come il duca di Lerma, il conte di Lemos, il conte di Villamediana, il principe di Esquilache, praticano la poesia; lo stesso Filippo IV manifesta grande interesse per le lettere e le arti. Intorno a molti nobili si riuniscono piccole corti letterarie costituite in accademie¹¹²; a Madrid, a Valenza, a Siviglia, in Aragona operano cenacoli poetici, si indicano sessioni ordinarie e straordinarie, si promuovono concorsi, *certámenes* e *justas*, in occasione di feste religiose o profane, proponendo un tema unico da svolgere in una forma metrica prestabilita: è indubbio che dal confronto e dall'emulazione i partecipanti ricevessero stimoli e suggestioni.

3.2. I modelli

Su una linea di continuità con la poesia rinascimentale, i generi che il poeta del XVII secolo coltiva sono quelli legati ai modelli anche metrici italiani, che all'inizio conservarono una corrispondenza abbastanza stretta con i temi trattati, ma che in seguito appaiono veicolo non necessariamente legato al contenuto. Così il sonetto, in principio associato alla lirica amorosa, diventa poi *alveo* per una vasta gamma di argomenti; e lo stesso accade per la canzone e le ottave.

Accanto alle forme metriche italiane vengono utilizzate quelle tradizionali spagnole, come il *romance* o la *letrilla* [canzonetta], con analoghi fenomeni di commistione tematico-formale. Così Lope e Valdivielso potranno scegliere di scrivere in *romance* un intero poema (rispettivamente *El Isidro* e il *San José*) per conferire alla materia un'aria di semplicità e di rusticità, impossibile da ottenere con il nobile endecasillabo.

¹¹² V. J. Sánchez, *Academias literarias del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1961.

Da quando il *romance* aveva fatto la sua prima apparizione nel mondo della scrittura, durante il periodo dei Re Cattolici era naturalmente iniziata anche la sua utilizzazione colta, fino a che tra il 1589 e il 1597 appaiono nove volumi, intitolati *Flor de romances nuevos*, raccolti a Madrid nel 1600 nel *Romanceo general*: si tratta ormai di decise imitazioni dotte della materia romancistica, la cui diffusione era favorita dall'uso che se ne faceva come testi cantati. Il successo è immediato, come si desume dal fatto che nel 1602 e nel 1604 si effettuano ristampe ampliate (le nove parti del 1600 sono diventate ora tredici), e nel 1605 si pubblica a Valladolid la *Segunda parte del romanceo general*. Il giovane Lope o il primo Góngora si dedicano dunque a questo tipo di poesia, che innova profondamente la materia romancistica tradizionale, con le modalità dei *pastoriles* [pastorali] e *moriscos* [moreschi]: sotto pseudonimi poetici che si rifanno al mondo arcadico o di un orientalismo granadino di maniera, si occultano, spesso in maniera trasparente, dame e innamorati; ciò che si racconta e si canta è un raffinato mondo sentimentale, più appassionato e acceso nei *moriscos*, più malinconico e sfumato nei *pastoriles*. La struttura può essere riassunta con le parole di Menéndez Pidal: «In quattro parole solevano indicare la situazione o il tema, e poi l'ispirazione traboccava in dettagli accessori, in descrizioni animate, in monologhi pieni di eloquenza»¹¹³. Anche qui la commistione tra le forme ereditate dalla tradizione e l'innovazione profonda si sposa in un *corpus* esteso e variegato, che per un lungo periodo è stato considerato artificioso e ingiustamente disprezzato da una critica più sensibile all'apprezzamento del "primitivo" *romanceo tradicional*, ma che è stato rivalutato come espressione, insieme alla commedia, «di quella società spagnola, la sua idealizzazione, la sua caricatura; gesto solenne o atteggiamento ironico»¹¹⁴.

Già nel *Romanceo general* del 1604 ai *romances* propriamente detti si uniscono *seguidillas* e *letras para cantar*; e sono gli stessi poeti autori dei primi a marcare il ricambio di mode

¹¹³ R. Menéndez Pidal, *La epopeya castellana a través de la literatura española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1974, p. 141.

¹¹⁴ J.F. Montesinos, «Algunos problemas del romancero nuevo», in *Ensayos y estudios de literatura española*, Madrid, Revista de Occidente, 1970, pp. 111-112.

sempre più fugaci e a proporre al pubblico altre "novità": anche la canzonetta sarà ovviamente teatro di continue innovazioni. Appare per esempio quella a due ritornelli alternati, che talora carica di senso l'alternanza stessa: così una *letrilla* di Góngora giustappone al commento «bien puede ser», ironica consapevolezza della falsità dell'apparenza, il versetto «no puede ser», secca smentita di essa e appello alla nuda verità¹¹⁵.

Insomma, anche la poesia appare legata al suo consumo, spinta al rinnovamento dalle modalità di diffusione, commista ad altre forme: basti pensare che il *romancero nuevo* è stato allo stesso tempo lo strumento e il risultato dell'assimilazione della materia del *romancero tradicional* alla commedia.

3.3. I temi

La ricchezza tematica della poesia barocca è notevole: si spazia dalla poesia amorosa, morale, religiosa, mitologica, panegirica e laudatoria, eroica, funerale ed elegiaca, a quella satirica e burlesca. Un cenno speciale merita la poesia che si dedica alla pittura di paesaggi e giardini, spesso consacrata all'illustrazione di un prodotto artistico (pittura, scultura, architettura): una sorta di metadescrizione di indubbio interesse¹¹⁶.

Il desiderio di ricambio anche tematico spinge verso una commistione tra vari livelli argomentali; oppure accade che l'argomento apparentemente principale occupi uno spazio temuale minimo, caratteristica che Orozco Díaz ha chiamato «pluritematicità e spostamento, o preterizione dell'argomento centrale»¹¹⁷. Aspetto che è stato classificato come «manierista», con distinzione forse non del tutto produttiva ai fini di un esame "sul campo" della poesia del XVII secolo.

Una menzione a parte merita la poesia erotica, se non

¹¹⁵ Luis de Góngora, *Obras completas*, a cura di J. e I. Millé Jiménez, Madrid, Aguilar, 1972, pp. 286-289, nota 95. V. il commento di D. Alonso, *Góngora y el Polifemo*, Madrid, Gredos, 1967, vol. II, p. 72.

¹¹⁶ V. E.L. Bergmann, *Art Inscribed. Essays on Elephras in Spanish Golden Age Poetry*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1979.

¹¹⁷ E. Orozco Díaz, *Manierismo y barroco*, Salamanca, Anaya, 1970, p. 192. Debordante la bibliografia sul manierismo: rimando alle schede che riunii in *Quevedo: la scrittura e il corpo*, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 126-127.

altro perché per lungo tempo ignorata o volontariamente espunta dalle storie letterarie spagnole: coltivata nelle forme tradizionali, sfruttando per l'allusione erotica la rima in eco, oppure nell'aulico sonetto, che dipinge una "scena" *osée* su sfondo classico, questo tipo di poesia appare riunito in numerosi manoscritti, a formare vere e proprie raccolte tematiche¹¹⁸. È un altro tassello che, al di là della curiosità che può suscitare, permette di capire l'ampiezza e la duttilità dell'immaginario lirico dei secoli d'oro.

3.4. I procedimenti stilistici

Quindi tutto il panorama poetico mostra una tendenza sperimentale, operando sulla base dei modelli formali, mai rinnegati, dell'eredità classico-italiana e della tradizione popolar-gigante spagnola. L'innovazione si manifesta soprattutto nel sincretismo, nell'accumulazione e commistione di temi e di forme metriche.

La personalità letteraria dove la tendenza trasgressiva si manifesta con maggiore evidenza è Góngora, e questa rottura delle gabbie tematico-formali costituisce il primo scandalo agli occhi dei contemporanei¹¹⁹. Solo in un secondo momento

¹¹⁸ P. Alzieu, Y. Lissorgues e R. Jammes, *Floresta de poesías eróticas del siglo de oro*, Barcelona, Crítica, 1984; un'interpretazione in M.G. Proffeti, *Quevedo: la scrittura e il corpo*, cit., pp. 171-198.

¹¹⁹ Nell'*Examen del «Antídoto»* (1617) la prima perplessità che le *Soledades* [*Solitudes*] suscitano in Francisco Fernández de Córdoba è il problema del "genere" cui si possano ascrivere: «Supuesto que [el poema] no es dramático, tampoco puede ser épico, ni la fábula o acción es de Héroe, o persona ilustre, ni acomodado el verso; menos es Romance, por más que tenga del mixto, porque demás de no ayudarle el verso, no introduce Principes por sugeto del Poema, ni Cortes, ni guerras, ni aventuras [...]. Bucólico no es aunque en él entran pastores, ni Halieutico, aunque pescadores, ni Cinegético aunque cazadores; porque ninguno destes es sugeto adecuado y trata a todos los referidos, es necesario confesar que es Poema que los admite y abraza a todos: cuál sea este, es sin duda el Mélico» [Giacché il poema non è drammatico, nemmeno può essere epico, né è argomento o azione di eroe o persona illustre, né adeguato il verso. Nemmeno è "romance", anche se ha carattere misto, perché — oltre a non aiutarlo il tipo di verso — non introduce principi come argomento del poema, né corti, né guerre né avventure [...]. Bucolico non è, anche se vi compaiono pastori, né alieutico, anche se ci sono pescatori, né cinegetico, anche se ci sono cacciatori; perché

le censure si appuntano sulle caratteristiche morfosintattiche della sua poesia, sull'iperbato, le formule latineggianti, e sulle innovazioni lessicali, soprattutto sui neologismi e sui latinismi¹²⁰.

La linea di discriminazione tra poeti «culti» e «concretisti»¹²¹ passa appunto per l'accettazione da parte dei secondi dei consueti procedimenti di *ornatus* retorico (allitterazione, paranomasia, *calembour*, dilogia), comuni anche ai primi poeti, e la ripulsa invece delle innovazioni lessicali e morfosintattiche.

Il risultato di entrambi i procedimenti è l'anfibologia, la possibilità di un "senso nascosto" che il lettore deve scoprire nel dettato poetico; ma mentre quello annodato nelle figure retoriche consuete poteva apparire "facile" alla decifrazione, data una lunga abitudine a siffatte operazioni, l'interpretazione da condurre per iperbati, formule sintattiche giustapposte, bimbrazioni e simmetrie¹²², o peggio per neologismi, appariva "difficile", oscura, e quindi censurabile.

nessuno di essi è soggetto adeguato e tratta di tutti quelli che abbiamo detto, è necessario confessare che è poema che li ammette e abbraccia tutti; non potrà dunque essere se non di tipo melico», apud J. Beverly, *Aspect of Góngora's «Soledades»*, Amsterdam, John Benjamins B.V., 1980, pp. 60-61 (ho normalizzato grafia e punteggiatura).

¹²⁰ Sulle polemiche, v. D. Alonso, *La lengua poética de Góngora*, Madrid, xx Anejo de la Revista de Filología Española, 1950; F. Lázaro Carreter, *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid, Cátedra, 1984; A. Colard, *Nueva poesía. Conceptismo y culteranismo en la crítica española*, Madrid, Castalia, 1967; E.J. Gates, *Documentos gongorinos*, México, Colegio de México, 1961; A. Martínez Arancón, *La batalla en torno a Góngora*, Barcelona, Bosch, 1978.

¹²¹ Forse non sarà inutile ricordare che categorie come «concretismo» e «culteranesimo» sono ben poco usate dai trattatisti contemporanei, e appaiono sempre in senso negativo, nonostante la fortuna critica di cui hanno goduto in tempi recenti. Sarebbe forse opportuno cominciare a prescindere almeno dalla loro schematica opposizione, se non dal loro uso; bene sottolinea Molho: «Góngora è, senza dubbio, il maestro del concetto», M. Molho, *Semántica y poética*, Barcelona, Crítica, 1977; trad. it. *Semantica e poética*, Bologna, Il Mulino, 1991, p. 61.

¹²² Per l'illustrazione di tutti questi procedimenti, v. D. Alonso, *La lengua poética de Góngora*, cit.

3.5. I testi

La vivacità e a volte la violenza delle polemiche scatenate dalle innovazioni gongorine possono dare ragione dell'attenzione con cui nell'ambiente culturale contemporaneo si dibattevano le questioni dotte; la poesia – soprattutto lirica – non segue tuttavia le vie di diffusione consuete ad altre culture europee. Essa si diffonde principalmente manoscritta, in manoscritti soprattutto antologici (anche se non mancano edizioni che riuniscono testi di un solo autore), *pliegos sueltos* (cioè foglietti stampati sciolti, contenenti spesso un solo breve testo poetico) e sillogi antologiche a stampa. Le fonti non stampate e a vita effimera (come il *pliego suelto*) sono tuttavia di gran lunga superiori a quelle scritte: Rodríguez Moñino¹²³ ha dunque messo felicemente in luce la conoscenza frammentaria che della poesia contemporanea ebbero i fruitori del XVII secolo, dal momento che la diffusione poetica si verificò in zone geografiche isolate, e solo pochi autori godettero di celebrità nazionale. E la frammentarietà costituisce purtroppo anche un nostro retaggio, dato che i vari materiali che allora circolarono non sono stati tutti scoperti e catalogati.

Blecua aggiunge, correggendo parzialmente il tiro, l'importanza che altri generi – come il teatro e il romanzo – ebbero per la diffusione della poesia¹²⁴; tuttavia, la trasmissione lacunosa, il fatto che nemmeno autori come Quevedo o Góngora abbiano stampato direttamente la loro opera poetica, ci hanno lasciato un difficile legato ecdotico; il lavoro editoriale sugli autori del XVII secolo è ben lungi dall'essere completo o soddisfacente.

4. LA PROSA E LA NARRATIVA

4.1. La prosa di riflessione

Il dirigismo della cultura da parte delle élites al potere è connotato all'essenza ideologica di quasi tutta la produzione

¹²³ A. Rodríguez Moñino, *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Castalia, 1968.

¹²⁴ J.M. Blecua, *Sobre poesía de la edad de oro*, Madrid, Gredos, 1970, p. 35.

letteraria, in specie di quei prodotti maggiormente richiesti dal pubblico e diventati strumento di persuasione più o meno palese: la commedia, il romanzo e la predica sfarzosa e teatrale. La necessità di persuasione, profondamente sentita, fece sperimentare gran quantità di tecniche della convinzione, agendo tanto sui contenuti che sulla forma dell'espressione. Per combattere gli inganni del mondo e indurre a riflettere sulla salvezza, fu resa funzionale la formula del *desengaño* nelle più varie sfaccettature tematiche – il sogno, l'inganno degli specchi, la fugacità del tempo – con il fine di dare enfasi all'opposizione apparenza/realtà. Allo stesso tempo lo scrittore mette in opera le forme tendenti a prolungare l'attesa e a risolvere la tensione attraverso la sorpresa, lo stupore e la meraviglia, con una suspense che si compiace della cerebralità di formulazioni enigmatiche e sibilline; potenzia altresì tutto ciò che è cifra piena di significato, per lo sforzo intellettuale che comporta e che ben si esprime nella violenta metaforicità, e nella sentenziosità, nel simbolismo a oltranza che rivivifica l'allegoria, caduta in disuso da tempo, nella creazione di personaggi estranei a ogni realtà e che devono essere soprattutto caricature o simboli di vizi e di virtù.

Certi tratti del pensiero e del gusto letterario del XVII secolo subiscono l'influsso dei gesuiti e del loro ruolo dirigente nella vita intellettuale e culturale in Spagna¹²⁵. Il prestigio dei loro studi e colleghi fu rilevante, soprattutto dopo la morte di Filippo II e in netta rivalità con le istituzioni universitarie tradizionali. Un ruolo di rilievo ebbero i gesuiti nella censura dei libri, ma intanto le loro tecniche pedagogiche, di riconosciuta validità in tutta Europa, potenziavano il livello degli studi classici e la cura della lingua nazionale; gli umanisti dell'ordine mettevano a tacere i dubbi sull'opportunità di conoscere gli autori della paganità e di utilizzarli ai propri fini, anche se in maniera sorvegliata dall'alto. La loro convinzione della forza persuasiva dell'*emblemata* come forma pedagogica, per il sicuro potere comunicativo a più livelli e in modo diret-

to, contribuì ad acuire il gusto per tutte le forme icastiche, con abbinamento di immagini allegoriche e simboliche fortemente enigmatiche, che permeano la prosa e la poesia dell'epoca, mentre l'importanza concessa allo studio della retorica contribuì alla crescita d'interesse per la disciplina e potenziò la sua presenza nella creazione letteraria. I gesuiti favorirono inoltre l'interesse speculativo verso il neostoicismo, una corrente di pensiero, comune a cristiani e protestanti, che tentò di conciliare la filosofia degli antichi stoici col cristianesimo. Nella penisola iberica l'interesse si centrò in modo particolare sull'opera di Seneca e generò uno stile di scrittura che confluiva nell'imperante concettismo. Grande fu l'attenzione dei gesuiti alla "casuistica", quel ramo dell'etica che tendeva a risolvere i problemi di coscienza come si presentavano ai confessori, nella convinzione che le norme generali di condotta basate sulla religione e sulla morale dovessero essere interpretate in modo eccezionale per rispondere alle necessità dei "casi" speciali connessi a circostanze particolari e conflittive. Si può dire che, nelle forme più estreme, rispondeva alla domanda se un atto apparentemente non cristiano potesse essere giustificabile e reso accettabile al cristiano con argomenti logici. Proliferarono le *Summae* di casi di coscienza, e l'attenzione con cui venivano lette ben può essere messa in rapporto col moltiplicarsi dei "casi" che danno materia ai romanzi brevi, uno dei generi letterari di consumo massiccio nell'epoca.

Proprio il "gioco" potrebbe considerarsi la più profonda delle strutture barocche, se non addirittura la condizione spirituale del secolo, che si cristallizza nel linguaggio "coperto". L'etica barocca, «consolidatasi tra vagheggiamenti illusori di felicità terrena e aspettazione dolorosa di quella certezza più alta che la morte e il giudizio divino possono dare», si fonda sulla triade pazienza-simulazione-prudenza, fondamento del secolo¹²⁶. E per ciò si assiste a una teorizzazione della duplici-

¹²⁶ Mi sembrano pienamente trasportabili alla cultura barocca spagnola le coordinate tracciate per quella italiana da A. Asor Rosa in due suoi contributi di ampio respiro, che qui richiamo: uno il capitolo «La lirica barocca», in *Il Seicento*, vol. v/1 di *La Letteratura italiana. Storia e testi*, a cura di C. Muscetta, Bari, Laterza, 1974; l'altro «La narrativa italiana del Seicento», in *Le forme del testo. La prosa*, vol. II/2 di *La Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1984, pp. 715-757, in part. 719-735; certamente complementano il concetto di cultura barocca in quanto «strut-

¹²⁵ Concordo con la visione d'insieme offerta da P.E. Russell nel suo capitolo «La literatura española (1474-1681)», in *Introducción a la cultura hispánica*, a cura di P.E. Russell, Literatura, Barcelona, Crítica, 1982 (ma originariamente *Spain. A Companion to Spanish Studies*, 1973), vol. II, pp. 95-237, in part. pp. 155 ss.

tà e dell'ambiguità come comportamenti obbligati sulla terra, che si esprimono con movenze di gioco e un tono sospeso tra la gravità e la leggerezza. È qui l'anima "barocca", in questa inclinazione del secolo a vivere la vita come ambiguità e gioco allusivo, sfaccettato, di corrispondenze e contrasti; gioco e paradosso che sono le forme storiche con cui un certo sviluppo di conoscenza della natura umana poté realizzarsi. Tutta la cultura barocca è basata sulla persuasione che la natura è un libro di simboli metamorfici e anagrammatici che solo una ricerca linguistica, spinta all'esasperazione, consente di esplorare e leggere; e il *discreto* è predisposto a cogliere e raccontare la trama dei rapporti naturali sottesi alla superficie delle cose e a renderli con la rappresentazione linguistica più esauritiva possibile. La retorica acquista un posto sovrano in quanto fornisce gli strumenti necessari per catturare la varietà delle forme possibili. Da qui l'importanza delle *contingencias*, ossia le *circunstancias* che offrono uscite a raggiera dal centro delle cose alla ricerca di rapporti, di somiglianza o di differenza, a formare il reticolato dell'infinito, secondo la geniale definizione di Gracián nell'*Agudeza*. Sotto la categoria del gioco lo scrittore sperimenta ogni tipo di forma, e di tutte fa strumento per afferrare il reale. L'instabilità che deriva dalla caduta delle grandi certezze si può manifestare nell'ansia per l'accumulazione, che induce ad affastellare il maggior numero di cose nella forma "miscellanea", tipica del secolo, a cavallo fra saggistica, erudizione, critica razionale, digressione; oppure, all'insegna dell'opposta *brevitas*, celando il mondo sotto la cifra dell'allusività laconica e concettuale, attraverso le logiche espressive dell'emblema, la massima, l'adagio. Caduto anche il principio d'ordine e misura della *mimesis*, si insegue la meraviglia per le vie del nuovo, del diverso, del bizzarro. In modo parallelo alle fughe della lirica, si può essere d'accordo, per quanto riguarda la finzione del romanzo barocco, con chi asserisce che la *fabula* era guidata attraverso la peripezia da una poetica della tensione e della sorpresa «in cui gli eventi, più che dai rapporti metonimici di causa ed effetto, o cronologicamente, di prima e di poi, sono concatenati dal paradosso

tura storica» così come lo ha tracciato J.A. Maravall in *La cultura del Barocco*, cit., che peraltro ritiene il concetto estendibile ad altre aree culturali europee, fra cui l'Italia.

dei fatti e delle contraddizioni fra volontà degli attanti e successivi accadimenti, dai rapporti metaforici di somiglianza e analogia, con scambi di personaggi, sostituzioni, agnizioni, travestimenti, volontari o involontari, illusionismi, intersezioni, personaggi alla ricerca della vera identità, quasi fossero traslati o figure da riportare ai significati del termine proprio¹²⁷. Dominio della retorica, e del gioco per l'appunto.

4.2. Il romanzo

L'anomalia del romanzo, generale nell'Europa del Seicento, vede nella Spagna l'esplosione grandiosa del *Quijote*, il successo del romanzo picaresco e la fioritura ricchissima di collezioni di novelle di argomento amoroso. Alla domanda promponente di affabulazione, in un'epoca in cui perdura la lettura orale collettiva, insieme al rafforzarsi della lettura individuale silenziosa come frutto maturo della diffusione del libro a stampa, si risponde con forme di narrativa nuove. Il romanzo si impone, lungo o breve che sia, anche in assenza di una codificazione propria, grazie a un eclettismo vorace che prende forme diegetiche preesistenti, decontestualizzandole dai generi letterari cui appartenevano per "raccontare" secondo principi strutturanti ibridi, misti, straordinari: attinte dalla narrazione epica in versi, dal romanzo ellenistico, dal romanzo di cavalleria. Si racconta all'insegna di una finalità. In primo luogo, quella edonistica con un aggancio all'eutrapelia o necessità insita nell'uomo di scherzosa piacevolezza che calma umanamente gli umori e le ansie, mentre è al tempo stesso capacità di espressione arguta e, in quanto tale, qualità sociale altamente positiva; e poi, attraverso quella *apacible entretenimiento*, si veicolano, in modo più o meno subliminale, le intoccabili certezze ufficiali. Acquista così tutto il suo senso il concetto di *ejemplaridad*, inseparabile dal racconto breve seicentesco: la varietà di "casi" che il reale offre alla penna del narratore, tanto nella positività come nella negatività, sono sempre insegnamenti di comportamenti

¹²⁷ Cfr. A. Battistini e E. Raimondi, «L'anomalia del romanzo e dei generi misti», in *Le figure della retorica. Una storia letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 158-164 (159).

to sociale, esempi da seguire o da evitare nella convivenza collettiva.

Se con molteplicità di canoni, ripresi in senso stretto e ironico allo stesso tempo, si genera il grande capolavoro di Cervantes, pure il romanzo picaresco nasce senza una codifica specifica, ma utilizzando parimenti canoni vicini e lontani per ripresentarli in modo del tutto peculiare: da Apuleio e Luciano alle confessioni dei condannati a morte, dalle raccolte epistolografiche al romanzo cavalleresco, al sermone. E in modo parallelo anche altri generi presentano uno statuto di ibridismo programmato, come il romanzo pastorale o l'egloga, con la loro mescolanza non soltanto di prosa e verso, ma di statuti retorici propri del romanzo epistolare, sentimentale, della novellistica italiana, della canzone o del racconto orale, con lo scopo di dilettare attraverso la variazione, lo stupore e la sorpresa, o, verosimilmente, le grandi coordinate estetiche dell'epoca.

Un'istanza di grande rilievo contribuì ad accrescere e consolidare la combinatoria delle forme brevi del narrare: le forme popolari orali come le facezie, gli aneddoti, i proverbi raccontati, le novelline, di lontana ascendenza, presentavano nella penisola iberica un patrimonio ricchissimo che si perpetuava penetrando in opere raffinate e colte, in prosa e in verso, che vanno dal teatro alla predica. Nel Rinascimento quelle "forme semplici" avevano goduto di un grande successo, trascinate dal gusto umanistico per le raccolte di apotegmata o detti e fatti di personaggi illustri, affiancate ai manuali di elegante eloquenza cortigiana; si omologarono facilmente alle altre collezioni promosse con l'affermazione della stampa, e cioè con le numerose traduzioni di Boccaccio e delle collezioni italiane di racconti a cornice. Inoltre, novelline e aneddoti ereditavano in sé il carattere didascalico degli *exempla* medioevali. La felicità della formula narrativa breve si consolidò inoltre grazie alla perfetta combinazione con l'ideale della *brevitas* e con la concentrazione pregnante che stava alla base dell'ingegnosa concettistica, sviluppando quel generativismo insito che, attraverso lo sviluppo diegetico, portava direttamente alla novella. Per ciò la formula narrativa breve sostanzia le collezioni di racconti, penetra e scandisce anche schemi narrativi più complessi quali il tardo romanzo picaresco, portandolo verso una struttura episodica e giustappositiva; moltiplica il gusto per l'oralità introducendo spesso il racconto nel racconto (racconti di terzo grado si individuano, per esempio, nel *Marcos de Obregón* di

Vicente Espinel). Permette insomma uno sperimentalismo narrativo a varie voci, di notevole complessità.

La dinamica romanzesca esplose dunque con una sapiente tecnica del montaggio, regolata da un dominio incontrastato della *dispositio* retorica. I principi compositivi vedono il dominio della peripezia e sono amministrati dalla poetica della tensione e della sorpresa attraverso un calcolo razionale di infinite varianti. Per esprimere la semplice formula di una trama avventurosa, unita a un blando erotismo, in ambienti prevalentemente urbani (questo è la «novela corta») si prodigano travestimenti, maschere, spostamenti spaziali, naufragi, prigioni, ritrovamento, elementi tutti che sostanziano l'equivoco e il riconoscimento costanti. La perizia nella tecnica narrativa dà soluzioni alle combinatorie più varie nella sintagmatica delle collezioni di novelle: si va dalla semplice serialità alla maniera delle *Novelas ejemplares* di Cervantes, criticata da Tirso de Molina perché le narrazioni si presentavano «ensartadas como procesion de disciplinantes» [infilate come incappucciati in processione], agli inquadramenti in svariate forme di cornice, quasi sempre la riunione in un luogo (*Los Cigarrales de Toledo* [Giardini di Toledo] di Tirso, la *Huerta de Valencia* di Castillo Solórzano), per feste o accademie (*Sala del placer honesto* [Sala di onesto piacere] di Castillo Solórzano), o veglie (*Noches de invierno* di Antonio de Eslava; *Noches de placer* [Notti piacevoli] di Castillo Solórzano); oppure, all'opposto, il viaggio: *El Viaje entretenido* [Piaciutevole viaggio] di Rojas, o *El pasajero* [Viaggiatore] di Suárez de Figueroa. Ma la forma più raffinata sarà la cornice che si fa racconto, nella quale fu grande María de Zayas, con la sua integrazione di personaggi dei racconti nella cornice e il passaggio dei medesimi da un racconto all'altro, in un'esperienza che esaspera la *admiratio* fino ai limiti del possibile. Anche i limiti della verosimiglianza sono spesso travalicati, nella scommessa di rendere credibili miracoli, scomparse, eventi soprannaturali quali apparizioni o diavoli. La mira finale dello scrittore è sempre comunque il *desengaño*, un *desengaño* portatore di ideologia conservatrice, anche se non raramente si percepiscono in alcuni punti del sistema frange e crepe attraverso cui si intravedono e intuiscono infrazioni e trasgressioni, soprattutto in ambito di un eros incestuoso: si scandagliano i *Desengaños amorosos* di Zayas, le *Novelas ejemplares y prodigiosas historias* di Piña e, soprattutto, *La mayor confusión* di Pérez de Montalbán.

Altre forme della narrativa sfociavano in un'ipertrofia dell'istituto della descrizione e conducevano alla formula del cosiddetto *costumbrismo* o bozzettismo di sapore locale (*El día de fiesta por la mañana* [Il giorno di festa: la mattina] di Zabaleta), gustosa galleria di tipi d'epoca, con venature di fine ironia e blanda critica sociale.

Invece, la riflessione sui comportamenti del vivere civile, soprattutto l'educazione del principe e del cittadino, trovò adattissimo appoggio nella forma plurisegnica dell'*empresa*, altro modulo della *brevitas*, e produsse una saggistica di grande interesse per la variata rappresentazione delle virtù cardinali dell'epoca (prudenza, ingegno, giudizio) nel loro intrecciarsi all'ambigua dissimulazione.

Il romanzo lungo fu quantitativamente meno presente nel secolo, ma in compenso è rappresentato da due colossi quali il *Quijote* e il *Crítico*, assai paralleli fra di loro nella struttura itinerante e nella natura una e doppia del personaggio, tutti e due vera summa di ogni sperimentalismo e forma narrativa del secolo, ivi inclusa la cifra enigmatica e allegorica.

BIBLIOGRAFIA

Avvenimenti storici e linee culturali

- B. Bannassar, *Il secolo d'oro spagnolo*, trad. it., Milano, Rizzoli, 1985.
 J.A. Maravall, *La cultura del barocco*, Barcelona, Ariel, 1975; trad. it. *La cultura del barocco*, Bologna, Il Mulino, 1985.
 J. Vicens Vives, *Profilo della storia di Spagna*, trad. it., Torino, Einaudi, 1960.

P. Vilar, *Historia de España*, Barcelona, Crítica, 1981.

L'esplosione del teatro

Bibliografie generali:

- Teatro, a cura di F. Cruciani e N. Savarese, Milano, Garzanti, 1991.
 K. e R. Reichenberger, *El teatro español en los siglos de Oro. Inventario de Bibliografías*, Kassel, Reichenberger, 1989.

Repertori - parziali - di studi in:

- J.M. Diez Borque, *El teatro en el siglo XVII*, 9, *Historia y crítica de la literatura hispánica*, Madrid, Taurus, 1988 (con bibliografia).
 P. Jauralde Pou, «Introducción al estudio del teatro clásico español», *Edad de Oro*, v, 1986, pp. 107-147.

Su problemi generali, l'analisi del testo letterario, le fonti, la precettistica:

- AA.VV., *Comedias y comediantes*, Valencia, Universidad de Valencia, 1991.
 AA.VV., *Del horror a la risa*, homenaje a C. Faliu-Lacourt, Kassel, Reichenberger, 1994.
 AA.VV., *Dramaturgie et société. Rapports entre l'œuvre théâtrale, son interprétation et son public au XVI^e et XVII^e siècle*, 2 voll., Paris, CNRS, 1968.
 AA.VV., *Edad de oro*, v: *Los géneros literarios: teatro*, Madrid, Universidad Autónoma, 1986.
 AA.VV., *El bandolero y su imagen en el teatro del Siglo de Oro*, Paris - Madrid, Université de la Sorbonne - Casa de Velázquez, 1991.
 AA.VV., «El mito de don Juan», *Cuadernos de teatro clásico*, 2, 1988.
 AA.VV., *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John Vary*, Ottawa, Dovehouse, 1989.
 AA.VV., *El personaje dramático. VII Jornadas de teatro clásico español*, Madrid, Taurus, 1985.
 AA.VV., *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, Amsterdam, Rodopi, 1989.
 AA.VV., *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las jornadas I-VI*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1991.
 AA.VV., *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las jornadas VII-VIII*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1992.
 AA.VV., *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las jornadas IX-X*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1995.
 AA.VV., «La comedia de capa y espada», *Cuadernos de teatro clásico*, 1, 1988.
 AA.VV., *La comedia de magia y de santos*, Madrid, Júcar, 1992.
 AA.VV., «La génesis de la teatralidad barroca», *Cuadernos de filología*, III, 1981.
 AA.VV., *La metamorfosi e il testo*, Milano, Franco Angeli, 1990.
 AA.VV., *Lope de Vega y la génesis del teatro español*, Madrid, Edición, 1981.
 AA.VV., *Teatro di magia*, Roma, Bulzoni, 1983.
 AA.VV., *Teatro di magia*, 2, Roma, Bulzoni, 1991.
 AA.VV., *Teatros y prácticas escénicas. I. El Quinientos valenciano*, Valencia, Tamesis, 1984.
 AA.VV., *Teatro y prácticas escénicas. II. La comedia*, London, Tamesis, 1986.
 AA.VV., *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, London, Tamesis, 1991.
 AA.VV., «Traducir a los clásicos», *Cuadernos de teatro clásico*, 4, 1989.

I. LA VITA

Lope de Vega¹ nasce a Madrid il 25 novembre 1562. Figlio di un artigiano, di ingegno precocissimo, brucia nella sua vita tumultuosa esperienze culturali e avventure sentimentali, in un intreccio di vitalità e affabulazione letteraria che è stato visto come sua caratteristica peculiare. Nonostante il tentativo del suo primo biografo e allievo prediletto, Juan Pérez de Montalbán, di farne un prototipo di vita virtuosa e un archetipo di dedizione alle scienze e alle lettere, la sua figura sfugge felicemente alle definizioni e alle canonizzazioni.

¹ I paragrafi relativi alla vita di Lope e all'esame dell'*Arte nuevo* producono parzialmente l'Introduzione a Lope de Vega, *Nuova arte di far commedie in questi tempi*, edizione e traduzione di M.G. Profeti, Padova, Liviana, 1986, a cui si rimanda per informazioni più complete. La fonte fondamentale per la vita di Lope è H.A. Rennert e A. Castro, *Vida de Lope de Vega*, notas adicionales de F. Lázaro Carreter, Salamanca, Anaya, 1969. Per il rapitore di Antonia Clara, cfr. A.G. de Amezúa, «Un enigma descifrado. El raptor de la hija de Lope de Vega», *Boletín de la Real Academia Española*, xxi, 1934, pp. 357-404, 521-562.

Narra Montalbán: «De cinco años leía en romance y latín; y era tanta su inclinación a los versos, que mientras no supo escribir repartía el almuerzo con los otros mayores por que le escribieron lo que él dictaba [...] antes de cumplir doce años tenía todas las gracias que permite la juventud curiosa de los mozos, como es danzar, cantar y traer bien la espada»² [Fin dai cinque anni leggeva in latino e in volgare, ed era tanta la passione per la poesia che fino a che non seppe scrivere divideva con i ragazzi più grandi la sua colazione perché scrivessero quel che dettava loro (...). Prima di compiere i dodici anni possedeva tutte le grazie proprie della felice gioventù, come danzare, cantare e maneggiare la spada]. Della sua vita, città adolescenziale resta traccia in una fuga velleitaria che lo porterà con un amico d'avventura fino a Segovia, prima che le autorità, insospettite dai due giovani viaggiatori, li riconducano alle famiglie.

Appena diciassettenne consuma i suoi primi amori, poi rielaborati in forma letteraria nella *Dorotea*: ha una relazione tumultuosa con Elena Osorio, attrice e figlia di attori, fino a che le violente satire che egli indirizza all'infedele gli procurano un imprigionamento, un processo e l'esilio a Valenza. Ma uscito di carcere, e prima di partire esiliato da Madrid, trova modo di rapire Isabel de Urbina e di sposarla nel 1588 per procura; il contratto di matrimonio si stipula il 10 maggio, ma il 29 dello stesso mese Lope si arruola come volontario nella *Armada* e parte da Lisbona alla volta dell'Inghilterra. A bordo Lope scrive poemetti come *La hermosa de Angélica* [*La bellezza di Angelica*], imitazione dell'Ariosto, o *romances* nei quali trasfigura l'amore per la moglie lontana.

Dopo il disastro dell'*Invencible*, lo troviamo a Valenza, all'inizio del 1589, dove vive con la moglie e partecipa alla brillante vita letteraria che si svolgeva nella città mediterranea: l'attività teatrale vi era vivacissima e le esperienze qui vissute non mancheranno di segnare il suo lavoro successivo. Era già da tempo cominciata la sua produzione teatrale, che ora si sviluppa e si matura ulteriormente: all'inizio del XVII secolo doveva aver scritto già una cinquantina di commedie.

L'esilio dura sei anni, e Lope lo passa non solo a Valen-

za, ma successivamente a Toledo, presso il duca di Alba, e poi ad Alba de Tormes, dove Isabel muore. Tornato a Madrid nel 1596, Lope viene processato per concubinato con dona Antonia Trillo, lascia il servizio del duca di Alba, e dopo un breve periodo passato alle dipendenze del marchese di Malpica come segretario, entra in casa del marchese di Sarria, futuro conte di Lemos, e vi rimane fino al 1603, anno in cui lo troviamo a Siviglia. Si sposa nel 1598 con Juana de Guardo, ricca figlia di un macellaio; probabile matrimonio d'interesse, che non impedisce a Lope di intrattenere un lungo concubinato con un'attrice, Micaela de Luján, anch'essa sposata; egli la canta con il nome di Camila Lucinda, e dalla relazione, durata forse fino al 1610, nascono sette figli, tra i quali Lope Félix e Marcela, i prediletti di Lope; nessuno dei maschi gli sopravviverà.

Intanto nel 1597 ha iniziato il poema epico *La Dragon-
tea*, sulle avventure del corsaro inglese Francis Drake; nel 1598 ha terminato *La Arcadia*, opera pastorale; nel 1599 appare un altro poema, *El Isidro*, dedicato alla vita del santo protettore di Madrid. Nel 1604 si pubblica *El peregrino en su patria* [*Il pellegrino in patria*], sorta di romanzo autobiografico, ove si intrecciano riferimenti ad avvenimenti reali, allusioni agli amori con Micaela de Luján, riflessioni di teoria letteraria, soprattutto in relazione al teatro, e una lista di commedie che egli aveva scritto fino a quel momento, molto utile per la vacillante cronologia lopesca: alla fine del 1603 egli già contava 219 titoli al suo attivo.

Nel 1605 Lope torna da Toledo a Madrid e inizia il suo rapporto con il duca di Sessa, a quel tempo elegante giovane di 23 anni: non solo Lope lo servirà come segretario e perfino come mediatore in casi d'amore, ma gli professerà fino alla morte amicizia e affetto.

Il 7 febbraio 1607 viene battezzato a Madrid il figlio Lope Félix; e ne è madrina un'attrice, Jerónima de Burgos. Anche con lei Lope intrattiene a più riprese rapporti d'amore, ancora in vita della moglie e contemporaneamente alla più appassionata relazione con Micaela. Nel 1609 appare intanto *La Jerusalem conquistada*, poema epico a imitazione tassiana, e la riflessione teorica *Arte nuevo de hacer comedias* [*Nuova arte di far commedie*]. Arrivato a una felice maturità, universalmente apprezzato, Lope sembra desideroso di simboli anche esteriori di status: nello stesso anno entra a far parte della

² Juan Pérez de Montalbán, *Fama póstuma*, in *Comedias escogidas de Lope de Vega*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, xxiv, p. ix.

congregazione degli «Esclavos del Santísimo Sacramento», nell'oratorio del Caballero de Gracia, e compra per 9.000 reali una casa in calle de Francos, con un bel giardino che il poeta stesso curava e che canterà nei suoi versi; in questa casa egli vivrà fino alla morte.

Nel 1610 entra in un'altra congregazione, quella dell'«Oratorio de la calle del Olivar»; la moglie si ammala, ed egli scrive al duca di Sessa «non so che sarebbe di me se non mi spingesse a servirla la sua molta pazienza e bontà»³.

Un senso di amarezza, di delusione esistenziale, sembra impadronirsi del poeta: nel 1611 attende a riflessioni poetiche a carattere religioso, i *Soliloquios amorosos de un alma a Dios*; entra a far parte di un'altra congregazione, il terz'ordine francescano; termina i *Pastores de Belén* [*Pastori di Betlemme*], dedicata al figlio Carlos: un'operetta in prosa e in versi sulla nascita di Cristo. Nel 1612 la sua salute non è buona, la moglie in conseguenza di un parto difficile si aggrava, anche il figlio Carlos Félix sta male; le lettere al duca di Sessa rivelano sempre più evidenti tracce di depressione; il 13 agosto 1613 infine Juana de Guardo muore, nel dare alla luce una figlia, Feliciana. Echi di altri amori nelle lettere al duca di Sessa, un viaggio per la Castiglia al seguito del re, contatti rinnovati con Jerónima de Burgos. Però nel 1614, a 54 anni d'età, Lope prende gli ordini religiosi. Forse decisione non solo superficiale, come si sarebbe tentati di giudicarla in considerazione del fatto che niente pare cambiare nella vita del poeta; certamente indice anche di un momento di crisi e di un ripiegarsi sentimentale. Nell'autunno dello stesso 1614, Lope pubblica le *Rimas sacras*; fa parte della commissione chiamata a giudicare le migliori poesie in lode di santa Teresa, beatificata in quell'anno. Tra il 1615 e il 1616 viaggia a Toledo e per la Castiglia, e appare nelle sue lettere una nuova figura di donna, che egli chiama «la loca», probabilmente un'altra attrice, Lucia de Salcedo.

Dal 1616 cominciano comunque quegli amori appassionati e disperati per Marta de Nevares (Lope la canterà con il nome di Amarilis e di Marcia Leonarda), a cui i biografi han-

no dedicato un'accurata attenzione: amori segnati non solo dalla senilità del poeta e dalla sua povertà, ma dall'ombra del sacrilegio per lui già sacerdote; dell'adulterio, in quanto la donna era sposata con Roque Hernández de Ayala; e conclusi con la cecità (dal 1628), la decadenza fisica e la pazzia della donna amata, che morirà il 7 aprile 1632.

Mentre Lope continua il suo lavoro teatrale (le commedie toccano ormai il migliaio), sembra crescere la sua intera produzione letteraria: si impegna nella polemica anticulterana, pubblica il poema *La Circe* (1624), il *Romancero espiritual* (1624), i *Triunfos divinos* (1625), la *Corona trágica* (1627), poema sulla vita di Maria Stuarda; la *Isagoge a los reales estudios de la compañía de Jesús* (1629), poema in *silvas* di settecentocinque versi; il *Laurel de Apolo* [*Lauro di Apollo*] (1629). Rielabora la giovanile *Dorotea*, ancora inedita; appaiono le *Rimas de Tomé de Burguillos* (1634), di cui fa parte il poema burlesco *La Gatomaquia*, in 2.800 versi.

Eppure l'anno in cui questa brillante operina vede la luce, il 1634, è un anno tristissimo per Lope; egli ha settantadue anni; sua figlia Felician si è sposata nel 1633, Marcela è monaca dal 1622, forse già morto Lope Félix; gli rimaneva la più piccola, Antonia Clara, figlia di Marta de Nevares, allora di 17 anni: essa viene sedotta e rapita. È l'ultimo colpo per Lope, che nel marzo del 1635 soffre un attacco cerebrale che lo lascia semiparalizzato. Agonizza fino al 27 agosto. Juan Pérez de Montalbán ne esalta la fine rassegnata e partecipe, in una stampa degna del transito del perfetto cristiano. L'eco è enorme nella capitale, che accorre emozionata ai suoi funerali; i letterati del tempo gli dedicano una raccolta di poesie in memoria, intitolata *Fama postuma*, curata dal fedele Montalbán.

2. IL TEATRO

2.1. Parti autorizzate e non: la questione testuale

Lope ha legato indissolubilmente il proprio nome allo sviluppo e alla definitiva fisionomia del teatro spagnolo, non solo sperimentando e consacrando una formula ripetuta poi da contemporanei e successori, ma contribuendo a incrementare in maniera decisiva il patrimonio testuale con le centinaia di commedie che produsse: addirittura 1.800 secondo Montalbán.

³ C.A. de la Barrera, *Nueva biografía de Lope de Vega*, Madrid, Real Academia Española, 1890, vol. I, p. 166 (poi in Biblioteca de Autores Españoles, CCLXII, Madrid, 1973, p. 120).

bán, mentre Lope stesso parla più modestamente di 1.400; a noi ne sono giunte circa 470.

Ma non tutti i testi pervenutici sono affidabili. Come si è visto, solo nel 1617 Lope comincia a stampare direttamente le sue commedie, con la *Parte IX*, sottolineando che si tratta di *Doce comedias de Lope de Vega Carpio, sacadas de sus originales por él mismo* [Dodici commedie di Lope de Vega Carpio, estratte dai propri originali da lui stesso]; e questa attività editoriale in prima persona terminerà forzatamente nel 1625, anno in cui la Junta de Reformación consiglia che vengano soprese le licenze per stampare in Castiglia libri di intrattenimento.

Quindi saranno da considerare affidabili le commedie contenute nelle parti di Lope dalla IX (1617) alla XX (1625); anche *La Vega del Parnaso*, che Lope aveva in allestimento quando morì e che uscì solo tre anni dopo, ci consegna otto commedie degne di fiducia, e lo stesso si può dire per le commedie contenute nella *Veinte y una parte verdadera* (1635), nella *Veintidós parte perfecta* (1635), e nella *Parte veinte y tres* (1638), anch'esse postume, ma già preparate per la stampa al momento della morte, e curate dal genero di Lope, Luis de Usátegui⁴. Gli interessanti manoscritti autografi che ci restano si aggiungeranno ai testi qui raccolti; per gli altri bisognerà sempre considerare che le operazioni di adattamento scenico effettuate dai vari capocomici possono avere adulterato il dettato dell'autore.

E non tutte le opere delle parti stampate fuori del controllo di Lope (come la *Parte XXII* di Saragozza, 1630; o la *Parte XXIV* di Saragozza, 1632) o quelle presenti nella collezione dei *Diferentes Autores* e a lui attribuite devono considerarsi sue, dal momento che per smerciare più facilmente il prodotto si potevano attribuire alla «fenice degli ingegni» (come più tardi a Calderón) testi di autori minori.

In tempi recenti nemmeno l'edizione accademica, prima curata da Menéndez y Pelayo, e poi da Cotarelo y Mori e altri⁵, può considerarsi critica. Il primo esclude o include le

⁴ M.G. Profeti, «La Vega di Lope», in AA.VV., *Varia Hispánica. Hommage a Alberto Porqueras Mayo*, Kassel, Reichenberger, 1989, pp. 443-453.

⁵ *Obras de Lope de Vega*, a cura di M. Menéndez y Pelayo, 12 voll., Madrid, Real Academia Española, 1892-1913 (poi riprodotta in Biblioteca de Autores Españoles); Nuova ed. Real Academia Española, a cura di E.

commedie nel novero delle autentiche su basi assolutamente personali e «di gusto», per cui molti testi, per esempio quelli «de santos», che si allontanano dagli standard considerati tipici di Lope, sono giudicati nella migliore delle ipotesi dubbi⁶. Né il primo né i secondi, poi, effettuano una *recensio* esauriente, né distinguono le parti affidabili da quelle dubbie, o propongono una *collatio* che faccia capire le linee di trasmissione testuale, né danno apparato, arrivando talora a intervenire sul testo senza informarne debitamente il lettore.

Si dà poi il caso, messo in luce da Anibal per quanto attiene a *Fuente Ovejuna*, che una stessa edizione del testo presenti due *stati* diversi, con varianti anche significative, che arrivano fino all'inclusione o all'omissione di interi versi⁷. Per cui si dovrebbero addirittura controllare tutte le copie esistenti di una singola stampa, dato che in periodo di editoria artigianale, come quella del Seicento, ognuna delle copie può teoricamente costituire uno stato a sé⁸. Difficoltà molto gravi, e di cui solo di recente ci si è resi conto fino in fondo, ma che solo parzialmente giustificano l'assenza di un'affidabile edizione del teatro del massimo drammaturgo spagnolo; caso che veramente non ha eguali in nessuna letteratura nazionale. A rendere il fatto ancora più *éclatant* andrà poi ricordato che, a monte, è ancora da effettuare una recensione bibliografica esauriente della sua opera.

2.2. La consapevolezza teorica. L'«Arte nuevo»

Quando Lope comincia a stampare in proprio le sue commedie sa e vuole compiere un'operazione rivoluzionaria: egli dimostra di considerare letterario (riproducibile in proprio) un testo che fino ad allora era essenzialmente fugace: di conside-

Cotarelo y Mori, Madrid, 1916-30, voll. I-VIII e XII-XIII; vol. IX a cura di A. González Palencia, Madrid, 1930; vol. X a cura di F. Ruiz Morcuende, Madrid, 1930; vol. XI a cura di J. García Soriano, Madrid 1929.

⁶ V. le argomentazioni che proposi in Lope de Vega, *El mayor prodigio y purgatorio en la vida*, Verona, Cursi, 1980, pp. 6-12.

⁷ C.E. Anibal, «Lope de Vega's *Dozena Partes*», *Modern Language Notes*, XLVII, 1932, pp. 1-7.

⁸ J. Moll, «Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española*, LIX, 1979, pp. 51-107.

rare suo un testo di altri (detto, riprodotto dagli altri); un testo che può essere gustato nel «raccolgimento insieme alla propria famiglia», e che magari può essere riletto dopo averlo visto rappresentato.

Così parla il «Teatro»:

Estas [comedias], que aquí te presento, puedo afirmar como testigo de vista, que son las mismas que en mí se representaron, y no supuestas, fingidas, ni hurtadas de otros, donde hay un verso de su autor y trescientos del que dice que de verlas en mí las toma de memoria y las vende a estos hombres que sin licencia del Supremo Consejo las venden con rútilos públicos, en afrenta de los ingenios que las escriben, en que hay tantos caballeros, letrados, y hombres doctos. Leerlas puedes seguramente; que son de los borradores de Lope, y no de la pepitoria poética destes zánganos, que comen de la miel que las legítimas abejas en sus artificiosos vasos labran de tantas y tan diversas flores; que te prometo que si benignamente las recibes, no llegue a mis manos comedia ingeniosa de las muchas que cada día escriben tantos ingenios, que no te la presente, no hurtada, sino con gusto de sus dueños, para que el tuyo tenga en su casa, o recogimiento con su familia, lo que no todos pueden ver, y los que lo hubieran visto puedan considerar⁹.

[Queste commedie che qui ti presento, posso affermare come testimone che sono proprio quelle che si rappresentarono sul mio palcoscenico, e non sono false, finte, né rubate ad altri, dove c'è un verso del loro autore e trecento di chi, dopo averle viste, se le impara a memoria e le vende a questi tali che senza licenza del Supremo Consiglio la vendono sotto pubblica insegna, a disdoro dei poeti che le scrivono, tra cui si annoverano tanti cavalieri, letterati, e uomini dotti. Puoi leggerle con tutta sicurezza, che vengono dalle minute stesse di Lope, e non dalla fricasea poetica di questi fuchi che mangiano il miele distillato dalle api legittime nei loro vetri raffinati da tanti e così diversi fiori. Ti prometto che se le accoglierà benignamente, non arriverà alle mie mani commedia ingegnosa delle molte che ogni giorno scrivono tanti poeti, che io non te la presenti; non rubata, ma con pieno gradimento dei suoi padroni; in modo che il gradimento tuo riceva in casa, nel raccoglimento con la famiglia, quello che non tutti possono vedere, e quelli che lo abbiano già visto possano su di esso riflettere.]

Proprio in questo tentativo di ricostruire una dignità let-

⁹ Apud T.E. Case, *Las dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega*, Madrid, Hispanófila-Castalia, 1975, pp. 14-15.

teraria al testo per il teatro si iscrive uno dei più evidenti caratteri dei prologhi di Lope, l'addensarsi dei riferimenti colti, tendenza tanto macroscopica da non aver bisogno di cam-pionature¹⁰, e che va letta quale marca di questa nuova e diversa collocazione del testo; e varrà qui la pena di notare come a grandi eseti del passato questa caratteristica era potuta sembrare una prova in più del polarismo di Lope, del fatto che la sua era una cultura esterna e d'accatto: così l'in-comprensione delle circostanze della comunicazione può falsare il giudizio.

Ma prima ancora che nei prologhi, Lope aveva riflettuto, nel 1609¹¹, sull'arte di far teatro in un trattato teorico che unisce alla conoscenza delle poetiche classiche una loro dis-involta messa in *non cale*, che sposa la parafrasi di Robortello a gloriose dichiarazioni di novità e assunzioni di responsabilità, calando il tutto nella disciplina del verso, con impennate fulminee, con salti logici e anacoluti, a vantaggio dell'incisività se non della chiarezza, mentre le rime bacciate danno rilievo ai momenti cui l'autore annette una particolare importanza, come sottolineature vigorose.

Punto di riferimento costante di ogni studioso del teatro barocco, più volte palestra di analisi articolatissime ed erudite (83 interventi elencava nel 1971 Juana de José Prades, e negli ultimi anni il numero è ovviamente cresciuto)¹²; eppure tanto ambiguo e sfuggente da aver permesso commenti che ora con-

¹⁰ Ivi, pp. 37-38.

¹¹ L'*Arte nuevo* fu pubblicata nell'edizione delle *Rimas* di Madrid, A. Martín, 1609; la prima edizione di Siviglia (1604) era priva del trattato. Per i problemi testuali rimando alla mia cit. edizione. L'*Arte nuevo* pare tanto orientata a "presentare" l'attività teatrale del suo estensore che Porqueras Mayo ha analizzato il volumetto quasi come un "prologo" a tutto il teatro lopeco, qualificandolo «*loa dramática*». A. Porqueras Mayo, «*El Arte nuevo* de Lope de Vega o la loa dramática a su teatro», *Hispanic Review*, 53, 1985, pp. 399-414.

¹² Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Edición y estudio preliminar de J. de José Prades, Madrid, CSIC, 1971. Citerò tra gli interventi nel dibattito quelli di Menéndez y Pelayo, Menéndez Pidal, Morel Fatio, Montesinos, Frolidi, Romera Navarro, Porqueras Mayo, ecc. Tra quelli successivi: J.M. Rozas, *Significado y doctrina del «Arte Nuevo» de Lope de Vega*, Madrid, SGEL, 1979 (con alcuni aggiornamenti bibliografici: qui, alle pp. 29-27 può vedersi un riassunto ragionato); ripubblicato in J.M. Rozas, *Estudios Sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 259-293. La traduzione del testo è mia (v. nota 1).

siderano l'opera come atto di autoaccusa di Lope, ora la giudicano in chiave di antifrasi ironica; letture talora tanto pedanti (tese a recuperare momento per momento le fonti trattatistiche italiane) quanto l'opera è godibile.

Imbarazzi e disagi manifestava lo stesso Lope verso il 1608¹³, quando – su petizione dell'Accademia di Madrid¹⁴ – si inoltrava sul terreno minato del confronto con le precettistiche classiche; ma egli poteva contare su una ventennale pratica di scrittura per la scena; era considerato la «fenice degli ingegni»; un «monstruo de naturaleza» [prodigio della natura]; ogni cosa che scriveva veniva giudicata eccellente, tanto che il detto «pare di Lope» stava codificandosi in forma di sentenza proverbiale a indicare la perfezione.

La vivace fioritura di quegli anni, a cui Lope aveva contribuito in maniera determinante, aveva identificato un prodotto teatrale, che Lope può chiamare «vil quimera deste monstruo cómico» (*Arte nuevo*, v. 150) [vile chimera di questo mostro comico], o «Minotauro» (v. 176), ma di cui ha nitida coscienza e indubbia considerazione.

Le caratteristiche della commedia che abbiamo sbrigativamente riassunto nell'Introduzione¹⁵ appaiono tutte enumerate nell'*Arte Nuevo*: il concetto di diegesi è ripetuto tre volte:

Elíjase el sujeto. (v. 157)

El sujeto elegido escriba en prosa,
y en tres actos de tiempo le reparta. (vv. 211-212)

Dividido en dos partes el asunto,
ponga la conexión desde el principio. (vv. 231-232)

[Scelgasi l'argomento.]

¹³ Morel Fatio nella sua edizione, *Bulletin Hispanique*, III, 1901, pp. 366-367, pensa che l'*Arte nuevo* sia proprio del 1609, anno in cui vide la luce; ma J. de José Prades, ed. cit., pp. 3-10, con ragionevoli argomentazioni la colloca tra il 1605 e il 1608, o forse 1606; se non altro perché i tempi di preparazione delle stampe erano abbastanza lunghi, e la *Fee de erratas* del volume è datata 9 gennaio 1609.

¹⁴ Per l'attività delle varie *Academias*, cfr. J. Sánchez, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos, 1961; W.F. King, *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 1963. J. de José Prades, ed. cit., pp. 10-27, pensa all'intervento diretto del conte di Saldaña, don Diego Gómez de Sandoval.

¹⁵ V. *supra*, pp. 14-19.

[L'argomento prescelto scriva in prosa, / e in tre atti di tempo lo divida.]

[E diviso in due parti l'argomento, / metta l'intessitura dal principio.]

L'unione di comico e di tragico si teorizza in versi celeberrimi:

mas pues del arte vamos tan remotos,
y en España le hacemos mil agravios,
cierren los doctos esta vez los labios.
Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro Minotauro de Pasife,
harán grave una parte, otra ridícula,
que aquesta variedad deleita mucho:
buen ejemplo nos da naturaleza,
que por tal variedad tiene belleza. (vv. 171-180)

[ma poiché sì lontani si è dall'arte, / e in Spagna le si fa mille dispetti, / stiano stavolta i dotti a labbri stretti. / Tragico e comico insieme confusi, / e Terenzio con Seneca, e pur sia / un nuovo Minotauro di Pasifae, / faranno grave un passo, altro ridicolo, / che questa varietà molto diletta: / ci serve la natura da modella, / ché per molto variar natura è bella.]

Per la rottura dell'unità di tempo si vedano i vv. 193-210; e anche qui da una parte grandi stigmatizzazioni per una pratica "barbara", ma poi richiamo ai gusti del pubblico (vv. 205-206, 209-210) e scatti di impazienza per i dotti e i trattatisti:

cosa que tanto ofende a quien lo entiende,
pero... ¡no vaya a verlas quien se ofende. (vv. 199-200)

[cosa che offende quei che se ne intende, / ma... non vada a vederle chi si offende.]

Per il rispetto dell'unità di azione valgono invece i vv. 181-187:

Adviértase que sólo este sujeto
tenga una acción, mirando que la fábula
de ninguna manera sea episódica,
quiero decir inserta de otras cosas
que del primero intento se desvíen,
ni que della se pueda quitar miembro
que del contexto no derribe el todo.

[Si avverta che abbia cotale argomento / solo un'azione, attenti a che la fabula / in nessuna maniera sia episodica, / voglio dire inzeppata di altre cose / che dal primo motivo si allontanano, / né che si possa togliere una parte / che l'insieme non faccia rovinare.]

Poiché questa bizzarria, così apparentemente anarchica, è invece frutto di una sapienza costruttiva e di un gusto del teatro assolutamente maturi. Lope e i suoi contemporanei sanno: hanno letto Aristotele, Robortello, Guarini, i commentatori italiani, ma sanno anche di voler fare qualcosa di diverso. Tutti i primi 156 versi dell'*Arte nuevo* sono una continua *excusatio non petita*, a volta a volta lagnosa o ironica, che contrappone i precetti dell'arte all'uso, il «giusto» delle antiche precettistiche al «gusto» del pubblico. E noterò qui che la rima *justo-gusto* ritorna per ben tre volte nel trattato:

como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto. (vv. 47-48)

yo hallo que si allí se ha de dar gusto
con lo que se consigue es lo más justo. (vv. 209-210)

porque a veces lo que es contra lo justo,
por la misma razón, deleita el gusto. (vv. 375-376)

[che siccome le paga il volgo, è giusto / parlargli sciocco, e così dargli gusto.]

[credo che se si deve dare gusto / quello con cui si ottiene è il più giusto.]

[perché a volte quello che è contro il giusto, / per la stessa ragione, dà più gusto.]

Non credo si tratti di un caso: i distici sono inseriti in momenti chiave, e con progressiva consapevolezza: prima c'è una specie di appello puramente mercantile, più sfumato a metà del trattato, e con una punta di massima raffinatezza alla fine: è la trasgressione stessa a risultare piacevole.

E si capisce dunque anche che credito dare agli appelli e rimandi al «volgo sciocco» menzionato e accusato per ben undici volte: è il richiamo alla natura, alla *varietas*, che fonda la nuova estetica del Barocco (vv. 179-180), servendosi di tutti gli elementi a disposizione dell'autore, ivi incluso il richiamo alla generale aspettativa del pubblico, alibi più che ragione effettivamente cogente.

Il momento chiave di questa consapevolezza e di questo rapporto di amore-odio con il destinatario (odio solo apparente, ma identificazione di fatto con le sue esigenze) risiede nei due passaggi dedicati alla *suspense*:

Dividido en dos partes el asunto,
ponga la conexión desde el principio,
hasta que vaya declinando el paso;

pero la solución no la permita
hasta que llegue la postrera escena,
porque en sabiendo el vulgo el fin que tiene
vuelve el rostro a la puerta y las espaldas
al que esperó tres horas cara a cara,
que no hay más que saber que en lo que para. (vv. 231-239)

En el acto primero ponga el caso,
en el segundo enlace los sucesos,
de suerte que hasta el medio del tercero
apenas juzgue nadie en lo que para;
engañe siempre el gusto y donde vea
que se deja entender alguna cosa,
dé muy lejos de aquello que promete. (vv. 298-304)

[E diviso in due parti l'argomento / metta l'intessitura dal principio / e via via lo vada dipanando; / ma non permetta poi la soluzione / fino a che arrivi l'ultima sua scena, / perché, sapendo il volgo il fine che abbia, / volge alla porta il viso e dà le terga / a chi aspettò ore faccia a faccia, / e il peggio è di capire dove para.]

[Nel primo atto stabilisca il caso, / e nel secondo annodi i vari eventi, / di modo che fino a metà del terzo / quasi nessuno immagini la fine; / inganni sempre il gusto e dove intende / che divisare lascia qualche cosa, / s'allontani da quello che promette.]

È l'uomo di teatro che parla; e così quando ammonisce di non lasciar mai vuota la scena (vv. 231-245); o indica quale sia la lunghezza giusta per la rappresentazione, cioè un testo di 16 fogli per atto:

Tenga cada acto cuatro pliegos solos,
que doce están medidos con el tiempo
y la paciencia del que está escuchando. (vv. 338-340)

[Abbia ogni atto quattro pieghi soli, / dodici sono infatti il tempo giusto / per la pazienza di chi sta ascoltando.]

Eliminata la barriera di discriminazione tragico/comico, gli argomenti potranno essere tratti da ogni repertorio: storie dell'antichità classica, del remoto Medioevo nazionale, desunte dalla narrativa italiana. Ma tutte saranno ripensate sotto la specie del mostrare; la pratica della resa scenica regge la loro riproposta e la loro attualizzazione.

Una particolare, prolungata riflessione è dedicata alla definizione del linguaggio della commedia (vv. 246-277). Non vorrei inoltrarmi nel tema della polemica di Lope contro il gongorismo, che mi sembrano tema e polemica alquanto superati¹⁶. Basterà sottolineare che Lope caldeggiava un tipo di linguaggio funzionale, in cui potranno avere entrata anche «dicciones / espléndidas, sonoras y adornadas» (vv. 262-263) [locuzioni / splendide e ben sonore ed ornate], magari in momenti particolari, adatti alla stasi e al commento (linguaggio «politico» lo chiama Lope); oppure nel soliloquio, dove addirittura l'attore deve «trasformarsi» e «trasformare» lo spettatore con sfoggi di domande retoriche:

Los soliloquios pinte de manera
que se transforme todo el recitante,
y con mudarse a sí, mude al oyente. (vv. 274-276)

[I soliloqui tracci in tale guisa / che tutto si trasformi il recitante, / e col cambiarsi, cambi il suo uditorio.]

Oppure verso la fine delle scene:

Remátense las cenas con sentencia,
con donaire, con versos elegantes,
de suerte que, al entrarse el que recita,
no deje con disgusto al auditorio. (vv. 294-297)

[Concludansi le scene con sentenze / e con arguzie, e con versi eleganti, / di modo che l'attore nell'uscire / non lasci a bocca amara il suo uditorio.]

¹⁶ Della copiosa bibliografia relativa ricordo soltanto C. Samonà, «L'esperienza cultista nel teatro dell'età di Lope: appunti ed esempi», in *Studi di letteratura spagnola*, Roma, Libreria Tombolini, 1964, pp. 99-168; ristampata ora in C. Samonà, *Ippogrifo violento*, Milano, Garzanti, 1990, pp. 109-187; e «Su un passo dell'Arte nuevo di Lope», in AA.VV., *Studi di lingua e letteratura spagnola*, Torino, Giappichelli, 1965, pp. 135-146.

Insomma, il discorso è tutt'altro che rigidamente purista, e lascia ampi spazi, proprio sulla linea di una necessità pragmatica, all'inserimento di raffinatezze verbali, di preziosismi.

Qui si effettua poi la codificazione di quella polimetria che costituisce una delle caratteristiche fondamentali della commedia barocca spagnola:

Acomode los versos con prudencia
a los sujetos de que va tratado:
las décimas son buenas para quejas,
el soneto está bien en los que aguardan,
las relaciones piden los romances,
aunque en octavas lucen por extremo,
son los tercetos para cosas graves,
y para las de amor las redondillas. (vv. 305-312)

[Conformi i versi con molta prudenza / ai vari fatti che viene trattando: / le décimas convengono ai lamenti, / il sonetto sta bene a quei che aspettano, / i racconti domandano i romances, / e anche in ottave riescono benissimo, / le terzine sono per cose gravi, / le redondillas per quelle d'amore.]

Ora, se la regolamentazione non è da intendersi come assolutamente rigida, essa è indubbiamente consapevole di uno sfumare di atmosfere; e quando lo spettatore sentiva risuonare l'assonanza del *romance* sapeva di doversi aspettare un brano epico e narrativo, come il ritmo aulico delle terzine gli indicava momenti di particolare nobiltà; e l'effusione lirica e amorosa trovava il suo veicolo naturale nella rima rotonda delle *décimas* e delle *redondillas*.

Il metro insomma crea un sistema di attese, in cui si incanalano le figure di posizione, anch'esse debitamente sottolineate da Lope (vv. 313-316). E qui si aprono all'autore infinite possibilità verso i pezzi di bravura, equiparabili agli assolo, o ai duetti dell'opera lirica; con la rima quale punta dell'iceberg di un tale sistema. Anche di questa densità fonico-letteraria Lope e i trattatisti coevi sono ben coscienti, fino ad arrivare all'altra coraggiosa dichiarazione del «fénix de los ingenios»: «los poetas [...] dicen muchas vezes por el consonante lo que no piensan por el ingenio»¹⁷ [i poeti (...) dicono

¹⁷ Lope de Vega, *La Dorotea*, a cura di E.S. Morby, Madrid, Castalia, 1968, p. 271.

molte volte, spinti dalla rima, quello che non pensano razionalmente].

Credo non possa esservi dubbio sull'assoluta consapevolezza di Lope circa i diritti della teatralità, per così dire, né dubbi sulla flessibilità del suo credo artistico-estetico. Eppure tanta disinvoltura viene immediatamente controbilanciata da una serie di chiusure, di rigidità, di impossibilità. Per esempio, la libertà nella scelta e nell'uso delle fonti si ribalta immediatamente in un estremo conformismo di prospettiva: qualsiasi storia, da qualsiasi repertorio tratta e ovunque situata, diventa immediatamente anacronistica; e di tale violenta appropriazione, di tale anacronismo, Lope teorizza lucidamente, se non altro sul versante più esterno delle vesti di scena:

en España
es de las cosas bárbaras que tiene
la comedia presente recibidas:
sacar un turco un cuello de cristiano,
y calzas atacadas un romano. (vv. 357-361)

[in Spagna / è tra le cose barbare cui ormai / la commedia presente ci ha assuefatto: / porti un turco colletto da cristiano / e in calze e giarrettiere stia un romano.]

E sul versante della tipologia culturale, quando con versi restati famosi sottolinea:

Los casos de la honra son mejores,
porque muoven con fuerza a toda gente. (vv. 327-328)

[Di onore i casi sono i migliori, / che commuovono a fondo ogni persona.]

Insomma: a tanta invenzione a livello di *taxis* e di *lexis* fa riscontro un'assoluta chiusura per quanto riguarda il codice ideologico, sempre assolutamente conservatore, timoroso di aperture all'esterno e al diverso¹⁸. Come il protagonista della commedia barocca non potrà mai essere uno straniero che

¹⁸ J.M. Díez Borque, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Bosch, 1978; J.A. Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, Seminario, 1972.

agisca come antagonista di uno spagnolo, né un appartenente a classi subalterne o squalificate, così il dubbio sui comportamenti da seguire non potrà mai essere avanzato e dibattuto. E certo il potere non potrà mai essere messo in discussione; ci sono almeno due luoghi dell'*Arte nuevo* densi di consapevolezza "politica": il primo si collega con la stigmatizzazione della "caduta" della commedia in Spagna, soprattutto a opera di Lope de Rueda: ora che sulle tavole del palcoscenico si mostra la figura regale, qualsiasi sciocco la può contemplare (vv. 65-76); e infine, questo re dato in pasto al «necio vulgo» non costituirà una *deminutio auctoritatis*?

[...] la autoridad real no debe
andar fingida entre la humilde plebe. (vv. 163-164)

[...] l'autorità regia non deve / rappresentarsi per la bassa plebe.]

Con la consueta rima a siglare l'importanza del passo.
Ammonendo anche debitamente:

Si hablare el rey, imite cuanto pueda
la gravedad real. (vv. 269-270)

[Se parla il re, che finga in quel che possa / la regia nobiltà.]

Non si tratta di un discorso solo teorico. Alcuni interventi critici recenti siglano l'assoluta obbedienza della commedia di Lope a questo sistema¹⁹: mai si potrà concepire sul *tablado* dei *corrales* l'uccisione di un re spagnolo, sia pur in-

¹⁹ Vastissima la bibliografia al riguardo. Ricorderò solo: R.L. Fiore, *Drama and Ethos, Natural Law Ethics in Spanish Golden Age Theater*, Kentucky, Kentucky University Press, 1975; A. Hermenegildo, «La imagen del Rey y el teatro de la España Clásica», *Segisimundo*, 23-24, 1976, pp. 53-86; gli atti del convegno: AA.VV., *Ordre et révolte dans le théâtre espagnol du Siècle d'Or*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1978; R.A. Young, *La figura del rey y la institución real en la comedia lopeca*, Madrid, Porrúa, 1979; A. García Berrio, *Intolerancia de poder y protesta popular en el Siglo de Oro*, Málaga, 1978-79; L. Rodríguez, «La función del monarca en Lope de Vega», in AA.VV., *L. de Vega y los orígenes del teatro español*, Madrid, Edición, 1981, pp. 799-804; C. Stern, «Lope de Vega propagandists?», *Bulletin of the Comediantes*, 34, 1982, pp. 1-36.

degno; e questo, credo, può servire a misurare la distanza dal teatro inglese.

Mai prendersela, insomma, con chi può; ed ecco Lope a stigmatizzare la satira:

En la parte satírica no sea
claro ni descubierto, pues que sabe
que por ley se vedaron las comedias
por esta causa en Grecia y en Italia:
pique sin odio, que si acaso infama
ni espere aplauso ni pretenda fama. (vv. 341-346)

[Nella parte satirica non sia / né chiaro né sfacciato, poiché sa / che proibì una legge le commedie / per questa causa in Grecia ed in Italia: / punge senz'odio, che se invece infama / né applauso aspetti, né pretenda fama.]

Con la solita rima a suggellare la sentenza.

Della stessa valenza sono i consigli circa le dame, che non devono «essere indegne del loro nome», come si dice al v. 280; se si vestono da uomo, travestimento molto gradito al pubblico, non mostrino troppo impudicamente le forme; e i loro innamorati

si formare(n) quejas, siempre guarde(n)
el debido decoro a las mujeres. (vv. 278-279)

[se esprimono lamenti, sempre serbino / il dovuto rispetto alle signore.]

Ma, e così l'*Arte nuevo* termina, la commedia parla a tutti e tutti ne possono trarre qualcosa. È lo stesso concetto che vivacemente viene messo in scena in *Ay verdades que en amor*. Qui Lope mostra la folla stessa che defluisce alla fine di una commedia; i cavalieri ne lodano l'intreccio originale, altri i concetti, altri l'eleganza di dizione degli attori; due donne escono e commentano i vestiti, la pettinatura, la recitazione della prima attrice, che è la famosa Amarilis²⁰.

²⁰ Lope de Vega, *Ay verdades que en amor*, in *Obras*, Madrid, Nuova ed. Real Academia Española, 1930, vol. III, p. 511. Per la citazione, e tutto il problema dei vari livelli di lettura, cfr. J.M. Díez Borque, «Lope para el vulgo. Niveles de significación», in AA.VV., *Teoría y realidad en el teatro*

Ecco, questa coscienza dei diversi livelli di pubblico, e quindi delle diverse possibilità di significazione, può essere letta come un'estrema trasgressione letteraria di Lope, o al contrario come una sua estrema *ruse* politica, il sigillo del suo assoluto elitarismo: a ognuno il suo livello, insomma, che sarebbe come a dire: che ognuno stia al suo posto. E la commedia parla da sé, non solo di se stessa, ma delle medesime regole che la autogovernano:

Oye atento, y del arte no disputes,
que en la comedia se hallará de modo,
que, oyéndola, se pueda saber todo. (vv. 387-389)

[Odi attento, e dell'arte non discutere, / nella commedia si dà tal costrutto / che, ascoltandola, può sapersi tutto.]

2.3. La classificazione: da un «Lope-pre Lope» a un «Lope-Lope»

La produzione drammatica di Lope, per la sua stessa incoercibile esuberanza, più di altre sembra richiedere al critico un tentativo di classificazione che la renda leggibile, o almeno maneggevole. La via più facile è indubbiamente quella contestutistica, seguita da Marcelino Menéndez y Pelayo, che nell'organizzare la sua edizione accademica delle opere di Lope distingue sette sezioni, dalle commedie basate su argomenti dell'antichità a quelle desunte dalla novellistica²¹, distinzione tuttavia esterna alla morfologia dei testi; né a risultati più felici approdano classificazioni più recenti effettuate su base «semiotica», come quella di Forastieri Braschi²².

español del siglo XVII, Roma, Publicaciones del Instituto Español de Cultura y de Literatura de Roma, 1981, pp. 297-314.

²¹ Sono esattamente: 1) Comedias de asuntos de la Sagrada escritura, 2) Vidas de Santos, 3) Pastoriles, 4) Mitológicas, 5) De asunto extranjero, 6) Crónicas y leyendas dramáticas de España, 7) Novelescas. W. Hennings, *Studien zu Lope de Vega Carpio. Eine Klassifikation seiner Comedias*, Göttingen, 1891, distingue ben 19 tipi diversi. Altri tentativi possono vedersi in E. Mérimée, *Précis d'histoire de la littérature espagnole*, Paris, 1922, p. 381, e in D. Marín, *La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega*, México, Ediciones de Andreea-Colección Studium, 1958.

²² E. Forastieri Braschi, *Aproximación estructural al teatro de Lope de Vega*, Madrid, Hispanova de Ediciones, 1977.

I. LA VITA

Calderón (1600-81) è uno dei pochi autori della letteratura spagnola conosciuti anche fuori dei confini nazionali: il suo nome appare legato essenzialmente al grande dramma "filosofico" incarnato da *La vida es sueño*; tuttavia la sua produzione, di recente messa in luce in tutta la sua complessità, è molto più duttile e sfaccettata di quanto non possa sembrare a questo sguardo ancorato al luogo comune.

Il padre di Calderón era uno di quegli *hidalgos* che per vivere dovevano appoggiarsi all'apparato burocratico della monarchia, comprando un incarico che diventava ereditario; a Pedro, figlio minore, toccò dunque una sorta di destino assegnato, e se il primogenito Diego ereditò il mandato del padre in seno al Consejo de Hacienda, egli è destinato a occupare un beneficio ecclesiastico di famiglia; il più piccolo dei fratelli, José, farà invece carriera nell'esercito. Quindi Pedro gode di una preparazione scolastica abbastanza ampia, studia dal 1608 al 1613 presso i gesuiti; e fino al 1520 all'Università di Alcalá e Salamanca, fermandosi al grado inferiore di *bachiller* senza arrivare a quello di *doctor*.

Nello stesso anno inizia la sua carriera letteraria partecipando ai concorsi poetici per la beatificazione e poi per la canonizzazione di san Isidro; in quest'ultimo ottiene il terzo premio, conosce Lope de Vega e il suo prediletto discepolo Montalbán. Nel 1623 rappresenta trionfalmente la sua prima commedia *Amor, honor y poder* [*Amore, onore e potere*]; il suo futuro letterario è segnato.

La gioventù di Pedro, nonostante i suoi studi e i suoi successi poetici, trascorre, come era costume, tra duelli e scapstratezze: nel 1621 uccide con i fratelli un servo del duca di Frías e deve pagare un risarcimento per evitare il processo criminale; i fratelli devono pertanto vendere l'incarico del padre, morto nel 1615, ottenendone 15.000 ducati; ne sborsano 600 di risarcimento. Dopo un periodo in cui Pedro forse milita nell'esercito, in Fiandra e in Italia, egli si assicura l'immediata sussistenza entrando come di consueto al servizio di un nobile, in questo caso lo stesso duca di Frías. Ma sarà la sua attività teatrale quella che gli procurerà con una certa larghezza i mezzi per vivere: un felice successo gli ottiene il favore del re e l'incarico di scrivere le opere che si davano a corte nel *Coliseo del Palacio Real del Buen Retiro*, inaugurato nel 1636 proprio con un'opera sua: *El mayor encanto, amor* [*Il maggior incantesimo, amore*]. Calderón così inventa e sperimenta quelle rappresentazioni di grande apparato scenografico, dovuto a tecnici italiani come Cosimo Lotti e Baccio del Bianco, rappresentazioni che univano la raffinatezza di testi letterari elitari, spesso a tema mitologico, con sorvegliatissimi movimenti coreutici, con la musica e il canto.

I suoi servizi di scrittore di corte vengono ricompensati con la concessione di un cavalierato di Santiago nel 1637; egli è al culmine della propria fama, dopo la pubblicazione, nel 1636 e nel 1637, delle prime due *Partes* delle sue commedie. Nello stesso periodo inizia la composizione degli *autos* per il *Corpus* di Madrid, di cui avrà l'esclusiva dal 1648. In dipendenza dalla concessione del cavalierato, forse, svolge una breve carriera militare tra il 1637 e il 1642, partecipando alla guerra contro la Francia e alla repressione della ribellione catalana nel 1640; ma si ammala, lascia l'esercito e passa al servizio del duca d'Alba.

Dal 1644 al 1649 si sospendono le rappresentazioni teatrali, e Calderón può solo comporre *autos sacramentales*. Nel 1643 e nel 1647 muoiono i suoi due fratelli; forse questa serie

di avvenimenti influisce sulla sua decisione di ordinarsi sacerdote, decisione che si realizza nel 1651. In quest'anno egli cessa di scrivere per i *corrales*; continua tuttavia la sua attività di scrittore per la corte, e la redazione degli *autos sacramentales* per il *Corpus* di Madrid.

Soggiorna brevemente a Toledo, a causa della sua carriera ecclesiastica, ma nel 1663 ritorna a Madrid come cappellano di *Honor* del re, incarico che gli era stato assegnato proprio per permettergli di dedicarsi esclusivamente all'organizzazione delle feste di palazzo; alla morte di Filippo IV (1665) quest'attività si interrompe, ma nel 1670 sotto Carlo II viene ripresa; fino alla sua morte Calderón comporrà opere per l'intrattenimento della corte: l'ultima di esse, *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* [*Fato e insegna di Leonido e Marfisa*], venne rappresentata nel 1680.

2. LA PIENEZZA DELLO SPETTACOLO

L'opera di Calderón ci è giunta in una serie di stampe abbastanza compatta: possiamo contare, oltre alla prima e alla seconda parte del 1636 e 1637, pubblicate dal fratello José, su una terza parte del 1664 e una quarta del 1672. La quinta parte del 1677 venne invece ripudiata da Calderón per gli errori e le adulterazioni che presentava. Nello stesso anno appare un volume di *autos*; e dal 1683, quindi dopo la morte dell'autore, altre quattro parti curate da Juan de Vera Tassis y Villarreal, certo non immuni da errori e false attribuzioni¹. Il *corpus* di Calderón è comunque assai meno problematico rispetto a quello di Lope, e più contenuto, sia pure nella sua abbondanza: circa 120 commedie, 70 *autos*, un buon numero

¹ Le descrizioni bibliografiche di queste stampe possono vedersi, oltre che nell'accurato *Manual Bibliográfico* di K. e R. Reichenberger (v. *infra*, Bibliografia), nella riproduzione anastatica delle parti effettuata da D.W. Cruickshank e J.E. Valey, London, Tamesis, 1973 (voll. I-XIX; il primo e l'ultimo volume con ricca serie di studi di importanti calderonisti). V. anche A.G. Reichenberger, «Editing Spanish *Comedias* of the 17th Century», in *Editing Renaissance Dramatic Texts English, Italian and Spanish*, a cura di A. Lancashire, New York, 1976, pp. 69-96; per i problemi dell'edizione Vera Tassis, v. il mio «*Los empeños de un acaso* de Pedro Calderón - *Los empeños que se ofrecen* de Juan Pérez de Montalbán», in AA.VV., *Calderón. Actas del Congreso Internacional*, Madrid, CSIC, 1983, vol. I, pp. 249-254.

di *entremeses*, a cui saranno da aggiungere le opere in collaborazione: con Coello (cinque), con Rojas (quattro), con Montalbán (tre).

Né particolarmente difficile appare la classificazione del suo teatro², visto che ormai, quando Calderón inizia la sua carriera di drammaturgo, la commedia presenta linee strutturali assestate. Innanzitutto le caratteristiche della *pieza* saranno da porre in relazione con il mezzo e con il destinatario: già dal 1635, anno in cui i legami di Calderón con la corte si fanno più stretti, egli scrive solo sporadicamente per il *corral*: dato tecnico, ma sostanziale, che spiega in maniera risolutiva la differenza macroscopica di una gran parte della sua produzione rispetto a quella di Lope, per esempio. I testi che si indirizzano al *corral*, poi, si biforcano in maniera evidente: da un lato si identificano le commedie eroiche e *de santos*, che potevano ormai contare su scenografie abbastanza smaltizzate; e dall'altro le commedie di intreccio; tra di esse quelle *de capa y espada* che si muovono in ambienti contemporanei.

Un sottogenere potranno essere considerate quelle che hanno per tema fondamentale i fatti d'onore, che la critica è usa chiamare *dramas*, con termine che mai appare nella trattistica contemporanea o nei testi stessi: e qui rimanderò ai principi teorici di Suárez de Figueroa o Bances Candamo commentati nell'Introduzione³.

La piena dignità poetica della commedia è comunque un dato di fatto per Calderón, anche se verso la metà del secolo, e dopo la sua ordinazione, egli sembra domandarsi se continuare a scrivere per il teatro. L'antitesi tra «cantare» e «tacere», che informa il suo poemetto *Psalle et sile* [*Canta e taci*],

² Come si vede nella mia catalogazione non seguo quelle più in auge, marcatamente contenutistiche. Ricordo che M. Menéndez y Pelayo, *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, Santander, CSIC, 1941, divide la produzione calderoniana in *dramas* e *comedias*, distinguendo, all'interno dei primi, tra drammi religiosi, filosofici e tragici (con tutta la labilità di confini che può immaginarsi). Valbuena Briones distingue tra drammi storici, di tema antico, medioevale o moderno, religiosi, filosofici e di onore; e poi tra commedie di cappa e spada, esemplari e novellesche (Pedro Calderón de la Barca, *Comedias*, in *Obras completas*, a cura di A. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1956 vol. II). E più recentemente F. Ruiz Ramón divide quelle che chiama *Tragedias* in testi sulla dialettica libertà-destino, drammi di onore, opere a tema religioso e a tema storico (Pedro Calderón de la Barca, *Tragedias*, a cura di F. Ruiz Ramón, 3 voll. Madrid, Alianza, 1967-69).

³ V. *supra*, pp. 15-17.

non può essere risolta che a favore del «cantare»: nel 1652 Calderón indirizza un'epistola al Patriarca delle Indie che è un proclama della dignità dell'esercizio letterario: «que el ha-cer versos era una gala del alma»⁴ [perché il fare versi era un piacere dell'anima]. Sicurezza nelle proprie scelte, dunque, nonostante il prudente «silenzio» che più di una volta è stato visto come chiave distintiva della biografia di Calderón; una sicurezza che la critica implicitamente riconosce, nell'identificare nella sua opera una serie di costanti, di elementi che si ripetono lungo i quasi sessant'anni della sua attività teatrale, tanto che non si può parlare di evoluzione cronologica in senso stretto.

Seguire il percorso dell'esegesi calderoniana non è impresa facile, tanto intenso è stato il lavoro critico sulla sua opera⁵. Se la densità intellettualistica delle sue operazioni è unanimemente riconosciuta, si potranno tuttavia individuare due linee di indagine: la prima che si dirige verso la rilevanza delle caratteristiche «ideologiche» dell'universo teatrale calderoniano; la seconda che si focalizza sulle caratteristiche «letterarie» della *pieza*.

Il prototipo della prima lettura può essere quello di Ciriaco Morón Arroyo, che ripercorre le linee del pessimismo cristiano dell'autore, il suo senso del valore intrinseco dell'uomo in relazione e talora in contrasto col sistema «sociale» dell'«onore» contemporaneo, i limiti della «libertà e dell'identità personale»⁶. Per la seconda il termine di riferimento sarà la lettura di Dámaso Alonso: egli sottolinea la correlazione, la bimembranza, che regge non solo il discorso calderoniano, ma la stessa connessione dei temi, dei personaggi, delle azioni⁷. Spesso l'anafora sottolinea il parallelismo, in un ritardo ricercato attraverso una serie di sintagmi correlati o di sinonimi. È ovvio che meccanismi del genere non sono esclusivi di

⁴ V. l'Introduzione di A. Egido a Pedro Calderón de la Barca, *La fiera, el rayo y la piedra*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 13, nota.

⁵ V. una presentazione ragionata, una bibliografia essenziale e la riproduzione dei testi salienti in M. Durán e R. González Echevarría, *Calderón y la crítica: historia y antología*, 2 voll., Madrid, Gredos, 1976.

⁶ C. Morón Arroyo, *Calderón. Pensamiento y teatro*, Santander, Sociedad Menéndez y Pelayo, 1982.

⁷ D. Alonso, «La correlación en la estructura del teatro calderoniano», in *Seis calas en la expresión literaria*, Madrid, Gredos, 1970⁴.

Calderón; quello che appare evidente è in lui il rigore dell'impegno, unito a una serie di formule retoriche arrivate alla loro piena accettazione in periodo postgongorino: chiasmi, paradossi, antitesi, paranomasie, iperboli. E, naturalmente, la loro dipendenza da una serie di coordinate ideologiche, perché «tutti gli elementi di accelerazione non sarebbero tipici del barocco calderoniano se non spiccassero su uno *sfondo statico di elementi solenni*, che implicano grandezza, gloria, sublimità, potere, accentrati intorno a idee come religione, potenza politica e militare, amore, onestà, dignità femminile, *purezza di sangue*»⁸.

2.1. Le commedie eroiche

Come campionatura minima citerò per le commedie eroiche *El sitio de Breda* [*L'assedio di Breda*] (1625), *El Purgatorio de San Patricio* (1627), *El Príncipe constante* (1629), *La devoción de la Cruz* (1632), *La vida es sueño* (1635), *El magico prodigioso* [*Il mago prodigioso*] (1637). Alcune di esse, come *La devoción de la Cruz* o *El magico prodigioso*, furono oggetto di culto da parte dei romantici tedeschi, che vi riconoscevano elementi di un faustismo ribelle e indagatore: il patto col demonio, una supereroicità grandiloquente, vinta infine da forze positive (la fede, l'amore), non potevano che destare risonanze profonde nel loro mondo poetico; anche se va detto che le tensioni e le intenzioni dell'autore sono forse altrove.

Ma l'opera di Calderón appare tanto densa e strutturata che per rintracciare queste intenzioni (e anche per rendersi conto della sostanziale possibilità di letture multiple, di cui i suoi testi sono stati volta a volta palestra) sarà necessario procedere a un'analisi puntigliosa e a volte prolissa. Nel tentativo di sfuggire al luogo comune critico, la effettuerò su una commedia non tra le più studiate, *El Purgatorio de San Patricio*.

La fonte del testo calderoniano è un'operetta agiografica in prosa di Juan Pérez de Montalbán: per convertire le ostiche popolazioni di Irlanda, Dio concede a san Patrizio che in una

grotta miracolosa si «raffiguri» una sorta di purgatorio: i peccatori che vi entreranno ben determinati a superare le tentazioni diaboliche potranno salvarsi. Particolarmente interessanti la successiva esperienza di un malvagio, Ludovico Enio, che rapisce da un convento e prostituisce la propria cugina, uccide con disinvoltura, bestemmia e ruba, ma che infine, ammunito dalla propria «ombra» si converte, espia i propri peccati con un «incrollabile fede e costanza: penetra nella grotta e ne ritorna, raccontando le mirifiche visioni cui ha assistito».

Calderón compone la sua opera verso il 1627⁹, subito dopo la pubblicazione del trattato di Montalbán, che aveva ispirato anche una commedia di Lope, e ne sfrutta puntualmente gli echi e i richiami, compreso un elenco finale di *auctoritates*. Eppure ben sostanzialmente infedele l'opera si rivela nell'uso funzionale del materiale fabulistico, perfino quando utilizza direttamente gli episodi forniti da Montalbán. Vediamo dunque i meccanismi messi in atto per questa risemantizzazione.

La commedia si apre concedendo ampio spazio a due relazioni, in cui prima il santo e poi il peccatore, gettati da una tempesta sulle rive dell'Irlanda, raccontano le loro vite a Egerio, re dell'isola, e a sua figlia Polonia. Approccio in perfetta consonanza con il sistema di Calderón, che è uso conseguire previamente allo spettatore le coordinate secondo cui dovrà essere condotta la sua lettura, da verificare lungo l'intero testo, ma anticipate a costituire una «ouverture», secondo una felice metafora critica¹⁰. Non è certo per caso che Samonà ha potuto recuperare i vari piani segnici della *Vida es sueño* dall'esame dei 18 versi iniziali, una sorta di lente che gli permette di mettere a fuoco la commedia, facendo nello stesso tempo convergere verso questo diaframma ottico la pluralità dei livelli interpretativi¹¹.

⁹ Per la datazione della commedia e per un esame più esteso rimando al mio *Paradigma y desviación*, Barcelona, Planeta, 1976, pp. 103-149. Le citazioni della commedia che appaiono *infra* si riferiscono alla edizione curata da J.M. Ruano de la Haza, in «Textual Research and Criticism Series», Liverpool, Liverpool University Press, 1988. In tutto il capitolo le traduzioni dei testi di Calderón sono mie.

¹⁰ V. Bodini, *Segni e simboli nella «Vida es sueño»*, Bari, Adriatica, 1968, p. 20.

¹¹ C. Samonà, «Saggio di un commento a *La vida es sueño*», in *Studi di letteratura spagnola*, Roma, Libreria Tombolini, 1967, pp. 39-118; poi in *Ippogrifo violento*, Milano, Garzanti, 1990, pp. 17-108.

⁸ H. Hatzfeld, *Estudios sobre el barroco*, Madrid, Gredos, 1973, p. 179.

Si consideri ora la più sostanziale differenza rispetto all'opera di Montalbán e anche a quella di Lope: il situarsi dei due protagonisti su un piano di rigorosa contemporaneità. Nel trattatello il *sanctus* appare calato in un'antichità remota e favolosa, irrigidito da una disposizione della materia perfettamente bilanciata e simmetrica; nella commedia del Fénix Pa-

Anche il motivo che sembrerebbe avvicinare Ludovico alla problematica contemporanea, quello dell'onore (completamente assente in Montalbán e Lope), appare così mostruosamente enfatizzato da recidere ogni contatto realistico e allontanare il personaggio verso un remoto piano simbolico:

¹² J. Ticknor, *Historia de la literatura española*, Buenos Aires, Bajel, 1948, vol. II, p. 426.

Por forzar a una doncella,
di la muerte a un noble viejo,
su padre; y por su mujer,
a un honrado caballero
en su cama maté, donde
con ella estaba durmiendo;
y entre su sangre bañado
su honor, teatro funesto
fue el lecho, mezclando entonces
homicidio y adulterio.
Y, al fin, el padre y marido
por su honor las vidas dieron,
que hay mártires del honor
¡téngalos Dios en el cielo! (vv. 460-473)

[Per violare una fanciulla / ammazzai un nobile vecchio, / suo padre; e per la moglie / un nobile cavaliere / uccisi nel suo stesso letto / dove con lei stava dormendo; / e nel suo sangue bagnato / il suo onore, teatro funesto / fu il giaciglio, mescolando / omicidio e adulterio; / infine padre e marito / morirono per l'onore: / per onore ci son martiri, / e che Dio li abbia in gloria!]

Ora l'iperbolizzazione di questo peccatore, già programmaticamente posto su un piano di contemporaneità rispetto al santo, porta a un netto vantaggio simbolico, cosicché l'inizio della commedia non ci presenta Patrizio e Ludovico, ma il Bene e il Male in un massiccio contrasto, riproposta del sistema ideologico di Calderón. Si capisce ora la sostanziale portata delle due *relaciones* iniziali, non tanto trascrizione della materia della fonte, non solo sintomo di condizionamenti culturali dell'autore, ma *segno*, con tutta la carica di volontarietà che ciò implica.

Il culmine e il riassunto, vuoi dell'effusiva presentazione dei miracoli del santo, vuoi della trululenta descrizione dei peccati di Ludovico, è costituito poi da una doppia descrizione, quella della tempesta, che solo a un primo approccio potrebbe essere letta come mero campionario di destrezza letteraria; anche se una tale interpretazione sembrerebbe corroborata, per esempio, dal brano di Patrizio, che si adorna delle consuete raffinatezze, culminando nell'abituale scala cromatica «alabastro-corales-perlas»:

¡Oh, cuanto,
ignorante, el hombre yerra,

que, sin consultar a Dios,
intentos suyos asienta!
Dígalos en el mar Filipo;
pues hoy, a vista de tierra,
estando sereno el cielo,
manso el aire, el agua quieta,
vió en un punto, en un instante,
sus presunciones deshechas;
pues en sus cóncavos senos
brama el viento, el mar se queja,
montes sobre montes fueron
las ondas, cuya eminencia
moja al sol, porque pretende
apagar las luces bellas.
El fanal junto a los cielos
pareció errado cometa,
o exhalación abortada,
o descajada estrella.
Otra vez, en lo profundo
del mar tocó las arenas,
donde desatado en partes,
fueron las ondas funestas
monumentos de alabastro
entre corales y perlas. (vv. 300-325)

[Oh, quanto / da ignorante sbaglia l'uomo, / che non consultando Dio / dà per certi i suoi propositi! / Lo attesti in mare Filippo, / che oggi, in vista del porto, / mentre il cielo era sereno, / soave il vento, quieta l'acqua, / in un momento, un istante / vide distrutti i suoi piani; / poiché nei concavi seni / rugge il vento, il mare grida, / monti sopra monti sono / le onde, la cui prominenza / bagna il sole, e pretende / spingere le belle stelle. / Il fanale presso al cielo / sembrò una cometa errante, / o fuoco fatuo abortito, / o stella in terra caduta. / A volte nel più profondo / del mare toccò la sabbia, / e, rotto in mille pezzetti, / le onde funeste furono / monumenti di alabastro / tra i coralli e le perle.]

Mentre il passaggio di Patrizio prende le mosse dagli imperscrutabili intendimenti di Dio, e si conclude con la descrizione del proprio generoso salvataggio di Ludovico («por piedad del cielo», v. 338 [per pietà del cielo]), quest'ultimo fa culminare il suo pezzo di bravura, in accordo con il perverso carattere del dicitor, con uno sberleffo crudele, che infrange le regole letterarie come già aveva infranto le regole di condotta civile e morale:

enojado el viento
nos amenazó crüel
y nos castigó soberbio,
haciendo en mares y montes
tal estrago y tal esfuerzo,
que éstos hicieron donaire
de la soberbia de aquéllos.
De trabucos de cristal
combatidos sus cimientos,
caducaron las ciudades
vecinas, y por desprecio
tiraba el mar a la tierra,
que es munición de sus senos,
en sus nácares las perlas,
que engendra el veloz aliento
de la aurora con rocío,
lágrimas de fuego y hielo;
y al fin, para que en pinturas
no se vaya todo el tiempo,
sin bóvedas de alabastro,
sin salados monumentos,
su fueron todas sus gentes
a cenar a los infiernos. (vv. 651-673)

[Iratò il vento / ci minacciò crudele / e ci castigò superbo, / facendo in mari e monti / tale danno e tale strage / che questi si fecero gioco / della superbia di quelli. / Da arietì di cristallo / combattuti i fondamenti, / le città circonvicine / caddero al suolo, e per spregio / tirava il mare alla terra, / munizioni dei suoi anfratti, / nelle conchiglie le perle / che genera dell'aurora / il respiro rugiadoso, / lacrime di fuoco, e gelo; / insomma, perché in descrizioni / non si sprechi tutto il tempo / senza cupole di alabastro, / né salati monumenti, / tutti gli abitanti andarono / a cenare nell'inferno.]

La duplicazione della descrizione, già a questo primo macroscopico livello funzionale, è tutt'altro che pleonastica; e tanto più necessaria risulta nel momento in cui i personaggi rivelano attraverso le proprie scelte espressive (le scelte espressive con cui l'autore li connota) il posto che vengono ad assumere a livello di forma del contenuto.

Utilizzando il consueto schema dei quattro elementi costitutivi del creato¹³, Patrizio costruisce una scala descrittiva

¹³ E.M. Wilson, «The four elements in the Imagery of Calderón»,

terra-fuoco-aria-acqua: il mondo viene presentato in un primo momento in uno stato di quiete e di grazia armonica:

a vista de tierra
sereno el cielo
manso el aire
al agua quieta

terra
fuoco
aria
acqua

Ma dopo l'inserimento dell'elemento *presunción*, il quadro si sommuove profondamente:

brama el viento
el mar se queja
montes sobre montes fueron las ondas
las ondas mojan al sol

aria
acqua
terra (vs acqua)
acqua (vs fuoco)

L'ordine stabilito si sconvolge anche e soprattutto per il cambiamento degli attributi propri di ogni sfera: le onde acquiescono la natura di monti e si slanciano verso il cielo, fino alla sfera del fuoco; la superbia si rivela in questa inquietante sfida al «sol», immagine di Dio, come ben si sa, nel contesto simbolico barocco. Il «fanale» della nave ha la presunzione di farsi *cometa*, «exhalación», «estrella»: ma tanto più aspira alla sfera ignea, tanto più miserabilmente viene frustrato, diventando solo errore, aborto («errado», «abortada»), stradicandosi dalla volta celeste e precipitandone come Lucifero («desencajado»). La logica conclusione è in questo sprofondarsi («tocó en lo profundo del mar»), in questa lacerazione («desatada en partes»), e nel definitivo richiudersi di gravi «monumentos de alabastro» su chi aveva tanto «preteso».

Se il castigo dell'orgoglio si reitera nelle parole del peccatore («hicieron donaire / de la soberbia»), l'accento si sposta qui con più decisione al momento dei conati velleitaristici («estrigo», «esfuerzo»), e non si osa poi nominare la sfera del fuoco: l'artefice della tempesta viene rintracciato e confinato nella sfera del cielo («enojado el viento»); la lotta si svolge unicamente tra «mares/montes», «trabucos de cristal/cimientos (de) las ciudades», «mar/tierra».

Modern Language Review, xxi, 1936, pp. 34-47; poi in M. Durán e R. González Echevarría, *Calderón y la crítica: historia y antología*, cit., pp. 277-299.

Solo nel ghirigoro finale (in cui una prospettiva troppo limitativa potrebbe leggere un puro arabesco decorativo) il pensiero osa rialzarsi verso sfere più eteriche («aliento de la aurora») e riassumere tutti gli elementi del caos primigenio: pur con una notevole preponderanza dell'acqua, come sfera ove il sommovimento si rende tangibile:

<i>fuoco</i>			fuego
<i>aria</i>		aliento	
<i>terra</i>	perlas		
<i>acqua</i>		rocío-lágrimas	yelo

Si rilevano così vari piani funzionali nella descrizione della tempesta: a un primo approccio essa costituisce il punto di incontro-scontro tra Bene e Male (livello simbolico fondamentale), tra obbedienza alla convenzione e ribellione a essa (livello letterario); poi serve – accentuando la diversa connotazione dei due protagonisti – a presentare e sottolineare, mercé la reiterazione, la lotta della superbia, elemento perturbatore del mondo, generatore di caos; che nelle parole del santo culmina con la sconfitta del *farol*-Lucifero, e in quelle del peccatore si arresta, dopo un'opposizione sul piano dell'immanenza (terra-acqua), alla considerazione del rivolgimento degli elementi.

Ma un ulteriore sondaggio permette di istituire altri rapporti. La coppia Ludovico-Patrizio, nella quale si potrebbe vedere un altro esempio di quella correlazione bimbresse tipica del teatro calderoniano secondo Alonso, è – pur nella sua massiccia antitesi – legata da una sostanziale affinità: la comune qualità di credenti, già sottolineata in apertura di *relación* da Ludovico, e dalla quale scaturisce poi il ritornello «Tengamos Dios en el cielo», nota martellante a sottolineare la non estraneità del peccatore dalla comunione dei fedeli. Accanto a questa coppia se ne situa un'altra, Polonia-Egerio; i due «barbari», che potranno scegliere di credere e salvarsi, o di persistere nell'errore e dannarsi irrimediabilmente. Una superbia sfrenata e furibonda costituisce l'aureola del miscredente Egerio, fin dalla prima apparizione, che lo vede in preda all'agitazione derivatagli dal sogno, dichiarare a mo' di programma:

EGERIO:
Dejad que desde aquella
punta vecina al sol, que de una estrella
corona su tocado

a las saladas ondas despeñado
baje quien tantas penas se apercibe:
muerá rabiando quien rabiando vive.

LESBIA:

¿Al mar furioso vienes?

POLONIA:

Durmiendo estabas; di, Señor ¿qué tienes?

EGERIO:

Todo el tormento eterno
de las sedientas furias del infierno,
partos de aquella fiera
de siete cuellos, que la cuarta esfera
empaña con su aliento.
En fin, todo su horror y su tormento
en mi pecho se encierra,
que yo mismo a mí mismo me hago guerra
cuando, en brazos del sueño,
vivo cadáver soy, porque él es dueño
de mi vida; de suerte
que vi un pálido amago de la muerte. (vv. 3-22)

[Egerio: Lasciate che da quella / punta vicina al sole, che di una stella / fa corona al suo capo, / precipitando nell'onde salate / cada chi tante pene si procura: / muoia furioso chi furioso vive. / Lesbia: Al mare irato vieni? / Polonia: Stavi dormendo; Signore, cos'hai? / E.: Tutto il tormento eterno / delle rabbiose furie dell'inferno, / parti di quella fiera / dai sette colli, che la quarta sfera / appanna col suo fiato. / Infine: tutto il suo orrore e tormento / ho racchiuso nel petto, / ed io stesso da solo mi fo guerra / quando in braccio del sonno / sono vivo cadavere: egli ormai domina / la mia vita, un'immagine / pallida della mia morte vi ho intravisto.]

L'esagitazione di dizioni come «furioso», «horror», «tormento», «sedientas furias del infierno», «hacer guerra» prefigura la sorte riservata alla superbia, evocata da «despeñado»: tanto più alta la punta, fino a toccare la sfera ignea («vecina al sol» e coronata di stelle), tanto più evidente il precipitare fino alla profondità del mare.

Ora la tempesta trova una prima presentazione proprio nelle parole dell'incredulità (Polonia-Egerio), nelle quali assume la forma di contrasto insanabile tra altezza e profondità. Polonia esclama:

Esa inconstante Babilonia
que al ciclo se levanta,

– tanta es su furia y su violencia tanta –
 con un furor sediento
 – ¿quién ha visto con sed tanto elemento? –
 en sus entrañas bárbaras esconde
 diversas gentes, donde
 a consagrar se atreve
 sepulcros de coral, tumbas de nieve
 en bóvedas de plata. (vv. 93-102)

[Questa incostante Babilonia / che al cielo si solleva, / – è tanta la sua furia e la violenza – / con furore assetato / – chi vide mai con sete tante onde? – / nelle barbare viscere nasconde / diverse genti, e in esse / ardisce consacrare / sepolcri di corallo, tombe di neve / con cupole d'argento.]

Ed Egerio commenta:

Pues, dioses inmortalés,
 ¿cómo probáis con amenazas tales
 tanto mi sufrimiento?
 ¿Queréis que suba a derribar violento
 ese alcázar azul, siendo segundo
 Nembrot, en cuyos hombros
 pueda escaparse el mundo,
 sin que me cause asombros
 el ver rasgar los senos
 con rayos, con relámpagos, y truenos? (vv. 123-129)

[Dunque, o Dei immortali, / perché provate con minacce tali / tanto la mia pazienza? / Salirò allora ad abbattere violento / questo castello azzurro, come secondo / Nembrot, sulle cui spalle / possa sfuggire il mondo, / senza che mi preoccupi / se ne laceri l'ambito / con fulmini, con lampi, e con tuoni?]

Il sintagma «al cielo se levanta» fa da correlativo a «entrañas bárbaras», come «bóvedas de plata» gioca in coppia con «sepulcros de coral, tumbas de nieve». E se Egerio si ripromette di «subir a derribar el alcázar azul», la conclusione riporterà a un terrestre e velleitario «rasgar los senos». La scalata al cielo (e l'accento a Nembrot appare tutt'altro che fortuito e insignificante) si ripete in un contesto analogo nella *Vida es sueño*; e in esso Bodini individua un'aspirazione titanica del protagonista Segismundo, che poi si risolve in una sterile protesta.

Senza la grazia, anzi con l'alienante bagaglio di una superbia umana dai risultati estremamente frustranti, non è possibile la salvezza. La violenza e la furia tanto più sono esagitate, tanto più rimangono fini a se stesse, chiuse nell'iterazione dei primi versi delle due allocuzioni («furia», «violencia», «furor», «sediento» / «suba violento a derribar»), mentre l'arringa si conclude volta a volta con la riconduzione alla terra («sepulcros» / «tumbas» / «senos»). La tempesta marina «que al cielo se levanta», l'«alcázar azul» che si vuole «derribar» sono dunque le forme che il concetto «superbia» assume ora, e che si appoggiano l'un l'altra, contribuendo tutte e due a illuminare la formulazione iniziale: «esa inconstante Babilonia».

Siamo al centro del sistema ideologico calderoniano. Samonà rileva nel «confuso Laberinto» della *Vida es sueño* un preciso piano simbolico: il vecchio *topos* acquista nel contesto una forza rinnovellata che ce lo riconsegna in tutta evidenza: «Il "confuso laberinto" è la vita; la vita travagliata e oscura di chi, vittima dei propri istinti, ha perduto il sostegno di una ragione ordinatrice; la vita confusa, indecifrabile, in cui si entra al momento della nascita»¹⁴.

Anche la «Babilonia» che appare nel *Purgatorio* è tutt'altro che nuova, ed evidentissimo è il suo significato primo: simbolo di confusione ritornerà per esempio nella *Vida es sueño*, ove Rosaura, che non a caso è stata interpretata come incarnazione del caos, dichiara:

quedó toda
 la confusión del infierno
 cifrada en mi Babilonia¹⁵.

[restò tutta / la confusione dell'inferno / cifrata nella mia Babilonia.]

Ma nel *Purgatorio* «Babilonia» non è solo, come il «laberinto», simbolo della vita lontana dalla grazia; adombra – solitamente con quanto la descrizione della tempesta rivelava –

¹⁴ C. Samonà, «Saggio di un commento a *La vida es sueño*», cit., p. 90.

¹⁵ Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, in *Dramas*, a cura di L. Astrana Marín, in *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1966, vol. I, pp. 528b-529a.

una vita sconvolta dalla superbia: la torre che la vanagloria umana voleva elevare quale sfida al cielo viene distrutta e i suoi fautori dispersi e «confusi». Non è un caso, infatti, che la parola-chiave si ripeta in ogni atto secondo lo schema:

inconstante Babilonia / que al cielo se levanta (vv. 93-94)

infeliz Babilonia (v. 1395)

Babilonia confusa (vv. 2618-2619)

Le determinazioni appositive indicano con chiarezza la progressione di un tale processo di ribellione e frustrazione: il primo sintagma illustrerà appunto il momento del sommovimento («inconstante») e dell'opposizione a Dio («que al cielo se levanta»), cui segue il momento della frustrazione («infeliz») e infine della refutazione («confusa»). E a questa condizione così alienata da Dio si contrappone la «celestiale Sion» promessa a Patrizio dal messo divino (v. 1930).

In dipendenza dallo schema finora messo in luce, la «conversione» di Ludovico e Polonia sarà presa di coscienza di una «vanità» personale ed esistenziale, dell'essere «sombrato». Si capisce ora, al di là delle ragioni di resa scenica che potevano averla suggerita, il valore dell'apparizione dell'ombra: è a se stesso, senza averne coscienza, che Ludovico rivolge le parole «¿sois hombre, sombra o demonio?» (v. 2346) [Sei uomo, ombra, o demonio?]. E mentre il *gracioso* Paulín apre il passaggio con l'icastica dichiarazione «Yo no soy ninguno» (v. 2217) [Non son nessuno], Ludovico chiude il processo della presa di coscienza con un'affermazione altrettanto lapidaria «ignoro quien soy» (vv. 2372-2373) [ignoro chi sono]. Il titanismo deluso e frustrato deve ora ricercare un proprio nucleo di identificazione: il grido di Ludovico riecheggia per assenza il «soy quien soy», l'orgogliosa asserzione di identità cavalleresca che sostanzia di sé il teatro barocco. Tutta la scena è un ripetersi a vari livelli significativi della parola-chiave *sombra*, che prepara l'incontro faccia a faccia di Ludovico col nulla. Né meno significative le successive dichiarazioni:

Yo vi a Ludovico Enio
entre ellos. ¡Cielos piadosos,
escondedme de mí mismo,
y en el centro más remoto

me sepultad; no me vea
a mí, pues no me conozco.
Pero sí conozco, sí,
pues sé que fui yo aquel monstruo
tan rebelde, que a Dios mismo
se atrevió soberbio y loco;
aquél que tantos delitos
cometió. (vv. 2403-2414)

[Vidi Ludovico Enio / tra loro. Cielo pietoso, / nascondetemi a me stesso, / e nel centro più remoto / seppellitemi; non voglio / vedermi, perché non mi conosco. / Ma sì, mi conosco, sì: / perché so che fui quel mostro / sì ribelle che Dio stesso / affrontò superbo e pazzo, / quello che tanti delitti / commise.]

La condanna «al centro más remoto» è la condanna del luciferismo, con cui Ludovico finalmente compie la sua identificazione («no me conozco. / Pero sí conozco, sí»); le parole finali potrebbero ben immaginarsi sulle labbra stesse dell'angelo ribelle «que a Dios mismo / se atrevió».

Un'imbricata serie di codici – da quello simbolico a quello retorico – opera dunque in modo solidale per comunicare allo spettatore un messaggio preciso; nel nostro caso la necessità di frenare la superbia luciferina – sinonimo di caos – attraverso un superamento delle proprie pulsioni. Ma la stessa densità dei piani può tradursi talora in ambiguità, il che spiega il proliferare di interpretazioni che si sono succedute su certi testi calderoniani, a cominciare dall'emblematica *Vida es sueño*¹⁶.

Il testo è una forma vuota che la storia riempie di volta in volta di sensi diversi. Se l'affermazione è accettabile, e verificabile per ogni opera del passato, si rimane tuttavia sempre stupefatti dalla quantità di travasi di significato operati in quella forma che è *La vida es sueño* (1635). A partire soprattutto dalla fine dell'Ottocento se ne sono effettuate tante e tante letture che è impensabile voler accennare qui anche solo alle principali. La spiegazione di questa sovrabbondanza interpretativa va ricercata indubbiamente nella fondamentale ambi-

¹⁶ Una voce bibliografica a parte, e assai nutrita, potrebbe essere costituita dalle interpretazioni di questa commedia, una delle poche opere teatrali spagnole conosciute anche dal lettore e dallo spettatore italiano. Quella che segue si deve a C. Acutis, Introduzione a Pedro Calderón de la Barca, *La vida es un sueño*, trad. it. di A. Gasparetti, Torino, Einaudi, 1980, pp. v-viii.

guità dell'opera, in bilico tra l'ingenuità della fiaba e la complessità della costruzione simbolica. Le difficoltà poste dal testo aumentano in proporzione inversa alla distanza dalla quale lo si considera. Se lo si osserva da vicino crescono a dismisura; alle ambiguità si sommano incongruenze e contraddizioni apparentemente inspiegabili. Ma se lo si guarda da una certa distanza, una distanza che permetta all'occhio di spostarsi anche su altri testi prodotti dall'autore e di inserirlo così in un sistema, una parte della sua ambiguità si dilegua.

Si comprende allora che Calderón, rinarrando e funzionalizzando a una più vasta struttura la fiaba orientale (è nelle *Mille e una notte*) del califfo che permette a un mendicante di regnare tra due sonni, ripropone un problema che si presenta costante nel corso della sua produzione. Si tratta del tema della cultura, della civiltà come strumento di controllo del comportamento naturale dell'uomo. Di fronte all'umana natura la filosofia di Calderón non fu meno pessimista di quanto lo sarebbe stata, a tre secoli di distanza e scavalcando un'epoca inquietata dal sospetto di una mitica bontà del dato naturale, la riflessione psicoanalitica di Freud: guidato dai suoi impulsi naturali, l'uomo si abbandona all'aggressività e alla sensualità fino a rischiare di tutto distruggere e autodistruggersi. Argine al sempre incombente pericolo è la cultura, che, difendendo l'umanità dalla natura, regola i rapporti degli uomini tra loro. Questo pessimismo, ma anche questa fiducia, tutta laica, nella civiltà, si pone a fondamento di più di un dramma di Calderón.

I travagliati itinerari di Sigismondo fra la torre e il palazzo, le prove che supera per essere degno di restare a corte sono gli itinerari e le prove dell'uomo sulla via della civiltà.

Il conflitto natura/cultura, che è alla base del testo, si traduce topologicamente nell'opposizione della torre al palazzo e si risolve nella deflagrazione del campo di battaglia. Questi sono gli unici luoghi attraverso i quali passa l'azione drammatica. Nella torre Sigismondo è vissuto segregato fin dalla nascita. Il re Basilio, suo padre, ve lo ha rinchiuso nel timore che si avveri un oroscopo secondo il quale il giovane gli si rivolgerà contro, umiliandolo e spargendo la discordia nel regno. Per evitare che distrugga l'ordinamento civile, lo ha relegato dalla zona luminosa e alta della cultura, lo ha confinato nelle aree buie e basse della natura. L'episodio è funzionale alla presentazione di un primo Sigismondo, allo stato di natura. Uno stato di natura che non è libertà: a differenza degli animali (si veda il famoso monologo dell'eroe in 1, 2), l'uomo-natura, l'uomo al momento della nascita si trova prigioniero delle limitazioni di una cultura che gli preesiste, di codici restrittivi e repressivi che gli sono estranei. Sigismondo capirà più tardi che l'unica via da percorrere per arrivare a sopportare il sistema di regole che lo opprimono consiste nel farle proprie, nell'interiorizzarle. Per l'uomo di Calderón la libertà del desiderio è utopia.

Al fine di metterlo alla prova, Basilio fa somministrare al figlio un narcotico e lo fa portare a palazzo. L'uomo-fiera si risveglia tra i gesti d'ossequio dei cortigiani, detentore di potere nello spazio della cultura. E si scatena. Precipita dalla finestra un domestico che lo contraddice, aggredisce Astolfo, tenta di violentare Rosaura e di uccidere Clotaldo accorso a difenderla. La prova non poteva che fallire. Soltanto la frustrazione dell'esperienza educherà l'eroe alla repressione delle pulsioni in omaggio agli ordinamenti e alla sicurezza della cultura. Chi è guidato ancora dal puro principio di piacere non può che correre all'immediato soddisfacimento sessuale e aggressivo. L'orgogliosa sfida ai codici di Sigismondo attira su di lui la sanzione del mondo regolato dagli imperativi civili, che torna a espellerlo nello spazio della non-cultura. L'eroe si ritrova presto incatenato nella torre. La cultura è un sistema di limitazioni imposte al comportamento naturale dell'uomo: i non-acculturati, coloro che non sono in grado o che rifiutano di interiorizzare i principi morali limitatori, e dunque di autoregolarsi, vengono governati con lo strumento della coercizione.

Sigismondo è stato riportato nel carcere sotto l'effetto di un secondo narcotico. Quando si sveglia, Clotaldo gli spiega che l'avventura a corte non è stata che un sogno. L'eroe dubita e, all'insegna dello sconcerto, della frustrazione, muove il primo passo verso il rifugio della civiltà. Se il piacere esaltante dello sfrenarsi nell'aggressività e nella sensualità può improvvisamente dileguare nel disinganno, se la frustrazione spia ogni godimento, tanto vale forse rinunciare alla felicità e andare in cerca di un po' di sicurezza.

Sigismondo uscirà definitivamente dalla torre. Ma non varcherà più la frontiera in preda a un narcotico, a un mezzo magico generatore di illusione. Sarà suo aiutante in quest'ultimo viaggio un soldato che lo libera abbattendo la porta della prigione e infrangendo in questo modo un tabù di luogo. Una sollevazione delle plebi, che pretendono l'erede legittimo al trono, conduce sul campo di battaglia un Sigismondo deciso a seguire la via tracciata per lui dall'oroscopo. Ma il condottiero vestito di pelli ferine è ormai accompagnato dallo sconcerto e dal timore di rinnovate frustrazioni, da un vago desiderio di integrazione negli spazi quieti della cultura. Su quel campo di battaglia l'eroe vincerà, prima ancora che il padre, se stesso.

Se la civiltà si costruisce sulla repressione pulsionale, Sigismondo vi fa il suo ingresso rinunciando a possedere Rosaura e a sfogare la propria aggressività su Clotaldo e sul padre. Quando Basilio, sconfitto nello scontro, si inginocchia davanti al figlio pronto a farsi calpestare il capo, questi lo rialza e, con gesto simmetrico, si prostra ai suoi piedi. La simmetria degli atteggiamenti è un significativo rivelatore. Sigismondo si *specchia* nel padre, nell'istituzione dinastica e, purificato dalle rinunce, ne viene sacralmente assorbito. Contestualmente, *principia a parlare il linguaggio del padre* («Corte illustre di

Polonia...», III, 14), in un discorso che si avvia denso di connotazioni astrologiche. Lo scontro generazionale si è risolto. L'istituzione è salva. Sigismondo si è represso e censurato, ma conoscerà la consolatoria, narcisistica gratificazione di continuare a specchiarsi in un Io ideale. Nella sua prima prova, a palazzo, gridava nell'affanno di autoidentificazione: «Sé quien soy» (*so chi sono*). Ora potrà dichiarare, con speculare formula narcisistica: «Yo soy yo» (*io sono io*). E potrà incanalare, sublimandola, la sua aggressività nel civile esercizio del potere: ecco dunque il riprofilarsi repressivo della torre, dove ora viene rinchiuso, per ordine del nuovo Basilio, il soldato ribelle che ha violato il tabù. La motivazione è cinica, agghiacciante: «A tradimento compiuto, i traditori non servono più». Con un ultimo gesto autorepressivo, in omaggio alla ragion di stato, Sigismondo rinuncia a sposare la donna che desidera, Rosaura, e annuncia il proprio matrimonio dinastico con la cugina Stella. La corte applaude l'eroe della civiltà.

La vita è sogno è forse il più vistoso atto di fede di Calderón nella cultura. C'è da chiedersi che cosa offriva l'autore all'approvazione della corte interna al testo e all'applauso di quella esterna, del testo stesso destinataria. Per Sigismondo, ci è parso, lo spazio della cultura è in primo luogo un rifugio. Lo era anche, ormai, per lo spettatore del Palazzo Reale di Madrid, di fronte al quale veniva rappresentato il dramma. Il paese rovinava per mancanza di investimenti produttivi e per il costo della politica universalistica e della monarchia di prestigio degli Asburgo. I capitali privati si sgretolavano per l'oscillare pauroso e imprevedibile di un mercato controllato quasi esclusivamente da interessi extranazionali, erano attaccati dalle svalutazioni attuate in ogni momento nel tentativo di salvare la finanza pubblica. Unico modello sociale capace di proteggere dall'angoscia dell'insicurezza e dell'instabilità era quello che relegasse energeticamente fuori di sé la sfera pericolosa del naturale, privilegiando la sfera dei codici, e che iscrivesse saldamente l'individuo, fino a dissolverlo come tale, nell'intangibile area dell'istituzione monarchica. Per il turbamento di quella società, in bilico tra l'impero e lo sfacelo, la cultura e i suoi codici rigorosi (si pensi a quello d'onore) erano l'ultima spiaggia.

Ma noi, destinatari lontani e in un certo senso abusivi del testo, non possiamo non scorgere con inquietudine, nella cultura, i meccanismi di riproduzione del potere, di un ordine che, per continuarsi, opprime. Dove il destinatario diretto del dramma leggeva «impara a governarti, e saprai governare», noi leggiamo: «impara a reprimerti, e saprai reprimere». E ci domandiamo se ogni cultura – la nostra come quella barocca – non abbia bisogno, per percepirci come tale, ed esistere, di mantenere delineato ai suoi margini uno spazio di non-cultura, una torre dove rinchiusere un soldato ribelle.

2.2. *La commedia al quadrato*

Ma mentre organizza il suo spettacolo, inglobandovi la riflessione sulla vita e sulla morte – tra pessimismo cattolico e perfetto dominio dello strumento letterario – con tanta complessità da turbare i lettori futuri e stimolare alla riflessione gli spettatori contemporanei, Calderón si dedica anche a un tipo di rappresentazione completamente diverso, la commedia d'intreccio. Genere brillante e affascinante, fuoco di fila di trovate sceniche e giochi verbali, dalla resa teatrale controllatissima, di una sapienza spaziale e temporale «a orologeria», essa può essere campionata dal *Galán fantasma* [*L'innamorato fantasma*] (1630?), *La dama duende* [*La fanciulla spirito*] (1629), *Casa con dos puertas mala es de guardar* [*Casa con due porte si controlla male*] (1629), o *Antes que todo es mi dama* [*Prima di tutto la mia innamorata*] (1636?).¹⁷

I meccanismi spaziali che presiedono alle prime due, il gioco del celarsi delle dame sotto i veli e del nascondersi dei cavalieri in un labirinto di entrate e uscite, aiutati da margini scenici¹⁸, non potrebbero essere più simili; il che vanifica la divisione tra commedie «palatine», a cui apparterebbe la prima (situata in effetti in una di quelle immaginarie corti straniere, loro peculiare ambientazione) e di *capa y espada*, tra le quali si deve inscrivere la seconda, dal momento che si svolge a Madrid.

Altro equivoco critico che la commedia d'intreccio sembra fomentare è il suo «costumbrismo»¹⁹, il suo rapporto col referente, come se potesse essere letta quale descrizione diretta e mimetica del *qui*. Ma se nella definizione che chiude l'*Arte nuevo* di Lope la commedia appare come «speculum vitae»,

¹⁷ Un'aggiornata bibliografia sulle commedie di *capa y espada* si può vedere in F. Forastieri Braschi, «Secuencias de capa y espada: escondidos y tapadas en *Casa con dos puertas*», in AA.VV., *Calderón*, cit., vol. I, pp. 433-449.

¹⁸ J.E. Varey, «*La dama duende* de Calderón: símbolos y escenografía», in AA.VV., *Calderón*, cit., vol. I, p. 176.

¹⁹ La commedia di *capa y espada* di Calderón è stata definita «costumbrista» da A. Valbuena Prat, *Calderón*, Barcelona, Juventud, 1941, p. 152. E per Moreto di costumbrismo hanno parlato Mancini e Castaneda: G. Mancini, «Una commedia di costume di Moreto», in *Romania, Scritti offerti a Francesco Piccolo*, Napoli, Casa editrice Armanni, 1962, pp. 231-236; J.A. Castaneda, «An Unexplored Aspect of Moreto's Theater: his Costumbrismo», in AA.VV., *Studies in Honor of G. Wade*, Madrid, Porrúa, 1981, pp. 35-48.

bisognerà considerare che questo specchio non riflette direttamente il referente, ma lo riflette deformandolo come emittente e pubblico desidererebbero che fosse, o come potrebbe essere: nella superficie speculare della commedia di cappa e spada la realtà si taglia a misura del desiderio. È inutile domandarsi se esistevano nella Madrid di Calderón disinvoltate fanciulle che uscivano di casa velate dal manto, abbordavano cavalieri per la strada, amoreggiavano con essi, giungevano a introdurla nella casa paterna o del fratello, li nascondevano nei propri spogliatoi. Quanto più tutto ciò poteva essere impossibile, tanto più appariva perfettamente plausibile sulla scena; o ancor meglio: pienamente desiderabile. Anche se durante lo svolgimento dell'intraccio si è ripetuto: «¡Oh, bajeza del deseo!»²⁰ [O, bassezza del desiderio!], e nonostante tutte le negazioni moralistiche, il desiderio deve trionfare in un tipo di letteratura che si basa nella proiezione delle pulsioni dei destinatari, come è il teatro di intrattenimento:

Tu deseo
lograste, amor, pues ya ves
la dama²¹.

[Quello che desideravi, / o amore, tu l'hai ottenuto: / ecco che qui sta dama.]

Non solo l'immediato desiderio amoroso come cardine dell'intraccio; non solo il desiderio "di dire", nelle lussureggianti descrizioni che hanno assimilato pienamente il gongorismo, non solo "desiderio di vedere", cioè il trionfo dei costumi di scena come campionario di moda, oltre la condanna moralistica²², ma desiderio di contemplare l'idealizzata vita quotidiana di una classe media agiata madrilenia. L'urbanità,

²⁰ A. Moreto, *El desdén con el desdén*, a cura di F. Rico, Madrid, Castalia, 1971, p. 74, v. 263.

²¹ Pedro Calderón de la Barca, *La dama duende*, in *Comedias*, ed. cit., p. 261a.

²² Sul rapporto tra moda e letteratura, v. M.G. Profeti, «Storia di O. Sistema della moda e scrittura sulla moda nella Spagna del secolo d'oro», in AA.VV., *Identità e trasformazioni del Barocco Ispanico*, Napoli, Guida, 1987, pp. 113-148; ora in *Importare letteratura*, Torino, Dell'Orso, 1993, pp. 27-53; per le relazioni con la commedia di cappa e spada: «Comedia al cuadrado: espejo deformante y triunfo del desdén», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, 1988, pp. 51-60, di cui do qui alcune conclusioni; ora in M.G. Profeti, *La vil quimera de este monstruo cómico*, Kassel, Reichenberger, 1992, pp. 70-82.

l'eleganza dei modi, l'etichetta nello scambio dei complimenti ci dicono che i riti riservati alla nobiltà ora vanno estendendosi verso classi intermedie, e che un pubblico di vari livelli sociali corre a vederli e vuole identificarvisi.

Lo specchio ora è "deformante" in un senso più profondo; cioè tenta, con l'immagine che riflette, di cambiare chi la sta guardando. Simmel vede il fondamento stesso della moda in un'opposizione tra «movimento e quiete, produttività e reattività [...]». La moda [...] è un prodotto della divisione in classi e ha la stessa struttura di molte altre formazioni [...] la cui doppia funzione è comprendere in sé un cerchio e nello stesso tempo separarlo dagli altri»²³. La commedia di cappa e spada traccia dunque sulla scena un quadrato magico, come il cerchio dei negromanti, e in questo quadrato dipinge un tipo di società dove il desiderio può trionfare. E si tratta di una trasgressione così forte che deve dipingerla negandola, e schiacciandola nella convenzione.

Forse non vale nemmeno la pena di riassumere le improbabili vicende, essenzialmente basate sullo scambio di persona e sull'equivoco, soprattutto quando si osservi come interi blocchi di sequenze teatrali si ripetono dall'una all'altra commedia, e come emittente e destinatario siano tanto coscienti della convenzione che, attraverso uno straniamento metateatrale, il primo può strizzare l'occhio al secondo, irridendo vuoi l'incredibile assurdità delle vicende, vuoi la convenzionalità di dame velate e amanti rinchiusi:

porque caso extraño fuera
que un hombre a Madrid viniera
y hallase recién venido
una dama que rogase
que su vida defendiese,
un hermano que le hiriese
y otro que le aposentase.
Fuera notable suceso [...]

¿Es comedia de don Pedro
Calderón, donde ha de haber
por fuerza amante escondido
o rebozada mujer?²⁴

²³ G. Simmel, *La moda*, Roma, Editori Riuniti, 1985, pp. 10-14.

²⁴ Pedro Calderón de la Barca, *La dama duende*, in *Comedias*, ed. cit., p. 242b; *No hay burlas con el amor*, in *Comedias*, ed. cit., p. 512b.

[perché sarebbe un caso strano / che uno arrivasse a Madrid / e appena arrivato trovasse / una dama che lo pregasse / di salvarle la vita, / un fratello che lo ferisse / e un altro che lo alloggiasse. / Un caso strano davvero (...).]

[È commedia di don Pedro / Calderón, dove per forza / ci sarà un nascosto amante / o una dama mascherata?]

O prendere a gabbo gli stessi procedimenti letterari, come quello del soliloquio o del lirico lamento d'amore:

Yo estoy en notable aprieto,
pues sola me vengo a ver,
y un soliloquio he de hacer
o he de decir un soneto.

¿Qué escogeré entre los dos?
Al soliloquio me fio.

Ahora bien, discurso mío,
solos estamos yo y vos:
hablemos claro [...]

Ahora bien, solo he quedado:
discursos, soliloquios²⁵.

[Io sono in un bell'impiccio, / perché sono qui da sola: / o imbastisco un soliloquio, / oppure dico un sonetto! / Quale sceglierò tra i due? / Al soliloquio mi affido. / Orbene, o discorso mio, / soli siamo voi ed io: / parliamo chiaro (...).]

[Bene, son rimasto solo: / discorsi, soliloquiamo.]

Per fare un solo esempio, per di più riassunto grossolanamente: in *Antes que todo es mi dama* due amici, don Lisardo e don Félix, si rivelano reciprocamente di essere innamorati di due dame e di averne ottenuto corrispondenza: il secondo mostra al primo una *banda*, cioè una fuciaccia che sta per mandare alla propria innamorata come regalo. Nelle scene successive doña Laura riceve il regalo, ma non sa come giustificarglielo agli occhi del padre: la servetta le consiglia di far indossare la *banda* all'amica Clara; questa fingerà di regalarla a Laura davanti al padre. Naturalmente Clara è l'innamorata di Lisardo, che vedendola con la *banda* addosso pensa a un tradimento della sua dama, e che essa abbia accordato i suoi

favori a don Félix. Da qui scene di gelosia e sfide a duello, con un continuo cambiamento di prospettiva, equivoci, colpi di teatro, fino alla soluzione di questo nodo iniziale, attorno al quale ruota il primo atto.

Lo stesso gioco di qui pro quo continua negli atti successivi: ora è il padre di doña Laura che crede che Lisardo sia don Félix, figlio di un suo vecchio amico, mentre interviene, per complicare maggiormente l'intreccio, un terzo cavaliere, don Antonio, fratello di doña Clara e innamorato senza speranza di Laura: il tessuto dei colpi di teatro si complica al massimo con le sorprese del padre, il nascondersi dell'uno o dell'altro innamorato, gli spaventati delle dame. E alla convenzione massima della trama corrisponde la convenzione del linguaggio, che utilizza tutti i giochi retorici possibili: i mezzi versi alterni, le rime in eco, equivoci, paranomasi, omofonie.

Ma riassumere gli intrecci, e perfino leggere i testi, non rende loro del tutto giustizia: essi devono essere provati sulla scena, nella loro superba resa teatrale. Liquidate sbrigativamente come opere "leggere", quasi in sordina, per non dire in contrasto con la produzione "tragica" di Calderón, alla quale sola si riconosceva la pienezza del risultato estetico, queste commedie, per altro numerose nel *corpus* calderoniano, hanno meritato spesso un'attenzione distratta. Ma dal "mondo tragico" di Calderón esse non appaiono certo separate, se non altro perché i meccanismi compositivi e letterari sono profondamente omogenei nei due tipi di *piezas*: per esempio, in entrambe si ripetono i blocchi di sequenze e lo straniamento metateatrale: anche nel momento più drammatico, per esempio, Calderón può irridere la convenzionale entrata e uscita dell'innamorato nascosto.

Vale la pena di ricordare la lettura di Wardropper, che smonta davanti agli occhi del lettore quella che sembra presentare come una commedia di cappa e spada, fino a quando non rivela trattarsi di uno dei più oscuri "drammi d'onore", cioè *El médico de su honra* [*Il medico del proprio onore*]. Per concludere: «Da quest'analisi sperimentale si desumono tre conseguenze: 1) il mondo poetico della commedia di cappa e spada è essenzialmente identico a quello del dramma d'onore; 2) il dramma d'onore è, in certo senso, la continuazione della commedia di cappa e spada, e 3) se il dramma d'onore tratta il destino degli sposati con i loro problemi d'"onore" e di "gelosia d'onore", la commedia di cappa e spada tratta il de-

²⁵ Pedro Calderón de la Barca, *Gustos y disgustos no son más que imaginación*, in *Comedias*, ed. cit., pp. 960b-961a; *También hay duelo en las damas*, in *Comedias*, ed. cit., p. 1509a.

stino degli scapoli con i loro problemi di "amore" e "gelosia d'amore"»²⁶.

Sarà ora opportuno verificare l'omogeneità dei testi d'intreccio rispetto al sistema "alto" di Calderón attraverso la lettura di una commedia "palatina" come *El alcaide de sí mismo*²⁷ [*Il carceriere di se stesso*]. Scritta circa nel 1636²⁸, e quindi di opera relativamente giovanile, la commedia presenta una serie di situazioni ben codificate nel sistema calderoniano, fin dall'inizio, che vede l'irrompere in scena di Federico, principe di Sicilia, e del servo Roberto, caduti da cavallo, come nel ben noto esordio della *Vida es sueño*:

ROBERTO:

Precipitado vuelo
nos despeña. ¡Jesús!

FEDERICO:

¡Valgame el cielo!

*Salen como despeñados, y Federico armado, con botas y espuelas*²⁹.

[Roberto: Volo precipite / ci getta dalle rocce. Gesù mio! // Federico: Ci aiuti il cielo! // Entrano in scena, come se cadessero dalle rocce; Federico, armato, con stivali e speroni.]

La *caduta* è ovviamente anche simbolica³⁰: Federico infatti, innamorato ricambiato dell'infanta Margarita di Napoli, ha ucciso mascherato in un combattimento uno dei pretendenti alla sua mano, nipote del re: don Pedro Esforcia. Quindi non

²⁶ B.W. Wardropper, «El problema de la responsabilidad en la comedia de capa y espada de Calderón», in AA.VV., *Actas del Segundo congreso internacional de Hispanistas*, Nîmes, 1967, pp. 689-694; poi in M. Durán e R. González Echevarría, *Calderón y la crítica: historia y antología*, cit., pp. 714-722 (720-721).

²⁷ Quest'analisi della commedia, con una serie di osservazioni sulle traduzioni francesi e italiane, è stata presentata in «Calderón in Italia: *Il carceriere di se medesimo*», in AA.VV., *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova, Programma, 1993, pp. 1265-1282; ora in *Materiali, invenzioni, variazioni*, Firenze, Alinea, 1996, pp. 139-155.

²⁸ Cfr. la «Nota preliminar» di A. Valbuena Briones a P. Calderón de la Barca, *Comedias*, ed. cit., p. 799. Le citazioni che figurano *infra* si riferiscono a questa edizione.

²⁹ Ivi, p. 802a.

³⁰ J.E. Varey, «El despeñadero: una tramoya desconocida del siglo XVII», *Anotaciones*, 1, 1990, pp. 35-66.

potrà che lamentare la propria cattiva sorte nel raffinato metro della *si/ua*, piangendo la perdita dell'amata; tenta poi di nascondersi spogliandosi delle armi su suggerimento del servo.

Intanto Elena, sorella di don Pedro, racconta come il fratello sia stato ucciso da uno sconosciuto cavaliere ed essa si sia rifugiata nel castello di Miraflor, dove riceve il rustico omaggio dei propri contadini del vicino paesello di Belflor. Sulla scena irrompe ora Federico «desnudo y herido», che finge di essere un gioielliere di Barcellona depredato dai banditi; e apprende con sgomento di essere davanti alla sorella del cavaliere da lui ucciso. Con l'eleganza di Federico (Elena confessa tra sé: «¡Qué prudente y advertido / su sentimiento mostró! / [...] Este hombre me ha obligado / con su estilo»³¹ [Come prudente e saggio / palesò il suo dolore / (...) Quest'uomo mi ha colpito / col suo stile]) contrasta l'ingenua dabbennaggine del contadino Benito, che cerca di inserirsi senza successo nella conversazione.

L'ultima parte del primo atto ci porta a Napoli: Margarita piange disperata l'assenza di Federico, mentre il padre la crede in lutto per la perdita di don Pedro. Una lettera sorpresa addosso al servo Roberto dichiara che l'uccisore è il principe di Sicilia: un drappello di soldati viene inviato alla sua ricerca.

Intanto, presso Belflor, in una scena villereccia, tra canti paesani e nel convenzionale gergo, Benito e Antona si scambiano rustici complimenti. Uscita la contadinella, Benito si imbatte nelle armi deposte da Federico e se ne riveste; così i soldati lo potranno scambiare per il principe e arrestare in suo luogo, nonostante le proteste del poveretto, che chiudono l'atto.

All'inizio del secondo Margarita racconta a Serafina come si sia innamorata di Federico: giunto alla sua presenza fingendosi mercante di gioie, egli le aveva presentato tra gli altri preziosi un ritratto che la raffigurava, riferendole le apassionate dichiarazioni del principe Federico, che del ritratto si era innamorato. Aveva poi consegnato nelle mani della principessa il ritratto del principe stesso; e così essa si era potuta rendere conto della vera identità del sedicente gioielliere. Mentre si strugge d'amore per il principe lontano, Mar-

³¹ Pedro Calderón de la Barca, *El alcaide de sí mismo*, in *Comedias*, ed. cit., p. 807b.

garita finge di essere angosciata per l'uccisione di don Pedro e di voler rintracciare l'uccisore approfittando della cattura del servo Roberto. Intanto il capitano dei soldati presenta al re il prigioniero Benito, che viene immediatamente identificato come principe di Sicilia. Serafina rivela al re che di lui è innamorata Margarita, e Roberto assevera lo scambio di persona con grande stupore del povero Benito e grande divertimento del pubblico:

CAPITÁN:

Ya, señor, saben que eres
el príncipe de Sicilia.

BENITO:

¿Todos?

ROBERTO:

Sí.

BENITO:

Pues todos mienten;
que no conozco Cecilia,
entre todas las mujeres
que conozco, sino una
Cecilia, tan solamente
del radabán de mi aldea.
Esta es verdad.

ROBERTO:

¿Que aun pretendes
disimularle conmigo,
siendo un criado que excede
a Acates en la lealtad?

BENITO:

Aunque de Acicates cuento
quanto mandares, no sé,
hombre o demonio, quién eres³².

[Capitano: Già, signore, sanno che sei / il principe di Sicilia // Benito: Tutti? // Roberto: Sì. // B.: E tutti mentono, / che non conosco Cecilia, / tra tutte le donne che / conosco, se non è una / Cecilia che è solo / del fattore del paes. / È la verità. // R.: E ancora / vuoi nasconderti anche a me, / che sono un servo fedele / più di Acate il leale? // B.: Anche se mi parli di / codesto Acicate (o spero- ne) / quanto vuoi, io non so, / uomo o demonio, chi sei.]

³² Ivi, p. 816a.

Il re intanto già considera benevolmente il prigioniero, in cui vede il proprio futuro genero.

A Mirafior il vero Federico viene consolato e intrattenuto da Elena, che lo ha nominato *alcaide* del castello; il capitano annuncia la cattura del principe di Sicilia, e come il re abbia deciso di consegnarlo proprio a Elena fino a che si faccia giustizia: il prigioniero sarà affidato allo stesso Federico. È il momento fondamentale, situato anche spazialmente al centro del secondo atto, in cui Federico diventa «carceriere di se stesso», incarico che accetta con dichiarazioni antibologiche:

Yo juro solemnemente,
doy palabra y certifico
que guardaré a Federico
fiel y cuidadosamente;
que tendré desde este día,
en que tal cargo me han dado,
con su persona el cuidado
que tuviere con la mía:
pues estando por mi cuenta
Federico, claro está
que a mí la vida me va
tanto, que decir intenta
mi lengua que una fortuna
hemos de correr los dos;
y así prometo, por Dios,³³
guardarlo sin falta alguna³³.

[Io giuro solennemente, / dò parola e attesto / che custodirò Federico / fedelmente e con gran cura, / e che dal momento stesso, / in cui mi han dato l'incarico, / avrò della sua persona / la cura che avrei della mia: / poiché se è a carico mio / Federico, è evidente / che ne dipende la vita / mia, e posso ben dire / che una identica fortuna / tutti e due dovremo avere; / e così prometto e giuro / di sorvegliarlo senza fallo.]

Margarita, cui era stata riferita la cattura del principe, sopraggiunge in visita alla cugina Elena, desiderosa com'è di rivedere il proprio amato. Mentre Benito dorme, Federico gli si sostituisce per incontrare Margarita, e verificare il suo amore; ma di fronte alle sue dichiarazioni decide di cessare la

³³ Ivi, p. 818a.

commedia degli inganni, e le rivela la propria situazione: l'atto termina con la separazione dei due innamorati, che si riconfermano il proprio affetto e si apprestano a sfruttare le circostanze.

Nel terzo atto Calderón trae tutto il partito possibile dal triangolo che si è creato; Elena dichiara il suo amore al proprio *alcaide*; Margarita, che ha assistito di nascosto alla scena, dà sfogo alla sua gelosia davanti a Federico; Elena ascolta i complimenti che i due si scambiano e a sua volta ne domanda ragione al giovane.

Intanto il re si reca a Miraflores deciso ad affrettare le nozze tra la figlia e il prigioniero, anche perché il padre di Federico, re di Sicilia, sta marciando contro Napoli. In una scena godibilissima assistiamo al risveglio di Benito imprigionato e imprincipato: da una finestra del castello egli vede il suo paesino, i suoi compagni, e non sa che pensare. Ancor più sconcertato sarà dall'incontro col re e Margarita: se il re si meraviglia della dabbennaggine del cosiddetto principe, Margarita fingerà di notare in lui grandezza ed eleganza. Sopraggiunge come ambasciatore di Sicilia lo stesso erede al trono, fratello maggiore di Federico; Elena domanda giustizia per la morte del fratello, il re dubita se acconsentire alle nozze, data la stoltezza di quello che ritiene il principe, l'infante rifiuta il villano come fratello; e solo l'arrivo dell'*alcaide*-Federico sbrogia la matassa.

I motivi d'interesse della commedia e la sua stretta relazione con il sistema "alto" di Calderón appaiono ben evidenti fin da questa scarnificata relazione diegetica. Innanzitutto il tema del doppio, anticipato dalla scena del ritratto, per cui l'apparenza e l'essenza si rispecchiano l'una nell'altra: il principe sembra un gioielliere e solo come tale può dare voce ai propri veri sentimenti; indicandone la causa attraverso un doppio (ossia il ritratto della principessa), allo stesso oggetto dei propri desideri, Margarita. L'infanta a sua volta può rendersi conto della vera essenza del gioielliere vedendolo raffigurato nel ritratto che attesta come egli sia il principe di Sicilia.

Il vero e il falso funzionano ovviamente in un *carré* in cui la menzogna e il segreto cambiano l'essere in non-essere e l'apparire in non-apparire³⁴. Il segreto di Federico è sempre sul

punto di essere svelato, come nella scena che lo vede alle prese col capitano³⁵; la salvezza per il principe, che sa operare sulla realtà, è l'anfibologia:

Vos, capitán, ¿no decís
que aquí buscando venís
al alcaide, y que también
el príncipe Federico
está conocido ya?

Pues aquí presente está
lo que buscáis³⁶.

[Voi, capitano, non dite / che venite qui a cercare / il carceriere, ed anche / che hanno già riconosciuto / il principe Federico? / Allora, qui avete davanti / *quel che cercate*.]

La forma simbolica che il dubbio assume nelle parole di Federico è dunque, in accordo con il modello calderoniano³⁷, il tema del labirinto:

¿Qué es lo que pasa por mí?
¿Qué enigmas, ¡cielos! son éstas?
¿Qué engaños, qué confusiones,
laberintos y quimeras?³⁸

[Che mi sta mai succedendo? / Che enigmi, cielo, son questi? / Che inganni, che confusioni, / che labirinti e chimere?]

Per Benito invece l'apparenza e la realtà si saldano nel momento del sogno, anche qui secondo una privilegiata visione calderoniana («la vita è sogno»), che permette di considerare vero il falso:

ROBERTO:
Es el mayor animal
que he visto: dice que sueña

³⁵ Pedro Calderón de la Barca, *El alcaide de sí mismo*, in *Comedias*, ed. cit., pp. 817b-818a.

³⁶ Ivi, p. 817b. Corsivo mio.

³⁷ Per «Babilonia», «confuso laberinto», ecc., v. M.G. Profeti, *Paradigma y desviación*, cit., pp. 128-132.

³⁸ Pedro Calderón de la Barca, *El alcaide de sí mismo*, in *Comedias*, ed. cit., p. 819b.

³⁴ Il riferimento è ovviamente a J. Cortés e A.J. Greimas, *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Paris, Hachette, 1976, p. 78.

quanto ve.

FEDERICO:
Poco se engaña.

ROBERTO:

Ya se ha creído de veras
que es el príncipe³⁹.

[Roberto: È la più grossa bestia / che ho visto: dice che sogna / quel che vede. // Federico: È quasi certo! // R.: Ha già creduto sul serio / di essere il principe.]

E inoltre lo sguardo straniato dell'autore è sempre pronto a rimettere in prospettiva l'ultimo inganno, quello del teatro stesso, in una vertiginosa meta-allusione:

Yo no soy preso, señora;
libre estoy: y porque sepas
la novela más notable
que en castellanas comedias
sutil el ingenio traza,
y gustoso representa,
sabe que estás engañada.
Verdad es que me despeña
el caballo [...] ⁴⁰.

[Non son prigioniero, signora, / son libero; e perché tu sappia / la storia più stravagante / di quante in commedie spagnole / sottile l'ingegno traccia / e rappresenta piacevole, / ti dirò che sei in inganno. / Vero è che mi gettò a terra / il cavallo (...).]

Se nella dinamica del doppio si può mettere in luce una prospettiva duplice, per cui a Federico (carceriere che manovra le reti dell'inganno) si oppone Benito (falso principe in preda al dubbio sulla sua essenza), la commedia di Calderón si distingue per un perfetto equilibrio alto-basso. Così possono felicemente coesistere i lunghi soliloqui dedicati al lamento amoroso, condotti con i modi ben consueti e conosciuti della maniera calderoniana, gli artifici retorici, le correlazioni binomiali⁴¹, insieme ai giochi vernacoli della rusticità. Ancor

³⁹ Ivi, p. 820a.

⁴⁰ Ivi, p. 821a.

⁴¹ V. per esempio ivi, p. 809a.

più: se la *relación* permette il riassunto del *prima* e del *fuori* (ciò che è accaduto o accade al di là del palcoscenico), e insieme l'indagine del dubbio e del timore, ossia ciò che è *dentro* il personaggio, Calderón trova perfino il marchingegno per far fruire anche al rustico Benito questa possibilità: Benito vede dalla finestra del castello la realtà del suo borgo:

ROBERTO:

¿Cómo tan presto se olvida
vuestra alteza de quién es?
Del juicio el dolor le priva.

BENITO:

Es verdad, no me acordaba
de que todos me apellidan
el príncipe No Sé Como.

ROBERTO:

Federico de Sicilia.

BENITO:

Basta. Ello ha de ser así
por fuerza. Esta prencipia
me ha venido no sé cómo,
y no quieren que yo diga
que esta casa es de mi aldea,
y que desde aquí se mira
por detrás desos espejos,
vidrieras y celosías,
el aldea de Belflor.
¡Válgame Dios! ¿No es la misma
casa de Juana y Antón
aquella, y esotra chica
la de Llorente y Bartola? [...]

El barbero

¿no está tras de su cortina,
tatiendo (que aquí lo oigo)
el villano y las folías?

Mas ¿quién me mete a mí en eso?

Yo como buenas gallinas
en prata, yo visto seda,
y duermo en cama mullida.

Venga por donde viniere,
sea verdad o sea mentira,
no me va muy mal con ser
fray Francisco de Sencilla⁴².

⁴² Ivi, p. 827a.

[Roberto: Come così presto scorda / vostra altezza l'esser suo? / La pena gli toglie il senno. // Benito: È vero, dimenticavo / che tutti quanti mi chiamano / principe di Non So Come. // R.: Federico di Sicilia. // B.: E così dovrà per forza / essere. Un tal "principio" / mi è venuto non so come, / e non vogliono che dica / che questa casa è la mia, / e che fin da qui si vede / dietro a codesti cristalli, / vetrate e gelosie, / il paesetto di Belflor. / Dio mi aiuti! Non è proprio / la casa di Juana e Antonio / quella, e quell'altra piccola / di Llorente e di Bartola? (...) / Il barbiere / non sta dietro la sua tenda / cantando, e da qui lo sento, / il "villano" e le "follie"? / Ma a me chi me lo fa dire? / Io mangio belle galline / su argenti, io vesto seta / e dormo in soffici letti. / Venga un po' da dove vuole, / sia verità o sia menzogna, / ma non mi va male l'essere / fra' Francesco di Senciglia.]

Il dentro-palcoscenico diventa così il luogo del dubbio di Benito, e proprio la cassa quadrata e chiusa della "scena" si fa forma del contenuto (simbolo) dell'introspezione.

2.3. I «drammi d'onore»

Possiamo includere in questa rubrica (luogo comune critico, come si è visto, senza corrispondenza nella consapevolezza dei drammaturghi del Seicento, né in peculiari caratteristiche strutturali) *El alcalde de Zalamea* [Il sindaco de Zalamea] (1642?), insieme a *El médico de su honra* [Il medico del proprio onore] (1635), *El pintor de su deshonra* [Il pittore del proprio disonore] (1640-44), *A secreto agravio secreta venganza* [A offesa segreta vendetta segreta] (1636: rappresentata a Palazzo).

È questo il Calderón più conosciuto, fin dalla riscoperta romantica; autore di un teatro che è stato definito «etico» e che è stato variamente e ampiamente commentato, attraverso le più diverse prospettive. *El alcalde de Zalamea*, per esempio, è stato considerato addirittura incarnazione di uno «spirito democratico»⁴³, con un taglio anacronistico, di cui fa giustizia un'analisi come quella di Cristina Desiderio, al momento di istituire una comparazione tra l'*Alcalde de Zalamea* (B) e la commedia di uguale titolo dovuta a Lope (A). Per concludere:

⁴³ A. Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, Barcelona, Gili, 1982, vol. III, p. 696.

In A un padre «autorevole» cerca di impedire che l'onore delle figlie venga infamato e le vendica successivamente; in B un padre «debole» cerca di impedire che l'onore della figlia venga infamato e la vendica una volta «acquistato potere». Le situazioni che si creano, in B, tra Crespo e Isabel, da una parte, e i corteggiatori, dall'altra, mettono in evidenza i problemi di rango esistenti tra loro, non limitando perciò la commedia di Calderón a un semplice intrigo amoroso, ma facendone un dramma pubblico, in cui a valori morali si intrecciano problemi di ordine sociale. In A, invece, il ruolo di «autorità» conferito a Crespo sin dall'inizio dell'azione non permette che si creino le opposizioni funzionali individuate per B

nobiltà / plebe
o
militare / civile.

In A l'aspetto sociale vive dentro o, meglio, sopra l'opera nella misura in cui la posizione di superiorità di Crespo domina tacitamente, e si esplicita solo al di fuori dell'episodio amoroso: infatti, gli atti di giustizia, operati da Crespo, sono solo marginali e non partecipano al suo rapporto con le figlie e i capitani. La mancanza dell'opposizione forza/debolezza lascia qui spazio all'intrigo amoroso e alle continue interferenze di Crespo, circoscrivendo il conflitto alla sfera familiare, il che fa della commedia di Lope un dramma di tipo sentimentale: solo un triangolo in cui A vuole B e C tenta di impedire, lo, senza che sussistano problemi sociali (come il ruolo di *alcalde* conferito a Crespo potrebbe far supporre), dove la trasgressione del codice d'onore da parte di Leonor e Inés accentua ancora di più il carattere amatorio del dramma. Non altrettanto avviene in B, dove il dinamismo è dato proprio dall'opposizione forza/debolezza che porta Crespo a uscir fuori dalla sua sola relazione affettiva con la figlia, facendogli stabilire una serie di rapporti, ora di dipendenza, ora di autonomia, nei confronti di don Mendo, del capitano e di don Lope, a seconda della sua situazione di «potere».

Un conflitto privato, quindi, e un conflitto pubblico fanno delle due commedie rispettivamente un dramma sentimentale e un dramma politico, i cui apparenti punti di contatto non devono dar luogo a immotivate affermazioni di somiglianza⁴⁴.

Quanto poi alle ugualmente analizzate «tragedie» di onore e vendetta maritale, di recente sono state lette dimenticando i dibattiti sul conflitto tra morale religiosa cattolica, che condanna l'omicidio, e il codice d'onore che impone al marito

⁴⁴ M.C. Desiderio, «Funzioni diverse in due drammi omonimi: gli *Alcaldes de Zalamea*», *Sigma*, IX, 1976, pp. 82-96.

LUIS DE GÓNGORA Y ARGOTE

I. LA VITA

Da Leonor de Góngora, appartenente alla media nobiltà, e da Francisco de Argote, nasce nel 1561 a Granada Luis, primogenito di un'agiata famiglia. Allievo dell'erudito umanista Ambrosio de Morales, che loda l'ingegno precoce del fanciullo e la biblioteca del padre, seguirà, per decisione paterna, la carriera ecclesiastica, nella speranza che possa ereditare i benefici dello zio materno Francisco de Góngora, *racionero*, cioè economo, del vescovado di Cordova; e nel 1575 riceve gli ordini minori. Nel 1576 è all'Università di Salamanca, accompagnato da un precettore: il suo primo biografo, José de Peller, ci descrive la sua vita studentesca più dedicata al gioco delle carte e alle intemperanze giovanili che ai severi studi di teologia; comunque il suo ingegno pronto e brillante gli merita il titolo di primo tra i quattordicimila iscritti in quell'università; la sua eleganza, la ricchezza e la stessa ostentazione degli eccessi giovanili gli procurano ammirazione e consensi. Iscritto all'ultimo anno, tra gli studenti nobili, non conclude tuttavia gli studi; prassi allora non infrequente.

Non ancora ventenne, nel 1580, pubblica la sua prima

poesia nei preliminari di una traduzione dei *Lusiadi* di Camões; l'anno successivo è a Cordova e inizia le pratiche per ottenere un posto nel Capitolo della Cattedrale, mentre la sua fama cresce rapidamente, in rapporto a una produzione che comprende soprattutto *romances* e *tetrillas* burlesche e satiriche: nel 1584 Cervantes lo loda nella *Galatea*. Aggressivo e beffardo, dalla battuta pronta, si dedica a temi bassi e scatalogici, dipingendo una serie di figurette e tipi (il medico ignorante, il soldato fanfarone, i preti avari...), e sbeffeggiando persino i miti classici, sacri per ogni poeta del tempo.

Nel 1585 ottiene la carica di economo, cedutagli dallo zio, ma nonostante abbia preso gli ordini maggiori le sue intemperanze continuano; tre anni dopo viene accusato presso il vescovo di non essere molto assiduo agli uffici sacri, di chiacchiere in chiesa e sparlare in città, di assistere a corride: «vive, en fin, como muy mozo y anda de día y de noche en cosas ligeras; trata con representantes de comedias, y escribe coplas profanas»¹ [vive, insomma, da giovane scapestrato e si occupa giorno e notte di frivolezze; ha rapporti con attori e scrive poesie profane].

Viaggia per gli obblighi del suo ufficio; e tracce di questi itinerari rimangono nelle poesie che compone per questo o quel concorso poetico. Nel 1603 è a Valladolid, sede della corte, dove incontra Quevedo, ai suoi primi passi nel mondo delle lettere; inizia in questi anni una tenace avversione tra i due poeti, che si concreta, soprattutto da parte di Quevedo, in feroci satire.

Góngora viene ormai considerato come uno dei più colti cordovani; i suoi sonetti, secondo i canoni della scuola poetica andalusica di Fernando de Herrera, dimostrano la conoscenza della poesia italiana e latina e una cura squisita nell'*imitatio*, in un costante processo di raffinamento, di ricerca di effetti sonori e ritmici, un processo retto da un'attenzione esasperata per la parola, la forma, il gioco verbale.

Se l'incarico ricoperto e i beni di famiglia avrebbero po-

tuto assicurargli la tranquillità economica, la sua generosità naturale, per cui cede parte del proprio reddito ai parenti, i gusti lussuosi, la passione per il gioco, la crisi agricola corrodono lentamente le sue sostanze. Nel 1605, per ottenere vendetta giuridica di un nipote ucciso in una rissa, inizia un lungo e dispendioso processo che lo porterà più volte a Madrid.

Desideroso di inserirsi nell'ambiente della corte, indirizza numerosi componimenti al marchese di Ayamonte, che nel 1606 era stato destinato al vicereame del Messico: Góngora spera di poterlo seguire nel Nuovo Mondo. Ma il marchese rinuncia e il poeta patisce una frustrazione, cui si aggiunge l'esito negativo del processo contro gli uccisori del nipote; nel 1610 spera di accompagnare il conte di Lemos a Napoli, come membro della corte letteraria del viceré, ma sarà nuovamente deluso. In ogni occasione Góngora sublima le sue amarezze in componimenti perfetti ed equilibrati, che riscattano il disinganno con l'ironia, o appoggiano l'esperienza negativa su modelli classici.

Il decennio dal 1610 al 1620 viene dedicato da Góngora a un approfondimento del suo lavoro letterario; si ritira sempre più frequentemente in una sua piccola tenuta in campagna, compone anche due commedie, probabilmente per saggiare un genere largamente in auge: *Las firmezas de Isabela* [*La fedeltà di Isabella*] e *El doctor Carlino*, che lascia incompiuta; e si dedica alla redazione di due poemi di ampio impegno: *La fábula de Polifemo y Galatea* e *Soledades* [*Solitudini*], di cui compone la prima parte e l'inizio della seconda.

L'amico Pedro de Cárdenas porta a Madrid copie dei due poemi, ed essi sollevano un'eco incredibile e uno scandalo inimmaginabile: violente reazioni e difese entusiaste si concentrano intorno ai testi, giudicati ora divinamente unici, ora pericolosi e corruttori del bello scrivere, a causa delle costruzioni latineggianti, i neologismi, la complessità e novità della struttura. La richiesta di copie è così vivace che una copisteria si specializza nella duplicazione dei manoscritti.

Nonostante le ripetute dichiarazioni di amore per il proprio ritiro spirituale, nel 1617 Góngora si trasferisce a Madrid: il duca di Lerma, in seguito a una composizione panegirica, gli fa ottenere la nomina a cappellano d'onore del re; e per ricoprire la carica Góngora si ordina sacerdote. Nel 1618 compone la favola di *Píramo y Tisbe*, dove ancora una volta infrange le regole e i codici in vigore, stravolgendo in burla il

¹ I documenti sono riportati in appendice a Luis de Góngora, *Obras completas*, a cura di J. Millé y Giménez e I. Millé Giménez, Madrid, Aguilar, 1972, p. 1207, con le successive risposte di Góngora. All'ordinamento che hanno in questa ormai classica edizione delle *Obras Completas* si riferisce il numero delle composizioni *infra* citate.

mito classico. Nel 1621, all'ascesa al trono di Filippo IV, Góngora tenta di conquistarsi la benevolenza del nuovo favorito, il conte duca di Olivares. Ha necessità di denaro; alla caduta del duca di Lerma, nel 1622, rimane privo di protettori; la calda amicizia con il raffinato conte di Villamediana, suo mecenate e suo seguace letterario, viene violentemente troncata dall'assassinio del nobile amico, evento oscuro circondato da scottanti "si dice" riguardanti la sua omosessualità.

Sempre più desideroso di ritirarsi a Cordova, il «patrio nido» a cui potrebbe solo ritornare scalzo (sonetto 378), Góngora deve tuttavia rimanere a corte per tentare di ottenere un posto di canonico. Le sue lettere riflettono una serie di ristrettezze penose, l'assedio dei creditori, l'impossibilità di mantenere il tenore di vita che gli è necessario, i vestiti alla moda, i due paggi e le due serve; lamenta la mancanza di cavalli e di carrozza; unica speranza è una pensione promessa dal conte duca, che tuttavia fa pressioni perché Góngora stampi le sue opere:

Ayer de mañana, el pie en el estribo, me dijo: «Vuestra merced no quiere estampar». Yo le respondi: «La pensión puede abreviar el efecto». Replicóme: «Ya he dicho que corre por vuestra merced desde 19 de febrero; en volviéndome se tratará de todo. No tenga pena». Con esto he quedado suspenso. [...] Deseo acabar esto y no puedo; rabio por salir de aquí, y puedo menos, porque debo más de lo que quisiera y no he podido excusarlo, porque 800 reales son flacos alimentos para un hombre que cuenta en este lugar. Pasar adelante con tantas incomodidades es imposible, y así no sé qué me haga para salir honradamente estampado [...] que ya no sólo es reputación, sino interés mío y remediarme con eso, e ir a descansar, que lo deseo como la vida².

[Leri mattina, al momento di partire, mi ha detto: «Vostra grazia non vuol stampare». Gli ho risposto: «La pensione potrebbe rendere il tutto più rapido». Mi ha replicato: «Ho già detto che vostra grazia la può considerare sua dal 19 febbraio; quando torno definiremo la faccenda. Non si preoccupi». Con questo sono rimasto sospeso. (...) Voglio finire e non posso; vorrei andar via da qui e mi è ancora meno possibile, perché ho più debiti di quelli che vorrei, e non ho potuto fare a meno di contrarli, perché 800 reali sono una

² Lettera del 14 ottobre 1625 a Cristóbal de Heredia, in *Obras completas*, cit., p. 1061.

rendita misera per un uomo di qualità in questa città. Continuare tra tanti incomodi è impossibile, e così non so cosa fare per poter stampare le mie opere con dignità (...), perché ormai non è questione solo della mia fama, ma è mio interesse, e potrei sistemarmi con questo e andare a riposarmi, che è cosa che desidero come la vita stessa.]

Fino a che nel 1626 Góngora si ammalò e perde la memoria degli avvenimenti recenti, parte finalmente per Cordova, tanto cantata e tanto desiderata, mitico rifugio ultimo di cui ormai non potrà godere: vi muore il 29 maggio 1627, lasciando un testamento che è un elenco di debiti. Dopo pochi mesi uscirà il volume caldeggiato da Olivares: *Obras en verso del Homero español*.

1.1. I problemi testuali e di catalogazione

Secondo una prassi consolidata del secolo d'oro, Góngora non pubblica le sue opere. Eccetto i 48 *romances* che apparvero nel *Romancero general* e le 37 composizioni raccolte in *Flores de poetas ilustres*, tutte composizioni anteriori al 1605, la poesia di Góngora si diffonde manoscritta. Come si è visto, esce postuma lo stesso anno della sua morte, a cura di Juan López de Vicuña. Nel 1630 Pellicer pubblica le sue *Lecciones solemnes a las Obras de don Luis de Góngora Píndaro Andalúz Príncipe de los poetas líricos de España*. Nel 1633 appare l'edizione di Gonzalo de Hoces y Córdoba: *Todas las obras de don Luis de Góngora en varios poemas*. Infine García Salcedo Coronel, amico di Lope, ma anche seguace del cordovano, pubblica nel 1640-46 le *Obras de don Luis de Góngora comentadas*.

Le edizioni moderne si basano sul cosiddetto manoscritto Chacón, preparato da un amico del poeta, don Antonio Chacón, come regalo per il conte duca. Le varie poesie sono datate, il che ha permesso di studiare la traiettoria poetica di Góngora; tuttavia nel testo, dato l'alto destinatario del manoscritto, mancano molte delle sue composizioni satiriche e tutte quelle che riguardano le polemiche con Lope e Quevedo.

Divisa nella edizione Millé su base metrica (in *romances, letrillas, sonetos, poemas*), la produzione di Góngora è stata classificata anche secondo criteri cronologici: da una prima epoca in cui egli utilizza metri spagnoli brevi, o sonetti di tradizione petrarchista – una poesia precipuamente chiara e

nell'alveo della tradizione —, si passerebbe a una seconda tappa in cui si dedica alle sue creazioni più personali ed elaborate, ai poemi (*Polifemo* e *Soledades*), preziosi ed esoterici. Si tratta di una visione scissa che in buona parte si deve agli stessi commentaristi contemporanei: sia quelli che la sottolineano per lodarla, sia quelli che la rilevano per censurarla, tutti riconoscono la "novità", la svolta nella scrittura di Góngora. Fino a che nelle pagine di Cascales questo "cambiamento" assume la formulazione di «principe de la luz», «principe de las tinieblas»³.

Si deve a Dámaso Alonso l'aver fatto parziale giustizia del luogo comune di un Góngora *chiaro* e di un Góngora *oscuro*: attraverso un esame dei testi del primo periodo egli dimostra che cultismi, allusioni ai miti, contrapposizioni, parallelismi, metafore, iperboli di difficile decifrazione già si presentavano nelle cosiddette composizioni "facili". E propone quindi una «divisione longitudinale, non trasversale» tra «una serie di composizioni di livello basso e un'altra di poesie elevate per tono e concetti». Si tratterebbe dunque di due modalità di scrittura: una scettica, rivolta alla parodia, che mette in ridicolo temi e situazioni; la seconda "entusiasta", che esalta e abbellisce la realtà; due piani che si danno con continuità durante tutta la vita dell'autore, mentre il fattore variabile sarà l'accumulazione quantitativa dei tratti stilistici⁴.

Jammes, fedele a una sua visione rigidamente storicista della letteratura, effettua un diverso tentativo di classificazione. Partendo dal sistema poetico (e sociale) del suo tempo, Góngora procederebbe a un sovvertimento di valori, attraverso vari toni e attitudini, che lo studioso francese riconduce a quattro: un Góngora ribelle e satirico mostrerebbe le contraddizioni interne del sistema dominante, il contrasto tra apparenza e realtà; un secondo Góngora sarebbe il poeta integrato nel sistema, che celebra atteggiamenti consacrati nella società del tempo: nascono così le poesie encomiastiche, cortigiane, i panegirici, gli elogi, la produzione religiosa; ci sarà poi il Góngora petrarchista, che mette in atto un prodigioso bagaglio

³ Francisco Cascales, *Cartas filológicas*, a cura di J. García Soriano, Madrid, Espasa-Calpe, 1961, vol. I, pp. 188-189.

⁴ D. Alonso, *La lengua poética de Góngora*, Madrid, xx Anejo de la Real Academia Española, 1950.

culturale, dai classici agli italiani; l'ultimo Góngora, il più personale, creerà un modo autonomo, di grande rigore formale, tuttavia sempre collegato alla realtà, attraverso la descrizione e l'esaltazione delle bellezze naturali⁵.

Sarebbe forse il caso di non dar troppo peso a divisioni e classificazioni, se al di là di esse e della *querelle* critica non si potessero effettivamente intravedere nella produzione di Góngora due atteggiamenti letterari, entrambi perfettamente giustificati in seno alla poetica contemporanea. Se è improduttivo tentare classificazioni su base metrica o formale, porrei di utilizzare una definizione del poeta stesso, che ha lasciato una raffinata parafrasi delle operazioni letterarie in una *letrilla* del 1609 (145). In essa la poesia è vista come momento di competizione con le bellezze naturali, con il canto dell'usignolo, riferimento allusivo se non simbolico che corre con grande frequenza nella poesia di Góngora:

No son todos ruiñeñores
los que cantan entre las flores,
sino campanitas de plata,
que tocan a la Alba;

sino trompeticas de oro,
que hacen la salva
a los Soles que adoro.

No todas las voces ledas
son de Sirenas con plumas,
cuyas húmidas espumas
son las verdes alamedas.

Si suspendido te quedas
a los süaves clamores,

No son todos ruiñeñores
los que cantan entre las flores,
sino campanitas de plata,
que tocan a la Alba;

sino trompeticas de oro,
que hacen la salva
a los Soles que adoro.

Lo artificioso que admira,
y lo dulce que consuela,

⁵ R. Jammes, *Études sur l'œuvre poétique de don Luis de Góngora*, Bordeaux, Institut d'études ibériques et ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux, 1967.

no es de aquel violín que vuela
ni de esotra inquieta lira;
otro instrumento es quien tira
de los sentidos mejores.

25 *No son todos ruiseñores
los que cantan entre las flores,
sino campanitas de plata,
que tocan a la Alba;
30 sino trompéticas de oro,
que hacen la salva
a los Soles que adoró⁶.*

[Non sono tutti usignoli / quelli che cantano tra i fiori, / ma anche campanelli d'argento / che invitano all'Alba; / ma anche trombettine d'oro / che squillano la salva / a quei Soli che io adoro. // Non tutte le voci liete / sono di alate Sirene, / le cui spumose dimore / sono le verdi pioppaie. / Se ti soffermì incantato / da quei soavi clamori, // Non sono tutti usignoli / quelli che cantano tra i fiori, / ma anche campanelli d'argento / che invitano all'Alba; / ma anche trombettine d'oro / che squillano la salva / a quei Soli che io adoro. // Il mirabile artificio, / la dolcezza che consola, / non è di alato violino / né di quell'inquieta lira; / altro strumento trascina / i nostri sensi migliori. // Non sono tutti usignoli / quelli che cantano tra i fiori, / ma anche campanelli d'argento / che invitano all'Alba; / ma anche trombettine d'oro / che squillano la salva / a quei Soli che io adoro.]

Il poeta («strumento che attrae i sensi migliori», nella parafrasi di Góngora) opera secondo due tonalità, riassunte in una formula dicotomica: «lo artificioso che admira / y lo dulce que consuela»: quindi da una parte la poesia come *opus mirabilis*, dall'altra il valore edonistico della scrittura, attraverso una confortante «facilità».

⁶ La traduzione è di N. von Prellwitz, dall'edizione BUR, Milano, 1996², pp. 125-127. Ricordo che secondo E. Törner, «Elementos populares en la poesía de Góngora», *Revista de Filología Española*, XIV, 1927, pp. 417-418, una canzone popolare di Salamanca avrebbe potuto essere il modello di Góngora. Jammes rileva anche l'influenza di uno scherzo popolare registrato da Correas, molto poco poetico, per altro. Il carattere ambiguo del ritornello ne ha avallato tutte le interpretazioni, fino a farlo considerare carico di sensi mistici.

2. COMPOSIZIONI BURLESCHE, SATIRICHE, PARODIE

Al *côté* de «lo dulce que consuela», cioè alla letteratura d'evacuazione (se una categoria così moderna può essere applicata al gioco d'ingegno fine a se stesso), si possono ascrivere le *letrillas*, dove tuttavia si ritroveranno temi, abitudini lessicali, usi retorici, comuni ai testi il cui fine è l'*admiratio*. Si veda:

*Ándeme yo caliente
y riase la gente.*

Traten otros del gobierno
del mundo y sus monarquías,
mientras gobiernan mis días

5 mantequillas y pan tierno,
y las mañanas de invierno
naranjada y aguardiente,
y riase la gente.

10 Coma en dorada vajilla
el Príncipe mil cuidados,
como píldoras dorados;
que yo en mi pobre mesilla
quiero más una morcilla
15 que en el asador reviente,
y riase la gente.

Cuando cubra las montañas
de blanca nieve el enero,
tenga yo lleno el brasero
de bellotas y castañas,
y quien las dulces patrañas
20 del Rey que rabió me cuente,
y riase la gente.

Busque muy en hora buena
25 el mercader nuevos soles;
yo conchas y caracoles
entre la menuda arena,
escuchando a Filomena
sobre el chopo de la fuente,
y riase la gente.

30 Pase a medianoche el mar,
y arda en amorosa llama
Leandro por ver su dama;
que yo más quiero pasar
35 del golfo de mi lagar
la blanca o roja corriente,
y riase la gente.

che godette di ampio favore contemporaneo e che è stata più volte studiata¹³. Ecco le conclusioni a cui giunge Lázaro Carreter: dopo aver rilevato le fondamentali differenze nell'atteggiamento degli autori che prima di Góngora avevano trattato il tema («medievalismo di stampo morale nella traduzione spagnola di Boccaccio, o di tipo quattrocentesco in Castillejo, spirito rinascimentale in Montemayor e Villegas»), egli sottolinea la

violenta rottura, tipicamente barocca, in Góngora, che converte il mito in pretesto per la decorazione e la burla, con un gesto di dominio sugli intoccabili miti del periodo anteriore [...]. L'atteggiamento umoristico del cordovese davanti ai temi mitologici va evolvendosi lungo la sua vita, se non nell'aspetto fondamentale – la demistificazione – nella sua presentazione estetica [...]. [Góngora] è passato [...] attraverso il decisivo esercizio di perfezionare il suo stile, di impadronirsene. Il concettismo «facile» si mescola con la sua trovata di un concettismo «culto», e il volgare – voci triviali e rustiche – si unisce con raffinatezze lessicali, in una turbatrice e comica confusione. Non ci sono più versi di passaggio: in ognuno di essi è all'opera la stessa attenzione, un'identica e petriante cura¹⁴.

Quindi: operando su una posizione diacronicamente coerente di utilizzazione ironica e rottura del mito, anche la modalità burlesca matura dal punto di vista stilistico, parallelamente a quanto accade per la produzione «seria» e di maggiore impegno.

3. CODICE PETRARCHISTA E TRASGRESSIONE BAROCCA

Le operazioni di destrutturazione e di risemantizzazione effettuate da Góngora nei testi di argomento «alto» potranno risalire partendo dall'esame di alcuni sonetti catalogati come encomiastici, dove Góngora utilizza un motivo che aveva goduto di grande voga letteraria, quello della donna che si pettina. Motivo che si innesta sul tema della chioma della donna amata, aggiungendo alla contemplazione statica, alla pittura della

¹³ V. la bibliografia precedente in F. Lázaro Carreter, «Situación de la *Fábula de Piramo y Tisbe*, de Góngora», in *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 45-76.

¹⁴ Ivi, pp. 68-69.

bella, l'affascinata descrizione del movimento, tipica propensione barocca.

Motivo di gran voga, dicevo: esso sembra rimbalzare da Camões a Lope, a Marino, a Villamediana¹⁵, e Góngora se ne impossessa utilizzandolo in due sonetti dove la dama viene collocata «al sol»¹⁶. I sonetti sono rispettivamente del 1607 e del 1620; il primo (292), dedicato alla figlia del marchese di Ayamonte, doña Brianda de la Cerda, fu scritto, come commenta Chacón, quando si credeva che il gentiluomo andasse in Messico; il secondo (356) allude alla procrastinata consumazione delle nozze tra Isabella di Borbone e Filippo IV:

Al Sol peinaba Clori sus cabellos
con peine de marfil, con mano bella;
mas no se parecía el peine en ella
como se obscurecia el Sol en ellos.

Cogió sus lazos de oro, y al cogellos,
segunda mayor luz descubrió, aquella
delante quien el Sol es una estrella,
y esfera España de sus rayos bellos.

Divinos ojos, que en su dulce Oriente
dan luz al mundo, quitan luz al cielo,
y espera idolatrallos Occidente.

Este Amor solicita con su vuelo,
que en tanto mar será un arpon luciente,
de la Cerda immortal mortal anzuelo.

[Pettinava i capelli al sole Clori / con pettine d'avorio e mano bella; / e non si distingueva in essa il pettine / come era oscuro il sole avanti a quelli. // Raccoglie i lacci d'oro, e nel raccogliarli / scopri altra maggior luce la fanciulla; / essa riduce il sole ad una stella; / e Spagna è sfera dei suoi raggi belli. // Occhi divini, il loro dolce Oriente / dà luce al mondo, toglie luce al cielo, / e aspetta di adorarli l'Occidente.

¹⁵ La storia di questo motivo è stata tracciata da J.B. Fucilla, «G.B. Marino and the Conde de Villamediana», *Romantic Review*, xxxii, 1941, pp. 140-146 (rifiuto in *Relaciones hispanoitalianas*, Madrid, 1953, CSIC, pp. 154-162); D. Alonso, «Lope despojado por Marino», *Revista de Filología Española*, xxxiii, 1949 pp. 110-145, 165-168; L. Rosales, *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1966, pp. 176-187.

¹⁶ Questa ruse piacque molto a Faria y Sousa, come *armadilla* che permetteva di arruar [montare] l'effetto finale della quartina: *Rimas varias* de Luis de Camoens..., comentadas por M. de Faria y Sousa, Lisboa, 1685; ed. facsimil Lisboa, 1972, p. 267a.

// Questo Amore sollecita nel volo; / per l'Oceano sarà dardo lucente
/ della Cerda immortale mortale amo.]

Peinaba al Sol Belisa sus cabellos
con peine de marfil, con mano bella;
mas no se parecía el peine en ella,
como se escurecía el sol en ellos.

En cuanto, pues, estuvo sin cogellos,
el cristal sólo, cuyo margen huella,
bebía de una y otra dulce estrella
en tinieblas de oro rayos bellos.

Fileno en tanto, no sin armonía,
las horas acusando, así invocaba
la segunda deidad de el tercer cielo:
«Ociosa, Amor, será la dicha mía,
si lo que debo a plumas de tu aljaba
no lo fomentan plumas de tu vuelo»¹⁷.

[Belisa il crine pettinava al sole / con pettine d'avorio e mano bella; / e non si distingueva in essa il pettine, / come era oscuro il sole avanti a quelli. // Il tempo che li tene tutti sparsi / solo il cristallo, la cui riva pesta, / sorbì dell'una e l'altra dolce stella / in tenebre di oro raggi belli. // Fileno intanto, e non senza armonia, / accusando le ore, sì pregava / la seconda deità del terzo cielo: // «Ociosa, Amore, è la fortuna mia, / se quello che alla tua faretra devo / non spronano le piume del tuo volo».]

Quindi Góngora utilizza e riutilizza il tema in un gioco di *variatio* o di autoimitazione a distanza di più di dieci anni, ripetendo la prima quartina pressoché identica. Essa appare strutturata con un parallelismo rigoroso: prima il sole e il pettine si situano in posizione speculare rispetto ai capelli e alla mano, per essere vinti da essi in splendore e bianchezza. Nel raccogliere la chioma Brianda de la Cerda svela poi la luce degli occhi; e si inserisce qui il gioco encomiastico: la Spagna diventa termine medio tra il sorgere di tanto splendore («Orientex», v. 9), che toglie luce al «cielo» per darla «al mondo» (v. 10); fino all'Occidente (v. 11); una sorta di cosmogonia viene invocata e indirizzata all'esaltazione dello stemma della Cerda («arpon luciente», v. 13) non senza il bisticcio del v. 14: «inmortal mortal».

¹⁷ La traduzione è mia, e figura, come le successive, in *Versi d'amore e concetti sparsi*, Firenze, Alinea, 1996.

Nel secondo sonetto la pastorelleria è pretesto prezioso che permette al poeta di proporsi come «gazetier de la cour», per prendere a prestito la definizione di Jammes¹⁸. Qui le terzine danno voce a Filippo III (Fileno), che si lamenta del lento scorrere delle ore e invoca Amore (la seconda deità del terzo cielo): la sua felicità non potrà compiersi se l'innamoramento (dovuto alle frecce – *plumas* – della faretra del Dio) non sarà favorito dalle ali – *plumas* – del suo veloce corso.

Con un'operazione di *bricolage*, Góngora non solo ripone la prima quartina, ma addirittura mantiene parzialmente le parole in rima nella seconda (*cogellos, estrella, bellos*) e nelle terzine (*cielo, vuelo*). Al di là delle due occasioni enigmatiche, ad affascinare il poeta sembra essere il gioco a incastro, la possibilità combinatoria, che permette di dire e ridire il dettato poetico caricandolo di sensi diversi e ottenendo diversi risultati letterari.

Per questo l'esame intertestuale appare in Góngora particolarmente proficuo, e in specie quello che rapporta i testi alle loro cosiddette fonti. Ecco, per esempio, «Quel labbro che le rose han colorito» di Torquato Tasso e «La dulce boca» (238) del cordovano:

Quel labbro che le rose han colorito
molle si sporge e tumidetto in fuore
spinto per arte, mi cred'io, d'Amore
a fare ai baci insidioso invito.

Amanti, alcun non sia cotanto ardito
ch'osi appressarsi ove tra fiore e fiore
si sta qual angue ad attoscarvi il core
quel fiero intento: io'l veggio e ve l'addito.
Io, ch'altre volte fui ne le amorose
insidie colto, or ben le riconosco,
e le discopro, o giovinetti, a voi:
quasi pomi di Tantalò, le rose
fansi a l'incontro e s'allontanano poi;
sol resta Amor che spira fiamma e toscò¹⁹.

¹⁸ R. Jammes, *Études sur l'œuvre poétique de don Luis de Góngora*, cit., pp. 321-322. Jammes accetta la datazione di Millé Jiménez dei due sonetti.

¹⁹ Torquato Tasso, *Le Rime*, a cura di A. Solerti, Bologna, Romagnoli-Dell'Acqua, 1898, vol. III, p. 65, n. 549; la data suggerita della composizione è il 1576. Non sono riuscita a rintracciare nel Solerti un secondo sonetto

La dulce boca que a gustar convida
un humor entre perlas destilado,

y a no invidiar aquel licor sagrado
que a Júpiter ministra el garzón de Ida,
amantes, no toquéis, si queréis vida;
porque entre un labio y otro colorado
Amor está, de su veneno armado,
cual entre flor y flor sierpe escondida.

No os engañen las rosas, que a la Aurora
diréis que, aljofaradas y olorosas,
se le cayeron del purpúreo seno;
manzanas son de Tántalo, y no rosas,
que después huyen del que incitan ahora
y sólo del Amor queda el veneno.

[La dolce bocca, che a gustare invita / un umore tra perle
distillato, / e a dispregiare quel liquore sacro / che a Giove serve il
giovane d'Ida, // non la toccate, o amanti, se volete / vivere: tra le
labbra colorate / Amore sta, del suo veleno armato, / come tra i fiori
sta il serpente nascosto. // Le rose non vi ingannino, che sembrano /
cadute, rugiadose e profumate, / dal seno porporino dell'aurora; //
sono pomi di Tántalo, non rose; / sfuggono a quelli che prima in-
volavano / e d'Amore non resta che il veleno.]

Nel sonetto di Góngora la più violenta rottura si effettua
nei primi due versi, con la presentazione, al di là della lecita
«dolce bocca», di un «oggetto» fortemente proibito, la saliva,
che rimonta alla lirica araba, probabilmente²⁰. Ma subito do-
po viene dispiegato un apparato neutralizzante, che qui è
quello mitologico e della metascrittura: mito di Ganimede,
poi autocitato nelle *Soledades* (cfr. i vv. 3-4 con «el que minis-
trar podía la copa / a Júpiter mejor que el garzón de Ida»²¹
[chi avrebbe potuto porgere la coppa / a Giove meglio che il

di Torquato Tasso, segnalato da Salcedo Coronel come fonte: «Purpurea
conca, in cui si nutre e mira / candor di perle elette». Altri commentaristi
raccolgono l'informazione, ma non localizzano il sonetto. La traduzione del
sonetto di Góngora si deve a Von Prellwitz, ed. cit., p. 85. Ho corretto in
alcuni luoghi la punteggiatura dell'edizione Millé.

²⁰ D. Alonso, «La bella de Juan Ruiz, toda problemas», in *De los
siglos oscuros al de oro*, Madrid, Gredos, 1958, pp. 86-99, sulle caratteristi-
che della bocca della dama desunte dalla lirica araba; e soprattutto A. Ca-
stro, *La Spagna nella sua realtà storica*, Firenze, Sansoni, 1935, pp. 490-491.

²¹ Luis de Góngora, *Obras completas*, cit., p. 634, vv. 7-8.

giovinetto dell'Ida]), ancora Amore armato di veleno quale
serpe tra i fiori (vv. 7-8), e il rimando è ovviamente a Virgilio
(«latet anguis in herba»), come si affrettano a notare tutti i
commentaristi; sarà da aggiungere che l'immagine la si riferi-
sce al mito di Proserpina; e che un'ampia messe di testi italia-
ni la ripropone, da Dante («è occulto come in erba l'anguè»),
a Petrarca («Questa vita terrena è quasi un prato, / che l'
serpente tra' fiori et l'erba giace»)²². E poi: l'Aurora evoca
secondo un'immagine topica, portatrice nel suo «purpureo se-
no» di «rosas [...] aljofaradas y olorosas», e si potranno ricor-
dare i versi di Bernardo Tasso: «Queste purpuree rose ch'a
l'Aurora / a l'apparir del di cadder di seno», o di Pedro de
Espínosa: «Estas purpúreas rosas, que a la Aurora / se le
cayeron hoy del blanco seno»²³, o rimandare ai più tardi inter-
venti dello stesso Góngora («Caído se le ha un clavel / hoy a
la Aurora del seno» [Caduto le è un garofano / dal seno oggi
all'Aurora] e «por rosa que se cayó / del rojo seno a la Auro-
ra»²⁴ [come rosa che cadde / dal rosso seno all'Aurora]); infi-
ne mito di Tántalo, l'unico presente nel testo base.

Non sorprende certo, data la densità dei rimandi, che
la *querelle* critica più evidente sia quella relativa alle fonti
del sonetto: Crawford, Fucilla, Diego, Alonso, Rossi, Schulz
segnalano il testo di Torquato Tasso (Rossi giocando dalla
parte dell'italiano, Alonso e Gross lodando l'innovazione
dell'imitatore)²⁵; Thomas lo mette in rapporto con *I baci* di

²² Virgilio, *Eglogae*, II, 93; Dante, *Inferno*, VII, vv. 77-84; Petrarca, *Re-
rum vulgariū fragmenta*, XCIX, vv. 5-6 (cito dall'edizione di G. Contini, Tori-
no, Einaudi, 1968, p. 116). Altri luoghi in F. Rico, *Variaciones sobre Garcilaso
y la lengua del petrarquismo*, in AA.VV., *Doce consideraciones sobre el mundo
hispano-italiano en tiempos de Alfonso y Juan de Valdés*, Roma, Publicaciones
del Instituto Español de Lengua y Literatura, 1979, pp. 115-120.

²³ Bernardo Tasso, *I tre libri degli Amori*, ai quali nuovamente dal
proprio autore s'è aggiunto il quarto libro, Venezia, G. Giolito de' Ferrari,
1555, p. 63. Pedro de Espínosa, in *Flores de poetas ilustres* (1605), in *Poetas
líricos de los siglos XVI y XVII*, a cura di A. de Castro, Madrid, Biblioteca de
Autores Españoles, XLII, p. 6b.

²⁴ Luis de Góngora, *Obras Completas*, cit., p. 393 («una letrilla «al
nacimientos», datata 1621 dagli editori); e *Comedia venatoria*, ivi, p. 884, vv.
338-339.

²⁵ J.P.W. Crawford, «Italian Sources of Góngora's Poetry», *The Ro-
manic Review*, XX, 1929, pp. 122-130; J. Fucilla, *Estudios sobre el petrarquis-
mo en España*, Madrid, Anejos de la Revista de Filología Española, 1960, p.
233; G. Diego, *Nuevo escorzo de Góngora*, Santander, Universidad Menén-

Marino²⁶. Diego era pronto a sottolineare la maggiore sensibilità di Góngora, che risulta ancora più indubbia dal paragone col modello, dove l'accento alla saliva, ovviamente, manca del tutto.

Sonetto encomiastico, quello dell'italiano²⁷, e pertanto meno compromesso sul versante dell'emozione; la sentenziosità del soggetto poetante sarà spinta in primo piano: «mi cre- d'io» (v. 3), «io l'veggo» (v. 8), «ve l'addito» (v. 8), «io [...] le discopro» (vv. 9-10); la funzione monitoria è ancor più evidente per la presenza degli interlocutori da avvisare: «amanti» (v. 5), o «giovineti» (v. 11). E per le locuzioni deprecatorie scelte: «insidioso» (e per di più in diresi, v. 4), «ardito [...] osi» (vv. 5-6), «angue ad attoscarvi» (vv. 7-8), «fiero intento» (v. 8), «insidie» (v. 10), «fiamma e toscio» (v. 14). Il testo spagnolo ha un ben più anodino «veneno» (2 volte, vv. 7 e 14); e una «sierpe escondida»; il veleno, poi, appare ancor meno rilevato se si compara con la corrispondente coppia rafforzativa che chiude il sonetto modello: «fiamma e toscio».

L'accento di Góngora è invece dalla parte della dolcezza d'amore, delle «perlas», del «labio y otro colorado». E chissà se non si debba poi notarvi un sottile gioco allusivo: i «pomi» nella lirica petrarchesca sono – come si sa – il seno desiderato e sfuggente della dama; e qui viene in effetti evocato un «purpureo seno» (v. 11), anche se con processo neutralizzante esso è quello dell'Aurora; allora le «manzanas» che seguono immediatamente il sintagma, in inizio del v. 12, possono caricarsi di un rinnovato senso di proibito (sarà da rilevare che per di più l'accento al «roseo petto» dell'Aurora manca nel testo di Tasso).

dez y Pelayo, 1961, pp. 42-45; G.C. Rossi, «Rileggendo un sonetto del Góngora (e uno del Tasso)», *Revista de Filología Española*, XLIV, 1961, pp. 425-433; N. Gross, «Invention in an Imitated Sonnet by Góngora», *Modern Language Notes*, LXXVII, 1962, pp. 182-187; D. Alonso, *Góngora y el Polifemismo*, Madrid, Gredos, 1967, vol. I, pp. 102-103 e 365-366; U. Schulz-Buschhaus, «Der frühe Góngora und die italienische Lyrik», *Romanistisches Jahrbuch*, xx, 1969, pp. 219-238; talora troppo didattica, talaltra alquanto ingenua, K.K. Phillips, «Structuralism and some Sonnets by Góngora», *The Romantic Review*, 65, 1974, pp. 294-307.

²⁶ L.P. Thomas, *Góngora et le gongorisme considérés dans leurs rapports avec le maniérisme*, Bruxelles, Imprinta de Hayez, 1911, v. in modo speciale le pp. 57-67.

²⁷ V. nella citata edizione Solerti, vol. III, pp. 55-56, le circostanze della composizione e gli accenni nell'epistolario del Tasso. L'epigrafe dice: «Sopra i labri de la Signora Contessa di Scandiano».

Il paragone con *I baci* di Marino²⁸, o con testi dello Stigliani segnalati dal Thomas²⁹ potrà suggerire altre riflessioni, illuminando il tono arrendevolmente lascivo del primo, o ingegnosamente scherzoso del secondo; ma è ovvio che il rapporto non dovrà essere comparativo e valutativo, quanto consapevole di un gioco intertestuale, che niente toglie alla completezza sincronica delle varie realizzazioni. Ora, da questo punto di vista, l'aspetto di maggior interesse mi sembra essere la liquidità del sonetto del cordovano, quella liquidità così inusitata-mente proposta al v. 2, quell'indicibile eppur detto «humor [...] distilado», marcato dalla posizione in inizio di verso (con il relativo aggettivo che lo richiama e rincalza in chiusura), e sottolineato dal «licor» del verso successivo. E a tanta implicazione semantica corrisponde una densissima immagine fonica, con la sequenza delle liquide: «dulce, gustar» (v. 1); «humor entre perlas distilado» (v. 2); «invidiar aquel licor sagrado» (v. 3); «ministra el garzón» (v. 4); «entre un labio y otro colorado» (v. 6); «amor, armado» (v. 7); «entre flor y flor sierpe» (v. 8); «rosas, Aurora» (v. 9); «diréis, aljofaradas, olorosas» (v. 10); «le cayeron del purpúreo» (v. 11); «Tántalo, rosas» (v. 12); «solo de el amor» (v. 14). E al centro del sonetto (v. 7) l'allitterazione «Amor [...] armado» (anche qui in apertura e chiusura di verso) risulta specularmente rispetto all'Amor che centra il v. 14. Una specie di melopea incantatrice, che rende più sottile, per quanto meno evidente, il tessuto erotico.

Questo rapporto di allusione ed elusione di Góngora rispetto alle proprie fonti e ai modelli contemporanei e pregressi appare con tutto il suo peso in un altro celeberrimo sonetto «Mientras por competir con tu cabello» (228), che ripropone il tema della fugace bellezza femminile e del *carpe diem*:

²⁸ Giovan Battista Marino, *Poesie varie*, a cura di B. Croce, Bari, Laterza, 1913, pp. 63-65 (si presenta tutta una serie di madrigali sui baci); ma segnalerei anche le pp. 75 e 89, con due sonetti «Alla bocca della sua donna» e «I baci non resi»; p. 21, con una «Canzone dei baci», e p. 174, con un sonetto della *Polifemide*: «Bacianne, e i nostri baci avidi e spessi».

²⁹ Tommaso Stigliani, *Il Canzoniere*, dato in luce da Francesco Baldacci..., Purgato, accresciuto e riformato dall'Autore stesso in Roma, con licenza de' superiori, per l'erede di Bartolomeo Zannetti, 1623, pp. 209-210: tre composizioni si intitolano «Bacio dimandato con arguzia», la quarta «Bacio disegnato astutamente». Mancano nella precedente edizione delle *Rime*, in Venetia, presso G.B. Ciotti, 1605.

Mientras por competir con tu cabello

oro bruñido al sol relumbra en vano;

mientras con menosprecio en medio el llano

mira tu blanca frente el lilio bello;

5 mientras a cada labio, por cogello,

siguen más ojos que al clavel temprano,

y mientras triunfa con desdén lozano

del luciente cristal tu gentil cuello,

goza cuello, cabello, labio y frente,

10 antes que lo que fue en tu edad dorada

oro, lilio, clavel, cristal luciente,

no sólo en plata o viola troncada

se vuelva, mas tú y ello juntamente

en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.³⁰

[Finché, per emulare i tuoi capelli, / oro brunito al sole splende invano, / finché sdegnosa guarda in mezzo al piano / la tua candida fronte i gigli belli, // finché attirano più sguardi vogliosi / le labbra che i garofani precoci, / e finché trionfa con sprezzante orgoglio / il tuo collo gentile sul cristallo; // godi collo, capelli, labbra e fronte, / prima che quel che fu in età dorata / oro, giglio, garofano, cristallo, // non in argento o viola recisa / si muti, ma tu insieme a tutto questo / in terra, fumo, polvere, ombra, nulla.]

Sonetto su cui si sono esercitati a più riprese commentatori e glossatori, fino alla magistrale lettura di Lore Terracini, tanto densa da sconsigliare qualsiasi riassunto o citazione parziale. Tento comunque di darne un'idea. Il sonetto si pone come «un fascio di elementi preesistenti, fortemente codificati, sui due piani della forma dell'espressione e della forma del contenuto»³¹. Si individua quindi una serie di testi spagnoli ed europei, contemporanei e dell'antichità classica, che hanno come tema il «carpe diem» e che rivelano accentuate somiglianze tra loro.

Si tratta di un microsystema di forte coesione, con costanti tanto sintattiche e sintattico-ritmiche (subordinata temporale anteposta e anaforica – esortazione – ulteriore subordinata, o coordinata temporale) quanto lessicali-semantiche. In tutti, il codice petrarchista delle metafore di fiori e metalli preziosi per le fattezze della donna bella funziona intorno ai tre semi: oro/colore/luce.

³⁰ Traduzione di N. von Prellwitz, ed. cit., p. 75.

³¹ L. Terracini, «Góngora e i codici del *carpe diem*», in *I codici del silenzio*, Torino, Dell'Orso, 1988, p. 105. Qui si troverà ogni riferimento ai molteplici anteriori interventi sul sonetto.

[...] Se ci muoviamo tra codici sovranazionali, abbiamo [...] un microsystema di 9 sonetti, raggruppabili in due sotto-micro-sistemi [...]. Tra l'uno e l'altro, in prospettiva sincronica, si notano, entro diversità sintattiche e ritmiche, affinità rilevanti: da un lato, sul piano della scrittura e dei registri formali (codici lessicali, stilistici, retorici); d'altro lato, sul piano della organizzazione semantica e isotopica, con la successione delle due fasi temporali dell'«ora» e del «poi», ai due livelli oppositivi di:

gioventù (bellezza)	–	vecchiaia (bruttezza)
godimento	–	frustrazione

La differenza consiste nella prospettiva temporale opposta: nel [primo] gruppo [...] dal futuro al presente (che per allora sarà passato); nel [secondo] gruppo [...] dal presente al futuro. Per indicare rispettivamente l'installazione nella seconda fase temporale o nella prima, raccolgo dai precedenti classici, come semplici sigle, i termini *cum* e *dum*:

<i>cum</i>	poi	→ ora
<i>dum</i>	ora	→ poi

Questa differenza viene a corrispondere alla bipartizione che in prospettiva tipologica è stata stabilita, per i sonetti di *carpe diem* di contenuto morale-stoico, appunto tra due tipi essenziali, differenziati, in conseguenza della prospettiva temporale dell'ammonimento, come messaggio positivo (l'essere godibile) e negativo (insulto, vendetta, sarcasmo).

Nella stringente analisi del testo gongorino poi si osserva che

l'intersezione [...] tra il codice del *dum* e lo schema correlativo si risolve [...] nello spostamento e nella negazione di entrambi. Viene corroso il codice del *dum*, con la distruzione del suo sistema metonimico e metaforico. Viene svuotato il codice correlativo, già al v. 9 con la preferenza data all'ordine fonico anziché a quello semantico, e soprattutto al verso finale, che privilegia per la correlazione il piano connotativo a spese di quello denotativo, proiettando ombra su tutta la luce prima connotata; e in realtà risulta implacabilmente referenziale contro ogni figura dei versi precedenti. [...]

La dissoluzione intacca anche le figure. Svaniscono [...] le serie metonimiche, si esce dalla metaforizzazione, e la distribuzione geometrica dei quattro *mientras* anaforici delle quartine, ieratica nella sua rigida distribuzione per distici, si dissolve e annulla nella serie continua e nelle forme indistinte della parte finale.

[La conclusione rileva il] modo in cui alcuni codici, che [il sonetto] condivide con altri testi, si intersecano all'interno del sonetto dando luogo a una strumentazione semiotica autonoma. Di questa intersezione, la parola *crystal* è un luogo privilegiato. A cavallo tra il più logoro arsenale di metafore petrarchiste per la bellezza femminile e l'indicazione metonimica del grande luogo comune dello specchio, *crystal* appunto con la sua guizzante polisemia svolge quella che, su un altro terreno, è stata chiamata una funzione reiperbolizzante; e, con la sua condensazione allusiva, costituisce ancora una volta un esempio di quella omogeneità tra le due epoche gongorine che Dámaso Alonso ha spesso sottolineato.

D'altra parte, con la sua doppia carica semantica, *crystal* sposta [il sonetto] fuori da una sezione tipologica per collocarlo in un'altra. Ho molti dubbi che si possa dire [...] che «semanticamente lo regge lo stesso genuino epicureismo elegante del sonetto di Garcilaso». [Il testo] risulta apparentemente sonetto del *dum*, in realtà è del *cum*, e potrebbe venire avvicinato in prima istanza ai sonetti di rivincita e di vendetta: apparentemente amoroso, in realtà gli si addice abbastanza bene la definizione di morale; apparentemente di *carpe diem*, in realtà di disinganno e di morte.

In un altro caso di avvicinamento tra sonetti di Garcilaso e di Góngora si è detto che «in un certo modo Góngora scrive lo stesso sonetto di Garcilaso ma rovesciandolo». C'è qui qualcosa di analogo, ma forse in modo più radicale. [Il sonetto] non si limita a rovesciare; annulla; distrugge dal di dentro tutta l'impalcatura formale e tematica che trova nella tradizione. Il significato – non il tema – del sonetto non è il «carpe diem»; è il nulla, perché non c'è nulla per cui dire «carpe». Non è forse un caso il fatto inquietante che *mientras* – iniziale e ripetuto quattro volte – sia anagramma perfetto di *mentiras*³².

4. CONDENSAZIONE E COMMISSIONE NEI POEMI

Quello che Dámaso Alonso definiva «intensificazione» (delle immagini, delle forme metriche, del bagaglio ideologico rinascimentale) si rivela dunque sempre più come un processo di risemantizzazione; e i luoghi dove esso si dà in maniera più evidente sono l'ottava del *Polifemo* e la *silva* delle incomplete *Soledades*.

Le 63 ottave che costituiscono la *Fábula de Polifemo* y

Galatea utilizzano un mito molto frequentato durante tutto il XVI secolo³³, icastica coincidenza e contrasto tra il tema della bellezza e quello dell'orrido, che ora esplode con una violenza tipicamente barocca. I meccanismi formali che lo sostengono sono da un lato le metafore di metafore, che proiettano la bellezza della ninfa in una progressione iperbolica, a partire dal piano petrarchista ormai receipto; e dall'altro un'insistenza in immagini basse e «realistiche», se non degradate, che rompono quel piano e gli fanno acquistare un inusitato risalto. L'iperbato spesso violento, la sintassi complessa, con numerosi incisi, apposizioni, costruzioni assolute, sono gli ostacoli volentieri frapposti alla lettura; l'«oscurità» che ne deriva è enfatizzata dai latinismi. Ma si tratta di processi funzionali all'esaltazione delle contrapposizioni.

Dámaso Alonso ha lasciato sensibili letture stilistiche del testo; e come campionario citerò quella della prima strofa:

χ Donde espumoso el mar siciliano
el pie argenta de plata al Lilibeo
(bóveda o de las fraguas de Vulcano,
o tumba de los huesos de Tifeo)
pálidas señas cenizoso un llano,
cuando no del sacrilego deseo,
del rudo oficio da. Alfí una alta roca
mordaza es a una gruta de su boca³⁴.

[Dove spumoso il mar siciliano / bagna d'argento i piedi al Lilibeo, / volta della fucina di Vulcano / o sepolcro dell'ossa di Tifeo, / pallidi segni incenerato un piano / mostra, se non dell'ardimento reo, / del duro ufficio: qui roccia elevata / bavaglio è d'una grotta sull'entrata.]

L'alternativa tra i due miti (la piana siciliana considerata come sede della fucina di Vulcano o come tomba delle ossa di Tifeo e testimonianza del suo sacrilego desiderio) è espressa attraverso una formula «A, *cuando no B*» «reiterazione di formule stilistiche più o meno atrofizzate [...] uno

³³ A. Vilanova, *Las fuentes y los temas del «Polifemo»*, Madrid, CSIC, 1957.

³⁴ Luis de Góngora, *Obras completas*, ed. cit., p. 620. La traduzione del *Polifemo* è di R. Ferrarín, Mantova, Baruffaldi, 1936, p. 4.

³² Le allusioni sono a A. García Berrio, «Linguística del texto y tipología lírica», in *Linguística del texto y análisis crítica literaria*, Madrid, Corazón, 1978, pp. 309-430.

dei tratti che più vistosamente caratterizzano la lingua poetica di Góngora»³⁵.

A questa costruzione correlata corrispondono sul versante fonico i suoni argentini con predominio di *e* e di *a* nei primi due versi, che descrivono il mare, a contrasto con i vv. 4-5, dove il buio anatro della caverna è evocato tramite il predominio dei toni oscuri (*o* e *u*), enfatizzati dagli accenti iniziali su «bóveda» e «tumba»: «La poesia inizia, dunque, con un violento contrasto cromatico». E nel lessico ecco i neologismi («lilio», «cerúleo», «purpúreo», o in questa strofa iniziale «argenta») che contrastano con parole basse come «greña» [zazera] e «bostezo» [sbadiglio], o nella prima strofa «mordaza» [bavaglio]. Se ne può concludere come

il contenuto stesso della favola di Polifemo obblighi la poesia (come, del resto, tutto il barocco) ad essere già tematicamente iperbolico da un lato per saziare tecnica (perché bisogna potenziare l'espressività ormai logorata e consunta); ma anche per un'interna, germinale necessità non spiegabile con le epoche precedenti: perché qualcosa di gigantesco, qualcosa di polifemico si agita, cercando la sua espressione, in quei primi anni del Seicento. L'espressione che cerca è il mondo moderno³⁶.

Le *Soledades* dovevano constare di quattro parti, ma Góngora non andò oltre un frammento della seconda, che era già finito nel 1613-14; e su questa interruzione si è variamente speculato, domandandosi se non furono anche le violente polemiche che seguirono alla diffusione del testo manoscritto a togliere al poeta interesse e slancio per concludere la sua opera.

Il tessuto diegetico del poema è estremamente tenue: un giovane e misterioso peregrino, respinto dall'amante, approda naufrago a una riva. Viene soccorso da alcuni caprai, assiste a una festa di nozze, dove un vecchio lamenta l'ambizione che spinge a viaggiare: in mare infatti è morto suo figlio. La seconda *Soledad* inizia con scene di pesca e d'amore, per interrompersi dopo 975 versi.

Questa "inconsistenza" dell'argomento (e la mera funzione di "sguardo" assunta dal protagonista, che diventa puro

testimone, una camera di risonanza di echi) occasiona il primo dei rimproveri di Jáuregui nel suo polemico *Antídoto contra las Soledades*:

Vamos luego a la traza de esta fábula o cuento, que no puede ser cosa más sin artificio y sin concierto, porque allí sale un mancebuto, la figura principal que Vm. introduce, y no le da nombre. Este fue al mar y vino de el mar, sin que sepáis cómo ni para qué: él no sirve sino de mirón, y no dice cosa buena ni mala ni despega su boca³⁷.

[Vediamo ora la trama di questa favola o racconto, e non può esistere cosa tanto senza artificio e organizzazione, perché esce fuori un ragazzino, la principale figura che Vostra Grazia presenta, e non gli dà nome. Questi è andato in mare e arriva dal mare, senza che sappiate né come né perché, non serve se non da guardone, non dice una sola cosa né buona né cattiva, né apre bocca.]

E ancor prima Jáuregui rimprovera Góngora per il titolo scelto:

Comenzaremos por su mismo título o inscripción, que hasta en eso erró Vm. llamándole impropriamente *Soledades*, porque soledad es tanto como falta de compañía, y no se dirá estar solo el que tuviere otro consigo. Vm. introduce en su obra legiones de serranas y pastores, de entre los cuales nunca sale aquel pobre mozo naufragante [...]. Donde había tanta vecindad de pueblos, y toda aquella caterva que balla, juega, canta y zapatea hasta caer, ¿como diablos pudo llamarse *Soledad*?³⁸

[Cominciamo dal suo stesso titolo o epigrafe, che perfino in questo Vostra Grazia ha sbagliato, chiamando quest'opera impropriamente *Soledades*, poiché «soledad» vale «mancanza di compagnia» e non potrà dirsi solo chi sta con un altro: Vostra Grazia presenta legioni di montanare e pastori, e quel povero ragazzo naufrago non riesce mai a uscirne fuori (...). Un luogo dove ci sia tanto concorso di popolo, e una tale caterva che balla, gioca, canta e pesta i piedi fino a cadere, come diavolo si potrà dire *Soledad*?]

È ovvio che per amor di polemica Jáuregui non tiene conto di altri significati che il termine ha in spagnolo: non solo luogo disabitato e condizione di solitudine fisica e spiri-

³⁵ D. Alonso, «Mostruosità e bellezza nel Polifemo di Góngora», in *Saggio di metodi e limiti stilistici*, Bologna, Il Mulino, 1965, p. 149.

³⁶ Ivi, p. 175.

³⁷ Apud A. Martínez Arancón, *La batalla en torno a Góngora (Selección de textos)*, Barcelona, Bosch, 1978, p. 156.

³⁸ *Ibidem*.

tuale, ma anche senso di deprivazione, di malinconia e nostalgia che derivano dalla perdita di qualcosa o qualcuno; e addirittura un tipo di canzone e di danza andaluse. Ma il titolo di Góngora, in rapporto anche al suo misterioso protagonista, va molto più in là, come ha illustrato Molho³⁹.

Góngora stesso dà una definizione della propria opera (da cui sarà produttivo partire) al momento di dedicarla nel suo esordio al duca di Béjar; il termine che costituisce il titolo appare al terzo verso, unica presenza in tutto il poema⁴⁰:

Pasos de un peregrino son errante
cuantos me dictó versos dulce musa:
en soledad confusa
perdidos unos, otros inspirados⁴¹.

[Passi di un pellegrino errante sono / i versi che dettò una dolce musa, / questi ispirati e quelli / perduti in solitudine confusa.]

Questa strofa iniziale campiona innanzitutto il metro scelto, di cui Molho segue il percorso: la *silva* di origine italiana, con risonanze latine, appare di solito utilizzata per opere di tipo pastorale e boschereccio; con queste caratteristiche era già comparsa sulla scena letteraria spagnola, ma ora Góngora la riveste di tale importanza da farne il supporto di un intero poema:

– da un lato, la *selva*, paesaggio naturale, indomito, dove la vegetazione cresce libera in mezzo a un variopinto disordine di alberi, piante, sorgenti e fiori;
– dall'altro lato, la *silva*, forma astrofica, dedalo di versi disuguali e di rime *enjambées*, selva metrica, esuberante e indisciplinata.

La *silva* e la *selva* sono, entrambe, la negazione di qualsiasi struttura. La loro relazione si basa su una forma metrica e una sostanza poetica congruente in virtù della loro fondamentale identità.

La *soledad* è un poema silvestre, inscritto in una *silva* di 1.091

³⁹ M. Molho, «Soledades», in *Semántica y poética*, Barcelona, Grijalbo, 1977, pp. 39-81; trad. it. *Semantica e poetica*, Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 39-81.

⁴⁰ Le utilissime concordanze dei poemi sono apparse a cura di A. Callejo e M.T. Pajares, presso l'Università di Madison, 1985.

⁴¹ Luis de Góngora, *Obras completas*, cit., p. 633. La trad. it. è di C. Greppi, *Solitudini*, Milano, Guanda, 1984, p. 25.

versi: i personaggi che vi incontriamo sono pastori *selvaggi*, la cui dimora abituale, fuori da qualsiasi abitato, è la *selva*.

Il perfetto adattamento della forma alla sostanza risiede nel *conceito* racchiuso nel titolo: scrivere in *silva*, o in *selva*, è scrivere in *soledad*, e, ancora più precisamente, in *soledad confusa*. In altri termini: con la mediazione di *selva*, *soledad* si identifica con *silva* [...]. Per cogliere la struttura interna del concetto di Góngora, basterà ora riportare l'una all'altra le due relazioni: l'analoga *silva* = *selva* e la sinonimia *selva* = *soledad*⁴².

Inoltre, in questi versi iniziali, apparentemente semplici e sostanzialmente complessi, Góngora stabilisce una simmetria tra *versos* e *pasos*: se effettuiamo una prosificazione del testo, egli pare affermare: «Tutti questi versi, dettati da una dolce musa, sono passi di un pellegrino errante, persi gli uni (i passi) in una *selva* confusa e ispirati gli altri (i versi) in una confusa *silva*». L'asse intorno al quale ruota il concetto, sia per la sua funzione grammaticale che sintattica, è *sono*, che diventa sinonimo di *referiscono*:

A seconda che i versi «siano» o «raccontino» i passi del *peregrino*, quest'ultimo termine si è orientato, per spostamento semantico, verso due direzioni diverse [...].

Il protagonista è *peregrino* perché è uno straniero nella regione in cui lo ha condotto la Fortuna: Góngora lo qualifica a volte come uno *extranjero* o *forastero*. Venuto da lontano, il pellegrino è l'esiliato tra coloro che lo circondano: la sua condizione di essere unico, diverso dagli altri, lo costringe alla solitudine.

Ma *peregrino*, nella lingua classica, evoca pure la qualità di ciò che è insolito, strano, fuori del comune, e, perciò è «prezioso»: designa sempre il non-triviale, il superlativo, l'inaudito. Qualificandosi esplicitamente come *peregrino*, il poeta segnala la sua differenza, l'ineguagliabile perfezione del suo ingegno, e, al contempo la sua solitudine.

Il protagonista è *errante*, poiché i suoi passi, invece di condurlo alla meta del suo viaggio, si perdono nella *selva* dove viene raccolto dai pastori.

Quanto al poeta, i suoi versi sono i passi di un essere singolare, che è penetrato in una *silva* la cui forma astrofica impone, a chi la crea, un'andatura erratica, non regolata *a priori* dalle leggi della metrica.

In questo modo, dunque, l'*exordium* dell'Epistola al Duca di

⁴² M. Molho, «Soledades», cit., pp. 48-49, 51.

Béjar sviluppa, con una struttura complessa, un *conceito* unico, che è ora possibile considerare nella sua interezza.

Costruito su due piani paralleli, il *conceito* sviluppa quattro equipollenze, cioè otto elementi ideali.

La base dell'insieme è l'equipollenza:

versos = *pasos*.

Pasos si riferisce al protagonista; *versos* al poeta. In questo modo, fin dall'inizio creatura e creatore si oppongono e si identificano.

Una seconda equipollenza, derivata dalla precedente, contrappone nuovamente il protagonista – *peregrino errante* – al *peregrino errante* che, nel piano corrispondente, è il poeta.

In terza posizione abbiamo l'equipollenza:

selva = *selva*

manifesta nel termine *soledad*, della quale un membro si riferisce, per la continua progressione del *conceito*, al poeta e l'altro al protagonista.

Infine, la tensione concettuale si risolve tramite un'evocazione anaforica della prima equipollenza, operata dai pronomi *unos* e *otros*:

perdidos (los pasos) = inspirados (los versos)

dove ognuno degli aggettivi occupa il piano che, per posizione gli spetta⁴³.

Alla lettura precedentemente effettuata va dunque aggiunta l'interpretazione profonda: «perduti gli uni (i versi) in una *soledad* (*selva*) confusa, ispirati gli altri (i passi) in una confusa *soledad* (*selva*)». Per concludere:

Due sono gli esseri qui implicati: il poeta e il pellegrino. L'uno, interno al poema, è la sostanza; l'altro, esterno, è colui che opera. Il pellegrino è l'argomento del poema, il poema è l'argomento del poeta: li unisce e li separa – soglia ideale – il poema, nella sua fragile e spirituale materialità. In questo modo il poeta, nel momento in cui lo definisce parlando per la prima e l'ultima volta a proprio nome (*cuantos me dictó versos dulce musa*), conferisce alla sua definizione una doppia profondità, una doppia prospettiva; quella di se stesso rispetto ai suoi versi e quella dei suoi versi rispetto alla sostanza che informano. La materialità del poema è il primo oggetto ad essere presen-

⁴³ Ivi, pp. 54-56.

tato: da qui l'urgenza nel definire innanzitutto l'apparenza sensibile: il metro, il cui *nome* concettualizzato offre all'ingegno, al di là della materia, la sostanza incorporea dell'opera⁴⁴.

Come si vede la "lettura" del poema è tutt'altro che semplice, e proprio per risolvere le più evidenti difficoltà sintattiche e lessicali Dámaso Alonso ne dette una versione in prosa. Ma la difficoltà, più che alle figure sintattiche predilette⁴⁵, o all'introduzione di neologismi e cultismi, che spesso hanno assorbito l'attenzione della critica, è data dal gioco verbale, dall'acutezza: dilogie, equivoci, metafore servono lo sfrenato concettismo di Góngora, che la critica ha a volte trascurato, per sottolineare l'innovazione lessicale culta. Ma sul versante del lessico si dovrà anche ricordare la creazione di voci derivate da fusioni, da perifrasi burlesche, da vocaboli bassi e sconvolgenti, in un sincretismo innovativo ben avvertito da Jáuregui, quando denuncia che nelle *Soledades* «se dejan caer infinitas voces con unos modos, no sólo ordinarios y humildes, pero muy viles y bajos»⁴⁶ [si lasciano cadere moltissime voci con dei modi non solo ordinari e umili, ma perfino vilissimi e bassi].

Uno sperimentalismo turbinoso, insomma, e per ciò stesso tanto irritante e scandaloso per i contemporanei, quanto stimolante per il lettore disposto a lasciarsi coinvolgere nel gioco.

5. L'ESPERIMENTO DELLA COMMEDIA

Nel decennio che va dal 1610 al 1620, mentre attende alle *Soledades* e redige *Píramo y Tisbe* (e quindi tenta il passo dell'estrema raffinatezza formale sia nel poema che nella *fabula* burlesca), Góngora sperimenta anche il genere teatrale, componendo *Las firmesas de Isabela*, che circolerà manoscritta e sarà anche stampata nel 1617⁴⁷. Góngora era appassiona-

⁴⁴ Ivi, pp. 58-59.

⁴⁵ Come nel *Polifemo*, la costruzione preferita da Góngora è quella correlative e antitetica, strutturata su una serie di modelli, che sono stati debitamente illustrati e schematizzati dall'Alonso; altre strutture sintattiche predilette sono la bimbrazione, l'iperbato, l'accusativo greco, le costruzioni assolute, le apposizioni metaforiche.

⁴⁶ Juan de Jáuregui, *Antidoto contra las Soledades*, apud A. Martínez Arancón, *La batalla en torno a Góngora*, cit., p. 163.

⁴⁷ Per tutti i dati, e per un'analisi più minuziosa del testo, cfr. M.G.

- A. García Berrio, «Lingüística del texto y tipología lírica», in *Lingüística del texto y análisis crítica literaria*, Madrid, Corazón, 1978, pp. 309-430.
- H. Hatzfeld, *Estudios sobre el barroco*, Madrid, Gredos, 1964.
- R. Jammes, *Études sur l'œuvre poétique de don Luis de Góngora*, Bordeaux, Institut d'études ibériques et ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux, 1967.
- F. Lázaro Carreter, «Situación de la *Fábula de Píramo y Tisbe*, de Góngora», in *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 45-76.
- J.M. Micó, *La fragua de las «Soledades»*, Barcelona, Sirmio, 1990.
- M. Molho, «Soledades», in *Semántica y poética*, Barcelona, Grijalbo, 1977; trad. it. *Semantica e poetica*, Bologna, Il Mulino, 1991.
- E. Orozco Díaz, *Manierismo y Barroco*, Salamanca, Anaya, 1970.
- W. Pabst, *La creación gongorina en los poemas Polifemo y Soledades*, Madrid, CSIC, 1966.
- A. Pérez Lasheras, *Más a lo moderno (sátira, burla y poesía en la época de Góngora)*, Zaragoza, Anexos de Tropelíus, 1995.
- G. Poggi, «Fedeltà e infedeltà al modello letterario nella battaglia amorosa gongorina», in AA.VV., *Codici della trasgressività in area ispanica*, Verona, Fiorini, 1980, pp. 120-123.
- M.G. Profeti, «Taxis, lexis y código ideológico social en una "comedia errada" del siglo XVII: *Las firmezas de Isabela* de Góngora», in AA.VV., *Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana*, Roma, Publicaciones del Instituto Español de Cultura y de Literatura, 1981, pp. 73-106.
- S. Sarduy, *Barroco*, Paris, Seuil, 1975; trad. it. *Barocco*, Milano, Il Saggiatore, 1980.
- G. Sinicropi, *Saggio sulle «Soledades» di Góngora*, Bologna, Cappelli, 1976.
- L. Terracini, «Góngora e i codici del *carpe diem*», in *I codici del silenzio*, Torino, Dell'Orso, 1988, pp. 101-131.
- A. Vilanova, *Las fuentes y los temas del «Polifemo»*, Madrid, CSIC, 1957.

II

FRANCISCO DE QUEVEDO VILLEGAS

È solo in ossequio a una convenzione assestata che Quevedo viene rubricato nella "categoria" poesia; la sua torrenziale attività letteraria spazia infatti da trattatelli neostoici a opere festive e di critica letteraria, dalla prosa di intrattenimento a opere teatrali, per cui ogni definizione e catalogazione stretta di questo vivace intellettuale globale risulterebbe non solo inesatta, ma assolutamente indebita.

I. LA VITA

La vita di questo amaro contemplatore del proprio vivere e del vivere altrui segna una parabola intensa e movimentata su cui si sono intessute affabulazioni stratificate, tanto che il più gravoso compito del biografo sembra essere oggi quello di distinguere il vero dal falso nelle complicate vicende storiche e personali¹.

¹ Questo paragrafo riproduce parzialmente l'Introduzione a Francisco de Quevedo, *Il trafficone*, a cura di M.G. Profeti, Milano, BUR, 1990,

Figlio di modesti funzionari di palazzo originari della nobile montagna di Burgos, Quevedo (1580-1645) studia nel Collegio imperiale della Compagnia di Gesù a Madrid e poi all'Università di Alcalá de Henares (1600), e forse a Valladolid, senza terminare gli studi di teologia. Tracce del suo precoce operare letterario ci restano in sonetti e operette festive, come la *Premática que en este año de 1600 se ordenó* [*Prammatica promulgata in quest'anno, il 1600*].

Nel 1601 la capitale spagnola viene trasferita da Madrid a Valladolid; e nell'ambiente vivace della "corte" il giovane letterato si fa presto conoscere, tanto che sue composizioni vengono raccolte nell'antologia *Flores de poetas ilustres de España*, curata tra il 1603 e il 1605 da Pedro de Espinosa. Nella corte risiede anche Luis de Góngora, con il quale lo scontro sarà inevitabile; indubbio confronto di due modi di far poesia, ma anche di due concezioni della letteratura, e, di più, del mondo.

A questi anni vallesoletani, sulla scia dell'interesse suscitato dalla proposta del *Guzmán de Alfarache* di Mateo Alemán (1599 e 1604), risale probabilmente la prima redazione del *Buscón*, le cui vicende testuali ed editoriali, più e più volte indagate, non risultano ancora debitamente chiarite.

E mentre Quevedo distrugge nel riproporla una formula di narrativa d'intrattenimento, carteggia con Justo Lipsio atteggiandosi a disingannato saggio umanista, in una relazione intellettuale che indubbiamente doveva essere larga di gratificazioni per un giovane non ancora venticinquenne. Gli aspetti contrastanti e quasi scissi della sua personalità, che hanno portato a definizioni che ne bloccano la schizofrenia («hombre de Dios - hombre del diablo» [uomo di Dio - uomo del diavolo])², ricevono dunque fin da ora la loro esemplificazione.

Nel 1605 la corte ritorna a Madrid: fino al 1613 Quevedo opererà nella capitale, dedicandosi a un'attività letteraria vivace, aggressiva e varia, mentre come uomo pubblico è protagonista di aneddoti, avvenimenti, scontri: un vorticare vitale

che lo vede partecipare ad accademie letterarie, feste, dispute, intessendo amicizie attestate da indirizzi di elogio e guadagnandosi profonde e durature inimicizie, la più famosa delle quali fu con il maestro di scherma Luis Pacheco de Narváez, che sbeffeggerà nel *Buscón*. Nonostante un suo difetto fisico abbastanza evidente, il piede equino (egli stesso vi alluderà a più riprese, sia nei versi che nelle lettere, definendosi «tartamudo de zanca» [balbuziente di zampa]), Quevedo brilla in questo mondo variegato per il suo umore bizzarro e velenoso, fino ad attirarsi la protezione del duca di Osuna, onnipotente ministro di Filippo IV.

La sua vena satirica trova ora sfogo nella redazione dei *Sueños*, cominciati verso il 1605, ripresi nel 1608 e 1612, e che si concluderanno solo nel 1622 con il *Sueño de la muerte*. Ma tra la redazione del secondo e del terzo *sueño*, nell'aprile del 1609, egli si dedica a due opere di segno molto diverso: la *Paráfrasi y traducción de Anacreonte* e il *Discurso de la vida y tiempo de Phoclide*; e inizia a scrivere un saggio polemico, *España defendida*, specchio della crisi spagnola e indizio di una profonda crisi personale. Da una parte, Quevedo opera su un autore della classicità, avvicinandolo e reinterpretandolo secondo le linee del proprio tempo e, dall'altra, esamina e difende appassionatamente la cultura spagnola, o meglio la visione spagnola della cultura.

È il 1609: mentre viene canonizzato sant'Ignazio di Loyola, i *moriscos*, le minoranze arabe che dopo la presa di Granada si erano ritirate sulle montagne dell'Alpujarra, vengono cacciate; si forma la lega cattolica con a capo Massimiliano di Baviera che si impegnerà nella repressione della Riforma. Quevedo sembra reagire di fronte agli avvenimenti con orgoglio e scontento: termina il terzo *Sueño* (1621), redige alcune delle sue operette neostoiche e riunisce due raccolte poetiche, le *Lágrimas de Hieremias castellanas* [*Lacrime cristiane di Geremia*] e *El Heráclito cristiano* [*L'Eracito cristiano*], che invia alla zia Margarita de Espinosa. La poesia metafisica spagnola si arricchisce così di un apporto eccezionale.

Nonostante questa intensa attività letteraria, Quevedo non ha ancora pubblicato nulla: nel 1610 domanda il permesso necessario per stampare il primo *Sueño*, ma fray Antón Montojo glielo nega; nel 1612 chiederà il permesso per la seconda volta, e ora gli viene concesso, previe correzioni e soppressioni; tuttavia i *Sueños* non si pubblicano. La circola-

pp. 5-12. Una presentazione aggiornata delle notizie biografiche, corredata da tutti i riferimenti bibliografici può vedersi in Francisco de Quevedo, *Obras festivas*, edizione, introduzione e note a cura di P. Jauralde Pou, Madrid, Castalia, 1981, pp. 15-29.

² La definizione è di R. Bouvier, *Quevedo, hombre del diablo, hombre de Dios*, Buenos Aires, Losada, 1951, in part. p. 160.

zione dei testi (e non solo quella dei *Sueños*) è dunque affidata al manoscritto, secondo la frequente prassi del tempo; appariranno poi edizioni pirata in cui non si sa quanta parte abbia avuto lo stesso Quevedo.

Per quanto riguarda la sua situazione patrimoniale, egli vive di varie rendite che aveva ereditato e che aveva ottenuto poco a poco; tra queste La Torre di Juan Abad, un paesino tra la Mancha e l'Andalusia, a sud-est di Ciudad Real: per averne i benefici relativi Quevedo sosterrà dal 1609 in avanti una serie di giudizi, fino a esserne proclamato «señor» nel 1620; ma dovrà successivamente affrontare altre vicende legali con i propri vassalli.

Nel 1613 inizia un altro periodo nella vita di Quevedo: egli si reca in Sicilia, al seguito del duca di Osuna, come suo segretario; gli sarà amico e confidente e gli manifesterà sempre profonda ammirazione, anche quando si troverà coinvolto nella sua disgrazia. Il periodo italiano di Quevedo è stato ben studiato e risulta abbastanza conosciuto, e si rifletterà in opere di ispirazione storica e stoica (*Lince de Italia*; *Mundo caído*; *La hora de todos*). Intanto il loro autore si dedica a una serie di incombenze politiche che lo porteranno ad avere incontri con il re e con il papa, gli procureranno nel 1616 il cavalierato di Santiago e lo implicheranno oscuramente in una cospirazione contro Venezia (1618), promossa dal duca di Osuna. In Italia Quevedo rimarrà fino al 1619, dopo l'inizio della guerra dei trent'anni.

Ma nonostante la lunga operosità diplomatica e la militanza nella politica attiva, i giudizi di Quevedo riguardo alla politica saranno sempre improntati a un'assoluta mancanza di realismo, ripetendo la fornice schizofrenica tra teoria e prassi, tra giudizio morale e spietata pittura satirica, che ovviamente si riunifica nel suo inconciliabile pessimismo.

Nel 1620 Quevedo ritorna in Spagna e riprende intensamente la propria attività letteraria: nel 1619 doveva aver terminato la *Política de Dios*, denso trattato politico-morale; nell'estate del 1620, poi, scrive su incarico degli agostiniani la *Építome a la vida de Fray Tomás de Villanueva*, prima opera che Quevedo stampa con tutti i crismi legali e con la propria autorizzazione.

Il 1621 vede, come si sa, la morte di Filippo III e l'incoronazione di Filippo IV, che nomina primo ministro il conte duca di Olivares, mentre la caduta di Osuna — incarcerato e

processato — è ormai inarrestabile. Anche Quevedo viene allontanato da Madrid e costretto a vivere alla Torre di Juan Abad, dov'è colpito da una grave malattia. Nel tentativo di recuperare il favore della corte, invia al conte duca di Olivares la propria *Política de Dios*; stampa inoltre un'operetta satirica, *El caballero de la Tenaza* [*Il cavaliere della Tenaglia*], che aveva redatto verso il 1606. Nel 1623 lo troviamo di nuovo a corte, e nel 1624 accompagna il re in un viaggio per l'Andalusia; ma alla morte del duca di Osuna Quevedo non dimentica l'amico caduto in disgrazia e scrive un famoso sonetto funebre: «Faltar pudo su patria al grande Osuna» [La patria poté venir meno al grande Osuna].

Nel 1626 appaiono la *Política de Dios*, e lo stesso *Buscón* (in edizione forse non autorizzata); nel 1628 il *Memorial por el patronato de Santiago*; nel 1631 una serie di opere burlesche intitolate *Juguete de la niñez y travesuras del ingenio* [*Balocchi dell'infanzia e birichinate dell'ingegno*], che Quevedo aveva preparato con grande cura, riunendo una serie di trattelli comico-satirici, per lo più giovanili. Da un lato, quindi, opere di impegno, considerazioni politiche, o *pamphlets* polemici, dall'altro, ancora operette satiriche. Ma la misoginia che affiora in talune di esse è la stessa che si percepisce sullo sfondo dell'appassionata difesa di Santiago, il santo guerriero che aveva patrocinato la riconquista contro i mori, e che stava per essere affiancato da santa Teresa come protettore della Spagna: possono cambiare i modi letterari, ma non il fondo ideologico su cui si innestano. L'atteggiamento da «laudator temporis acti» lo porta a curare la pubblicazione nel 1631 delle poesie di fray Luis de León e di Francisco de la Torre, preparate fin dal 1629; testimoni di un tempo e di uno stile «facile e chiaro», ormai remoti, ovviamente, e irrecuperabili: la morte di Góngora nel 1627 si era infatti risolta in un'apoteosi della sua maniera.

Contro di essa si appuntano ora le satire quevedesche intitolate *Aguja para navegar cultos* [*Bussola per navigare colti*], *Burla de todo estilo afectado* [*Burla di ogni stile affettato*], *La culta latiniparla* [*La colta latinofona*]; la reazione di un gruppo di intellettuali giungerà fino a negargli di nuovo l'autorizzazione per pubblicare i *Sueños*, nonostante ne avesse allestito un'edizione espurgata.

Nel 1632 ottiene il titolo onorifico di segretario del re, e traduce il *Romolo* del marchese Malvezzi. Nel 1633 i segni

della crisi esistenziale, del *desengaño*, si fanno più evidenti: sono di questo anno *La cuna y la sepultura* [*La culla e il sepolcro*], *De los remedios de cualquier fortuna* [*Rimedi per tutte le sorti*]; dell'anno dopo *la Introducción a la vida devota* di san Francesco di Sales; fino a che nelle pagine della *Virtud militante* si stratifica il suo senecismo e il suo senso della vanità della vita, con toni analoghi a quelli della sua poesia. Se in essa il suo credo esistenziale suona:

Ayer se fue, mañana no ha llegado;
hoy se está yendo sin parar un punto:
soy un fue, un será y un es cansado³,

[L'ieri è andato, il domani non c'è ancora / e l'oggi scorre e non si può fermare: / sono un *fu*, un *sarò* ed un *è* stanco,]

ora dirà:

Hoy cuento yo cincuenta y dos años, y en ellos cuento otros tantos entierros míos. Mi infancia murió irrevocablemente, murió mi niñez, murió mi juventud, murió mi mocedad; ya también falleció mi edad varonil. Pues, ¿cómo llamo vida a una vejez que es sepulcro donde yo propio soy entierro de cinco difuntos que he vivido?⁴

[Oggi ho cinquantadue anni, e in ognuno di essi vedo un mio funerale. La mia infanzia è morta irrevocabilmente, è morta la mia fanciullezza, è morta la mia adolescenza, è morta la mia gioventù, è morta anche la mia età matura. Come, dunque, posso chiamare vita una vecchiaia che è il sepolcro dove io stesso sono la tomba di cinque defunti che ho vissuto?]

Tuttavia, i suoi attacchi violentemente sarcastici continuano immutati: nel 1632 appare il libro *Para todos* di Juan Pérez de Montalbán, e Quevedo l'anno seguente lo sbeffeggia nel libello *La perinola* [*La trottola*], giustapponendo all'invet-

³ Francisco de Quevedo, *Obra poética*, a cura di J.M. Bleecua, 3 voll., Madrid, Castalia, 1969-71. Il numero si riferisce all'ordine progressivo delle composizioni nella raccolta. In mancanza di diversa indicazione la traduzione è mia; alcune si potranno rintracciare in *Versi d'amore e concetti sparsi*, Firenze, Alinea, 1996, pp. 88-133.

⁴ Francisco de Quevedo, *La virtud militante*, a cura di A. Fernández Guerra, in *Obras*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1852-59, vol. XXIII, II, p. 138b.

tiva letteraria pesanti accuse personali e allusioni all'ascendenza ebraica del povero Montalbán. E i vari malumori e gli odi feroci che si era guadagnato in tante battaglie letterarie e politiche esplodono nel *Tribunal de la justa venganza* [*Tribunale della giusta vendetta*], anonimo, che i suoi nemici gli lanciano contro nel 1635.

Le sue vicende personali non sono certo più felici: nel 1634, pur vecchio e amareggiato, aveva sposato doña Esperanza de Mendoza, una vedova con figli maggiorenni: matrimonio di convenienza che sarà un completo insuccesso. Dal 1635 al 1639 passa lunghi periodi alla Torre di Juan Abad, dedicandosi forse alla redazione di tre grandi opere: il *Marco Bruto*, *La hora de todos*, e la seconda parte della *Política de Dios*. Ma spesso fa viaggi a corte, che nell'epistolario descrive con toni sempre più disillusi. Ed è a Madrid, giovedì 7 dicembre 1639, che Quevedo viene arrestato in casa del duca di Medinaceli, vengono sequestrati i suoi libri e le sue carte, e con grande dispiegamento di polizia è condotto al convento di San Marcos di León, dove passerà quattro anni di prigionia. Solo recentemente si è fatto luce sulle cause dell'arresto: il duca dell'Infantado lo aveva accusato in segreto di essere confidente dei francesi: una brutta vicenda di supposto spionaggio di cui né i contemporanei, né lo stesso Quevedo nei primi tempi della sua prigionia riescono a capire bene motivi o implicazioni.

Nei primi due anni (i sei mesi iniziali furono durissimi) Quevedo non può scrivere; solo in seguito può comunicare, ricevere visite, corrispondere; e potrà dedicarsi di nuovo alla composizione letteraria, redigendo due lunghi trattati morali, il *Job* [*Giobbe*] e la *Providencia de Dios*, e iniziando la *Vida de San Pablo*.

La caduta del conte duca, nel gennaio del 1643 (gli succederà don Luis de Haro), rende possibile la liberazione di Quevedo nel mese di giugno. La Spagna si dibatte in un'intensa crisi militare: a Recroi il principe di Condé vince l'esercito spagnolo. Quevedo a Madrid firma i contratti editoriali per il *Marco Bruto* e la *Vida de San Pablo*; poi si dirige alla Torre. È molto malato, riunisce le sue poesie per un'edizione, detta la seconda parte del *Marco Bruto*, oggi perduta. Fa testamento a favore del nipote, Pedro Aldrete y Carrillo, che curerà un'edizione postuma delle sue poesie, con il titolo *Parnaso Español*.

Le ultime lettere riflettono l'estrema consapevolezza del-

la fugacità della vita e dell'inutilità della politica. Muore l'8 settembre 1645.

1.1. I problemi testuali

Alla morte di Quevedo, dunque, gran parte della sua produzione risulta inedita. Negli ultimi anni egli aveva riunito le proprie poesie, progettandone la pubblicazione; morirà invece prima di poterlo fare. Alla sua morte il nipote venderà i quaderni, incompleti, allo stampatore Pedro Coello, che incaricherà José González de Salas di pubblicare nel 1648 e nel 1649 il *Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas* [*Parnaso spagnolo, monte diviso in due vette, con le nove muse*]. Il nipote stesso nel 1670 pubblicherà *Las tres musas últimas castellanas*: complessivamente l'opera poetica di Quevedo consta di più di 800 componimenti, tra sonetti e composizioni in metri tradizionali, soprattutto *romances* e *letrillas*. Se questi ultimi si trasmisero oralmente, per essere poi raccolti conservando tracce del lavoro tradizionale, González de Salas dichiarò in alcuni casi di aver ritoccato il testo, e le lezioni divergenti di molti manoscritti non sembrano meri errori di trasmissione, ma interventi d'autore; si può dire che ogni gruppo di composizioni raccolte nei vari manoscritti, o addirittura ogni composizione, abbia una propria storia testuale: i problemi ecdotici sono dunque notevoli e complessi.

Resta poi aperto il problema della datazione dei singoli componimenti: una corretta sequenza cronologica forse permetterebbe un loro ordinamento in rapporto alle preferenze accordate dall'autore ai vari generi nei diversi periodi della propria vita. In assenza di date sicure⁵ si è soliti effettuare il raggruppamento per generi: poesie metafisiche, morali e religiose (di cui fa parte *El Heráclito cristiano*), poesie amorose, con quelle a Lisi (viste come un vero e proprio "canzoniere" all'interno della produzione quevedesca), poesie satiriche e burlesche, con le satire personali (da notare particolarmente

⁵ J.G. Crosby, «La cronología de unos trescientos poemas», in *En torno a la poesía de Quevedo*, Madrid, Castalia, 1967, pp. 95-174; e il più recente R.G. Moore, *Towards a Chronology of Quevedo's Poetry*, Fredericton (Canada), York Press, 1977.

quelle indirizzate a Góngora), e poi le *jácaras*, i *bailes* (con un raggruppamento questa volta su base tematico-formale), per concludere col poema burlesco *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado* [*Poema eroico delle sciocchezze e pazzie di Orlando Innamorato*].

A ciò si aggiunga lo stato problematico di molte altre opere: edito il *Buscón*, ma non si sa se in edizione autorizzata; complicatissima la vicenda testuale dei *Sueños*, molti i manoscritti che si affiancano alle edizioni di varie operette satirico-letterarie.

Una serie di operazioni ecdotiche sono state compiute negli ultimi vent'anni sui testi quevedeschi: la sua poesia è stata generosamente edita da José Manuel Blecu, se ne sono allestite edizioni commentate, anche se parziali; Lázaro Carreter ha proposto la prima edizione critica del *Buscón*⁶; ma non si può certo dire che la questione testuale sia da considerare risolta, e la forma spesso elusiva e allusiva di Quevedo non facilita il compito dello studioso.

2. LA POESIA

2.1. Il petrarchismo: la scrittura d'esecuzione⁷

L'abbondante poesia amorosa di Quevedo – secondo una definizione ormai recepita dalla critica – si iscrive per gran parte nei modi petrarchisti, rivestiti talora dalla particolare tinta del «desengaño», sfruttando a livello di forma dell'espressione le tecniche ben consuete del contrasto, della parificazione bimembre, ecc.

Buon campione di una tale raffinatezza e abilità di scrittura può essere «A Aminta, que se cubrió los ojos con la mano»:

Lo que me quita en fuego, me da en nieve
la mano que tus ojos me recata;

⁶ V. nella bibliografia i riferimenti relativi.

⁷ Riproduco qui alcune pagine del capitolo introduttivo del mio *Quevedo: la scrittura e il corpo*, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 23-61, a cui rimando per una più esauriente bibliografia e per la recensione diacronica dei motivi nell'opera di Quevedo.

y no es menos rigor con el que mata,
ni menos llamas su blancura mueve.

La vista frescos los incendios bebe,
y, volcán, por las venas los dilata;
con miedo atento a la blancura trata
el pecho amante, que la siente aleve.

Si de tus ojos el ardor tirano

le pasas por tu mano por temprarle,
es gran piedad del corazón humano;
mas no de ti, que puede, al ocultarle,
pues es de nieve, derretir tu mano,
si ya tu mano no pretende helarle⁸.

[Ciò che mi toglie in fuoco mi dà in neve / la mano con cui gli occhi mi sottrai; / ma non cessa la morte che mi dai, / né meno fiamme la bianchezza smuove. // La vista freschi quegli incendi beve / che poi spande, vulcano, per le vene. // Tratta con diffidenza quella neve / il petto amante, che la sa malfida. // Se il tirannico ardore dei tuoi occhi / tu con la mano celi per placarlo, / dimostri gran pietà del cuore umano: // ma non di te, che puoi, nell'ocultarlo, / essendo neve, sciogliere la tua mano, / se non è questa che vorrà gelarlo.]

La contraddizione di base su cui il sonetto si sviluppa è quanto di più codificato si possa immaginare: la mano bianca come la neve *vs* le fiamme d'amore trasmesse dagli occhi. Sul topico si inserisce una sottile capriola inventiva: anche la mano bianca diventa temibile («no es menos rigor con el que mata», v. 3), originando, con il suo stesso nitore, fuochi d'amore. Per cui l'opposizione non è più solo tra la mano della dama e gli occhi che cela, ma si stabilisce un collegamento con gli occhi stessi del poeta (la vista), che ora bevono gli «incendi freschi» di tanta bianchezza, mutandoli in ardori innamorati; e giustamente «el pecho amante» teme la «blancura», preavvertendo il pericolo che si annida in essa.

Nelle terzine, poi, altro «indovinello»: forse opera di misericordia («gran piedad del corazón», v. 11) è temperare «el ardor tirano» degli occhi con il gesto; ma con ciò la dama mette a rischio se stessa, poiché la «neve» della mano può sciogliersi di fronte al fuoco dello sguardo, a meno che non riesca a gelarlo con il suo niveo candore.

⁸ Sonetto 306; la traduzione è di V. Bodini, *Sonetti amorosi e morali*, Torino, Einaudi, 1965, p. 33.

La messa in opera di tali raffinati giochi concettuali tradisce una costruzione costantemente sorvegliata, che si stratifica in una serie di opposizioni, ognuna delle quali veicolata da uno o due versi contigui, secondo lo schema:

1	fuego	<i>vs</i>	nieve
1	quita	<i>vs</i>	da
4	llamas	<i>vs</i>	blancura
5	frescos	<i>vs</i>	incendios
6-7	volcán	<i>vs</i>	blancura
9-10	ardor	<i>vs</i>	templarle
13-14	derretir	<i>vs</i>	helar

La chiave dell'opposizione «ojos/manos» è consegnata in forma diretta all'inizio delle quartine e delle terzine (vv. 2, 9-10), mentre la sensazione di simmetria controllata viene generata anche dalla dislocazione grammaticale che nelle quartine prevede il sostantivo o il pronome in inizio di verso, e il verbo in chiusura:

1	lo que	me da
2	la mano	recata
3	...rigor	mata
4	...llamas	mueve
5	la vista	bebe
6	y volcán	dilata
7	con miedo	trata
8	el pecho	siente

La sequenza delle opposizioni viene inserita in una serie di accorte figure di ripetizione, che organizzano spesso il rapporto tra i versi. L'anafora collega i vv. 3-4: «no es menos... / ni menos...». L'anadiplosi ha invece il compito di stabilire il congiungimento tra il v. 13 e il 14: «derretir tu mano / si ya tu mano». Oppure i singoli versi si dispongono a bilancia:

1	(lo que)	me	quita	en	fuego	me	da	en	nieve
---	----------	----	-------	----	-------	----	----	----	-------

giungendo a bimbrazioni quasi perfette:

⁵ La vista frescos los incendios bebe

Ecco il chiasmo che collega l'ultimo verso della prima quartina e il primo della seconda:

4 ni menos llamas su blancura mueve

x

5 La vista frescos los incendios bebe

o la coppia sostantivo-aggettivo ripetuta ai vv. 7-8:

7 con miedo atento

|

8 el pecho amante

mentre una relazione chiasmatica si stabilisce tra:

miedo atento

x

siente aleve

Anche l'*enjambement* che collega il primo e il secondo verso, reso più sensibile dal dislocarsi del soggetto-sostantivo in fondo alla frase, contribuisce a questa sensazione di squilibrio controllato. L'alternarsi parallelismo-opposizione costituisce infatti la spia, a livello di forma dell'espressione, della sicurezza con cui Quevedo domina l'opposizione di base.

Una specie di "a fondo" si verifica al centro del sonetto (seconda quartina, prima terzina), con lo spostarsi del punto di vista dalla superficie occhi-mano della fanciulla, all'interno di chi la osserva:

venas - pecho amante - corazón humano

e forse anche della dama («gran piedad»), ma il ghirigoro finale, con la possibilità per assurdo di sciogliere la mano nivea da parte degli occhi ardenti, toglie ogni profondità al dolore d'amore, e riporta alla superficie, non solo in senso proprio, il discorso.

Fucilla indica come fonte del sonetto un madrigale di Groto:

Son i begli occhi tuoi
di duo soli lucenti sfere calde;
son le tue man dappoi
d'una neve bianchissima due falde.

5 E però ti consiglio,
per far muro a tuoi occhi,
acciò che io non t'adocchi,
non oppor più le man dinanzi al ciglio;
levale e credi a me: se non le levi
10 quei soli struggeran coteste nevi⁹.

Ebbene: il confronto può valere non tanto e non solo a mo' di indicazione dotta e curiosità erudita, quale pare che il raccoglitore lo esibisca; ma come testimonianza di un preciso gioco intertestuale: quello delle differenze più che delle somiglianze. Certo in Groto manca il controllo della scrittura evidente in Quevedo, e non solo perché il gioco ritmico del madrigale spiazza nell'alternanza del verso lungo/corto i possibili parallelismi, ma perché il concettino – con momento protasico esposto nei vv. 1-2 vs 3-4 – si esaurisce nell'unica battuta fulminante del verso finale.

Raffinatissima scrittura d'esecuzione, quella di Quevedo, resa possibile dal gusto per la variazione e dall'accettazione codificata di processi e immagini ormai topici. La dissoluzione dell'interlocutore-oggetto amato è compiuta: più che con una donna, Quevedo dialoga, ma soprattutto gioca, con particolari anatomici: gli occhi, la mano, la bocca. È fin troppo evidente il tentativo di neutralizzare una figura antagonista, il cui dato costante è la crudeltà, quella crudeltà che giunge fino a stravolgere, riassorbendoli nel suo gioco, anche sintagmi di derivazione italiana, com'è stato dimostrato: la dolcezza di un'immagine riconnessa con il sorriso angelico della donna si trasforma così nella risata crudele di sdegno¹⁰.

⁹ *Delle rime* di Luigi Groto, Cieco d'Hadria, Parte Prima. Nuovamente ristampate e ricorrette dal medesimo Autore, in Venetia, Appresso Fabio e Agostino Zoppini, 1584, p. 82; trascrivo distinguendo tra *u* e *v* e introducendo una punteggiatura interpretativa. Cfr. J.G. Fucilla, *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, Anejos de la Revista de Filología Española, 1960, pp. 202-203; A. Martinengo, *La astrología en la obra de Quevedo*, Madrid, Alhambra, 1983, pp. 130-131, con qualche divergenza nella trascrizione.

¹⁰ Cfr. A. Prieto, «Sobre literatura comparada», in AA.VV., *Miscellanea di studi Ispanici*, Pisa, Università di Pisa, 1966-67, pp. 340-342. Il sintagma esaminato, «relámpagos de risa carmesíes» [lampi di riso carminio], appartiene al sonetto 465 e Prieto segnala la sua presenza in Dante, Petrarca, Poliziano, prima di arrivare a Quevedo. M. del Pilar Palomo, *La poesía de la*

Al di là dell'obbedienza alla maniera poetica, si può leggere in esercizi di questo genere una sorta di fuga da una figura di donna particolarmente disturbante. La stessa donna che brutta, in sfacelo, vanamente soccorsa dalle stratificazioni del belletto o alla ricerca di quattrini in un vampirismo da cui l'uomo cerca disperatamente di difendersi, costituisce l'altro polo della visione quevedesca.

Non voglio ora riproporre la questione dei "problemi psicologici" di Quevedo, che si rivelano per esempio nell'analisi di affermazione sociale sottolineata dalla biografia con tanta evidenza. L'aggressività del poeta, la sua "lacerazione affettiva" ci interesserebbero a livello di conflittualità personale, se non offrissero una possibilità di decifrazione della sua opera e soprattutto della sua scrittura.

Si pensi per esempio al problema della "classificazione" di una produzione caleidoscopica, e alla fatica con la quale si è cercato di arginare e di far ordine in questa voragine. Tentativi generosi, effettuati per generi o per temi, e destinati a essere frustrati dalla circolarità delle ossessioni, comuni ai vari tipi di poesia; e spesso anche da precipue predilezioni lessicali. Così all'interno della "poesia amoratoria", da cui prima ho preso le mosse, si inseriscono i sonetti «A una dama tuerta» (316) [A una dama orba] o «bizca» (315) [strabica], che ben agevolmente potrebbero figurare in quella bulesca, a cui li collegano non solo l'atteggiamento impietoso nei riguardi della deformità, ma se non altro la presenza di una serie di sintagmi.

Provo quindi ad accettare, e anzi ad assumere intenzionalmente, le tensioni e le correnti nascoste sotto la superficie apparentemente speculare; e se il punto di partenza è stato costituito dalla poesia cosiddetta amorosa, ciò potrà essere considerato – se non omaggio a una tradizione consolidata – momento privilegiato in cui il rapporto con gli altri – con l'altro – viene messo in discussione.

Ora il fantasma della donna viene neutralizzato con vari

Edad barroca, Madrid, Taurus, 1975, p. 127, nota: «In una acclimatazione barocca Quevedo allontana ogni connotazione di soavità e armonia. Il *riso* è ora una franca sghignazzata [...] unendosi a questo "ghiaccio sonoro" [...]. L'armonioso lampeggiar petrarchesco è, ora, una manifestazione passionale di sdegno, e una esplosione di suono e colore applicata all'immagine fisica della bocca che la esprime».

accorgimenti. Accanto all'anatomizzazione, e a essa complementare, si dilata il gusto per la deformità, confinante con un feticismo nemmeno velato. Così il sonetto 316 «A una dama tuerta y muy hermosa» [A una dama orba e molto bella]:

Para agotar sus luces la hermosa
en un ojo no más de vuestra cara,
grande ejemplar y de belleza rara
tuvo en el sol, que en una luz se apura.

Imitáis, pues, aquella arquitectura
de la vista del cielo, hermosa y clara:
que muchos ojos, y de luz avara
sola la noche los ostenta obscura.

Si en un ojo no más, que en vos es día,
tienen cuantos le ven muerte y prisiones,
al otro le faltara monarquía.

Aun faltan a sus rays corazones,
victorias a su ardiente valentía
y al triunfo de sus luces aun naciones.

[La beltà, per concludere i suoi lumi / solo in un occhio della vostra faccia, / esempio insigne e di bellezza rara / ebbe nel sol, che a un foco si riduce. // Imitate perciò l'architettura / della volta del cielo, bella e chiara, / che molti occhi, ma di luce avara, / solo la notte li esibisce oscura. // Se un occhio, e non di più, che in voi è giorno, / a chi lo guarda dà morte e prigione, / all'altro mancherebbero domini. // Per i suoi raggi non bastano i cuori, / vittorie per il suo valore ardente, / e nazioni al trionfo dei suoi lumi.]

Il piano concettuale anche qui può apparire scontato, centrato nel contrasto tra luce/oscurità; nella prima quartina viene riproposto il fin troppo abusato paragone col sole, profondamente rinnovato, tuttavia, dal momento che gli si dà il compito di riassumere e concentrare in sé tutta la bellezza, come appunto l'unico occhio della dama. Ugualmente tipico eppure risemantizzato il secondo paragone, che si sviluppa nella quartina successiva: la stella dell'occhio che resta si può manifestare solo nell'oscurità dell'altro «sole», l'occhio mancante. Da parte sua, l'occhio superstita afferma così imperiosamente il proprio predominio che quello spento non troverebbe «monarchia», zone dove esercitare il proprio potere.

Ma nonostante tali roboanti e anche sottili argomentazioni, è la mancanza e il difetto (in senso non solo etimologico) che viene più profondamente percepito: una specie di tes-

suto sotterraneo travalica il senso delle affermazioni per sottolineare (e la ripetizione non è certo insignificante) «en un ojo, no más» (vv. 2, 9), ricalcato da «agotar sus luces» (v. 1), «en una luz se apura» (v. 4), «luz avara» (v. 7), «noche [...] obscura» (v. 8). E l'allusione serpeggia anche nella ripetizione di «faltar» (vv. 11-12), mentre l'ultima terzina viene spaccata al centro da «rayos-ardiente-luces», dove si accentua un'aggressività tutt'altro che nascosta: le rituali «muerte y prisiones» ne sono illuminate e riscattate.

2.2. La distruzione dell'oggetto d'amore: la scrittura eversiva

Una prima osservazione di qualche importanza mi pare sia desumibile dai modelli istituiti: laddove la deformità e il feticismo operano con tutta la loro spinta e la loro carica, il linguaggio assume quelle caratteristiche di rottura e di eversione che sono state ripetutamente notate. Esso si situa a un altissimo grado di dissociazione, di invenzione; insomma, appare lacerato come il corpo che descrive. Viene rotto il proverbio, l'associazione logica, la citazione e il rimando vuoi alla poesia popolare vuoi a quella colta. Si rompe anche l'adesione al mito, altre volte così confortatrice.

Al contrario, quando il corpo viene reso inoffensivo attraverso la parcellizzazione, il linguaggio si placa nell'accettazione codificata di processi e immagini ormai topici.

Non c'è bisogno di impegnarsi nella dimostrazione del fascino che esercita su Quevedo la più antica e scontata neutralizzazione della donna, quella che la mercantilizza, riducendola a oggetto. Quevedo è chiaramente ossessionato da questa possibilità, ed ecco sfilare, nella sua prosa come nella sua lirica, la schiera delle prostitute o delle mogli compiacenti (con relativi mariti cornuti e contenti). Ed ecco le allucinanti *pediguénas* [domandone, questuantil], ecco la stessa Dafne che non si ferma nella sua corsa davanti ad Apollo solo perché non sente risuonare la borsa¹¹.

¹¹ V. il sonetto 537: «Tras vos un alquimista está corriendo» [Dietro voi sta correndo un alchimista!]; mentre nel sonetto-pendant 536 si consiglia Apollo «si la quierdes gozar, paga y no alumbres» [se vuoi godertela, paga e non strafare!]; o con dilogia: «non illuminares». Infatti: «Volvióse en bolsa

Oltre alla preponderanza anche statistica del motivo, sono proprio certi tic che appaiono rivelatori, come quello del sonetto 338, dove nella descrizione della bellezza perduta si inserisce il richiamo mercantile, e anche qui giusto a metà della composizione (vv. 7-8):

Persuadióte el espejo [...] que a su plata el oro en tu melena nunca del tiempo trocaría la usura.

[Ti convinse lo specchio (...) / che l'oro dei capelli mai in argento / avrebbe cambiato del tempo l'usura.]

Nella formulazione si addensano e si nascondono, sotto i significati traslati, termini come *oro*, *plata*, *trocara* e il dilogico *usura*: la metafora mercantile e la dilogia quindi, ponte di iceberg emergenti dall'inconscio, spuntano in corrispondenza di particolari sommovimenti psichici.

Oppure ancora il corpo, in un parossismo di aggressività orale e di decomposizione, diventa cibo; «fiambre», teschio unto di «almodrote», «confite» destinato ai vermi (549):

Vida fiambre, cuerpo de anascote, ¿cuándo dirás al apetito «Tate», si cuando el *Parce mihi* te da mate empiezas a mirar por el virote?

Tú juntas, en tu frente y tu cogote, moño y mortaja sobre seso orate; pues, siendo ya viviente disparate, untas la calavera en almodrote.

Vieja roñosa, pues te llevan, vete; no vistas el gusano de confite, pues eres ya varilla de cohete.

Y pues hueles a cisco y alcrebite, y la podre te sirve de pebete, juega con tu pellejo al escondite.

Júpiter severo; / levantóse la falda la doncella / por recogerle en lluvia de dinero [Si fece borsa anche il severo Giove / e si alzò le sottane la donzella / per riceverlo in pioggia di denaro]. Né è certo un caso che questa ironizzazione della mitologia si presenti in dipendenza dalla mercantilizzazione della donna.

[O carneseca, corpo di telaccia, / quando dirai alla tua voglia «basta», / se quando il *Parce mihi* ti dà scacco / cominci a darti un mucchio di daffare? // Tu unisci sulla fronte e nella zucca / crocchia e sudario sul senno demente, / se, diventata stramberia vivente, / ti ungi il teschio in salsa di belletto. // Vecchia rognosa, vai al tuo funerale, / non rivestire il verme di confetto, / giacché sei ormai stecca di mortaretto. // E poiché odori di carbone e zolfo, / e il putrido ti serve da profumo, / gioca con la pellaccia a nascondino.]

L'aggressione, al livello di forma dell'espressione, adotta come arma il discorso diretto, addirittura elevato a potenza, e ricalcato dall'interrogazione retorica: «¿cuándo dirás al apé- tito: "Tate"?», ugualmente violenti gli imperativi «Vete» (v. 9), «no vistas» (v. 10), «juega» (v. 14), che sottolineano la posizione dogmatica e di attacco in cui l'emittente si pone.

L'apostrofe brutale si realizza attraverso una serie di sostantivi, con le relative apposizioni, spesso fortemente inusitate, e tendenti per ciò stesso a esaltare – con il moto di sorpresa che provocano – il movimento aggressivo:

- 1 vida fiambre
- 1 cuerpo de anascote
- 9 vieja roñosa

La collocazione è, come si vede, in punti chiave, all'inizio delle due parti del sonetto, quartine e terzine, mentre un'altra serie si disloca in fine verso:

- 6 (sobre) seso orate
- 7 (siendo ya) viviente disparate
- 11 (eres ya) varilla de cohete

I complementi predicativi del soggetto assumono una forza ancora maggiore, essendo entrambe le volte introdotti da *ya*, che sottolinea l'allucinante passare del tempo, già rilevato dai due *cuando* (vv. 2-3) della prima quartina, entrambi in apertura di verso. Le due uniche bimebrazioni, che possono far pensare a una struttura parallelistica (vv. 5-6), hanno qui perduto ogni valore distensivo e pacificatore, dal momento che appaiono inserite in strutture grammaticali e sintattiche fortemente drammatiche e aggressive: seguono infatti l'apostrofe diretta, sottolineata dalla posizione all'inizio della seconda quartina («Tú», v. 5), sono ricalzate dall'aggettivo

possessivo («tu frente, tu cogote», v. 5), e tendono alla parcelizzazione della visione («frente», «cogote») e alla scoperta allusione alla morte:

juntas [...] moño y mortaja (vv. 5-6)

Dal «Tú juntas» del v. 6 dipende, non solo logicamente, ma anche fonicamente «untas» del v. 8: inizio e chiusura di quartina collegate dall'omoteleuto a suggerire la progressione:

frente-cogote → calavera

Questa morte è dunque ripetutamente sottolineata, ossessivamente indicata dalla iterazione degli avverbi temporali («cuando», vv. 2-3; «ya», vv. 7-11), né mi sembra un caso che assuma nella prima quartina l'aspetto della formula latina personalizzata, processo a cui Quevedo sembra ricorrere spinto da esigenze eufemistiche o da tentativi di rottura estraniante del discorso¹².

L'allinearsi delle definizioni repellenti e agghiaccianti culmina poi in un parossismo di odore nauseabondo («cisco», «alcrebite», «pebete», vv. 12-13), ultima dissoluzione a cui ci si può spingere, sulla linea della morte: il corpo odiato diventa ora senza ambagi mascheramento, il «pellejo» (in cui è implicito il valore di «buccia», oltre a quello proprio di «pelle») è velame, oggetto dietro il quale ci si può nascondere.

L'aggressività del discorso diretto è analoga a quella che descrive per interrogazioni retoriche e violente una «vieja vuelta a la edad de las niñas» (569) [vecchia tornata all'età delle bambine]:

¿Para qué nos persuades eres niña?
¿Importa que te mueras de viruelas?
Pues la falta de dientes y de muelas
boca de taita en la vejez te alíña.

¹² Per questo penso che il loro impiego sia ben più significativo di una «spadissima diletazione linguistica», che prenda le mosse «dai latinucci di cui veniva infiorata [...] la conversazione: latino ecclesiastico per lo più (o forme di volgare che a quello s'ispirano o ne sono la traduzione), intonato quindi a una certa unzione e solennità, facile da mettere in burlatta *utilizzando ai propositi più disparati ed impensati*» (A. Martinengo, *Il simbolo alchimistico*, Padova, Liviana, 1967, p. 128; corsivo mio).

5 Tú te cierras de edad y de campiña
y a que están por nacer, chicota, apelas;
gorjeas con quiadas bisagüelas,
y llamas metedor a la basquiña.

10 La boca, que fue chirlo, agora embudo,
disimula lo rancio en los antaños,
y nos vende por babas el engrudo.

Grandilla (porque logres tus engaños)
que tienes pocos años no lo dudo,
si son los por vivir los pocos años.

[Perché ci dai ad intendere che sei bimba? / E vorresti morire di vaiolo? / Certo: l'assenza di denti e molar / ti fa in vecchiaia boccuccia da «babbino» // E andando con l'età ti incaponisci, / che stan per nacer, mimmina, ci dici; / gorgheggi con bisavole gengive / e chiami pannicelli la sottana. // La bocca che fu taglio, ed ora imbuto, / dissimula degli anni il rancidume, / e ci vende per bave i suoi liquami. // Bamboccia (vedi come ci convinci), / che tu abbia pochi anni te lo credo, / se son quelli da vivere i pochi anni.]

Le analogie di procedimento tra i due sonetti sono molteplici: a) l'interrogazione retorica della prima quartina; b) l'apostrofe diretta ottenuta mediante «Tú», in entrambi i casi collocato all'inizio della seconda quartina; c) la visione di una dissoluzione fisica definitiva, culminante nella seconda quartina.

Nel sonetto 569 la burla traspare scopertamente in procedimenti come quello che sostiene le interrogazioni retoriche dei vv. 1-2: «per persuaderci della tua giovane età saresti disposta a morire di vaiolo»; o lo zeugma dilogico del v. 5:

tú te cierras { de edad = invecchi
de campiña = ti incaponisci

Ancora al v. 8 si contrappongono emblematicamente «metedor» vs «basquiña», a irrisione della *vieja-niña*. Ma al di là di tanto evidenti «barzellette» che provocano la risata, come gli appellativi a scorno «chicota, grandilla» (vv. 6, 12), serpeggia un'ossessione più profonda, che fornisce la struttura portante del sonetto: l'attrazione della bocca sdentata provoca una curva parabolica ascendente con questa gradazione:

3 enunciazione del fatto: «falta de dientes y de muelas»;

4 ironizzazione di esso, sulla linea del contrasto infanzia-vecchiaia prima rilevato: «boca de taita en la vejez»;

7 gioco onomatopeico, con la scoperta abbondanza delle velari: «gorjeas con quiadas»; rincalzato dalla rinnovata allusione alla vecchiaia: «quiadas bisagüelas»;

9-11 parossismo distruttore, ottenuto attraverso l'accumulo di sostantivi per arrivare a quelli sommativamente sgradevoli e ributtanti: «chirlo», «embudo» (v. 9), «rancio» (v. 10), «babas», «engrudo» (v. 11).

Ora, dopo un *acmé* tanto evidente, spia di una patologia ca ossessione orale che fin troppo chiaramente si riconnette con la vita-cibo di prima, il discorso si deve ricomporre nell'ultima terzina, sfociando in una formulazione moralistica, pacificata anche a livello di discorso, secondo un processo tutt'altro che infrequente nella poesia di Quevedo. Qui avrà allora luogo la distensione dell'inciso parentetico («porque lo-gres tus engaños», v. 12), che attenua già l'aggressivo «Grandilla», l'inversione (v. 13), l'anticipazione (v. 14), che sono determinate dalla ben controllata costruzione della *reddito*:

que tienes pocos años no lo dudo
si son los por vivir los pocos años.

I procedimenti letterari, dunque, sono strettamente allacciati alle dinamiche psichiche: non sarà inutile rilevare come il sonetto 549 si organizzi su una rima particolarmente difficile, da esercitazione assegnata: *-ote, -ate, -ete, -ite*¹³, a sottolineare il piacere compositivo che Quevedo si ripromette da questa allucinante discesa agli inferi; simile alla rima *-ajo, -eja, -ujo, -ojo* del sonetto 551:

Rostro de blanca nieve, fondo en grajo;
la tizne, presumida de ser ceja;
la piel, que está en un tris de ser pelleja;
la plata, que se trueca ya en cascajo;
habla, casi fregona de estropajo;
el aliño, imitado a la corneja;
tez que, con pringue y arrebol, semeja
clavel almidonado de gargajo.

¹³ Rime di questo tipo si rintracciano con una certa frequenza nei sonetti satirici: cfr. 529: *-ucho, -echo, -acho, -icho*; 583: *-az, -iz, -uz*; 596: *-oche, -ache, -eche, -uche*; 614: *-ón, -án, -én*; ecc.

En las guedejas, vuelto el oro orujo,
y ya merecedor de cola el ojo;
sin esperar más beso que el del brujo.

Dos colmillos comidos de gorgojo,
una boca con cámaras y pujo,
a la que rosa fue vuelven abrojo.

[Viso di bianca neve, corvo in sfondo, / tizzone, che presume d'esser ciglia, / la pelle, sta per essere pellaccia, / l'argento, che diventa ormai argentine. // Un parlare da serva e strofinaccio, / l'ornamento imitato alla cornacchia, / salsa e rossetto, l'incarnato pare / un fiore inamidato di sputacchio. // L'oro si fa lattone nelle ciocche, / l'occhio merita solo un abbaione, / né altri lo può baciare che uno stregone. // Dei dentacci smangiati e mostruosi, / bocca con diarree e con catarro: / rosa lo è stata, ma ora è un rovetto.]

L'enumerazione costituisce anche qui il dato strutturale più notevole, unita a un processo interessantissimo che spacca verticalmente le quartine, opponendo alla successione di ciò che appare, ciò che è, a cominciare dal derisorio attacco, emblematicamente simile a quello di tanti sonetti amorosi: «Rostrò de blanca nieve» (v. 1). Il tema della dissoluzione ingannevole operata dall'ipocrisia, costante nell'opera di Quevedo, viene istituzionalizzato e ripetuto, sposandosi a tutta una serie di invenzioni o di processi codificati. Così il «fondo en grajo» del v. 1 costituisce quasi un tic quevedesco, ritorna poi l'allusione all'intingolo («pringue», v. 7), e quindi al corpo-cibo, o la metafora mercantile nel v. 4 («la plata que se trueca ya en cascajo»), per culminare nel v. 8, dove al topico «clavel» che apre il verso si oppone il «gargajo» che lo chiude repellentemente.

La soddisfazione perversa che Quevedo trae da questa violenta demolizione diventa divertimento anche letterario: oltre alla spia della rima ecco le allitterazioni «piel-pelleja» (v. 3), «oro-orujo» (v. 9), ecco l'onomatopeia «colmillos comidos de gorgojo» (v. 12), che rende con la successione di velari e di nasali lo sgradevole balbettamento senile, ecco le dilogie «boca con cámaras y pujo» (v. 13); ed ecco, infine, parallela al «clavel» che chiudeva le quartine, la «rosa» che chiude le terzine, anch'essa ormai irrimediabilmente guasta e compromessa. E a livello di forma del contenuto ecco l'inversione alto-basso; la bocca che si fa deretano (v. 13), come l'occhio ciposo ricorda un altro «occhio» o buco, quello baciato durante il rituale stregonesco dell'*osculatio ani*.

Il disagio nei confronti del corpo, dissociato, parcellizzato, deformato, comprato, consumato oralmente, ha così una nuova manifestazione: si teme che *ciò che appare* non si identifichi con *ciò che è*, e si stigmatizza quindi ogni possibile alterazione dell'apparenza: la calvizie che si copre di posticci, la canizie che si occulta sotto la tintura, e soprattutto il belletto della donna, ossessivamente ricondotto all'intingolo, alla salsa, al grasso.

2.3. L'ossessione del tempo

Altra ossessione è la fuga del tempo; quando non sfoci nella sentenziosità, velame e nascondiglio alle passioni e alle ossessioni, essa è percepita come rinnovata forma di angoscia. Ecco un'emblematica pittura dei «trastos y miserias de la vida»¹⁴ (535) [impicci e miserie della vita]:

La vida empieza en lágrimas y caca,
luego viene la *mu*, con *mama* y *coco*,
siguense las viruelas, baba y moco,
y luego llega el trompo y la matraca.

En creciendo, la amiga y la sonsaca:
con ella embiste el apetito loco;
en subiéndolo a mancebo, todo es poco,
y después la intención peca en bellaca.

Llega a ser hombre, y todo lo trabuca;
soltero, sigue toda perendeca;
casado, se convierte en mala cuca.

Viejo, encanece, arrúgase y se seca;
llega la muerte, y todo lo bazuca,
y lo que deja paga, y lo que peca.

[La vita inizia tra lacrime e cacca, / e poi viene la *nanna*, il *bau*, la *pappa*, / di seguito vaiolo, e moccio e bava, / e poi arriva la

¹⁴ L'intenzione provocatoria, se non altro collegata all'uso di termini infrarealistici, è già evidente nell'epigrafe: «Pronuncia con *sus nombres* [...]». La smitizzazione e la provocazione implicite nell'uso di un vocabolario «maleodorante» o semplicemente colloquiale è uno dei dati ben conosciuti alla critica quevedesca: per tutti ricordo D. Alonso, «La lacerazione affettiva nella poesia di Quevedo», in *Saggio di metodi e limiti stilistici*, Bologna, Il Mulino, 1965, pp. 270-271.

trottola e la battola. // E crescendo, l'amica e l'imbroglietto: / là va a parare quella voglia matta; / quando si fa più grande, tutto è poco, / ora lo scopo è fare la canaglia. // Poi si fa uomo e tutto si stravolge, / da scapolo va dietro a ogni gonnella, / da sposato diventa uno zimbello. // Vecchio si imbianca, raggrinzisce e secca, / la morte arriva, rimestando tutto, / e quel che lascia paga, e quel che pecca.]

La struttura grammaticale e sintattica della prima quartina è semplicissima: verbo («empieza», v. 1; «viene», v. 2; «si-guense», v. 3; «llega», v. 4), seguito da uno o più sostantivi; ognuna delle frasi collocata nell'unità del verso. Il predominio dei sostantivi è netto: spesso in forma di bisillabi («moco», v. 3; «tromo», v. 4), per di più a struttura iterativa e onomatopeica («caca», v. 1; «mama», v. 2; «coco», v. 2; «babax», v. 3; «mu», v. 2); gli articoli generalmente assenti. Con la ripetizione («luego», vv. 2, 4) questi elementi tendono a rendere in maniera funzionale i balbettamenti infantili, a imitare un linguaggio ancora povero e disarticolato.

La descrizione della gioventù, cui è affidata la seconda quartina, provoca a livello di forma dell'espressione una sorta di accelerazione, sottolineata dal valore di moto verso luogo non solo inerente ai verbi prescelti («crecer», v. 5; «embestir», v. 6; «subir», v. 7), ma alla stessa forma grammaticale che essi assumono: due gerundi preceduti da *en* («*en creciendo*», v. 5; «*en subiendo*», v. 7), *rincalzati ai vv. 6 e 8 dai complementi «con ella embiste» e «peca en bellaca».*

La maturità è definita nella prima terzina da una serie di sostantivi isolati in inizio di verso: «llega a ser hombre» (v. 9), «soltero» (v. 10), «casado» (v. 11). A queste definizioni così statiche e rilevate, segue l'enunciato delle azioni, infamanti: «todo lo trabuca» (v. 9), «sigue toda perendeca» (v. 10), «se convierte en mala cuca» (v. 11); con la consueta allusione alle «corna» dello sposato e alle avventure mercenarie dello scapolo.

La vecchiaia è un precipitare di verbi: il primo verso ne allinea tre («encanece, arrúgase y se seca», v. 12), due il secondo («llega», «bazuca», v. 13), e ancora tre l'ultimo («deja», «paga», «peca», v. 14); la rapidità in certo senso inarrestabile, al di là del livello del senso, risiede in questa affannosa rincorsa, dove ritornano i bisillabi e la paratassi domina.

Proprio là dove sembrava essere presente una maggiore semplicità, appena riscattata dalla rima stimolante (-aco, -oco

nelle quartine, -uca, -eca nelle terzine), sotto la pressione di un contenuto particolarmente coinvolgente, la forma dell'espressione si giova di una serie di ricorsi variati, dalla scelta di un lessico onomatopico a certe forme grammaticali atte a sottolineare plasticamente il livello del senso.

Un'emozione che si trasmette alla scrittura è quindi avvertibile anche e soprattutto in strutture così semplici da apparire a una prima lettura poco articolate, quale può essere l'enumerazione, quell'enumerazione (parcellizzazione) che tanta parte ha nella poesia di Quevedo, e in special modo in quella satirica, quasi un tentativo di affermare il proprio dominio sul reale, sempre vanificato e incrinato. Non è certo un caso che un celeberrimo sonetto, quello «a una nariz» (513) [a un naso], sia costituito da una enumerazione parossistica e iperbolica, nel momento in cui il feticismo connesso con la descrizione dell'escrescenza ripropone il «corpo», con la sua carica di minaccia, che assume ora le forme della bellezza, ora quelle ancor più stimolanti della deformità.

2.4. *La fuga dal corpo e dal tempo*

Ma non è soltanto la corporeità altrui a costituire fonte di angoscia; ancor prima è il proprio corpo che viene percepito come angoscioso; e sarebbe a questo punto fin troppo facile ricordare la deformità di Quevedo, nella cui ostentazione stessa è avvertibile un preciso sintomo patologico, che – se interessa a livello biografico – si ricorda qui solo a titolo di curiosità. Ciò che importa è invece la sensazione di un corpo-prigione che si trasmette all'elaborazione poetica:

Del vientre a la prisión vine en naciendo;
de la prisión iré al sepulcro amando,
y siempre en el sepulcro estaré ardiendo, (475, vv. 9-11)

[Dal ventre alla prigione sono venuto nascendo; / dalla prigione andrò al sepolcro amando / e sempre nel sepolcro starò ardendo.]

dove la topica «prigione d'amore» assume un valore troppo drammatico per essere considerata un mero concetto letterario. E da questo corpo-prigione si cerca una improbabile libertà a livello filosofico, sfruttando abilmente la teorizzazione

dell'amore platonico, che vanifica la presenza-assenza, determinando una perdita delle coordinate spaziali (490):

Puedo estar apartado, mas no ausente;

y en soledad, no solo; pues delante

asiste el corazón, que arde constante

en la pasión, que siempre está presente.

El que sabe estar solo entre la gente

se sabe solo acompañar: que, amante,

la membranza de aquel bello semblante

a la imaginación se le consiente.

Yo vi hermosa y penetré la alteza

de virtud soberana en mortal velo:

adoro l'alma, admiro la belleza.

Ni yo pretendo premio, ni consuelo;

que uno fuera soberbia, otro vileza:

menos me atrevo a Lisi, pues, que al cielo.

[Posso stare appartato, non assente; / solitario, non solo; a me davanti / si trova il cuore mio, che arde costante / nella passione, che sempre è presente. // Chi sa esser solitario tra la gente / si fa compagnia solo, perché, amante, / la rimembranza di quel bel sembianza / all'immaginazione la consente. // Io vidi l'avvenenza e penetrai / la altissima virtù in mortale velo: / l'anima adoro, ammiro la bellezza. // Premio non voglio, né consolazione; / quello sarebbe boria, viltà questo: / meno mi azzardo a Lisi che al cielo.]

«Ausente»-«presente» in rima chiudono il primo e l'ultimo verso della quartina iniziale, al centro della quale si incastra il contrasto «en soledad» / «no solo» (v. 2), contrasto che si ripete al centro della seconda: «estar solo» / «solo acompañar» (vv. 5-6); l'amore mostra qui con chiarezza il suo aspetto di autosufficienza, di solipsismo, e più ancora di autosoddisfazione. È l'immaginazione che genera la memoria e quindi la presenza, la compagnia.

Il ragionamento si distende tra «hermosura»-«belleza» (vv. 9-11), ormai svincolate da ogni residuo di corporeità, da ogni rapporto con una donna particolare, assorbito dal vortice di «alteza de virtud soberana» (vv. 9-10) e «l'alma» (v. 11), tanto petrarchista. Eppure il congiungimento e la fruizione («penetré [...] en mortal velo», vv. 9-10) sono presenti proprio nel momento in cui vengono rifiutati, in una sorta di titanismo: quell'«atrevimiento al cielo» sussiste, pur negato, a livello di struttura profonda.

Ma alla fine la liberazione dall'ingombro del corpo (corpo della donna, degli altri e del soggetto stesso) sarà compiuta dalla morte, alla quale sopravviverà solo l'amore. I sonetti amoroso-metafisici si saldano così in maniera stretta a un universo ideologico-emotivo in cui poesia petrarchista, poesia satirica e poesia morale sono ben lungi dal costituire poli diversi o addirittura contrastanti. La distruzione della donna (ora neoplatonica, ora compiuta attraverso lo strumento della satira) permette lo svilupparsi di un narcisismo che vagheggia la propria sopravvivenza, giustificata con una serie di meriti personali: costanza a tutta prova, perfezione di amante nell'accettazione del «tormento» amoroso, ecc.

Per non riproporre il commentatissimo¹⁵ «Amor constante más allá de la muerte» (472) [Amore costante oltre la morte], l'esame può essere condotto sull'analogo «Lamentación amorosa y postrero sentimiento de amante» (479) [Lamento amoroso, e ultimo dolore di un innamorato]:

No me aflige morir; no he rehusado

acabar de vivir, ni he pretendido

alargar esta muerte, que ha nacido

a un tiempo con la vida y el cuidado.

Siento haber de dejar deshabitado

cuerpo que amante espíritu ha ceñido;

desierto un corazón siempre encendido,

donde todo el Amor reinó hospedado.

Señas me da mi ardor de fuego eterno,

y de tan larga y congojosa historia

sólo será escritor mi llanto tierno.

Lisi, estame diciendo la memoria

que, pues tu gloria la padezco infierno,

que llame al padecer tormentos, gloria.

[Non mi affligge morire, non rifiuto / di finire di vivere, o pretendere / di rimandare la morte, che è nata / insieme con la vita e con le pene. // Mi spiace di lasciare abbandonato / corpo che amante spirito ha animato; / deserto un cuore che è stato infiammato, / e dove Amore intero fu ospitato. // Mi dà indizi il mio ardor di fuoco eterno, / e così lunga ed angosciosa storia / solo la scriverà il mio

¹⁵ Una decina di letture elencate nel mio *Quevedo: la scrittura e il corpo*, cit., pp. 57-58, dovute a Borges, Alonso, Lida, Lázaro Carreter, Gullón, ecc.

pianto tenero. // Lisi, mi sta dicendo la memoria: / se la tua gloria la patisco inferno, / il soffrire i tormenti sarà gloria.]

Il ragionamento si organizza in una serie di strutture logiche che rompono e debordano dall'unità del verso, originando i ripetuti e sistematici *encabalgamientos* della prima quartina. Essa è costituita da una serie di dichiarazioni progressive:

- 1 No me aflige morir;
- 1-2 no he rehusado acabar de vivir,
- 2-3 ni he pretendido alargar esta muerte

Il soggetto appare individuato e dignificato dall'atteggiamento stoico di accettazione della morte, che tuttavia si struttura in una serie di negazioni, attraverso la cui successione la «mortes», prima così decisamente chiamata in campo («morir»), viene progressivamente attenuata nel suo peso: «acabar de vivir», «alargar esta muerte» sono le espressioni via via più sfumate e allusive. La riflessione moraleggiante e sentenziosa che chiude la quartina sottolinea ancor di più l'allargamento di orizzonte che si è determinato, dal presente «no me aflige», al passato prossimo dell'enunciazione generalizzata «que ha nacido / a un tiempo con la vida y el cuidado» (vv. 3-4).

In contrasto con la serie delle negative, e con questa proposizione distaccata, la seconda quartina inizia con la dichiarazione «siento», con un'assunzione cioè di angoscia personale. La causa del dolore è la perdita di se stesso come soggetto amante:

- 5-6 dejar deshabitado cuerpo
- 7 (dejar) desierto un corazón;

corpo e cuore che vengono definiti, tramite due relative tra loro parallele, come «lugar» d'amore:

- 6 que amante espíritu ha ceñido
- 8 donde todo el Amor reinó hospedado

L'opposizione, fortemente rilevata dalla rima o dalla posizione in inizio di verso, si costituisce tra:

- 5-6 deshabitado vs ceñido
- 7-8 desierto vs hospedado

Ma nelle terzine si avanza ormai la speranza della sopravvivenza per meriti personali («señas me da mi ardor», v. 9), anzi la certezza che il *fuoco* d'amore sarà *eterno* (v. 9), e l'angoscia può ribaltarsi in dolcezza («lanto tierno», v. 11); il dolore («infierno») provocato dalla bellezza terrena («gloria») si cambia nella *gloria* della pena eterna («padecer tormentos», vv. 13-14).

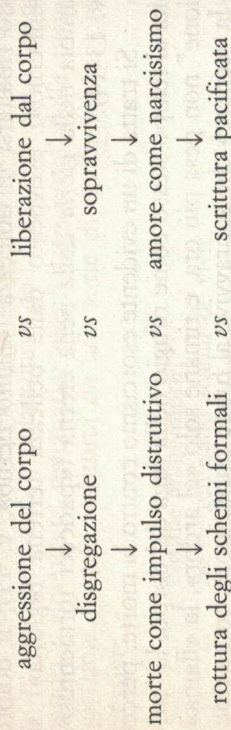
Si tratta di un evidente esercizio contro la morte, percepita al tempo stesso come rifugio nella fuga dal corpo: la «pri-gione» non pesa più ora, e rimane solo «el ardor», la «llama», o la «cenere» che sopravvive al fuoco purificatore, come ripetute tutta una serie di sonetti¹⁶. Ed è chiaro che l'amore qui ipotizzato si pone a livello di sublimazione dell'impulso aggressivo e distruttivo.

Quevedo non ama «una» donna, anzi scompone e cancella la donna che ama in una poesia fortemente ironica e pertanto aggressiva, o sezionatrice del corpo; come tende a distruggere e a «purificare» («llama», «ardor») se stesso. L'amore quevedesco rivela così la sua natura di atteggiamento nevrotico, proiezione dell'ansia di sopravvivere, al di là dell'oggetto amato, al di là della presenza del corpo, dopo la sua distruzione, o meglio «a causa» della sua distruzione. E, una volta arrivati a questa distruzione globale, la lucidità di scrittura si rivela assoluta; dimenticato ogni gioco dilogico, il discorso si dispone in un rigore intellettuale totale¹⁷.

¹⁶ V. le composizioni 489, 292, 308, 420; e le dichiarazioni di M. de Pilar Palomo, *La poesía de la edad barroca*, cit., pp. 132-136: «Poche volte Quevedo si proietta verso l'amata. È vero che è una caratteristica di tradizione petrarchista questo autodesame conflittuale, quest'analisi introspettiva del proprio sentimento amoroso. Ma c'è in Petrarca, come in Garcilaso, come in Lope, una specie di proiezione verso l'oggetto del proprio amore. Pensiamo che questa *polvere*, che risuona in tutta la lirica amorosa, si riferisce alla scomparsa figura dell'amata morta, non alla personale spartizione del poeta». Quevedo invece sostituisce «questa *polvere* amata, ma di un altro, della linea petrarchista, con la *polvere* esistenziale della sua stessa spartizione».

¹⁷ E questa «chiarezza» di scrittura è stata universalmente sottolineata, spesso con valutazioni nettamente positive; per tutte cito J.M. Blecua, Introduzione a Francisco de Quevedo, *Poemas escogidos*, Madrid, Castalia, 1972, p. 21: «In questi poemi non c'è un solo gioco di parole concettista che disdica dalla loro gravità e dal loro drammatismo, né metafore audaci, né immagini brillanti, né quasi allusioni classiche che distraggano l'attenzione del lettore, come nei sonetti amorosi o satirici. Questa lingua poetica va dritta all'anima». Si ricordi anche il capitolo che E.N. Kelly, *La poesía*

Sarà quindi possibile stabilire un'articolazione strutturale come la seguente, dove le linee indicate vanno lette in senso dinamico, e non come formule precostituite:



3. OPERETTE BURLESCHES E DI CRITICA LETTERARIA

Quevedo mostra di tenere in gran conto le sue numerosissime operette burlesche¹⁸ e le sue satire letterarie¹⁹, a cui si dedica

metafisica de Quevedo, Madrid, Guadarrama, 1953, pp. 127-172, dedica a «La estilística de Quevedo en sus poemas metafísicos», dove a più riprese sottolinea la «semplicità» del vocabolario, la «concisione e precisione espressive», il fatto che qui figurino «sostantivi assolutamente correnti», ecc.

¹⁸ Quasi tutte opere della gioventù, una parte delle quali fu pubblicata, come si è detto, nel 1631 con il titolo di *Jugetes de la niñez*. Ne do un elenco, che può essere utile, per la stessa indicazione dei contenuti e per la sua ampiezza, a definire gli interessi di Quevedo: *Genealogía de los modoros* (per taluni dubbia), *Capitulaciones matrimoniales*, *Vida de Corte y oficios entretenidos en ella*, *Desposorios entre el casar y la juventud*, *Origen y definición de la necesidad*, *Libro de todas las cosas y otras muchas más*, *Lo más corriente en Madrid*, *Gracias y desgracias del ojo del culo*, *Alabanza de la moneda*, *Confesión de los moriscos*; una serie di missive burlesche: *Carta a una monja*, *Carta a la rectora de un colegio de vírgenes*, *Carta de un cornudo a otro*, intitolata *El siglo del cuerno*, *Epístolas del caballero de la Tenaza*, *Memorial que dio Don Francisco de Quevedo en una Academia pidiendo plaza en ella*; una serie di prammatiche: *Premática que este año de 1600 se ordenó*, *Premáticas y aranceles generales* (una parte della quale appare stampata nel tutti e due i casi sono stati avanzati problemi di attribuzione), *Premática del Guzmán de Alfarache*!); poi rifiuta con il titolo di *Premática del tiempo* (in *desengaña contra los poetas güeros* (poi inserita nel *Buscón*), *Premática que ban de guardar las hermanas comunes o Premática contra las cotorrenas*, *Premática que ban de guardar las hermanitas de pecar becha por el fiel de las putas*.

¹⁹ Si tratta di *Aguja de navegar cultos*, *La culta latiniparla*, edita nei *Jugetes*; *Cuento de cuentos* edita nel 1626 alla fine del *Discurso de todos los diablos* e il cui titolo chiarisce: «Donde se leen juntas las vulgaridades rústicas que aún duran en nuestra habla, barridas de la conversación» [Dove si

fin dai suoi esordi e che riunisce amorosamente nei *Jugetes de la niñez*: non solo velenoso strumento di lotta intellettuale, ma «credo» in negativo di una visione del mondo. Non a caso nella dedica del *Sueño della morte* può dichiarare: «ni entre la risa me he olvidado de la doctrina»²⁰ [nemmeno ridendo mi sono dimenticato della dottrina].

Nella satira Quevedo trova un veicolo privilegiato per esprimere la sua indignazione verso l'umanità, vista come un insieme di sciocchi e di corrotti, e per aderire a una forma paradossale, che rovescia la visione apparente delle cose, attraverso la demolizione linguistica. Secondo la preponderanza dell'atteggiamento censorio e moralistico, o di quello burlesco, la produzione satirica di Quevedo è stata divisa in «satira seria» e «satira comica»²¹; più sostanziate di fonti classiche (Marziale, Epitteto, Anacreonte) sarebbe la prima, più creativamente personale la seconda, dove anche i temi satirici di provenienza popolare e già letterariamente fissati si rinnovano e si reinventano attraverso giochi di parole, soprattutto dlogie, iperboli e metafore. Ma non sempre questa distinzione didattica e di comodo può essere mantenuta al momento di catalogare le varie operette.

Per il suo carattere di segno complesso, che investe nello stesso tempo una forma letteraria detestata da Quevedo, il cultismo, e la donna, sempre profondamente disprezzata, può essere utile un'analisi della *Culta latiniparla*²².

Un primo livello di parodia determina la stessa organiz-

leggono riunite le volgarità rustiche che ancora sopravvivono nella nostra lingua, spazzatura della conversazione]; *La perinola* (composta nel 1632, ma pubblicata per la prima volta solo nel 1788), e altri tre brevi scritti di minor importanza.

²⁰ Francisco de Quevedo, *Sueños y discursos*, a cura di F.C.R. Maldonado, Madrid, Castalia, 1972, p. 185.

²¹ I. Arellano, *Poesía satírica burlesca de Quevedo*, Pamplona, Eunsia, 1984, pp. 23-24. Qui si potranno vedere anche le definizioni di satira fornite dalle poetiche del secolo d'oro.

²² Riproduco parzialmente le pp. 242-250 del mio *Quevedo: la scrittura e il corpo*, cit.; e vi rimando per una più completa bibliografia sull'argomento e un'analisi più articolata. Le due redazioni della *Culta latiniparla* sono state illustrate da P. Jauralde Pou, in Francisco de Quevedo, *Obras festivas*, Madrid, Castalia, 1981; a questa edizione si riferiscono le citazioni che appaiono *infra* nel testo. In data successiva vedi l'edizione di C.C. García Valdés, *Sátiras lingüísticas y literarias*, Madrid, Taurus, 1986.

Ma il trattato politico forse più ambizioso di Quevedo sarà la *Vida de Marco Bruto*, redatta nel 1632, ritoccata costantemente fino alla stampa nel 1644, mentre al progetto di una seconda parte l'autore attese negli ultimi anni della sua vita. Si tratta di una glossa alla biografia di Marco Bruto di Plutarco, e don Francisco vi profonde a piene mani la sua cultura classica: Tacito, Sallustio, Tito Livio, Cesare, Seneca, Cicerone; ma anche Velleio Patercolo, Seneca, Quintiliano, Svetonio, Floro, Cornelio, ecc.

Con lo stesso meccanismo utilizzato nella *Política de Dios* si traducono passi del testo di Plutarco, e si commentano in stile oratorio, con gli occhi rivolti alla realtà contemporanea, cui si applica la visione dicotomica dei protagonisti dell'opera: Cesare e Bruto, il tiranno e il tirannicida.

Il paradosso che regge la costruzione dell'opera è stato esaminato da Marie Roig Miranda: il paradosso della forma svela quello del contenuto, cioè la coesistenza di una doppia concezione della storia agli occhi di Quevedo: da una parte egli vede la *constancia* quale virtù personale morale dell'uomo d'azione; dall'altra l'*eficacia*, virtù politica fuori dalla morale, in contrasto con quella⁵⁷. Percorrendo una via che va dalla descrizione dei fenomeni allo loro "spiegazione", l'analisi mostra dunque che al di là di una trasgressione linguistica come

1635, una fantasia che si finge scritta dal medico francese Monsieur d'Acnoste, come relazione dei mali che affliggono "la testa" di Richelieu; *Breve compendio de los servicios de don Francisco Gómez de Sandoval*, 1636, uno schizzo della vita del duca di Lerma, morto nel 1635; e altri interventi su casi ancor più minuziosi, che possono essere utilizzati come documenti della prospettiva polemica di Quevedo su avvenimenti internazionali: *Relación en que se declaran las trazas con que Francia ha pretendido inquietar los ánimos de los fidelísimos flamencos a que se rebelasen contra su rey y señor natural*, 1637; *La sombra de Mos de la Forza*, 1638; *Descríbase el alevoso comportamiento con que previno el levantamiento del duque de Braganza con el reino de Portugal, don Agustín Manuel de Vasconcelos*, 1641; *La rebelión de Barcelona ni es por el bueno ni es por el fuero*, 1642-44; *Panegírico a la majestad del rey nuestro señor don Felipe IV en la caída del Conde-duque*, 1643. Con il soggiorno italiano sono in relazione opere come *Mundo caduco y desvarios de la edad*, di cui ci sono pervenuti frammenti (1621), con interessanti osservazioni sulla politica veneziana; e *Lince de Italia o zabori española*, 1628, dove si passano in rassegna i vari stati italiani in rapporto alla loro politica verso la Spagna.

⁵⁷ M. Roig Miranda, *Le paradoxe dans la «Vida de Marco Bruto» de Quevedo*, Paris, École Normale Supérieure de Jeunes Filles, 1980.

quella del paradosso si annida una diversa trasgressione; in questo caso si tratta di quella ideologica.

7. IL BUSCÓN

Poeta lirico di grande personalità, poeta satirico di creatività vivace e perturbante, prosatore ora sapientemente didattico, ora graffiantemente festivo, scrittore di teatro appassionato nella sua grandiloquenza ed entremesista brillante, la ricca produzione di Quevedo si completa col romanzo picaresco, anch'esso di problematica interpretazione.

La prima edizione del romanzo⁵⁸ fu pubblicata a Saragozza nel 1626, a spese di Roberto Duport e per i piombi dello stampatore Pedro Verges, col titolo *Historia de la vida del Buscón, llamado don Pablos, ejemplo de Vagamundos, y espejo de Tacaños [Storia della vita del Buscón, chiamato don Pablos, esempio di vagabondi e specchio di taccagni]*. Come molte edizioni contemporanee non è testo del tutto affidabile: presenta infatti errori e luoghi di difficile interpretazione. Ciò ha portato a escludere una diretta autorizzazione alla stampa di Quevedo, e che egli stesso avesse fornito gli originali per la *princeps*, o per le numerose edizioni che seguirono: una dozzina ne elenca Lázaro fino al 1648, tutte derivate dall'edizione del 1626 (solo per due di esse la derivazione non è del tutto chiara); la stampa del 1626 sarà quindi la sola da tenere in conto per fissare il testo. Esistono poi tre manoscritti; uno di essi, secondo Lázaro, contiene una prima redazione del romanzo, gli altri due e la stampa costituirebbero i testimoni di una seconda redazione. Gli errori comuni permettono il raggruppamento dei manoscritti e della stampa in varie famiglie, che tuttavia sono tra loro contaminate. L'edizione Lázaro, a cui naturalmente rimando per tutti i particolari tecnici della questione, è indubbiamente un tentativo serio e documentato di fissare il testo del *Buscón*, ma non tutti i problemi paiono

⁵⁸ Anche questo paragrafo riproduce con alcuni cambiamenti un frammento della mia Introduzione a Francisco de Quevedo, *Il trafficone*, Milano, BUR, 1990, pp. 12-20, a cui si riferiscono le citazioni che appaiono *infra*. Ivi si troverà una discussione sulla possibile traduzione del titolo, che può essere inteso come *Il trafficone*, *L'imbroglione*.

risolti, destino comune del resto a molte opere del Seicento spagnolo.

Quevedo cala nella narrazione in prima persona, caratteristica del romanzo picaresco dal *Lazarillo de Tormes* in avanti, e utilizzando materiali di varia provenienza ma comunque ampiamente conosciuti dai suoi destinatari, una serie lineare e fondamentalmente semplice di avvenimenti. Anche la loro organizzazione in sequenza è facile: tre parti, corrispondenti alle tre età dell'uomo – infanzia, adolescenza, gioventù –; l'accento finale a una seconda parte lascia intuire un progetto relativo anche alla maturità e alla vecchiaia.

Grosso modo il primo libro è dedicato all'illustrazione della genealogia infamante (anche questa tipica del *pícaro*), e alle successive avventure scolastiche, sulla scorta dei racconti di burla studenteschi, genere minore dove confluisce anche la storiella popolareggiante. L'annuncio della morte del padre di Pablos, e il ritorno dall'Università di Alcalá a Segovia, chiude la *tranche* iniziale; in essa Pablos è prima soggetto paziente di burle, poi ne diventa attore e organizzatore; la violenta sottolineatura della vergognosa radice familiare apre e chiude la parte.

La seconda si svolge, per così dire, «on the road»: da Alcalá a Segovia e poi da Segovia a Madrid, Pablos si imbatte in una serie di figure stravaganti. Durante la prima parte del viaggio un arbitrista che con varie invenzioni tenta di risolvere alcuni dei più dibattuti problemi del tempo; lo spadaccino che pensa di poter iscrivere la scherma nell'analisi geometrica e matematica (capitolo I); il sagrestano poetastro che fa «coplas» per i ciechi (capitolo II); il soldato millantatore e l'eremita baro (capitolo III); poi, nel viaggio verso Madrid, il gentiluomo decaduto (capitoli V e VI). E come nello spadaccino è chiaramente alluso Pacheco de Narváez, la cui opera è addirittura citata, così si può indovinare che anche negli altri personaggi Quevedo dipinga per il pubblico contemporaneo figure ben conosciute e caratteristiche. Il centro di questa parte, il capitolo IV, è dedicato alla visita segoviana allo zio boia e al banchetto degradante di questi con i suoi ospiti infami.

In questa parte Pablos è spettatore; ma le figure grottesche che sfilano contribuiranno comunque in maniera evidente alla sua formazione; così nella terza parte della sua vita non sarà più ingannato nel gioco delle carte, ma sarà lui a ingannare gli altri, e non è un caso che assuma le vesti di frate bene-

detino, calcando così la falsa ingenuità dell'eremita⁵⁹; sotto la guida del suo mentore don Toribio agirà come finto gentiluomo; l'avventura con lo spadaccino nell'osteria di Rejas si rifletterà nelle avventure sivigliane (e se allora è il bravaccio ad avere in faccia lo sfregio – *per signum crucis* nel crudele sbeffeggiamento di Quevedo⁶⁰ –, ora è lo stesso Pablos a essere segnato; e sarà addirittura usata la stessa perifrasi⁶¹). Il protagonista giungerà a farsi poeta per ciechi, ripetendo quasi alla lettera le parole del sagrestano circa la preghiera composta in onore del Santo Giudice⁶².

Il ruolo attivo viene recuperato dal protagonista nella terza parte con una serie di tentativi di inserimento nella società, tutti ovviamente frustrati: come appartenente alla congrega dei cavalieri decaduti finisce in carcere, come pretendente della figlia del padrone di casa viene arrestato, come aspirante alla mano di una giovane nobildonna viene smascherato dal suo antico padrone e picchiato selvaggiamente. Lo spettro della sua condizione di origine ritorna durante la degenza sotto la forma di Guida, strega e ruffiana come la madre, e anche qui sarà significativo che vengano ripetuti gli stessi modismi⁶³; la vita di mendicante lo reimmerge nella degradazione da cui pensava di essere risalito. Poi attore, poeta e corteggiatore di monache a Toledo, baro e bravaccio a Siviglia: Pablos è passato, in un grottesco processo iniziatico, attraverso tutti gli strati sociali del suo tempo.

E parallelamente egli attraversa e radiografa i *linguaggi* che connotano i vari livelli della società; ecco il gergo della malavita, degli accattoni, dei giocatori di professione, quello dei bravacci, quello lambiccato delle monache, le perifrasi raffinate dei cavalieri e delle dame. Di ognuno di questi Quevedo registra i tic, rende testimonianza dei giri esoterici, cerca di aprire la realtà attraverso lo scardinamento della sua denominazione criptica.

E soprattutto passa attraverso il *linguaggio*, lo scava e lo piega, gli spreme significati nascosti e lo illumina per associa-

⁵⁹ Francisco de Quevedo, *Il traffico*, ed. cit., pp. 381-383.

⁶⁰ Ivi, p. 210.

⁶¹ Ivi, p. 410.

⁶² Ivi, pp. 222, 419-421.

⁶³ Ivi, pp. 89-91, 395-402.

zioni fulminanti. Quei giochi di parole ora considerati unica e sola ragion d'essere del libro, ora giudicati gratuiti e pesanti, sono invece molto di più, e qualcosa di ben diversamente motivato: il grimaldello con il quale Quevedo apre e smonta l'apparenza della realtà, alla ricerca di una verità nascosta.

Non è un caso che essi spesseggino in modo particolare quando si parla dei genitori, in rapporto ai meccanismi di identificazione-rimozione acutamente indagati da Molho⁶⁴; e sarà particolarmente significativo che le prime parole attribuite proprio al padre riguardino l'«ipocrisia dei nomi»:

Fue, tal como todos dicen, de oficio barbero; aunque eran tan altos sus pensamientos, que se corría de que le llamasen así, diciendo que él era tundidor de mejillas y sastre de barbas⁶⁵.

[Secondo quel che dicono tutti fu barbiere di mestiere, sebbene egli mirasse tanto in alto, che si offendeva quando lo chiamavano così, e protestava dicendo che era tonsore di gote e sarto di barbe.]

Ancora una volta l'inganno della lingua è il primo dei tanti inganni dell'apparenza. Ognuno di questi giochi, non certo puro sfoggio verbale, come pareva a Lázaro Carreter⁶⁶, andrà dunque considerato dal lettore con accortezza. Se la picaresca è stata definita da Claudio Guillén «semplicemente la confessione di un bugiardo», questa menzogna è ben evidente agli occhi di Pablos. Nella lettera di dedica egli dice di prendere in mano la penna «per no dar lugar a que otro (como en ajenos casos), mienta»⁶⁷ [perché un altro non menta su casi non suoi]: se la falsificazione ci deve essere, essa sarà dunque assunta in prima persona dallo stesso protagonista al momento di farsi narratore.

⁶⁴ M. Molho, «Cinco lecciones sobre el *Buscón*», in *Semántica y poética*, Barcelona, Crítica, 1977, pp. 124-131; trad. it. «Cinque lezioni sul *Buscón*», in *Semántica y poética*, Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 89-132.

⁶⁵ Francisco de Quevedo, *El Buscón*, ed. cit., p. 86.

⁶⁶ F. Lázaro Carreter, «Originalidad del *Buscón*», in *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 77-97.

⁶⁷ Francisco de Quevedo, *El Buscón*, ed. cit., p. 79.

7.1. La data di composizione e la critica

Da neutra questione erudita, il problema della data di composizione del *Buscón* è stato talora forzato al servizio di tesi interpretative contrapposte, e risolto strumentalmente in dipendenza da esse: da un lato, Lázaro pensa che il libro – puro gioco «di ingegno» – sia un frutto giovanile: «né moralismo né pessimismo sembrano ancora girare in questa testa; ed al contrario disinvolta, avidità intellettuale [...] sembrano note più convenienti al giovane Francesco»⁶⁸. Invece Parker sposta dopo il 1620 la redazione, perché vede il libro come risultato maturo e amareggiato di una fine introspezione psicologica⁶⁹.

L'unica data certa in questa polemica è quella della stampa: la prima edizione è del 1626. A partire da questo dato si sono articolate varie ipotesi; a quelle di Lázaro e Parker si potranno aggiungere le tesi di Alonso Cortés e Selden Rose, secondo cui Quevedo lavora al *Buscón* fino dal 1601, mentre Serrano Poncela pensa a una data di composizione appena anteriore alla pubblicazione⁷⁰.

Lázaro Carreter articola minuziosamente le sue argomentazioni: a una prima redazione, del 1603-04, segue una revisione tra il 1609 e il 1614. I principali dati interni su cui la tesi si fonda sono la citazione del trattato di scherma di Luis Pacheco de Narváez, *Grandezas de la espada*, che venne pubblicato nel 1600⁷¹, una menzione di Antonio Pérez, che morì nel 1611 ed era particolarmente attivo nel 1602⁷², il ricordo da parte dell'arbitrista dell'assedio di Ostenda⁷³, terminato nel 1604; l'allusione alla morte di Alfonso Álvarez el Tuerto⁷⁴, che ebbe luogo tra la fine del 1603 e il 1604. In tutti questi casi Lázaro Carreter argomenta che si deve pensare a riferimenti

⁶⁸ F. Lázaro Carreter, «Originalidad del *Buscón*», cit., p. 80.

⁶⁹ A.A. Parker, *Los pícaros en la literatura*, Madrid, Gredos, 1975, pp. 102-123.

⁷⁰ N. Alonso Cortés, «Sobre el *Buscón*», *Revista Hispánica*, XLIII, 1978, pp. 26-37; R. Selden Rose, Introduzione alla sua edizione, Madrid, Hernando, 1927, pp. 5-7; S. Serrano Poncela, «El *Buscón*, ¿parodia picaresca?», *Insula*, 154, 1959, pp. 1 e 10.

⁷¹ Francisco de Quevedo, *El Buscón*, ed. cit., p. 207.

⁷² Ivi, p. 183.

⁷³ Ivi, p. 201.

⁷⁴ Ivi, p. 443.

ad avvenimenti contemporanei, mentre avrebbe avuto poco senso il ricordo di cose lontane e ormai passate.

C'è anche da considerare la relazione tra il *Buscón* e la prima parte del *Guzmán* di Mateo Alemán (1599) e soprattutto con il *Guzmán* di Juan Martí, a cui il *Buscón*, secondo Lázaro, denuncia debiti evidenti; ma qui la questione si complica, perché Francisco Rico pensa anche all'influenza della seconda parte del *Guzmán* (1605), e Díaz Migoyo sottolinea che in nessuno dei casi segnalati si tratta di materiali originali di Alemán, di Martí o di Quevedo stesso⁷⁵. Inoltre Martín de Riquer ha rintracciato un passaggio del *Quijote* di Avellaneda influenzato dal *Buscón*, che permetterebbe di sostenere che il romanzo era conosciuto prima del 1614⁷⁶.

La tesi di una redazione del 1603-04 si scontra poi con il fatto che dal 1601 al 1606 la corte risiedeva a Valladolid, mentre nel romanzo si parla sempre di Madrid come capitale; ma Lázaro Carreter non dà importanza al fatto, rilevando che lo stesso succede nel *Guzmán* di Martí e nella seconda parte di quello di Alemán.

Per quanto riguarda la seconda redazione, le sue tracce sembrano molto labili: in alcuni manoscritti e nella stampa si parla dei *moriscos* come presenza invadente, mentre il riferimento sparisce in un altro manoscritto: il 9 aprile 1609 ne era stata decretata l'espulsione, conclusa nel 1614. Ma anche qui Díaz Migoyo avverte che si tratta di un riferimento topico: «Il rinforzo dell'allusione avrebbe potuto essere possibile – non dico necessario – o pertinente da abbastanza prima del 1609 come dopo il 1614»⁷⁷.

Ma forse l'analisi puntuale degli avvenimenti storici, utilizzata per la datazione, deve fare i conti anche con la chiave strutturale della falsa autobiografia messa in opera dalla picaresca, come hanno sottolineato gli studiosi più recenti, Cros e Díaz Migoyo: nel romanzo sono infatti distinguibili un tempo dell'azione e un tempo della narrazione. Come argomento lo

studioso spagnolo: «Il soggiorno di Pablos a Madrid sarà stato precedente al trasferimento della capitale a Valladolid, cioè avrà avuto luogo durante l'anno 1600; e il periodo toledano, intermedio tra il soggiorno a Madrid e l'arrivo a Siviglia poco dopo la morte di Alfonso Álvarez, avrà compreso quasi esattamente tre anni: dalla fine del 1600 fino alla fine del 1603 o al principio del 1604»⁷⁸.

Spero che questo riassunto necessariamente sommario e sfocato di tesi, argomentazioni, controposte, abbia almeno reso il senso della problematicità che si addensa intorno al testo, e l'impossibilità di un'analisi neutra, cioè tale da non implicare nelle maglie dei dati gli orientamenti interpretativi dei vari studiosi. Riunire un'antologia dei giudizi e rileggerli uno di seguito all'altro è infatti esperienza interessante; attraverso di essi si può vedere delinearsi un profilo delle varie tendenze critiche, delle varie chiavi metodologiche passate sulla scena culturale degli ultimi quarant'anni.

Si parte da letture lineari, svolte cioè in una sola direzione e quindi relativamente semplici: di questo tipo è, per esempio, la lettura storicista di Del Monte, preoccupata del rapporto tra realtà e creazione artistica. Ma monocordi appaiono anche le letture stilistiche di Lázaro Carreter o Lida, tutte prese dal gioco letterario; e soprattutto quella di Parker, forse la più ingenua, anche nel senso migliore del termine, assorbita nell'analisi della "psicologia" del protagonista⁷⁹.

Una prima preoccupazione circa la possibilità di più piani di lettura increspa la pagina di Bataillon, che pensa alla coesistenza di quello che chiama «senso letterale» con un «senso nascosto»⁸⁰; il primo sarebbe stato difeso da Lázaro Carreter, il secondo sarebbe quello di «filosofi, psicologi, so-

⁷⁸ Ivi, p. 187. L'intervento di E. Cros prima alluso è *Ideología y genética textual. El caso del «Buscón»*, *Mester*, IX, 1980, pp. 25-38. Ancora sulla cronologia interna, v. J. V. Recapito, «La estructura temporal del *Buscón*. Ensayo en metodología de ciencia literaria», in AA.VV., *La picaresca. Orígenes, textos y estructuras. Actas del I. congreso internacional sobre la Picaresca*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1979, pp. 725-736.

⁷⁹ A. Del Monte, *Itinerario del romance picaresco español*, Firenze, Sansoni, 1957; alle già citate tesi di Lázaro e Parker si aggiunge R. Lida, «El *Buscón*», in *Prosas de Quevedo*, cit., pp. 241-252.

⁸⁰ M. Bataillon, *Défense et illustration du sens littéral*, The Presidential Address of the Modern Humanities Research Association, 1967.

⁷⁵ F. Rico, *La novela picaresca española*, Barcelona, Seix Barral, 1976, p. 121, nota 59; G. Díaz Migoyo, «Las fechas en y de *El Buscón* de Quevedo», *Hispanic Review*, XLVIII, 1980, p. 182.

⁷⁶ Alonso Fernández de Avellaneda, *Quijote*, a cura di M. de Riquer, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, p. 198, nota 9.

⁷⁷ G. Díaz Migoyo, «Las fechas en y de *El Buscón* de Quevedo», cit., p. 188.

ciologhi». Il buon senso del grande studioso francese cercava così di superare la gabbia formalista di Lázaro, senza possedere tuttavia gli strumenti per chiarire che non si tratta di due livelli di lettura, di un procedimento dalla superficie verso un mistero; ma che se il "mistero" ci interessa è proprio perché si riflette sulla superficie del testo, la increspa, e soprattutto la orienta e la dirige.

La consapevolezza delle interconnessioni, e della complessità delle tensioni che affiorano nella scrittura, è conquista dei nostri anni; e quando più recentemente si reimposta il problema della relazione scrittura-società, o scrittura-personalità (del personaggio di finzione, ma anche dell'autore), nelle pagine di Molho e Cros, la lettura non può che essere "al quadrato": la linea è stata sostituita da superfici planari o da proiezioni prospettiche.

BIBLIOGRAFIA

1. Edizioni:

- La caída para levantarse*, a cura di V. Nider, Pisa, Giardini, 1994.
La cuna y la sepultura, a cura di L. López Griguera, Madrid, Anejos del Boletín Real Academia Española, 1969.
La hora de todos y la fortuna con sexo, a cura di L. López Griguera, Madrid, Castalia, 1979.
Obras, a cura di A. Fernández Guerra, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1852-59.
Obras completas, a cura di L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1932.
Obras completas, I. Prosa; II. Verso, a cura di F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1961-66.
Obras festivas, edizione, introduzione e note di P. Jauralde Pou, Madrid, Castalia, 1981 (con bibliografia).
Obra poética, a cura di J.M. Blecua, 3 voll., Madrid, Castalia, 1969-71.
Poesía selecta, a cura di L. Schwartz Lernery e I. Arellano, Barcelona, PPU, 1989.
Poesía varia, a cura di J.O. Crosby, Madrid, Cátedra, 1988.
Política de Dios, Gobierno de Cristo, a cura di J.O. Crosby, Madrid, Castalia, 1966.
Sátiros lingüísticos y literarios, a cura di C.C. García Valdés, Madrid, Taurus, 1986.
Sueños y discursos, a cura di F.C.R. Maldonado, Madrid, Castalia, 1972.

Sueños, a cura di M. Etreros, Madrid, Plaza y Janés, 1984.
Vida del Buscón, a cura di F. Cabo Aseguinolaza, studio preliminare di F. Lázaro Carreter, Barcelona, Crítica, 1993 (con bibliografia).

Vida del Buscón llamado don Pablos, ed. critica e studio di F. Lázaro Carreter, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1980².
 I. Arellano, *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Pamplona, Eunsa, 1984.

2. Bibliografie:

- J.O. Crosby, *Guía bibliográfica para el estudio crítico de Quevedo*, Londra, Grant & Cutler, 1976.
 P. Jauralde Pou, «Addenda a Crosby», *Cuadernos bibliográficos*, 38, 1979, pp. 153-158.

Vedi anche la bibliografia essenziale riunita alla fine di AA.VV., *Francisco de Quevedo. El escritor y la crítica*, Taurus, Madrid, 1978.

Sul «Buscón»:

- E. Forastieri Braschi, «Sobre el Buscón», «Reseña bibliográfica», *Anuario de Letras*, México, XIII, 1975, pp. 165-187.

3. Studi:

- AA.VV. *Quevedo in perspective*, Newark, Delaware, 1982.
 E. Alarcos Llorac, «Quevedo y la parodia idiomática», *Archivum*, V, 1955, pp. 3-38.
 D. Alonso, «La lacerazione affettiva nella poesia di Quevedo», trad. it. in *Saggio di metodi e limiti stilistici*, Bologna, Il Mulino, 1965.
 N. Alonso Cortés, «Sobre el Buscón», *Revue Hispanique*, XLIII, 1978, pp. 26-37.
 M. Bataillon, *Défense et illustration du sens littéral*, The Presidential Address of the Modern Humanities Research Association, 1967.
 J. Caminero, *Quevedo. Víctima o verdugo*, Kassel, Reichenberger, 1984 (con bibliografia degli interventi più recenti).
 G. Chiappini, *Francisco de Quevedo e i suoi «auctores»: miti, simboli e idee*, Firenze, Alinea, 1997.
 E. Cros, *Ideología y genética textual. El caso del «Buscón»*, Mester, IX, 1980, pp. 25-38.
 J.G. Crosby, «La cronología de unos trescientos poemas», in *En torno a la poesía de Quevedo*, Madrid, Castalia, 1967.
 J.G. Crosby e P. Jauralde Pou, «Quevedo y su familia en setecientos documentos notariales (1567-1724)», *Edad de Oro*, XIII, Madrid, UAM, 1944.

LA PROSA E LA NARRATIVA IN VERSI

di
Blanca Perinián

Al momento di fare il libro, l'idea di una prosa e di una poesia che si fondono è stata
presente. Cfr. 1944, vol. II, p. 159.
A. Vignani, *Prosa e Poesia*, in *La prosa e la poesia*, Roma, 1947, con pref. D. De Maria.

È un luogo comune della critica affermare che la teorizzazione precettistica spagnola dei secoli aurei mancò di originalità. Se per il Cinquecento viene segnalata l'importanza dell'esegesi e della teoria critica, sia pure asistematica, che Fernando de Herrera svolse nelle sue *Anotaciones y comentarios* all'opera dell'amico Garcilaso, e viene concesso alla *Philosophía Antigua Poética* di Alonso López Pinciano il carattere di massima codificazione del pensiero aristotelico su questioni di poetica, per il XVII secolo si suole dare enfasi alla profonda distanza esistente fra le grandi figure e opere creative che caratterizzano la letteratura aurea e la povertà speculativa del pensiero estetico coevo. Buona parte dei giudizi negativi nasce dalla sistematizzazione storiografica di Menéndez y Pelayo¹, corretta poi in buona misura da un denso capitolo che negli anni cinquanta Antonio Vilanova redasse per la *Historia general de las literaturas hispánicas*². Recentemente una ricognizione più

¹ M. Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, Santander, CSIC, 1940, vol. II, pp. 328-359.

² A. Vilanova, *Preceptistas de los siglos XVI y XVII*, in G. Díaz Plaja (a

accurata di opere ben meritevoli di valutazione e commento ha suggerito l'opportunità di importanti sfumature nel delineare un profilo più esatto di quel momento di storia culturale, soprattutto sul versante della ricezione e delle rielaborazioni di testi e correnti del pensiero critico non ispanico, preferibilmente italiano, operanti nella coscienza di scrittori e critici dell'epoca³. Fondamentale è risultata la constatazione di come l'assenza di grandi costruzioni sistematiche non significò assenza di prese di posizione o di manifestazione di coscienza critica, bensì una preferenza per tipologie di explicitazione meno canoniche anche se tipicamente seicentesche quali lettere, apologie, censure di singoli autori e disquisizioni su questioni delimitate. Erano, cioè, quelle forme intessute di polemica che costellarono il panorama del dibattito letterario del secolo, spesso in quegli ambiti d'incontro anche sociale quali erano le accademie. Raccolte di testi ad ampio spettro formale e tematico, come quelle preparate da Porqueras Mayo⁴, hanno offerto un orizzonte ben ampio sul quale poter meglio valutare le concezioni dell'epoca intorno al lavoro letterario. Una ventata d'attualità ha moltiplicato i lavori di sintesi sulla teoria, sostenuti anche da una tendenza critica che vuole avere sempre più presente la codificazione poetica e retorica al momento di valutare l'opera letteraria, superando gli orizzonti di una stilistica facile preda di soggettivismi⁵.

cura di), *Historia general de las literaturas hispánicas*, Barcelona, Barna, 1951, vol. II, pp. 567-692.

³ I più compatti in questo senso risultano essere i contributi recenti di A. García Berrio, *Introducción a la poética clasicista: Cascales*, Barcelona, Planeta, 1975; *Formación de la teoría literaria moderna*. 1. Madrid, Cupsa, 1977; *Formación de la teoría literaria moderna*. 2. *Teoría poética del Siglo de Oro*, Murcia, Universidad de Murcia, 1980. In senso più restrittivo, rivolti esclusivamente alla precettistica retorica, vanno segnalati i lavori di A. Martí, *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1972, e di J. Rico Verdú, *La retórica española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, CSIC, Anejo Revista Literaria, 1973.

⁴ Dopo il più datato contributo, A. Porqueras Mayo e F. Sánchez Escribano (a cura di), *Preceptiva dramática española del Renacimiento y Barroco*, Madrid, Gredos, 1972, viene riproposta ora una silloge molto completa di documenti precettistici sulle più ampie questioni di poetica, spesso filologicamente vagliati, in A. Porqueras Mayo, *La teoría poética en el Renacimiento y Manierismo españoles*, Barcelona, Puvill, 1986, e *La teoría poética en el Manierismo y Barroco españoles*, Barcelona, Puvill, 1989.

⁵ Sono da segnalare i lavori di L. López Grigera sui sistemi elocutivi

Resta comunque inoppugnabile il fatto che in Spagna non ci fu una precettistica del tipo "manifesto" o una dichiarazione programmatica previa alla creazione artistica. Quella precettistica si diede *post factum*, senza che ciò sia da considerare un caso eccezionale. Le grandi opere rinnovatrici furono affermazioni antiregoliche dettate da gusti ed esigenze singole (Gongora) o socialmente stimolate (teatro *nacional*, picaresca), non previste da un programma e non legate a una normativa.

Uno sguardo globale ai trattati ispanici di poetica e retorica conferma fenomeni comuni alle altre aree culturali europee, cominciando dal fatto che tutta questa teoresi è erede della grande fioritura precettistica italiana del secolo precedente. Anche tramite le edizioni e i commenti dei classici, la tradizione umanistico-rinascimentale è tutta presente nei trattati spagnoli, in maniera esplicita e diretta, anche grazie a traduzioni, e intessuta continuamente con le tradizionali *autoritates*. Come nel resto dell'Europa, nella teoresi si trovano confermate da una parte le tendenze a ridurre la presenza e il peso della retorica a vantaggio della poetica e dall'altra l'imbricazione dell'una nell'altra, per cui insieme alle discussioni sui tre grandi generi si includono trattati dettagliatissimi sui troppi e su tutte le figure di parola e di pensiero; l'*elocutio* si è resa totalmente indipendente, una volta che *inventio* e *dispositio* erano state dichiarate pertinenti alla dialettica. L'aristotelismo è trionfante, carico di una prestigiosa tradizione esegetica e tuttavia anchilosato e ridotto sostanzialmente alla discussione dei tre punti cardine e nella materia poetica riassunti dai binomi *ars-natura*, *docere-delectare* e *res-verba*.

Ciò non significò l'eclissi totale delle teorie platoniche,

che stanno alla base della scrittura poetica e prosistica di Quevedo: v. a titolo puramente esemplificativo, «Sobre cuestiones de género en la poesía de Quevedo», in *Symbolae Pisanæ. Studi in onore di Guido Mancini*, Pisa, Giardini, 1989, pp. 335-346, e «La retórica y el análisis de la novela del Siglo de Oro: *La Gitanilla* y *El amante liberal*», *Studi Ispanici*, 1987-88, pp. 307-325, ora inclusi nel recente volume *La retórica en la España del Siglo de Oro. Teoría y práctica*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994; vanno ricordate, per esempio, le analisi sulla struttura del sonetto classico di A. García Berrio, «Construcción textual en los sonetos de Lope de Vega: tipología del macrocomponente sintáctico», *Revista de Filología Española*, LX, 1978, pp. 23-157, oppure «Tipología textual de los sonetos clásicos españoles sobre el *carpe diem*», *Dispositio*, III, 1978, pp. 243-293.

che anzi fanno continuamente capolino filtrate da un ibrido ma persuasivo orazianesimo. Appare con chiarezza sempre maggiore che dalle correnti critiche antiche sono stati staccati alcuni temi critici o topici la cui cornice sistematica si è persa e che servono per essere incastonati come strumenti e prove argomentative quali atomizzati principi di autorità nelle feroci polemiche tra le varie fazioni in contrasto⁶.

Ancora in modo parallelo al resto d'Europa, anche se con modalità specificamente ispaniche, si assiste all'affermazione imponente dell'istanza dell'*admiratio* come principio estetico di assoluta priorità, con esiti vari e complessi nella prassi letteraria, a seconda dei modi in cui la dottrina del *delectare* conduce alla meraviglia, per la via dei *verba* prevalentemente o per quella delle *res*, edonistica l'una, pedagogica l'altra.

I. L'OPPOSIZIONE CULTERANOS / CONCEPTISTAS

Lo studio dell'estetica letteraria spagnola del XVII secolo è stato centrato per molto tempo su un'opposizione irriducibile che vedeva *culteranismo-concettismo* come due scuole contrapposte, la seconda in fondo originata dalla prima come reazione a essa. Questo orientamento rifletteva antichate e acritiche posizioni risalenti al Seicento stesso. Superata tale falsa dicotomia, le due correnti sono state viste più correttamente come aspetti diversi del medesimo gusto e di un'eguale esigenza estetica, dettati da un'unica istanza poetica, quella del diletto, e cristallizzati in forme linguistiche e semantiche certamente differenziate ma derivanti ambedue dal culto dell'*ingenio*⁷.

⁶ A. García Berrio segnala con dovizia di particolari i molti punti della teoria oraziana ripresi nei modi più svariati e pittorreschi da chiunque lungo il secolo: cfr. nell'ultimo dei suoi lavori citati nella nota 3 i paragrafi dedicati all'analisi della dualità *ingenium-ars*, del *furor* poetico, del disprezzo del volgare, pp. 337-420.

⁷ Dopo il primo lavoro importante in questo senso di F. Lázaro Carreter, *Sobre la dificultad conceptista*, in *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid, CSIC, 1956, vol. VI, pp. 355-386 (poi ristampato in *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid, Cátedra, 1977, pp. 13-43), apparve il contributo di F. Monge, «Culteranismo y conceptismo a la luz de Gracián», in AA.VV., *Homenaje. Estudios de Filología e Historia literaria lusohispanas*, Universidad de Utrecht, La Haya, Van Goor Zonen, 1966, pp. 355-381, seguito dalle monografie di A. Collard, *Nueva poesía: conceptismo, cul-*

I termini della polemica furono i seguenti⁸. Nel 1613 Luis de Góngora diffonde nei circoli letterari madrileni (e chiede il parere critico ai suoi amici) due suoi lunghi poemi, il *Polyfemo* e le *Soledades*, concepiti con volontà di rinnovare radicalmente la scrittura della poesia lirica⁹. Ponendosi nei confronti dell'operazione letteraria in atteggiamento rivoluzionario, Góngora comincia con il trasgredire il principio del decoro, cioè di una scelta adeguata nell'ambito degli stili canonici. Egli infatti compone un poema lungo senza divisione strofica, di contenuto pastorale ma d'impianto eroico e di elocuzione "sublime", basato su un rigoglioso sistema di allusività polisegnica che impegnava il lettore in una decodifica di estrema complessità: da un lato, occorre decifrare la miriade di riferimenti criptici al fitto bagaglio di immagini e simboli delle tradizioni poetiche classica e moderna, dall'altro lato, andava penetrato un linguaggio pieno di neologismi e costruito su una sintassi che intendeva emulare quelle illustri, la latina e la greca, anche attraverso loro proprie figure di pensiero. L'effetto fu eccezionalmente detonante e diede il via a una lunga catena di documenti a favore o contro l'opera del poeta di Cordova.

La polemica si assestò molto presto su cardini ben precisi¹⁰. Il principale fu la difesa della *claridad* contro la *oscuridad*,

terranismo en la crítica española, Madrid, Castalia, 1967, e di A. García Berrio, *España ante el conceptismo*, Madrid, CSIC, 1968. Da allora si può considerare avviato il definitivo superamento della radicale dicotomia.

⁸ Per la polemica sul teatro, cfr. la sezione «El teatro», pp. 77-282.

⁹ Cfr. la sezione «La lírica», pp. 291-411.

¹⁰ Per lo studio della polemica sono punti saldi i lavori di E. Orozco Díaz, *En torno a las «Soledades» de Góngora*, Granada, Universidad de Granada, 1969; *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid, Gredos, 1973, e presi poi nel volume *Introducción a Góngora*, Barcelona, Crítica, 1984; e altrettanto i numerosi studi di D. Alonso, fondamentalmente quelli raccolti in *La lengua poética de Góngora e Estudios y ensayos gongorinos*, che si leggono ora nelle *Obras completas*, 9 voll., Madrid, Gredos, 1972-89. Le collezioni antologiche di testi sono molte, a cominciare dall'insostituibile E.J. Gates, *Documentos gongorinos*, México, El Colegio de México, 1960, fino allo scadente A. Martínez Arancón, *La batalla en torno a Góngora*, Barcelona, Bosch, 1978, e al recente volume di A. Pariente, *En torno a Góngora*, Madrid, Júcar, 1987. Molto aggiornato è il saggio di J.M. Micó, «Góngora en las guerras de sus comentaristas. Andrés Cuesta contra Pellicer», *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, II, 1985, pp. 401-472 e, definitivo, il recente contributo di J. Roses Lozano, *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las «Soledades» en el siglo XVII*, Madrid - London, Tamesis, 1994, con bibliografia aggiornata.

in una facile ripresa del vecchio binomio *res* contro *verba*. I critici di Góngora (o meglio, delle imitazioni esagerate e indiscriminate della sua maniera che si ebbero immediatamente) invocavano il principio della *perspicuitas* come fondamento del discorso poetico, e lo sostenevano con un corredo di asseriti teorici dove si mescolavano i dettati oraziani con altre *auctoritates*, tutte in difesa della comprensibilità del testo poetico. Le innovazioni di Góngora apparivano come una marcia indietro della lingua castigliana verso un'espressione dura, impropria, imbarbarita, affastellata di salti sintattici e di neologismi esuberanti, pervasa inoltre da un metaforismo ipertrofico e improprio dell'argomento. Di contro, i fautori del rinnovamento poetico lanciato dai testi di Góngora difendevano la necessità di una scrittura che fosse un richiamo continuo ai classici e proprio mediante un riavvicinamento linguistico-stilistico che rifondasse la figuratività e l'artisticità della poesia su quei modelli. Se il codice linguistico corrente risultava inadeguato era bene rifornirlo dall'antica lingua madre; usi e valori dei lessemi andavano delessicalizzati per moltiplicare la loro semanticità; si imitasse pure il sistema metaforizzante dei *topoi* classici in un abbinamento tutto nuovo fra contenuti poetici e loro cristallizzazione linguistica. Allo stesso tempo il sistema analogico veniva aperto a tutti i tipi di raffronti possibili fra le cose, o i nomi delle cose, in una libertà combinatoria che univa l'immaginario sensuale a quello intellettuale, con l'effetto di abbattere le barriere degli stili e i loro stretti legami ai generi, regolati dalle leggi dell'*aptum*. Lo permetteva la "poetica delle corrispondenze" che sotto l'egida della meraviglia rendeva possibili e auspicabili i raffronti fra micro e macrosmo. La densità del retroterra *culturale* per un'operazione di tale complessità fu sbandierata molto apertamente da Góngora e dai suoi fautori, che accusarono subito di ignoranza chi trovava oscuro e difficile quel tipo di poesia. Nacque così un'intolleranza per il termine *culto*, e di seguito una ridicolizzazione del termine stesso, alterato in *culterano* con chiaro richiamo agli eretici *luteranos* per indicare satiricamente una setta che si configurava come eterodossa rispetto all'ortodossia della tradizione poetica.

La polemica si estese anche a un terreno che era stato peculiare del dibattito letterario nel secolo precedente. Ecco i fautori della chiarezza che si appellavano alla funzione del *docere* come fine precipuo della poesia, a esso sottoponendo

un *delectare* consistente nella medesima comprensibilità; si vedeva una delle loro affermazioni:

porque si la poesía se introdujo para deleite (aunque también para enseñanza), y en deleitar principalmente se sublima y distingue de las otras composiciones; qué deleite (pregunto) pueden mover los versos oscuros?¹¹

[E se la poesia fu introdotta per il diletto (anche se pure per l'insegnamento), ed è proprio nel produrre diletto che si distacca e sublima dagli altri tipi di componimento, che razza di diletto - chiedo io - potranno produrre i versi oscuri?]

I difensori di Góngora auspicavano invece decisamente il fine edonistico dell'arte. Essi invocavano il principio di piacere insito proprio nell'operazione razionale della decifrazione ardua e colta, secondo ben noti parametri aristotelici ora coniugati al principio cardine dell'ammirazione sorprendente, apportatrice del piacere intellettuale che viene dall'ostacolo vinto; l'apprendimento era inoltre garantito dall'imitazione di luoghi difficili dei classici.

Vari aspetti della polemica poggiavano su una particolare sensibilità linguistica degli autori. I fautori della chiarezza difendevano una lingua poetica non del tutto sbilanciata verso i neologismi classicheggianti, ma che al contrario, fedele al principio della *llaneza* [semplicità], riprendesse i termini più *castizos*, cioè più autenticamente castigliani. Sulla spinta di un nazionalismo liguistico che degenerò anche nella falsificazione di documenti per attestare illustri remote origini, molti dei difensori della chiarezza aderirono alla teoria del «castellano primitivo»¹², che vantava per lo spagnolo una prestigiosa origine, in

¹¹ Juan de Jáuregui, *Discurso poético*, a cura di A. Pérez Gómez, Valencia, Duque y Marqués, 1957, cap. VI, p. 115; esiste un'edizione antologica in A. Porqueras Mayo, *La teoría poética en el Manierismo y Barroco españoles*, cit., pp. 126-138 (cit. a p. 136), che riproduce quella di J. Jordán de Urríes, in *Biografía y estudio crítico de Jáuregui*, Madrid, Real Academia Española, 1899, pp. 252-260 e una più recente a cura di M. Romanos, Juan de Jáuregui, *Discurso poético*, Madrid, Editora Nacional, 1978.

¹² Sulla teoria del «castellano primitivo» e l'interdipendenza che si stabilì con le rivendicazioni castiglianiste, cfr. W. Bahner, *La lingüística española del Siglo de Oro*, Madrid, Ciencia Nueva, 1966; L. Terracini, *Tradizione illustre e lingua letteraria nella letteratura spagnola del Cinquecento*, Roma, PUG, 1964 (ma cfr. ora *Lingua come problema nella letteratura spa-*

gara con il latino, basata su una pretesa anteriorità della lingua castigliana in terra ispanica. Il *casticismo* portava a privilegiare a oltranza una serie di caratteristiche considerate specifiche della lingua, come la *brevitas*, un ideale che ebbe corso ovunque nell'epoca, e che esaltava la condensazione e quindi la plurivalenza semantica; esso si legava direttamente con l'«acutezza», la densità e pregnanza di significato. In questa direzione, riaffermando il contenutismo contro l'esuberanza della forma, i *claros* esaltavano la grandezza del «concetto», di un significato al di sopra di tutto, spesso legato alla dilogia e ad altre figure elocutive di parola, con l'entimema come forma logica prediletta. Da qui il termine «concettismo», che scavalcò gli altri come *castizos* o *llanos* e si contrappose a «culteranismo» nella polemica che stiamo illustrando. Soltanto Gracián, come vedremo¹³, seppe sviscerare i tratti comuni alle due correnti e spiegare il comune fondo concettista di tutta la scrittura barocca.

2. LA «BATTAGLIA INTORNO A GÓNGORA»

I documenti della cosiddetta «battaglia intorno a Góngora»¹⁴ furono numerosissimi, taluni anche nella forma della lettera umanistica. Di queste le più importanti sono: la *Carta escrita a don Luis de Góngora en censura de sus poesías*, redatta da Pedro de Valencia, amico del poeta, e il *Parecer de don*

gnola del Cinquecento [con una frangia cervantina], Torino, Stampatori, 1979); L. Nieto, *Las ideas lingüísticas de B. de Aldrete*, in B. de Aldrete, *Del origen, y principio de la lengua castellana o romance que oi se usa en España*, Madrid, CSIC, 1972-75, vol. II; cfr. anche A. Nougé, «Defensa de la lengua o claridad y afectación en el siglo XVII», *Criticon*, x, 1980, pp. 5-11, e l'analisi storica dei documenti in C. Alonso, *Los apócrifos del Sacromonte*, Valladolid, Estudio Agustiniiano, 1979. V. inoltre il recente studio di L. Binotti, *La teoría del «castellano primitivo». Nacionalismo y reflexión lingüística en el Renacimiento español*, Münster, Nodus Publikationen, 1995.

¹³ V. *infra*, pp. 555-565.

¹⁴ Oltre ai classici lavori cit. nella nota 10, sono utili i saggi di E.J. Gates, «Sidelights on Contemporary Criticism of Góngora's Polifemón», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXV, 1960, pp. 503-508; E.M. Wilson, «La estética de don García de Salcedo Coronel y la poesía española del siglo XVII», *Revista de Filología Española*, XLIV, 1961, pp. 1-27, e il recente saggio di M. Romanos, «Lectura varia de Góngora: opositores y defensores comentan la *Soledad Primera*», in *Seria Philológica in honorem F. Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, 1983, vol. II, pp. 435-447.

Francisco Fernández de Córdoba acerca de las Soledades a instancia de su autor. Presto invidie e gelosie professionali attizzarono il fuoco e si susseguirono *pamphlets* e attacchi virulenti in versi, in parte provocati dalle maligne e pungenti risposte di Góngora stesso. Si veda, come esempio, qualche passo di una *Carta de don Luis de Góngora, en respuesta de la que le escribieron*, che nell'insieme è un vero e proprio manifesto del poeta, il quale afferma contro l'accusa di oscurità:

Para quedar una acción constituida en bien, su carta de V.M. dice que ha de tener útil, honroso y deleitable. Pregunto yo, ¿han sido útiles al mundo las poesías, y aun las profecías (que vates se llama el profeta como el poeta)? Sería error negarlo; pues, dejando mil ejemplares aparte, la primera utilidad es en ellas la educación de cualquiera estudiantes de estos tiempos; y la oscuridad y estilo enricado de Ovidio [...] da causa a que, vaciando el entendimiento en fuerza de discurso, trabajándole (pues crece con cualquier acto de valor), alcance lo que así en la lectura superficial de sus versos no pudo entender; luego hase de confesar que tiene utilidad avivar el ingenio, y eso nació de la oscuridad del poeta. Eso mismo hallará V.M. en mis *Soledades*, si tiene capacidad para quitar la corteza y descubrir lo misterioso que encubren. De honroso, en dos maneras considero me ha sido honrosa esta poesía; si entendida para los doctos, causarme ha autoridad, siendo lance forzoso venerar que nuestra lengua a costa de mi trabajo haya llegado a la perfección y alteza de la latina [...]. Demás que honra me ha causado hacerme oscuro a los ignorantes, que esa [es] la distinción de los hombres doctos, hablar de manera que a ellos les parezca griego; pues no se han de dar las piedras preciosas a los animales de cerda [...]. Deleitable tiene lo que en los dos puntos de arriba queda explicado; pues si deleitar el entendimiento es darle razones que la concluyan y se midan con su contento, descubierta lo que está debajo de esos tropos, por fuerza el entendimiento ha de quedar convencido, y convencido, satisfecho¹⁵.

[Affinché un'azione acquisti condizione di positività, la Signoria Vostra sostiene nella sua lettera che deve contenere in se l'utile, l'onesto e il dilettevole. Dico io: utili sono state al mondo le poesie, e anche le profezie (e si ricordi che vate viene chiamato tanto il profeta quanto il poeta)? Sarebbe un errore negarlo; e allora, lasciando da parte mille esempi possibili, la prima utilità è in esse l'istruzione che offrono a qualunque studente di questi tempi; e se l'oscurità e lo stile

¹⁵ Luis de Góngora, *Obras completas*, a cura di J. e I. Millé Giménez, Madrid, Aguilar, 1956, pp. 894-898.

complesso di Ovidio (...) determinano che l'intelletto, vacillando sotto la spinta del discorso, sforzandosi (giacché si irrobustisce a ogni azione valorosa) attinga ciò che a una lettura superficiale dei suoi versi non poté capire; allora bisogna ammettere che ha utilità stimolare l'ingegno, e ciò è venuto dall'oscurità del poeta. Proprio questo troverà la Signoria Vostra nelle mie *Solitudines* se ce la fa a superare la cortecchia e scoprire i misteri che esse nascondono. Riguardo all'onore, questa poesia in due modi me ne procura: se è capita dai colti mi farà guadagnare autorevolezza, e si dovrà per forza riconoscere che grazie al mio lavoro la nostra lingua ha raggiunto la perfezione e l'altezza di quella latina (...). Onore mi è venuto ancora dall'essere oscuro per gli ignoranti, distinzione questa che è propria di uomini dotti, ossia esprimersi in modo che a quelli sembra greco, che non si devono dare le pietre preziose ai porci (...). Di dilettevole ha quanto ho spiegato nei due punti ora chiariti, poiché se dare piacere all'intelletto è offrire ragionamenti che convincono e danno piacere, scoprendo il senso che sta sotto i tropi, per forza l'intelletto resterà convinto e, una volta convinto, soddisfatto.]

Allo stesso modo la *Carta de don Antonio de las Infantas y Mendoza rispondendo a la que escribió a don Luis de Góngora en razón de las Soledades*¹⁶ biasima la piatezza dei *llanos* considerati cialtroni incolti, banali e dozzinali. L'accusa più frequente dei critici di don Luis era quella di vendere fumo, per la vacuità dei contenuti sotto parvenze idropiche e decoratività vana. Si insisteva anche sull'abuso di certi stilemi, accettabili se sporadici ma resi insopportabili dall'eccessivo impiego.

I rilievi più sistematici e articolati vennero da due eruditi assai autorevoli: Juan de Jáuregui¹⁷ e Francisco Cascales¹⁸.

¹⁶ Si legge in E. Orozco Díaz, *Lope y Góngora frente a frente*, cit., pp. 200-207.

¹⁷ Juan de Jáuregui fu raffinato poeta (cfr. *Obras*, a cura di J. Ferrer de Alba, Madrid, Espasa-Calpe, 1973) e teorico delle arti (cfr. R.H. Padilla, *La trayectoria teórica de Jáuregui*, tesi inedita dell'Università dell'Illinois, e i commenti di F. Calvo Serraller, in *La teoría de la pintura en el siglo de oro*, Madrid, Cátedra, 1981, pp. 145-156). I due testi riguardanti la polemica contro l'oscurità si leggono in E.J. Gates, *Documentos gongorinos*, cit., pp. 69-140; e nelle antologie di A. Martínez Arancón, *La batalla en torno a Góngora*, cit., e A. Porqueras Mayo, *La teoría poética en el Manierismo y Barroco españoles*, cit.; per il *Discurso poético*, cfr. *supra*, p. 425, nota 11.

¹⁸ Francisco Cascales, illustre umanista murciano, morto nel 1642; visse un periodo a Napoli, fu grecista a Salamanca e amico di letterati; godette di grande prestigio in vita; morì nel 1642. Notizie biografiche e bibliografiche nelle introduzioni alle edizioni delle sue opere maggiori, le

Poeta in proprio nonché autore di dotte opere di storia locale, Juan de Jáuregui scrisse un *pamphlet* che intitolò *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*. La disamina del poema era abbastanza rigorosa. Attaccava l'oscurità e la difficoltà finì a se stesse e illustrava le proprie argomentazioni attraverso minuziose analisi di espedienti linguistici gongorini non accettabili, quali le trasposizioni sintattiche, le eccessive dieresi, gli accusativi alla greca e le costruzioni latineggianti, le iperboli abnormi. La condanna era ancora più severa per la mescolanza degli stili e per l'assenza di un contenuto proprio del poema eroico. Al rigore analitico Jáuregui univa una buona dose di spirito andaluso, per cui alcune sue invettive suonano in modo più che incisivo e divertente: si vedano i brani già citati¹⁹ sulle burle a proposito del titolo, *Solitudines*, e dell'inconsistenza del punto di vista assunto dal protagonista, che è lo sguardo del naufrago.

Jáuregui scrisse in seguito un *Discurso poético*, pubblicato nel 1624, con l'intenzione di offrire una sua visione sistematica della scrittura poetica. Lì ribadì il brillante attacco al sistema poetico gongorino, «disfraz moderno» [maschera di modernità], che per ambire troppo alla sublimità cade nella violenza. Il rimedio proposto sta nell'esercizio di «conceptos, agudezas y sentencias maravillosas» e nel seguire un ideale di ordine fondato su una precisa normativa:

Dios no crió tinieblas, ni las tinieblas requerían creación; bastaba no criar luz para que las huviesse; donde ella falta se hallan. Assí, para que redunde oscuridad en los versos, no es conveniente poner cuidado, antes descuidarse en ponerle. Dar luz es lo difícil; no conseguirla, antes fácilimo²⁰.

[Dio non creò tenebre, né le tenebre richiedevano un atto di creazione; bastava non creare la luce perché ci fossero; si trovano là dove essa manca. Quindi, perché abbondì l'oscurità nei versi non ci vuole una particolare cura, anzi basta non metterne affatto; dar luce sì che è difficile; non riuscirci, facilissimo.]

Cartas filológicas, a cura di J. García Soriano, 3 voll., «Clásicos Castellanos», Madrid, Espasa-Calpe, 1961, e *Tablas poéticas*, a cura di B. Brancforte, «Clásicos Castellanos», Madrid, Espasa-Calpe, 1975, oltre all'edizione commentata di A. García Berrio cit. a p. 420, nota 3.

¹⁹ V. *supra*, p. 319.

²⁰ Juan de Jáuregui, *Discurso poético*, ed. cit., p. 260.

Sulle tenebre si centrò pure l'altra censura autorevole, quella uscita dalla penna di uno dei precettisti più qualificati dell'epoca, Francisco Cascales. Era amico dei grandi teorici Carrillo, Figueroa, Jiménez Patón, e uno strenuo difensore di Lope, anche se non condivise una parte delle sue innovazioni. Aveva scritto nel 1604 le *Tablas poéticas* (edite però a Murcia nel 1617, dopo la polemica sulle *Soledades*)²¹, opera in forma di dialogo, come tante dell'epoca, nella quale esponeva la teoria aristotelica secondo gli insegnamenti dei vari Minturno, Robortelli, Castelvetro e Tasso, distribuendola sulla griglia dei grandi temi orazionali della *Epistola ad Pisones*, che aveva tradotto. Deciso fautore della teoria pedagogica dell'arte, asseriva che lo scopo fondamentale della poesia era certamente didattico, ma attraverso il buon insegnamento dell'imitazione²². Questa equilibrata posizione gli valse la lode dei neoclassici del secolo seguente nelle polemiche contro il Barocco. In due delle sue *Cartas filológicas*²³ parla della «nuova setta di poesia cieca, enigmatica e confusa concepita in infausta circostanza e nata nella quarta luna» e chiama Góngora «angelo delle tenebre» in contrapposizione al primo periodo in cui era stato «angelo della luce». Da questa dicotomia sommaria, anche se a effetto, partì un disegno critico che è stato difficile a morire e che divideva la produzione del poeta in due epoche totalmente stagni. Dopo la rivalutazione del gongorismo da parte dei poeti della generazione del '27, e in modo particolare dopo la serie importantissima dei lavori di Dámaso Alonso, la critica ha saputo individuare nell'intera produzione di Góngora quel-

²¹ Cfr. l'Introduzione nell'ed. di Brancaforte cit. a p. 428, nota 18 e i commenti di A. García Berrio, cit.

²² Le *Tablas*, equivalenti a capitoli, sono organizzate in un blocco di cinque, riguardanti questioni di poesia in generale (definizione della poesia, *fabula*, *costumbres*, sentenze, dizione), e altre cinque sulla poesia in specie (epopea, epica minore, tragedia, commedia, lirica). Commenta e valuta criticamente la teoria di Cascales A. García Berrio nel saggio *Formación de la teoría literaria moderna*, cit., cfr. p. 420, nota 3.

²³ Per quest'altro trattato Cascales scelse la forma epistolare, raggruppando le molte lettere in decenni abbastanza omogenee. Le più interessanti al nostro scopo sono quelle critico-letterarie (*Década* I, *cartas* 8, 9, 10, dedicate all'innovazione gongorina; II, 3 sulla difesa del teatro di Lope; II, 4 sull'ortografia castigliana; III, 6 sulla lingua dell'oratoria); le altre sono di erudizione, politico-morali, di curiosità varia (per esempio, sul baco da seta, sulle carrozze), prove d'ingegnosità molto apprezzate all'epoca (per esempio, sul numero tre, contro i rossi di capelli).

la linea innovativa che si andrà facendo sempre più marcata fino a contrassegnare profondamente le opere contestate. Più di Jáuregui, Cascales proclamerà la propria convinzione che il vero erede della tradizione dei classici è il *casticismo*.

Contro l'*Antídoto* di Jáuregui aveva replicato tempestivamente l'amico di don Luis, Francisco Fernández de Córdoba, abate di Rute, in un *Examen del Antídoto* (1614). Alle accuse di vuotaggine risponde che:

principal asunto [...] era la peregrinación de un Príncipe, persona grande, su ausencia y affectos dolientes en el destierro; todo lo qual es materia grave y debe tratarse afectuosamente con el estilo grave y magnífico²⁴.

[argomento principale (...) era il pellegrinaggio di un principe, uomo elevato, la sua lontananza, i sentimenti dolorosi dell'esilio; tutto ciò è argomento di stile grave e deve essere trattato toccando gli affetti in stile grave e magnifico.]

Un'altra sistematica difesa della scrittura gongorina si deve a Pedro Díaz de Ribas, che diffuse nel 1624 (pur avendoli scritti nel 1618) i *Discursos apoloéticos por el estilo del Polifemo y Soledades*. Da erudito intenditore giustifica il grado di sublimità della scrittura, basandosi marcatamente sul *deleit*, che nasce sì dalle cose, ma soprattutto dalle «voces y frassiss sublimes y peregrinas», dovute a una dote concessa a pochi «ingenios muy grandes y por lo remoto de el dezir vulgar, como partípes de impulsos divinos y de inspiración superior»²⁵ [ingegni molto grandi, e per la loro distanza dal linguaggio della massa, come partecipi di divini impulsi e di ispirazione superiore]. La sua convinzione della sublimità della scrittura è ribadita nella difesa puntigliosa di tutte le pecu-

²⁴ Francisco Fernández de Córdoba, *Examen del Antídoto o Apología por las Soledades de don Luis de Góngora, contra el autor del Antídoto*, in E. Orozco Díaz, «Edición y comentario de un texto inédito», in *Filología y crítica hispánica. Homenaje al prof. F. Sánchez Escribano*, a cura di A. Porqueras Mayo e C. Rojas, Madrid, Alcalá; Atlanta, Emory University, 1967, pp. 165-207; precedentemente aveva scritto un *Parecer* con la stessa convinzione, cfr. E. Orozco Díaz, «Elogio y censura del gongorismo. Un parecer inédito del abad de Rute sobre las Soledades», *Clavileño*, 2, 1951, ora in *Introducción a Góngora*, cit., pp. 275-281.

²⁵ Pedro Díaz de Ribas, *Discursos apoloéticos*, a cura di E. J. Gates, *Documentos gongorinos*, cit. pp. 36-37.

liarità gongorine sottoposte alle maggiori censure: i neologismi, l'eccesso di tropi e di iperbati, la durezza di alcuni traslati, lo stile non uniforme per la mescolanza di volgarismi e termini aulici, la ripetizione ossessiva di taluni stilemi, le iperboli eccessive, la lunghezza dei periodi. L'impegno dell'autore è dimostrare quanto precisamente ognuna di queste peculiarità sia imprescindibile nel rinnovamento della lirica.

Nel dibattito sulla poesia di Góngora intervennero, secondo una prospettiva più personale, Quevedo e Lope²⁶. Entrambi rivali del cordovano, ebbero comunque una stima di fondo per il poeta e rivolsero i loro dardi piuttosto contro i seguaci acritici della sua scrittura, vera ciurma di poetastri che ne aveva fatto una moda sensazionalistica. Ambedue i grandi scrittori emettono dichiarazioni programmatiche contro la difficoltà *culta*, contestata in nome della *llaneza castiza* castigliana. In Quevedo la dichiarazione prende il carattere atipico della dedica a fronte dell'edizione, da lui curata, delle opere di Luis de León (1631), un poeta che viene posto a modello contro i «charlatanes de mezclas [...] que escriben taraceas de razonar prosa espuria y voces advenedizas y desconocidas»²⁷ [spacciatori di intrugli (...) che scrivono mosaici farneticanti di prosa spuria e voci intruse e sconosciute], «hipócritas de nominativos que empezaron a salpicar de latines nuestra habla»²⁸ [ipocriti da nominativi che iniziarono a schizzare di latinume la nostra lingua]. Dal canto suo Lope si pronuncia fondamentalmente contro la costruzione difficile. In una lettera, di parecchio peso nella *querelle*, riconosce che:

todo el fundamento deste edificio es el trasponer, y lo que le hace más duro es el apartar tanto los adjuntos de los sustantivos donde es imposible el paréntesis, que lo que en todos causa dificultad la sententia, aquí la lengua²⁹,

²⁶ Cfr. *supra*, pp. 121 e 360-368.

²⁷ Prologo alle opere di fray Luis de León, «Al Excelentísimo Señor Conde Duques», si legge in Francisco de Quevedo, *Obras completas*. I. Prosa, a cura di F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1958, pp. 466-473; cfr. P.M. Komanecy, «Quevedo's Notes on Herrera: The Involvement of F. de la Torre in the Controversy over Góngora», *Bulletin of Hispanic Studies*, LII, 1975, pp. 123-133.

²⁸ Francisco de Quevedo, *Prólogo*, ed. cit.

²⁹ Lope de Vega, *Respuesta al papel que escribió un señor de estos*

[il fondamento essenziale di quest'architettura (il sistema gongorino) è la trasposizione analogica, e ciò che la rende più dura è la separazione eccessiva degli aggettivi dai sostantivi là dove la parentesi è impossibile, in modo che la difficoltà nasce non già dai contenuti, come avviene di solito, ma dalla lingua.]

e, contro quel periodare lungo e tortuoso, trova che la lingua castigliana è grande, precisamente:

por haber hallado cómo decir en una redondilla un concepto y a veces sin necesidad de otra para acabar de explicalle³⁰.

[per aver trovato il modo di esprimere nei limiti di una quartina tutto un concetto, spesso senza bisogno di un'altra per rifinirlo.]

Era questa la dichiarazione programmatica della laconicità pregnante di contenuto come una, se non la più importante, delle qualità dello spagnolo. Nell'acclimatamento dell'endecasillabo stesso, la lingua castigliana ebbe il merito di apportare perfezione ulteriore al verso classico per eccellenza facendo sì che:

cada uno [verso] construyéndole sin dependencia de otro hace sentido, y explica enteramente un concepto³¹.

[ogni verso, costruito con indipendenza da quello contiguo, ha senso e spiega compiutamente un concetto.]

Non mancarono, purtroppo, neanche gli attacchi personali dei due grandi poeti del momento contro Góngora, con versi acutissimi e subito famosi per la grazia di una critica mordace e terribile che fa trasparire anche certe poste in gioco non proprio artistiche, in una lotta che coinvolgeva prebende e protezioni con risvolti economici decisivi nella vita dei protagonisti. Si veda come esempio questo sonetto di

reinos en razón de la nueva poesía, 1621; A. Porqueras Mayo, *La teoría poética en el Manirismo y Barroco españoles*, cit., pp. 71-79, che trascrive secondo l'ed. di J.M. Bleuza, Lope de Vega, *Obras poéticas*, Barcelona, Planeta, 1983, pp. 873-888.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Respuesta a las cartas de don Luis de Góngora y de don Antonio de las Infantías*, a cura di E. Orozco Díaz, in *Lope y Góngora, frente a frente*, cit., pp. 238-248 [244].

Quevedo, che accusa Góngora di mordacità invidiosa senza risparmiargli il ricordo della sua sospetta origine ebraica:

Yo te untaré mis versos con tocino,
porque no me los inuerdas, Gongorilla,
perro de los ingenios de Castilla,
docto en pullas, cual mozo de camino.

Apenas hombre, sacerdoté indino,
que aprendistes sin christus la carilla,
hecho carnero en Córdoba y Sevilla,
y bufón en la Corte, a lo divino.

¿Por qué censuras tú la lengua griega,
siendo sólo rabí de la judía,

cosa que tu nariz aun no lo niega?

No escribes versos más, por vida mía;
que aun aquesto que escribes se te pega,
pues tienes de sayón la rebeldía.³²

[Io ti ungerò i miei versi con il lardo / perché non me li azzannai, Gongoruzzo, / o cane dei poeti di Castiglia, / come un lacché dotto solo in sconcezza. // O sotto-uomo, sacerdoté indegno, / che imparasti scristato l'abbicci, / lo sboccato di Cordova e Siviglia / e buffone santocchio ora a Madrid. // Perché censuri tu la lingua greca / se solo sei rabbino in quella ebraica, / come bene il tuo naso ci assicura? // Ma non scriva più versi, per piacere! / E anche questo di «scriba» ti si attaglia: / ché come un «fariseo» tu sei canaglia.]

Ancora più accanitamente si rivolse Quevedo contro i *culteranos* come scuola fasulla. Contro di loro scrisse *La aguja de navegar cultos* [*La bussola per navigare da colti*], *Con la receta para hacer Soledades en un día*, divertita fantasia nella quale metteva insieme e ridicolizzava i grandi vizi della scrittura nuova, sia nell'immaginario che nell'espressione; cfr. la ricetta:

Quien quisiere ser Góngora en un día
la jeri (aprenderá) gónza siguiente:
fulgores, arrogar, joven, presente,
candor, construye, métrica, armonía;
poco mucho, si no, purpuracia,
neutralidad, conculca, erige, mente...

³² Francisco de Quevedo, *Obra poética*, a cura di J.M. Blecua, Madrid, Castalia, 1971, vol. III, p. 238; trad. it. di M.G. Profeti, in *Versi d'amore e concetti sparsi*, Firenze, Alinea, 1996.

Use mucho de líquido y de errante,
su poco 'de nocturno y de caverna,
anden listos livor, adunco y poro;

que ya toda Castilla
con sola esta cartilla

se abrasa de poetas babilones,
escribiendo sonetos confusiones,
y en la Mancha pastores y gañanes,
atestadas de ajo las barrigas,
hacen ya Soledades como migas.³³

[Chi volesse esser Góngora in un giorno / la jeri (aprenderà) gónza seguente: / fulgori, arrogar, giovine, presente, / candore, forma, metrica, armonia; poco molto, se no, porporatezza, / neutralità, conculca, erige, mente... / Usi molto di liquido e di errante, / e un po' di notturno e di caverne, / e giù svelti livore, adunco, e poro, / giacché tutta Castiglia / con questo abbecedario / abbrucia di poeti babilonici / che scrivono sonetti confusioni; / e nella Mancía pastori e garzoni / con le budella foderate d'aglio / sfornano «Soledades» e non bruschette.]

Anche *La culta latiniparla* [*La colta latinofoña*] (1631) ha la stessa struttura pamphlettistica di «catechismo di vocaboli per istruire le donne colte e femminilatin», riempita come è di gustosissime definizioni grottesche alla maniera delle perifrasi allusive gongorine. Quevedo finì con l'assumere fra le sue tematiche la satira dei *cultos*: nei *Sueños*, per esempio, si sbizzarrì in parecchie divertite fantasie a questo proposito. Il che non impedì, né a lui né a Lope, la necessità di porsi il problema del rinnovamento della scrittura in modi assai vicini a quelli criticati nel rivale.³⁴

A conclusione occorre ricordare che tra il secondo e il quarto decennio del secolo vedono la luce un buon numero di commenti a Góngora, oltre a riedizioni: il *Discurso sobre el estilo de Don Luis de Góngora* di Martín Vázquez Siruela (1628) e, soprattutto, il *Polifemo comentado* (1629), le *Soledades comentadas* (1636) e l'edizione delle *Soledades* di García de Salcedo Coronel, dello stesso anno, che, insieme alla *Ilustración y de-*

³³ Ivi, pp. 227-228.

³⁴ Cfr. *supra*, pp. 360-368.

fensa de la fábula de Piramo y Tisbe di Cristóbal de Salazar y Mardones (1636), alle *Epístolas satisfactorias* di Martín de Angulo y Pulgar (1635) e alle *Lecciones Solemnnes a las obras de Don Luis de Góngora* di José de Pellicer (1630), rappresenta la canonizzazione del cordovano come vero e proprio classico.³⁵

La polemica culteranismo/concettismo è sfiorata in sedi come gli appunti di precettistica che erano nei prologhi alle edizioni dei poemi eroici: si veda la posizione di Manuel de Faria y Sousa nell'edizione dei *Lusiadi* di Camões (1639), dove è pieno l'allineamento con i *llanos* e con coloro che vedevano in Herrera il modello della scrittura lirica:

No piense alguno, por ventura, que don Luis de Góngora, y los que él imitó, y le imitaron, dijeron cosa que de algun modo no sea entendida de quien tiene entendimiento y noticia destes estudios y locuciones. Piense solamente que son entendidos con trabajo, molestia y rabia, y que reducir a esta estrechez los juicios es menor hazaña que la de saborearlos con la sazón de Virgilio y de su escuela: con que quedan siendo los manjares soberanos del ingenio, y esotras las frutas, quando mucho, para entretenernos, como la piña, que sobre obligarnos con aquella tenaz, aunque vistosa compostura de corteza, a poner gran trabajo en abrirla, a la postre os da el nonada de un piñon, y ése aun armado de otra dificultad; siendo así que Homero y Virgilio, y toda su clase, en contrario, se parecen antes a hermosos y dulces melocotones y dátiles con la belleza, suavidad y dulzura de los términos del decir, que luego empezamos a gustar; y después topamos en el corazón un poco difícil, ya de la alegoría, ya de la sentencia, ya de la alusión.³⁶

³⁵ Il *Discurso* di Martín Vázquez Siruela si legge in M. Artigas, *Don Luis de Góngora: Biografía y estudio crítico*, Madrid, Real Academia Española, 1925, *Apéndice*, vol. VII, cit., pp. 387 ss.; non si hanno stampe moderne della *Ilustración y defensa de la fábula de Piramo y Tisbe* di Cristóbal de Salazar y Mardones, né delle opere di Martín García de Salcedo Coronel; delle *Lecciones solemnnes a las obras de Don Luis de Góngora* esiste una ristampa dell'edizione seicentesca (New York, Olms, 1971). V. E.M. Wilson, «La estética de don García de Salcedo Coronel y la poesía española del siglo XVII», cit., pp. 1-27, e E.J. Gates, «Sidelights on Contemporary Criticism of Góngora's Polifemo», cit., pp. 503-508. V. pure i saggi di J.M. Micó e M. Romanos, cit. alle note 10 e 14. E di estrema importanza l'appendice documentale sui testi della "battaglia" inclusa da R. Jammes alla sua edizione di Luis de Góngora, *Soledades*, Madrid, Castalia, 1994, pp. 607-719.

³⁶ Edizione antologica in A. Porqueras Mayo, *La teoría poética en el Manierismo y Barroco españoles*, cit., pp. 249-272 [255].

[Nessuno pensi, per caso, che don Luis de Góngora e coloro che egli imitò e quelli che lo imitarono dissero cose che non possano essere capite da chiunque abbia intelligenza e cognizione di questi argomenti e stili. Pensi semplicemente che sono capiti con sforzo, fastidio e stizza, e che costringere in tali strettoie i pensieri è impresa minore che il condurli con gli aromi di Virgilio e della sua scuola; in modo che restano i cibi più squisiti dell'ingegno e gli altri, nei casi migliori, sono la frutta con cui ci distraiamo, come la pigna che, pur obbligandoci con quella sua tenace, seppur vistosa razza di corteccia, ad aprirla con grande sforzo, poi alla fine vi offre la piccolezza di un pinolo e quello stesso rivestito ancora di un'altra difficoltà, mentre Omero e Virgilio e la loro scuola somigliano invece alle belle e dolci pesche e datteri, per bellezza, morbidezza e dolcezza del loro dire, che cominciamo a gustare immediatamente e solo dopo incapiamo nel nocciolo alquanto difficile dell'allegoria o delle sentenze, o dell'allusione.]

Totamente opposto l'atteggiamento di Francisco de Trillo y Figueroa nel prologo alla sua *Neapolisea* (Granada, 1651): egli si dichiara con i *culteranos* sulla base della difesa di una peculiarità regionale, in questo caso di un andalusismo programmaticamente rivissuto nelle sue linee genetiche, moderne e antiche.³⁷

L'affermazione convinta della regionalità offre un caso di interesse nell'opera *El culto sevillano*, di Juan de Robles, apparsa nel 1631, un dialogo con finalità educativa mondana, secondo i canoni dell'epoca, che però insieme a una definizione della vera *cultura* include un'arte della retorica, un trattato sull'elocuzione e un altro sull'ortografia.³⁸ Robles fu un eclettico accomodante sulla linea di un classicismo tradizionale, censore degli eccessi dei *culteranos* e mai di Góngora, che rivendicò per il termine *culto*, come aveva già fatto Jáuregui, un senso moderno e non legato alla deformante polemica.

³⁷ Il Prologo si legge nell'antologia di A. Porqueras Mayo, *El prólogo en el manierismo y barroco españoles*, Madrid, CSIC, 1968, e il testo completo in Francisco de Trillo y Figueroa, *Obras*, a cura di A. Gallego Morell, Madrid, CSIC, 1951, pp. 413-605; per una valutazione critica, cfr. R. Jammes, «L'imitation poétique chez F. Trillo y Figueroa», *Bulletin Hispanique*, LVIII, 1956, pp. 457-481.

³⁸ Si legge nell'ed. Bibliófilos Andaluces, Sevilla, 1883, pp. 166-171, e ora in A. Porqueras Mayo, *La teoría poética en el Manierismo y Barroco españoles*, cit., pp. 225-228.

3. L'AGUDEZA DI GRACIÁN

Convinto assertore della grandezza di una letteratura regionale come l'aragonese fu invece Baltasar Gracián³⁹, colui che seppe dare una visione critica davvero originale della scrittura dell'epoca nel suo trattato *Agudeza y arte del Ingenio*, stampato a Huesca nel 1648, ma già in forma più succinta apparso a Madrid nel 1642 col titolo *El Arte de Ingenio. Tratado de agudeza*. Considerata per molto tempo poco più di un'antologia di preziosità priva di una teoria vera e propria⁴⁰ oppure una precettistica tutta concettista⁴¹, quest'opera svolge in realtà una lettura complessa del fenomeno poetico in generale alla luce dei postulati costruiti sull'ingegnosità, da tempo radicati e vincenti. Gracián era convinto che l'espressione autentica-mente artificiosa dovesse scaturire da un doppio scarto rispetto alla norma della semplice comunicazione. È vero che le regole della retorica tradizionale insegnavano già a "inventare", "disporre" ed "esprimere" le idee in modo artistico, ma per Gracián, e per i suoi contemporanei, l'espressione doveva essere ulteriormente marcata grazie all'*agudeza*, dettata dall'*ingenio* e vigilata dal *juicio*. Quindi sia il "trovare" gli argomenti che il "disporli" e "manifestarli" diventava oggetto di un'altra retorica, mai scritta, e inseguita tenacemente dal gesuita aragonese. Coordinate fondamentali del suo disegno erano, da un lato, la convinzione dell'armonia esistente fra tutti gli elementi del creato, cardine della «poetica delle corrispondenze»⁴² secondo la quale tutto è relazionabile con tutto purché si sappia ragionare ed esprimere la relazione trovata, anche se le prove argomentative che si apportano diventano meccanismi puramente apparenti; dall'altro lato, agiva anche la certezza che tanto più ammirevole fosse l'effetto poetico

³⁹ Cfr. *infra*, pp. 555-565.

⁴⁰ B. Croce, *I trattatisti italiani del concettismo* e B. Gracián, in *Problemi di Estetica* (1899), Bari, Laterza, 1966.

⁴¹ M. Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, cit., vol. II, pp. 354-359.

⁴² Nei poeti metafisici inglesi la studia R. Tuve, *Elizabethan and Metaphysical Imagery*, Chicago, The University of Chicago Press, 1947; cfr. anche J.-A. Mazzeo, *A Seventeenth-century theory of metaphysical poetry and Metaphysical poetry and the poetic of correspondence*, in *Renaissance and Seventeenth-century studies*, New York, Columbia University Press, 1964, pp. 29-43 e 44-59.

quanto più peregrine e meravigliose fossero la relazione e/o i termini in cui si esprimeva. Correva a carico dell'acutezza il riscatto dell'espressione dalla pura consistenza tecnica regolamentata dalla vecchia retorica:

Son los tropos y figuras retóricas materia y como fundamento para que sobre ellos levante sus primores la agudeza, y lo que la retórica tiene por formalidad, esta nuestra arte por materia sobre que echa el esmalte de su artificio⁴³,

[Sono i tropi e le figure retoriche la materia e come le fondamenta su cui possa erigere i suoi primati l'acutezza, e ciò che per la retorica è forma è per la nostra arte materia grezza da ammantare con lo smalto del suo artificio,]

e si realizzava attraverso il *concepto*, definito «un atto dell'intelletto che esprime la corrispondenza che si può istaurare tra gli oggetti» (*Discurso II*); si cercano rapporti di equilibri e armonie che possono esistere o non esistere nella sfera del reale, ma che saranno artisticamente armoniosi perché espressi secondo modalità artistiche permesse e garantite dal linguaggio. Qualunque materia del contenuto diventa quindi oggetto possibile di espressione letteraria poiché tutto si articola in una costellazione associativa sollecitata a livello della *inventio* o esternamente per via topica, oppure internamente attraverso le possibilità relazionali offerte dal codice linguistico:

Es el sujeto sobre quien se discurre y pondera – ya en conceptuosa panegiri, ya en ingeniosa crisi, digo alabando o vituperando – uno como centro, de quien reparte el discurso líneas de ponderación y sutileza a las entidades que lo rodean; esto es, a los adjuntos que lo coronan, como son sus causas, sus efectos, atributos, cualidades, contingencias, circunstancias de tiempo, lugar, modo etc., y cualquiera otro término correspondiente; valos careando de uno en uno con el sujeto, y unos con otros entre sí; y en descubriendo alguna conformidad o conveniencia que digan, ya con el principal sujeto, ya con otros, exprímela, pondérala, y en esto está la sutileza⁴⁴.

⁴³ Baltasar Gracián, *Discurso XX*, in *Agudeza y arte de ingenio*, a cura di E. Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1969, p. 64; per la traduzione, mi servo dell'unica esistente, approntata da G. Poggi in Baltasar Gracián, *L'Acutezza e l'arte dell'ingegno*, Palermo, Aesthetica, 1986, p. 155 (notizie bibliografiche sul trattato si offrono nell'Appendice bio-bibliografica ivi inclusa, pp. 485-493, a cura di B. Perinián).

⁴⁴ Baltasar Gracián, *Discurso IV*, ed. cit., p. 64; trad. cit., p. 44.

[Il soggetto su cui si argomenta e si discetta, sia in concettosi panegirici che in satire ingegnose, attraverso cioè la lode o il biasimo, è come un nucleo centrale di cui il discorso dirama le sue sottili linee di valutazione alle entità che lo circondano. Al contesto, intendo, che lo circonda, che è formato da cause, effetti, attributi, qualità, occasioni, circostanze di tempo, luogo, modo, ecc., e ogni altro termine attinente: elementi tutti che il discorso confronta uno ad uno e con il soggetto principale o fra di loro, e se scopre che una qualche affinità o un qualche punto di contatto li può mettere in relazione, o con il soggetto principale o fra di loro, la esprime e mette in luce, e in ciò consiste l'acume.]

Era il chiaro riconoscimento della relazionalità come struttura formale profonda dell'espressione letteraria; le «congingenze», le «circostanze» erano la grande valvola che permetteva e giustificava i confronti più impensati con qualunque altro termine corrispondente. La somiglianza è sì «principio di acutezza illimitata» (*Discurso IX*), ma l'altra valvola che espande ancora di più la relazionalità è la convinzione, espressa nel *Discurso XVI*, che l'ingegno è

ambidextro, discorre a dos vertientes y donde la ingeniosa comparación no tuvo lugar, da por lo contrario y levanta la disparidad conceptuosa [...] busca la improporcion y la contrariedad, que eso tiene el discurrir por careo⁴⁵,

[ambivalente, ossia argomenta su due fronti, e là dove non ha avuto luogo l'ingegnosa comparazione, si volge al lato opposto e forma la concettosa disparità (...) cerca la mancanza di proporzione e il contrasto: è questa infatti la caratteristica dell'argomentazione per confronto,]

una cosa può essere simile a tante altre e dissimile a tutte le altre ancora. Questa modalità relazionale potenzia ancora di più la figuratività inusitata del dissimile; la giustificazione, vera o apparente, sarà in rapporto all'ingegnosità e alla distanza fra i termini: si tratta di «unir a fuerza de discurso los contrarios extremos»⁴⁶ [unire a suon d'argomenti due estremi contraddittori]. Le figure più singolari saranno quelle sorprendenti per eccellenza, le figure del *desengaño*. Si può parlare

⁴⁵ Baltasar Gracián, *Discurso XVI*, ed. cit., p. 170; trad. cit., pp. 1228-1229.

⁴⁶ Baltasar Gracián, *Discurso VII*, ed. cit., p. 105; trad. cit., p. 77.

certamente per l'*Acutezza* di una semantica del peregrino nella quale Gracián insegue una moderna estetica della sorpresa; egli capì che il piacere della decodifica era un piacere intellettuale potenziato:

la verdad, quanto más dificultosa es más agradable, y el conoçimiento que cuesta es más estimado [...] son noticias pleteadas, que se consiguen con mayor curiosidad y se logran con mayor fruición que las pacíficas⁴⁷.

[il vero è tanto più gradito, quanto più irto di difficoltà e più stimata è quella conoscenza cui si arriva pagando dei costi (...) sono le nozioni tribolate, più di quelle pacifiche, a soddisfare maggiormente la curiosità e a dare, una volta ottenute, il maggior grado di godimento.]

Si profila, quindi, una nuova teoria della fruizione che richiede la presenza attiva del ricettore del messaggio, e l'audacia dei rapporti rende direttamente proporzionale il piacere suscitato. Gracián, ben conscio dell'andar fuori dalla sfera della verità, lo afferma piuttosto apertamente: «no escrupulean [ciertas agudezas] en la verdad»⁴⁸ [non fruga tra le pieghe della verità questa specie d'acutezza], soprattutto se sono «propuesta dificultosa y a veces contraria a la verdad; dase luego la razón que con sutileza parece que satisface»⁴⁹ [enunciato ostico alla comprensione e, a volte, contrario alla verità; dopodiché lo si spiega con un ragionamento la cui sottigliezza è come se arrecasse soddisfazione]. Letteraria sarà quindi qualunque manifestazione artificiosa, emanata dall'ingegno, slegata dalla sfera della verità per aspirare alla sfera della bellezza, e sempre orientata verso lo straordinario sotto il principio dell'*admiratio* che porta al sublime peregrino. Si può dire che la mirabile ricercatezza si pone come grado limite dell'ineffabile e si impadronisce della funzione poetica del linguaggio. Ecco quindi che ogni idea o espressione ardata, tanto le metafore insostenibili di un Paravicino o Góngora (autori citatissimi da Gracián), come le concettosità basate sulla dilogia, la paronomasia, l'antitesi dei poeti concettisti *llanos* per eccellenza quali un Ledesma, tutte sono fenomeni ugualmente

⁴⁷ Baltasar Gracián, *Discurso VII*, ed. cit., p. 99; trad. cit., p. 71.

⁴⁸ Baltasar Gracián, *Discurso XIX*, ed. cit., p. 197; trad. cit., p. 150.

⁴⁹ Baltasar Gracián, *Discurso XXV*, ed. cit., p. 247; trad. cit., p. 189.

artificiosi e acuti, e quindi non sussiste la dicotomia culteranismo/concettismo. Gracián passa in rassegna le acutezze chimate verbali, quelle cioè di stampo fonico o dilogico, in un'infinita casistica di grande interesse, e le più ampie acutezze argomentative, così come lo affascina la *dispositio* acuta analizzata nella seconda parte del trattato («Agudeza compuestas»). Nel suo codice ha un posto ogni manifestazione linguistica, dalla *pointe* di una breve canzone ottosillabica, popolarizzata o colta⁵⁰ alle raccolte di novelle o lunghi episodi romanzeschi⁵¹, alle prediche e le acutezze d'azione cui viene dato parecchio rilievo nella critica più recente⁵², di grande modernità risultano le sue analisi dell'intertestualità: si veda il *Discurso* XXXIV «Conceptos por acomodación de verso antiguo, de algún texto o autoridad». Il suo trattato resta la più intelligente razionalizzazione che il Seicento ci abbia dato del processo stesso della scrittura.

4. ALTRI TRATTATI DI POETICA E RETORICA

Un secolo, il Seicento, che non ne vide pochi di trattati di retorica e poetica, anche al di fuori della *querelle* nota e già vista; di essi molti presentavano un anacronismo sempre più marcato al confronto con la trionfante prassi artistica. Il seco-

⁵⁰ V. tutto il *Discurso* XVIII, *De las prontas retoriaciones*, o il XXIV o il XXX, *De los dichos heroicos*, o il XII, *De las respuestas prontas ingeniosas*.

⁵¹ V. gli *ejemplos* completi di Juan Manuel inseriti nei *Discorsi* XXIII (come un paradosso), XXVII (come argutezza piacevole), in LVII (come novella), in XXXV (come finzione storica); e le novelle di Mateo Alemán nei *Discorsi* XXVIII, LV, LVI, LXII, o le lettere complete, come quella di Antonio Pérez nel *Discurso* LXII.

⁵² Sarebbe interessante studiare la casistica delle griglie strutturali con le quali riassume i brani dei classici (come nel *Discurso* LXI, *De la variedad de los estilos*) e dei sermoni (per esempio, nel *Discurso* X, dove analizza le similitudini concettose, o nel LXII, quando cita i brani di Paravicino); analizza qualche aspetto H.D. Smith, «Baltasar Gracián's Preachers. Sermon Sources in the *Agudezas*», *Bulletin of Hispanic Studies*, XLIII, 1986, pp. 327-338; v. pure G. Mancini, «Las referencias religiosas en la Agudeza y arte de ingenio», *Revista de Filología Española*, LXVIII, 1988, pp. 1-11, e F. Cerdán, «Sermones, sermonarios y predicadores citados por Gracián en la *Agudeza*. Apuntes bibliográficos y algunas consideraciones», in AA.VV., *Varia bibliographica. Homenaje a J. Simón Díaz*, Kassel, Reichenberger, 1988, pp. 175-182.

lo si era aperto con la poetica più platonica fra tutte quelle scritte in ambito ispanico, il *Cisne de Apolo, de las excelencias y dignidad de todo lo que al Arte Poética pertenece* [Il Cigno di Apollo, delle eccellenze e dignità di tutto ciò che appartiene all'Arte Poetica] di Alonso de Carvallo (Medina del Campo, 1602)⁵³, compendio molto meno solido della *Philosophía Antigua Poética*, e preludio del nascente indirizzo edonistico-formale dell'arte. Erano seguite alcune operette quali l'*Ejemplar poético* [Il modello poetico] di Juan de la Cueva (1606), nient'altro che epitome carica di sola inerzia, o il *Libro de la erudición poética* di Luis Carrillo de Sotomayor⁵⁴, un trattato monografico sul sublime di estrema importanza in quanto precedente delle giustificazioni della via alla meraviglia attraverso la forma poetica, ma spoglio di originalità di pensiero teorico. Uguale mancanza presentano sia il *Panegirico por la poesía* di Fernando de Vera y Mendoza, del 1627, che *La poesía defendida y definida, Montalbán alabado*, del dottor don Gutierre Marqués de Careaga, del 1639, praticamente nulli in quanto a teoria, pura eco ripetitiva; lo stesso vale per il capitolo sull'«Origen, dignidad y excelencia de la poesía en común» del *Teatro de los teatros*, di Bances Candamo, del 1690, con cui si chiude il secolo⁵⁵. Ugualmente abbondanti furono i manuali per predicatori, sia in latino (J.B. Poza, *Rhetoricae compendium*, 1615) che in volgare; fra questi ultimi sono da segnalare *Instrucción de predicadores* di Francisco Terrones del Caño, del 1617, e le varie opere di Bartolomé Jiménez Patón: *El perfecto predicador*, del 1605, e soprattutto la *Elocuencia*

⁵³ Centra alcune importanti questioni esegetiche A. Porqueras Mayo, «Una defensa manierista de la poesía por motivos religiosos: El *Cisne de Apolo* (1602) de L.A. Carvallo», in *Identidad e metamorfosis del Barroco ispanico*, a cura di G. Calabrò, Napoli, Guida, 1987, pp. 95-111.

⁵⁴ Pubblicato postumo come prologo nell'edizione delle *Obras*, Madrid, 1611; edizioni recenti di A. Costa, Sevilla, Altar, 1987, e di R. Navarro, in Luis Carrillo de Sotomayor, *Obras*, Madrid, Castalia, 1990, pp. 321-395; importante l'analisi di S. Battaglia, «Un episodio dell'estetica del Rinascimento spagnolo: il Libro de Erudición Poética di Carrillo», *Filología Romanza*, I, 1955, pp. 20-58.

⁵⁵ Fernando de Vera y Mendoza, *Panegirico por la poesía*, a cura di A. Pérez Gómez, Cieza, 1968. Della *Poesía defendida* di Gutierre Marqués de Careaga non esiste edizione moderna, ma soltanto la ristampa antologica datata da A. Porqueras Mayo, *La teoría poética en el Manierismo y Barroco españoles*, cit., pp. 273-280. Il *Teatro de los Teatros* si legge nell'edizione di D.W. Moir, London, Tamesis, 1970.

Alla richiesta sempre maggiore di un prodotto che non esitere a chiamare di evasione e di consumo da parte di un pubblico indubbiamente superficiale diedero risposta adeguata i narratori del Seicento con la formula del romanzo breve, la cosiddetta «novela cortesana», che esplode sul mercato soprattutto dopo la comparsa, nel 1613, delle *Novelas ejemplares* di Cervantes e che, nonostante la proibizione di stampa da parte della Junta de Reformación fra il 1625 e il 1627, produce, senza considerare le collezioni di *ejemplares* e facezie, non meno di 205 testi entro il 1640 (data che segna tradizionalmente l'avvio del declino del genere)¹.

Un fenomeno di siffatte proporzioni è stato oggetto di numerose riflessioni critiche, da quelle tendenti ad affermare un rapporto diretto fra la società di Filippo III e Filippo IV e la realtà che i romanzi presentano ai lettori, a quelle volte a definire l'essenza di una forma *novela* rispetto alla lunga nar-

¹ È la stima di J.M. Laspéras, *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, 2 voll., Perpignan, Université de Montpellier, Éditions du Castillet, 1987, p. 21; egli ne dà un'ordinata cronologia alle pp. 15-19.

razione in prosa e, soprattutto, a precisare il suo rapporto con la *ejemplaridad* nella cornice più o meno complessa delle singole raccolte.

Molto presto viene segnalato dalla critica il debito della «novela corta», che combina in una varietà quasi infinita un materiale narrativo poco originale e altamente ridondante, con la favolistica orientale e con Boccaccio². Place nel 1926 precisò ulteriormente il rapporto con la novellistica italiana non soltanto medioevale, nonché la sovrapposizione di elementi dattici, satirici, pastorali e picareschi come tipica di queste forme ispaniche³. Più tardi Valbuena riprende la tesi della derivazione del romanzo breve dalla disintegrazione del romanzo picaresco, in un percorso che va mescolando sempre più realismo e idealizzazione aristocratica⁴. Una più circostanziata definizione del genere si deve a Pfandl⁵, che intese il racconto breve come esposizione di un evento frammentario all'insegna della concentrazione, con la conseguente mancanza di progressione nel tratteggiare il carattere del personaggio e lo spostamento del narratore alla terza persona e con l'orientamento del ritmo narrativo verso lo scioglimento del conflitto.

Definizione fortunata e duratura è stata quella di «novela cortesana» datane da González de Amezúa⁶ che la considerava come una storia a soggetto amoroso con adulteri, fughe, rapimenti, duelli, avventure per protagonisti *damas y galanes*, ambientata in una grande città: un genere affine e parallelo alla commedia di cappa e spada. La corte resta non tanto la capi-

² Cfr. G. Ticknor, *Historia de la literatura española*, 4 voll., Madrid, Imprenta de la Publicidad, 1854, cap. 36, vol. III, pp. 97-118.

³ E.B. Place, *Manual elemental de novelística española. Bosquejo histórico de la novela corta y del cuento durante el Siglo de Oro*, Madrid, V. Suárez, 1926, pp. 20-38.

⁴ A. Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, Barcelona, Gili, 1982⁹, pp. 133-146.

⁵ L. Pfandl, *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, Barcelona, Gili, 1933, poi *Introducción al Siglo de Oro*, 3 voll., Barcelona, Araulce, 1952, cap. XI, vol. II, pp. 330-350.

⁶ A. González de Amezúa, *Formación y elementos de la novela cortesana*, Madrid, Real Academia Española, 1929, ristampato nei suoi successivi volumi, *Opísculos histórico-literarios*, Madrid, CSIC, 1951, e *Cervantes, creador de la novela corta española*, Madrid, CSIC, 1956; il concetto è rivisitato criticamente da M.I. Roman, «Más sobre el concepto de novela cortesana», *Revista de Literatura*, XLIII, 1981, pp. 141-146.

tale o la sede del governo centralizzato quanto la suggeritrice di ambienti e di figure di varia provenienza, uniti nella ricerca di una raffinatezza del vivere che spesso non va oltre un esteriore formalismo. L'antinomia, o meglio il rapporto dialettico di *ejemplaridad/entretenimiento* su cui si centra il romanzo breve, sono stati dibattuti da Pabst⁷ e a essi occorre ritornare sempre quando si parla di *novela* classica.

Data la modalità preferenziale, a partire dal 1620, di raggruppamento in raccolte o collezioni, il fenomeno della cornice, da sempre notato e valutato, ha attirato ancora di più l'attenzione. Recenti studi narratologici hanno identificato diverse modalità nella disposizione del materiale narrativo: un modo giustappositivo, uno coordinativo e un altro sintagmatico ha trovato, per esempio, Palomo⁸ nell'intreccio della storia. Il primo modo sarebbe tipico di certa narrazione medioevale – fondamentalmente il dialogo didattico – così come del romanzo a struttura estendibile all'infinito, quando si serve di artifici topici come la confluenza di personaggi ognuno dei quali racconta una storia, oppure le storie vengono narrate lungo la linearità del viaggio; cornice narrativa, quindi, più una serie di unità ivi integrate ma indipendenti. Il modo coordinativo instaura una narrazione estesa dove cornice e racconto sono connessi da ragioni spazio-temporali. Il modo sintagmatico presuppone invece la subordinazione delle storie raccontate a una macrofabula, stabilendo cioè una rete di interrelazioni fra cornice e storie presidiate da una gerarchizzazione e da una logica narrativa.

Interessi sociologici ben inseriti in una visione semiologica del romanzo arricchiscono la recente proposta critica di Rodríguez Cuadros⁹, che definisce la *novela* come un segno non solo in quanto struttura formale e semantica, ma nel sen-

⁷ W. Pabst, *La novela corta en la teoría y en la creación literaria. Notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas*, Madrid, Gredos, 1972.

⁸ P. Palomo, *La novela cortesana. Forma y estructura*, Barcelona, Planeta-Universitat de Màlaga, 1976.

⁹ E. Rodríguez Cuadros, *Novela corta marginada del siglo XVII español. Formulación y sociología* in J. Camerino y A. de Prado, Valencia, Universidad de Valencia, 1979. Riprende i concetti lì formulati nell'Introduzione al volume *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*, Madrid, Castalia, 1986, pp. 9-81.

so datole alla forma medesima da una società che da una parte lo produce, quel segno, e dall'altra lo consumò con diverso grado di conoscenza. Da una parte, quindi, l'utente-autore identificato con l'ideologia tridentina lo produce e, dall'altra, l'utente-lettore, identificato con il *discreto lector*, accetta, nel romanzo, un'alternativa al teatro come espressione della condivisa ideologia dominante. E infatti, nell'ancora indefinita questione delle radici sociali di questa «letteratura di consumo»¹⁰, l'unica cosa sicura è che, per il gruppo sociale che produce e consumò il romanzo breve, si riscontra un'omogeneità ideologica che ha fatto parlare di «borghesia di compromentamento», in assenza di una borghesia come classe sociale. La nobiltà bassa e media agì con una mentalità decisamente borghese davanti a problemi quali il potere del denaro, lo spirito di lucro in attività commerciali, che cerca di vedere come compatibili con l'*hidalguía*, e la grande preoccupazione vitale del *medro* [promozione sociale] e dell'apparire. Il narratore si fa interprete delle posizioni ideologiche, dei miti sentimentali, di quella fetta della società ed esprime allo stesso tempo se stesso, misurandosi con le possibilità innovative che la vasta combinatoria dei materiali narrativi gli permette nell'assecondare il desiderio di convenzionalità dei lettori.

Per l'analisi di questo prodotto sembra indubbiamente produttiva l'applicazione, indicata da Maravall, del concetto di cultura *kitsch*, «ripetizione standardizzata di generi con tendenza al conservatorismo sociale e risposta al consumo manipolato»¹¹. Ci si deve domandare se l'ambiguità che sta alla base di questa formula fosse conscia o no negli autori che producevano quei testi corrispondenti a queste caratteristiche. La manipolazione cristallizza in una forma che ben si può chiamare «popolare», non in senso ideologico-sociale ma morfologico-strutturale, una forma, cioè, nella quale gli schemi immaginativi, le forme di comportamento e le situazioni tipiche si ripetono a grandissima frequenza e si presentano a livello stereotipato, standardizzato. In una cosiffatta formula,

¹⁰ Aprì tempo fa un'interessante prospettiva sociologica il lavoro di G. Formichi, pur nel suo taglio bibliografico, «Saggio sulla bibliografia critica della novella spagnola seicentesca», in *Lavori Ispanistici*, Firenze, D'Anna, 1973, vol. III, pp. 6-105.

¹¹ J.A. Maravall, *La cultura del Barocco*, Barcelona, Ariel, 1975, cap. III, pp. 79 ss.; trad. it. *La cultura del barocco*, Bologna, Il Mulino, 1985.

l'originalità cede il posto all'adesione alle regole e alle convenzioni accettate da tutti. E queste erano, da una parte, le *endoxa*, le opinioni di tipo ideologico-morale comunemente accettate e, dall'altra, le indicazioni di gusto di tipo letterario. Entro queste coordinate il letterato variava temi e motivi della più vasta provenienza.

Le tradizioni narrative che confluivano nel genere *novela corta* erano molte, di consacrata dignità artistica alcune (*exemplar e nova* medioevali, il racconto con cornice, gli *apophtegmatas* o brevi aneddoti esemplari su personaggi storici, le faczie del *Cortigiano*, l'erudizione piacevole raccolta in miscellanee chiamate *Silvas* del tipo della *Silva de varia lección* di Pero Mexía), popolarizzanti altre (le *patrañas* tradizionali, la letteratura di *alivio de caminantes* [solievo del viandante]), le raccolte di faczie, i racconti che sviluppano motivi folcloristici). Portavano spesso il marchio dell'oralità, come l'etichetta medesima di *novela* denuncerebbe¹².

Su così eterogenei materiali lavorava il racconto breve, che poi veniva incastonato in cornici, quasi sempre varianti del modello della riunione di dame in occasioni speciali, come incontri serali, le feste carnevalesche, il viaggio. La coordinata ideologica essenziale era un conservatorismo rivestito di tendenziosità acritica; e in questo senso l'aggettivo «cortésano», come ricorda Rodríguez Cuadros¹³, andrebbe accettato per indicare quanto il dirigismo ideologico della corte imponesse un atteggiamento sostanzialmente immobilista.

Altro principio strutturante era l'adeguamento al sistema di attese del pubblico, secondo il quale lo scrittore doveva obbedire alle regole della verosimiglianza, doveva cioè costruire un

¹² Cfr. nello studio di J.M. Laspéras, *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, cit., cap. III, pp. 73-105, relativo alla definizione in diacronia di *novela*; v. anche E. Rodríguez Cuadros, Introduzione a *Novelas amorosas e diversos ingenios del siglo XVII*, cit., pp. 17-24, e A. Durán, *Teoría y práctica de la novela en España durante el Siglo de Oro*, in A. Sanz Villanueva e C.J. Barbachano (a cura di), *Teoría de la novela*, Madrid, SGEL, 1976. Su questioni di precettistica resta imprescindibile il saggio di E. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1971; trad. it. *La teoria del romanzo in Cervantes*, Bologna, Il Mulino, 1988.

¹³ E. Rodríguez Cuadros, Introduzione a *Novelas amorosas e diversos ingenios del siglo XVII*, cit., p. 23.

universo immaginario che presentasse le garanzie formali della realtà, intendendosi per verosimile ciò che appariva conforme alle opinioni del pubblico. Era il principio formale del rispetto della norma socialmente diffusa e che nessun personaggio doveva trasgredire; i codici narrativi dovevano riflettere il sistema mitologico e ideologico di una società aristocratica fortemente gerarchizzata.

Le concezioni artistiche degli autori si trovano quasi ovunque nei prologhi, che danno indicazioni di poetica, anche se con frequenze vaghe. Sono quasi sempre dichiarazioni di rispetto della verità, rapportabili ai precetti aristotelici. Tradizionalmente si cita la definizione delle *novelas* data da Lugo y Dávila:

representaciones verosímiles y próximas a la verdad y algunas de ellas verdades, y éstas nacidas de lo admirable¹⁴;

[rappresentazioni verosimili e vicine alla verità, e verità, alcune di esse, nate dal mirabile;]

in esse:

la mayor valentía y primor en la fábula que compone la novela es mover a la admiración con suceso dependiente del caso y la fortuna, mas esto tan próximo a lo verosímil, que no haya nada que repugne al crédito¹⁵.

[il merito maggiore, e la perfezione, nella *fabula* che sorregge il racconto consiste nell'indurre allo stupore attraverso un avvenimento dipendente dal caso e dalla fortuna, ma vicino tanto alla verosimiglianza, che in nulla offuschi la credibilità.]

In tali definizioni emergono i tratti, comunemente riconosciuti, di una fantasia più possente della realtà, non sottomessa alla verità ma garantita dalla verosimiglianza e, quando le trame fossero troppo comuni e vicine alla quotidianità, potevano essere corrette da elementi apportatori di piacevolezza tramite lo stupore. Esplicita la definizione di Suárez de Figueroa:

¹⁴ Cfr. in Francisco de Lugo y Dávila, *Teatro popular. Novelas morales para mostrar los géneros de vida del pueblo...* (Madrid, 1622), a cura di E. Cotarelo, Madrid, Vda. de Rico, 1906, pp. 14 e 21.

¹⁵ *Ibidem*.

Por novelas al uso entiendo ciertas patrañas o consejas propias del brasero en tiempo de frío, que en suma vienen a ser unas bien compuestas fábulas, unas artificiosas mentiras [...]. Las novelas, tomadas con el rigor que se debe, es una composición ingenuísima, cuyo ejemplo obliga a imitación o a escarmiento. No ha de ser simple ni desnuda, sino mañosa y vestida de sentencias, documentos y todo lo demás que puede ministrar la prudente filosofía¹⁶.

[Per romanzi di quelli correnti intendo certe novelle o storielle proprie da riunioni caserecce in inverno, che vengono ad essere una sorta di favole ben congegnate, menzogne costruite con arte (...). I romanzi, intesi con il dovuto rigore, sono dei componimenti ingenuosissimi la cui lezione induce o all'adesione o al ravvedimento. Non deve essere né semplice né spoglia, ma abile e piena di sentenze, insegnamenti e tutto quanto può fornire una saggia filosofia.]

Qui è chiaro che il condimento essenziale risiede nell'ingenuosità che riscatta i materiali del testo dalla condizione di luoghi comuni. Infatti, gli elementi prefabbricati devono convergere a un aumento della tensione che porti alla meraviglia. Ciò che non ci viene specificato è di che tipo di meraviglia si trattasse: poteva essere semplicemente un grado di giocosa evasione per i piacevoli ambienti descritti, o puntare sulla eccezionalità dei sentimenti raccontati, o sulla sorpresa nel gioco risolutorio delle attese, e quindi nella modalità del raccontarle. Sulla base di questi tre aspetti si potrebbe tentare di classificare la vasta produzione del secolo¹⁷. Al primo gruppo si potrebbe assegnare tutta la produzione dei cosiddetti scrittori *costumbristas*, con il loro compiaciuto addensamento di dettagli e tratti coloristici in quella pittura di scene urbane che in fondo sono tutte le *novelas* – e vi collocheremmo quindi Castillo Solórzano e Salas Barbadillo. Alla seconda categoria riclassifichiamo la cosiddetta «novela corta romántica» per la

¹⁶ Cristóbal Suárez de Figueroa, *El Psajero*, a cura di M.I. López Bascuñana, Barcelona, PPU, 1988, pp. 178-179.

¹⁷ Fra i molti tentativi di classificazione si ricordano quelli di L. Pfandl, *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, cit., che risale alle novelle esemplari di Cervantes per tracciare le tre categorie individuate: novelle di amore-avventura, fantastico-satiriche, di tipo «picaresco»; cfr. anche le proposte di A. González de Amezúa, *Formación y elementos de la novela cortesana*, Madrid, Real Academia Española, 1929, e G. Fornichi «Saggio sulla bibliografia critica della novella spagnola secentesca», in *Lavori Ispanistici*, Firenze, D'Anna, 1973, vol. III.

tendenza al taglio passionale e truculento dei vari Piña, Céspedes, Lozano, nonché i testi su casi clamorosi e rari di situazioni scabrose moralmente poco sostenibili¹⁸. La terza categoria, invece, abbraccia tutte quelle narrazioni brevi che, giocando su mascheramenti, equivoci del vissuto e inganni dell'invensione, li risolve protrahendo il piacere della scoperta. Esattamente come la commedia.

Una recente proposta critica¹⁹ ripercorre in termini nuovi tutti i temi critici fin qui toccati e suggerisce spunti interessanti a quasi tutti i riguardi, dall'analisi sociologica del mercato del libro e delle stamperie che traducono romanzi italiani e producevano raccolte di racconti al rapporto libro di novele-censura inquisitoriale, dallo studio delle relazioni testi-codici di comportamento a dettagliate analisi linguistico-narratologiche. Ritorna, per esempio, sul concetto di novità che dovette essere presente nel termine definitivamente scelto di *novela* rispetto al gemello *exemplum* e altri, per dimostrare che ciò che interessava era precisamente l'arguzia in quanto chiave di divertimento²⁰. Sull'etichetta *novela ejemplar*²¹, i cui due elementi si sottraggono con ugual forza tanto a una chiara e univoca definizione quanto a una classificazione, il critico afferma che in definitiva l'esemplarità non è da considerare una qualità intrinseca al racconto né un'escrescenza provocata dalla morale, appiccicata al testo, ma una modalità che rimanda a una poetica che deve fare i conti con l'oralità insita nella novella, nata scritta ma per essere letta, e che trova in Cervantes il più maturo dei suoi elaboratori. La *novela* aveva un programma narrativo basato sul principio della *quête*, ma una *quête* sempre di argomento amoroso (alcuni titoli sono eloquenti, come le *Novelas amorosas y ejemplares* della Zayas), da cui però scaturivano ricerche di altre cose come l'onore, la sicurezza, l'identità. Le unità privilegiate entro cui si muove la *fabula* sono la famiglia e i rapporti sociali. La *novela* risulta essere, secondo Jaspers, fondamentalmente il luogo del matrimonio e della sua casistica, e insieme il luogo della trasgressione.

¹⁸ Come li descriveva L. Pfandl, *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, cit., vol. II, pp. 354-375.

¹⁹ J.M. Laspéras, *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, cit.

²⁰ Ivi, p. 149.

²¹ V. M.G. Profeti (a cura di), *L'età d'oro della letteratura spagnola. Il Cinquecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1998, pp. 518-530.

sione rispetto al codice morale prestabilito. Il matrimonio «rimformato dopo i dibattiti tridentini, divulgato attraverso i testi usciti dopo il decreto *De reformatione matrimonii*, e inoltre pubblicizzato attraverso una pastorale molto vivace e un'edizione nobilitata dalla causa, si offre alla finzione letteraria come una realtà dogmatica»²². L'analisi del corpus dei romanzi alla luce del libero arbitrio evidenzia nei casi di ubbidienza parentale, o di matrimonio fra individui di classi diverse, che la problematica riflette chiaramente la sensibilità del gruppo sociale cui appartenevano i protettori fatta propria dagli autori. I codici dei personaggi, le virtù, la nobiltà, la ricchezza, la bellezza sono in strettissimo rapporto con la coscienza del gruppo, ordinata secondo una logica, culturale prima e poi sociale e gerarchica, dell'ideale aristocratico. Nella conclusione del critico, l'esemplarità quindi esiste solo in rapporto ai valori stabiliti, definiti e riconosciuti da tutti.

Si può considerare il romanzo breve una *quête* anche da un altro punto di vista, in quanto luogo, cioè, del desiderio ostacolato. Si direbbe che la molla dinamica del gioco narrativo è la struttura amorosa labirintica per la quale possono essere ancora valide le parole di Getto a proposito del romanzo barocco italiano: «le strutture del desiderio costituiscono una situazione triangolare o poligonale in cui tutti i personaggi sono legati ad un'unica catena d'amore, segno chiaro del pluralismo prospettico dell'età»²³.

La coerenza estetica è sacrificata dagli autori al funzionamento della macchina narrativa, congegnata in modo da tenere sospesa fino all'ultimo, con lieto fine, l'attenzione del lettore, il cui orizzonte di attesa prevedeva proprio che la macchina narrativa funzionasse attraverso un calcolato gioco di situazioni simmetriche e ridondanti che stimolavano quel sistema di attese e allo stesso tempo confortavano una certa pigrizia immaginativa²⁴. I nuclei tematici favorivano ovviamente il

²² J.M. Laspéras, *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, pp. 225-282, in part. p. 237.

²³ G. Getto, *Il romanzo veneto nell'età barocca*, in V. Branca (a cura di), *Barocco europeo e barocco veneziano*, Firenze, Sansoni, 1963, p. 183.

²⁴ Sono gli stessi concetti individuati da U. Eco per il romanzo d'appendice, applicati da altri a forme parallele di maniero convenzionalismo di un genere popolare, come il romanzo seicentesco; è quello che fa, per esempio, M. Romano in «La scacchiera e il labirinto. Struttura e sociologia del romanzo barocco», *Sigma*, nuova serie, X, 1977, 3, pp. 13-72, in part. pp. 15-18.

meccanismo, pieni come sono di travestimenti, luoghi privilegiati dell'equivoco che ribalta improvvisamente situazioni disperate in scioglimenti felici; a volte il travestimento è fine a se stesso, e allora assume funzione ludica, diventa gioco illusionistico, spettacolo per divertire. Altri temi preferenziali sono la fuga e la conseguente ricerca per moltiplicare la dinamica narrativa; la tempesta, il naufragio... Nella stragrande maggioranza dei casi l'intreccio compone generalmente una sequenza di questo tipo: innamoramento-corteggiamento-amore (ostacolato)-separazione; oppure innamoramento-rifiuto della damapunizione; spesso le vicende amorose sono doppie e le fila si intrecciano, come nella commedia, creando equivoci e situazioni complesse dalle quali si esce in modo sempre sorprendente, con una «agudeza de acción», diremmo con Gracian.

Ai fini di una classificazione descrittiva e informativa adeguata a questa sede, mi pare opportuno evitare almeno in parte la divisione tradizionale per generi, che in realtà non si diede mai, essendo soltanto l'atteggiamento con cui gli autori si servono dei materiali a creare delle diversificazioni. Ragioni di comodità espositiva richiedono tuttavia l'istituzione di paragrafi che però non vogliono avere alcuna intenzione valutativa o gerarchica.

I. ALONSO JERÓNIMO DE SALAS BARBADILLO E ALONSO DE CASTILLO SOLÓRZANO

Sono due autori che presentano un forte profilo per la vastità della loro produzione. Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo²⁵ nacque a Madrid nel 1581, studiò filosofia ad Alcalá e diritto canonico a Valladolid, dove si era recato al seguito del padre che negoziava tra la corte e la Nueva España. Dilapidato il patrimonio, subì due processi per presunti fatti di sangue e per ingiurie alle forze dell'ordine, che si conclusero con la condanna all'esilio. Rientrato a corte, frequentò Cervantes e altri grandi del momento come Paravicino, Montalbán, Valdivielso. Morì nel 1635.

²⁵ Cfr. anche *supra*, pp. 468-469.

Oltre alle raccolte di poemi *Rimas castellanas* (1618), *La Patrona de Madrid restituída* (1609), *Triunfos de la beata Sor Juana Inés de la Cruz* (1621), scrisse libri con protagonisti di stampo picaresco. Va ricordato *El caballero puntual [El cavaliere precioso]* (1614), romanzo nel quale don Juan de Toledo, affetto da smanie spocchiose, si inventa un nome e una presunta vita nell'alta società, provocando con le sue continue cadute lo schermo generale; la trama è un pretesto per inserire delle *rodomontadas*, smargiassate tipiche della comicità popolare. Nella *Corrección de vicios* (1615), collezione di otto novelle, un filosofo pazzo dal nome «Bocca di tutte le verità» inveisce contro il lassismo e le brutte abitudini più estese, inserendo a modo di illustrazione gustosi racconti in versi, non pochi di sapore boccaccesco. Personaggio per certi versi simile è ancora il protagonista di *El necio bien afortunado [Lo sciocco fortunato]*, una specie di Bertoldo ispanico che finisce per avere sempre la meglio. Sono rintracciabili in tutta l'opera dell'autore forti echi di letture italiane, dal Boccacini e l'Aretino al Berni. *El sagaz Estacio [Stazio il sagace]* (1620) viene definito dall'autore «comedia en prosa» per il suo andamento dialogistico. Marcela, dama in vista, cerca un marito disposto a una quieta rassegnazione e le sfilano davanti una serie di pretendenti fra cui il medico, l'indiano [l'americano], l'avar, l'arbitrista, il soldato, l'astrologo, tutti ben descritti, con tratti di misurata comicità; la scelta cadrà su Estacio. Una cosiffatta struttura gli permette una facile quanto scontata satira dei costumi nella quale Salas non si dimostra severo, né adulatore, né eccessivamente moralista, ma bonario e sottile osservatore dotato di fine umorismo.

Ancora qualche pennellata picaresca colora *El curioso y sabio Alejandro*, opera nella quale Salas si abbandona al gusto per la pittura dei quadretti di costume. Del 1620 sono *El caballero perfecto, El subtil cordobés Pedro de Urdemalas*, che riprendono il tema dell'omonimo personaggio folclorico di antica tradizione medioevale. Nella *Casa de Celestina* si assiste a tre lezioni di ruffianeria farcite di comicità verbale di tipo concettistico. Ancora «comedia en prosa» chiama l'autore il romanzo del 1621 *La sabia Flora malsabidilla [Flora, saccante fallita]*, in cui la zingara protagonista si serve di inganni per accalappiare un ricco tornato dall'America.

Più articolata appare *La casa del placer honesto* (1620), dove quattro studenti di Salamanca abbandonano gli studi per correre a corte; là affittano una casa e stabiliscono dei patti

ben curiosi, come quello di non sposare e di non far entrare avvocati, né poeti, né donne, ma soltanto artisti, decisione che offre l'occasione per mettere in bocca ai personaggi racconti e poesie. Il romanzo è, quindi, del genere dei cosiddetti *académicos* e riflette una *novelización* di quelle strutture culturali-mondane tipiche del secolo²⁶. Il romanzo lungo *Don Diego de noche*, del 1643, diviso in nove scene notturne con lo stesso protagonista, include un giocoso epistolario, espediente riutilizzato dall'autore nell'*Estafeta del dios Momo* [*L'invitato del dio Momo*], del 1627, contenente 64 lettere nelle quali fa capolino ogni tipo di personaggio, specie di «commedia umana» del tempo. Parecchi tratti l'accumunano ai *Ragguagli del Parnaso* del Boccacini, peraltro assai presente pure nel viaggio immaginario *Coronas del Parnaso y platos de las Musas* [*Corone di Parnaso e pietanze delle Muse*], opera del 1635. Le pietanze alluse nel titolo, in un banchetto offerto da Apollo, sono opere dello stesso autore, inserite nella finzione, *entremeses*, epistole e una novella di tipo allegorico, *La peregrinación sabia* [*Il pellegrinaggio accorto*], tutte ben incastonate grazie a quella grande abilità diegetica che caratterizzò decisamente questo autore.

Alonso de Castillo Solórzano nacque a Tordesillas nel 1584 in una famiglia benestante, visse a Madrid al servizio del marchese de los Vélez, accompagnandolo pure a Valenza e, pare, anche in Italia. Nel 1631 si trasferì a Saragozza, dove conobbe María de Zayas, che lodò nella *Garduña de Sevilla*. Morì nel 1648, dopo una vita trascorsa in gravi ristrettezze economiche.

Anch'egli scrittore instancabile, diede alle stampe raccolte in versi (*Donaires del Parnaso* [*Grazie del Parnaso*], 1624 e 1625), nonché commedie, *autos* ed *entremeses*, apprezzati all'epoca²⁷. Viene considerato allievo di Lope. Ebbe il gusto di

²⁶ Sulle accademie, il ruolo avuto nel promuovere e stimolare la produzione letteraria dell'epoca e sull'inclusione dell'istituzione stessa nella trama dei romanzi, come cornice o pretesto per inserire *pièces*, poemi, discorsi, ecc., cfr. la bibliografia cit. a p. 445, nota 58.

²⁷ Spesso inclusi nelle collezioni di racconti; cfr. M. Fernández Nieto, «El entremés como capítulo de novela: Castillo Solórzano», in *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, CSIC, 1983, pp. 189-201.

cimentarsi nella riduzione teatrale di romanzi, come nel caso di *Los encantos de Breña* [*Gli incantesimi di Breña*], dove mette in scena *La cautela sin efecto* [*La prudenza sterile*], inclusa nella raccolta *Noches de placer* [*Notti di piacevolezza*].

Diversamente da Salas Barbadillo, si vantava di non aver attinto come fonte d'ispirazione alla novellistica italiana: «Lo que te puedo asegurar es que ninguna cosa de las que en este libro te presento es traducción italiana, sino todas hijas de mi entendimiento»²⁸ [Ciò che è certo è che niente di questo libro è traduzione italiana, ma tutto quanto parto del mio intelletto]. Evidentemente la sua era una posizione polemica contro l'abuso mal dissimulato di trascrizioni di opere straniere, con il conseguente inaridimento immaginativo²⁹. A Castillo viene riconosciuta la massima abilità nell'arte di concatenare le novelle e di variare le modalità dell'intreccio. È lo scrittore che più ha privilegiato la cornice come quadro spazio-temporale esterno motivante la narrazione. La sua prima raccolta, del 1625, è *Tardes entretenidas* [*Pomeriggi dilettevoli*], dove due nobildonne si riuniscono con quattro figlie più la servitù e un amico musico e si raccontano cinque novelle a turno (una di esse, *El culto graduado* [*Il colto laureato*], è una divertente, anche se scontata, satira anticulterana). In *Jornadas alegres* [*Tappe da viaggio gioiose*], del 1626, si serve del quadro-schema del viaggio di cinque tappe di una dama con sorelle e cognati, più un poeta e una ragazza, per mettere insieme canzoni, musica e la «fábula en prosa» *Las bodas de Manzanares*. *Tiempo de regocijo y carnestolendas de Madrid* [*Nozze a Manzanares*. *Momenti di allegrezza e Carnevale a Madrid*] (1627) mostra esplicitamente sin dal titolo il tipo di cornice adottata: seguendo la tradizione della sovrapposizione gioiosa propria della festa di carnevale, si descrivono tre giornate all'insegna dell'esuberanza gastronomica, con letture e rappresentazione di *entremeses* di tema beffardo. Le feste e i riti natalizi catalani offrono una gustosa cornice-descrizione per le *Noches de placer* (Barcellona, 1631); nelle sei notti comprese, si raccontano

²⁸ Alonso de Castillo Solórzano, *Tardes entretenidas*, Madrid, 1625, f. 3r; per indicazioni bibliografiche sulla difficile reperibilità delle stampe antiche dei testi seicenteschi, e la limitata circolazione di quelle moderne, si rimanda a C. Válio, «La novela picaresca y otras formas narrativas», *Historia y crítica de la Literatura Española*, III, pp. 253-264.

²⁹ Per la sua produzione parapicaresca, v. *supra*, p. 469.

dodici novelle. Il Natale è pretesto narrativo anche ne *La Huerta de Valencia* [*I giardini di Valencia*] (1629) in cui cinque cavalieri in carrozza verso il porto della città si scambiano novelle. In *Los alivios de Casandra* [*Gli svaghi di Cassandra*] (1640) Castillo riprende un motivo tradizionale, la malattia di una principessa malinconica, per inserirvi la narrazione di cinque storie e la rappresentazione di una commedia. La formula dell'intreccio di racconti e novelle viene utilizzata anche in *Fiestas del jardín* (1634). Postuma compare la *Sala de recreación* (1649), collezione di altri cinque racconti brevi, uno dei quali (*La prueba de las mujeres*) passa per essere una replica al *Curioso impertinente* cervantino. L'estrosità eccessiva dell'autore è testimoniata da un esercizio di pura ingegnosità di scrittura come fu il redigere un intero romanzo (*La quinta de Laura* [*La villa di Laura*]) senza che mai comparisse la lettera *i*.

Romanzi lunghi sono *Los amantes andaluces* (1633) e *Escarmientos de amor moralizados* [*Castighi d'amore morali*] (1628), la cui materia sarà riversata nel *Lisardo enamorado* (1629).

Nella curva creativa dell'autore è percepibile un graduale e irreversibile passaggio dal picaresco al borghese, ed entro questo filone un allentamento dell'esigenza etica e una maggior ricerca di verosimiglianza. Segni di decadenza della scrittura sono indicati dalla critica in una certa frivolezza delle trame, con l'accumulo di dettagli pittoreschi.

2. MARÍA DE ZAYAS Y SOTOMAYOR E MARIANA DE CARAVAJAL

Scarsissimi sono i dati biografici sicuri della più conosciuta delle scrittrici del XVII secolo. Nata a Madrid, visse con ogni probabilità a Saragozza e probabilmente fece un viaggio a Napoli; dedicò versi d'occasione a gran parte degli *ingenios* della corte e molti ne incluse nelle sue opere narrative; lasciò un'opera teatrale, *Traición en la amistad* [*Tradimento nell'amistà*].

Due sono le raccolte (di dieci novelle l'una) pubblicate, che riscossero immediato e grande successo: le *Novelas amorosas y ejemplares* (Saragozza, 1637) e la *Segunda Parte del Sarao y entretenimiento honesto* [*Seconda parte della festa e intrattenimento onesto*] (1647), collezioni edite congiunte già nel

1659. Peculiarità appariscente della tematica della scrittrice è l'esclusione del lieto fine e una *novelización* della cornice, espediente che crea un saldo rapporto tra i personaggi interni ed esterni a essa. Un gruppo di amici e amiche, riuniti a casa di Lisis per farle compagnia durante una sua convalescenza, decidono di intrattenersi per cinque notti raccontando novelle, cui aggiungeranno balli, musiche e canzoni; a tale cornice si aggiunge la storia dell'amore non corrisposto di don Juan per Lisis, con la comparsa di don Diego, pretendente della padrona di casa, e il conflitto con il rivale, che finisce per preferire Lisarda, ma non vuole perdere comunque l'amore di Lisis, e infine la promessa di matrimonio fra Lisis e don Diego.

Prima «historias», poi «maravillas» e successivamente «desengaños» chiama la scrittrice i suoi racconti, con chiara volontà di evitare il termine *novela*, forse perché voleva raccontare storie inverosimili ma vere, diremmo parafrasando uno degli abbinamenti previsti da Aristotele. Costante è difatti la ricerca di veracità attraverso l'ubicazione delle azioni in ambienti familiari ai lettori, in mezzo a costumi conosciuti, con allusioni a personaggi storici sempre individuabili.³⁰

Alcune costanti tematiche caratterizzano in modo marcato l'opera di María de Zayas. In primo luogo è il disprezzo esplicito per i comportamenti maschili, sempre causa del male della donna, la quale può spingere la sua avversione per l'uomo fino a rimuovere il concetto medesimo di maternità³¹ e a preferire la scelta conventuale. Si è potuto parlare, quindi, di femminismo *ante litteram* nella posizione della Zayas, anche se recentemente sono state riportate ai giusti termini le linee di questo indirizzo di lettura³²; si tratta di chiari *topoi* medioevali, perpetuati dal teatro, come, per esempio, la ribellione

³⁰ Cfr. l'introduzione di A. Yllera a María de Zayas, *Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto* [*Desengaños amorosos*], Madrid, Cátedra, 1983, pp. 37 ss. Esiste un'edizione antologica moderna: *Novelas amorosas y ejemplares o Decamerón español*, a cura di E. Rincón, Madrid, Alianza, 1968, oltre a quella classica delle due parti *Novelas amorosas y ejemplares*, a cura di A. González de Amezúa, Madrid, Real Academia Española, 1948-50.

³¹ Cfr. A. Melloni, *Il sistema narrativo di María de Zayas*, Torino, Quadermi Ibero-Americani, 1976, p. 91.

³² Cfr. A. Yllera, Introduzione a María de Zayas, *Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto*, ed. cit., pp. 48-52, e S.M. Foa, *Feminismo y forma narrativa. Estudios del tema y las técnicas de María de Zayas*, Valencia, Albatros, 1979.

Adelantado. Il termine designava nel Medioevo diverse cariche. 1) Governatore militare e politico di una provincia di frontiera. 2) Giudice superiore del regno o di un distretto a cui erano subordinati tutti gli altri giudici o podestà.

Alcaide. Autorità preposta alla difesa di una fortezza. Passò poi a designare la guardia di una prigione.

Alcalde. Sindaco, capo di un piccolo villaggio o di una città.

Alguacil. Per gli arabi di Spagna il governatore di una città; il termine designò in seguito altri funzionari subalterni, come per esempio le guardie.

Alumbrado. Nella Spagna dei secoli XVI e XVII, gli appartenenti a certi gruppi spirituali che insistevano

sulla illuminazione divina individuale; prescrivendo dalla religione istituzionalizzata, predicavano la purezza "disinteressata" della fede e dell'amore cristiano rifiutando l'intimidazione implicita nell'idea di "peccato" come timore del castigo divino. Vennero condannati come eretici dal tribunale di Toledo nel 1525. Furono chiamati anche *iluminados*.

Amebeo. Struttura di una poesia nella quale i versi o gruppi di versi vengono recitati alternativamente da due o tre personaggi; è frequente nelle egloghe.

Apariencia. Telone dipinto, appeso alle spalle del *tablado**, che costituisce una embrionale scenografia del *corral**.

* All'interno delle definizioni, le parole spagnole distinte con asterisco rinviano a una voce specifica.

Apophthegmata. Raccolte di detti memorabili, di sentenze di tipo ascetico, spirituale o pagano.

Aposento. Gli *aposentos* corrispondono grosso modo ai palchi del teatro all'italiana, ma erano in origine vere e proprie «stanze», appartenenti alle case prospicienti il *patio**. Chi vi prendeva posto vedeva lo spettacolo attraverso delle grate (*celosías*).

Apretador. L'incaricato di sistemare le spettatrici nella *cazuela** e mettere a posto, stringendole, le loro amplissime gonne.

Arbitrista. Si definisce così chi propone al sovrano progetti per risanare le finanze pubbliche; di solito giudicati poco realizzabili e a volte addirittura pregiudizievole.

Arcediano. Giudice ordinario che esercitava, su delega episcopale, giurisdizione in un determinato territorio.

Armada invencible. Flotta inviata da Filippo II nel 1588 contro l'Inghilterra per spodestare Elisabetta I e vendicare così la morte di Maria Stuarda. Formata da circa 30.000 uomini e 130 navi da guerra, venne distrutta da una violenta tempesta.

Audiencia. Atto di ascolto da parte dei sovrani o altre autorità di reclami o solleciti esposti dalla popolazione; indicò in seguito la sala del tribunale dove si svolgeva questa operazione.

Auto. Rappresentazione teatrale breve d'origine medioevale, nella quale di solito intervengono personaggi biblici o allegorici.

Auto de fe. Punizione pubblica dei condannati dal tribunale dell'Inquisizione.

Auto sacramental. Rappresentazione di tipo allegorico, scritta in lode dell'eucarestia, che si rappresentava su carri durante la processione del Corpus Domini; nato dagli

*auto** devoti e dalle *farsas sacramentales**, fu coltivato dai grandi drammaturghi del secolo d'oro. Nonostante la «fissità» didattica, gli argomenti vengono desunti da casi di attualità, dalla mitologia classica, dalle sacre scritture, ecc.

Autor de comedias. Capocomico. *Baile*. Intermezzo cantato e ballato, più breve dell'*entremés**; si evolve poi verso una commistione di forme *entremésiles**, veniva rappresentato tra il secondo e il terzo atto di una commedia.

Bastidores. Quinte del palcoscenico. Ognuno dei pezzi di tela o carta dipinti situati su una intelaiatura di legno; venivano utilizzati nella decorazione laterale dello scenario.

Bodegón. Natura morta, quadro di fiori, frutta, selvaggina, ecc. e utensili di uso quotidiano.

Canción. In origine, qualunque testo poetico, quasi sempre breve, che può essere cantato. 1) *Canción medieval*: inizia con un ritornello o *cabeza* – generalmente una *redondilla**, ma anche una *quintilla** o una strofa di tre versi –, continua con una *redondilla* (*copla**) e finisce con una strofa simile alla *cabeza* dove si ripetono le sue rime (*vuelta*). La forma della canzone medioevale è in relazione con lo *zéjel* e il *villancico**, i suoi temi sono l'amore cortese o argomenti religiosi; è utilizzata come forma metrica nelle *serranillas*. Viene denominata anche *canción trovadoresca*, *cantiga*.

Testimoniata già nel XIII secolo, fu coltivata da Juan de Mena e Santillana e nel Rinascimento fu sostituita dal *villancico**. 2) *Canción petrarquista* o «alla italiana»: composta da quattro a dodici *estancias*, strofa formata da un numero variabile di endecasillabi ed eptasillabi con rima consonante, distribuita liberamente. Consi-

derato metro nobile ed elevato, fu una delle forme liriche della poesia colta del secolo d'oro.

Cancioneril. Relativo ai tipi di poesia colta raccolta nei *cancioneros** del XV secolo, specialmente quella scritta in metri corti.

Cancionero. Collezioni di poesie di uno o vari autori, pubblicate durante i secoli XV e XVI.

Carne bucolico. Poesia di tono o di ambiente pastorale. Vedi *Egloga*, punto 1.

Cartapacio. 1) Zibaldone. 2) Fascio di carte manoscritte o stampate.

Cazuela. Balconata del *corral**, dove si sistemavano le donne per vedere la rappresentazione teatrale.

Comedia a fantasia. Nella classificazione realizzata da Torres Naharro, genere di commedia che rappresenta un evento fantastico e di finzione, con l'apparenza della realtà. Opposta alla *comedia a noticia**.

Comedia a noticia. Commedia realizzata su un evento noto e visto veramente, cioè «storico».

Comedia de disparates. Sottogenere teatrale comico, che utilizza una commedia di successo, le cui situazioni erano ben conosciute dal pubblico, per parodiare scene e linguaggio.

Comedia de enredo. Rappresentazione basata su una «trama» o «intreccio» brillante, in cui si fingeva di dipingere la vita quotidiana. Viene definita anche «de capa y espada», dal nome degli indumenti che i cavalieri indossavano abitualmente. Basata su una serie di meccanismi teatrali (l'entrare e l'uscire dei personaggi, il mascheramento, ecc.), ha come argomento l'amore, il corteggiamento, la gelosia, spesso si conclude con il matrimonio.

Comedia de figurón «di fantoccio». Deformazione della commedia di cappa e spada; l'intreccio si svol-

ge attorno a un personaggio grottesco, sbeffeggiato alla fine della commedia.

Comedia de santos. Rappresentazione che tratta della vita di un santo. Ebbe grande successo, soprattutto perché utilizzava macchine sceniche: infatti illustra eventi miracolosi e sono frequenti gli inserti musicali e cantati, apparizioni e sparizioni di demoni, persone od oggetti, voli di personaggi, ecc.

Comedia de tramoya. Commedia che prevede l'uso di macchine sceniche.

Comedia pastoril. Vedi *Egloga*, punto 2.

Comuneros. [Rivolta dei *comuneros* (1520-21)]. Rivolta essenzialmente cittadina che rivendicava il mantenimento dell'indipendenza delle *Cortes* (organi rappresentativi delle comunità della Castiglia), contro il potere centralizzatore, sentito come straniero, della Corona.

Concettismo. Termine riferito a una corrente poetica del XVII secolo, usato con frequenza in opposizione a *cultismo**. I concettisti ricercano l'artificio della parola, la *ingeniosa agudeza*, l'equivoco basato in una rete di connessioni fra ordini diversi a livello del significato (con la dilogia, la metafora, l'anitesi, il contrasto...) o a livello del significante (con la paronomasia, la dissociazione, i giochi di parole...). Questa tendenza è presente in Spagna nei *cancioneros** quattrocenteschi e arriva alla sua maturità nel secolo d'oro. Si è soliti considerare come il maggior rappresentante del concettismo Quevedo; la sistemazione teorica è stata tuttavia realizzata da Baltasar Gracián in *Agudeza y arte de ingenio*, dove il modello preso più spesso in considerazione è Góngora.

Cultismo. Stile letterario che consiste nell'utilizzare voci poco frequenti (neologismi, arcaismi, latinismi, ecc.), giri elaborati e anacoluti, con l'uso di raffinate metafore e la rottura della sintassi. Si affermò come corrente poetica nel XVII secolo; anche se la critica ha considerato finora Góngora come il maggior rappresentante, il termine esisteva già prima che egli scrivesse le sue composizioni più elaborate.

Dama. Personaggio della *comedia nueva*: prima o seconda «amorisava».

Décima. Strofa di dieci versi ottsillabi con rima consonante. Può presentarsi da sola o come base della *glosa**. Ve ne sono tre tipi: 1) *décima antigua*: dieci versi in rima consonante con la disposizione 4 + 6, 6 + 4. La rima è libera; vi sono fra due e cinque rime; spesso la strofa di quattro versi mostra la forma della *redondilla**. 2) *coplas reales*, strofa con disposizione simmetrica 5 + 5; normalmente con tre rime (per esempio abaaab cdcccd). 3) *décima espinela*, vedi *espinela*. La *décima antigua* già presente nel *Cancionero de Baena*, venne sostituita dalla *copla real* alla fine del Quattrocento; la *copla real* fu introdotta nel teatro da Lope de Rueda e venne usata fino all'inizio del XVII secolo. All'*espinela* arrese un felice successo, e fu coltivata per tutto il XVII secolo, soprattutto grazie all'uso che Lope de Vega ne fece nella sua lirica e nel suo teatro.

Desengaño. Disillusione. L'atteggiamento di stoico distacco dalle cose del mondo, che si forgia a seguito di ripetuti disinganni, e che porta a considerare l'illusorietà ingannevole della vita, oltre la quale cercare la verità. Il *desengaño* si esprime, a livello retorico,

con le figure di opposizione (antitesi, ossimoro, omonimia) per rappresentare il contrasto fra *verdad/mentira*, apparenza/realtà. Se alcuni critici hanno visto nella frequenza del termine *desengaño* «una *forma mentis*, una concezione del mondo» tipicamente barocca, derivata dalla crisi coeva della Spagna, altri l'hanno considerata, sostanzialmente, una forma di espressione ormai lessicalizzata e funzionale nel teatro e nella poesia.

Desván. Nel *corral** è la «soffitta», situata alle spalle del *tablado**, dove erano sistemate alcune delle macchine di scena.

Dilogia. Figura che si determina quando un termine presenta più significati lontani fra di loro, tali da creare un'ambiguità e dare luogo a equivoci.

Discreto. Sagace. Nel Seicento viene applicato al destinatario di opere letterarie in grado di decifrare i giochi occulti presentati dall'autore nella sua opera.

Ditrambo. Forma della lirica corale greca usata, all'origine, in lode del dio Dioniso. Passò poi a designare una composizione lirica che esprimeva sentimenti esasperati, con frequenza risolti in elogi eccessivi verso qualcosa o qualcuno.

Egloga. 1) Poesia di carattere pastorale (ne esistono di piscatorie e di venatorie) sul modello delle *Bucoliche* di Virgilio. 2) Dalle egloghe di Virgilio, Encina creerà forme teatrali che accoglieranno temi profani e religiosi; elemento unificante ne è il pastore, connotato dal suo gergo: ma il personaggio appare anche nelle *faras** e nell'*auto**.

Elegia. Composizione poetica lirica che presenta due caratteri ben differenziati: la tristezza e il dolore a causa della morte di una per-

stituiti da teatri all'italiana, coperti, denominati *Coliseo*.

Costumbrismo. Corrente letteraria che si sviluppa nell'Ottocento caratterizzata, a livello formale, dalla brevità (si parlerà di *cuadros de costumbres*) e a livello di contenuto dall'interesse per il «popolo», inteso come nuovo soggetto legato alla società urbana moderna. I *costumbristas* descrivono e analizzano la vita collettiva attraverso tipi generici (acquaio, friggitore, ecc.) e spazi che rappresentano aspetti di carattere sociale: la strada, il giardino pubblico, la *caféteria*... Intimamente legato alla rivoluzione industriale e allo sviluppo della stampa. Per estensione si definisce *costumbrista* ogni descrizione di tipi e di costumi.

Cristiano nuovo. Persona convertita di recente al cristianesimo, ma che aveva antenati di origine musulmana o ebraica.

Cristiano viejo. Casta dominante della Castiglia, formata da coloro che non avevano antenati di origine musulmana né ebraica («impuri»); si consideravano discendenti dei goti, degli iberici o dei romani.

Cuarteto. In senso ampio si denomina *cuarteto* qualunque strofa di arte mayor, specialmente di endecasillabi. Da un punto di vista storico ne esistono due tipi: a) strofa isometrica di endecasillabi consonanti (ABAB e ABBA, tipica della quartina del sonetto); b) strofa di versi plurimetri (endecasillabi e versi di sette sillabe) disposti liberamente. Usate prima solo sporadicamente, ancora non è chiaro se siano di provenienza italiana o se derivino dalla tradizione *cancioneril** di carattere provenzale.

Quentecillo. Raccontino, a volte di origine popolare, da cui si ricava una morale sentenziosa.

Corpus Cristi (o Corpus). Nome che in Spagna si dà alla festività del Corpus Domini.

Corral. Luogo dove si svolge uno spettacolo teatrale, gestito da professionisti e indirizzato a un pubblico pagante; era costituito spesso da corti interne di locande e alberghi. Grazie alle confraternite religiose, nascono verso la metà del Cinquecento i primi teatri stabili a pagamento; le autorità concedevano agli ospedali il «privilegio» di ospitare rappresentazioni teatrali nei propri *pattios** o *corrales* in modo da ricavare un introito fisso per incrementare le proprie attività benefiche. Nel corso del Settecento vengono so-

nueva: protagonista maschile con il ruolo di «amoroso».

Glosa. Poema «tradizionale», formato da una strofa iniziale breve – al massimo quattro versi – e di una serie di strofe che glossano o commentano il contenuto della prima; il numero di strofe dipende dai versi del primo testo; di solito i versi sono ottsillabi; la rima è consonante. La *glosa*, si caratterizza come poesia della vita sociale, di tipo intellettuale, riflessivo. Fu coltivata in Spagna dalla metà del Quattrocento fino alla fine del Seicento. La *glosa* sembra derivare da forme semplici di ritornello.

Gongorismo. Stile proprio delle liriche e dei poemi di Góngora (vedi *concettismo*, *cultismo*).

Gracioso. Personaggio che, in un'opera teatrale, ha un ruolo comico. Fu Lope de Vega a fissare i tratti del tipo nella *comedia nueva*, come personaggio impertinente e pauroso, di estrazione sociale bassa; di solito è il servo del protagonista maschile, il *galán**, in modo da creare un contrasto burlesco. Spesso corteggia la serva della dama amata dal padrone. *Gradas*. Nel *corral**, gradinate situate ai lati del *patio**, dove sedevano abitualmente gli artigiani, i commercianti, gli appartenenti alle organizzazioni delle arti e mestieri.

Guardinfante. Struttura rigida, fatta di archetti, che nel XVII secolo le donne mettevano sotto le gonne per gonfiarle.

Hidalgo. In origine classe sociale formata soprattutto dai secondogeniti della piccola nobiltà; dediti in primo luogo alla guerra, mantenevano uno stretto codice di onore nei loro rapporti sociali. Con la *reconquista* la denominazione di *hidalgo* si estese ai guerrieri in grado di provvedere al

teatro (Lope de Vega la considerava una buona strofa per i lamenti) e in liriche spesso di carattere epigrammatico.

Estatutos de limpieza de sangre. Vedi *limpieza de sangre*.

Estríbillo. Ritornello. Breve gruppo di versi usati per introdurre una composizione, ripetuti integralmente o parzialmente dopo ogni strofa. Frequente nella poesia di tipo popolare, nelle *glosas**, *villancicos**, ecc., l'*estríbillo* racchiude normalmente l'idea principale della composizione.

Fabla. Deformazione gergale di tipo arcaizzante.

Farandula. Compagnia teatrale formata da comici, in genere sette o più uomini e tre donne, che percorrevano la Spagna per rappresentare un loro repertorio drammatico.

Farsa. Brevi composizioni teatrali di natura esclusivamente comica, con toni popolari, dissacratori e scatologici. Tuttavia le *farsas* del Quattrocento, germe della futura commedia, spesso col comico puro non hanno nulla da spartire. Nel Cinquecento, per esempio, le *farsas* di Sánchez de Badajoz, rappresentate anche nella cattedrale, si presentano come un intrattenimento raffinato e cortigiano.

Farsa sacramental. Variazioni o aggiunte di carattere profano-buffonesco, di sapore popolare, che accompagnavano le rappresentazioni sacre durante le feste religiose. Di argomento devoto ed edificante, si rappresentavano sulla piazza e avevano carattere didattico.

Fin de fiesta. Ballo con il quale si concludevano le rappresentazioni teatrali dei *corrales**.

Florilegio. Antologia di frammenti letterari selezionati.

Gaita gallega. 1) Cornamusa. 2) Sonata pastorale gallega.

Galán. Personaggio della *comedia*

in *romances** di sette sillabe, ma che ammette anche versi di cinque o sei sillabe e altre forme metriche come la *redondilla**.

Entremés. Il termine sembra derivare dal catalano («una delle portate di un banchetto») e nel Medioevo si riferiva al momento di pausa e divertimento durante il pranzo stesso; ma con *entremés* si designavano anche i carri adorni di statue profane di tipo allegorico, poi supporto per le sfilate di persone. In Castiglia appare nel 1423 e designa ogni tipo di intrattenimento di corte. L'*entremés* è anche una breve farsa dialogata, con personaggi abbastanza tipici, di classi sociali basse, o trattati in modo satirico, che mette in scena una burla o una serie di situazioni comiche; nel secolo d'oro si rappresentava fra il primo e il secondo atto nella commedia.

Entremésil. Tutto ciò che si riferisce all'*entremés**.

Entremesística. L'insieme degli *entremeses**.

Escarmiento. Avvertimento, esempio, lezione, acquisiti con l'avvertenza o esperienza dell'errore o pregiudizio nelle proprie o altrui azioni.

Escotillón. Parte del pavimento del palcoscenico che può abbassarsi o alzarsi per lasciare delle aperture da dove appaiono e scompaiono cose o personaggi, soprattutto infernali.

Escribano del Ayuntamiento. Persona autorizzata dallo stato a far fede degli atti notarili. Più tardi le persone incaricate di redigere, custodire e autorizzare tali documenti sono diventati i notai.

Espinela. Combinazione strofica di dieci versi di *arte menor* con rima consonante (vedi *décima*), che rispetta lo schema abbaa cccdd. Dopo il quarto verso ci deve essere una pausa di senso. Usata nel

sona, la felicità dovuta all'amore; il metro proprio della *elegia* è il *dístico* (un verso di sei sillabe e l'altro di cinque). Bruce W. Warddrop suggerisce di limitare il significato del termine ai poemi che si ispirano alla morte di una persona e che propongono in seguito delle considerazioni di carattere più o meno generale.

Emblema. 1) Figura allegorica che consiste nel caratterizzare il personaggio attraverso oggetti, luoghi, forme di vestire o di parlare a esso strettamente legati, in modo tale che la comparsa di questi segni evochi il personaggio di cui sono *emblema*. 2) Nel XVI e XVII secolo si denominava così il disegno di valore simbolico, seguito da un commento in versi o prosa, che presentava un valore universale. Se il disegno e la *glosa* alludono a una persona o a una classe sociale, la forma letteraria si denomina *Empresa**.

Enaguas. Specie di gonnella, in genere di tela bianca, che si usava sotto la gonna esterna.

Encomienda. Istituzione impiantata nelle colonie americane all'indomani della conquista, tramite la quale un *encomendero* si assumeva l'obbligo di proteggere un determinato gruppo di indios e di istruirli nella strada della civiltà e del cristianesimo e, in cambio, riceveva dagli indios servizi e tributi; di carattere non ereditario (almeno in teoria), questo sistema fu denunciato da Las Casas come forma di sfruttamento della mano d'opera indigena. Cominciò a declinare quando diventò statale, cioè quando gli indios ricevevano un salario per un lavoro controllato ufficialmente dai rappresentanti della monarchia spagnola.

Endecha. Poesia di tema triste, spesso funebre, generalmente scritta

mantenimento di un cavallo. In seguito la *bidalgúa* caratterizzò un *modus vivendi* che divenne carattere distintivo anche per chi non avesse titoli nobiliari, comprendendo coloro che vivevano di rendite e non di lavoro.

Ingenio. Letterato; la denominazione si applicava ai commediografi e ai poeti.

Jácara. Composizione poetica in *romance**, che racconta i fatti della malavita, riportando il loro linguaggio (chiamato di *germanía*); veniva cantata in un tono denominato anche «jácara», all'inizio era in forma monologica come la *loa**, poi diventa dialogata, assumendo maggiore estensione fino a convertirsi in una *pièce* breve rappresentata negli intermezzi teatrali.

Jarcha mozárabica. Parole e versi inseriti in lingua romanza inseriti alla fine di una *moaxaja*, canzone lirica con il testo principale in arabo o in ebraico, databile agli inizi dell'XI secolo. Gli scrittori raccolsero nelle *jarchas* brevi canzoni presistenti, *estribillos** da due a quattro versi in cui le innamorate cantano le loro gioie o pene d'amore, precludendo i *villancicos** castigliani. Le *jarchas* sono i primi testi conservati in cui viene usata una lingua romanza.

Jornada. Nome dato agli atti dalla commedia rinascimentale (si trovava per esempio nella *Propalladia* di Torres Naharro); «jornada» indicava il tratto di strada che si faceva in un giorno di viaggio. La dizione «jornada» si imporrà nel secolo d'oro, dopo un periodo di compresenza con la dizione *acto*, di derivazione classica. Se all'inizio la commedia presentava i cinque atti del modello classico, già in Juan de la Cueva le *jornadas* si riducono a quattro, fino ad arrivare alle tre canoniche del teatro di Lope de Vega.

partenere agli ordini religiosi o ai Collegi Maggiori delle università.

Lindo. Damerino.

Lira. Strofa di cinque versi, tre settenari (primo, terzo e quarto) e due endecasillabi (secondo e quinto), con due rime consonanti che presentano lo schema aBabB; usato da Bernardo Tasso fu introdotto in Spagna da Garcilaso nella canzone *A la flor de Gnidio*; il nome della strofa deriva dal primo verso di questa canzone. La lira, con i suoi cinque versi, non permette lunghi concatenamenti sintattici e quindi il verso tende a concentrare i significati. Fray Luis de León introduce modificazioni nel numero di versi e nella disposizione delle rime, utilizzando diverse combinazioni che di solito finiscono con una rima baciata.

Loa. Brevi componimenti che precedevano la commedia, avevano come scopo quello di richiamare l'attenzione dell'uditorio, talora di presentare le compagnie, e a volte di fornire un riassunto dell'argomento. La *loa* serviva anche per lodare il pubblico presente e la città sede dello spettacolo. Sembra che l'attacco della *loa*, dopo gli accordi delle chitarre, fosse segnato dall'agitarsi di fiacole. Vi sono anche *loas* scritte per specifiche circostanze, in occasione di rappresentazioni a corte; altre venivano recitate da attori solitari che andavano di paesi in paese, interpretandole davanti al parroco, al barbiere e al sagrestano. La *loa* deriva dal prologo, poi si evolve verso un colloquio tra più personaggi.

Madrigal. Poema breve che utilizza la forma metrica della *silva*; normalmente è composto da otto a dodici versi, ma può averne di più. La rima è solo consonante e i versi si dispongono liberamente; si danno anche versi senza rima.

Il *madrigal* è di origine popolare, e poeticamente si caratterizza perché dà voce al sentimento amoroso, espresso in forma semplice e delicata; nel XV secolo si trasformò profondamente con l'introduzione di temi morali e politici. Il *madrigal* spagnolo si basa sulle antiche forme libere italiane, forse fu introdotto in Spagna da Gutierre de Cetina; raggiunse la massima diffusione nel Seicento.

Mojiganga. *Pieza corta** derivata dagli spettacoli grotteschi di carnevale, è testo di varia natura, perché può essere corredo dell'*auto sacramental** e momento carnevalesco. Nel secolo d'oro si recitava alla fine della commedia con gli attori mascherati in maniera burlesca, accompagnata dalla musica e arricchita dal ballo; la *mojiganga* si integra addirittura in certi momenti allo spettacolo di corte.

Moneda de vellón. Moneta di rame che venne introdotta al posto di quella d'argento (vedi *resello*).

Morisco. 1) Persona di origine musulmana che, dopo l'imposizione del battesimo, decide di rimanere in Spagna, formalmente come cristiano convertito (*nuevo*). 2) Gerardo che imita il modo di deformare la lingua proprio dei *moriscos* (vedi 1).

Mosqueteros. Moschettieri. Spettatori in piedi nel *patio** del *corral**, giudici della commedia inquieti e terribili.

Novela bizantina. Tipo di romanzo che rielabora le narrazioni elleniche sorte nel I-II secolo d.C. Comune è l'artificio narrativo, basato su un amore ostacolato che, attraverso una serie di prove, arriva al lieto fine, con l'unione dei due innamorati. *Le etiopiche* di Eliodoro (*Storia dei leali amanti Teagene e Cariclea*) e *Gli amori di Leucippe e Clitofonte* di Achille

Tacio, sono le opere che più influenzeranno lo sviluppo della *novela bizantina* nel secolo d'oro, il cui esempio più conosciuto è il *Persiles* di Cervantes.

Novela corta. Racconto breve, di ambientazione quasi sempre urbana (perciò riceve anche il nome di *novela cortesana* o *de costumbres*); ebbe grande successo dopo le traduzioni in spagnolo di Straparola e Bandello all'inizio del Seicento. Considerata produzione di intrattenimento, viene riscattata o con la sua «utilità» in quanto esemplare, o con l'appello alla tradizione classica (secondo la teorizzazione di Cervantes, Lope de Vega e Lugo y Dávila).

Novela de cautivos. Anche se la attività è uno dei temi più antichi e costanti della letteratura, la *novela de cautivos* ha inizio nel Rinascimento e raggiunge il suo massimo sviluppo nel secolo d'oro, come variante tematica della *novela corta*.

Novela ejemplar. La denominazione «esemplare» ha un'antica tradizione, ed è stata applicata a opere lontane fra di loro come *L'asino d'oro* di Apuleio o *La Diana enamorada* di Gil Polo, ma acquista vigore nel Cinquecento, quando Giraldo Cinzio iscrive nelle sue *novelle* un autentico proposito edificante. Nel secolo d'oro, come nel Medioevo, il termine «ejemplar» si applica a un racconto contenente esempi e lezioni morali.

Novela morisca. Gruppo generico di opere che trova il suo punto di partenza nella novella *El Abencerraje*, dove si integra alla narrazione la descrizione dell'ambiente arabo, già presente nel *romance-ro*, che viene inserito in un modello narrativo di derivazione italiana; il suo culmine si trova nell'opera di Ginés Pérez de Hita,

Guerras civiles de Granada. Un tema dominante è quello della generosità cavalleresca; mentre i personaggi vengono contrapposti per motivi di religione e di nazionalità.

Octava. In senso generale, qualunque strofa di otto versi.

Octava real. Combinazione di origine italiana, formata da otto versi endecasillabi con rima consonante, è organizzata secondo lo schema ABABABCC, anche se in alcune occasioni si trovano altre combinazioni nei primi sei versi. Strofa tradizionalmente associata alla poesia epica o alla lirica di tono elevato. Riceve anche il nome di «octava heroica», «octava italiana» e «octava rima».

Opposita. Coppia di concetti contrari.

Palacio. Palatino. Riferito al palazzo reale o alla corte.

Paso. 1) Nome dato originariamente all'*entremés*. 2) Gruppo che rappresenta un episodio della passione di Cristo nella processione di Pasqua. 3) Scena.

Patio. Platea del *corral* dove erano situate delle panche; dietro a queste prendevano posto gli spettatori in piedi.

Patraña. Storia incredibile che si racconta come se fosse vera; in particolare quando la inverosimiglianza è molto evidente e contiene un'elevata complicazione di eventi.

Pescante. Tipo di *tramoya*, specie di gru che permetteva di far scendere o salire sul palcoscenico persone o figure.

Pieza corta (*loa*, *entremés*, *sainete*, *baile* e *mojiganga*). Le *piezas cortas* coesistono in uno stesso spettacolo con la commedia, e sono il luogo, lo schermo, dove si proiettano i «desideri bassi» dello spettatore. La loro struttura è semplice e lineare, ma a questa

semplicità corrisponde una densità di senso, derivata dalla sua stessa brevità, che esige un'assoluta concentrazione.

Pieza teatral. Testo teatrale comprendente da un lato la commedia dall'altro la *pieza corta*.

Plegio suelto. Vengono denominate così le stampe di testi, divise in fascicoli per essere vendute separatamente.

Poesía. Poesia. Non si effettua in spagnolo la differenza tra «poesia» di breve estensione e «poesía» di maggiore respiro.

Poesía de cordel. Opere popolari come *romances* o *coplas* di cicchi, storie corte, commedie, vite di santi e altre persone famose; si stampavano in *plegos sueltos*. Derivano il loro nome dal fatto che venivano esposte per la vendita appese a un cordino (*cordel*).

Privado. Primo ministro, denominato anche *valido*.

Quartina. Vedi *Cuarteto*. **Quintilla.** Combinazione strofica di cinque versi ottsillabi con due rime consonanti diverse. I trattatisti richiedono che non ci siano più di tre versi di seguito con la stessa rima, che gli ultimi due non siano in rima e che non ci sia nessun verso libero (per esempio ababa, abbab, ...). La quintilla può trattare qualunque tema; è più spesso utilizzata nella poesia lirica, nella narrativa e, soprattutto, nel testo teatrale.

Racionero. Economo.

Reddido. *Epanadiplosi*. Figura retorica che prevede la ricorrenza di una o più parole all'inizio e alla fine di un segmento testuale.

Redondilla. Strofa di quattro versi ottsillabi, sempre con rima consonante; ne esistono due tipi: a) *redondilla* con rima incrociata (abba), usata quasi esclusivamente dal secolo d'oro in poi; b) *re-*

dondilla con rima alternata (abab), è la forma più antica e presenta anche la variante di *pie quebrado* (a8b4a8b4), rintracciabile già nel Marqués de Santillana. La *redondilla* può trattare qualunque argomento (Lope la consigliava per i temi amorosi). **Refrán.** Frase di forma semimetrica e spesso con rima, che esprime in modo sentenzioso un pensiero o giudizio in cui si mettono in rapporto almeno due idee. È affine al proverbio.

Relación. Frammento di commedia, di solito un lungo riassunto di vicende anteriori, che nell'ultima metà del XVII secolo si comincia a stampare in forma autonoma nei *plegos sueltos*. Nel caso fossero recitate da un attore o da un attore si distinguevano in *relaciones de hombre* e *de mujer*.

Resello. Operazione monetaria secondo la quale si alza il valore nominale della moneta *de vellón*, cioè frazionaria; si ritira la moneta circolante che viene poi rimessa in circolazione con valore nominale doppio. Di fatto una svalutazione controllata, che rompe la corrispondenza tra moneta d'argento e di rame.

Rima. Uguaglianza o somiglianza dei suoni alla fine di due o più versi, a partire dall'ultima vocale tonica. Nella poesia spagnola si distinguono due tipi di rima: *consonante*, in cui la uguaglianza dei suoni è fra consonanti e vocali (per esempio *gusto, justo*); *assonante* (o rima imperfetta), con uguaglianza solo fra vocali dall'ultimo ictus del verso (per esempio *puede, suerte*).

Rima assonante. Tipo di rima imperfetta, con identità parziale, in cui le vocali sono identiche ma le consonanti diverse. Nei dittonghi soltanto la vocale che funziona come piena determina la forma-

zione dell'assonanza, le altre vocali non contano agli effetti della rima; per esempio *quisierais* può rimare con *licencia*, secondo lo schema é-a: é-a.

Rodomontada. Azione eccessiva, bravata. Deriva dall'eroe del ciclo carolingio, uso a tali eccessive imprese.

Romance. Composizione lirica di carattere popolare, formata da una serie indeterminata di ottosillabi con rima assonante nei versi pari, mentre i versi dispari rimangono liberi. Il suo contenuto è molto vario, anche se all'inizio era improntato con l'epica e con la lirica (gli studiosi reputano, salvo poche eccezioni, che il *romance* abbia origine dall'epica). Dall'inizio del Cinquecento si ha una forte divulgazione scritta dei *romances* prima con i *plegos sueltos** e poi attraverso i *Cancioneros** e i *Romanceros**. Aumenta anche l'interesse per il genere da parte dei poeti colti, che introducono due importanti modifiche: la disposizione in quartine e la possibilità di intercalare composizioni liriche (*villancicos** o canzoni). Il *romance* raggiunge la massima diffusione grazie al suo uso nel teatro del secolo d'oro; i grandi maestri sono Lope de Vega, Góngora e Quevedo. In questo periodo il *romance* epico si rinnova e si amplia la sua gamma tematica; si avranno così *romances* amorosi, *moriscos**, pastorali, satirici, cavallereschi, religiosi, ecc.; la nuova produzione sarà chiamata *Romance nuevo*. Verso la metà del Seicento inizia la sua decadenza ed è con il Romanticismo che il *romance* ritrova importanti cultori; nel nostro secolo si ricordano poi il conosciuto *Romance gitano* di García Lorca.

Romancero. Raccolte di *romances** che si cominciano a effettuare

verso la metà del XVI secolo. La più famosa è il *Cancionero de Romances* (1547-48) edito ad Anversa: vi appaiono *romances** di tema eroico e storico (sul re Rodrigo, Fernán González, il Cid, ecc.), del ciclo carolingio e amoroso.

Romancil. Relativo al *romance**.

Romancístico. Relativo al *romance**.

Sainete. Breve farsa con ampie parti cantate, chiamata nel secolo d'oro anche *entremés**; nel Settecento i *sainetes* si evolvono diventando opere brevi inserite nella commedia. I neoclassici disprezzavano profondamente il *sainete*, sia perché presentava una comicità sottolineatura di tratti e ambienti popolari, sia per la libertà che in esso godevano gli attori i quali, improvvisando e cambiando il testo, lo utilizzavano come pretesto per una recitazione personale; veniva considerato perciò come un insieme di buffonate che interrompevano la rappresentazione per divertire lo sciocco volgo.

Seguidilla. Seghigia. Combinazione di versi disposti secondo due schemi principali. 1) *seguidilla simple*. Strofa di quattro versi in cui si alternano versi di sette e di cinque sillabe (si trovano fluttuazioni nel numero di sillabe); soltanto il secondo e il quarto verso hanno rima assonante (a volte anche consonante). La rima cambia ad ogni strofa (lo schema è: a7b5c7b5). 2) *seguidilla compuesta*. Alla *seguidilla simple* aggiunte tre versi, secondo lo schema a7b5c7b5-d5c7d5. La seconda parte si separa dalla prima strofa per la rima e per il senso. Si diffonde dal XVIII secolo in poi. Strofa autoctona, d'origine popolare come testimonia la sua irregolarità sillabica, la seghigia semplice si

trova in alcune *jarchas** dei secoli XI e XII. Si scrisse in due versi lunghi fino all'inizio del Seicento e con Lope de Vega ebbe grande importanza nel teatro aureo, specialmente negli *entremeses**. La seghigia non ha limiti nei temi ed è, per la sua provenienza, una canzone da ballo festoso.

Serrana. Il termine può tradursi come "montanara" o "pastorella". Poesia breve d'origine medioevale, con versi di sei sillabe (*serranilla*) od ottosillabi; si presenta in forma di *romance**, *villancico** o *canción* medioevale*. Quello che caratterizza la *serrana* è il tema: vi si descrive in strofe dialogate l'incontro fra due persone di differenti stati sociali (per esempio fra un cavaliere e una figlia di contadini o montanari come nel *Libro de Buen Amor*). La *serranilla* divenne genere cortigiano con Santillana e da allora si scrisse anche in forma di *canción**.

Sestina. Sestina. Forma di antica canzone provenzale, di composizione rigorosamente fissa: sei strofe di sei versi endecasillabi e un *remate* (finale) di tre versi; i versi non rimano fra di loro, ma tutti i versi ripetono in ordine diverso la stessa parola della prima strofa nelle altre strofe. La sua invenzione si attribuisce ad Arnaut Daniel. Introdotta in Italia da Dante e usata da Petrarca, in Spagna si coltivò a partire dal XVI secolo. Strofa di carattere colto, il cultore più importante è considerato Herrera; venne usata anche da Cervantes e Lope de Vega, anche se nel Seicento comincia a decadere e non si trova più nella letteratura spagnola posteriore.

Silba. Forma strofica di lunghe serie di versi che non costituiscono strofe. Ha la sua origine nella canzone petrarchista. I diversi tipi si possono dividere in due

gruppi: 1) *Silba* classica, combinazione di endecasillabi settenari con rime consonanti formate liberamente (a volte le rime sono assonanti); di estensione illimitata. Adatta a qualsiasi tono poetico, il suo contenuto è molto vario. Fu Góngora che ne decise il carattere e ne consolidò la forma nelle *Soledades*. A volte venne confusa col *madrigal** ed ebbe grande fortuna nelle odi neoclassiche e nella poesia filosofica del Romanticismo. 2) *Silba* dei modernisti, viene ampliata la forma classica con l'uso di versi di varia lunghezza (3, 5, 9, 14 sillabe divise in 7+7) ma con un ritmo simile e l'introduzione della rima assonante. Le innovazioni essenziali si devono a Rubén Darío; la *silba* modernista venne coltivata anche da Antonio Machado.

Soneto. Metro di origine italiana formato da due quartine e due terzine di endecasillabi con rima consonante. Le combinazioni di rima sono molteplici; ne sono state catalogate più di venti tipi, anche se nel sonetto classico le quartine e le terzine presentano la rima alternata o incrociata (ci sono quattro rime; per esempio ABBA ABBA CDC CDC). Sonetto all'interno del quale si svolge un dialogo; può avere carattere burlesco.

Stanza. Vedi *canción* petrarchista. **Strambotto.** Coda del sonetto. Originariamente forma popolare, in Italia formò il *sonetto caudato*, di carattere esclusivamente satirico o burlesco, mentre in Spagna viene usato anche per la poesia seria.

Tablado. "Palcoscenico"; nel *corral** occupava uno dei lati minori; era aggettante su tre lati e sovrastato da un'impalcatura (chiamata *teatro*), alla quale si appendevano dei teloni (*aparencias**)

Zarzuela. Genere che nasce nel Seicento: parti cantate si alternano a parti parlate, con lo stile di recitazione italiano giustapposto a mode popolarieggianti. Frequenti nello spettacolo di corte, dove si appoggiavano su argomenti mitologici, nel Settecento si compie una vera rivoluzione con i libretti di Ramón de la Cruz, che introduce anche temi attuali e popolari, raggiungendo grande auge.

specialmente relativi al Natale. Il *villancico* sembra un'evoluzione della forma dello *zéjel* ed ebbe la massima divulgazione nel XVI secolo, quando venne usato da Juan del Encina e da santa Teresa; fu introdotto nel teatro da Gil Vicente e stimato dai grandi poeti fino ai nostri giorni. Dal Cinquecento il *villancico* è una delle forme più abituali delle *letrillas**, genere spesso burlesco.

Verso de arte mayor. Verso lungo di origine medioevale, oscilla nel numero di sillabe e presenta una cesura; i suoi emistichi hanno un numero di sillabe fluttuanti e si influenzano reciprocamente, con la finalità di raggiungere un equilibrio nell'estensione dell'intero verso. Santillana sosteneva che il verso d'arte maggiore si coltivò all'inizio in Portogallo e Galizia, mentre alcuni studiosi lo fanno derivare dal dodecasillabo del latino medioevale. Il verso si trova con frequenza nel *Cancionero de Baena* e raggiunge il suo apogeo nel Quattrocento col *Laberinto* di Juan de Mena. Dall'inizio del XVII secolo fino alla sua ricomparsa nel Settecento si trova, solo occasionalmente, usato come arcaismo.

Verso de arte menor. Verso di otto sillabe. L'ottosillabo è il verso più usato nella letteratura castigliana, poiché l'insieme di otto sillabe costituisce il gruppo base d'intonazione nella costruzione fonologica del castigliano. Il verso d'arte minore, che serve spesso per accelerare il ritmo, si adatta a qualunque tematica ed è frequente nella poesia popolare. Viene anche chiamato *verso de redondilla**.

Villancico. Poesia strofica di tipo musicale a composizione fissa, anche se la forma metrica può variare. Composto da un ritornello iniziale (*cabeza*) e da una strofa divisa in tre parti: due *muñanzas* che formano una *redondilla** con rime indipendenti e una *vuelta* che riprende le rime del ritornello iniziale. Normalmente è composto da ottosillabi o versi di sei sillabe; i versi della *cabeza* derivano dalla poesia popolare. Rispetto ai temi non ci sono limiti, anche se i più appartengono alla poesia amorosa tradizionale o popolare e alle canzoni religiose,

con scene dipinte. Nel Settecento viene completamente rifatto: scavando la parte sottostante, se ne aumentano le dimensioni e si predispongono un posto per il suggeritore.

Telón de boca. "Sipario". Telo che nel teatro all'italiana copre l'apertura del palcoscenico, ed è chiuso prima di cominciare la rappresentazione teatrale e fra gli atti o intermezzi.

Tertulia. "Conversazione". Spazio normalmente situato al lato del palcoscenico al secondo piano, riservato a funzionari e intellettuali. La *tertulia* sopravvive nel Settecento ancora come luogo di disposizione degli intellettuali.

Terza rima. Chiamata anche «terceto dantesco» o «terceto». Strofa isometrica di tre versi endecasillabi disposti secondo lo schema fissa ABA BCB CDC, ecc. in modo da legare le strofe in lunghe serie (da lì il nome «terceto encadenado»). Forma propria della poesia elevata, Lope lo consigliava «para cosas graves». Il contrasto tra forma elevata e contenuto leggero si prestava all'uso satirico, come si può vedere in Góngora. Resa famosa da Dante nella *Divina Commedia* e coltivata dall'Ariosto, fu introdotta in Spagna da Boscán; passò poi al testo teatrale. Si ritroverà con varianti nel Modernismo.

Tertina. Vedi *Terza rima*.

Tramoya. Termine generico che designava nel Seicento la macchina teatrale. La *tramoya* propriamente detta sembra che fosse sorta di piramide rovesciata, che poteva girare e mostrare varie facce al pubblico; si usava per l'apparizione o sparizione di personaggi. Durante il Seicento vi fu un forte sviluppo degli apparati scenotecnici.

Valido. Primo ministro.