

Collana pubblicata con il contributo di:

Maria e George Embiricos

Athina Maria Fix

Sydney Picasso

COLLEZIONE
DELL'AVANT-GARDE
DELLE LETTERE

INTRODUZIONE
di Giorgio Agamben

IL TEATRO SPAGNOLO DEI SECOLI D'ORO

Volume primo

Lope de Vega Carpio

Tirso de Molina

Miguel de Cervantes Saavedra

Coordinamento generale di Maria Grazia Profeti

Testo spagnolo a fronte

 BOMPIANI

<i>El vergonzoso en Palacio / Il timido a Palazzo</i> Testo spagnolo a cura di Giulia Poggi e Frej Moretti Nota introduttiva, traduzione e note di Giulia Poggi	1103
<i>Don Gil de las calzas verdes / Don Gil dalle calze verdi</i> Testo spagnolo a cura di Giulia Poggi e Frej Moretti Nota introduttiva e note di Giulia Poggi Traduzione di Giulia Poggi e Ida Poggi Nuccio	1383
<i>El condenado por desconfiado / Dannato perché incredulo</i> Testo spagnolo a cura di Maria Grazia Profeti Nota introduttiva, traduzione e note di Giovanni Cara	1619
<i>El burlador de Sevilla / L'ingannatore di Siviglia</i> Testo spagnolo a cura di Maria Grazia Profeti Nota introduttiva, traduzione e note di Maria Grazia Profeti	1833
Miguel de Cervantes Saavedra <i>La vita e il teatro di Maria Grazia Profeti</i>	2045 2047
<i>La entretenida / La spassosa</i> Testo spagnolo a cura di Federica Cappelli Nota introduttiva di Giulia Poggi Traduzione di David Batocchi e Marco Ottaiano Note di Federica Cappelli	2057
Note	2271
Indice dei nomi citati nelle introduzioni e nelle note	2405
Indice dei nomi citati nelle commedie	2423
Biografie dei curatori	2427
Indice del volume	2433

Introduzione di Maria Grazia Profeti

Il teatro spagnolo dei Secoli d'Oro

1. La «crisi» della Spagna nei Secoli d'Oro: tra storia e letteratura

La vita culturale spagnola del secolo XVII è segnata da una fortissima teatralità che ne investe ogni momento ed ogni manifestazione: il fenomeno è stato vivacemente descritto e ne sono state indagate le cause, sia chiamando in causa il conflitto latente tra caste e il senso drammatico della crisi, sia ricordando il fasto visivo della cerimonia e l'importanza socio-politica della festa.¹

Si è soliti sottolineare, meravigliandosene, come la gran fioritura letteraria e teatrale dei Secoli d'Oro spagnoli si produca in un momento di crisi economica e politica della Spagna; e decada poi dal 1680, cioè quando parrebbe avere inizio una ripresa.² Si è anche rilevato come, nonostante la ricchezza della sua letteratura, la Spagna risulti singolarmente assente nel panorama della nuova scienza europea;³ il che ovviamente non spiega quel lussureggiare, ed anzi ne incrementa la contraddizione. Per capire l'estrema ricchezza della scrittura può magari essere utile ricordare la presenza massiccia della categoria dei *letrados*, che costituivano la riserva dei funzionari della macchina statale;⁴ 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 moderno.⁵ Alcuni acuti trattatisti ed economisti, gli *arbitristas*, ridicolizzati da Francisco de 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... La stessa crisi,

insomma, diventa stimolo alla meditazione ed alla espressione letteraria. Forse un po' superato oggi dal punto di vista critico un problema che è stato molto dibattuto in Spagna negli anni sessanta-settanta del Novecento e che talora si riaffaccia in relazione al teatro: quello degli *estatutos de limpieza de sangre*, radicati nella coscienza nazionale, secondo i quali a chi avesse avuto antecedenti arabi o ebrei erano interdette numerose attività. Ora i discendenti degli ebrei erano minoranze attivissime, urbane, perfettamente integrate nella società cristiana e dedite al commercio, all'industria, alle professioni liberali (medici, giuristi, ecc.); i discendenti degli arabi (*moriscos*), che formavano sacche di popolazione omogenea e forse non del tutto cristianizzata, vivevano soprattutto in zone rurali e si dedicavano all'agricoltura. Di fronte alle crisi economiche che colpivano quelli che venivano chiamati *cristianos viejos*, i discendenti degli ebrei e degli arabi godevano di un certo benessere economico, per la loro opereziosità 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'ingresso e la carriera negli ordini religiosi.

Alcuni scrittori, anche di teatro, e gli intellettuali in genere erano figli di ebrei convertiti; tuttavia non si tratta di stabilire una equazione tra caratteristiche «raziali» e letteratura. Se taluni di essi, come il drammaturgo Felipe Godínez, dovettero soffrire veri e propri processi inquisitoriali, se per altri, come Luis de Góngora e Baltasar Gracián, l'ascendenza ebraica appare indubbia, e se ad altri ancora, come a Juan Pérez de Montalbán, fu rinfacciata impietosamente, la coscienza della discriminazione opera in maniera più sottile, incrementando la consapevolezza di una labilità dell'esistere, altro aspetto della percezione della crisi. Ciò 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 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 infinito⁶ 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*, l'amarezza del disinganno, 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 ad un epicureismo lirico, costituiscono il raccordo ideologico tra la serie storica e l'elaborazione letteraria.

2. I luoghi del teatro. I «corrales»: teatro a pagamento

Nel 1565 a Madrid viene fondata la confraternita della Passione e San-gue di Gesù Cristo, una organizzazione benefica a cui viene concesso di ospitare nei suoi *patios* e *corrales* (chiossi e cortili) delle rappresentazioni teatrali per sovvenzionare i propri ospedali. La domanda di teatro a pagamento, via via che avanza il secolo XVI e per tutto il successivo, sarà sempre più vivace; l'istituzione del teatro pubblico corre di pari passo alla sperimentazione di una formula letteraria che Lope de Vega, con la sua prodigiosa attività, consacrerà definitivamente.

I *corrales* vedono 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, fino alla marmaglia di stampo picaresco) assiste alla rappresentazione nella platea (*patio*), in piedi; gli artigiani ed i piccoli industriali, i commercianti, gli appartenenti alle organizzazioni delle arti e mestieri sono invece seduti su panche (*bancos*), alcune delle quali al coperto (*gradas*); le classi medie

occupano i *desvantes* e gli *apuestos* più bassi (specie di gallerie o palchi, ricavati dalle stanze delle case vicine). Alcuni *desvantes*, nella parte più alta del *corral*, erano abitualmente occupati da sacerdoti, frati e «doti», usi a scambiarsi commenti durante la rappresentazione, tanto che la zona dove si riunivano, privilegiata per il basso prezzo d'ingresso, si chiamò *tertulia* («conversazione»). Ai ceti più elevati spettano gli *apuestos altos* e le *rejas* (speciali palchi, chiusi da schermi traforati, spesso occupati da dame di rango); affittati dalla nobiltà 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 *apuestos* o *rejas* loro spettanti, per tutte le altre donne è previsto un luogo riservato (*cazuela*: «casseruola»), cui accedono attraverso entrate separate.⁷ Il palcoscenico è ancora un semplice *tablado* (palco), con una o più finestre collocate in alto, che possono fingere ogni spazio elevato (da una muraglia a una torre, a una montagna a un balcone stesso), e due o più porte nel fondo che permettono l'entrata e l'uscita dei personaggi. Sul fondo può scorrere una tenda, per la presentazione statica di personaggi; ma non esiste ancora il 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 *pecante*, una gru che li può fare scendere e salire, e l'*excóllon*, una botola attraverso la quale possono scaturire o scomparire sotto il palco.⁸

La rappresentazione si svolge nel pomeriggio, sotto la piena luce del sole (e sarà necessario fingere convenzionalmente 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'argomento.⁹ Segue la commedia, divisa in tre atti (*jornadas*); tra il primo ed il secondo atto si rappresenta una breve farsa, chiamata *entremés* o *sánete*; tra il secondo ed 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 ore.¹⁰

Le compagnie più importanti, cioè quelle che godevano di «privilegio» reale erano otto nel 1603, dodici nel 1615,¹¹ ma altre *troupe* 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 ed al sagrestano (gli intellettuali del luogo) alcune scene staccate o *loas*; poi il gruppetto di due, che sanno un *entremés* e qualche pezzo di *auto*, due o tre *loas*; per tutto costume portano una barba finta, suonano un tamburello «cobran a ochavo [...] viven contentos, duermen vestidos, caminan desnudos, comen hambientos y espúganse el verano entre los trigos, y en el invierno no sienten con el frío los piojos».¹² 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; hanno in dotazione barbe e parrucche. Ecco poi

una mujer que canta y cinco hombres que lloran; estos traen una comedia, dos autos, tres o cuatro entremeses, un llo 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.¹³

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

Farindula es vispera de compañía: traen tres mujeres, ocho y diez comedias, dos arcos 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 unas plumas en los sombreros y otros veletas en los cascos [...]

En las compañías hay todo género de gusarapas y baratijas, entrevan cualquier 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 palafrenes, 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.¹⁴

3. *Il teatro di corté*

All'interno del palazzo reale, nel 1607, secondo una testimonianza di Luis Cabrera de Córdoba:

Hase hecho en el segundo patio de las casas del Tesoro un teatro donde vean sus Magestades las comedias, como se representan al pueblo en los corrales que están deputados para ello, porque puedan gozar mejor de ellas que cuando se les presenta en su sala, y así han hecho alrededor galerías y ventanas donde esté la gente de palacio y sus Magestades irán allí de su Cámara por el pasadizo que está hecho, y las verán por unas celosías.¹⁵

L'istituzione del luogo teatrale all'interno del palazzo non è ovviamente momento di poco conto; e questo senza disistimare quella «pratica scenica di corté», che risale al medioevo, e di cui Teresa Ferrer è stata appassionata illustratrice.¹⁶ Pratica scenica che si «inventava» volta per volta gli spazi teatrali: saloni, o meglio giardini e *patios* di palazzi nobiliari o della reggia.

Lo spettacolo teatrale faceva indubbiamente parte della vita quotidiana della corte: le compagnie invitate a Palazzo davano le loro commedie in forma privata nelle stanze del re o della regina (il «Cuarto del Rey», o il «Cuarto de la Reina»), in condizioni sceniche elementari; ugualmente essenziale l'allestimento scenico delle rappresentazioni semipubbliche che si tenevano nell'Armeria o nella sala delle Udienze. Più elaborate erano le messe in scena effettuate nella Sala del vecchio Palazzo di Madrid, l'Alcázar. Ma fin qui si tratta di un rapporto di dipendenza della corte rispetto allo spettacolo del *corral*.

È verso la seconda metà del secolo che il teatro di corte acquista una autonomia ed una vita propria, con un effetto trainante della vita teatrale.¹⁷ È vero che anche nella prima metà erano stati montati spettacoli pensati ed organizzati per la corte e dalla corte, ma solo in occasione di speciali ricorrenze, come quelli allestiti nei giardini di Aranjuez nella decade del 1620: nel 1622 vi era stata rappresentata *La gloria de Niquea* del conte di Villamediana, predisponendo la scena su un'isoletta sul Tago, secondo i disegni dell'ingegnere italiano Giulio Cesare Fontana; gli apparati scenotecnici utilizzati comprendevano ad esempio la «montagna», una macchina girevole con una altezza di 14 metri circa ed una circonferenza base di 23 metri.¹⁸ Sempre nel 1622 e nel giardino di Aranjuez chiamato

«de los Negros» si era messo in scena anche *El vellocino de oro* (*Il vello d'oro*) di Lope de Vega, che non poté concludersi per il divampare di un incendio che si disse appiccato dallo stesso Villamediana per poter «salvare» la regina, di cui si diceva fosse innamorato, prendendola in braccio.¹⁹ Nel 1623 sempre ad Aranjuez si allestisce *Querer por solo querer* (*Amar solo per amare*) di Antonio Hurtado de Mendoza; attrici saranno alcune damigelle della corte: ce ne resta una precisa documentazione dello stesso autore.²⁰

Un deciso avanzamento nella macchinaria scenica si ha nel 1627, quando a Madrid si mette in scena la *Selva sin amor* (*Selva senza amore*) di Lope.²¹ Le macchine furono allestite da Cosimo Lotti, allievo del Buontalenti appena giunto a Madrid: per la prima volta si dà forma ad un teatro smontabile, che utilizza il boccascena, con sipario, luce artificiale e scene in prospettiva. Debitrice delle «invenzioni» italiane, la scenografia barocca spagnola non conosce limiti al suo illusionismo prospettico.²² Vicente Carducho, ricordando i giochi scenotecnici creati dall'«ingegnere» fiorentino, può dire che egli «ha logrado con pismo general sus admirables y inauditas transformaciones».²³ E fino al 1643, anno della sua morte, Lotti continua ad animare le feste di corte.²⁴

Tra il 1636 ed il 1640 la Sala dell'Alcázar venne riattata (da ora in avanti si chiamerà «Salón dorado»), ed usata per banchetti, o solenni ricevimenti di ambasciatori e intrattenimenti di corte. Venne dotata di un palcoscenico pieghevole, ovviamente meno elaborato dello spazio scenico del Coliseo, che si completava in quegli anni, ma comunque fornito di un boccascena, tre paia di quinte (*bastidores*) e i meccanismi necessari per certi giochi scenici. Il palco era poco alto (87 cm.), e così non c'era al di sotto spazio sufficiente per macchine analoghe a quelle del Coliseo; probabilmente i *bastidores* erano fatti scivolare a mano e non controllati simultaneamente da un gioco di funi. Valey elenca vari documenti del 1675 che si riferiscono alla mano d'opera utilizzata per «montare e smontare il teatro dorato». Ma nonostante queste differenze tecniche rispetto al Coliseo, anche nel «Salón dorado» lo spettatore attraverso il boccascena vedeva un «cuadro escénico lujoso e inestable, capaz de cambiar a la vista del auditorio».²⁵ Il Salón dorado misurava approssimativamente 46 metri e mezzo per 11, e fu poi ridotto nel 1672; sulla base delle rigide norme della etichetta di palazzo sappiamo che il seggio del re doveva essere situato a 10 o 12 piedi dalla parete terminale del salone.

Il palcoscenico doveva essere abbastanza grande da contenere tre paia di quinte, e lo spazio tra l'uno e l'altro doveva essere sufficiente per il passaggio delle attrici con le loro gonne gonfie.²⁶

Ma è con la costruzione della nuova sede della corte, il Palacio Real del Buen Retiro, che il fastoso spettacolo palatino diventa parte integrante e consueta dell'intrattenimento cortigiano, soprattutto in occasione di festività come il compleanno o l'onomastico del re o della regina. I lavori per il palazzo cominciarono nel 1624, e il Coliseo, cioè il teatro di corte, venne aperto al pubblico nel 1640: era stato progettato «in stile italiano» per spettacoli arricchiti da effetti prospettici e luminosi, ed era pertanto dotato di macchine di scena particolarmente sofisticate.

Un disegno del 1655 presenta tre file di «balconi» laterali, con quattro *aposentos* («palchi») ciascuno per la nobiltà e i cortigiani. Nel fondo, di fronte al palcoscenico, si trovavano il palco reale e la *cazuella*, l'una sull'altro. Il re tuttavia non sedeva nel così detto palco reale, ma su una pedana situata nella platea, nel punto di fuga che permetteva di apprezzare in tutta la sua perfezione la prospettiva.²⁷

Il Coliseo del Buen Retiro era naturalmente dotato di boccascena, con il palco quindi separato dalla sala; viene utilizzato il sipario, dipinto *ad hoc* per le varie rappresentazioni, del cui senso simbolico diviene parte integrante.²⁸ Sono disposte in prospettiva non solo le quinte, ma anche le decorazioni superiori (*bambalinas*), se pur con qualche difficoltà data la scarsa altezza.²⁹ Nel fondo della scena, in prospettiva tra il pavimento ed il soffitto, c'era una finestra che in certi momenti «proporcionaba una nueva perspectiva final, no de árboles y plantas artificiales, sino de los auténticos jardines del Retiro».³⁰ La luce artificiale dominava questo spazio chiuso; le spese per l'illuminazione durante le singole rappresentazioni erano ingenti.

Le quinte erano molte paia, potevano scorrere su guide ed erano tirate da un lato all'altro con funi; il movimento era controllato da un argano situato sotto il palco, che permetteva cambiamenti a vista e con grande rapidità. Esistevano anche macchine speciali, che potevano essere impiegate solo nel teatro di corte; per esempio il *bofetón*, che permetteva di far scomparire rapidamente i personaggi, con effetto analogo a quello della *tramoya*, era impiantato sulle quinte e non sulla parete di fondo, e quindi non poteva essere montato sul palco aggettante dei *corrales*. Così il *sacabuche*, utilizzato per il movimento orizzontale di un attore verso

l'uditorio a un livello superiore. E su una di queste macchine, il *despeñadero*, che serviva per le cadute, si è intrattenuto Varey, rilevando gli effetti simbolici del movimento all'interno dei testi letterari messi in scena.³¹

Sono stati rintracciati dati relativi alle persone impiegate per i movimenti delle scene dei vari spettacoli. Per esempio per le rappresentazioni di *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* di Calderón, che si tennero nei giorni 2, 3 e 4 marzo del 1680, furono necessari 69 operai; non tutti lavorarono per i giorni delle prove, però ben 36 erano necessari per muovere le sole quinte.³²

Soprattutto dopo la ripresa delle rappresentazioni, sotto la sovrintendenza di don Luis de Haro, nipote del Conte Duca di Olivares, le feste si intensificano, al fine di distrarre la giovane Mariana, sposa del re dal 1649. Lusso e spese impressionanti sono il segno di questa nuova fase della vita di corte: nel 1651 giunge alla corte di Spagna un altro scenografo fiorentino, Baccio del Bianco, inviato dal Granduca Ferdinando II dei Medici; fino alla sua morte, nel 1657, egli allestirà per il Coliseo rappresentazioni sfarzose.³³

Le testimonianze contemporanee dell'illusionismo prospettico offerto dal teatro di corte abbondano; citerò per tutte quella di Alonso Núñez de Castro:

En las comedias de tramoya, que han admirado la Corte, el objeto más delicioso a la vista han sido las mudanzas totales del teatro, ya proponiendo un palacio, ya un jardín, ya un bosque, ya un río picando con arrebatado curso sus corrientes, ya un mar inquieto en borrascas, ya sosegado en suspensa calma.³⁴

Dalla seconda metà del secolo un'importanza sempre maggiore assumerà la musica.³⁵ L'influenza operistica italiana si sposa alla declamazione tipica dell'attore spagnolo, ed il compromesso combinatorio è la *zarzuela*, parti cantate si alternano a parti dette, e lo stile recitativo italiano si giustappone alle melodie popolarizzanti ispaniche. Soprattutto l'aria segna l'intervento degli dei, mentre per altri brani, quelli rustici ad esempio, si utilizza musica di tradizione folklorica spagnola.

La rappresentazione deborda inoltre dagli ambiti chiusi di palazzo e si allestiscono spettacoli nelle varie chiesette (*hermitas*) dell'area del parco del Retiro: quella di Santa Maria Maddalena disporrà di un teatro mobile; in quella di San Bruno un magnate portoghese offrirà ai Re uno

spettacolo carnevalesco nel 1637;³⁶ il marchese di Heliche metterà in scena, per le loro altezze, un'egloga piscatoria di Calderón, *El golfo de las sirenas*, con gli apparati di Baccio del Bianco, nel gennaio del 1657, nel palazzetto della *Zarzuela*, e lo spettacolo si sarebbe dovuto ripetere nella chiesetta di San Pablo, utilizzando il suo nuovo Coliseo, ma il secondo spettacolo naufragò per difficoltà tecniche e finanziarie.³⁷

E infine la rappresentazione di corte diventa puro pretesto di ostentazione ed esce da Palazzo, integrandosi alla festa pubblica e popolare, in un meticciamiento estremamente significativo.

4. *Spettacoli pubblici e privati; i generi «minori»*

In effetti tutte le città spagnole nei secoli d'oro sono percorse da una serie di spettacoli: basti pensare a quelli del Corpus Domini. A Madrid la processione poteva durare dalle nove della mattina fino alle tre del pomeriggio, e costituiva già una «rappresentazione», non solo devota, vista la presenza di gruppi di ballerini, di *gigantes*, enormi pupazzi, e della *tarasca*, un carro a forma di drago su cui attori rappresentavano scene simboliche. Alla processione si assisteva dai balconi, che venivano affittati, e per le strade era circondata da un pubblico di tutto rispetto. Nel pomeriggio, poi, in luoghi deputati e su vari carri o *tablados*, si effettuavano vere e proprie rappresentazioni devote in un atto, gli *autos sacramentales*, commissionate spesso a commediografi di grido.³⁸ Ma per strada si facevano anche feste e rappresentazioni non religiose, come quelle del Carnevale, che davano luogo al testo teatrale chiamato *mojiganga*.

Nelle chiese, specialmente in quelle dei Gesuiti, si rappresentavano vere e proprie commedie di argomento religioso. Vi era inoltre il teatro unitario o di collegio, con rappresentazioni di grande impegno anche scenografico,³⁹ e con testi commissionati ad autori celebri, come quella che, in occasione dei festeggiamenti per la Immacolata Concezione, nel 1618, l'Università di Salamanca commissionò a Lope de Vega, e che fu messa in scena dalla compagnia di Baltasar de Pinedo: il concorso di pubblico nel cortile dell'Università fu tanto numeroso che dovette essere replicata durante i sei giorni seguenti.⁴⁰

Alla commedia, all'*auto*, alla rappresentazione di corte fa poi da corona e corollario, come s'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 e la città sede dello spettacolo; l'*entremés*, breve farsa dialogata, con personaggi in certa misura tipici (il villano sciocco, il sacrestano, lo studente astuto, le donne 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; la *juera*, 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 ballo.⁴¹

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: quali sono le chiavi tematiche, quali i personaggi che intervengono, che tipo di linguaggio è quello utilizzato. Analisi indubbiamente interessante, dal momento che costringe a riflettere anche sulla comicità propria dei testi brevi, di tipo cinesco: l'attore avrà fatto ridere mediante la mimica, i gesti, i movimenti; ed in un teatro come quello dei Secoli 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.⁴²

Ma soprattutto i generi brevi rivelano la loro forza dirompente a livello di forma dell'espressione. Mentre la commedia può permettersi pratiche discorsive appartenenti a gruppi sociali diversi, nella *pieza* breve il linguaggio sarà particolarmente basso e familiare,⁴³ l'assenza di personaggi alti porta con sé la perdita del registro lirico, sentenzioso, ecc. Tuttavia la parodia pre-suppone 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 di una complessità che la apparente 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. «Condensazione» e «spostamento» sono le due caratteristiche che Freud attribuisce al sogno: nel momento onirico queste due funzioni permettono di superare la barriera della autocensura; negli atti elaborati culturalmente, come è 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.

5. La produzione letteraria per il teatro

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 papelista.⁴⁴

Le compagnie venivano rifornite di testi da una serie impressionante di autori: secondo Montalbán nel 1632 operavano, solamente a Madrid, più di cinquanta scrittori di commedie.⁴⁵ Si può dire che ogni autore di un certo peso scrivesse per il teatro: ci si provano Cervantes, Góngora, Quevedo; ed inversamente i più grandi commediografi eccellono anche nella prosa, come Lope de Vega, Tirso de Molina e Vélez de Guevara, si cimentano nel poema o nei più vari generi letterari, come Lope, 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 impressionante. Si può discutere se le opere di Lope arrivassero alle 1800 o alle 1400; di fatto ce ne restano quasi 500; Vélez de Guevara non avrà scritto le 800 che gli attribuisce Pellicer, ma almeno un centinaio sono giunte fino a noi; di Calderón ne abbiamo 111 più 70 *autores*; 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 sbiadiscono e si cancellano, 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 definibile.⁴⁶ Si tratta di una *diegesi* (Lope parla di un «argomento» che ne costituisce la base), svolta in tre atti, in polimeria, 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 *líder*, 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 teorici contemporanei di Lope lo potranno definire «tragicommedia», specie se puristi come Cascales.⁴⁷ Ma abitualmente gli autori lo chiamano «comedia», anche se non mancano delle «tragedie», e delle «tragicommedie», come per esempio il *Caballero de Olmedo* di Lope, dove l'accento viene posto appunto sulla fine tragica.⁴⁸

6. I generi. *Commedia eroica, di «cappa e spada»*

Come classificare allora questo *corpus* debordante e segnato dalla commistione? Se ogni organizzazione tassonomica finora tentata, vuoi su basi contenutistiche, vuoi su basi funzionali, mostra i propri evidenti limiti, sarà il caso di affidarsi alla precettistica contemporanea. Ora la coscienza di diversi «tipi di rappresentazione» era indubbia negli scrittori e trattatisti del Seicento. Cristóbal de Figueroa dichiara nel 1617:

Dos caminos tendréis por donde enderezar los pasos cómicos en materia de trazas: 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 Ungria o Príncipes de Transilvania) suelen ser de vidas de santos, intervienen varias tramoyas o apariencias.⁴⁹

Anche Bances Candamo, verso gli anni novanta le divide in «amatorias» e «históricas»;⁵⁰ dagli inizi alla fine del secolo perdura la consapevolezza teorica di due generi teatrali ben precisi. Il primo è la *commedia alta* o tragica, magari a base storica ma anche di invenzione fantastica (Suárez de Figueroa parla di «Reyes de Hungria o Príncipes de Transilvania»),

PERSONAGGI E
SOGG. ELEM.

IN ISTRUZIONE

— 200 —

kinetic

o di materia agiografica (Bances Candamo afferma: «las de santos son historiales también y no de otra especie»). Questo tipo di commedia può avere anche un argomento amatorio; quello che la distingue è il dato tecnico di una messa in scena più sofisticata: con «tramoyas y apariencias», «de cuerpo», «de fábrica», le definisce Bances, che sottolinea la presenza di personaggi eroici («Sus personajes son reyes, príncipes, generales, duques») e di soggetti elevati («acasos de la fortuna, largas peregrinaciones, duelos de gran fama, altas conquistas, elevandos amores»).

Accanto a questa commedia alta si situa una commedia-commedia; una commedia al quadrato, per utilizzare una definizione alla Sarduy.⁵² che finge di dipingere la vita di tutti i giorni, e che pertanto non casualmente si definisce attraverso gli indumenti contemporanei («capa y espadas»). I suoi nessi strutturali sono una serie di ricorsi teatrali, che Bances indica come «escondere el galán, taparse la dama»; di dialettiche dell'«intreccio («duelos, celoso»), in uno spazio scenico («sucesos mas caseros») ed in uno spazio argomentale («del galanteo») ben delimitati.⁵³ 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 larghe 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.

Ma il consumo ed il ricambio spinge naturalmente ad una erosione dei limiti e delle definizioni, ed alla creazione di veri e propri sottogeneri. Nasce così, ad esempio, la commedia *de disparates* («di non-senso»),⁵⁴ 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 una idea al lettore, l'operazione è analoga a molti dei film di Totò (*Pepé-le-Moko* = *Toto-le-Moko*) o di Ciccio e Franco (*Papillon* = *Farfallon*). Ancora pura deformazione della commedia di cappa e spada è quella di *figurón* («di maschera, fantoccio»): come dichiara il suo stesso cartellino si svolge attorno ad un personaggio grottesco, che alla fine sarà sbeffeggiato.

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

Al di là della definizione delle gabbie convenzionali, il vivace ricambio dello spettacolo produce una serie di conseguenze, come la creazione di

Ora la coscienza dell'autore di utilizzare un personaggio già codificato, i cui tipici aspetti deve rispettare, può influire nell'organizzazione del materiale e perfino sulla 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 la sola 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 dei Secoli 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. Si dà anche la somiglianza o la 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, e può indovinarsi nelle autocitazioni, quando l'autore ingloba nella commedia materiali letterari precedentemente allestiti.³⁷ Ma anche laddove rinvia ed allude ad analoghe scene,³⁸ il che implica, da parte dell'altro polo dell'arco comunicativo, la capacità o la possibilità del destinatario di metterle tra loro in relazione. Si veda proprio *La montañesa de Asturias* (*La montanara delle Asturie*) e la *Serrana de la Vera* (*La montanara della Vera*) di Luis Vélez de Guevara, con la scena analoga in cui 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 vizcaino* (*L'amore in basco*) dello stesso autore, la protagonista 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 racconti burleschi, i *romances* a cui via via la commedia

allude, probabilmente conosceva anche le commedie anteriori dello stesso argomento; ed 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 sfuggono, tanta è la densità e la ricchezza dei materiali messi in opera.

COMEDIE IN CALIBRO

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 bazañas de las muchas de don García Hurtado de Mendoza* (*Alcune imprese delle molte di...*), 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.

Il «personaggio» teatrale, come analisi e descrizione di una psicologia individuale, è luogo comune critico ben radicato.³⁹ 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 «post-romantici», ma perfino che si formi – attraverso una visione borghese – lo stesso concetto di unicità e distinzione individuale. Nei Secoli d'Oro il personaggio invece diventa spesso un archetipo: facile il riconoscimento ed 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 tipiche, come quella della donna forte,⁴⁰ 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 così le attrici potevano esibire le gambe; alcune di esse arrivarono a specializzarsi nel ruolo. È il caso della moglie di Baltasar de Pinedo, Juana de Villalba, che 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 crescente.⁶¹ L'episodio può far riflettere come il testo letterario per il teatro sia, più che legato, determinato dalla rappresentazione, cosa che in troppe analisi, purtroppo, non è stato tenuto 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: nelle tre ragioni per cui una commedia può far fiasco, dopo l'incapacità del poeta, viene subito menzionata la mancanza di corrispondenza tra i personaggi e l'attore:

CIGARRILES OLMEDO.

- 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 tallo 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 antrúejo, 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 hacíerades vos [...] si viédesdes enamorar a una Infanta un hombrón, en la calva y barriga segundo Vespasiano, y decírlle ella amores más tiernos que rábanos de Olmedo?»⁶²

Quello che si può rappresentare, dunque; ed anche quello che il pubblico può gradire, o almeno accettare; quindi nella commedia non si può ridicolizzare il nobile, il *galán*, la prima dama,⁶³ e ci si potrà prendere gioco solo di categorie disapprovate: lo spirito aristocratico ed anti-borghese che regge la commedia barocca porta infatti al disprezzo e alla 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 sé stessi (come il cabaret nazista ride degli ebrei), per dire: «io sono diverso, i miei valori sono la purezza ed il disinteresse, sono spagnolo, sono "cristiano vecchio", ecc.» E si può immaginare che la risata fosse tanto più compulsiva quanto più forte era il timore di essere assimilati alla casta condannata.⁶⁴

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*,⁶⁵ vero e proprio alter-ego del primo amoroso (*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 della illusione scenica.⁶⁶

8. I destinatari e la modificazione dello spettacolo. Le polemiche sulla libertà del teatro

Attraverso la reiterazione e la necessità di diversificazione imposta dal consumo, il teatro del Siglo de Oro produce cambiamenti di «forme» e di «modi» dello scrivere, del rappresentare e del dire, cambiamenti abbastanza evidenti, e 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 risolverà la deprecabile definizione di «popolarismo»); il secondo da maggiore riflessività ed 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 tics più specificamente «calderoniani».

È tuttavia vero che nel nostro ben poco maneggevole *corpus* si disegnano alcune linee di tendenza, dalla fine del secolo XVI alle decadi iniziali del seguente.⁶⁷ La prima di esse è la maggiore consapevolezza dello spazio e delle tecniche sceniche. Dalla povertà scenica della commedia rappresentata nel *corral* derivano alcune caratteristiche letterarie: per esempio la descrizione dell'ambiente, a cui spesso i suoi versi indulgono, nasce dalla necessità di suscitare dal nulla paesaggi e luoghi, così che ciò che si ascolta supplisca ciò che non si vede; e d'altronde il carattere performativo del linguaggio teatrale spagnolo è stato adeguatamente sottolineato.⁶⁸

Tuttavia, in rapporto a questa consapevolezza e a queste tecniche scaltrite, il gioco fuori-dentro, ostendere-dire, si fa più complesso e mediato. Il teatro dei primi anni del secolo, e di Lope, è un teatro che nonostante la povertà scenica tende a mostrare gli avvenimenti; il teatro delle decadi alte e di Calderón tende invece a raccontarli, e proprio quando il mostrali sarebbe stato anche più facile. Ora, dal momento che il mostrare fonda la stessa specificità del teatro, sarà il caso di domandarsi il perché di questa caratteristica.

Si fissano poi e si modificano certi meccanismi del montaggio dell'intriccio: ricorderò in Lope una struttura «a schidionata» e la presenza di due azioni concomitanti che si ripresentano ciclicamente con una sempre maggiore enfasi; il teatro calderoniano tende invece a disporsi su un'azione a doppia coppia non solo nella commedia da cappa e spada, ma anche in quella eroica. Se volessimo organizzare graficamente queste due caratteristiche strutturali, la prima si potrebbe rappresentare con una linea, la seconda con un quadrato, con tutta la maggiore capacità combinatoria che il diverso assetto permette. Ma questa maggiore complessità 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 «de honor» di Calderón.⁶⁹ Si verifica insomma un fenomeno analogo a quello prima indicato, per cui una maggiore libertà di gioco letterario viene rinnegata non appena attinta.

Le due caratteristiche precedenti danno luogo ad un irrigidimento, a una stilizzazione dei personaggi: proprio perché essi dicono più di quanto non agiscano, e poiché si muovono in giochi combinatori prefissati, acquisiscono un'estrema consapevolezza della propria adesione a una «formula» teatrale. Propongo un esempio tratto dal *Valiente Nazareno Sansón* (*Valoroso Nazareno Sansone*) di Montalbán: al momento di massimizzare *patibos*, quando 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 o l'altro dei pericolanti, con ragionieresco puntiglio e precisione casuistica. Gli esempi potrebbero moltiplicarsi.

A livello di forma del contenuto nel teatro delle decadi alte si precisa l'asunzione di un codice simbolico di cui fanno parte il gioco degli elementi di una cosmogonia prefissata, opposizioni elementari come luce-ombra,

corte-campagna, ecc.; e lo stesso problema dell'onore, spesso malinteso, non è che un elemento di questo processo simbolico.⁷⁰ 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 aveva notato Américo Castro:

El drama atroz surgía cuando un español se daba cuenta de que no era tenido por cristiano viejo, es decir, por miembro de la casta dominante [...] Pero este drama sordo y oprimiente no fue llevado a la escena, no era posible hacerlo [...] No era pensable [...] sacar a la escena un personaje que, retorcido de dolor, se lamentara de ser privado de un beneficio eclesiástico, de un cargo de gobierno o del respeto de sus convecinos porque su abuelo o retarabuelo habían sido judíos o moros.⁷¹

La «paura di essere disonorati» si sposta dal motivo concreto ed angoscioso ad un altro meno «conveniente»; si tratta di un meccanismo simile a quello del sogno: la censura viene superata attraverso la creazione del simbolo.⁷² Ed una volta assunto come simbolo 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 ad un falso problema di cui sia spettatori che autore siano fin dall'inizio consapevoli.⁷³

Gli aspetti così schematizzati convergono verso la forma dell'espressione. Uno dei suoi risvolti più studiati è stato la massiccia integrazione del preziosismo alla maniera di Góngora, nonostante le varie remore teoriche.⁷⁴ Ma proprio dalla preponderanza del dire sul fare, dalla concettosità introspettiva dei personaggi e dal loro appoggiarsi a un codice simbolico prefissato deriva il ripetersi di formule verbali,⁷⁵ in maniera tanto stereotipata da permettere perfino uno straniamento metateatrale. Riassumendo: maggiore manierismo, 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 è stata situata dalla parte dell'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 «cúclis») 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 matura a livello letterario.⁷⁶ 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 lopesca e da Lope stesso quasi suo malgrado. E magari si potrebbe integrare questa analisi facendo ricorso ad una giustificazione generazionale, e ricordando come nelle prime decadi del secolo XVII giunga a maturazione una gruppo di autori «dotti», come Montalbán, appunto, o Calderón.

Ma già l'anello interposto della committenza delle varie compagnie dovrebbe costituire motivo di riflessione: l'autore di teatro non opera in maniera nativa e libera, come si è visto, ma 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 escribieron después el doctor Mira de Mescua, el doctor Phelipe de Godínez y el Maestro Tirso de Molina, que sabían harta theología, y no cometieron un tan ignorante pecado.⁷⁷

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 aurea, che oggi ci appare ben lontano dal «necio vulgo» menzionato da Lope nel suo *Arte nuevo de hacer comedias*,⁷⁸ o da quella pittoresca stampa fornita da Vélez de Guevara o Zabaleta: il *patio* pieno di gridi e di movimento, la *cazuela* con il cicaleccio delle donne, un pubblico distratto e vorace di emozioni di cui bisognava captare l'attenzione a forza di lusinghe o indulgendo a malvezzi.

Se indubbiamente il teatro barocco è cultura di massa,⁷⁹ 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 alla 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 ingovernabile.⁸⁰ Da ciò l'importanza di un gruppo di spettatori, ridotto, sì,⁸¹ ma di grande influenza: quello dei *doctos y nobles*. Nella lista

di trecento «intelligenti» di Madrid stilata da Montalbán, nobili e letterati vengono indicati come giudici privilegiati ed eletti della commedia.⁸² L'operazione di direzione dell'udienza da parte di questi «ingenios» vi appare in piena luce. Così un pubblico *A* opera direttamente sull'emittente, ma anche indirettamente sul pubblico *B*, il «volgo sciocco», ben disposto ad assimilare, per il proprio desiderio di inserimento sociale, modi ritenuti «fini e colti», modificando il proprio orizzonte d'attesa.

Se si esaminano i vari nodi del cambiamento prima elencati, il dire che prevale sul fare, l'irrigidimento dell'intreccio, l'autocontrollo dei personaggi, l'assunzione di un codice simbolico, essi appaiono come 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 sviluppano intorno agli anni 1609-17, per riaccendersi intorno al 1640, culminando verso il 1646 con la cessazione delle rappresentazioni ordinata dal re.⁸³ Le accuse di «lascivia» e di «sensualità» che i moralisti continuavano a ripetere spingevano Ferrer a proporre l'abolizione degli argomenti amorosi;⁸⁴ mentre Suárez de Figueroa suggeriva ai commediografi di «llenar su escritos de sentencias morales». Appariva dunque conveniente effettuare una compressione razionale dell'affettività a favore di una dizione ornata, e i personaggi si spogliarono di ogni passionalità, irrigidendosi in pose di un contegno intellettuale. 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 «plebeo», ma biasimevole per lo stile.⁸⁵

Così il raccontare finisce per 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 dispongano una serie di renore, che vanno dall'attenuazione dei contenuti al paludamento letterario, come una specie di velo teso a coprire la densità del fatto. E per di più Lope avvisa nell'*Arte nuevo*:

Siempre el hablar equivoco ha tenido y aquella incertudumbre anfibológica gran lugar en el vulgo, porque piensa que él solo entiende lo que el otro dice.⁸⁶

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. Fino a che si arriverà a Bances Candamo, per il quale la commedia si organizza come un insieme di norme e regole, morali e letterarie, le sole atte a convincere i detrattori della sua eccellenza.

9. *Il testo per il teatro: la rifondazione del letterario. La trasmissione ed i problemi ecdotici*

In Spagna fino 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.⁸⁸ I tentativi editoriali che si verificano nel secolo anteriore sembrano fortunosi e casuali, come la stampa della *Recopilación en metro* di Diego Sánchez de Badajoz effettuata postuma nel 1554 da un nipote-imprenditore teatrale, per di più sotto l'aspetto povero di edizione fatta per essere smembrata e venduta a fascicoli (*pliegos*) separati; altra spia che ci fa pensare questi testi come sottoletteratura. E Lope sembra meravigliarsi nell'*Arte nuevo de hacer comedias* di vedere i testi di Rueda stampati grazie all'opera di Timoneda,⁸⁹ un libraio valenzano specializzato in operazioni commerciali, che pare aver individuato nei testi teatrali un materiale di interesse editoriale:

hoy se ven impresas
sus comedias de prosa, tan vulgares
que introduce mecánicos oficios...⁹⁰

Juan de la Cueva è il solo che nel 1558 promuova direttamente la stampa 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, burleschi.⁹¹ Gli altri predecessori di Lope, i *Poetas valencianos*, appaiono in data tarda, quando la loro esperienza era stata del tutto consumata: la prima parte nel 1609, la seconda addirittura nel 1616;⁹² e con lo stesso aspetto di edizione da vendersi per laceri: in cerca, insomma, di un consumatore

minuto. E in data tarda (1615) Cervantes pubblica polemicamente le sue *Ocho comedias y ocho entremeses*.

Le stampe di commedie di Lope iniziano in maniera decentrata ed 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 Zaragoza 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 ha successo (viene riproposta per ben tre volte l'anno seguente, ed ancora ad Anversa nel 1607 e a Valladolid nel 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 1612.⁹³

La commedia si consuma invece «calda», a teatro: viene venduta al capocomico dallo scrittore, che perde ogni diritto di proprietà sopra di essa.⁹⁴ 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 femminili,⁹⁵ 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 ed 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, giustificando la sua operazione con una serie di prologhi che da una parte sottolineano la necessità di presentare testi corretti,⁹⁶ dall'altra rivendicano la dignità letteraria della commedia. Purtroppo questa attività di stampa in proprio avrà vita breve: nel tentativo di puntellare la vacillante economia, la *Junta de Reformation*, 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, novelas, ni otros deste género»;⁹⁷ ed effettivamente dal 1625 al 1635 nessuna raccolta di questo tipo appare nella capitale, e l'editoria teatrale deve spostarsi a Zaragoza, Huesca,

Barcelona e 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 specifico,⁹⁸ si propone infatti come raccordo transenniotico, e rifonda la dignità letteraria dell'oggetto, offerto ad un momento di consumo meditato. La consapevolezza del cambio di categoria è ben presente in Montalbán:

para desengañar a los curiosos y desmentir a los que profanan nuestros estudios me reduce a imprimir las mías, empezando por estas doce, 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 ruido de los consonantes, la suspensión de los afectos suelen engañar las orejas más atentas, y hacer que pasen por rayos los relámpagos, porque como se dicen aprisa las coplas, y no tiene lugar la censura para el examen, quedan contentos los sentidos, pero no satisfecho el entendimiento.⁹⁹

Come si vede l'opposizione *sentidos/entendimiento* corrisponde a luoghi di fruizione ben diversi (*tablado/aposento*), in una operazione dove si perde il testo spettacolo, così accortamente tratteggiato dallo scrittore, con modi da semiotica della rappresentazione: ecco i segni cinesici (*ademán de la dama, representación del héroe*), la dizione (*la cadencia de las voces, el ruido de los consonantes*), la interazione del destinatario (*la suspensión de los afectos*). Ora si tratta invece di parlare all'intelletto (*entendimiento*), di asseverare quindi la «letterarietà» del testo per il teatro, innanzi tutto 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 là dove sembrerebbe di imbastirsi solo nell'aneddotica; e penso a un testo tanto commentato e citato come il prologo di Cervantes alle *Ocho comedias*.¹⁰⁰ Egli ci parla di un teatro del buon tempo andato, incarnato da Lope de Rueda, in una visione che non pare davvero corrispondere ai testi rinascimentali: proiezione mitica, dunque, parziale ed 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, le-

gata ad un ormai improponibile modello, «classico» in quanto «povero» e statico, contro il lussureggiare della commedia lopianica.

Non pare quindi un caso, da questa prospettiva, che quando Bartolomé de Torres Naharro nel 1517 aveva pubblicato a Napoli la sua *Propaladia* (sulla spinta evidente dell'esempio italiano, uso – contro la prassi spagnola – a presentare a stampa il testo letterario per il teatro) l'avesse fatta precedere da un *Prohemio*: 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 disputados»),¹⁰¹ stabiliva una distinzione tra commedie di costume o di argomento letterario: lasciava insomma il primo documento teorico inerente il teatro della letteratura spagnola. Ugualmente l'altro stravagante editore dei propri testi, Juan de la Cueva, sente il bisogno di affidare la sua meditazione teorica all'*Ejemplar poético* (*Ejemplare poetico*, 1606 e 1609), immediatamente precedente l'*Arte nuevo*, dunque. E ancora nel 1609 Vintús avverte la necessità di intrattenere con dichiarazioni teoriche il suo «Discreto lector» nel proemio dei *Poetas valencianos* e nel prologo alla sua *Tragedia de la cruel Casandra*.¹⁰² 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 secolo XVII. 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; e si verifica anche il caso – altrettanto ovvio – per cui opere di autori meno noti venissero ribattezzate ed attribuite ad autori di maggior richiamo;¹⁰³ 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.

Oggi il patrimonio di testi disponibili è costituito dai manoscritti stessi (vuoi autografi, vuoi copioni più o meno arrangiati, vuoi derivati da tarde stampe)¹⁰⁴ dalla serie di stampe di Lope, e da due importanti «collezioni», più o meno contemporanee: serie in sequenza – curate da vari stampatori – di raccolte di dodici commedie che vanno sotto il nome di «Comedias de diferentes autores»,¹⁰⁵ e di «Comedias nuevas escogidas»,¹⁰⁶ affiancate da una costellazione di collezioni minori e pochi volumi estravaganti.¹⁰⁷ E comincia la produzione di commedie singole, di solito in 16 o 18 fogli, vendute sciolte (*sueltas*), spesso prive di stam-

patore, di luogo di stampa, di anno (s.l.s.a.). La riproposta di questi testi singoli seguirà per tutto il secolo XVIII; stampano a Siviglia i Leefdael, i Padrino; a Valencia gli Origa, a Barcellona i Sopera e i Suriá y Burgada.¹⁰⁸ Si verifica anche un fenomeno di un certo interesse letterario e culturale: pieghi di 4 fogli propongono a stampa dei frammenti declamatori e narrativi di commedie, che vengono definiti come «relaciones».¹⁰⁹ Le stampe del secolo XVIII spesso ci hanno consegnato le coordinate di lettura (e spesso i vizi) che si prolungano fino ai giorni nostri.

I primi tentativi di sistemare questa «selva selvaggia» come la giudicava un appassionato bibliografo del teatro spagnolo, Antonio Restori,¹¹⁰ furono compiuti nell'Ottocento: a questo periodo risalgono le ristampe della Biblioteca de Autores Españoles (BAE), e alcuni cataloghi, che continuano ancor oggi a far testo.¹¹¹ 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 «barocchi».

Situazione assolutamente anomala, dunque, forse anche ad essa si deve attribuire la scarsa fortuna del teatro spagnolo ai nostri giorni. I problemi ecdotici, la mancanza in patria per lungo tempo di una adeguata politica editoriale, l'insusitato 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 polimerica, la rete simbolica oscura a fruitori ad essa estranei; ma soprattutto alla traduzione da lingua a lingua va unita quella da modo di rappresentare a modo di rappresentare: si rifletta, ad esempio, che nella pratica corrente europea è quasi impossibile trovare attori 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:

XXXIV

comprándolas en Venecia a algunos mercaderes judíos para llevárselas, de que yo vi carta de su embiador 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 tomos.¹¹²

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 *Fuerva lastimosa* (*Violenza pietosa*). O se non vogliamo credere alle sue parole, magari non disinteressate, ecco il testimonio 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.¹¹³

Potente strumento di penetrazione culturale e ideologica, il teatro spagnolo si diffuse dunque ai suoi tempi non solo fino all'America del Sud, ma nelle zone che più si immaginerebbero impermeabili, l'Impero Turco; venne voracemente tradotto in Francia ed in Italia, fornì temi ed argomenti a Corneille e Racine, creò uno dei pochi miti moderni, quello di Don Giovanni, e continuò ad essere presente nell'Europa del secolo XVIII.¹¹⁴ Pare insomma identificarsi con la Spagna dei Secoli d'Oro, per cui alla condanna ed all'espunzione di quella cultura appare intimamente legata l'incomprensione e la dimenticanza della commedia stessa.

Per fortuna la riflessione sul lavoro di riproposta del teatro dei Secoli d'Oro si è andata estendendo e reiterando negli ultimi tempi.¹¹⁵ Il testo è labile, e richiederebbe grande perizia e conoscenza dei fenomeni; e su di esso per lungo tempo sono state compiute operazioni ecdotiche superficiali e dannose che hanno smagliato a volte irrimediabilmente il quadro che si dovrebbe pazientemente restaurare; così che oggi siamo alle migliaia e migliaia di testi che costituiscono il *corpus* del teatro aureo corrispondono poche decine di edizioni critiche serie.

La quasi cronica mancanza per lungo tempo di edizioni critiche, l'inadeguatezza perfino dei *corpora* di Lope e Calderón disponibili, dipinge una situazione assolutamente anomala, dunque; forse anche ad essa si deve attribuire la scarsa fortuna del teatro spagnolo ai nostri giorni.

XXXV

10. *I commedianti dell'età aurea*

Il panorama degli scrittori di teatro dell'età aurea è vastissimo; e ai commedianti «puri» vanno affiancati autori dalla precipua attività lirica, che si cimentano anche nel teatro, come nel caso di Góngora e Quevedo; mentre vari prosatori non mancano di ingrossare il capitale testuale della commedia, come Alonso de Castillo Solorzano o María de Zayas.

Se le storie letterarie sono solite irregimentare questa falange di commedianti in un *ciclo* o *scuola* di Lope e uno di Calderón,¹¹⁶ tali gabbie convenzionali mostrano un certo logoramento, e si è tentato di preterirle parlando di un «teatro della modernizzazione» (primo quarto del secolo) e di un «teatro della modernità» (secondo quarto del secolo), cui farebbe seguito una «paralizzazione e prolungamento della commedia» (seconda metà del sec. XVII e proseguimento nel secolo successivo).¹¹⁷

A prescindere da questi problemi di assestamento critico, si noti comunque che il ricambio più evidente si verifica nella seconda metà del secolo: morti Mira, Tirso, Luis Vélez, Alarcón, Godínez, Montalbán, Coello, Rojas, solo Cubillo e Moreto continuano la loro attività fino agli anni sessanta, e Calderón fino agli anni ottanta. Ma intanto giungono al loro pieno sviluppo letterario altri autori, quali Juan Vélez, Solís, Diamante, Bances Candamo. Il teatro presenta ormai caratteristiche ben fissate, sia per quanto attiene alle convenzioni del rappresentare, sia come individuazione dei vari tipi letterari: fiorisce la commedia di costume e d'intreccio, l'alta commedia eroica, con la gemella commedia «de santos», appoggiate a giochi «de tramoya» e ad ardite soluzioni scenografiche; giunge poi al massimo sviluppo la rappresentazione di palazzo, con il suo raffinato apparato musicale e scenografico. Qui veramente siamo di fronte ad un'espressione sincretica, che richiederebbe duttili strumenti di analisi interdisciplinare: il critico letterario dovrebbe insomma essere affiancato dal musicologo e dallo studioso dell'arte, al momento di esaminare talune registrazioni scenografiche che pure ci restano.

Alle prese con queste forme mature e «difficili» si muove una serie di autori che spesso erano stati studiati poco e frettolosamente, con strumenti metodologici inadeguati, quasi frutti «decadenti» di una maniera teatrale sclerotica, ma che in anni recenti sono stati indagati da una diversa prospettiva.¹¹⁸ Accanto ai sistemi teatrali elaborati nella seconda metà del secolo si pone poi la riflessione di Bances Candamo, che ormai può estrarre dall'esperienza di un intero secolo una teorizzazione stac-

cata dalle più rigide polemiche classiciste ed attenta invece all'operare pratico.

Il teatro del Secolo d'Oro magari tramonta, ma con prove manifeste della sua solidità e grandezza, proiettandosi dunque verso le colonie e verso il secolo successivo, quando alcuni intellettuali potranno, sì, manifestare moti di impazienza ed intolleranza verso rappresentazioni ormai lontane dalle problematiche contemporanee, ma che continuavano a trovare entusiasti spettatori ed appassionati lettori, fino a che si dovranno addirittura «proibire», a riprova dello loro vitalità.