

Tirso de Molina

1711

1712

1713

1714

1715

1716

1717

1718

1719

1720

1721

1722

1723

1724

1725

1726

1727

1728

1729

1730

1731

1732

1733

1734

1735

1736

1737

1738

1739

1740

1741

1742

1743

1744

1745

1746

1747

1748

1749

1750

1751

1752

1753

1754

1755

1756

1757

1758

La vita e le opere

Tirso de Molina è lo pseudonimo con cui diventerà famoso Gabriel Téllez, primo volontario velo sotto il quale si cela una figura non sempre decifrabile. Basti pensare che dal 1928 si viene discutendo la sua data di nascita e la sua genealogia, da quando Blanca de los Ríos dichiarò di aver rintracciato presso la parrocchia di San Ginés di Madrid il suo certificato di battesimo, che lo voleva addirittura figlio del Duca di Osuna. E mentre una serie di studiosi, con fondate argomentazioni, mette in dubbio la veridicità del documento, questa ghiotta notizia serve addirittura a suffragare interpretazioni di tipo psicoanalitico, che rilevano nelle sue commedie l'amarezza propria di un figlio naturale e rinnegato; fino a quando Luis Vázquez ha rintracciato il documento che attesta la nascita di Gabriel Téllez, di Andrés López e Juana Téllez, residenti in Calle de la Magdalena, fissandola al 29 marzo 1579, giorno di San Gabriele.¹ Entrato nel 1601 come novizio del convento della Merced di Guadalaajara, inizia nel 1606 a scrivere per il teatro: esordio tutt'altro che precoce, specie se confrontato con quello di Lope. Egli si trova in quel momento a Toledo, dove continuerà a risiedere saltuariamente, tra i vari viaggi determinati da una carriera ecclesiastica soddisfaccente: si recherà in Galizia, a Siviglia, nelle colonie (Santo Domingo). Ritornerà in patria nel 1618, con un ricco bagaglio di esperienze americane, che si rifletterà nelle sue operazioni letterarie. La sempre più brillante carriera all'interno dell'Ordine lo porta a Salamanca, poi dal 1620 a Madrid. Istituito nel monastero di Nuestra Señora de la Merced, Tirso partecipa attivamente alla vivace vita letteraria della capitale, alle celebrazioni poetiche in onore di San Isidro, Santa Teresa, Sant'Ignazio di Loyola, San Francis-

sco Xavier, interviene in volumi miscellanei, prepara indirizzi laudatori. Presso i due *corrales* della Cruz e del Príncipe debuttano sue commedie, mentre nel 1621 completa la stesura della sua prima opera narrativa *Los Cigarrales de Toledo* (1 giardini di Toledo), che pubblicherà nel 1624.

Ma nel 1625 la Junta de Reformación non solo suggerisce che si neghi il permesso di stampare in Castiglia libri di intrattenimento, come si sa, ma stila contro Tirso una dura censura, in quanto autore di «commedie profane» e ne sollecita l'allontanamento dalla capitale. Per fortuna la delibera non diviene operante: Tirso ha protettori autorevoli, e basta che si allontani da Madrid e si rechi a Siviglia, dove si terrà il Capitolo Provinciale dei mercedari dell'Andalusia, per far placare lo scandalo. Addirittura negli Atri della Congregazione si inserisce una clausola, ricordando come le cause in cui fossero implicati religiosi non potevano essere discusse da tribunali laici: una mossa per sottrarre il commedografo alla giurisdizione della Junta?

Tuttavia dal 1625 in avanti Tirso scriverà solo sporadicamente commedie: gli anni a venire sono dedicati a opere erudite. Nel 1632 termina il *Deleitar aprovechando* (*Ricreare utilmente*), che utilizza a fini didattici lo schema del *Decamerone*: durante un carnevale, per intrattenersi piacevolmente senza commettere eccessi, alcune dame e cavalieri si riuniscono e si diletano ascoltando *autos*, novelle sulla vita di santi, considerazioni devote e così via. Nel 1632 è nominato Cronista generale della Merced e «Definidor» della Provincia di Castiglia. Il primo dei due incarichi assorbe tutto il suo tempo: anche se si stanno stampando le Parti delle sue commedie, Tirso appare sempre più lontano dal teatro. L'ultima commedia conosciuta, *Las Quinas de Portugal* (*Lo stemma portoghese*), reca la data del 1638.

Nel 1639 termina la *Historia general de la Merced*, viene nominato «maestro» da un breve di Urbano VIII, transitoriamente confinato a Cuenca, passa gli ultimi anni della sua esistenza come Comendador del convento di Soria e Definidor della Provincia di Castiglia. Il 24 febbraio 1648 nel convento di Segovia si dicono messe per l'anima di fra' Gabriel Téllez, che è morto nella città di Alazán.

Oltre la biografia, anche il *corpus* drammatico di Tirso pare presentare alcuni problemi.² Durante la sua vita appaiono infatti 5 Parti di commedie, che tuttavia non risultano pienamente affidabili. La *Primera parte* è anteriore al 1635; appare quindi nel periodo di divieto di stampare com-

medie in Castiglia; infatti le due edizioni che se ne conoscono, del 1627 e del 1631, uscirono a Siviglia e Valenza. La *Segunda parte* poté invece essere edita a Madrid; le commedie vi si dicono «ritunite da suo nipote don Francisco Lucas de Ávila». Paradossalmente questa seconda parte appare nel 1635, quindi un anno dopo la *Parte tercera*, che è del 1634; nello stesso anno della *Cuarta parte*. Del 1636 è infine la *Quinta parte*, ultima di questa serie specifica di Tirso.

Il problema è costituito proprio dalla seconda parte, che comprende un'opera portante come *El condenado por desconfiado*, e che presenta una dedica polemica e sibillina:

Dedico, de estas doce comedias, quatro, que son mías, en mi nombre, y en el de mis dueños las otras ocho (que no sé por qué infortunio suyo, siendo hijas de tan ilustres padres, las echaron a mis puertas), las que restan.³

La dichiarazione è stata quasi sempre interpretata come un rifiuto delle otto misteriose commedie, che Tirso non identifica esplicitamente. Ma perché, se non sue, egli si sarebbe preso la briga di raccoglierle e pubblicarle? E perché non le avrebbe identificate? Non si dovrà leggere nella dedica un'ironica rivendicazione di opere che erano corse, magari in redazioni diverse, sotto nomi e paternità false? La proposta di un problema del genere valga a sottolineare le difficoltà ad orientarsi nel *mare magnum* del teatro aureo.

Il *corpus* di Tirso è abbastanza sostanzioso: una sessantina di commedie; senza arrivare all'esuberanza di quello di Lope, o alla solida consistenza di quello calderoniano, esso appare di tutto rispetto. E gli stessi problemi di paternità non sembrerebbero inusitati o rilevanti, rispetto a quelli coevi, se essi non coinvolgessero anche un testo come *El burlador de Sevilla*, destinato a rivestire connotati mitici.

La commedia spagnola appare già matura e consolidata quando Tirso la coltiva. Egli ne sposa tutte le caratteristiche, sia quelle esterne, come la polimetria, sia quelle funzionali allo sviluppo dell'intreccio, come ad esempio l'agnizione, sia la presenza di personaggi consacrati, come il *gracioso*, sia le tematiche: l'amore contrastato, la gelosia, l'onore offeso. Anzi i meccanismi convenzionali vengono incrementati ed esaltati da una maniera teatrale che tenta le due vie segnate dalla prassi teatrale barocca. Tirso coltiverà da un lato la commedia storica (*La prudencia en la mujer*:

La prudenza nella donna; la trilogia dei Pizarros), quella agiografica come *La vendetta di Tamar* (*La vendetta di Tamar*, di argomento biblico), o la *Santa Juana*; dall'altra parte le commedie di intreccio come *El vergonzoso en palacio* (*Il timido a corte*), *Marta la piadosa* (*Marta la devota*), *Don Gil de las calzas verdes* (*Don Gil dalle calze verdi*).

Un teatro tanto calcolato sul *cliché* di Lope che pare incredibile si sia voluto distinguere in virtù di una accentuata «indagine psicologica», con fiumi di inchostro versati pro e contro la «verosimiglianza» dei personaggi femminili, e sulla maggiore abilità di Tirso nel disegnarli. Siamo invece addirittura in presenza del fenomeno contrario, quello della rappresentazione archetipica: il timido per amore, la fanciulla ipocrita, la matrona prudente, e così via.

Tirso se mai si distingue proprio perché tipizza al massimo situazioni, personaggi, scene, allestendo un teatro che si basa non certo sull'imitazione della «vita» o dei «costumi», ma sull'osservazione del teatro precedente. Ciò produce al tempo stesso una sensazione di iperrealità e di straniamento, e genera la sostanziale ambiguità dei suoi testi, che ha portato alle analisi critiche più diverse. Basti pensare al meccanismo dell'intreccio, tanto calibrato che è stato addirittura definito «cinematografico», eppure tanto intessuto tra i vari materiali teatrali che si è potuto sostenere che esso è completamente assente.⁴

E ancor più evidente risulta la sua «letterarietà», nel senso migliore del termine, quando si esaminino le caratteristiche della forma dell'espressione. Innanzi tutto lo sperimentalismo linguistico, palese nell'uso dei gerghi: chiari meccanismi letterari presiedono l'impiego del *sayagués*, il dialetto delle campagne di Salamanca, linguaggio tradizionale dei villici teatrali.⁵ In virtù di questo valore stereotipo, che lo allontana vertiginosamente da un'ipotetica «osservazione della realtà», il convenzionale vernacolo contadinesco può convivere con punte massime di accettazione del gongorismo, usato con compiacimento e sottile raffinatezza da Tirso, e non solo nel teatro.⁶ I frammenti gongorini acquistano una precisa funzionalità teatrale all'interno di una situazione scenica, la stessa funzionalità che sorregge i giochi di parole basati su omofonie, dilogie, ecc.; barzellette abbastanza abituali sulle scene barocche, che ricordano addirittura l'avanspettacolo, momento essenziale dei meccanismi che provocano la risata.⁷ La tentazione al gioco di parole affiora anche nei luoghi che potrebbero essere definiti patetici o drammatici, scardinan-

do l'eventuale compattezza «psicologica» del personaggio, a dimostrare che le preoccupazioni di Tirso sono ben diverse. Ricorderò come unico esempio, ma di valore probante, *La vendetta di Tamar*: quando la protagonista lamenta lo stupro da parte del fratello può indulgere all'equivoco «fiore/deflorare». Così i dati letterari si integrano a costituire il testo-spettacolo barocco, di cui si vorrebbe sapere di più.

E dove la dinamica scenica meglio traspare attraverso il testo letterario è nel momento dell'apparenza che nasconde la verità, cioè nel travestimento, usato con assoluta sicurezza ed abilità. Non solo esso è parte integrante del meccanismo scenico che sostiene l'intreccio; il personaggio è il suo attore, e ancor più esternamente il suo vestito: la falsamente devota *Marta la piadosa* viene identificata nel suo atteggiamento ipocrita attraverso l'abito; il nobile può diventare villico rivestendone i panni; e così via. Tirso si appropria di questo espediente teatrale con la voracità di chi indulge all'ambiguità, quella stessa messa in atto nei prologhi delle sue *Purtes*, e che si può individuare dietro la medesima scelta dell'arcaico pseudonimo.

Infine l'elemento teatrale fondamentale, lo spazio, viene accortamente utilizzato da Tirso; portante è spesso l'opposizione tra città/campagna; ed essenzialmente appare, per esempio, la geografia urbana in *Por el solano y el torno* (*Nella cantina e nella ruota*). E nello spazio si risolve e si unifica quel gioco temporale che è stato messo in rilievo nella sua commedia⁸ *Spazio, tempo, rottura dell'apparenza* tramite il travestimento, diventano così elementi privilegiati del montaggio dell'intreccio, punto di partenza e di arrivo della macchina della commedia, servita da squarci gongorini, usi gergali, giochi di parole, insomma da tutti i marchingegni espressivi a disposizione di un accorto artefice della parola, che intesse il suo testo letterario attento al testo spettacolo che ne deriverà.⁹

MARIA GRAZIA PROFETTI