

Il teatro di Moreto

Ermanno Caldera

STUDI E TESTI

20

ERMANN CALDERA

IL TEATRO DI MORETO

PISA
EDITRICE LIBRERIA GOLIARDICA
1960

[5]

Premessa

La vitalità del teatro moretiano, veramente notevole se si pensa che riuscì a tenere le scene per un paio di secoli, pur nel mutarsi dei gusti e degli atteggiamenti, fu affidata in gran parte alle sue doti più appariscenti, ma appunto perciò non sempre essenziali: abilità tecnica, efficacia verbale, comicità, vivacità nel dialogo e nello sviluppo della trama. Pregi, questi, d'indubbio valore in un'opera teatrale, che tuttavia rischiano di nascondere, più che di rivelare, l'eventuale spiritualità che la pervada.

Certo non è facile sottrarsi alla superficiale seduzione esercitata da un teatro così brillante, per coglierne motivi più profondi, che permettano di scorgere la manifestazione di una pronunciata personalità e d'inquadrarla in una determinata generazione letteraria. E tuttavia la critica moretiana s'è lasciata troppo spesso fuorviare proprio da questi ed altri aspetti esteriori e formali, per cui non di rado è accaduto che esaltazioni iperboliche dell'autore (il Gassier giunse a suggerirne la superiorità agli stessi Lope e Calderón ¹ poggiassero contraddittoriamente proprio su quanto non presenta sufficiente validità per un [6] un giudizio estetico o nascessero da un'interpretazione inadeguata e superficiale di motivi più profondi.

¹ GASSIER, A., *Le théâtre espagnol. San Gil de Portugal de Moreto*, Paris, 1898, p. 404.

La stessa razionalità, che, senza essere un pregio né un difetto, è semplicemente uno dei più caratteristici motivi della personalità moretiana, è stata spesso impropriamente assunta a metro di un vero e proprio giudizio comparativo e vi si è attribuito un significato puramente tecnico, laddove essa nasce da un'esigenza interiore del poeta. Questo in conformità col pregiudizio della «regolarità», particolarmente vivo nei francesi quali il Viel-Castel² e, più di mezzo secolo dopo, il Gassier.³

Poco più vicino ad una retta interpretazione del motivo, poiché si limita a rilevarlo fuggacemente, appare il Fernández Guerra, là dove accenna alla *tersura y limpieza del pensamiento*.⁴ D'altronde la critica del Fernández Guerra, pur essendo più profonda di altre, anche posteriori, risente nel complesso dei pregiudizi più consueti: per esempio, anche per lui uno dei pregi più vivi del teatro moretiano consiste nelle sue risorse tecniche.⁵ Ed anche quando egli perviene ad intuire una caratteristica del personaggio moretiano, d'essere cioè un modello di perfezione, si lascia facilmente trascinare da presupposti moralistici e scambia per umanità del personaggio ciò che in realtà si muove ai confini della tipizzazione.⁶

Né approda ad una più sicura visione quando prende in esame il problema delle rielaborazioni, che sono state sempre ritenute un elemento caratteristico di Moreto, tanto da apparire ormai un passaggio obbligato di ogni disamina critica. Vedremo poi come si sia attribuito alla questione un significato inadeguato; [7] ma per ora ci limiteremo a notare come spesso il problema sia stato eluso, o cercandone la spiegazione in motivi esterni, come appunto nel saggio del Fernández Guerra,⁷ o esaurendolo in un giudizio comparativo con i modelli.⁸

Più solida potrebbe pertanto apparire, in questo campo, la posizione del Gassier, che ne ricerca la causa nella psicologia dell'autore;⁹ in realtà però si tratta più di un'intuizione che di una soluzione del problema: ché, a voler attribuire alla proposizione un forte valore esplicativo, essa si risolverebbe praticamente in una tautologia.

² VIEL-CASTEL, L. DE, *Moreto*, in *Revue des deux Mondes*, XXI (1840), p. 749 segg. V. in particolare p. 756.

³ Op. Cit., p. 385.

⁴ FERNÁNDEZ GUERRA y ORBE, L., B.A.E., XXXIX (*Comedias escogidas de Don Agustín Moreto y Cabaña*), *Discurso preliminar*, p. XXVII. Il *Discurso* fu scritto nel 1856.

⁵ *Ibid.*, p. XXI.

⁶ V. sotto cap. IV.

⁷ Nel cit. *Discurso preliminar* (p. XXIII), si giustifica Moreto con lo sfruttamento dei motivi tradizionali da parte del precedente teatro e con le esigenze del pubblico, che costringevano gli autori a rifornire in breve tempo le scene di commedie.

⁸ Così il VIEL-CASTEL, Op. Cit., p. 756, che afferma la superiorità delle rielaborazioni moretiane.

⁹ Op. Cit., p. 385: «Le tempérament de Moreto le poussait à redresser ce qui était déformé plutôt que de s'essayer à des pièces neuves» (dove peraltro è da notare il pregiudizio della «regolarità» di cui s'è detto sopra)

Della debolezza d'una siffatta posizione forse s'era già accorto in precedenza lo Schaeffer,¹⁰ il quale, dopo aver acutamente osservato che Moreto adattò le antiche commedie al gusto dei suoi tempi, non solo riconduce il problema delle rielaborazioni alla psicologia di Moreto, ma tenta anche di scoprire quale fosse la personalità dell'autore. A parte, poi, che, a questo punto, l'analisi diviene piuttosto discutibile, intrisa com'è di psicologismo di marca positivista,¹¹ tuttavia non si può non concordare col procedimento che tenta di far coincidere un aspetto dell'opera con l'interiorità dell'autore.

Per questo riesce strano constatare che la Kennedy, la quale pur ha saputo porre in luce parecchi motivi essenziali di Moreto, ricerca nelle sfavorevoli condizioni in cui versava il teatro nel decennio fra il 1640 ed il 1650, la ragione delle *refundiciones* moretiane.¹² Non si può tuttavia non concordare con la Kennedy, quando, sempre a proposito delle rielaborazioni, ne riconosce la minor liricità rispetto ai modelli [8] lopeschi.¹³ Finalmente un aspetto del problema appare affrontato in termini di critica moderna; banditi i pregiudizi formalistici della critica anteriore, l'autrice punta lo sguardo sul valore estetico del teatro moretiano. Purtroppo, però, nel corso dell'indagine, ci si accorge che questa posizione non è sfruttata come si vorrebbe, forse anche perché l'interesse della studiosa è essenzialmente filologico. La Kennedy, che è autrice di varie dotte ricerche intorno al teatro di Moreto,¹⁴ profonde in quest'opera i risultati delle sue attente indagini, riuscendo a porre in evidenza aspetti fin allora affatto o non sufficientemente rilevati: la riflessività di Moreto, il suo codice morale fondato più sulla ragione che sull'emozione, l'idealizzata perfezione dei suoi personaggi, talune

¹⁰ SCHAEFFER, A., *Geschichte des Spanischen Nationaldramas*, Leipzig, 1890, p. 185 sgg.

¹¹ Sulla scorta dell'affermazione di Lesage, secondo cui Moreto era un bellimbusto, lo Schaeffer trae le seguenti illazioni: che ebbe uno spirito, metodico, ma non originale e che parlò il linguaggio incolore della convenienza, anziché quello dei profondi sentimenti. C'è del vero in questi giudizi, ma lascia perplessi il presupposto grossolanamente psicologico, per cui dalla genericità del «carattere» si pretende di risalire alla particolarità della persona. Questo a prescindere dalla validità del giudizio di Lesage.

¹² KENNEDY, R. L., *The dramatic art of Moreto*, Smith College Studies in Modern Languages, vol. XIII, Northampton. 1931-32, p. 75. Non ci sentiamo peraltro neppure di condividere l'affermazione ivi contenuta, che cioè l'*aviso* del marzo 1644 esigeva che non si rappresentassero commedie nuove originali. In una lettera del 1° marzo di quest'anno, il P. Sebastián González, riferendosi alle decisioni prese di recente dalla Consulta del Consejo de Castilla, cita bensì, fra le altre disposizioni, «...que en una semana no se pueda representar sino una comedia nueva» (il che semmai sarebbe una restrizione, non un divieto); ma peraltro l'affermazione del P. González -che riferiva, probabilmente, per sentito dire- è contraddetta dal resto delle disposizioni le quali, dopo aver limitato le commedie «a materias de buen exemplo», esigevano che «...se prohibiesen casi todas las que hasta entonces se habían representado, especialmente los libros de Lope de Vega, que tanto daño habían hecho en las costumbres» (Cfr. COTARELO Y MORI, E., *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, 1904, p. 164 sgg.). Dal che si deduce invece un orientamento favorevole più alle nuove che alle vecchie commedie e che l'ostilità si appuntava proprio sul repertorio lopesco. D'altra parte sappiamo quanto scarsa applicazione ebbero i vari decreti del genere, che restarono praticamente lettera morta.

¹³ *Ibid.*, p. 57.

¹⁴ *Manuscripts attributed to Moreto in the Biblioteca Nacional*, in *Hisp. Review*, IV (1936), p. 312; *The sources of «La fuerza del natural»*, in *Modern Language Notes*, LI (1936), p. 369; *La milagrosa elección de San Pío V*, in *Modern Language Review*, XXXI (1936), p. 405; *Moreto's span of dramatic activity*, in *Hisp. Review*, V (1937), p. 170; *La renegada de Valladolid*, in *Romanic Review*, XXVIII (1937), p. 122 ecc.

specifiche risorse tecniche, le innovazioni introdotte nella figura del *gracioso*.¹⁵ Eppure, proprio in questo, che è il pregio fondamentale del lavoro, sta anche un certo suo limite. Questi reperimenti di motivi non solo si condensano talvolta in poche righe, ma rimangono, per così dire, fine a se stessi. Le domande, che a questo punto dell'indagine sorgono spontanee, sono eluse: non ci spiega l'autrice -o non lo spiega in maniera esauriente- la genesi, né il significato storico-letterario, né la validità estetica di questo teatro, di cui ha saputo configurare taluni nuclei centrali; né dice se e come i vari motivi si raccolgano unitariamente in una poetica, di cui essi siano le molteplici articolazioni, né, di conseguenza, quale spirito animatore organicamente li informi. Non manca, a dir il vero, qualche tentativo orientato in tal senso, particolarmente nei capitoli dedicati alle concezioni di Moreto [9] ed alla sua collocazione nella storia della letteratura;¹⁶ ma queste sono proprio le parti, a nostro avviso, più deboli del lavoro; quelle in cui non ci sentiamo di seguire la studiosa americana. Tralasciando la prima questione, di cui ci occuperemo in seguito, un certo residuo di superate teorie dei generi letterari, che pare risalire a talune critiche del passato,¹⁷ l'attribuire a Moreto brillanti esiti nei lavori «di caratteri e d'idee»¹⁸ (quando -come speriamo di dimostrare- questi aspetti sono piuttosto assenti dalla sua opera) e soprattutto il tentativo di sganciare l'autore dalla corrente calderoniana (in cui, invece, a nostro avviso, perfettamente s'inquadra) per farne un precursore della commedia moderna,¹⁹ questi ci paiono i punti che infirmano l'inquadramento tentato dalla Kennedy.

Il lavoro rimane peraltro un valido apporto alla critica moretiana, se lo si considera -come forse era in parte nelle intenzioni dell'autrice- una sorta di chiarificatrice, e pertanto indispensabile, premessa filologica, quasi un invito ad altre indagini orientate su diversi filoni.

Prima del lavoro ora citato, era uscita, nella collana dei *Clásicos Castellanos*, una scelta di commedie moretiane, preceduta da una prefazione di N. A. Cortés.²⁰ Il saggio assolveva assai bene il compito di presentare l'autore, additandone con precisione, benché succintamente, alcuni degli aspetti più caratteristici e soprattutto istituendo alcuni rapidi ma calzanti raffronti con i modelli.²¹ Tuttavia, forse anche per la necessaria limitazione del saggio, anche esso tralasciava di procedere verso un'interpretazione critica dei motivi stessi. [10]

Qualcosa di più si trova nella storia del Valbuena Prat, dove, nei paragrafi dedicati a Moreto,²² ci si incontra in alcuni rilievi degni di considerazione.

¹⁵ L'innovazione nella figura del gracioso era già stata intuita da J. GUILLÉN BUZARÁN, *Escritores del siglo XVII. Literatura dramática española*. Don A. Moreto, in *Revista de Ciencias, Literatura y Artes*, I (1855), p. 670.

¹⁶ V. p. 107 sgg. e 113 sgg.

¹⁷ V. p. 113 sgg. e cfr. Viel-Castel, *Op. Cit.*, p. 787.

¹⁸ V. p. 116.

¹⁹ V. p. 122.

²⁰ CORTÉS, N. A., *Moreto, Teatro, Clásicos Castellanos*, n. 32, Madrid, 1955 (1ª ed. 1916).

²¹ L'autore rileva che le rielaborazioni sono una caratteristica del teatro spagnolo secentesco e non una peculiarità di Moreto. *Ibid.*, p. XI.

²² VALBUENA PRAT, A., *Historia de la literatura española*, Barcelona, 1953, II, p. 599-609.

Anzitutto al Valbuena è da attribuire il merito di aver impostato in maniera rigorosa e, diremmo, definitiva, il problema delle rielaborazioni moretiane. Egli comincia con lo stabilire i limiti e la portata del troppo famoso *Vejámen* in cui Cáncer scherzosamente immagina Moreto tutto intento a sfruttare vecchie commedie.²³ A questa scenetta, che non era nulla più dello scherzo d'un amico, anzi d'un collaboratore, si andò attribuendo, col tempo, un significato che essa era ben lungi dal possedere, per cui si vide nel fatto delle *refundiciones* un procedimento tipico di Moreto. Al contrario, l'autore della storia letteraria vi riconosce quel che essa era e voleva essere: una *broma* non diversa da quella contenuta nel *Retrato de un poeta moderno* di Cubillo, in cui tale poeta vien descritto circondato da volumi di Lope, Amescua, Castro, Vélez, con pennello e tavolozza, *con diversos colores, de equívocos, de chanzas y de flores, ecc.*²⁴

Pertanto le rielaborazioni di Moreto s'inquadrano in un programma di revisione del teatro precedente, comune a tutta la generazione cosiddetta di Calderón, a partire da Calderón stesso, il quale per l'appunto *fija un precedente que seguirá su escuela de dramaturgos*, rifacendo le commedie lopesche *con arreglo a un sistema de unidad, de subordinación, de sabia arquitectura, ecc.*²⁵

Il problema è, a questo punto, risolto in un'adeguata visione storica ed obiettiva, sfrondata finalmente da quel tanto di mitico che vi si era incrostato, [11] come pure sciolto dalla provvisorietà di formule surrettizie. Quel che il Valbuena ancora non dice, né forse lo poteva, dati i limiti impostigli dal carattere dell'opera, è in che termini Moreto abbia applicato questo procedimento ormai tradizionale.

Le altre pagine dedicate al commediografo valgono a porre in luce motivi su cui la precedente critica non s'era soffermata adeguatamente e che costituiscono gli aspetti più brillanti del suo teatro: la musicalità, l'eleganza, il senso estetico e simili. Sennonché in questi che, secondo noi, sono motivi chiaramente classificabili nell'età di Moreto, ad essa anzi strettamente pertinenti, scorge il Valbuena preludi allo spirito del secolo XVIII, raccogliendo forse un rilievo cui, partendo da presupposti diversi, era pervenuta la Kennedy.²⁶ Forse a causa di questa prospettiva, l'autore vede nella commedia moretiana, *en vez de una intención moral, un sentido puramente estético*, al punto che *comienzan a esfumarse los contornos de un paisaje ideal aproximándose a las formas de la música.*²⁷ Noi al contrario crediamo, e ne discuteremo più avanti, che Moreto, non diversamente dagli altri drammaturghi barocchi spagnoli, non trascuri il problema morale, sebbene la sua moralità appaia più esile, meno impetuosa e, fino ad un certo punto, innovatrice. Cosicché, anche per questa via, pare doversi inserire a buon diritto nel teatro secentesco, di cui condivide le caratteristiche esigenze spirituali.

²³ CÁNCER, J. y RIBERA, A. P., *Vejámenes literarios*, Madrid, 1909, p. 34.

²⁴ Op. Cit., p. 607; per la citazione di Cubillo, v. p. 592.

²⁵ *Ibid.*, p. 486.

²⁶ Op. Cit., p. 122. Sulla questione v. il cap. VI di questo volume.

²⁷ Op. cit., p. 599.

Al termine di questa rassegna, rapida e necessariamente incompleta,²⁸ è facile rilevare quale compito si debba proporre una nuova indagine sul teatro di Moreto. Anzitutto non ci si dovrà orientare tanto verso [12] una scoperta di nuovi motivi, poiché la maggior parte di essi è già stata messa in luce, quanto verso una definizione del loro modo di configurarsi nell'ambito dell'opera e della personalità moretiana. Il problema di questo teatro, è chiaro, non può esaurirsi nell'osservazione delle sue componenti, soprattutto perché molte di esse, quali la linearità, la minuzia tecnica, l'eleganza del linguaggio e degli ambienti, e simili, non sono esclusivamente sue e dichiarano, più o meno direttamente, l'ascendenza calderoniana; si tratterà pertanto di scorgere se esse siano la manifestazione d'una passiva acquiescenza ai dettami di scuola o se invece si tratti d'un'accettazione congeniale e personale di essi, tale da apparire, in definitiva, una scelta.

In particolare, rimangono da esplorare gli aspetti concernenti la consueta problematica morale -consueta, intendo, nel teatro del secolo- che la critica ha finora piuttosto negletto; ad una generica osservazione, la posizione di Moreto potrebbe apparire sostanzialmente convenzionale e passiva, ma una più attenta lettura conduce a rilevare una certa originalità, non propriamente nella dottrina o nelle soluzioni -ché Moreto non pretese d'essere il riformatore di concezioni che avevano il peso di una lunga tradizione- ma negli atteggiamenti, nel modo di prospettare e di affrontare il problema da un particolare angolo visuale, nel cercarne una soluzione attraverso una via che non coincideva esattamente con quella consacrata dalla consuetudine.

Indagine dunque non inopportuna, tanto più se si considera che la somma di questi spunti d'ordine morale costituisce logicamente la parte essenziale della [13] personalità di un autore, anzi della sua stessa umanità. Inoltre, una disamina del teatro moretiano c'induce a concludere che questi e gli altri motivi che si sono rapidamente accennati ritornano con particolare frequenza, cosicché non possono venir colti come elementi isolati od aspetti episodici, ma si raggruppano nella superiore unità di una propria poetica.

I dati biografici in nostro possesso intorno a Moreto non offrono particolare interesse né forniscono spunti sufficientemente validi per la ricostruzione della sua personalità. Nessun avvenimento della sua vita assume un particolare significato: non solo non ritroviamo gli amori turbinosi di un Lope, né l'isolamento interiore di un Calderón, ma neppure qualcuna di quelle situazioni che danno risalto alla biografia di altri scrittori: per addurre esempi, l'origine messicana in Alarcón, lo stato monastico in Tirso ecc.

Gli unici fatti che avrebbero potuto dare alla sua vita o un colore avventuroso, come la persecuzione da parte dei biscaglino che volevano ucciderlo ed il conseguente asilo in un convento di Siviglia, o ascetico, come l'aver cessato di scrivere commedie al momento dell'ingresso negli ordini sacri, sono risultati falsi.²⁹

²⁸ Volutamente abbiano tralasciato opere in cui non appaiono posizioni molto significative o che affrontano questioni particolari, quali Griswold Morley, S., *Studies in spanish versification of the Siglo de Oro. Alarcón and Moreto*, in *Literary and philological studies ecc.*, Berkeley, 1919, p. 131; Cotarelo, E., *La bibliografía de Moreto*, in *Boletín de la Real Acad. Esp.*, XIV (1927), p. 449; o le storie letterarie dell'Hurtado y Palencia, Fitzmaurice-Kelly, Pfandl, Díaz-Plaja ecc.

²⁹ Il primo è citato negli *Avisos* di Barrionuevo ed il secondo da Nicolás Antonio. V. in proposito KENNEDY, *The dramatic art*, cit., p. 5 sg. e, della stessa autrice, *Moreto's span of dramatic activity*, in *H. R.*, V (1937), p. 170 sgg.

Quel che rimane è pertanto pura cronaca esterna, descrizione generica di un'esistenza non dissimile da quella di tanti spagnoli dell'epoca. Nato a Madrid nel 1618, seguì la normale carriera degli studi, licenziandosi [14] a Salamanca all'età di ventun anno ed abbracciando la carriera ecclesiastica a ventiquattro; trascorse il resto della sua vita in discreta agiatezza, assumendo incarichi di non grande rilevanza e frequentando la Corte, dove raggiunse, insieme ai tanti ingegni protetti dal mecenatismo di Filippo IV, l'intimità del monarca. Morì nel 1669.

Le altre notizie, gli aneddoti e simili, che ci hanno tramandato la curiosità dei contemporanei o l'indagine di moderni eruditi, non escono dal campo d'un interesse strettamente documentario.³⁰ L'aneddoto più famoso, della battuta salace (ma invero non così spinta da doversi giudicare *insufrible hoy a nuestros oídos*, com'ebbe a dire Fernández Guerra³¹) inserita da Moreto in una recita estemporanea organizzata a Corte, non lascia intendere altro che una certa intimità con Filippo IV.

Ne consegue che tentare una ricostruzione su dati così esili e sfuggenti non può condurre ad alcun risultato sicuro.³²

Al contrario, un'analisi dell'età in cui visse Moreto può riuscire feconda di suggerimenti, utili non solo ad un inquadramento storico della sua opera, ma anche all'enucleazione ed all'interpretazione di alcuni suoi caratteristici motivi.

A tale affermazione ci sospinge l'opera stessa di Moreto, la quale, così scarsa e generica nelle allusioni a fatti e personaggi contemporanei, è densa invece d'indiretti riferimenti alla mentalità, al costume, alle aspirazioni dell'età di Filippo IV. Non soltanto; ne traspare anche un insegnamento, un'*ejemplaridad*, il cui significato e la cui portata non potranno essere [15] pienamente intesi se non si tenga nel debito conto il clima spirituale in cui s'inseriscono.

Non dobbiamo dimenticare che l'epoca manifestava chiari sintomi di decadenza; era pertanto naturale che gli ingegni meglio dotati tentassero di reagire, od ancorandosi più saldamente alla tradizione o tentando formule nuove, che, pur innestandosi sulla tradizione di un passato glorioso, potessero rinfrescarla adeguandola alle nuove esigenze. Ciò non riguarda tanto gli scrittori che, come Lope, Tirso, Castro ecc., appartenevano ad altre generazioni e che necessariamente portavano in sé diversi fermenti spirituali, quanto gli scrittori di questa nuova età. Il didattismo di Gracián, su

³⁰ Per altri dati sulla vita di Moreto si vedano, oltre alle opere del Fernández Guerra, della Kennedy e del Cortés, ed alla Bibliotheca Hispana nova di Nicolás Antonio (I, Madrid, 1783, p. 177, col. 1^a), PÉREZ PASTOR, C., Noticias y documentos relativos a varios escritores españoles de los siglos XVI, XVII y XVIII, in Memorias de la Real Academia Española, X (1911), p. 243, BALLESTEROS ROBLES, L., Diccionario biográfico matritense, Madrid, Imp. Municipal, 1912, p. 466; ENTRAMBASAGUAS, y PEÑAS, J. de, Doce Documentos inéditos relacionados con Moreto ecc., Madrid, Imp. Mun., 1930.

³¹ L'episodio è riferito da P. J. SUPPICO DE MORAES, Collecçam politica de apophtegmas memoraveis, P. II, Lisboa, Officina Augustiniana, 1733, Liv. III, p. 96 e val la pena d'esser riferito, se non altro come una delle tante espressioni della comicità moretiana: «Houve nesta Comedia huma Scena de Adam, e Eva, em que os dous Poetas (Calderón e Vélez) se enternecerão nos requebros; e D. Agostin Moreto, que fazia Abel, e estava impaciente para sahir ao theatro, espreitando a occasião, acabou esta Copla: Adan. Heva, mi dulce placer/Carne de la carne mia; Eva. Mi bien, mi dulce alegria; Abel al paño. Estos me quieren hacer». V. in proposito FERNÁNDEZ GUERRA, Op. Cit., p. X sg.

³² Lo tentò parzialmente lo SCHAEFFER, Geschichte cit., p. 186; v. sopra p. 7.

cui dovremo ben presto ritornare, l'evoluzione del concetto dell'onore in Rojas, l'ideale moretiano della *discreción*, sono tutte espressioni di un sincero quanto utopistico desiderio di arrestare il declino, cercando, in varie formule, la soluzione dei più assillanti problemi.

Per Moreto in particolare, l'affermazione appare tanto più calzante, in quanto i momenti della decadenza politica e morale della Spagna che altri -come Gracián e Rojas- affrontarono in età già abbastanza matura, egli li visse nel periodo della sua piena formazione giovanile; per cui è pensabile che non potessero fare a meno di lasciare una traccia nel suo spirito.³³

Il lungo regno di Filippo IV (1621-1665) fu, per molti letterati, il momento della piena fioritura o della gloria ormai raggiunta e sicura; di più, quasi tutti gli ingegni grandi e mezzani dell'*Edad de Oro* incontrarono nella corte di questo mecenate lustro e protezione. [16] Ma, accanto agli artisti che godevano ormai di una reputazione assestata, sorgevano gli spiriti nuovi, che tendevano a seguire ed insieme a differenziarsi dai loro maestri. Furono appunto questi ultimi a rendersi interpreti del mutato clima spirituale, mentre i più anziani continuavano sulla strada intrapresa in tempi più lontani e con spirito diverso. Lope de Vega, Tirso de Molina, Guillén de Castro, Juan Ruiz de Alarcón, Quevedo, Góngora, s'eran formati nell'epoca di Filippo II e di Filippo III e s'eran rivolti ad un pubblico diversamente orientato, sensibile ancora agli entusiasmi o alle meditazioni che scaturiscono dalla loro pagina. Né forse s'avvidero del mutarsi dei tempi, che si svolgevano lentamente sotto i loro occhi, senza quelle brusche soluzioni di continuità che posson fare avvertire il cambiamento avvenuto. Bisogna d'altronde aggiungere che la maggior parte di essi sperimentò solo i primi anni del regno di Filippo IV -quando questo poteva ancora sembrare una prosecuzione tranquilla del precedente- e non giunse a vedere se non i primi (incerti per chi vi si trovava a contatto) sintomi del prossimo sfacelo: Góngora moriva nel '27, Castro nel '31, Lope nel '35, Montalbán nel '38, Alarcón nel '39; pochi superarono il '40 di alcuni anni, come Tirso (+1648) e Quevedo (+1645).

Sebbene in taluni, come in Quevedo, sia reperibile una visione pessimistica, in linea di massima, anche coloro che, con la loro vita, più s'addentrarono nel periodo del regno di Filippo IV portavano con sé l'indelebile traccia di un'altra o di altre generazioni. Erano coloro che avevano visto il riflesso delle imprese quasi leggendarie di Carlo V e conosciuto l'affascinante [17] figura di Filippo II; dopo di che, il tranquillo regno di Filippo III poteva anche apparire un momento d'assestamento, in attesa di riprendere la missione imperiale della Spagna.

Un po' diverso è il caso di Calderón, il quale, quasi coetaneo di Gracián, appartiene, con non molti anni di differenza, alla stessa generazione di gran parte di coloro che, come Rojas, Moreto, Cubillo, Matos Fragoso, Solís, costituiscono la cosiddetta scuola calderoniana. Pure in Calderón sono visibili aspetti denunciati una crisi dello spirito: l'introspezione e la meditazione drammatica di tante sue opere, l'insistenza sul motivo del *desengaño*, la stessa quasi crudele esasperazione del sentimento dell'onore rivelano una posizione spirituale meno baldanzosa e serena di quella riscontrabile nel teatro dei lopeschi ed insieme l'esigenza di rafforzare fino all'estremo limite una tradizione che

³³ Ci riferiamo al '40, come all'anno in cui, scoppiando le rivolte che agitarono l'intera penisola, si delinea il fallimento dell'ambizioso programma di Olivares (Cfr. DELEITO y PIÑUELA, J., *El Declinar de la Monarquía española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1955, p. 59). Gracián nacque nel 1601 e Rojas Zorrilla nel 1607.

s'avverte tentennante e nella quale sola si crede riposta la salvezza. Ma d'altra parte analoghe istanze, o poco diverse, stavano anche alla base del pensiero di altri autori, di lui più anziani, come un Alemán, un Quevedo, o addirittura un Cervantes, nonché talvolta anche del teatro precedente (basterebbe, per fare un esempio fra tanti, pensare al *Burlador* di Tirso). Inoltre, in Calderón, la coscienza della crisi s'accompagna alla ricerca d'una soluzione nell'ambito e nei limiti delle formule tradizionali, seppure rinnovate nell'ardore della sua possente personalità: cosa diversa è, per esempio, l'exasperazione del sentimento dell'onore in Calderón dall'evoluzione verso cui pare sospingerlo Rojas Zorrilla e dalle limitazioni che gli vuole imporre Moreto. Comunque [18] sia, a parte queste considerazioni che indurrebbero a collocare piuttosto Calderón, per talune posizioni spirituali, nella generazione precedente, non si può prescindere dalle specifiche risorse interiori di una personalità così complessa che facilmente trascende il fatto contingente della sua età.

Gli altri invece, i più giovani, gli epigoni, quando aprono gli occhi sulla realtà del loro paese, non possono non accorgersi della china percorsa e di quanto il momento presente differisca profondamente da quello di un passato non molto lontano; come non solo la situazione, ma anche il costume siano mutati, e soprattutto come le aspirazioni dei loro maestri non corrispondano più totalmente al nuovo stato cose. Di qui la duplice istanza di non romperla col passato; semmai anzi di farlo rivivere, ma al contempo di trovare qualche strada nuova, starei per dire qualche nuova ricetta, adeguata ai tempi mutati.

La profonda differenza, non disgiunta -ci si passi la contraddizione- da un'altrettanto profonda somiglianza delle epoche in cui maturarono le due generazioni balza evidente all'occhio dello storico moderno: su quest'aspetto si soffermano, tra gli altri, il Ballesteros y Beretta,³⁴ il Deleito y Piñuela,³⁵ il Soldevila,³⁶ il Vicens Vives,³⁷ nonché il nostro Barbagallo.³⁸

Il regno di Filippo IV ripeté bensì sotto certi aspetti il regno precedente: in entrambi infatti si assistette al vergognoso spettacolo di un re che si disinteressava totalmente degli affari di stato, mentre intorno a lui ferveva la gara dei *validos*, dei burocrati e delle loro creature; ma è pur vero che durante il [19] regno di Filippo III si riuscì ancora a mantenere in piedi l'edificio costruito da Carlo V e da Filippo II, mentre, sotto il penultimo degli Austrias, la decadenza divenne un fatto indiscutibile.

Infatti nulla d'essenziale, forse nemmeno dal punto di vista della spiritualità, era andato perduto sotto il figlio di Filippo II. La Spagna era sì rosa di dentro, ma i suoi territori eran tuttora, almeno apparentemente, tranquilli ed intoccati, se si eccettua il caso dei Paesi Bassi dove la rivolta era endemica e dove comunque non si conobbe ancora l'umiliazione di un trattato di Westfalia. Il territorio metropolitano era sostanzialmente pacifico; il prestigio spagnolo scosso, ma ancora vitale in Italia, dove brillarono alcune figure, non più eroiche, ma suggestive, quali il Duca di Osuna ed il marchese di Bedmar, mentre il bellicoso Carlo Emanuele si vedeva costretto alla fine a

³⁴ BALLESTEROS y BERETTA, A., *Historia de España y su influencia en la historia universal*, T. IV, P. I, Barcelona, Salvat, 1950, p. 535.

³⁵ *El Declinar*, cit., p. 42.

³⁶ SOLDEVILA, F., *Historia de España*, IV, Barcelona, Ariel, 1955, p. 257..

³⁷ VICENS VIVES, J., *Historia social y económica de España y América*, III, Barcelona, Teide, 1957, p. 250 sgg.

³⁸ BARBAGALLO, C., *Storia universale*, IV, 2, Torino, UTET, 1952, passim.

piegare il capo dinanzi al volere di Madrid; le colonie americane rintuzzarono felicemente alcuni attacchi dei corsari ed ampliarono i loro domini. In realtà il paese soffriva, forse ancora inconsapevole, di mali più nascosti ed all'esterno già ci si rendeva conto di questa situazione (basti pensare alle *Filippiche* del nostro Tassoni), mentre è probabile che il popolo spagnolo, stimolato da un secolo di potenza indiscussa, non scorgesse, o non scorgesse totalmente, l'imminente decadenza.

D'altronde la figura stessa del monarca, con tutte le sue pecche, non dovette riscuotere la disistima dei sudditi,³⁹ come invece accadrà al suo successore,⁴⁰ sebbene una vera critica al re fosse in quei tempi inconcepibile.⁴¹ Questo cacciatore instancabile di selvaggina [20] e di bellezze muliebri, cui la storia, o la leggenda, attribuiscono più di trenta bastardi, schiavo dei suoi piaceri, le cui misure di governo uscivano pubblicamente dalle camarillas di Corte o dal convento di Sor María, non poteva ormai più possedere del prestigio, ed è pensabile che né il suo mecenatismo, né, l'apparato della corte o le feste del Buen Retiro fossero in grado di velare al paese la catastrofe verso cui correva.

La quale avanzò rapidamente. Si può dire che dopo il 1640 (Moreto contava ventidue anni), in brevissimo giro di tempo, non vi sia importante regione della penisola che non tenti movimenti separatisti: dopo la sanguinosa rivolta della Catalogna, insorgono l'Aragona e l'Andalusia, e si realizza la separazione del Portogallo, con la quale s'intacca gravemente per la prima volta l'opera costruita da Filippo II; *España se descomponía como cuerpo enfermo*.⁴²

La moralità pubblica e privata erano in declino⁴³ e coloro cui, per lunga tradizione, era demandato il compito di tutori del costume con l'autorità e l'esempio, i nobili delle varie gerarchie, divennero gli esponenti del malcostume e i fautori dei disordini. Gli è che la nobiltà, ora respinta dalla corte, ora allontanatasi di propria volontà, aveva perduto, insieme con la sua importanza politica, il senso della sua missione. Gli storici riconoscono che il suo declino era già in atto da almeno un secolo, da quando cioè il potere monarchico aveva ricevuto un'impostazione assolutistica, ma rilevano pure che il crollo si verificò sotto Filippo IV, autore il Conte-Duca, il quale, dice il Marañón,

³⁹ Gli storici lo descrivono sinceramente amante della pace (cfr. BARBAGALLO, Op. Cit., p. 958), fiducioso, come il padre ed il nonno, nella missione della Spagna (cfr. HUME, M., La politica centralizadora del Conde-Duque, in La Lectura, VII, 3 (1907) p. 212); devoto e costumato, parve addirittura il benemerito della nazione e della fede, quando, nel 1607, promulgò il famoso editto sull'espulsione dei moriscos, le cui gravi conseguenze dovevano farsi avvertire solo più tardi.

⁴⁰ V. PFANDL, L., Cultura y costumbres del Pueblo español de los siglos XVI y XVII; (trad. sp.), Barcelona, Araluce, 1929, p. 60.

⁴¹ V. MARAÑÓN, G., El Conde-Duque de Olivares, Madrid, Espasa-Calpe, 1958, p. 157

⁴² Op. Cit., p. 396. Fuori di Spagna, perduta definitivamente Giamaica, scosso fortemente il prestigio in Italia per la sommossa di Milano e per le più gravi della Sicilia e di Napoli, la nazione si piega dinanzi ai protestanti dei Paesi Bassi, con il che si spegne la generosa illusione della sacra missione della Spagna; la decadenza viene sancita dal trattato di Westfalia nel 1648. Una decina d'anni più tardi, anche la partita con la Francia si chiude in perdita per Filippo IV.

⁴³ L'introduzione d'imposte nuove ed impopolari aumentò la miseria e conseguentemente la corruzione: a quanto pare, a Madrid gli atti di violenza erano all'ordine del giorno e vi si trovavano implicati personaggi d'ogni casta, compresi gli aristocratici di più alta nobiltà; gli assassini divennero quotidiani (cfr. WERNER, V., Caída del Conde-Duque de Olivares, in R. H., LXXI (1927), p. 1), scandalosa la licenza sessuale, soprattutto nella classe alta, non di rado accompagnata dal sadismo e dal misticismo (cfr. MARAÑÓN, Op. Cit., p. 158 sgg.). Per un quadro generale si veda DELEITO Y PIÑUELA, J., La mala vida en la España de Felipe IV, Madrid, Espasa-Calpe, 1951; in particolare, per quanto sopra, v. p. 81 sgg. Un interessante rilievo è a p. 87: raffrontando le Relaciones di Cabrera (inizio del sec. XVII) con quelle dell'epoca di Filippo IV (Pellicer, Barrionuevo ecc.), s'avverte un aumento considerevole nel numero e qualità d'eccessi di crimini.

aparece como instrumento del destino [21] histórico para precipitar la caída, aggiungendo che, di conseguenza, *la Nobleza murió como clase directora.*⁴⁴ Dovette perciò subire un forte processo di livellamento e d'impoverimento, cosicché in questo ceto ridotto, nel migliore dei casi, alla funzione di coro intorno al *valido* e al monarca, l'individuo, la personalità di rilievo (come erano stati, nel più recente passato, un Don Juan de Austria o un Duca d'Alba) non ebbe più modo di emergere.⁴⁵ Ne nacque un certo senso di solidarietà di classe, che mai prima aveva conosciuto la nobiltà spagnola, il quale si andò formando in special modo durante la *privanza* di Olivares, e si manifestò abbastanza chiaramente al momento della sua caduta, quando i nobili rifluirono a corte a render omaggio al re. Questo formarsi d'un vago senso sociale (sia pur nell'interno d'una classe e con tutte le limitazioni che il termine deve subire se applicato alla Spagna secentesca) è elemento che converrà tener presente, poiché, più di altri che siamo andati elencando, avrà un suo ruolo nell'opera di Moreto.

Non meno importante, in questa sede, è il constatare che la nobiltà par volersi rifare del terreno perduto, portando fino all'esasperazione talune sue attribuzioni tradizionali: l'eleganza, la raffinatezza dei modi e del linguaggio -che cadono persino in forme di preziosismo- l'osservanza scrupolosa delle regole d'etichetta, l'orgoglio puntiglioso e *pendenciero*.

Il Pfandl riassume brevemente i tratti caratteristici dell'aristocrazia spagnola nel secolo XVII: *La indómita altivez, el orgullo de su nobleza, el menosprecio de toda suerte de trabajos, la prodigalidad y continua [22] vagancia son los rasgos determinantes, los signos distintivos y decadentes con que el idealismo español empieza a degenerar en la clase noble.*⁴⁶ Ci preme rilevare questo processo di esteriorizzazione, di svolta verso il formalismo, che fu una caratteristica dell'epoca in esame e che troverà, come speriamo di dimostrare più avanti, una sua espressione, fra le molte, nel teatro moretiano.

Fu questo uno dei tanti tentativi di bilanciare la perdita di valori sostanziali con forme vistose ed esteriori. Il più rappresentativo è forse l'eccezionale importanza attribuita alle regole d'etichetta, le quali, sempre più minuziose e sottili, giunsero fino al ridicolo (come nel caso del *galanteo en Palacio*,⁴⁷ e la cui minima violazione produceva immediatamente un *caso de honra*, con tutti gli strascichi di vendette, duelli, uccisioni.

⁴⁸ Forse anche per questo la nobiltà fu ostile ad Olivares, il cui tratto non era mai troppo

⁴⁴ Op. Cit., p. 91. La questione della decadenza dell'aristocrazia sotto Filippo IV è oggetto di studio in quasi tutte le opere che trattano di quest'epoca storica.

⁴⁵ Lamentava questa carenza di personalità già Gracián: «...no es este siglo de hombres, digo aquellos famosos de otros tiempos...» (El Criticón, Madrid, Espasa-Calpe, 1957, P. I, Crisis VI, p. 50).

⁴⁶ Op. Cit., p. 105.

⁴⁷ Era un rituale ben determinato. Così lo descrive il Pfandl: «...se introdujo en la Corte la costumbre, de que los caballeros, lo mismo casados que solteros, pudieran escoger una de entre las damas de palacio y... hacerla objeto de su veneración platónica, galantearla públicamente y llevar sus colores y emblemas en las festividades y bailes, duelos y procesiones: es lo que entonces se llamaba galantear en Palacio. Según el ritual palaciego, podían permanecer cubiertos aún delante del Soberano...» (Op. Cit., p. 171). Qualcosa di simile è reperibile nel *Desdén* (Atto III). La cosa raggiunse tale eccesso che nel 1638 fu emanata in proposito una pragmática che la vietava (cfr. DELEITO Y PIÑUELA, *La mala vida*, cit., p. 155).

⁴⁸ Vengono citati vari episodi di questo genere, di cui il più significativo è forse quello riferito dal Ballesteros y Beretta (Op. Cit., IV, 2ª, p. 525): il 30 giugno 1647 ebbe luogo un duello fra il conte di Latorre e il duca di Sesa, provocato da un «señoría» male applicato. L'autore commenta, alludendo in generale all'epoca degli Absburgo: «Las menores faltas en cuestión de tratamiento producían disgustos y desafío en aquella sociedad tan puntillosa». V. inoltre MARAÑÓN, Op. Cit., p. 162.

raffinato, e sopportò assai meglio la *privanza* di Luis de Haro, nella cui *discreta medianía*⁴⁹ scorse un carattere molto più confacente alla sua mentalità.

Ci siamo soffermati un po' a lungo in questi cenni sulla classe aristocratica, non solo perché in essa appaiono quintessenziati taluni motivi tipici dell'epoca, ma soprattutto perché questa è la società che affolla il teatro di Moreto: e non intendiamo i nobili in generale, tradizionali personaggi della *comedia de capa y espada*, ma proprio questi nobili che abbiamo rapidamente delineati, colti nei loro momenti deteriori -che l'autore biasima- di orgoglio vuoto e sfrenato, di puntiglio irrazionale, di duelli e vendette; [23] o presentati, con la simpatia del poeta, nelle loro aspirazioni al decoro, al buon tratto, alla dignità dei rapporti. Lo stesso formalismo che regna nella realtà storica penetra in questi personaggi nella finzione drammatica; e nell'uno e nell'altro caso si manifesta come ricerca d'equilibrio, inteso come il mezzo sperato di salvezza.

Di quanto, poi, tutto ciò fosse lontano dall'essere un'autentica soluzione, certamente nessuno s'avvide: né gli aristocratici né il commediografo. Il solo che forse, e per la lunga esperienza e per la profondità d'ingegno, era in grado d'accorgersene, Calderón, si rinchiuse sempre più in se stesso e s'allontanò, come autore drammatico, da quella società, rifugiandosi nel mondo suggestivo e trascendente degli *autos*.

Per gli altri, il cammino segnato era ormai quello: comporre, equilibrare, cercare, ciascuno a modo suo, una soluzione più di forma che di sostanza.

Olivares, considerato entro i limiti cui l'ha ricondotto la più recente critica storica, appare, sotto certi aspetti, il prototipo di questa società. Il suo sogno fu, com'è stato abbondantemente dimostrato, quello di restituire alla Spagna la funzione e la posizione di cui aveva goduto sotto Carlo V: ⁵⁰ *imperdonable locura*, come la definisce il Marañón, la quale ha tuttavia il pregio di apparire un sogno generoso in un'epoca di freddo scetticismo. Ma, ad esaminarlo bene, il *quijotismo* del Conte-Duca non si riflette poi in imprese altrettanto generose, bensì si esaurisce in mosse false od in puri atteggiamenti. Ricostruire la Spagna di Carlo V, senza far nulla per restituire agli Spagnoli lo spirito che li aveva animati un secolo prima; [24] pretendere dal popolo sacrifici per un ideale che non sentiva più, e insieme schiacciare quella nobiltà che, bene o male, esercitava sul popolo un secolare ascendente; voler creare un'utopistica Spagna saldamente accentrata con popolazioni che avevano sempre trovato la propria forza e la propria lealtà nel rispetto dei *fueros* e delle Cortes; riformare i costumi con editti e contemporaneamente offrire nel Palazzo e nella stessa persona del re l'esempio della corruzione e del lusso esorbitante; in una parola, chiedere e non dare, e soprattutto chiedere quel che gli altri non potevan più dare; tutto questo non è *quijotismo* alla maniera di Don Quijote, ma è formalismo puro.

La stessa grandiosità degli spettacoli da lui organizzati, la pompa della corte, i fastosi scenari del Buen Retiro o di Aranjuez sono altrettante manifestazioni di un desiderio ingenuo di equilibrare la carenza di valori essenziali con l'esorbitanza dell'apparato. E' la degenerazione dello spirito barocco o, se si vuole, il barocco come l'interpretarono i suoi denigratori; è il *churrigueresco*.

⁴⁹ Il termine è del DELEITO Y PIÑUELA, *El Declinar*, cit., p. 152.

⁵⁰ figura di Olivares è stata oggetto di vari studi di cui è inutile citar qui la bibliografia. Basti per tutti rimandare alla già citata monografia del Marañón, di cui si veda in particolare a p. 155.

Quel che riscatta Olivares, ed insieme a lui il clima spirituale dell'epoca, è la fiducia riposta nella bontà della via intrapresa: in quel suo oblio della realtà effettuale (*ciego a todas las realidades de su época* lo definisce il Deleito y Piñuela ⁵¹) può apparire -e forse tale si credette- un puro idealista; senonché un tale idealismo, in un politico ed in quei tempi, non solo è *locura*, ma risulta infine privo di autentici valori.

Una delle grandi forze della Spagna, il rapporto-contrasto [25] fra reale ed ideale -di cui discorre acutamente il Pfandl ⁵²- che è il grande fascino del *Quijote*, ora si spezza nel tentativo di assorbire e dimenticare il dato reale nell'ideale, d'idealizzare insomma la realtà, quando essa non corrisponde alle proprie aspirazioni, o eludendola attraverso il sogno, o, più modestamente, mascherandola, alla maniera del *churrigueresco*, dietro una facciata di decorazioni.

Un siffatto processo d'idealizzazione trovò anche nel campo del pensiero e della morale una sua via, consistente nella pretesa di razionalizzare la realtà, trasformando, attraverso l'insegnamento morale, una società di uomini impulsivi in un complesso d'individui razionali e saggi; il che era un altro modo di trascendere la realtà delle cose, scivolando nel formalismo d'un'altra utopia, altrettanto irrealizzabile quanto i sogni imperialistici del Conte-Duca. Questa posizione nasceva insieme dall'aspirazione così diffusa verso il decoro e la dignità e dalla meditazione d'ingegni imbevuti di razionalismo aristotelico.

Il Pfandl, nel capitolo suaccennato, esce in queste parole: *Entre ambos extremos (dell'idealismo e del realismo)... no existe lazo de unión, punto intermedio de contacto; falta el sentido de la justa medida, de la armonía clásica, de la sophrosyne* (il tutto, s'intende, riferito in generale al carattere degli Spagnoli). ⁵³ Fu appunto questo iato che alcuni tentarono di eliminare, proprio cercando il «giusto mezzo», che risaliva alle virtù etiche di Aristotele e che si tentava di realizzare come saggezza, equilibrio, dominio delle proprie passioni. [26]

Vi fu chi, come Gracián, inserì queste aspirazioni in un sistema filosofico di più diretta ascendenza aristotelica e chi, come Moreto, pur presupponendo la speculazione filosofica, ne diede un'interpretazione più pratica. S'intende che, in questa tendenza alla razionalità, non è facile discernere quel che è propriamente riconducibile alla ragione e all'etica e quel che deriva piuttosto da quella vaga aspirazione alla raffinatezza del tratto e dei rapporti, di cui s'è parlato prima. E' logico che i vari atteggiamenti dell'epoca, riconducibili pur sempre ad una sola istanza di base, appaiano spesso congiunti ed implicati fra loro.

La soluzione gracianesca è certo una delle più suggestive. L'autore dell'*Oráculo* tenta una composizione fra le aspirazioni dei contemporanei e le esigenze morali, da lui fortemente sentite, enunziando un'etica modale, un'etica delle apparenze, il doketismo, che teoricamente non ignora la sostanza, ma punta, nelle sue pratiche applicazioni, essenzialmente sull'apparenza, ⁵⁴ «L'apparence de la réalité, non la substance, voilà ce à quoi peut légitimement et doit viser l'homme d'action», spiega l'Aubrun commentando il

⁵¹ El Declinar, cit., p. 76.

⁵² Op. Cit., cap. X, «Idealismo y realismo», p. 288 sgg.

⁵³ Ibid., p. 288.

⁵⁴ Cfr. JANKÉLEVITCH, V., Apparence et manière, in Homenaje a Gracián, Zaragoza, Inst. «Fernando el Católico», p. 119 sgg.

passo gracianesco: *¿De qué serviría la realidad sin la apariencia? (El Discreto, XIII).*⁵⁵ L'esteriore infatti, secondo il gesuita aragonese, è ciò che fa conoscere l'interiore: «L'être est pratiquement ce qu'il semble..., l'apparence déborde de tantes parts la réalité». Sono frasi che ricaviamo dal saggio dello Jankélevitch,⁵⁶ il quale non si lascia sfuggire il pericolo estetizzante nascosto in questa filosofia ed in cui Gracián inconsapevolmente cade. «L'apparence -prosegue l'autore- porte beau, et Gracián lui-même, [27] parlant de la manière, pense surtout aux belles manières, celles qui donnent à la vertu l'éclat de l'or...». La maniera genera le maniere ed infine la filosofia delle maniere degenera in manierismo. Finché, su questa via, si giunge all'inevitabile superficialità: parer profondo e infinito, come si vuole dall'*héroe*, è raggiungere una pseudo profondità, una profondità che, invece, è superficialità soltanto.⁵⁷ Ove si ritenga troppo severo il giudizio racchiuso nella conclusione del saggio che abbiamo frettolosamente spigolato, non si può comunque non concordare sulla sostanza delle affermazioni in esso contenute.

Ad ogni modo, a noi preme soprattutto sottolineare l'aspetto estetizzante di questa filosofia, che tradisce l'aspirazione ad un mondo di belle maniere, di nobili esseri, eleganti e *discretos*, al mondo, cioè, delle commedie moretiane; e rilevare che, sebbene logicamente sfoci nel formalismo, come le altre manifestazioni dell'epoca, questo mondo non è, tuttavia, privo di una sua logica interiore: esso può, alla fin dei conti, apparire vuoto, ma non si deve trascurare il pregevole tentativo che compì di nobilitarsi, di darsi un significato.

Certo un mondo siffatto, ideale od idealizzato, che deve esprimere da sé l'eroe, il *varón máximo, milagro de perfección*, fornito d'ogni dote mondana, *señorío, galantería, firmeza, agudeza ecc.*, non potrà realizzarsi che in una cerchia estremamente ristretta. Non ha la vastità degli ambienti e dei ceti riscontrabile nelle opere della scuola di Lope e dei picareschi, e pertanto non ne ha più il ritmo e la drammaticità, ma si realizza in un ambiente d'*élite* sociale e spirituale, [28] elle s'identifica con l'aristocrazia ed il cui centro d'attrazione rimane sostanzialmente la Corte.⁵⁸

Chi appena conosca gli ambienti ed i personaggi moretiani non stenterà a scorgervi le forti analogie che li legano a quelli di Gracián, ove si facciano le debite astrazioni in rapporto al diverso genere di letteratura.⁵⁹ Moreto, se non fu addirittura un allievo di Gracián, certamente fu vicinissimo alle posizioni morali del gesuita aragonese. Nel corso di questo lavoro procureremo di rilevare di volta in volta quei motivi e quegli atteggiamenti del teatro moretiano che trovano rispondenza nell'opera di Gracián; per ora basti notare che il filosofo indubbiamente avvertì la vicinanza spirituale del poeta, se, nella famosa scena della *cueva de la nada*, rifiutate le *comedias silbadas, llenas de impropriedades y faltas de verosimilitud*, menziona, unico autore fra tutti, e per di più in

⁵⁵ AUBRUN, Ch. V., Gracián contre Faret, in *Homenaje a Gracián*, cit., p. 23.

⁵⁶ Op. Cit., p. 121 e 123.

⁵⁷ Ibid., p. 123.

⁵⁸ L'AUBRUN, Op. Cit., p. 21, vede in quest'atteggiamento l'influsso della Compagnia di Gesù, che s'allontana dalla conversione delle masse per rivolgersi alle élites. Paragonando la mentalità di Gracián con quella dominante nel teatro lopesco, soggiunge: «La morale du «desengaño» s'adressait en 1620 à tout le farouche public («el vulgo fiero») des théâtres populaires de Madrid ou de Seville. En 1650, elle ne vaut plus que les minorités dirigeantes; élues par la Nature (le talent) ou par le sang». D'altreonde, come rileva il Vicens Vives, Op. Cit., p. 266, nel secolo XVII, la società si polarizza in una minoranza di privilegiati ed in una massa di umili.

⁵⁹ Dice ancora l'Aubrun che Gracián si proponeva «...d'organiser le monde à l'image d'une académie ou d'un salon» (Op. Cit., p. 25). La frase, che sottolinea un importante aspetto dell'opera gracianesca, potrebbe applicarsi tale e quale al teatro di Moreto.

termini di viva ammirazione, Moreto, *Terencio de España*, le cui commedie *resérvense para inmortales, por su mucha propiedad y donoso gracejo*.⁶⁰

Che, fra le commedie rifiutate, l'autore includesse tutto il teatro spagnolo pare improbabile, sebbene lo faccia pensare il fatto che solo quelle di Moreto vengono salvate: *Ésas no*, dice il mostro. E' però verosimile che alludesse al teatro lopesco: inducono a crederlo l'espressione *faltas de verosimilitud* che fu, in quest'epoca, una delle costanti accuse rivolte al teatro precedente, nonché le predilezioni morali di Gracián, come quelle di Moreto, così lontane ormai ed opposte a quelle della generazione anteriore. L'eroe di Lope, e dei suoi seguaci, era spesso violento, passionale, mentre uno degli elementi basilari della meditazione [29] gracianesca è la ripugnanza verso ogni forma d'esuberanza passionale e sentimentale, cui vien contrapposto il giusto mezzo di una dignitosa atarassia: *Es Caribdis de la excelencia la exorbitancia irascible, y Scila de la reputación la demasía concupiscible. Atienda, pues, el varón excelente primero a violentar sus pasiones, cuando menos a solaplarlas...*⁶¹ E l'arte, la quale riveste una funzione didattica, deve protendersi verso il medesimo ideale di vita: *Lega quedaría el arte, sí... no encargase el disimulo* (la famosa norma morale dell'apparenza) *a los ímpetus del afecto*.⁶² E questo non era certamente il caso della scuola drammatica che faceva capo a Lope de Vega.⁶³

D'altronde, se in Gracián le prese di posizione nei confronti della commedia appaiono di sfuggita e come incidentali, gran parte dell'età in esame fu agitata da accese polemiche intorno alla moralità del teatro, oltre che da più pacate discussioni d'ordine estetico. Fautori e detrattori rivolgono la loro attenzione al teatro di scuola lopesco, come a quello che fino allora aveva dominato le scene, e le dominava ancora in gran parte; e i detrattori non lesinano attacchi contro di esso, che talvolta colpiscono direttamente lo stesso caposcuola, ed in cui le accuse pressoché costanti sono d'eccessiva passionalità e di mancanza di verosimiglianza.

Ci pare indispensabile soffermarci sull'argomento e non solo per cogliere un aspetto dell'epoca particolarmente vicino agli interessi del nostro autore. Infatti Moreto stesso partecipò, a modo suo, alla polemica; a modo suo, cioè tentando di tradurre nell'opera l'insegnamento che da essa scaturiva, eliminando [30] ciò che ai suoi predecessori veniva rimproverato e sostituendolo garbatamente con spirito, situazinni, strutture adeguate alle differenti esigenze dei tempi mutati.

A partire dunque dal 1609, data del primo deciso attacco al teatro contenuto nella celebre opera del Padre Mariana, le polemiche si snodano, solitamente ostili, attraverso gli anni seguenti e s'accendono in particolar modo intorno al '46-50, quando ha luogo la

⁶⁰ El Crítico, cit., P. III, Crisis VIII, p. 363. L'autore si riferisce alla Primera parte de las comedias de D. A. Moreto, pubblicata nel 1654, la quale conteneva le commedie seguenti: El Desdén con el Desdén, La misma conciencia acusa, De fuera vendrá, El poder de la amistad, Trampa adelante, Antíoco y Seleuco, Los Jueces de Castilla, El lego del Carmen, Lo que puede la aprehensión, nonché probabilmente La fuerza de la ley, El mejor amigo el Rey, Hasta el fin nadie es dichoso. (V. Fernández Guerra, Op. Cit., p. XLIX).

⁶¹ El Héroe, B.A.E. LXV, p. 601. D'altronde il motivo del giusto mezzo è comunissimo in tutta l'opera gracianesca.

⁶² Ibid., p. 600.

⁶³ Il giudizio di Gracián su Lope non è troppo benevolo nel Crítico: «por ver un hombre eminente, un Duque de Alba los entendidos, un Lope de Vega los vulgares, caminan muchas leguas (Op. Cit., p. 151). Piuttosto favorevole, sebbene con qualche riserva, è il giudizio contenuto nell'anteriore Agudeza y arte de ingenio (Madrid, Espasa-Calpe, 1957, Discurso XIX, p. 126): «Lope de Vega, que en lo cómico excedió sin duda a todos los españoles, sino en lo limado en lo gustoso, y en lo inventivo, en lo copioso y en lo propio».

disposizione sospensiva delle rappresentazioni teatrali. Ed è appunto da rilevare che gli attacchi, quando non toccano esclusivamente gli attori, sono rivolti, direttamente o no, contro il teatro lopesco, la cui impetuosa passionalità spiaceva ai moralisti che l'accusavano d'essere scuola di lussuria e di malcostume in genere. I motivi più frequenti di questa polemica ostile sono le accuse, rivolte alle commedie, di contenere *embustes, homicidios, crueldades, venganzas, maldad*, e soprattutto *torpezas, lascivia e sensualidad*.⁶⁴ E' quasi superfluo aggiungere che tali attacchi, quando non proponevano categoricamente la proibizione d'ogni spettacolo, contenevano, implicito od esplicito, un invito a rinnovare o trasformare il teatro. Su questa strada non mancò chi, come il Ferrer ed altri, con assoluta noncuranza verso la reale situazione del teatro, propose, *sic et simpliciter*, l'eliminazione degli argomenti amorosi.

All'opposta sponda, i difensori del teatro, volendo mettere in rilievo valori positivi in esso contenuti, puntavano necessariamente più sul nuovo teatro che su quello lopesco. Le commedie, scriveva nel 1646 Melchor de Cabrera y Guzmán, contengono *imitación [31] de hazañas heroycas, abominación de facinorosos hechos, modelo... a la urbanidad, cortesía y buen trato*; sono una scuola in cui s'apprendono *el decoro de las personas, el recato de las familias, la honestidad de las matronas, el retiro de las doncellas* ecc.; e, via di seguito, sono elencati parecchi degli aspetti facilmente reperibili nel teatro di Moreto, ma piuttosto rari in quello della precedente generazione.⁶⁵

Altrettanto si dica per l'anonimo *Discurso apologetico en aprobacion de la Comedia* (del 1649), il quale passa in rassegna l'umanità ideale che vien presentata nelle commedie: tra gli altri, *el soldado leal y valeroso, el caballero liberal y pundonoroso, el amante honesto, la mujer honrada; y posponiendo siempre el apetito al honor...*⁶⁶

Alla passionalità del teatro precedente si vuol dunque sostituire compostezza, dignità, perfezione umana, in accordo con i principi di cui Gracián s'era fatto interprete.

Spesso poi gli appunti d'ordine morale s'accompagnavano a quelli d'ordine estetico. Quest'accostamento era logico, dato il carattere del teatro spagnolo secentesco e delle poetiche della Controriforma, spagnole e no, che non volevano né sapevano disgiungere i problemi estetici da quelli morali. Ne è esempio insigne la critica di Suárez de Figueroa, che, oltre a polemizzare in termini di morale contro il teatro lopesco (invitando poi i commediografi a *llenar sus escritos de sentencias morales e ad enseñar el arte de vivir sabiamente*), esce in un rilievo d'ordine propriamente estetico, quando afferma che detto teatro appare *lleno todo de impropriedad y falto de verisimilitud*.⁶⁷ [32] Come si vede, sono gli stessi termini impiegati da Gracián.

Poco più tardi (1620), l'anonimo *Diálogo de las comedias* ribadisce l'accusa di mancanza di verosimiglianza nelle commedie di Lope (o *lobo carnicero*), proponendo una posizione più realistica attraverso la semplicistica soluzione di argomenti tratti dalla storia ecclesiastica e civile. Anche qui l'intendimento è morale e tale si mantiene quando

⁶⁴ V. la vasta Bibliografia di E. Cotarelo y Mori, cit., da cui sono desunte le notizie raccolte in queste pagine. Si vedano in particolare alcuni degli attacchi più crudi agli articoli LXXVI (*Diálogo de las comedias*), p. 210; LXXXVIII (J. Ferrer), p. 249; CXII (P. Puente Hurtado de Mendoza), p. 362; CLV (J. de Palafox y Mendoza), p. 495, CLXXVI (C. Suárez de Figueroa), p. 555.

⁶⁵ Defensa por el uso de las comedias; V. Cotarelo, Op. Cit., p. 93 sgg.

⁶⁶ Ibid., p. 236 sgg.

⁶⁷ El Passagero; V. ibid., p. 556 sgg.

si esige che le nuove commedie siano *muy galanas, varias e ingeniosas*, in modo da superare in piacevolezza il teatro precedente, e contengano *mucha música*, poiché il tutto corrisponde al principio dell'*utile dulci*.⁶⁸

Posizioni analoghe a quelle ora accennate, in ordine essenzialmente all'esigenza della verosimiglianza, si riscontrano nelle principali poetiche del tempo: nel Pinciano (1596), nel Cascales (1617), nel González de Salas (1633), nel López de Vega (1641).⁶⁹

Se ne ricava dunque la chiara sensazione dell'accentuarsi di un'istanza di maggior razionalità ed equilibrio, anche in questa sede di critica letteraria (sia essa condotta sul piano estetico o su quello morale) che, tra l'altro, poté anche risentire di quell'esigenza di più rigorosa obbedienza alle regole che sempre s'avverte quando un movimento letterario sta esaurendo i suoi più vivi impulsi iniziali, ma che soprattutto denuncia un atteggiamento perfettamente intonato con le altre manifestazioni che siamo andati via via esaminando. Neppure in questo campo infatti, manca quella sottile vena d'astrattismo che spesso è stata rilevata. Abolire le rappresentazioni sceniche o privarle dei motivi amorosi era, nella Spagna di Filippo IV, [33] impresa forse più assurda che riesumare gli ideali di Carlo V; ma anche trascurare o abolire l'esperienza di Lope era in fondo inconcepibile. Lo stesso Moreto, lo stesso Calderón, che pure inseriscono nelle loro opere un clima diverso, dovettero, bene o male, venire a patti con l'insegnamento del Fénix; e, per quanto tentassero di differenziarsene (e ci riuscirono, questo è certo) dovettero pur sempre obbedire ad alcune delle norme fondamentali che Lope aveva dettate al teatro spagnolo e da cui esso trasse il suo carattere inconfondibile.

La politica di Olivares, l'etica di Gracián e dei polemisti ora accennati, l'estetica dominante si muovono dunque tutte su di una base comune. Mentre nessuno avverte il bisogno di adeguarsi o rifarsi concretamente alla realtà del tempo,⁷⁰ in tutti è l'esigenza di trasformarla secondo un modello affatto ideale. Si pretende di creare un mondo politico, morale, letterario costruito secondo le universali categorie della ragione, dimentichi che le grandi conquiste della Spagna erano state opera del sentimento particolare di un popolo e di un'età.

In quest'ambiente si svolge l'opera di Moreto, che in esso perfettamente s'inserisce e ad esso s'adeguа. La diffidenza verso gli impeti sensuali e sentimentali, la fiducia nella razionalità, la predilezione d'ogni forma di raffinatezza, il rispetto delle apparenze, la creazione di personaggi equilibrati e composti, nonché altri motivi che ci proponiamo di esaminare, fanno di Moreto un personaggio fortemente rappresentativo dell'epoca di Filippo IV; tanto che [34] si è tentati di orlo accanto ad Olivares e Gracián a formare una triade, in cui appaiano quasi simboleggiati tre aspetti diversi di un comune atteggiamento dello spirito. [41]

Capitolo I

⁶⁸ Ibid., p. 225 sgg.

⁶⁹ Su quest'argomento ritorneremo più avanti nel cap. IV.

⁷⁰ Si noti che anche il principio della verosimiglianza, così tenacemente sostenuto, è solo apparentemente un modo di riferirsi alla realtà: v. più avanti al cap. IV.

Atteggiamento revisionista nei confronti del teatro precedente

Lope, el fénix español,
de los ingenios el sol...

In questi termini laudatori si esprime Moreto nel *Desdén* (III, 2,14),⁷¹ nei confronti di Lope de Vega. Con tono più scherzoso, ma con altrettanta esaltazione, parla di lui nel *Christo de los milagros*:

Lucero...
del Parnaso, aunque a pesar
del buen Virgilio, y Homero,
que son los dos obligados
destos encarecimientos.
Nació Poeta de chapa
y lo fué de pelo en pecho,
honra de España, y laurel
de Apolo, escrito del mesmo. (I, 1)

Anche a non voler dare soverchia importanza a quest'ultima citazione, data l'incerta attribuzione della commedia,⁷² rimane il fatto che, almeno in un passo, Moreto esalta il principe del teatro spagnolo. [42] Tuttavia è chiaro che non si esce dall'ammirazione tradizionale, la quale non implica approvazione delle teorie o dei metodi; basti pensare che espressioni anche più lusinghiere apparivano in Cervantes, proprio mentre muoveva guerra al teatro di Lope. Tutt'al più si può affermare che Moreto non partecipò a quell'acre polemica antilopesca, la quale probabilmente ripugnava al suo spirito equilibrato.

D'altra parte, un solo attacco, sia pur velato, al teatro lopesco, non credo sia reperibile in tutta l'opera moretiana. Né Calderón viene ricordato più spesso: ne *La ocasión hace al ladrón* (I, 6, 409), l'elogio di lui è sostituito a quello di Lope che appariva nel modello tirsiano (*La villana de Vallecas*, I, 6), ma solo per ragioni contingenti.⁷³

Gli è che il teatro moretiano, come si rilevava poc'anzi, è scarsissimo di riferimenti a fatti e persone dell'epoca, per cui non è su questa via che si potranno cogliere dati sulle predilezioni letterarie dell'autore.

⁷¹ Le citazioni sono tratte dal tomo XXXIX della B.A.E., per le commedie in esso contenute; il primo numero (romano) si riferisce all'atto, il secondo alla scena, il terzo alla pagina. Per le commedie contenute in edizioni più antiche ci limitiamo all'indicazione dell'atto e, dove è possibile, della scena. Le edizioni da cui sono tratte sono le seguenti: *El Christo de los milagros* dalla P. III de Moreto, Madrid, 1681, p. 66 sgg.; *El más ilustre francés* dalla P. XI de Varios, Madrid, 1659, p. 138 sgg.; *Amor y obligación*, dalla P. XII de Varios, Madrid, 1658, p. 52 sgg.; *La gala del nadar*, dalla P. XXXVIII de Varios, Madrid, 1672, p. 163 sgg.; *La vida de San Alejo*, dalla P. I de Moreto, Valencia, 1676, p. 216 sgg.

⁷² Esclude che sia di Moreto la KENNEDY, Manuscripts attributed to Moreto in the Biblioteca Nacional, in H. R., (1936), p. 381. Nel catalogo contenuto in *The dramatic art of M.*, cit. (p. 17 sgg.) la stessa autrice l'aveva citata fra quelle di dubbia attribuzione. Il Fernández Guerra invece la include nel catalogo delle commedie «esclusivamente suyas» (Op. Cit., p. XLVII).

⁷³ Alla domanda ¿Qué hay de comedias nuevas?, seguiva nel testo di Tirso l'esaltazione di Lope; nel rifacimento, scritto quando Lope era ormai morto, la sostituzione era indispensabile.

Rimane invece la testimonianza viva della sua opera, la quale denuncia da una parte ossequio alle nuove concezioni drammatiche instaurate da Calderón e dall'altra, logicamente, una posizione di contrasto col teatro di scuola lopesca.

Ciò non significa che Moreto rifiutasse in blocco il teatro della precedente generazione, il che, dicevamo, sarebbe stato assurdo; anche lui, come il suo maestro Calderón, accetta la struttura della drammaturgia spagnola, così come era stata elaborata, nelle sue linee essenziali, da Lope; le principali affermazioni contenute nell'*Arte nuevo* sono per lui cosa scontata; [43] la tematica e le caratteristiche dell'*enredo* rimangono nel suo teatro a un di presso quelle sanzionate. E se pare accordarsi con talune esigenze postulate dai moralisti, tuttavia sorride degli eccessi di coloro che scorgevano nelle vicende amorose rappresentate sulla scena un incentivo al peccato. In un passo de *El Caballero*, Don Félix domanda stupito a Doña Ana: *¿Tanto sabéis de amor?* E la fanciulla, che conosce l'amore per diretta esperienza, e che anzi, in questo momento, arde di gelosia, risponde ipocritamente:

Por las comedias que veo
tengo dél muchas noticias.

(*El Caballero*, I, 4, 201)

L'opposizione a Lope non è dunque, né poteva esserlo, rivoluzionaria, ma si delinea pressappoco negli stessi termini in cui si configurano i vari atteggiamenti dell'epoca nei confronti del passato. Il passato non lo si rifiuta, perché ci si sente eredi di esso, ma si tenta di modificarlo secondo le nuove concezioni. In quest'età di decadente raffinatezza, d'astratto idealismo, di razionalismo, il teatro lopesco appare bisognoso di opportune modifiche; occorre che anche esso sia incanalato entro i limiti in cui ama muoversi la nuova *discreta società*.

Era un contrasto di mentalità ed anche di concezioni artistiche; che la nuova generazione si sentiva, forse orgogliosamente, più «letteraria» della precedente.

Banco di prova di quest'atteggiamento riformatore furono le rielaborazioni. Non vogliamo ritornare [44] sull'annoso problema, divenuto ormai luogo comune di tutta la critica moretiana, ma desideriamo semplicemente ricordare il valore programmatico che esse assunsero.

Ciascun autore, pur attenendosi ai principi fondamentali che abbiamo enunciati, si comporò secondo la sua indole personale: ben altra cosa furono le rielaborazioni di Calderón da quelle di Moreto. Ci pare, quindi, opportuno far seguire subito una serie di raffronti tra commedie di Moreto ed altre appartenenti al ciclo lopesco, da cui quelle derivano: il contrasto fra il modello e la rielaborazione rende più, immediatamente evidenti alcuni tratti caratteristicamente moretiani.

El Desdén con el Desdén

Questa commedia, considerata a ragione una delle più brillanti del teatro moretiano, appare condotta con tanto gusto personale che sfugge al tentativo di individuarne il modello con esattezza. Quando poi si pensi che uno dei motivi dominanti è la gelosia,

ingrediente d'obbligo di quasi ogni commedia *de enredo*, si capirà quanto sia facile trovare rassomiglianze nella vastissima produzione che si ebbe in questo campo.

Già il Fernández Guerra citava analogie con *Los milagros del desprecio* di Lope, *Celos con celos se curan* di Tirso, *Para vencer amor querer vencerle* di Calderón, *Los desprecios en quien ama* di Montalbán e *A lo que obliga el desdén* di Rojas, per quanto ritenesse che il vero modello fosse il lopesco [45] *La vengadora de las mujeres*. Ma aggiungeva pure che la commedia era elaborazione di precedenti tentativi, tra cui primeggia *El poder de la amistad*; ed ancora ravvisava somiglianze con *Hacer remedio el dolor*, la cui fonte è forse *Afectos de odio y amor* di Calderón.⁷⁴

Come si vede, già cent'anni fa il problema delle fonti appariva piuttosto complesso. La critica moderna ha ancora allargato la cerchia dei possibili modelli: la Kennedy arriva a citarne diciotto, di cui però ritiene improbabili circa la metà.⁷⁵

La verdad es -dice N. A. Cortés- *que se han encontrado relaciones que no existen e* ritorna alla primitiva idea che il vero modello sia *La vengadora de las mujeres*. D'altronde, prosegue il critico spagnolo, *el similia similibus curantur ha sido precepto generalmente puesto en práctica por dramáticos y novelistas para los achaques de amor*.⁷⁶

Ora, benché ci sembri che il Cortés abbia il merito d'aver riportato il problema a più giuste dimensioni, non ci sentiamo tuttavia di chiuder gli occhi dinanzi a certe rassomiglianze talvolta assai suggestive: p. es. il finto disprezzo di Pedro in *Los milagros del desprecio* non può non ricordare l'analogia finzione del *desdén*.

Comunque, quel che a noi interessa non è il problema delle fonti; ci basta rilevare l'esistenza di rapporti più o meno generici intercorrenti fra questa commedia ed altre del teatro di scuola lopesca. Se anche non ci fu una rielaborazione diretta, certo furono rielaborati motivi e situazioni già sfruttati in precedenza; e l'analogia di essi permette d'istituire un [46] raffronto fra le diverse personalità degli autori.

Limitiamo pertanto il parallelo a poche opere, soffermandoci solo sul motivo centrale: il «caso» d'amore che viene proposto allo spettatore. Esso è il seguente: «come si può piegare, al propri voleri una donna ritrosa?».

Ed ecco alcune soluzioni.

Lope, ne *La vengadora de las mujeres*, propone d'aggirare l'ostacolo: non parlarle d'amore, ma sedurla cori la propria prestanza fisica e spirituale, poiché l'amore è più forte d'ogni freddo ragionamento e d'ogni prevenzione intellettualistica. Fin dal primo atto, le convinzioni di Laura sulla malvagità degli uomini crollano alla vista di Lisardo;

⁷⁴ Op. Cit., p. XXII, XXXV, XXXIX.

⁷⁵ The dramatic art, cit., p. 166 sgg. Nelle pagine precedenti (160 sgg.) l'autrice sviluppa l'idea del Fernández Guerra sul rapporto con *El poder de la amistad* ed *Hacer remedio el dolor*, in cui scorge in germe i principali motivi del *Desdén*.

⁷⁶ Op. Cit., p. XX sgg. Non mi è stato possibile consultare la monografia di M. Harlan, *The Relationship of Moreto's El desdén con el desdén to Suggested Sources*, Indiana University Studies, 1944 (ricavo la citazione dalla Kennedy), dedicata all'argomento in questione.

da questo momento, più che le arti del pretendente, più della gelosia che insorge, gioca la sua parte l'amore, fino alle consuete nozze.

In *Los milagros del desprecio* appare invece la necessità di affrontare direttamente la donna, combattendola con le stesse armi: Pedro, o in vece sua il *gracioso* Hernando, finge disprezzo per Juana, la maltratta e l'umilia; così l'uomo vince d'impeto e la donna capitola travolta sotto l'ondata di disprezzo che s'abbatte su di lei.

Con la commedia di Tirso *Celos con celos se curan* la situazione è già diversa in partenza. Per riconquistare Sirena (la quale finge di tradirlo), César finge a sua volta una tresca con Narcisa, di cui però s'innamora; varrà a levargli il capriccio la gelosia per Sirena che fa credere d'esser innamorata di Alejandro, [47] il quale, per concludere il circolo, ama a sua volta Narcisa.

La rassomiglianza col *Desdén*, come ognuno vede, è piuttosto vaga; ma è ugualmente interessante esaminare la soluzione proposta. Tirso, psicologo, sa che la gelosia è un mezzo efficace per la conquista, o la riconquista, di una donna; ma il moralista che è in lui avverte subito che il gioco è rischioso, che con le passioni non si scherza, perché può anche sorgere il dramma.

Tre diverse soluzioni dunque, le quali partono però dal comune presupposto -motivo *ejemplar* dell'opera- che una passione si vince con un'altra passione, più forte o più degna. In Lope l'amore o il disprezzo vincono l'odio pregiudiziale verso gli uomini; in Tirso la gelosia vince la gelosia e l'amore nobile riesce a sopraffare quello meno nobile.

Moreto ci trasporta su di un altro piano: la donna si vince, colpendola nel suo puntiglio o nella sua vanità di essere amata ma di non amare. E quanto questa pretesa è irrazionale, altrettanto razionale, machiavellica addirittura, dev'essere la condotta del pretendente. Egli deve possedere la dote gracianesca del *disimulo*, condotta fin oltre le umane possibilità; e se la passione non può essere realmente soffocata, si salvi almeno l'apparenza: Carlos, sia pure sotto la minaccia della daga di Polilla, domina la sua passione amorosa, anche quando questa pare traboccare. Una certa analogia razionalità parrebbe riscontrabile nei *Milagros del desprecio*, ma in realtà intercorre qualche differenza; anzitutto, più che di condotta razionale del protagonista, si tratta di *trazas* del *gracioso*, [48] pertanto prive di *ejemplaridad*; in secondo luogo il finto *desprecio* di Pedro non opera quella sapiente conquista, che invece compie il *desdén* di Carlos, bensì è una violenza che annichilisce Juana e, sottomettendola, la fa donna; quasi si direbbe che essa lo senta come una brutale forma d'amore (anche se la commedia, non certo fra le migliori di Lope, piuttosto malsicura e quasi solo sbazzata, non giunge a sviluppare questa felice intuizione).⁷⁷ Con l'eroina di Moreto invece una simile scorrettezza non

⁷⁷ Qualcosa di simile è nella seguente affermazione di Moreto;

El amor, no solamente
nace de la perfección,
que enamora dulcemente,
que si nace esta pasión
del desprecio es más ardiente.
Siempre quieren más al dueño

sarebbe concepibile. Dal suo mondo aggraziato e cortigiano non solo ogni forma d'impulsività deve essere bandita, ma anche ogni rozzezza. Il lopesco Hernando fa credere a Juana che il suo padrone vada dicendo che ella ha un occhio diverso dall'altro, che porta la parrucca e così via. Nel compito teatro moretiano queste espressioni possono aver luogo al massimo negli scherzi fra servitori; ed infatti Polilla, interpellato da Diana, dice che il giudizio espresso dal suo padrone sul coro delle fanciulle è stato: *Que cantábais como niños/de escuela. Desprecio* anche questo, ma assai più corretto. E corretto, inappuntabile è sempre Carlos: le donne di Moreto non si conquistano più con impeto e con *brío* come le piazzeforti, ma con le risorse dell'ingegno e la *discreción* del portamento.⁷⁸

Como se vengan los nobles

L'argomento svolto in questa commedia è molto affine a quello de *El testimonio vengado* di Lope, nel senso che entrambe trattano la stessa vicenda storico-legendaria dei figli di Sancho el Mayor; nei particolari in cui la vicenda s'articola appaiono tuttavia [49] alcune differenze notevoli: l'atto II, p. es., è totalmente diverso nelle due opere.

La Kennedy rileva alcuni aspetti della rielaborazione moretiana, la quale contrappone allo spirito di vendetta e d'ambizione del Ramiro lopesco il perdono, la generosità e l'altruismo; alla parte di madre innocente e addolorata assegnata alla regina, la regalità oltraggiata e dignitosa.⁷⁹

Concordi con queste osservazioni, vorremmo aggiungere qualche altra. Anzitutto, a proposito del personaggio centrale, è da notare che Lope ne fa un essere, la cui nobiltà, nascosta sotto la rozza scorza contadinesca, viene riportata in luce dalle sollecitazioni dell'amore e dell'onore, che determinano in lui impulsi d'ordine puramente sentimentale. Al contrario, il Ramiro moretiano non si evolve, come del resto accade a molti altri personaggi di quest'autore (l'analisi psicologica, luogo comune di tanta critica, è quasi inesistente). Il personaggio moretiano appare fin dall'inizio, compiuto e definito: Ramiro è nobile perfetto fin da principio, anche in abiti contadineschi (è l'*altivez* della decadente società nobiliare che parla attraverso questa commedia) e tale nobiltà, in conformità col codice morale dell'autore, non si rivela in impeti sentimentali, bensì in una costante, sprezzante presenza a se stesso, che lo aiuta a superare ogni tradimento e ad abbandonare sdegnosamente il campo, quando su di lui grava una falsa accusa.

los que despreciados son...

(Lo que puede la apreensión, III, 8, 183)

⁷⁸ Un'originale interpretazione del *Desdén* si trova nell'articolo di B. W. WARDROPPER, *Moreto's El Desdén con el Desdén: the comedia secularized*, in B. H. S., XXXIV (1957), p. 1 sgg. Vi scorge l'autore l'emancipazione dai motivi religiosi ed una nuova concezione «secolare» del libero arbitrio, molto meno libero di quello teologico; tanto che la volontà di Diana verrebbe piegata da quella di Carlos. Non ci sentiamo di seguire l'autore su questo terreno: Carlos non forza il libero arbitrio della donna, ma l'illumina con la ragione, ponendola in condizione di discernere tra verità e pregiudizio. Riteniamo comunque interessanti parecchi giudizi (V. pp. 4-6).

⁷⁹ *The dramatic art*, cit., p. 156 sgg.

Anche la difesa della regina è in Lope impeto irrazionale, nobile sentimento istintivo, mentre in Moreto appare più logico e comprensibile: Ramiro ha già sperimentato personalmente la malvagità ed i tradimenti dei tre fratelli, s'è informato dalla regina ed [50] è pervenuto alla convinzione che l'accusa è falsa.

Ma il punto fondamentale di divergenza sta, come spesso, nell'assunto: per Lope è il dramma del *testimonio vengado*, dramma della giustizia violata e poi ristabilita; ed infatti, l'opera presenta fin dal primo atto un caso d'ingiustizia, che trova nel terzo la sua risoluzione. A Moreto invece interessa dimostrare *cómo se vengan los nobles*, offrire cioè un esempio di perfezione, di *discreta caballerosidad*; il suo eroe è generoso, d'una generosità che lascia ancora trasparire gli impulsi del modello, ma che in gran parte s'attenua, o meglio si raffredda, per l'intervento della razionalità. Se rinuncia al vasto regno offertogli dal padre, non è per bontà, ma perché conosce quali limiti gl'imponga la sua natura di bastardo; e se perdona ai nemici, questo non avviene per il desiderio d'applicare una massima evangelica, ma perché la generosità è una dote cavalleresca e *hidalga*.

Quel che di lopesco permane tuttavia nella commedia -certi atteggiamenti di Ramiro, come si accennava, ondegianti fra la razionalità ed il gesto eroico, la soluzione del caso lasciata ancora al giudizio delle armi (motivo non consentaneo al razionale mondo moretiano)- verrà poi eliminato attraverso una più personale rielaborazione nel *Defensor de su agravio*, che per molti rispetti presenta affinità con la commedia in esame.⁸⁰

Per quanto concerne la trama, l'eliminazione di scene reperibili nel modello e l'introduzione di nuove risponde all'esigenza della verosimiglianza. Viene soppresso il meraviglioso dell'atto terzo di Lope (le visioni di Ramiro e la miracolosa apparizione della spada di Garci-Ramírez) e vengono aggiunte le varie [51] scene del primo e del secondo atto allo scopo di render più evidente la malvagità dei fratellastri (da solo, l'incidente del cavallo pareva troppo debole) e di metter Ramiro in condizione di assumer la difesa della regina con maggior conoscenza di causa. Obbedisce alla medesima esigenza il fatto che a: Ramiro tocchi la sola Aragona, secondo la realtà storica.

De fuera vendrá...

Abbiamo finora esaminato due commedie che, pur rifacendosi a qualche lavoro di Lope de Vega, se ne allontanavano in molti punti, oltre che per il diverso spirito

⁸⁰ Nel *Defensor*, il duca di Atene, per l'inganno di Lidoro, è indotto a credere al tradimento della moglie Aurora, che viene quindi condannata ed imprigionata. Ravvedutosi, grazie alla riacquistata lucidità razionale, sostiene, senza farsi riconoscere, la sfida contro Lidoro in difesa della moglie ed ottiene dall'avversario la confessione dell'innocenza di lei. Di *Cómo se vengan los nobles* rimangono alcuni motivi: la calunnia creduta, la condanna della moglie, il finale giudizio delle armi. Ma il lavoro acquista le tonalità caratteristiche di Moreto nell'attenuazione del contrasto fra il protagonista e l'antagonista e nella maggiore unità che nasce dal condensare nella figura del duca i caratteri del re e di Ramiro. Il duca poi appare veramente un razionale eroe moretiano, oltre che nella cavalleresca difesa di colei che aveva ingiustamente accusata, nella stessa discreta decisione di entrare in lizza, considerata come il mezzo più idoneo a risolvere dignitosamente la situazione. Inoltre il duello perde ogni crudezza barbarica, poiché diviene semplicemente lo strumento di cui si serve il duca per espiare e rimediare il suo errore; e non è più un vero giudizio delle armi, perché l'innocenza di Aurora è già stata riconosciuta.

informatore, per la differente distribuzione delle scene e per notevoli variazioni di contenuto.

Prendiamo ora in esame quest'opera, la quale segue molto da vicino *¿De cuándo acá nos vino?* di Lope:⁸¹ identiche la situazione, la trama nelle sue linee essenziali, le relazioni fra i personaggi. Appunto perciò il raffronto diviene tanto più significativo: se riusciremo a dimostrare che, pur rimanendo molto fedele alla traccia di Lope, Moreto v'infonde uno spirito nuovo, mutando l'atmosfera, caratterizzando altrimenti i personaggi ed introducendo piccole varianti, significative appunto perché piccole, avremo scorto alcune delle principali ragioni tecniche e spirituali che allontanano il nostro autore dal Fénix.

Anzitutto, nell'originale di Lope è palese l'ammirazione per quella gioventù *gallarda* (è l'aggettivo che spesso ricorre) e un tantino scioperata, disposta [52] a tutto pur di sbarcare il lunario o pur di soddisfare le sue passioni, benché sempre ancorata ai fondamentali principi dell'onore tradizionale.

Ne consegue un'atmosfera che nella prima parte è di sapore picaresco, e nella seconda è percorsa da una discreta corrente di sensualità.

Moreto, al solito, moralizza, scarica, crea il tono di «medietà» e di dignità. I due soldatucci di Lope diventano, soprattutto il protagonista, *gentiles hombres*, cortigiani compiti; la madre illegittima diviene una zia vedova e le stesse spacconate delle *Gradas de San Felipe* si nobilitano per la descrizione di una gloriosa impresa. Necessariamente muta l'atmosfera: è, un mondo di eleganti rapporti d'amore (che Moreto immediatamente fa capire esser puro e *recatado*; cfr. II, 1) e d'ingegnose *industrias*, che vengono riscattate dal nobile fine.

Cosicché, fin dal principio, il motivo della lettera falsificata appare trasformato; mentre in Lope causa di essa (più o meno giustificata) sono le strettezze in cui versano i due amici (ed ecco lo spunto tipicamente picaresco), in Moreto unico motivo è il desiderio di entrare in casa della ragazza, da cui Lisardo è stato colpito.

Y aunque son yerros entrambos,
amor o necesidad,
el de amor es más honrado
(*De fuera vendrá*, III, 12, 76)

dichiarerà più tardi Lisardo al capitano Maldonado, aggiungendo fieramente: [53]

antes quiero...
que enojaros como humilde,
ofenderos como hidalgo,

che è veramente un motto moretiano.

⁸¹ Il rapporto con *El acero de Madrid*, pure di Lope de Vega, è inesistente. S'incontrano due sole analogie: 1) il caso della fanciulla tiranneggiata dalla falsa modestia della zia, il quale è però il medesimo di *¿De cuándo acá nos vino?*, 2) il corteggiamento fatto alla zia allo scopo di distrarla, il quale pure si trova nell'altra commedia. Inoltre in *El acero de Madrid* la situazione è diversa.

Né in tutta l'opera Lisardo vien meno a questo suo ideale, secondo la linearità degli eroi di Moreto, per i quali, come s'è detto, esiste perfezione, non evoluzione: ne sono esempio i mille ducati che egli accetta dalla zia e che

...servirán de ayuda
para lograr mis intentos

(*Ibid.*, II; 9, 69)

mentre l'Alférez di Lope, che li ha non accettati, ma carpiti, li userà per pagare *deudillas* e comprarsi una catena (*¿De cuándo ecc?*, II, 11).

Accanto all'*hidalguía* di Lisardo bene si trova la *discreción* di Francisca, sempre presente a se stessa, consapevole delle leggi che regolano il suo mondo. I suoi discorsi sono sempre lucidi e razionali, sia quando accusa Lisardo d'infedeltà, insistendo però sulla più grave colpa di *grosería*:

(El de ingrato a mí me ofende,
ése os perdona mi pecho;
el de grosero os ultraja,
ése es él que ver no quiero)

(*Ibid.*, II, 3, 65);

sia quando viene ai ferri corti con la zia alla quale propone una chiara distinzione: [54]

Tú le querrás por tu gusto,
mas yo por mi honor le quiero.

(*Ibid.*, II, 6, 67)

A differenza dell'Angela di Lope, il cui scontro con la madre è quello con una rivale d'amore, essa non contrappone amore ad amore, ma *gusto* ad *honor*, dal che le deriva una tranquilla sicurezza.

E' chiara la conseguenza che due personaggi di tal fatta devono per forza trionfare dei maniaci sciocchi che li circondano (Don Martín, il maniaco del *galanteo*, il *Licenciado*, maniaco della giurisprudenza, Doña Cecilia, la maniaca del matrimonio). E' la *razón* industriale che vince la *necedad*, laddove in Lope, ci si permetta di ripeterlo ancora, la passione più degna e più forte vincerà la più debole.

Questi, i punti più salienti della rielaborazione moretiana. Volendo poi scendere ad aspetti più particolari, che tuttavia s'inseriscono appieno nelle caratteristiche sopra accennate, si può rilevare altro.

Per togliere a Lisardo ogni traccia d'odiosità che potrebbe derivargli dalla sua truffa (se poi vi riesca totalmente, è questione discutibile), Moreto elimina la prima scena della commedia lopesca, in cui erano messi in luce i rapporti di vera amicizia tra il futuro truffatore e la futura vittima ed anzi di quest'ultima appariva la generosità. Sempre su questo piano si colloca la dichiarazione, che il protagonista fa, d'esser figlio illegittimo del capitano: in Lope è il principale ingrediente della truffa, mentre in Moreto è solo l'appiglio cui Lisardo ricorre, come *extrema ratio*, per sfuggire alle eccessive premure amorose della zia. [55]

A proposito di quest'ultima è poi da rilevare che, nel modello lopesco, Doña Barbara è una vittima di quell'amor sensuale alla cui rigorosa logica non è possibile sottrarsi, come sottolinea la terza scena dell'atto secondo:

Alferez Beltrán, parentesco y trato
¿qué han de engendrar?

Beltrán Voluntad.

Alferez Si un deudo de algún valor
y una deuda de las mías
comen juntos muchos días
¿qué ha de resultar?

Beltrán Amor.

Alferez Y si dan en regalarse
y crece la voluntad
y sobra la libertad,
¿qué pueden hacer?

Beltrán Gozarse.

Moreto definisce bensì Doña Cecilia *libidinosa* in una battuta comica (I, 8, 61), ma in realtà essa appare diversa: non è che una maniaca delle seconde nozze, alle quali aspira, più che per libidine compressa, per un puntiglio di donna matura, negletta e messa in ombra dalla giovinezza della nipote.

Si veda come ribattono Doña Bárbara e Doña Cecilia alle recriminazioni delle rispettive nipoti:

Doña Bárbara Así somos las mujeres.
Angela, mi gusto estimo.
(¿De cuándo?, II, 18) [56]

Doña Cecilia Pues es verdad: ¿qué tenemos?
¿No me puedo yo casar?
(De fuera vendrá..., II, 6, 67).

Ed anche quest'ammorbidente del personaggio, come l'eliminazione della maternità illegittima, risponde a quell'esigenza di moralizzare e scaricare la tensione sensuale dell'opera, di cui già s'è parlato.

Quanto alle conseguenze artistiche, il discorso è un altro e lo riprenderemo a suo tempo; un fatto certo è però che la sensuale Doña Bárbara (come la sua sorella d'arte Teodora de *El acero de Madrid*) risulta immediatamente più viva e pungente di Doña Cecilia.⁸²

El lindo Don Diego

⁸² V. anche KENNEDY, *The dram. art.*, cit., p. 158 sgg.; in particolare a p. 159 il raffronto tra i caratteri dei personaggi principali. Dell'Alferez è detto: «Lisardo is cleverer, less mercenary, more lovable than Leonardo».

Quel che finora s'è rilevato a proposito delle rielaborazioni di commedie di Lope de Vega trova conferma anche nel *Lindo Don Diego*, che prende a modello *El Narciso en su opinión* di Guillén de Castro.

Il raffronto tra le due commedie riesce utile anche perché ci permette di spostare l'osservazione da lavori brillanti o drammatici ad un'opera maggiormente improntata di comicità.

La variazione più notevole arrecata da Moreto sta ancora una volta nello spirito informatore. Castro elabora un carattere, il vanitoso, che, messo in burla, appare come un esempio di ciò che non si deve essere e dei danni cui la vanità espone. Il valore didattico dell'opera può a tutta prima non apparire, ove ci si lasci trasportare dalla comicità che la pervade. [57] Tuttavia, anche a voler ignorare il carattere di *ejemplaridad* del teatro secentesco spagnolo, basterebbero, a convincere della sua presenza, i commenti del *gracioso* che spesso sono di tono moralistico.

In Moreto si verifica un capovolgimento, per cui, bandita l'*ejemplariad* negativa, l'interesse morale si concentra sull'antagonista. Infatti l'insegnamento qui proviene da Don Mendo, *discreto* cavaliere, il quale, a differenza di Don Gonzalo, che giunge a scommettere con Don Gutierre, non si abbassa neppure a cimentarsi con uno sciocco. La scommessa, e le discussioni che l'accompagnano, servono, nell'opera di Castro, a rilevare subito il contrasto fra i due personaggi. Quel contrasto, che è tipico motivo dell'opera barocca, in Moreto si attenua in giustapposizione. Non si pensa più, ora, che lo spettatore possa anche *escarmentar* nelle azioni negative, ma ci si preoccupa piuttosto di presentare subito, accanto al male, o al brutto -che quasi sempre s'identificano- il buono ed il bello, in una posizione di superiorità già scontata. E, per attuarlo, la distanza fra gli antagonisti viene esasperata; Don Mendo è moralmente superiore a Don Gonzalo: quest'ultimo, per esempio, crede nella forza del denaro, mentre il primo è solo sempre un compito gentiluomo.

Don Diego non è neppure più un carattere negativo, ma è un personaggio puramente comico, trionfo più che vanitoso, vigliacco e soprattutto sciocco. La vanità di Don Gutierre si fonda sulla sua presunta o reale bellezza ed appare pertanto come una debolezza ancora comprensibile; quella di Don Diego, pur partendo da un'analoga convinzione, giunge ad essere [58] talmente irrazionale da non poter neppure essere oggetto di discussione. Dopo poche battute, infatti, Don Mendo si pente d'averlo tentato:

Loco soy, pues quiero yo
a un tal necio disuadir

(*El lindo Don Diego*, I 8, 354).

E comincia ad assecondarlo nelle sue sciocchezze, come appunto si fa con chi è privo di ragione.

La mania di Don Gutierre non appare così vicina alla follia, tant'è vero che egli viene abbindolato da Lucía, perché essa lo solletica nella vanità, che è il suo punto debole, mentre Don Diego scambia per dichiarazione amorosa qualunque frase, anche insensata, che gli venga rivolta; è tanto infatuato di sé, assurdamente, da non manifestare neppure un vero e proprio punto debole. La sua irrazionalità è fin troppo scoperta; la grave sua colpa è, come tenta di fargli capire Don Mendo (II, 2^a), quella di non saper dissimulare

le proprie doti, ammesso che esistano, lasciando agli altri il compito di lodarlo: egli è esattamente l'opposto dell'ideale gracianesco del *disimulo*.⁸³

Vorremmo ancora sottolineare un ritocco tecnico apportato da Moreto: nella commedia di Castro, Don Gutierre appare in scena fin dal principio, mentre il nostro autore sposta l'ingresso di Don Diego fino all'ottava scena. La modificazione pare dettata dal desiderio, non solo di destare attesa negli spettatori, già sollecitati dalla descrizione comica fatta da Mosquito, ma anche di far convergere su Don Diego [59] l'antipatia del pubblico, il quale ha conosciuto la vicenda d'Inés e logicamente parteggia per i due innamorati. Cosicché questo *lindo*, comico, vuoto ed antipatico (come tipo umano), non correrà mai il rischio di avere un suo ruolo nella moralità dell'opera, neppure come fonte di *escarmiento*. Lo spettatore può invece apprendere da Don Mendo le solite doti di eleganza, di ardimento, in una parola, la consueta *discreción* degli eroi moretiani.

Rileva la Kennedy che Moreto ha trasformato una commedia di costumi in una *comedia de figurón*.⁸⁴ Osservazione esatta, che conforta la nostra opinione sull'assenza d'interesse psicologico nel nostro autore: mentre a Castro interessava sbizzare un carattere umano, Moreto lo spinge fuori dai limiti dell'umanità; ne fa un personaggio efficace e comicissimo, che tale comicità però trae dalla sua assurdità di uomo.

In nessun caso si può parlare con certezza di *refundición* del teatro tirsiano. Per quanto concerne le analogie del *Parecido en la Corte* con *El castigo del Penséque*, già il Fernández Guerra ne rilevava la scarsa consistenza.⁸⁵ Maggiori affinità sono reperibili fra la *Milagrosa elección de San Pío V* e *La elección por la virtud*, ma sono stati avanzati fondati dubbi sull'autenticità della commedia di Moreto.⁸⁶ *La ocasión hace al ladrón* è, nella prima parte, quasi un plaio de *La villana de Vallecas*, ma è anche essa di assai dubbia attribuzione.⁸⁷ *El valiente Justiciero* è molto simile, con interi passi copiati, a *El Rey* [60] *Don Pedro en Madrid*, ma in questo caso il dubbio concerne la paternità di Tirso.⁸⁸

E' chiaro che, in queste condizioni, un discorso critico sulle rielaborazioni del teatro tirsiano non può che riuscire ipotetico; anzi, vien fatto di pensare che questo teatro non offrisse a Moreto spunti adeguati ad opportuni rifacimenti.

Tanto che, anche se si riconoscesse l'autenticità di alcune commedie (come *La ocasión* e *La milagrosa elección*) si dovrebbe constatare che la rielaborazione non presenta rilevanti contrasti col modello.

E' probabile che Tirso venisse sentito da Moreto più vicino di Lope ai suoi interessi. Il Mercedario già aveva attenuato notevolmente la carica passionale del suo teatro; non

⁸³ Il narcisismo è ripreso da Gracián: cfr. *El Héroe*, Primor XVII: «Todos son necios los Narcisos ecc.», *El Criticón*, Crisis VII, p. 65: presso la Fuente de los engaños appare una figura che ricorda Don Diego: è un «necio antiferroete» «que en todo se veía a sí mismo».

⁸⁴ *The dram. art.*, cit., p. 177.

⁸⁵ *Op. Cit.*, p. XXXIX.

⁸⁶ KENNEDY, R. L., *La milagrosa elección de San Pío V*, in *M. L. R.* XXI (1936), p. 405 sgg.

⁸⁷ Cfr. KENNEDY, *The dram. art.*, cit., p. 136 sgg.; Cortés, *Op. Cit.*, p. XI.

⁸⁸ La KENNEDY, *The dram. art.*, cit., p. 197, l'attribuisce a Lope de Vega. V. anche LOMBA Y PEDRAJA, R., *El Rey Don Pedro en el Teatro*, in *Homenaje a Menéndez y Pelayo*, II, Madrid, 1899, p. 257 sgg. e MENÉNDEZ PELAYO, M., *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Santander, Aldus, 1949, IV, p. 253 e 373.

privo di sensualità, esso lascia tuttavia adito a situazioni più moderate, talvolta perfino con sfumature d'intellettualismo.

Ed un altro carattere aveva Moreto in comune con Tirso: la letterarietà, come gusto della pagina limata e come attento studio della tecnica, sebbene diverso sia il modo di realizzarsi stilisticamente e diversa la base su cui poggia l'interesse letterario.

Si può pertanto concludere che le rielaborazioni vere e programmatiche Moreto le condusse essenzialmente sul teatro di Lope o di chi poteva apparirgli vicino, come Castro,⁸⁹ almeno quando questo teatro svolgeva motivi contrastanti con la sua moralità.⁹⁰

Di conseguenza, le più importanti modificazioni arrecate dall'autore sono dettate da concezioni estetico-morali che lo allontanano dal mondo spirituale [61] di Lope e della sua scuola, avvicinandolo, invece, maggiormente ai moralisti ed ai precettisti della sua epoca.

Viene eliminata od attenuata la tensione fra virtù e vizio, affinché quest'ultimo non assuma particolare rilievo (ed in ciò l'autore s'accorda con coloro che accusavano di licenziosità il teatro precedente) ed affinché la virtù appaia come il motivo dominante ed il centro morale dell'opera.

La stessa virtù poi viene scaricata di ogni elemento emotivo e passionale ed identificata con la condotta razionale. I modi in cui tale condotta si manifesta sono le belle maniere, elemento apparente ma, in accordo con l'etica gracianesca, appunto perciò valido e fondamentale, del vivere sociale. Per cui razionalità e belle maniere, razionalità e *discreción*, razionalità e *caballerosidad* sono le doti più solite dell'eroe di Moreto; quelle cioè che l'aristocrazia del tempo o possedeva od aspirava a possedere.⁹¹

Questi procedimenti riconducono in parte a Calderón; tuttavia, se Moreto seguì la linea tracciata dal maestro nel rielaborare il teatro precedente, trovò pure la sua via personale; chi appena conosca l'opera calderoniana, s'avvede che i più importanti motivi, che abbiamo ora analizzati, non trovano rispondenza alcuna, o ben scarsa, nell'autore de *La vida es sueño*.⁹²

⁸⁹ È da notare che proprio Castro scrisse, nel Curioso Impertinente, un'apologia del teatro spagnolo, secondo le idee di libertà propugnate da Lope. Cfr. MENÉNDEZ Y PELAYO, M., *Historia de las ideas estéticas en España*, Santander, 1940, II, p. 310, n. 1.

⁹⁰ Negli altri casi si tratta in genere di rifacimenti o dubbi o svogliati e poco personali; oppure di commedie che si limitano a prendere pochi spunti da altre opere, avviandosi poi su di un proprio personale cammino: esempio tipico *El Licenciado Vidriera*, il quale nulla ha che vedere, tranne (ed anch'esso solo parzialmente) il caso particolare di pazzia, con la novella di Cervantes. Tuttavia talvolta anche nel teatro di Lope compaiono situazioni più conformi con lo spirito moretiano. In questi casi il nostro autore si limita a ritocchi di lieve entità, riducendosi ad intensificare e chiarire meglio i motivi prediletti. Si veda, p. es., *No puede ser...* che non differisce sostanzialmente da *El mayor imposible*, in cui già Moreto trovava rappresentato il suo mondo salottiero e cortigiano; o *El valiente Justiciero* che, pur riducendo l'impetuosità del re ed eliminando le vicende più sensuali contenute in *El Rey Don Pedro en Madrid* (di Lope o di Tirso che sia), non ne modifica l'essenziale spirito né trasforma il personaggio centrale.

⁹¹ Ci siamo soffermati su di un solo caso in cui appariva una maggiore predilezione verso la verosimiglianza; basti comunque l'esempio addotto, perché il problema, assai complesso, esige una trattazione più puntuale attraverso un ampio sguardo a tutta la produzione del nostro autore.

⁹² Per l'analisi delle rielaborazioni moretiane, si veda, oltre al lavoro della KENNEDY, *The dram. art.*, cit., p. 156 sgg., VIEL-CASTEL, *Moreto*, cit., p. 756 sgg.; GUILLÉN BUZARÁN, *Escritores del siglo XVII*, cit., p. 509 sgg.; GASSIER, *Le théâtre esp.*, cit., p. 383 sg.; CORTÉS, *Teatro*, cit., p. XVI sgg.,

E' stato affermato che Moreto, quando rielabora, supera i suoi modelli. Questa proposizione è certamente valida, ove la si assuma con le opportune limitazioni, come fecero un Fernández Guerra o uno Schaeffer; il primo circoscrivendo i miglioramenti arrecati [62] da Moreto alla tecnica ed al linguaggio, il secondo riconoscendo che il *Farbenglanz* dell'originale andava perduto nel rifacimento.⁹³ Si resta invece dubbiosi quando siffatte affermazioni sottintendono una vera e propria valutazione estetica, giacché in genere affiora il pregiudizio (particolarmente sensibile nei critici francesi) della «regolarità». La superiorità di Moreto starebbe precisamente nel maggior equilibrio logico e tecnico, nonché in una presunta cultura da contrapporre ad un'altrettanto presunta rozzezza popolare del teatro anteriore.⁹⁴

Ora, a parte il fatto che il vecchio *caché* di un teatro spagnolo popolare appare sempre più fallace, una diretta disamina critica non conduce che raramente ad un giudizio di totale superiorità della rielaborazione moretiana nei confronti del modello.

Ché anzi, ci si accorge facilmente di quanto spesso l'originale di scuola lopesca abbia perduto, nel rifacimento, di freschezza ed umanità, ed insorge il problema se tale perdita possa trovar compenso nell'acquisto di razionalità, regolarità, verosimiglianza, eleganza e simili.

La maggior compostezza dei personaggi moretiani non corrisponde affatto ad una maggiore umanità, almeno nel senso più corrente del termine. Ramiro, in *Cómo se vengan los nobles*, è certamente più lineare del suo modello nel *Testimonio vengado*; ed il maggior rigore strutturale dell'opera, con l'eliminazione del superfluo e la soppressione del meraviglioso, contribuisce alla più disciplinata condotta del personaggio. Si può anche aggiungere che, proprio per queste ragioni, il Ramiro di Moreto è teatralmente [63] più efficace: più solido, più definito, ha la facoltà di farsi seguire più agevolmente e di campeggiare sulla scena; avvince di più, perché lo spettatore prevede che dovrà aspettarsi da lui cose sempre grandi e perfette.

Nell'opera di Lope de Vega, il personaggio è umanamente ed anche tecnicamente più rozzo esso viene sbizzato a grandi linee e riceve di volta in volta qualche opportuno ritocco, a seconda della situazione in cui il poeta lo colloca. L'evoluzione che subisce, dalla prima scena all'ultima, è un po' troppo rapida e rivela qua e là fratture; è facile avvertire come il passaggio dal rozzo contadino al cavaliere che scende in campo per difendere l'onore della regina avvenga in modo repentino.

Ciononostante, nelle linee approssimative della figura, è reperibile un calore d'umanità che manca al personaggio moretiano. La vicenda del suo amore per Mayor ha la freschezza d'un'avventura giovanile che, per la soppressione dell'episodio, viene a mancare nella rielaborazione. Lo stesso si dica per il suo impulsivo senso dell'onore e in generale per le varie vicende di quell'atto secondo ignorato da Moreto.

Anche la figura della regina riceve un tocco di dolente femminilità quando, pur rifiutando il corteggiamento di Ramiro, gliene è tuttavia grata, mentre l'austera regalità offesa che ella assume nella rielaborazione pare raffreddarla un poco.

nonché le varie storie letterarie.

⁹³ V. FERNÁNDEZ GUERRA, Op. Cit., p. XXI; SCHAEFFER, Op. Cit., p. 509.

⁹⁴ V. VIEL-CASTEL, Op. Cit., p. 756 e GASSIER, Op. Cit., p. 385 e 404. Vicino a queste posizioni è pure il GUILLÉN BUZARÁN, *Escritores del siglo XVII*, cit., p. 509.

In sostanza è accaduto quanto era logico aspettarsi: l'ardore di Lope ha la forza di riscaldare anche una commedia ed un personaggio tecnicamente imperfetti; la rielaborazione, eliminate le incertezze strutturali, [64] viene a sopprimere la freschezza originaria.

Risultati non diversi occorrono negli altri casi. Non è difficile provare un'analogia impressione raffrontando *¿De cuándo acá nos vino?* con *De fuera vendrá...* Moreto, come già s'è notato, elimina alcuni *descuidos* ed ingenuità del modello, riuscendo a perseguire una più rigorosa verosimiglianza, ed al contempo nobilita moralmente i personaggi. Eppure quella sfumatura picaresca dei due avventurosi soldatucci di Lope la si rimpiange, così come la figura della zia, benché non priva di tocchi felici, non raggiunge la forza dell'interessata e vogliosa Doña Bárbara.

Circolava, nella commedia di Lope, la felice intuizione di una vitalità primitiva, di personaggi tesi a soddisfare istinti primordiali, che nel rifacimento è andata completamente perduta.

Per quanto possa sembrare strano, si è costretti a fare lo stesso discorso anche a proposito del *Desdén* e del *Lindo*, riconosciuti, a buon diritto, capolavori del teatro moretiano.

Certo entrambe le opere rivelano le capacità di un abilissimo commediografo e non solo possiedono tutte le più spiccate doti della teatralità, ma anche presentano personaggi così finemente elaborati e completi nella loro fisionomia, quali non tanto spesso è dato incontrare sulle scene. La loro validità teatrale è quindi fuor di discussione ed altrettanto indiscusso rimane il fatto che i modelli di queste due commedie sono stati, nel loro complesso, superati dalla rielaborazione. Ma se ancora l'osservazione si sposta sul piano dell'umanità che pervade i personaggi, nuovamente si ricava l'impressione che si sia attenuata. [65]

Nel caso del *Desdén*, il discorso si fa più arduo per la difficoltà, a suo tempo rilevata, di cogliere puntualmente un modello, per cui occorrerà accontentarsi di riferimenti più generici, ed anche perché le opere di Lope comunemente citate fra gli esemplari seguiti da Moreto rivelano un andamento piuttosto affrettato e negligente. Tuttavia è ugualmente possibile intravedere almeno qualcuna delle felici intuizioni del genio lopesco, di cui, al solito, Moreto non farà alcun conto. La più geniale sta senza dubbio nell'insospettata reazione di Juana alla violenza del disprezzo (*Los milagros del desprecio*); intuizione, come si diceva, non sfruttata a dovere, ma che riesce ugualmente a scoprire un lampo di vivace psicologia femminile. C'è un'opera, nel complesso infelice, *De cosario a cosario*, la quale, pur svolgendo motivi vagamente somiglianti, non può rientrare con diritto fra i modelli, essendo troppo generico il rapporto di essa col *Desdén*. Ma può ugualmente giovare al nostro intento porre in rilievo un aspetto interessante: nel gioco delle finzioni con cui i due innamorati Juan e Celia tentano di sollecitare l'uno l'amore dell'altra, accade che ciascuno di essi scopra le finzioni dell'altro; e tuttavia non sanno reprimere moti spontanei, come se si trattasse di realtà: motivo profondamente umano, che tradisce l'acuta psicologia dell'autore.

Ora, nessuna di queste felici sfumature è passata nella commedia di Moreto. Si dovrebbe obiettare, e vero, che esse non erano reperibili nel modello più immediato, *La vengadora de las mujeres*, ma resta comunque il fatto che il nostro autore non ricorre mai ad alcuno di siffatti tratti psicologici, che hanno la [66] facoltà di ravvivare l'umanità del personaggio. Saremmo certo troppo severi se volessimo escludere

totalmente la presenza di essi nel *Desdén*. La scena quarta del secondo atto, in cui Carlos e Diana, approfittando della licenza del carnevale, si scambiano dichiarazioni amorose che poi immediatamente negano, attribuendole al rituale della festa, ha i suoi tratti vivi ed umani, ma l'intervento costante della ragione che raffrena gli impeti del cuore contribuisce a mortificarli parzialmente.

Se poi volessimo risalire a *Celos con celos se curan*, dovremmo immediatamente constatare come Tirso abbia saputo scorgere un motivo intensamente drammatico che in Moreto non affiora neppure lontanamente.

Il caso del *Lindo Don Diego* può apparire un po' diverso per i valori di comicità contenuti in questa commedia, ma in realtà il problema di cui ci stiamo occupando non incontra una soluzione diversa.

E' indubbiamente più umano Don Gutierre di Don Diego, come speriamo d'aver saputo dimostrare in precedenza. Le debolezze del personaggio di Castro, dicevamo sopra, possono ancora trovar risponidenza nella vita, sia pure attraverso la deformazione caricaturale, mentre Don Diego si muove attraverso la commedia come un essere inconcepibile ed assurdo.

Capitolo II

Razionalizzazione della vita morale

L'impressione di calma e di equilibrio che nasce dal raffronto tra i modelli assunti da Moreto e le rielaborazioni condotte su di essi, trova conferma nella disamina diretta di questo teatro.

Si tratta di un'impressione talmente immediata e naturale che sarebbe fuor di luogo commentarla, tanto più che tutta la letteratura critica vi si è soffermata, a partire dai contemporanei: quando infatti Gracián definiva Moreto *Terencio de España*, aveva forse presente il terenziano equilibrio dell'opera sua.

E' inutile ripercorrere le pagine critiche dedicate all'argomento; basti citare alcune frasi del Sanz de Robles che sintetizzano i vari aspetti in cui s'articola questo fondamentale carattere: *Ni atildado, ni remilgado, ni arrebatado, ni conceptista... siembra con medida el gracejo. No siente lo heroico. No le atrae lo teológico... optimista sin desgarro... dramático sin truculencia.*⁹⁵

Quel che la critica ha invece trascurato è stato di spiegarsi le ragioni nascoste di questo carattere; [72] ché ricondurlo semplicemente all'indole dell'autore è spiegazione lapalissiana che non esaurisce il problema. Solo la Kennedy ha saputo proceder oltre e, in un apposito capitolo (*The Dramatist's Philosophical Outlook on Life*)⁹⁶ formula una specie di sistema filosofico moretiano, in cui detto carattere opportunamente s'inquadra. L'autrice parla di una filosofia della virtù in accordo con la ragione, dell'esaltazione dell'intelletto e del biasimo della stupidità, per concludere che si tratta del *personal code of an individualist*, benché così conservatore da sembrar più convenzionale che

⁹⁵ SANZ DE ROBLES, Rojas Zorrilla, Moreto ecc., in *Historia general de las literaturas hispánicas*, III, Barcelona, Barna, 1953, p. 473.

⁹⁶ *The dram. art, cit.*, p. 107 sgg.

personale. Un'etica, soggiunge la Kennedy, che, identica a quella di Spinoza, guarda a Marco Aurelio ed all'Illuminismo.⁹⁷

Tuttavia anche questo giudizio lascia il suo margine di perplessità. E' possibile, ci si chiede, che un teatro come questo, recante evidenti tracce di cultismo, appartenente ad un'epoca addottrinata fino alla complicazione, nasca soltanto in margine a personali convinzioni? Di più: ebbe Moreto una tale personalità da imporre al pubblico alcune semplici idee sue, più improntate ad un familiare buon senso che risultanti da una profonda speculazione (perché a tanto alla fine si riduce il sistema filosofico di Moreto, secondo le affermazioni della Kennedy)?⁹⁸ E ancora: il pubblico, educato da una tradizione di mezzo secolo a scorgere nell'opera teatrale motivi profondi ed a riceverne gravi suggestioni, come poté seguire con tanto interesse un teatro che ne apparisse improvvisamente privo? Né vale pensare ad un decadimento del gusto, perché questo pubblico era quel medesimo che s'appassionava alla meditazione ascetica [73] di Calderón e che fischiò Calderón stesso e Rojas quando tentarono di svolgere il motivo dell'onore in maniera non confacente alle sue convinzioni morali.

In realtà anche l'opera di Moreto, come quella di tutti, o quasi tutti, i drammaturghi dell'*Edad de Oro*, si sviluppa nell'ambito di un sistema morale ben definito, al quale, s'intende, l'autore si rivolse perché lo trovava congeniale.

Quella stessa prima impressione, che essa genera, di piano buon senso, d'equilibrio guardingo, di moralità pratica e quasi alla buona, è il logico prodotto d'una concezione etica che tende a rifuggire da ogni forzatura, per ripiegare verso il giusto mezzo.

Ora, se la morale del giusto mezzo tanto spesso s'identifica con quella del senso comune, non bisogna peraltro dimenticare che possiede pure una dignità filosofica risalente ad Aristotele. E che in questa epoca, impregnata d'aristotelismo, il concetto dell'*aurea mediocritas* avesse trovato diffusione, è ampiamente dimostrato, tra l'altro, da Gracián, per il quale essa diviene uno dei fondamenti del suo sistema. Sarebbe praticamente impossibile riferire i luoghi gracianeschi, soprattutto del *Criticón*, in cui si sviluppa questo motivo, tanto esso permea tutta l'opera.

Basti citare, scegliendo qua e là, la domanda di Andrenio: *¿Y toda virtud?* (aveva prima domandato dove fossero varie virtù singole), cui Eco risponde: *En el medio*;⁹⁹ o l'affermazione che il saggio, pur potendo scegliere fra i vari beni di fortuna, preferisce *una medianía, teniéndola por única felicidad*.¹⁰⁰ E così via, attraverso tutto il libro.

Per l'appunto, dalle commedie di Moreto balza [74] fuori questa medesima aspirazione a bandire ogni eccesso, non solo d'ordine stilistico e strutturale (come si vedrà più innanzi), ma soprattutto d'ordine morale. I personaggi che riscuotono la simpatia dell'autore non sono mai esasperati, neppure nell'esercizio delle buone doti, perché esse cesserebbero appunto d'esser tali; da questo teatro è in genere bandito così il gesto grandioso come la situazione *èclatante*, e tutto tende a comporsi nell'equilibrio d'un'azione, morale e scenica, essenzialmente moderata.

⁹⁷ Ibidem.

⁹⁸ V. in particolare a p. 111 sg.

⁹⁹ El *Criticón*, cit, P. II, Cr. X, p. 232.

¹⁰⁰ Ibid., P. I, Cr. VII, p. 201.

E' da questo ideale d'equilibrio fra gli estremi che nascono le situazioni moretiane più tipiche: la prudenza nell'agire, il ripudio della volgarità e della retorica, il biasimo che investe, del pari viltà e spirito *duellístico*, *confianza* ed *encogimiento*. E d'altra parte è contro questo ideale che s'infrange la violenza del contrasto barocco.

Tutti i vari aspetti della particolare concezione razionale dell'epoca confluiscono nell'opera che stiamo esaminando, pervadendola a tal punto che ogni situazione ed ogni personaggio di rilievo appaiono investiti da una luce di razionalità: la ragione è per Moreto l'indispensabile presupposto di ogni attività umana, come principio morale e conoscitivo.

Sotto l'aspetto morale, essa, *pedra de todas las virtudes*, per dirla con Gracián,¹⁰¹ si manifesta essenzialmente nella lotta con gli appetiti.

Che la ragione dovesse dominare i sensi e le passioni era affermazione antica, risalente a Platone, ad Aristotele ed allo Stoicismo, ripresa poi da vari trattatisti dell'*Edad de Oro*, senza dubbio anche per influsso della Compagnia di Gesù e forse pure dell'incipiente cartesianismo. [75]

Ma l'interpretazione che di questo principio dà Moreto, sebbene s'accosti moltissimo alla tradizione, ne diverge tuttavia per il maggior rilievo dato all'aspetto estetico di esso. La passione gli appare soprattutto brutta, perché si manifesta in atteggiamenti che urtano il buon gusto e sottraggono dignità a chi se n'è reso schiavo.

Un personaggio dirà scandalizzato al suo re, che è in preda alla passione:

Señor, templaos;
¿Vos descompuesto?
(*Primero es la honra*, I, 10, 234)

Analogamente Doña Leonor, nel *Lindo Don Diego*, dice alla sorella colta dall'ira:

Inés, hermana, ¡qué miro?
¿Tú descompuesta? ¿Qué es esto?
(I, 4, 352)

Ed ancora in *Primero es la honra*, la regina, pur offesa dalla passione peccaminosa del re, lo richiama alla dignità:

Desesperarse en la pena
no es acción digna de vos,
porque es dar a los sentidos
más poder que a la razón.
(III, 1, 242)

La ragione è dunque la sola fonte della dignità umana, come ci confermano le parole che Lidoro rivolge al suo duca: [76]

¹⁰¹ Ibid., P. I., Cr. V, p. 46.

Más sois vos con la razón
que con pasión que se olvida.
(*El defensor de su agravio*, II, 1, 498).

Al contrario la passione è gretta, egoistica:

que quien por el interès
del apetito que ciega
ama, es engaño, que sólo
pretende sus conveniencias.
(*El más ilustre francés*, I)

Ed ecco infine come Moreto presenta la nobiltà della ragione e la volgarità dei sensi: Antioco si domanda chi, dentro di lui, stia congiurando contro la ragione, regina delle potenze spirituali, e riconosce che è il volgo dei sensi,

el pueblo de los sentidos,
que la voluntad tirana
contra su reina acaudilla
y sediciosa levanta
sus espíritus rebeldes;
que como plebe alterada,
entran a saco en su alcázar,
y contra ley y justicia
la noble razón arrastran.
Pues aquí de la nobleza
que a la razón acompaña,
discurso, ingenio y prudencia,
que son las principales basas,
traición, que a la Reina matan.
(*Antioco y Seleuco*, III, 7, 53)

Il racconto, il quale termina con la morte della volontà e la sconfitta dei sensi, ricorda talune allegorie gracianesche, come la guerra di Artemia (che, [77] pur non essendo la ragione, è *hija del entendimiento*) contro Falimundo¹⁰² o quella di Espera contro i mostri delle passioni e dei vizi,¹⁰³ ed è tanto più significativo in quanto per Moreto, più ancora che per tanti altri, regalità e nobiltà sono le depositarie della dignitosa bellezza, che è logicamente negata al popolo.

D'altronde basta dare uno sguardo alle varie commedie e non è difficile trovarvi il personaggio spregevole (si noti bene; non oggetto d'odio) che è in preda alle passioni. Non è certo il caso di ogni commedia, ma ritorna con notevole frequenza: tali sono, per esempio, il re di Sicilia in *Primero es la honra*, il Duca di Parma in *La misma conciencia acusa*, Demetrio in *La fuerza de la ley*, il protagonista di *San Franco de Sena*, Lisardo in *El Licenciado Vidriera*, Federico in *El secreto entre dos amigos*, ecc.;

¹⁰² Ibid., P. I. Cr. X, p. 92 sgg.

¹⁰³ El Discreto, cit., p. 543 sgg.

le citazioni, che abbiamo fatte quasi scegliendo a caso, potrebbero accumularsi, perché almeno la metà delle commedie di Moreto presenta un personaggio del genere.¹⁰⁴

E' da aggiungere che la ripugnanza verso ogni forma di sensualità si estende fino alla diffidenza verso l'esuberanza e le impennate del sentimento. In questo caso, è vero, non viene offeso gravemente il gusto estetico, ma s'avverte ugualmente un senso di fastidio per un qualcosa che è per lo meno poco decoroso.

Si evince dunque da queste commedie, e lo si può anche ricavare da alcuni dei passi sopraccitati, che il brutto, pur essendo nelle passioni stesse, è sensibile nelle manifestazioni esterne da esse determinate. Esse rendono l'uomo *descompuesto*, lo privano di quel dominio di sé che è al contempo spirituale e fisico. [78] Sensibilità estetica, dunque, più che etica? L'una e l'altra insieme; per Moreto, come s'è visto per Gracián, l'essere e l'apparire s'identificano. Né vale obiettare che, se la passionalità non si manifestasse in atteggiamenti scorretti, allora non sarebbe riprovevole, perché, in questo codice morale, un tale presupposto non ha luogo.

Pertanto la razionalità s'identifica con la perfezione, l'ordine, l'armonia e via dicendo; mentre i loro contrapposti, ogni forma cioè di turbamento (sensoriale o sentimentale che sia), vengono relegati nell'ambito dell'irrazionale.

E' logico che una siffatta concezione non concerna tanto l'individuo in se stesso, quanto i suoi rapporti con la società in cui agisce: un galateo, sia pur pervaso da idealità morali, non ha senso completo nei confronti d'un essere solitario. Ed infatti Moreto non esita ad attribuirgli questo valore sociale.

Señor, qué hacéis, advertid,
a vuestro poder agravio;
vuestro imperio es vuestro labio.
(*El defensor de su agravio*, I, 2, 492);

così ammonisce un consigliere il duca che si confessa irretito in una passione illecita: il turbamento del signore si riflette sullo stato che da lui dipende.

E' quanto accade in *Industrias contra finezas*, in cui le intemperanze di Lisarda provocano la rivolta del popolo; mentre in *Primero es la honra* soltanto la condotta razionale della regina riesce ad evitare che il popolo si sollevi in seguito alla creduta morte di Porcia, causata appunto dalla passione del re di Sicilia.¹⁰⁵ [79]

Naturalmente questo avviene, quando succubi della passionalità sono i grandi personaggi; in tal caso il turbamento ch'essi provocano rischia d'esplosione in forme violente. Negli altri casi, e sono la maggior parte, com'è ovvio in commedie d'*enredo*, l'autore scorge nelle manifestazioni passionali il disordine dei rapporti sociali, come una sorta d'incrinatura in quella che dev'essere la limpidezza della perfetta società cui aspira.

L'ideale di questa società elevata si realizza nell'uomo fornito di *discreción*. Il personaggio modello di Moreto è *discreto*, come *discreto* è il *varón ilustre* di Gracián; e questa dote è propria anche di molti personaggi femminili.

¹⁰⁴ Dobbiamo precisare che spesso però, ma non sempre, questo personaggio rivela qualche fugace sprazzo di nobiltà che gli permetterà di riscattarsi sul finire dell'opera.

¹⁰⁵ Atto III, sc. 1.

Discreción e *discreto* sono termini che ricorrono spesso nel teatro moretiano, ma sono talmente frequenti in tanta parte della letteratura spagnola (ivi compreso il teatro lopesco), che occorre subito qualche precisazione.

Secondo la Kennedy, il termine *discreto* include *a thorough acquaintance and compliance with proprieties of the Court as well as a nimbleness of wit which would enable him to make a creditable showing in the mental gymnastics that characterized the academies of the day. In a word, he must be the polished gentleman.*¹⁰⁶—La definizione è un po' troppo generica ed esteriore e lascia in disparte l'aspetto più importante della *discreción* moretiana, che è la razionalità.

Già anticamente si distingueva la *discreción* dalle più comuni doti cortigiane: nel secolo XV così Pérez de Guzmán ricorda le *muestras principales del hombre*: [80]

la primera muestra es
del hombre gentil presencia;
la graciosa elocuencia
luego por segunda havreis;
por tercera recibireis
la muy noble condición;
mas la buena discreción
por quarta y mejor terneis.¹⁰⁷

Dunque già l'antico autore non l'identificava né col *gracejo* né con la bella presenza né con la nobiltà.

Frías ne dà una precisa definizione che s'adatta alla *discreción* dei personaggi moretiani:... *no es otra cosa discreción que un hábito del entendimiento práctico mediante el cual obramos en las cosas cuándo y cómo, dónde y con quién, y con las demás circunstancias que debemos.* E aggiunge che da essa dipendono perciò *los demás hábitos morales y especulativos todos.*¹⁰⁸

Dal che ricaviamo tre aspetti fondamentali di questa virtù: l'origine intellettuale, il carattere pratico (di manifestazione esterna), la caratteristica di adeguarsi alle circostanze.

Né manca l'aspetto estetico: *Es, pues, su oficio del discreto no otro que con un gentil y acertado discurso de razón, saber acomodar las cosas de que trata y tratar dellas conforme al decoro del lugar, del tiempo y de las personas, del porqué, y ansí de las demás circunstancias.*¹⁰⁹

Le idee esposte da Frías trovano già espressione in autori anteriori a Moreto. Ne sono state infatti indicate le relazioni con Cervantes:¹¹⁰ questa coincidenza

¹⁰⁶ The dram art, cit., p. 79.

¹⁰⁷ PÉREZ DE GUZMÁN, Exemplo para bien vivir, ms. della Biblioteca Nacional. Ricavo la citazione da Mancini, G., *La romanza del Conde Alarcos*, Pisa, La Goliardica, 1959, p. 119.

¹⁰⁸ FRÍAS, DAMASIO DE, Diálogo de la discreción, in *Diálogos de diferentes materias inéditos hasta ahora*, Madrid, Hernández y Sáez, 1929, p. 35. L'opera di Frías è dal 1579.

¹⁰⁹ Ibid., p. 83.

¹¹⁰ V. BATES, M. J., «Discreción» in the Works of Cervantes: A Semantic Study, Washington, D.C., 1945.

probabilmente non è casuale, poiché Moreto presenta [81] altri punti di contatto con l'autore del *Quijote*.

Dopo Cervantes, si direbbe che il concetto della *discreción* perda un poco del suo valore filosofico, per identificarsi nei più correnti significati di correttezza, acume, misura, che erano sì inclusi nella definizione di Frías, ma non ne costituivano l'essenza. Non abbiamo l'ambiziosa intenzione di tracciare qui una storia del concetto di *discreción* nella *Edad de Oro*, ma ci pare di poter asserire con una certa fondatezza che il termine, pur appearing con frequenza, assume in Lope e nello stesso Calderón un valore pressappoco esornativo.¹¹¹ D'altronde non è solo questione di termini, perché, anche nel nostro autore, *discreto* può talvolta apparire un epiteto fra i tanti; si tratta invece di riconoscere nel personaggio di Moreto le caratteristiche filosofiche della *discreción*, che non sono invece proprie di quelli lopeschi o calderoniani, ai quali spesso manca appunto la qualità fondamentale di adeguarsi alle circostanze, pur senza perciò riscuotere il giudizio negativo dell'autore. Il personaggio di Lope tende in genere a superarle, quando non a travolgerle, mentre quello di Calderón ne è spesso dominato fino a trovarvi il *desengaño*.

Nel teatro di Moreto riappaiono le caratteristiche elencate da Frías, ma vi si aggiungono apporti di marca gracianesca. Tutta l'opera di Gracián potrebbe considerarsi come la presentazione o la costruzione dell'uomo *discreto*: tale è il suo *héroe*, tale è Critilo, in tal senso sono orientate le massime dell'*Oráculo*; tuttavia, com'è ovvio, tutte le sue caratteristiche appaiono condensate nell'opera che ne porta il titolo. Interessante, in questa sede, è il fatto che *El Discreto* fu pubblicato [82] nel 1646, e che *El Héroe*, il quale sotto molti aspetti gli è vicino, è del 1637: non è pertanto fuor di luogo pensare che Moreto formasse le proprie convinzioni su questi testi (pare che abbia cominciato a far qualche prova, in campo teatrale, poco dopo il '40).¹¹²

Nel *Discreto* dunque, benché sotto molti rispetti vicino all'opera di Frías, compaiono, intensificati o rinnovati, taluni motivi, in direzione essenzialmente estetica. La *galantería*, per esempio, è ritenuta una risorsa sostanziale: *Todo grande hombre fué siempre muy galante y todo galante héroe...*¹¹³ Altrettanto la *cultura*, inteso il vocabolo come sostantivo di *culto*, nella sua indispensabile fusione con l'*aliño*. L'erudizione pura, per Gracián, non ha senso o valore, se non accompagnata dalla grazia; mentre la presenza di quest'ultima determina la validità di un'opera o di un atto. Si arriva ad affermare che *hasta la santidad ha de ser aliñada*.¹¹⁴

In particolar modo è, però, sottolineata l'importanza eccezionale attribuita alla *circunstancia*. Già Frías ne aveva parlato come di un elemento indispensabile per il manifestarsi della *discreción*; ora Gracián procede oltre e l'inserisce nella sua filosofia delle apparenze. *Tanto se requiere en las cosas la circunstancia, como la esencia; antes lo primero con que topamos no son las esencias de las cosas, sino las apariencias; por lo exterior se viene en conocimiento de lo interior, y por la corteza del trato sacamos el fruto del caudal; que aun a la persona que no conocemos, por el porte la juzgamos; e più ancora: Fuerte es la verdad, valiente la razón, poderosa la justicia; pero sin un buen modo todo se desluce, así como con él todo se adelanta.*¹¹⁵ [83] Come si vede, la

¹¹¹ Sull'evoluzione del termine, cfr. lo studio ora citato, p. 19 sgg., n. 4

¹¹² V. KENNEDY, Moreto's span ecc, cit.

¹¹³ *El Discreto*, cit., p. 545.

¹¹⁴ V. *Ibid.*, p. 561, il cap. De la cultura y aliño. Il concetto, più limitato, appare anche in Frías, cit., p. 83.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 566.

circostanza non s'identifica più, come in Frías, solo con il *cuándo y cómo, dónde y con quién*, ma si fonde, nella personalità stessa del *discreto*, con il *modo y agrado*.

Naturalmente molte altre doti contribuiscono a formare il *varón discreto*. Limitiamoci a sottolineare quelle che più frequentemente trovano riscontro nei personaggi moretiani: *audacia discreta, cuerda intrepidez*, sicurezza di sé derivante da un'*adecuada noticia de las cosas, firmeza* intesa come coerenza, assenza di variazioni,¹¹⁶ duttilità, prontezza, spirito d'osservazione, e, naturalmente, scioltezza d'eloquio e capacità di dissimulazione. Certamente, se il *discreto* dev'essere *un extremo en la perfección*, dovrà pur possedere tutte le doti che s'intonino alle caratteristiche essenziali della sua virtù.

Qualche virtù, s'intende, non gli si confà: quelle ad esempio che si manifestano in slanci generosi o nell'intimo raccoglimento, tutto ciò insomma che evade dal giusto mezzo e che, quindi, non può esser ritenuto *discreto*, ma che forse neppure rientra per Gracián nella categoria della virtù. Egli diffida infatti di ogni forma non solo esasperata, ma anche insolita: l'ideale è *vivir a lo práctico, acomodarse a lo corriente, casar lo grave con lo humano*.¹¹⁷

Non è difficile, dopo queste citazioni, scorgere il *discreto* di Gracián farsi personaggio drammatico nell'opera di Moreto. Si prenda Carlos nel *Desdén*: egli può avere in sé tutto il disordine del sentimento esuberante, ma lo domina razionalmente ed i suoi atti sono improntati alla più pura *discreción*: sempre corretto, sa di volta in volta adeguarsi prontamente al variare [84] delle circostanze: quando Diana pare cedere, scende fino ad una dichiarazione amorosa; quando ella si riprende e sta per scoprire il suo gioco, con una battuta riacquista il vantaggio. La lucida ragione costantemente guida le sue azioni ed insieme ogni suo gesto appare cortese e galante, pur non rivelandosi amoroso. Infine, quando occorre risolvere la situazione, tesa fino a spezzarsi, con esattezza e delicatezza insieme (*has menester un modo muy discreto / de declararte, porque tenga efeto / ...y si yerras el cabe, vas perdido*, lo avverte Polilla¹¹⁸), riesce, con un'ultima ingegnosa trovata, a concludere l'opera sua secondo la logica delle cose.

E' questo uno dei casi, per così dire, più completi di *discreción*, che spicca inoltre per l'estrema coerenza con cui viene esplicata.

Altrove la *discreción* si manifesta nell'attendere, reprimendo ogni impulso, che una situazione confusa si chiarisca, in modo da offrire il destro d'intervenire al momento opportuno ed in maniera adeguata. Quest'attesa non è però passiva, ma è continuamente animata dall'opera del *discreto*, il quale, con i vari mezzi adeguati alle circostanze, sospinge e quasi costringe la vicenda a definirsi. I mezzi cui ricorre sono generalmente quelli descritti da Gracián nell'allegoria dell'*Hombre de Espera*, soprattutto i principali, ossia *prudencia, detención, disimulación*.¹¹⁹

Astrea, per esempio, in *Amor y obligación*, benché provi inclinazione per Filippo, prima di scegliere fra lui e Lidoro, s'impone di chiarire con esattezza le doti dell'uno e

¹¹⁶ Si può bensì variare, ma solo in senso quantitativo, non qualitativo: «Creer en lo bueno es lucimiento, pero crecer y decrecer es sutileza, y toda vulgaridad desigualdad» (El Disc., cit., p. 547).

¹¹⁷ El Discr., cit., p. 558. Cfr. anche la massima 288 dell'Oráculo: «Vivir a la ocasión».

¹¹⁸ El Desdén, III, 13, p. 19.

¹¹⁹ El Discr., cit., p. 543 sg.

dell'altro e di capire quale sia il suo dovere (quella forma speciale di dovere la quale risulta dalle circostanze, che è l'*obligación*). Reprime i [85] suoi sentimenti e, soppesati i pro e i contra, respinge il suggerimento fallace della fortuna (*si la razón no lo consiente/no ha de poder más que ella un accidente* (A. III)), s'inchina infine alla logica della ragion di stato ed accetta di sposare Lidoro.

In *Industrias contra finezas*, un'altra donna, Dantea, dopo aver appreso d'esser stata designata regina, fa credere alla sorella Lisarda che la scelta sia caduta su di lei. Questa, irrazionale ed impulsiva, quanto calma e razionale è Dantea, rivela così i suoi veri sentimenti nei confronti della sorella. Altrettanto fanno il Conte Palatino e Roberto, che si schierano con Lisarda, mentre il fedele Fernando ha modo di mostrare la sua magnanimità.

Analoghe osservazioni si potrebbero fare ancora per Don Sancho in *Hasta el fin nadie es dichoso*, per Don Jerónimo in *La confusión de un jardín*, e così via.

Altre volte la *discreción* si manifesta nell'accettazione delle leggi che informano il vivere civile, come fa Don Félix (*El Caballero*) il quale, seppure talvolta a malincuore e senza convinzione, non rifiuta vertenze che, per una serie d'equivoci, gli si precipitano addosso; e naturalmente, in ciascuna di esse, si comporta in maniera perfetta. I duelli che deve compiere sono, egli lo sa, ingiustificati, ma sa anche, da buon *discreto*, adattarsi, con *buen modo*, alle circostanze.

E si può giungere fino a situazioni impensate: l'Almirante di *Primero es la honra*, vista l'impossibilità di sottrarre altrimenti la figlia alle mire del re, risolve d'ucciderla. Quel che maggiormente colpisce è la fredda razionalità della decisione, che si distingue appunto da altre consimili situazioni per la totale assenza [86] di reazioni sentimentali; l'Almirante, in un lungo soliloquio d'un centinaio di versi, esamina tutte le soluzioni possibili (convincere il re, allontanare la figlia, uccidersi, uccidere la figlia) con estrema lucidità. Per un istante dà in escandescenze, ma poi:

A espacio, penas, a espacio;
males, vamos con templanza;
que si doy todo el sentido
al dolor que me traspasa,
para buscar el remedio
no habrá discurso en el alma.
Consultémosle, honor mío.

(*Primero es la honra*, II, 16, 240)¹²⁰

La soluzione più crudele è accettata perché unica pertinente alla situazione. Le prime due sono scartate perché assurde (non farebbero che accender maggiormente la passione del re); la terza, il suicidio, è da evitarsi per lo scandalo che creerebbe disordine nello stato (è il sentimento sociale della *discreción*).

¹²⁰ A tutta prima la situazione potrebbe sembrare simile a quella di talune commedie calderoniane de honra, p. es. *El médico de su honra* o *A secreto agravio secreta venganza*. Ma altra cosa è in realtà la freddezza degli eroi di Calderón, in quanto si tratta pur sempre di vendetta passionale contro una colpevole vera o presunta. Quella di Moreto invece è soluzione razionale, disgiunta totalmente dal sentimento, anzi in contrasto con esso.

Ecco dunque come la *discreción* viene ad inserirsi nel contrasto ragione-passione di cui si parlava prima. Il *discreto*, razionale all'estremo, benché non insensibile al sentimento, lo reprime e lo domina. Al lato opposto, nel dominio dell'irrazionale, stanno i suoi antagonisti: *groseros, necios, ciegos e locos*. Tanti termini (e vi si potrebbe aggiungere qualche sinonimo, come *villano*) non devono stupire: se la *discreción*, come perfezione assoluta, non ammette frazionamenti, nel campo opposto occorrono termini molteplici per definire le diverse sfumature dell'irrazionalità.

Già per Frías *necio* è il termine opposto a *discreto* [87] e la deficienza maggiore di questo carattere sta nel non sapersi adeguare alle circostanze. L'autore dice (con una frase che potrebbe esser sottoscritta da Gracián): *el necio no yerra tanto en la substancia y ser de las cosas, cuanto en el modo y manera de tratarlas, que es en las circunstancias*.¹²¹ In maniera analoga, Moreto distingue fra la perdonabile *ignorancia* e l'imperdonabile *necedad*, sennonché insiste maggiormente sull'aspetto irrazionale di quest'ultimo difetto:

el ser ignorante es falta
al ingenio concedida,
y el ser necio es una culpa
del entendimiento indigna.

(*No puede ser....*, II, 2, 195)

Quanto alla *grosería*, ricalca pressappoco i caratteri della *necedad*, ma si manifesta in atteggiamenti più offensivi del buon gusto: è pertanto colpa più grave, è, per così dire, il delitto capitale del mondo moretiano. Il valore relativo dei due termini è posto bene in risalto in una scena della commedia *Lo que puede la aprehensión*: combattuto fra il timore di offendere il duca di Milano, suo signore, e l'amore per la duchessa di Parma, Carlos rinuncia all'amore, ed implicitamente anche al trono. Scusandosi con l'amata, conclude:

De traidor ú de grosero
con mi dueño o con mi dama,
yo escojo la grosería,
por no incurrir en la infamia.

Ma la duchessa altezzosamente lo contraddice:

¿Qué decís? ¿Grosero vos?... [88]
Vos no podéis ser grosero,
no os doy yo licencia tanta;
que, a serlo, vuestro delito
excediera mi venganza.
Vos sois desdichado y necio,
en que de gloria tan alta
sois incapaz: desdichado,
necio, en no saber lograrla;
y por desdichado y necio
os dejo en vuestra desgracia;

¹²¹ FRÍAS, cit. p. 23 sg.

que para un necio el perderme,
es el castigo que basta.

(*Lo que puede la aprehensión*, III, 5, 182)

La *necedad* è dunque inettitudine ed impertinenza, e pertanto concerne essenzialmente il soggetto che ne è colpito; la *grosería* è una sorta di delitto sociale, che si riflette sugli altri e non può non determinare la loro reazione; se la prima rende ridicoli, la seconda rende spregevoli.

Perciò non ammette giustificazioni o attenuanti; quelle che vengono addotte da coloro i quali, come appunto Carlos, ne fanno libera scelta, sono puramente fittizie e assurde. Anche García, in *Hasta el fin nadie es dichoso* (A. I) sceglie la *grosería* come alternativa all'*infamia* (nella forma attenuata di *afrenta*):

que he de andar grosero a precio
que no volver afrentoso;

ma in realtà intende mascherare a se stesso la più bassa colpa dell'invidia. Non esiste insomma una vera alternativa, perché di tutti i vizi questo è il peggiore. [89] Ben l'ha inteso il re di Sicilia che, ravvedutosi, riacquistata quindi la *discreción*, prega la regina di lasciarlo morir solo:

pues sin vos de infeliz muero,
y de grosero con vos.

(*Primero es la honra*, III, 1, 242).

Del pari Francisca (*De fuera vendrá...*, II, 3, 65) è disposta a perdonare l'ingratitude del suo innamorato, ma non ne ammette la *grosería*, lesiva della dignità di lui stesso.

In un caso analogo, Doña Luisa (*El Caballero*, III, 12, 307) concede a Don Lope il diritto di esser geloso, fin anche *atrevido*, ma respinge alteramente il suo linguaggio *tosco* e *muy grosero*.

In questa denuncia appassionata della *grosería*, Moreto si rivela più che mai interprete di quella società tanto puntigliosa e gelosa delle buone maniere; non è certo fortuito il fatto che il termine, frequentissimo nel suo teatro (più del suo opposto discreto), fosse un *vocablo de estrado*.¹²²

Ora, appunto perché la *grosería*, come pure, sebbene in tono minore, la *necedad*, invade lo stesso campo d'azione della *discreción*, cioè le maniere, i rapporti sociali, il loro urto è nella logica delle cose e diviene necessariamente uno dei più caratteristici elementi drammatici di Moreto. Non solo, ma è anche la forma più corrente in cui si manifesta il contrasto ragione-passione; né, date le premesse estetizzanti di esso, poteva essere altrimenti.

In questo ci pare di trovare chiara conferma all'opinione [90] sopra accennata che la morale di Moreto assuma un significato sociale. Anzi, il valore che *discreción* e *grosería* acquistano nei confronti del soggetto, rendendolo degno d'ammirazione o di disprezzo, non è che il riflesso del suo modo d'agire nel campo delle relazioni. Questa

¹²² V. più avanti a p. 181.

virtù, intendo, o questo vizio concedono bensì all'individuo decoro o disdoro, attributi specifici della sua personalità, ma non talmente intimi e sostanziali da poter mantenere un significato al di fuori del consorzio umano, o meglio di quella ristretta società aristocratica in cui esso, nel teatro moretiano, quasi s'identifica e si simboleggia.¹²³

Ecco perché i personaggi moretiani non rivelano mai interiorità profonda né una rigorosa problematica spirituale; ecco perché i contrasti raramente assumono le forti tinte del cozzo di personalità robuste. La superficialità è connessa alla stessa *Weltanschauung* dell'autore e, sulla base di essa, è spiegabile l'attenuazione della tensione drammatica nei confronti del teatro passato ed anche contemporaneo.

Angelo o demone che sia, il personaggio di Lope o di Calderón, quando si scontra col suo antagonista, trova in generale un avversario della sua tempra; quando è in lotta con se stesso, sono due potenze vigorose del suo spirito che cozzano insieme. Per Moreto, si diceva, il contrasto si riduce di proporzioni, sia perché si tratta d'apparenza e non di sostanza, sia perché ogni forma di violenza è in antitesi col carattere stesso della *discreción*. Non mancano però altri motivi forse anche più profondi.

Anzitutto il buono o il malvagio (a queste categorie sono praticamente riducibili i personaggi lopeschi [91] o calderoniani) sono caratteri umani, personalità complete, ciascuna nel suo tipo; dei due antagonisti moretiani, invece, solo il *discreto* è «persona»: -secondo l'insegnamento gracianesco- essere perfetto, mentre il suo avversario è una creatura incompleta, fino al punto da riuscire talvolta assurda.

Nel relativismo del mondo moretiano, l'individuo mantiene la sua integra personalità soltanto se si assoggetta alle norme, relative appunto, del vivere civile o, se vogliamo, delle circostanze.

Chi invece ad esse non obbedisce, si trova ad essere, non solo manchevole, ma addirittura un estraneo ed un reietto in una società di cui egli è, più che l'antitesi, la negazione;¹²⁴ pertanto *discreto e grosero*, più che contrapposti propriamente fra loro, si negano a vicenda, parlano un diverso linguaggio ed il primo, più che lottare col secondo, lo disdegna.

Al contrario, nell'assoluto di una visione più profondamente religiosa, ogni uomo è persona ed ha una incommensurabile possibilità di raggiungere l'umana pienezza del bene o del male. Ché anzi la virtù, come affermava il Pinciano, ha bisogno di lotta per potersi realizzare.¹²⁵

¹²³ D'altronde il Discreto gracianesco traeva la sua ragion d'essere proprio dall'inserimento in un mondo di rapporti sociali ben definiti. El Discreto -scrive a questo proposito il Correa Calderón- vendrá a ser la versión más humana del Cortesano renacentista adaptada a su siglo. La Corte se ha reducido al Salón, y el Discreto habrá de reunir las condiciones que se requieren para moverse en él con soltura y aplauso. Cfr. l'introduzione a GRACIÁN, B., Obras completas, Madrid, Aguilar, 1944, p. LXXIV.

¹²⁴ Sul valore sociale del raziocinio e sull'antisocialità degli appetiti si pronunzia anche Gracián in più luoghi. Si noti in particolare questa proposizione: «...de este principio (dal fatto che l'uomo rende la ragione schiava degli appetiti) se originan todas las demás monstruosidades, todo va al revés en consecuencia de aquel desorden capital (Criticón, P. I., Cr. VI, p. 60). D'altronde esso era comune nell'aristotelismo, come si rileva dal seguente passo del Pinciano: (El apetito) como tirano señorea a la razón y, atendiendo a su particular gusto, acocea a todo lo que es razón y justicia; mas la razón buena, autora pro común y bien universal de la república» (LÓPEZ PINCIANO, A., *Philosophía antigua poética* (Biblioteca de antiguos libros hispánicos, serie A, Vol. XIX, Madrid, 1953, Epist. I, p. 84).

¹²⁵ PINCIANO, cit., p. 93 sgg. Cfr. p. 94: Es necesaria lid y guerra para conseguir las virtudes y son menester los afectos por cuya causa las virtudes intelectuales se mueven y las morales se perfeccionan.

Ognun vede pertanto le risorse di drammaticità racchiuse in quest'ultima posizione e la loro carenza nella posizione di Moreto.¹²⁶

Non ci pare tuttavia di poter scorgere in questa divergenza il passaggio da una posizione religiosa ad una laica,¹²⁷ bensì da una visione universale ed assoluta (e quindi certo più ascetica), ad una particolare e relativa; che, infine, potè anche essere un prodotto dell'estenuarsi della casistica. [92]

Parecchie sono le commedie in cui le azioni dei due antagonisti si sviluppano su due piani diversi.

In *La fuerza de la ley*, il contrasto si svolge fra Alejandro e Demetrio, ma è assente ogni forma di lotta. Ciascuno dei due agisce secondo il proprio carattere, in azioni parallele, ed un vero scontro non si verifica mai; tanto che la reazione di Alejandro colpisce una terza persona, Nise, ed una quarta, il re Seleuco, interviene a risolvere la vicenda. In *La misma conciencia acusa*, la lotta contro il passionale duca di Parma a favore di Carlos è condotta dai Milanesi, mentre Carlos, *hombre de espera*, interviene solo alla fine, al momento opportuno. Una situazione consimile si verifica nel contrasto fra le due sorelle in *Industrias contra finezas*. César (*El secreto entre dos amigos*) si lascia persino sopraffare dal volgare Federico; non leva neppure proteste contro di lui ed è disposto ad accettare anche la morte senza reagire alle sue calunnie. Pur tenendo conto delle differenze di sfumature, analoghe osservazioni si posson fare, oltre che per *El lindo Don Diego*, per *El Licenciado Vidriera* (nel contrasto Carlos-Lisardo), *El mejor amigo el Rey* (Enrique - Alejandro e Filippo), *Los hermanos encontrados* (Carlos - Fadrique, benché quest'ultimo risulti meno sgradevole di altri), *Hacer del contrario amigo* (Carlos-Lope), *Fingir y amar* (Sigismundo-Fisberto), *Hasta el fin nadie es dichoso* (Sancho-García); e rientra in fondo in questo genere anche il contrasto fra i santi e il demonio (*necio* e ridicolo) in *El más ilustre francés* e *San Luis Bertrán*.

Tutti questi personaggi irrazionali, impulsivi, che agiscono in maniera ripugnante, sono lasciati a sé, [93] finché la razionalità degli uomini o delle cose trionferà su di loro. Sono gli estranei, che, introdottisi in un mondo armonico ed idealizzato, ne sono infine necessariamente scacciati, a meno che si ravvedano.

Quando poi il contrasto si svolge nell'interno di un personaggio, la situazione non muta. Costui avverte che qualcosa di estraneo alla sua persona (cioè alla ragione che con essa s'identifica) è penetrato in lui; e non lotta già per sopraffare la passione, bensì per riacquistare la ragione smarrita.

Yo estoy sin mí, yo no mando
mi razón, yo no la rijo;
poder superior me arrastra,
sin ser dueño de mí mismo.

(*Primero es la honra*, I, 10, 234).

¹²⁶ In fondo, si può parlare di drammaticità anche per Moreto; comunque, si tratta di una forma decisamente più attenuata.

¹²⁷ In fondo, si può parlare di drammaticità anche per Moreto; comunque, si tratta di una forma decisamente più attenuata.

Vera lotta non è dunque neppure quella con le passioni; per vincerle, basta allontanarsene:

Pero de amor y honor he de apartarme,
y, la razón desnuda,
sólo aquí, como juez, considerarme
para apurar la duda.

(*El defensor de su agravio*; III, 8, 506).

Il contrasto fra *discreción* ed irrazionalità, nelle varie forme di *grosería* o di *necedad* o, semplicemente, di esaltazione sentimentale, con tutte le gradazioni che esso comporta, è l'assunto di un buon numero di commedie moretiane; altre volte si condensa semplicemente in qualche episodio (come in quelli sopraccitati di *No puede ser...*, *Lo que puede la aprehensión*, *De fuera vendrá...* ecc.), ed in questa forma appare quasi in ogni lavoro moretiano. [94]

Un altro forte numero di commedie svolge invece il contrasto fra la ragione (identificata pure, in questo caso, con la *discreción*) e l'inganno dei sensi. Avviene allora uno spostamento dal piano etico a quello teoretico. Come gli appetiti possono dominare la ragione, così i sensi hanno il potere di obnubilare con le illusioni cui vanno soggetti. Il problema torna ad essere ben presto di natura morale, come è logico aspettarsi, date le premesse di *ejemplaridad*: l'inganno conoscitivo provoca l'insorgere della passione ed il tutto si risolve nuovamente nella vittoria della ragione sugli appetiti. La progressione è solitamente questa: la *ceguedad* dell'uomo dinanzi alla fallacia del dato sensibile (che riguarda in genere vista e udito) lo conduce alla *locura*, all'eccitazione passionale; di qui alla *necedad* ed alla *grosería*.¹²⁸

E' chiaro, però, che il centro d'interesse è orientato piuttosto su di un piano che ha attinenza con i problemi conoscitivi, tanto che spesso questi lavori si concludono prima che l'inganno sensoriale degeneri nelle peggiori forme della passionalità.

Tanta diffidenza nel dato fornito dai sensi era già in Calderón, e da lui certamente la derivò Moreto. Tuttavia, Calderón puntava sulla dimostrazione del *desengaño* che i sensi arrecano ed in esso vedeva la possibilità per l'uomo di liberarsi dalle loro illusioni (*La vida es sueño*, *El mágico prodigioso* ecc.); per Moreto, invece, la possibilità di liberazione è in noi stessi, nella ragione che perennemente è in grado di diradare le tenebre in cui ci dibattiamo nell'accecazione dei sensi.¹²⁹

In tale prospettiva s'inseriscono genialmente i [95] tradizionali equivoci, che assumono qui il significato quasi simbolico dell'inganno sensoriale. Ne è tipico esempio la delicatissima commedia *Lo que puede la aprehensión*, programmatica, in questo senso, perfino nel titolo. Non bisogna lasciarsi fuorviare dagli aspetti più appariscenti: l'insistenza della musica, l'amore che sorge per una voce melodiosa e le conseguenti peripezie galanti sono motivi eleganti e cortigiani di marca moretiana, ma non costituiscono l'essenza di questo lavoro. Il suo centro sta nell'ironica dimostrazione di quanto possano ingannare i sensi e di quanto fallaci siano le passioni che da essi sorgono.

¹²⁸ La stessa progressione appare in Gracián. Le accuse rivolte alla fortuna: Lo primero que eres ciega. Lo segundo, que eres loca. Lo tercero necia. (Crit. P. I. Cr., VI, p. 196).

¹²⁹ Questo per i discretos. Gli stolti possono invece trovare il *desengaño* nella loro stessa irrazionalità.

La confusión de un jardín poi, vero prodigio di tecnica nel rispetto delle unità aristoteliche, appare addirittura come un mito, con tutta una sua coerente simbologia, anche se questi valori sono estremamente alleggeriti e nascosti dalla felice snellezza dell'invenzione. E' il mito dell'inganno dei sensi (e dei conseguenti equivoci), simboleggiato nell'estrema oscurità, della notte, su cui tanto insiste la commedia, che la ragione, di cui è simbolo fin troppo scoperto la luce portata al termine da Jusepa, infine disperde ed illumina. Lo stesso Don Jerónimo, il *discreto* di questa opera, brancola nonostante il suo raziocinio, ma costantemente si guarda dal lasciarsi trasportare dalle apparenze ed, alla fine, la sua lucidità razionale trionfa: *hombre inapasionable*, questo Don Jerónimo possiede veramente le doti di cui parla la massima dell'*Oráculo*: *su misma superioridad le redime de la sujeción a peregrinas vulgares impresiones*.¹³⁰ Parecchi altri equivoci di questo genere, con analoghe conseguenze, nascono col favore del buio e si dissipano [96] alla luce. Così accade a Lucrecia (*San Franco de Sena*), che, ingannata dall'oscurità della notte, si lascia rapire da Franco. Del buio approfitta Federico (*El secreto entre dos amigos*) per nascondere il suo tradimento ed ingannare il duca di Ferrara. Allo stesso modo, cioè nell'oscurità notturna o nell'incerta luce del crepuscolo, sorgono i sospetti amorosi con i conseguenti casi d'onore; non di rado appare, come ingrediente importante, lo scenario di un giardino. Così appunto si formano i sospetti del duca nel *Defensor de su agravio*, di Don Diego nella *Traición vengada*, di Ramiro in *Los jueces de Castilla*, nonché i vari e complessi equivoci de *La fortuna merecida*, di *Fingir y amar* e di *Antíoco y Seleuco*.

Il valore simbolico che abbiamo attribuito all'oscurità ed alla luce trova conferma ancora una volta nell'opera di Gracián. Nella Crisi V della Parte II del *Criticón*, il volgo, *hijo primogénito de la ignorancia*, riempie la piazza *de tan horrible obscuridad que no vieron más el Sol de la verdad* ed Andrenio si salva grazie all'aiuto del saggio Cécrope, *la luz que la antorcha de su saber le comunicaba*.¹³¹ Più avanti Critilo e Andrenio incontrano Lucindo, un *varón prodigioso*, il quale sprigiona una luce che teneva racchiusa *allá en los más íntimos senos del cerebro* e che serve ad illuminare la via della virtù.¹³² Il palazzo incantato si disfà non appena si apre uno spiraglio di luce, *así que en amaneciendo la luz del desengaño, anoheció' todo artificio*. Si trova perfino il motivo della fiaccola simbolo della chiarificazione razionale (come in *La confusión de un jardín* ed in *Antíoco y Seleuco*): nel sotterraneo del *Mesón de la vida* entrano personaggi [97] vestiti a lutto i quali *traían antorchas amarillas en las manos, no tanto para alumbrar los muertos, cuanto para dar luz de desengaño a los vivos, que la han bien menester*.¹³³

Tutti i motivi che abbiamo finora analizzati, ma particolarmente quest'ultimo dell'inganno dei sensi, confluiscono quando Moreto affronta situazioni d'amore e d'onore, ossia i temi più frequenti delle *comedias de capa y espada*.

Per quanto concerne l'amore, sostiene la Kennedy che, trattandosi di una forza irrazionale, non può essere incasellata nel mondo moretiano, per cui l'autore l'osserva quasi senza capacitarsene, contemplandone l'incanto che nasce da quella che vien definita *reason of the lack of reason*.¹³⁴

¹³⁰ Oráculo, VIII, in GRACIÁN, Obras compl., cit., p. 359.

¹³¹ El Crit., cit., P. II, Cr. V, p. 109 sg.

¹³² Ibid., P. II, Cr. X, p. 208.

¹³³ Ibid., P. III, Cr. XI, p. 391. Cfr. Primero es la honra, III, 16, 247: «¡Oh luciente antorcha / del desengaño...!»

¹³⁴ The dram. art, cit., p. 111.

Se così fosse, davvero non so quanto valida potrebbe riuscire l'interpretazione di un Moreto tutto volto al raziocinio, quando l'amore è motivo ricorrente di quasi tutto il suo teatro.

In realtà, sebbene Moreto riconosca la tendenza dell'amore alla sfrenatezza irrazionale, tuttavia scorge la possibilità di sottoporre anche questo sentimento al dominio della ragione.

Egli sa che esso tende immediatamente a ingigantirsi per condurre a tutti gli eccessi tipici dell'esuberanza passionale, finché non approdi a quella forma di *desengaño* in cui cadono gli esseri irrazionali e che consiste nel cozzare contro la dura realtà.

Nella commedia *Yo por vos y vos por otro*, Doña Margarita descrive questo crescendo dell'amore, paragonato ad un mare agitato in cui coloro che vi navigano affrontano i vari pericoli della *mudanza*, del [98] *desdén*, dell'*enfado*, della *tibieza*, dell'*olvido*, ed infine

la tempesta de los celos.

Da ultimo:

y de tanto peligrar
vienen todos a parar
al puerto del desengaño.

Ma da che nasce questo *desengaño*? Dall'illusione dei sensi, che avevano promesso più di quel che potevano; dal *gusto* che, come ogni irrazionale, logicamente sfocia nel nulla. Così, infatti, continua l'eroina moretiana:

el gusto más colmado,
deseado o conseguido,
baja siempre poseído,
de lo que fué deseado.
Cuando el deseo le alcanza,
cansa a la imaginación;
que siempre la posesión
es menos que la esperanza.

(*Yo por vos y vos por otro*, III, 1, 385)

La commedia da cui abbiamo tratto queste citazioni narra di due fanciulle che, per uno scambio involontario dei ritratti dei loro promessi, s'innamorano all'opposto dei giovani pretendenti, per cui Don Iñigo, che ama Doña Margarita, è amato invece da Doña Isabel, e, viceversa, Doña Margarita ama Don Enrique, innamorato a sua volta di Doña Isabel. Visto vano ogni tentativo di ridurre le donne ai loro voleri, [99] i due giovani si dichiarano infine disposti a rinunciare ai loro gusti

porque nazca...
un nuevo amor, hijo noble
del entendimiento solo...

Al che allora le donne ribattono che la soluzione più razionale si avrà, ove siano esse a cedere alle preferenze degli uomini. Così ancora Doña Margarita:

¿Quién os dijo que es tan corto
nuestro discurso, que el útil
que queréis para vosotros
siendo mejor para nuestro,
lo perderá por antojo?
Mejor está a las mujeres,
por lustre de su decoro,
ser queridas; que en los hombres
está el amor más airoso.
Dar hielo a fuego es más propio
en mí que dar fuego a hielo,
porque es riesgo y no decoro.

(*Ibid.*, III, 15, 390).

Dal che è facile dedurre come anche l'amore possa rientrare perfettamente in questo mondo, a patto però che si assoggetti alla ragione e che, quando se ne prospetti l'irriducibile irrazionalità venga abbandonato o sostituito da altro amore figlio del raziocinio.

Un sentimento siffatto, *hijo del entendimiento*, non è altro che l'*amor hijo de la razón* di León Hebreo, la cui opera non poteva essere ignorata da Moreto.

Sulla scorta dei *Dialoghi d'amore*, il nostro autore infatti distingue nettamente fra amor sensuale ed amor razionale. Ecco descritto il secondo: [100]

Amor perfecto no ha habido
sino engendrado del trato,
donde el sugeto se ha visto
con todas sus condiciones,
y hayan hecho los sentidos
una información bastante,
con que proponen que es digno
de amor a la voluntad;
y ella entonces, sin peligro
de hallar cosa que la tuerza,
se entrega por el aviso.
Y el amor que de esto nace
es el perfecto y el fino,
y el que sólo con la muerte
puede llegar al olvido.

(*Lo que puede la aprehensión*, I, 1, 168)

E' facile ravvisarvi la dottrina di León Hebreo, che così esprime Filone a Sofia (nella traduzione dell'Inca Garcilaso): *El perfecto y verdadero amor, cuales el que yo te tengo, es padre del deseo e hijo de la razón, y en mí lo produjo la derecha razón cognocitiva, que, conociendo haber en ti virtud, ingenio y gracia de no menos admirable atracción*

*que de grande admiración, mi voluntad, deseando tu persona, que rectamente fué juzgada por la razón ser en toda cosa bonísima y excelente y digna de ser amada, se aficionó.*¹³⁵

Il passo moretiano così prosegue:

Porque el que nace de ver
un sugeto tan divino,
que el albedrío arrebatá,
Nunca puede ser ni ha sido
más que inclinación violenta, [101]
movida del apetito.
Y esto, si para lograrse
halla imposible el camino,
crece con tanta violencia,
que equivocan el oficio
del amor fino y perfeto,
sus ansias y sus suspiros;
mas no puede ser amor
de que es evidente indicio
el que las más veces muere
en el logro del designio.
Y esto nace de dos causas;
una el haber aprehendido
perfección en el sugeto,
que no halló, y esto le hizo
parar a la voluntad:
que siguiera su camino
si hubieran hecho primero
su información los sentidos.
Otra, que apetito solo
pudo ser, y este delirio,
en llegándose a lograr
muere luego de sí mismo.
Con que, apetito y amor
y inclinación son distintos:
en que amor hecho del trato
dura a pesar de los siglos;
la inclinación tiene riesgo
de hallar falta que no ha visto;
y el apetito logrado
deja de ser apetito.

(*Ibidem*).

Non diversamente i *Dialoghi*: *El amor es de dos modos. Al uno engendra el deseo o apetito sensual, que, deseando el hombre alguna persona, la ama, y este amor es*

¹³⁵ León Hebreo, Diálogos de amor, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947, p. 56.

*imperfecto, porque depende de vicioso [102] y frágil principio, porque es hijo engendrado del deseo.... y en éste es verdad... que, cesado el principio o apetito carnal por su satisfacción y hartura, en continente cesa totalmente el amor...*¹³⁶

E', tuttavia, da notare che Moreto apporta qualche ritocco alle concezioni di León Hebreo. Anzitutto laddove quest'ultimo distingue semplicemente fra ragione e appetito, il nostro autore aggiunge un'ulteriore distinzione fra un errore d'ordine morale (*apetito*) e d'ordine conoscitivo (*inclinación*). Questa maggiore precisazione è, in primo luogo, determinata dall'assunto della commedia, in cui per l'appunto si vuole dimostrare l'inganno del dato puramente sensoriale (i versi *el haber apprehendido/perfección en el sugeto/que no halló* richiamano il titolo stesso dell'opera).

D'altro canto, l'inserimento dell'*inclinación* permetteva a Moreto di presentare casi amorosi riprovevoli, ma non lesivi della dignità e del decoro dei suoi personaggi; cosicché, se l'amore figlio dell'appetito è decisamente respinto, quello figlio dell'*inclinación* è suscettibile di razionalizzazione. Infatti, nella commedia in esame, il fallace amore del Duca di Milano per la cugina Fenisa, fallace perché fondato soltanto sul dato auditivo, diviene, una volta chiariti gli equivoci, logico e legittimo.

Quest'intervento del raziocinio, che sopraggiunge talvolta a guidare l'inclinazione, non trova invece nei *Dialoghi d'amore* che una rispondenza molto pallida. Per Leone l'amore, benché figlio della ragione, non è governato da essa; chi lo guida è una *razón extraordinaria* che è assai più vicina al cuore che non [103] all'intelletto.¹³⁷ Si direbbe, insomma, che Moreto si preoccupi di evitare ogni forma d'esaltazione, comprese le più nobili dell'amor platonico.

Nello stesso passo surriferito è evidente che l'autore insiste sull'apporto razionale, giacché non si limita ad affermare che l'amore sorge per impulso della ragione conoscitiva, dopodiché diviene dominio della volontà; ma subito esige l'intervento della ragione etica (*el aviso*), che provveda a dirigere la volontà stessa.

Ed ecco, apertamente descritto, un caso in cui il punto di partenza è l'irrazionale *inclinación*. La saggia Astrea, che deve scegliere fra i due pretendenti, l'ha provata subito per uno di essi; ma si affretta a precisare:

aunque en las mujeres
es bastante este principio
para dejarse llevar
Del amor al precipicio,
en mujeres como yo,
que han de querer con aviso,
por razón, por conveniencia,
por virtud y por alivio,
aunque esté la inclinación
Tan cerca del apetito,
hay un escalón muy alto
de inclinación a cariño.

¹³⁶ Ibid., p. 55

¹³⁷ Cfr. ibid.. p. 60 sgg.

Ciononostante l'amore procede a grandi passi:

...mi inclinación
empezó a entrar en cariño
y a vestir de voluntad
la desnudez del destino. [104]

Ed ecco intervenire la ragione conoscitiva, la quale riconosce che il giovane possiede doti notevoli:

Todas sus acciones llevan
luz de más garbo y más brío,
y creciendo por instantes
mi afecto con este juicio,
ha llegado ya mi pecho
a poco menos indicio
que sea amor declarado....

A questo punto, secondo León Hebreo, ci sarebbe l'amor perfetto, ma per Moreto occorre un nuovo processo di razionalizzazione; infatti la dama subito soggiunge:

mas a este tiempo el aviso
me ha tirado de la rienda...

(*Amor y obligación*, II)

costringendola ad una condotta riservata, finché non si definisca meglio l'amore che le si addice. E tanto procede in questo cammino del raziocinio da esser disposta a far prevalere l'*obligación*, tanto razionale da identificarsi con la ragion di stato, su di un sentimento che pure presentava tutte le caratteristiche della purezza e della legittimità.

Comunque, a parte questo scrupolo di maggior razionalità, il testo dei *Dialoghi d'amore* Moreto lo ebbe certo presente. Vi si richiama, per esempio, anche la seguente precisa distinzione fra *amar e querer*. Antioco dichiara di provare per la cugina Astrea

un linaje de cariño
que, aunque es amar, no es querer; [105]
que en el querer es preciso
que haya deseo, y amores
sin deseo hay infinitos.
Y este amor, que en el querer
Se hace de otro distinto,
Es hijo de la admiración...
mas dos que siempre se han visto,
como incapaces están
De esta admiración que digo,
aunque se aman no se quieren;
que es efecto muy distinto
El quererse con deseo
o el amarse con cariño.

(*Antíoco y Seleuco*, I. 3, 41).

Il che ricorda appunto le pagine di Leone sulla distinzione fra *amor e deseo*, il primo delle cose possedute, il secondo di ciò che manca; naturalmente nel testo moretiano se n'è alleggerito il sustrato filosofico.¹³⁸

Altro motivo di parentela fra le due opere è reperibile nella ripetuta affermazione che l'appagamento del desiderio genera nausea; ma si tratta peraltro di motivo così sfruttato da tutta la letteratura del *desengaño* che invero diviene impossibile scorgervi l'ascendenza a León Hebreo, come pure vedervi uno spunto proprio del nostro autore.

Più vicina a Gracián appare la riprovazione del desiderio che nasce per il frutto proibito. «¡Oh bajeza del deseo!», esclama Carlos nel *Desdén*: per causa sua si aspira a ciò che pare difficile da raggiungersi e gli si attribuiscono pregi che in realtà non possiede. Frutto dell'immaginazione, non può che condurre al disinganno, non diversamente dal desiderio che nasce [106] dagli appetiti.

E, del pari, in *Yo por vos y vos por otro*, così commenta Doña Margarita l'amore che è nato dalla ripulsa:

...por ley irrevocable
de nuestra naturaleza,
cualquier cosa, humilde o grande,
no tiene precio en su ser
sino en que nuestro dictamen
la aprecia como difícil,
u desprecia como fácil.

(III, 7, 388).¹³⁹

Anche l'amore dunque, per aver diritto di cittadinanza nel composto mondo moretiano, deve salvaguardare la fondamentale istanza del razionale decoro. Cosicché i vari casi si risolvono col trionfo dell'amore razionale sull'irrazionale. Non ci soffermeremo ad esaminare particolarmente le molteplici situazioni del genere, in quanto si tratta di motivo fin troppo evidente in moltissime commedie; basti citare, oltre al capolavoro *El desdén con el desdén*, *El poder de la amistad*, *La fuerza de la ley*, *Primero es la honra*, *El Licenciado Vidriera*, *Industrias contra finezas*, *Yo por vos y vos por otro*, *El defensor de su agravio*, *El Eneas de Dios*, *Fingir y amar*, *Hasta el fin nadie es dichoso*, *La gala del nadar*, *Amor y obligación*, *La negra por el honor*, in cui il contrasto tra le due forme d'amore è motivo centrale dell'intera commedia.

Di conseguenza, anche nei rapporti fra innamorati, la ragione è sempre vigile e la *discreción* dell'uomo s'accompagna a quella della donna, che spesso si [107] identifica col *recato*. E se entrambe sono disposizioni naturali di persone ben nate (dirà Porcia in *Primero es la honra*, II, 4, 237: *¿...si sabe que mi recato / es en mi naturaleza?*), hanno tuttavia costantemente bisogno della ragione che le appoggi. In *De fuera vendrá...* (II, 1, 64), l'innamorato Lisardo, pur ammettendo che il suo amore si sta accendendo, *se va pasando a furor*, descrive così i suoi segreti incontri con Francisca:

¹³⁸ Cfr. *ibid.*, p. 20 sgg.

¹³⁹ Cfr. *El Criticón*, cit., P. II, Cr. X, p. 228: «no es menester más para que una cosa sea buscada, sino que sea prohibida: y es tan probado que la mayor fealdad vedada es más codiciada que la mayor belleza concedida».

A pintaros no me atrevo
el primor, la discreción
De su amor casto y discreto;
y sólo explico el primor
con deciros que mi amor
ha vencido su respeto;

(*amor* è oggetto), tanto che non ha saputo far altro che baciarle la mano, per di più senza alcuna sensualità:

y esto por ser reverencia.

La riservatezza è d'obbligo nella donna: l'accettare con troppa disinvoltura la corte degli innamorati indica che la dama, come avverte Umbelina in *El más ilustre francés* (A. I):

o está muy mal con su honor
o tiene muy poco de cuerda.

In *Yo por vos y vos por otro*, Doña Isabel ammette che l'amore domini ogni cosa, con una sola [108] eccezione tuttavia per il *decoro*; in tal caso

si las leyes de honor quiebra,
por los fueros del recato
le negaré la obediencia.

(II, 8, 383).

Una siffatta legge del decoro è talmente rigorosa che non solo nessun personaggio femminile vi si sottrae, ma neppure si verifica mai il caso di un uomo che provi la minima inclinazione verso una donna che non vi obbedisca.¹⁴⁰

Tuttavia, se Moreto vuole la donna *recatada*, non le chiede pertanto d'esser scostante, asociale, colpa altrettanto grave. In quest'eccesso cade appunto Diana, la quale, spingendo la riservatezza fino all'assurdo,

tocaba ya en grosería.

Il poeta ne approfitta per mettere in bocca a Carlos una precisa distinzione:

que a las damas de tal nombre
puso el respeto dos líneas:
una es la desatención
y otra el favor; mas la avisa
que ponga entre ellas la planta
tan ajustada y medida,
que en una ni en otra toque;
porque si de agradecida
adelanta mucho el pie,

¹⁴⁰ Casimiro di Antes morir que pecar, il quale è fortemente tentato dalla corrotta Astrea, non fa testo, data l'assai dubbia autenticità dell'opera.

la raya del favor pisa
y es ligereza; y si entera
mucho la planta retira,
por no tocar el favor, [109]
pisa en la descortesía.

(*El desdén con el desdén*, I, 1, 2)

Vale dunque, anche in questo caso, come per il sentimento amoroso in generale, l'aurea legge del giusto mezzo.¹⁴¹

E' logico che in una tale prospettiva la gelosia rientri nel dominio dell'irrazionalità. In molti casi (come si accennava prima), non è che il prodotto di un inganno sensoriale, in linea di massima ottico, ed il cedervi è necessariamente riprovevole.

Il risultato di essa è un atteggiamento poco dignitoso per il geloso e addirittura offensivo per la donna che viene sospettata. Già s'è visto come Doña Luisa in *El Caballero*, rimproveri l'innamorato di lasciarsi trasportare ad un linguaggio *grosero*. Nella già citata commedia *Yo por vos y vos por otro*, Doña Isabel giunge a definire la gelosia offensiva del suo decoro:

él que me pide celos
Desconfía de mi amor...
El que de mi amor no fía
supone en mí falso trato
y quita de mi recato
todo lo que desconfía...
Que no quiero ser querida
a costa de mi decoro.

(III, 2, 386).

Ne consegue che i «casos de honra» in dipendenza da «celos» raramente appaiono giustificati. Come infatti Moreto distingue fra amore razionale ed irrazionale, la medesima distinzione, sebbene in termini più ristretti, applica al concetto dell'onore. Può [110] cioè esistere un senso dell'onore puramente sentimentale ed impulsivo oppure fallace ed improprio: in tal caso dev'essere scacciato e superato dal raziocinio.¹⁴²

No sea aquí que el pundonor...
me baraje la razón.

(*Trampa adelante*, II, 10, 154)

¹⁴¹ Analoga a quella di Moreto, a grandi linee, è la posizione di Gracián: Su lugar (del cuore) es el medio, prosiguió Artemia, porque ha de estar en un medio el querer, todo ha de ser con razón, no con extremos. (*El Crit.*, P. I. Cr. IX, p. 90).

¹⁴² V. una simile distinzione in Gracián, *El Criticón*, P. II, Cr. XI, p. 237 sgg. Altre distinzioni fra onore e falso sono riscontrabili nella letteratura dell'epoca e di epoche precedenti, com'è logico, trattandosi di uno dei motivi più sfruttati dal casuismo. I principali aspetti, tradizionali e no, del senso dell'onore sono trattati da A. Castro, *Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII*, in *R.F.E.*, III (1916), p. 1 sgg. e 357 sgg., e da R. MENÉNDEZ PIDAL, *Del honor en nuestro teatro clásico*, in *Homenaje a Rubió y Lluch*, Barcelona, 1936, p. 537 sgg.

Per rifarci ad un passo già citato del *Defensor de su agravio* è interessante rilevare che l'onore, falso perché fondato sull'inganno dei sensi e perciò moto passionale, è associato all'illecito amore e contrapposto alla ragione:

Pero de amor y honor he de apartarme
y, la razón desnuda,
sólo aquí como juez considerme
para apurar la duda.

(III, 8, 506)

Necessariamente, in questi casi, un amore lecito, razionale vale più di un onore fallace. Assolutamente illogico è, per fare un esempio, il senso dell'onore che induce Alejandro, ancora nel *Defensor*, ad abbandonare l'amata Nisea, avendo appreso che di lei s'è innamorato il duca; tanto che Nisea gli dichiara:

Anduviste muy privado,
pero no muy caballero.

(I, 6, 495);

il che significa: «avete ceduto ad un senso dell'onore falso ed interessato ed avete dimenticato il vero», [111] che, in questo caso, consisteva nella difesa del proprio amore.

Tutto ciò conduce ad una più vasta indagine intorno al motivo dell'onore in Moreto. Il nostro autore non vi apporta, in genere, grandi innovazioni, ma non manca, oltre alla distinzione suaccennata, di alcuni spunti originali.

Premettiamo che l'onore è per Moreto uno dei fondamentali pilastri della sua patria e del viver civile ed egli non pensa certo a scalarlo; né sono indicative in questo senso le proteste contro le sue ferree leggi, che non sono una novità nel teatro spagnolo.

Talvolta poi i suoi casi d'onore sono volti a tonalità più cortigiane e trattano problemi concernenti i duelli: e, a proposito di essi, l'autore non è affatto insensibile al bel colpo di spada e riconosce nell'abilità del duellante un attributo di nobiltà. Sennonché anche qui pone dei limiti:

que padece mucho engaño
quien piensa que es valenía
sólo herir...

(*El Caballero*, II, 2, 297)

Né gli piacciono gli spadaccini, pronti a snudare l'arma ad ogni pie' sospinto, cosicché fa dire ad un *gracioso*:

si el morir no se excusa,
el matar es valor de asno.

(*No puede ser...*, III, 3, 202)¹⁴³

¹⁴³ Gracián presenta il duello come un mostro che non si risente di percosse violente, colpi di spada ecc., ma s'infuria terribilmente per lievi tocchi. Éste es el tan sonado duelo: dígoles el descabezado... (El Crit., P. II, Cr. IX, p. 223). Lo spirito duellistico è biasimato anche da Calderón: cfr. RUBIÓ y LLUCH, El sentimiento del honor en el teatro de Calderón, Barcelona, 1882, p. 198 sgg.

Infine, anche quando vengono affrontati i casi più [112] gravi, si deve andare estremamente guardinghi:

en cosas de la honra
no hagáis tan presto el juicio temerario.
(*Ibid.*, II, 5, 196).

poiché la *honra*

probarla es desatino,

come accadde a quel tale che, volendo provare la robustezza di una spada, la mandò in frantumi (*Lo que puede la aprehensión*, I, 1, 168).

Insomma, se quella dell'onore è una legge ed è assurdo volerla infrangere, è pure stolto ed illecito abusarne. Don Félix, nella prima parte de *El Caballero*, vi si sottomette quasi rassegnatamente, senza animosità alcuna e, si direbbe, perfino senza troppa convinzione; per questo può fregiarsi del titolo di *caballero* per antonomasia, perché, in ognuna delle situazioni in cui viene a trovarsi, è sempre presente a se stesso, dimostrando quell'*audacia discreta*, o *cuerda intrepidez*, che, secondo Gracián, è una delle cause del *señorío en el decir y en el hacer*. Tuttavia, nella seconda parte della commedia, anch'egli si lascia trasportare dall'inganno dei sensi e pone l'onore a servizio delle sue illusioni, per cui la sua condotta apparirà come una serie d'errori, un comportamento irrazionale.

Ne consegue, qui come altrove, la norma che il sospetto non è ragione sufficiente per l'intervento delle leggi dell'onore, mentre per Calderón esso poteva costituire una valida giustificazione per la vendetta. [113] Anzi Moreto giunge ad affermare che, in caso di sospetto geloso, il dubbio dovrebbe essere a favore dell'essere amato:

Si vista una ofensa, mata,
no hay sentido o no hay amor
en quien pudiendo dudarla,
contra el alma la creyó.
(*Trampa adelante*, II, 11, 154).

Oltre al *Caballero*, altre commedie, quali *Primero es la honra*, *Cómo se vengan los nobles*, *El defensor de su agravio*, le quali svolgono il tema di *honra* e *celos*, presentano appunto casi di sospetti infondati che determinano un uso irrazionale della legge dell'onore ed in cui l'intervento del raziocinio varrà a riportare ogni cosa alle giuste proporzioni.

Assai più rare invece sono le situazioni che si risolvono attraverso l'applicazione del codice d'onore nelle sue forme più violente; ed anche in questi casi s'avverte il desiderio d'attenuare la crudeltà del gesto.

In *Primero es la honra*, l'Almirante decide di uccidere la figlia dopo aver constatato l'impossibilità di ricorrere ad altre soluzioni,¹⁴⁴ ma l'odiosità del fatto è attenuata dalla scampata morte della fanciulla. Ne *La fuerza de la ley* si ha un caso d'omicidio, ma si

¹⁴⁴ V. sopra p. 85 sg.

tratta d'un'adultera colta in flagrante. Nella *Traición vengada*, un cavaliere, che ha ricevuto uno schiaffo pubblicamente da un individuo in maschera, salva il suo onore uccidendo il primo che incontra; costui, come vuole il *fin dichoso*, era proprio il colpevole. Tuttavia anche qui non appare una vera convinzione dell'autore (il quale si preoccupa di [114] far dare il consiglio fra mille esitazioni e con l'avvertimento che non si tratta certo d'un'azione cristiana), sebbene il gusto per una soluzione brillante.

In generale la vendetta, nei vari casi d'offesa, non incontra le simpatie di Moreto (che, in questo, pure s'accorda con i vari moralisti che ponevano le scene di *venganza* tra i mali esempi delle commedie). Preferisce abitualmente il perdono e le riparazioni: *Cómo se vengan los nobles* spiega appunto che i nobili si vendicano perdonando; si badi, però, come s'è già rilevato, al valore puramente razionale di questo perdono non dettato da amore cristiano.

Troviamo confermata teoricamente questa posizione di Moreto nella risposta data da Fernando (*Industrias contra finezas*, I, 3, 271 sg.) alla questione accademica se sia meglio veder la propria dama morta o in potere altrui. Egli si schiera per il perdono:

¿Cuánto más fino es mi amor,
más hidalgo y de más precio,
si la perdono el desprecio,
a costa de mi dolor?

Roberto ribatte che questa è *humildad, bajeza, flaqueza*, che infine

amor es, mas no hidalguía.

Al che il *discreto* Fernando:

Más hidalga es la piedad.

E poco dopo: [115]

Eso es quererme yo a mí,
a esto es quererla yo a ella.

Di queste sue convinzioni darà ben presto prova: vedendo che Dantea sta per essere imprigionata, benché si creda abbandonato da lei, decide di soccorrerla:

una cosa son los celos,
y otra mi dama en peligro.
(II, 21, 281).

Donde si rileva come anche i problemi connessi ai casi d'onore s'inseriscano in quella prospettiva di socialità di cui s'è parlato, e in modo talvolta antitradizionale.

Nei due casi ora citati, il perdono appare anche esso come una forma di *discreción*: in determinate circostanze esso può risultare la maniera più adeguata un modo di far brillare di comportarsi e soprattutto è un modo di far brillare le proprie doti. E' un *vencerse a sí mismo*, un *desapasionarse* che, attraverso la repressione di passioni poco nobili, raggiunge lo scopo di arricchire di maggior nobiltà la personalità del *discreto*: la

pietà di cui parla Fernando e di cui fa uso Ramiro, non è, pertanto, ispirata alla virtù della carità, bensì all'*hidalguía*. Perciò non si manifesta come un gesto spontaneo, ma è sempre il frutto di una meditazione: Fernando si slancia generosamente al soccorso di Dantea, ma gli occorre un istante di riflessione prima di farlo.¹⁴⁵

Che la difesa del proprio onore sia compito di ogni nobile individuo è per Moreto verità pacificamente accettata; tuttavia, quando si tratti di difendere un onore fallace a scapito dell'autentico onore [116] altrui, allora occorre rinunziarvi ad ogni costo. Nel *Defensor de su agravio*, il duca, ravvedutosi, mette a repentaglio vita ed onore pur di salvare l'una e l'altro alla moglie che ha riconosciuta innocente. Ma si può giungere anche più in là, come avviene nel *Secreto entre dos amigos*, in cui, in una gara di generosità, César e Porcia rinunziano ciascuno al proprio onore (lecito) in favore di quello altrui; César, per salvare l'onorabilità di Porcia, rischia una morte infamante, ma la fanciulla, animata dalla medesima preoccupazione nei confronti di lui, rischia a sua volta la *deshonra*, rivelando il suo notturno convegno d'amore.

Le esigenze del proprio onore incontrano dunque dei limiti negli altri, secondo le leggi dell'umana convivenza.¹⁴⁶

Abbiamo tentato di riassumere ed inquadrare i principali motivi animatori del teatro di Moreto e, tranne qualche breve citazione, ci siamo soffermati essenzialmente sulle opere di carattere profano.

Per i lavori religiosi tuttavia non esiste un problema particolare: essi rientrano perfettamente in questo schema spirituale ed è chiaro pertanto che la loro pietà è più intenzionale che reale. In un mondo razionale come questo, gli slanci della santità difficilmente possono trovar modo d'effondersi. Questi santi sanno troppo di *discretos* e di *nobles* per poter convincere il lettore e troppo fan ricordare la frase di Gracián sull'*aliño* della santità.

In che poi consista la santità, Moreto non seppe [117] probabilmente mai intendere, per cui dovette ricorrere ad espedienti, nel tentativo di rappresentarla.

Franco de Sena, per esempio, è presentato quasi selvaggio (rapitore, giocatore, omicida, blasfemo, ecc.) nella prima parte del lavoro, al fine di mettere in luce la santità successiva. E diviene santo per intervento superiore, non per forza propria: si gioca gli occhi bestemmiando e rimane miracolosamente cieco; di qui avrà inizio la sua conversione.

Tuttavia *San Franco de Sena* è lavoro abbastanza pregevole nel suo complesso, non privo di drammaticità e pervaso anche da un certo senso religioso. Gli altri santi moretiani sono di una freddezza rigida. Bernardo è santo per sottinteso, ma dalla commedia risulta soltanto che compie atti miracolosi, senza che si riesca a capire la ragione per cui Dio gli avrebbe elargito tanto potere. Il solo atto virtuoso, se così lo si

¹⁴⁵ Tuttavia, pur con le sue limitazioni razionali, non crea, fra perdonato e perdonante, quel distacco superbo che è reperibile, p. es., in qualche situazione di Rojas; il quale riconosce bensì che «es de la nobleza/el perdón hijo fiel», ma cavillosamente ammette che il perdono non esige la morte dell'odio e che perdonar ed arborrecer possono coesistere (Cada cual lo que le toca, a cura di A. Castro, Madrid, 1917, vv. 782 sgg.) Cfr. pure No hay amigo para amigo, in B.A.E. LIV, A. III p. 101, 2^a col.

¹⁴⁶ Per completare il quadro, vorremmo ancora aggiungere che, per quanto concerne l'onore femminile, Moreto tradizionalmente lo identifica con la castità e che la gelosia di una donna non è per l'uomo gravemente offensiva.

può chiamare, consiste nel rinunciare all'amore di Matilde, per obbedire al dovere, che è un contrasto, molto attutito, fra ragione e sentimento. Una sorta di lotta fra *amor e obligación*, insomma, che ritorna, in forma più viva e drammatica, in *La vida de San Alejo*, in cui la santità appare, all'inizio, umana e conquistata (purtroppo però tale non è la situazione nel resto del lavoro, che degenera nella consueta freddezza). Allo stesso modo, ma con vivezza minore, San Luis Bertrán, per darsi alla vita religiosa, rinuncia all'amore di Marcella; dopo di che diviene anche lui taumaturgo, ma con un piglio più da stregone che da santo.

In tutti i casi suaccennati, non si assiste ad una conversione, ma ad un passaggio da posizioni sentimentali al dominio della ragione. Alejo, come tanti personaggi [118] moretiani, così esprime la sua lotta interiore:

sin corazón, sin corporal aliento
voy dando en el camino de la vida
pasos de la razón contra el sentido.

(A. II).

Le altre *comedias de santos*, di cui è riconosciuta la paternità di Moreto, senza intervento di collaboratori, ossia *Nuestra Señora del Aurora* e *Los más dichosos hermanos* non sono che commedie de *enredo*, in cui il motivo religioso appare a malapena; sono così fiacche da non rivelare alcun apporto vivo della personalità dell'autore.

Quanto all'auto *La gran casa de Austria y divina Margarita*, esula logicamente da quest'indagine: è tutto fondato sul meraviglioso, su disquisizioni teologiche, su interventi soprannaturali, e non giova ad altro che a rivelare l'incapacità di Moreto di concepire drammaticamente il soprannaturale.¹⁴⁷ [123]

Capitolo III

L'irrazionale come fonte del riso

Alcune commedie non rientrano rigorosamente nel quadro che s'è tracciato: sebbene Moreto sia stato quasi sempre fedele alle sue concezioni, tuttavia scrisse anche lui, come tanti altri, lavori più leggeri o addirittura impersonali, in cui, a non voler forzare l'interpretazione, è difficile scorgere il pieno sviluppo dei motivi a lui più familiari. Si tratta di commedie di puro divertimento, talvolta anche sorrette da una discreta tecnica, come *Trampa adelante* e *Las travesuras de Pantoja*, o, peggio, inconsistenti ed affastellate come *Travesuras son valor* ed *El esclavo de su hijo*.

Tuttavia, in talune di esse, la mentalità del nostro autore si rivela attraverso la comicità.

¹⁴⁷ Per un'analisi di quest'auto (con giudizi talvolta troppo moralistici), v. MARISCAL DE GANTE, J. Los autos sacramentales, Madrid, Bibl. Renacimiento, 1911, p. 332 sgg. Sull'atteggiamento di Moreto di fronte al soprannaturale v. il cap. IV di questo volume.

E' soprattutto il caso del *Pantoja*, in cui Moreto seppe, tra l'altro, introdurre una scena tanto comica che acquistò vita indipendente e venne rappresentata come un *entremés* a sé stante.¹⁴⁸

In questa scena, la sesta dell'atto terzo, la comicità asce dal fatto che un personaggio parla in modo [124] volutamente confuso, mentre l'altro tenta vanamente di afferrare il filo logico del discorso, che naturalmente non esiste. Il *gracioso* Guijarro, per dare a Pantoja la possibilità di rapire l'amata Juana, intrattiene il padre di lei, il *letrado* Don Lope, fingendo di consultarlo intorno ad una questione intricatissima e senza capo né coda. La scena è assai vivace, anche per merito del linguaggio scoppiettante in cui Moreto è maestro; ma il comico risiede nell'illogicità del discorso e nel disorientamento che esso produce in Don Lope.¹⁴⁹

Se l'irrazionalità è fonte di disprezzo, quando è esasperata fino all'assurdo genera solo il ridicolo.

Un analogo procedimento è ravvisabile nella scena del *Lindo Don Diego*, in cui nuovamente il *gracioso* riesce, con un discorso altrettanto senza nesso, a sfuggire all'interrogatorio di Don Tello (III, 12); ed allo stesso modo, in *Industrias contra finezas* (III, 5), Testuz riesce a sottrarsi a Lisarda. Ancora nella prima commedia, la più comica di Moreto, Don Diego riesce ad evitare, con uguale accorgimento, il duello con Don Mendo (III, 2, 3) e a sua volta si lascia sedurre da Beatriz solo perché questa gli si rivolge con un discorso parodisticamente *culto*, di cui egli non afferra il senso (II, 8).

Questa comicità dell'assurdo si riflette, oltre che nel linguaggio, sui personaggi: quel che già s'è detto, a questo proposito, di Don Diego, vale pure per Pantoja, sebbene su di un piano diverso. Il ridicolo di Pantoja nasce dall'inverosimile delle sue azioni: dovunque interviene la sua spada, sgomina interi gruppi di avversari alla maniera degli eroi dei libri di cavalleria [125] e, senza batter ciglio, conversa col fantasma di Arjona. E' stato rilevato che l'eroe di Moreto, benché non rifiuti il combattimento, non è un *matamoros*; e quando lo è, non riscuote la simpatia dell'autore, come accade per San Franco nella prima parte dell'opera; ora, nel caso di Pantoja, l'esasperazione di questo atteggiamento lascia chiaramente intendere, nella sua assurdità, il valore puramente comico.

Quanto alla brillantissima *Trampa adelante*, presenta anch'essa il contrasto fra razionalità ed irrazionalità; senonché, essendo qui il *gracioso* l'essere razionale, il tono viene logicamente mutato ed il contrasto si sviluppa sul piano della comicità. Mentre Doña Leonor, Doña Ana, Don Juan sono tutti presi dai loro amori e dalle loro gelosie, per cui sono facilmente vittime di vari inganni sensoriali e sentimentali, l'astuto Millán, sempre presente a se stesso, ha modo di tessere una fitta rete di truffe e menzogne. La comicità che se ne sviluppa colpisce logicamente anche gli altri personaggi che si dibattono inutilmente nell'intrico delle situazioni in cui vengono a trovarsi.¹⁵⁰

¹⁴⁸ V. sotto, p. 139.

¹⁴⁹ La scena non è tuttavia d'invenzione moretiana, ma risale all'Entremés del Letrado di Lope: v. Harvey L. Johnson, *The model used by Moreto in the legal consultation scene of Las travesuras de Pantoja*, in *Hispania* (California), XXV (1942), p. 444.

¹⁵⁰ Potrebbero inserirsi in questo tipo di comicità dell'assurdo le battute, solitamente del *gracioso*, che fanno del teatro nel teatro, alla maniera, per così dire, pirandelliana; ma si tratta di un procedimento ben noto al teatro barocco spagnolo, anche assai prima di Moreto. V., tra le più vivaci, *Prim. es la honra*, II, 8 e 20; *Cómo se vengán los nobles*, III, 15; *De fuera vendrá...*, III, 6; *Los engaños de un engaño ecc.*, III, 4. Sulla questione v. BRAVO-VILLASANTE, C., *La realidad de la ficción, negada por el gracioso*, in *R.F.E.*, XXVIII (1944), p. 264 (che però la esamina in maniera troppo sbrigativa).

Questi che ora abbiamo esaminati sono i casi di comicità più vivace e più sfruttata; ma sono anche quelli più rari. In generale la commedia di Moreto non provoca la risata e si muove in un clima signorilmente sorridente, anche se qua e là appaiono concessioni al gusto più popolare e farsesco.

Alcuni suoi *graciosos* sono, infatti, piuttosto buffoneschi e rozzi e non manca neppure l'antica figura del *bobo*, come Tirso in *La misma conciencia acusa*. Altre volte appaiono scene di comicità grossolana, come quella in cui San Bernardo costringe il Demonio [126] a far l'ufficio d'una mezza ruota o quella dell'*Eneas de Dios* (posto che non sia interpolata), in cui si gioca su di una grossolana parodia della lingua francese.

Ma sono, in realtà, casi poco frequenti.

Per tornare ai *graciosos*, nei quali per tradizione si concentra il lato comico della vicenda, essi appaiono spesso forniti d'una loro personalità, in modo che non solo si muovono a loro agio sulla scena, come personaggi autonomi (e non come l'ombra del protagonista), ma anche il comico che ne emana acquista maggior consistenza. Ci troviamo di fronte a *graciosos* che, con la lucidità che loro deriva dall'assenza di sentimentalismi, addirittura guidano il padrone, il quale rischierebbe altrimenti di lasciarsi anebbiare alla passione: il famoso Polilla del *Desdén*, Moolín nel *Poder de la amistad*, Motril in *Yo por vos y vos por otro*, fino al caso estremo di Millán or ora citato, che diventa il vero protagonista della vicenda.¹⁵¹

Esistono anche *lacayos* coraggiosi, in armonia con i loro padroni, come talvolta Manzano (*El Caballero*), Guijarro (*Las travesuras de Pantoja*), o addirittura forniti del senso dell'onore, come Macarrón (*El mejor amigo el Rey*).

Quando poi circolano nella commedia motivi di particolare interesse, può accadere che il *gracioso* sia messo in ombra: il che accade, per esempio, in *Lo que puede la aprehensión*, in *Primero es la honra* ed in *La confusión de un jardín*.

Date queste caratteristiche particolari della *figura del donaire*, è chiaro che il comico di Moreto non può essere generalmente che moderato, in armonia d'altronde col tono consueto del suo teatro. E' un umorismo [127] sottile che sorge, più ancora che dalle battute, dalla situazione imprevista e dall'accavallarsi degli equivoci; lo stesso sorriso dell'autore è spesso quello dell'essere razionale che osserva bonariamente le sciocchezze commesse da chi è dominato dall'irrazionalità. Oppure si condensa in giochi di parole, che a volte per il lettore moderno fanno di freddura, ma che erano nel gusto dell'epoca e trovavano un'applicazione esasperata negli scritti dei culterani e dei concettisti.¹⁵²

Nelle *piezas* più brevi, *entremeses* e *bailes*, in cui, per il carattere tradizionalmente popolare ed esclusivamente comico, ci si potrebbe aspettare toni più facili ed una comicità meno circospetta, s'incontrano invece le medesime caratteristiche or ora esaminate e non di rado affiorano, sebbene in chiave diversa, taluni dei motivi fondamentali della personalità moretiana.

¹⁵¹ CH. DAVID LEY (*El gracioso en el teatro de la Península*, Madrid, Revista de Occidente, 1954) esamina, nel capitolo dedicato a Moreto (p. 233 sgg.) le particolari caratteristiche del gracioso moretiano e crede di scorgere le cause nelle mutate condizioni sociali. Si tratterebbe di un'epoca nella quale l'ingegno è più valutato, per cui il povero fornito di talento si emancipa a poco a poco dalla soggezione al suo signore.

¹⁵² L'argomento verrà trattato al cap. V.

Non mancano, è vero, composizioni fondate su di una comicità gratuita ed alquanto grossolana, come gli *entremeses* dell'*Ayo* o della *Bota*, piuttosto insulsi nonostante qualche spunto satirico contenuto nel primo; così come esistono *piezas* puramente di circostanza, scritte in occasione di ricorrenze, feste e simili, alla mania dell'*Alcalde de Alcorcón*, de *Las fiestas de Palacio* o della *Loa para los años del emperador de Alemania*: nell'uno e nell'altro caso, si tratta dello scotto che l'autore dovette pagare alla sua popolarità.

In generale, però, anche nelle opere più facili, subentrano alcuni tipici interessi che, nella forma più [128] elementare, possono esser rappresentati dal gusto per una tecnica attenta e puntuale. E' il caso dell'*Hambriento* e, fino ad un certo punto, del *Vestuario*. Il primo è, alla maniera dell'*entremés de la Bota*, la descrizione di un'allegra beffa: tre burlone si divertono a trattenere, con vari accorgimenti, uno studente affamato lanciato all'inseguimento della sua merenda. Qui però l'esilità della vicenda è riscattata dalla scioltezza del suo svolgimento: nelle poche pagine dell'*entremés* si assiste al crescendo della fame dello studente, ridotto quasi alla disperazione dai continui indugi che incontra sul suo cammino, mentre di pari passo procedono i suoi guai, fino ad arrivare ad un tentativo d'arresto, anch'esso architettato dalle tre donne. La situazione si tende fino allo spasimo, finché si spezza lietamente con la rivelazione della burla e l'arrivo della sospirata merenda.

Come si vede, il lavoro, sorretto da una tecnica più che discreta, riesce a svolgersi sul piano di una drammaticità percorsa da un lieve sorriso, senza alcuna concessione a quei toni più grossolani che la vicenda poteva favorire; anzi Moreto giunge a dare una certa signorilità alla tradizionale figura dello studente affamato, per cui, invece di farne un *picaro*, lo dipinge educato e gentile, incapace, nonostante la fame, di sottrarsi alle preghiere che gli vengon rivolte.

Questo medesimo clima di sorridente drammaticità avvolge il *Vestuario*; qui anzi la tecnica è veramente eccezionale: senza nemmeno il filo conduttore d'una vicenda, ma limitandosi ad una pure descrizione ambientale, il poeta riesce a creare l'atmosfera eccitata del camerino prima della rappresentazione, in [129] un crescendo tumultuoso ed, al contempo, così armonico che, come è stato acutamente rilevato, i vari personaggi sembrano mossi da un meccanismo universale ed automatico.¹⁵³

Ma questo *entremés* c'interessa anche perché vi sono facilmente ravvisabili alcuni dei motivi cari al Moreto commediografo. Anzitutto il gusto per la descrizione degli ambienti, nei quali i personaggi, privi di marcato rilievo individuale, giovano a creare una vivace atmosfera collettiva; e tuttavia di ciascuno, pur fondendosi col clima generale, è colto un atteggiamento tipico e costante; una mania (il galante Don Blas Carrillo), un'idea fissa (il poeta Francatripa), una vanità (le attrici).

Ed ecco allora farsi strada il sorridente moralismo dell'autore, che s'insinua, quasi inavvertito, anche nell'*entremés* e gli conferisce un vivo tono di comicità; tutta questa folla, impaziente ed agitata, si muove e parla, senza senso e senza scopo, sotto l'impulso delle passioni del momento. Non un *discreto* fra tutte queste persone: ognuno fa e dice cose che non solo non hanno un vero rapporto con il fine per cui tutti si sono riuniti, ma che anzi li fuorviano. E' la descrizione di gente che tumultua eccitatissima, senza più sapere esattamente che cosa voglia: interprete esasperato di questo stato d'animo è Francatripa, l'autore, il quale, agitato da varie passioni di momento in momento, ha

¹⁵³ V. l'analisi di questo *entremés* in BALBÍN LUCAS, R., *Tres piezas inéditas de Moreto*, in R.B.N., Madrid, III (1942), p. 91 sgg.

perduto appunto, come dice il Balbín Lucas, l'«ejercicio lúcido y libre de su voluntad».
¹⁵⁴⁾

Altri ambienti ancora Moreto si compiace di dipingere; ambienti ignobili, sconosciuti al suo teatro maggiore, ma che la legge della separazione degli stili [130] gli permetteva di affrontare in lavori specificamente comici. In due *bailes*, quello *de los Oficios* e quello *entremesado del Mellado*, gli interpreti sono personaggi della bassa plebe o addirittura dell'*hampa*. In questi casi anche il linguaggio si adegua agli ambienti, si fa corposo, come negli insulti che, nel primo, si scambiano le tre donne (*Esportillera*, / *regueldo de mil lacayos*⁻¹⁵⁵ e simili); o nel commento sprezzante e spaccone del Mellado e dello Zurdo alla concessione della grazia:

Que estamos perdonados,
no arrepentidos.⁻¹⁵⁶

Sono felici tocchi ambientali, che tuttavia superano la compiacenza per la pura descrizione, poiché subito s'avverte il sorriso d'indulgenza, e di sufficienza, con cui l'autore osserva questi personaggi. Che è bensì il signorile distacco con cui il letterato d'educazione umanistica osserva il popolo, ma è anche l'atteggiamento tipico di Moreto di fronte a manifestazioni scomposte di animi esagitati. Meno sensibile nel *Baile del Mellado*, in cui l'elemento costumbrista prevale (ma si veda la scena in cui la Chaves e l'Escalanta si rinfacciano le rispettive colpe), è assai evidente nel *Baile de los Oficios*, dove le tre venditrici, secondo uno schema consueto, si vanno eccitando sempre più, giungendo al parossismo all'arrivo dei loro *jaques*, ai quali strappano perfino le spade.

C'è dunque, al di là del puro descrizionismo, una sottile vena satirica che sgorga dai medesimi presupposti morali del Moreto commediografo.

Non di rado essa si fa anche più evidente, infondendo nell'*entremés* veri e propri significati morali. [131] Cosicché incontriamo la satira contro gli sciocchi che si lasciano facilmente turlupinare (*Las Brujas*, *La Mariquita*, *El retrato vivo*), la vanità dei *parvenus* (*El Aguador*), i *valentones* ed i *pundonorosos* (*El Corta-Caras*, *Los Galanes*, *Los cinco Galanes*, *Las galeras de la honra*) e, in genere, contro diversi vizi (*La Reliquia*, *La Campanilla*). Nel primo caso, l'elemento satirico non è forse troppo rilevante e viene piuttosto sopraffatto dall'ormai classica vicenda della beffa compiuta ai danni di un gonzo. Ma negli altri è assai esplicito; così nell'*Entremés del Aguador* si condensa a volte in sentenze:

¡Qué fácilmente claua
la vanidad en las gentes!
No ay flaqueza mas humana;

o scoppietta in qualche vivace battuta, come avviene nella scena in cui Estafa, che vuol esser chiamata *Señoría*, anzi *Sía*, si acquieta quando la serva le rivolge piena di ossequio:

Iesus, Sía tal no haga

¹⁵⁴ Ibid., p. 93.

¹⁵⁵ Baile de los Oficios, in *Tardes apacibles de gustoso entretenimiento*, Madrid, García de la Iglesia, 1663, f. 80 r.

¹⁵⁶ Baile entremesado del Mellado, *ibid.*, f. 35 v.

que yo quiero a Sía mucho,
y haré lo que Sía manda,
porque no se enoje Sía.

Al che Estafa in sollucchero:

¡Qué cosa tan regalada,
que dulce, y tan sustancosa!
Dadmela por las mañanas
en lugar del chocolate.¹⁵⁷

Del pari moraleggiante è la chiusa in cui i quattro Gabachos ricordano che, anche se si è arricchita, una *fregona* non differisce da un *aguador*. Non si tratta certo di una satira particolarmente impegnata, [132] ma, sebbene sia una posizione corrente nell'epoca, è facile intendere come l'assunto possa rientrare nella mentalità del nostro autore.

Altrove la morale è anche più piana e familiare, come nell'*Entremés de la Reliquia*, in cui s'insegna ai mariti a bastonare ed alle mogli a tacere.

Dove invece l'impegno di Moreto appare maggiore è nei lavori che toccano il tema del valore e dell'onore. Se nelle commedie aveva espresso a varie riprese la sua diffidenza per le bravate degli spadaccini, fino a destare il riso attraverso l'inverosimile figura dell'invincibile Pantoja, ora, nell'*entremés*, in conformità col diverso carattere della *pieza*, presenta il tipo del *valentón cobarde*: caricatura ignobile questa, quanto Pantoja era la caricatura nobile del medesimo carattere: due facce della stessa medaglia.

Questo personaggio si trova al centro dell'*Entremés para la noche de San Juan* e di altri due, *Los Galanes* e *Los cinco Galanes* che, nonostante i dubbi d'attribuzione, mi pare difficile considerare opera di due autori diversi.¹⁵⁸ Nel primo uno spaccone escogita i pretesti più assurdi per non cimentarsi ed uscirne ne onorevolmente; negli altri due, un *valiente*, chiamato in aiuto di un marito troppo paziente, dovrebbe impedire l'accesso in casa ai corteggiatori della moglie. Sennonché, nel primo, li lascia entrare ad uno ad uno col pretesto che sono gente dappoco, con cui egli non può cimentarsi; quando il povero Lorenço ed un vecchio, che s'è eletto tutore del suo onore, vorrebbero introdursi a loro volta, allora fa il bravaccio, li scaccia e li bastona. Nel secondo, con una soluzione anche più comica, dopo che i tre *galanes* [133] sono entrati, s'introduce pacificamente pure lui, seguito dal vecchio e, da ultimo, da Lorenço.

Nel *Corta-Caras* questo tipo riceve alcuni felici ritocchi: si tratta di un *valiente* a sua insaputa, uno sciocco che, ricevuto l'incarico di sfregiare una fanciulla, ne chiede il

¹⁵⁷ Entremés del Aguador, in Rasgos del ocio, en diferentes bayles, entremeses y loas, Madrid, Buendía, 1661, p. 1 sgg., passim.

¹⁵⁸ V. in proposito COTARELO Y MORI, E., Colección de entremeses, N.B.A.E. XVII, 1911, p. XCIII. I due entremeses furono pubblicati entrambi nel 1663, il primo, Los Galanes, a nome di Moreto, il secondo, col titolo Guardadme las espaldas, a nome di Calderón; quest'ultimo fu poi ristampato a Saragozza nel 1676 col titolo Los Cinco Galanes, a nome di Moreto. Tuttavia, la questione non si risolve tanto facilmente con l'attribuire l'uno al nostro autore e l'altro a Calderón, perché la somiglianza fra i due lavori è tale che riesce arduo ammetterne la diversa paternità. Tutt'al più si potrebbe pensare ad una rielaborazione molto simile al plagio; ma in questo caso bisognerebbe concludere che il secondo, più complesso e più maturo, sia rielaborazione del primo. Avrebbe dunque Calderón imitato Moreto? Tutto è possibile, senza dubbio, ma certo è assai verosimile pensare che entrambi i lavori appartengano al nostro autore e che l'editore di Saragozza gli attribuisce con qualche fondamento la paternità dell'Entremés de los Cinco Galanes.

permesso agli accompagnatori di lei con tanta semplicità che quelli fuggono atterriti. Sicché qui la satira investe tanto l'ingenuità di Lorenço, millantatore inconsapevole, quanto la vigliaccheria dei suoi rivali, che dapprima s'erano presentati con piglio da bravacci.

Interessante è poi il fatto che a questo tema s'intreccia logicamente quello dell'onore, svolto sul piano burlesco. Quando, in quest'ultimo *entremés*, Lorenço s'accorge che la fanciulla che deve sfregiare è proprio la sua Juana (e si noti che s'era messo a scuola di *valentía* per conquistarne l'amore), ha un momento di titubanza, ma subito prevale in lui il bisogno di non venir meno alla parola data:

mas esto está concertado
y lo primero es el alma.¹⁵⁹

Peggio ancora, il Lorenço de *Los cinco Galanes* si trova a dover risolvere un sottile quanto comico *caso de honra*: un corteggiatore di sua moglie entra in casa di lui e lo prega di guardargli le spalle. Il povero marito, interdetto, esce in parole che suonano parodia di tanti soliloqui analoghi, che si svolgevano sulle scene del teatro maggiore:

Ve aquí empeño bien dificultoso
la amistad de un amigo aquí me llama [134]
y a estotra parte mi deshonra clama,
pues vença la amistad eternamente,
pues soy noble, soy cuerdo, soy valiente.¹⁶⁰

Parrebbe addirittura la satira di certi lavori di Rojas, come *No hay amigo para amigo*, *Sin honra no hay amistad*, o il più celebre *Cada cual lo que le toca*, in cui, per l'appunto, veniva dibattuto il problema dei rapporti fra onore ed amicizia.

Comunque è pur sempre il medesimo atteggiamento di diffidenza verso certe forme esasperate del senso dell'onore, verso l'impegno sciocco ed irrazionale, che così di frequente appare nelle commedie. E se, nei passi ora esaminati, la questione è affrontata solo per inciso, nell'*Entremés de las galeras de la honra* ne vien fatta una trattazione diretta e, per così dire, panoramica.

L'intento di questo lavoro è scopertamente pedagogico: a tre casi di onore assurdamente *puntual*, ne vengono contrapposti altri tre in cui la soluzione del caso viene raggiunta in maniera spiccia e popolare, improntata ad una visione più sana del problema *Ejemplaridad* negativa ed *ejemplaridad* positiva: dal contrasto ecco nascere, alla maniera consueta di Moreto, la comicità. E' ben vero che, in questo caso, il comportamento lodevole, più che a vera razionalità è improntato a buon senso, ad una forma insomma più istintiva ed intuitiva. Si tratta di una *discreción* popolare, di una capacità un po' grossolana di adeguarsi alle circostanze e di risolvere le questioni. Non si può dunque affermare che le varie [135] soluzioni corrispondano esattamente all'ideale di Moreto; anzi, in ciascuna di esse s'incontra un che di paradossale, dietro cui è avvertibile il sorriso dell'autore. Gli è che Moreto doveva attenersi alle regole del genere, per cui sarebbe stato inconcepibile introdurre *damas* e *caballeros*, col rischio, inoltre, di limitare notevolmente gli effetti comici. Pertanto, tratti i suoi eroi dal popolo, li nobilita al punto da farne dei modelli, ma non tanto da farne dei personaggi seri.

¹⁵⁹ Entremés del Corta-Caras, in Entremeses de diferentes autores, Sevilla, Padilla, 1729, f. 31 v.

¹⁶⁰ Entremés de los Cinco Galanes, in Flor de entremeses, bayles, y loas, Zaragoza, Dormer, 1676, p. 89.

Fatte dunque le debite astrazioni, possiamo affermare che l'*ejemplaridad* dell'*entremés* non differisce, se non in aspetti marginali, da quella delle commedie. Basterebbe, d'altronde, per averne conferma, rileggere le battute con cui la Borja apre e chiude il lavoro. La prima, quasi un prologo, accenna all'irrazionalità di un siffatto comportamento:

Los que al pundoñor atienden,
sin faltar jamás en nada,
vengo yo a echar en galeras
porque paguen su ignorancia.

Nella finale, con un tono di commiserazione, la donna conclude:

A ¿señor Alcalde? escuche,
todos quantos aquí están
darán la vida, por no
perder su puntualidad.

Nel terzo personaggio poi, la fanciulla che i genitori vogliono spingere al chiostro, è rappresentata l'antitesi di molte eroine delle commedie. Mentre queste infatti si ribellano di fronte a consimili imposizioni, [136] rivendicando il proprio diritto alla scelta non solo dello stato, ma anche dello sposo, quella, dinanzi ad una prospettiva del genere si ritrae inorridita:

Va de restro Satanás:
pues la obediencia a mis padres,
¿y el miedo reverencial?

Sicché anche per lei a ragione la Borja dovrà ripetere il solito ritornello:

Forçada de la honra
a remar, a remar.¹⁶¹

La presenza di un elemento satirico ben definito, facente capo ad un determinato mondo ideologico dell'autore, induce a collocare Moreto sulla scia di Quevedo entremesista, sebbene il suo tono sia, evidentemente, più blando. D'altronde un chiaro richiamo alla *Hora de todos* è reperibile nell'*Entremés de la Campanilla*.¹⁶² Al suono di un magico campanello, le persone rimangono immobili, fissate nel gesto e nell'atteggiamento in cui il suono le ha colte. Un vanesio è sorpreso nell'atto di lamentarsi col sarto di talune imperfezioni dell'abito; un *galán* mentre sta per farsi capire una borsa di denaro dalla sua dama; due *valientes* sul punto di duellare; due donne nell'istante in cui stanno per gozzovigliare alle spalle d'uno sciocco; ed infine Escamilla mentre sta per inghiottire il primo boccone della cena. Una musica provvidenziale opera il disincanto ed il meccanismo della vita riprende a girare.¹⁶³

¹⁶¹ Entremés de las galeras de la honra, in Autos sacramentales y al nacimiento de Christo, Madrid, Zafra, 1675, p. 523 sgg., passim.

¹⁶² Cfr. COTARELO, Colección, cit., p. XCII. C'è perfino un richiamo verbale alla «hora de todos», nell'espressione «coger (a uno) la hora», come, tra l'altro, nel garbato finale: «El Entremés se acaba / porque no sea / que le coja la hora / de ser friolera». V. Entr. de la Campanilla, in Floresta de entremeses y rasgos del ocio, Madrid, Zafra, 1691, p. 27.

¹⁶³ P. 26 sg.

Sono dunque varie ed innegabili le reminiscenze [137] quevedesche, ma anche attraverso questa breve esposizione è facile scorgere come la rielaborazione della *Hora de todos* sia stata condotta in modo del tutto personale. La *hora* coglie i personaggi nel momento esasperato di un'azione, senza arrestarli, anzi sospingendoli verso atteggiamenti a volte più convulsi sino a mostrare, al di là delle pure apparenze, il loro volto più autentico. Moreto non è tanto acre né tanto profondo: si limita a fissare i suoi personaggi, mi una specie d'istantanea, nel gesto più comico, e scenicamente più efficace, di un'azione riprovevole: Don Braulio con la mano sulla piega dell'abito, l'uomo con la borsa sospesa a mezz'aria, la donna col braccio teso per afferrarla e così via.

Queste differenze non si spiegano soltanto col passaggio dalla narrazione alla rappresentazione, ma provengono dalla diversa prospettiva in cui i due autori amano collocare i loro personaggi. Mentre Quevedo scava nell'intimo della spiritualità umana, negando validità alle apparenze, Moreto proprio in queste fa consistere l'essenza della personalità.

Pertanto i suoi personaggi tendono a condensare il loro carattere ed il loro modo d'agire in un atteggiamento peculiare cui restano fedeli, nelle commedie, per tutta, o quasi tutta, la durata dell'opera.¹⁶⁴

Ed ecco che nell'*entremés*, il quale, per la sua stessa struttura, esige essenzialità e comporta una maggior libertà fantastica, questa tendenza moretiana si fa concreta, visiva, fino a cristallizzarsi nell'immobilità di un gesto particolarmente significativo.

Tanto è caro a Moreto questo gioco, che non esita a ripeterlo in altri *entremeses*, come *La Perendeca* [138] e *Los Organos y el Relox*, anche quando l'intento satirico è del tutto scomparso. Chè, se la fissità dei personaggi moretiani è la diretta conseguenza di taluni presupposti morali dell'autore, non vi è estranea una particolare sensibilità estetica, la quale si compiace della grazia insieme ingenua ed artificiosa che nasce da queste composizioni. E questa componente rimane: è innegabile infatti che, negli *entremeses* ora ricordati, accanto ad altri motivi, un certo gusto figurativo presiede alla composizione dei gruppetti di personaggi raffiguranti un orologio o un camino.

La comicità si sviluppa su analoghe direttrici: nel caso de *La Campanilla* nasceva dall'irrazionale comportamento dei personaggi, mentre nelle due ultime *piezas* prende spunto dall'assurda inverosimiglianza dei gruppetti che non possono trarre in inganno nessuno all'infuori dei *tontos*, i *Vegetes* e l'*Alcalde*.

Proseguendo su questa strada, Moreto giunge a comporre l'*Entremés del retrato vivo*; trovata originalissima, per cui riuni in un unico personaggio l'ingannato e l'ingannatore, la finta immagine ed il credulone che la scambia per vera.

E' un interessante caso, diremmo oggi, di sdoppiamento della personalità, per cui l'ingenuo Juan Rana, indottovi dalla moglie, crede d'essere il ritratto di se stesso. Perciò se ne rimane immobile ed insensibile di fronte ai corteggiatori accolti dalla moglie come sotto i pizzicotti dei burloni, deciso ad interpretare bene la parte che crede sua.

Juan Rana appare come il colmo dell'irrazionalità, la quintessenza della *necedad* moretiana: lo si potrebbe [139] definire la rappresentazione simbolica, in chiave

¹⁶⁴ V. sotto, p. 163 sgg.

patologica e caricaturale, dell'uomo che, privatosi della razionale visione delle cose, ha rinunciato a se stesso.

Alla stessa stregua, la comicità dell'assurdo incontra qui una delle sue manifestazioni più notevoli, ai margini del surrealismo, in quell'incrociarsi delle due realtà, entrambe presenti allo spirito del protagonista.

Questo procedimento, trasferito dal piano dell'azione a quello verbale, crea il gioco scintillante dei tre *bailles*, tre capolavori del genere, del *Conde Claros*, di *Lucrecia y Tarquino* e del *Rey Don Rodrigo y la Caba*.

Nella sua forma più elementare e realistica, un siffatto gioco verbale trova varie espressioni nelle scene che abbiamo analizzate del *Don Diego*, di *Industrias contra finezas*, de *Las travesuras de Pantoja*, nonché in quell'*Entremés de la burla de Pantoja*, y *el Doctor*, che è praticamente la trascrizione della scena più comica dell'ultima commedia.

Ma i tre *Bailles* di cui stiamo parlando sviluppano il motivo in una forma più audace e surrealistica. I personaggi qui usano un linguaggio non tanto confuso ed oscuro quanto apertamente assurdo, intessuto d'espressioni correnti, tratte dalla parlata familiare o dai *romances* più popolari ed introdotte nel dialogo senza alcuna apparente ragione. La sorpresa che colpisce lo spettatore per l'improvviso, illogico inserimento di battute del genere viene ad essere naturalmente la fonte principale della comicità di queste *piezas*. Attraverso una minuziosa analisi di esse è possibile cogliere tutte le sfumature di questo procedimento. [140] Da forme più volgari, come nella chiusa del *Conde Claros*:

ynf. que le pides al pueblo
porque perdone sol fa mi re
conde. rábanos y lechugas
y alcaparrones sol fa mi re.

(vv. 173 sgg.).

si giunge per vari gradi ad al tre più raffinate ed insieme più comiche. Ecco Collatino che incita ad uccidere Lucrezia;

todos á mi Imitación
dadlé con un puñalito,
y dabalé con él azadoncito
y dabalé con el azadón.

(*Entr. de Lucrecia y Tarquino*, vv. 153 sgg.)

Ed ecco l'assurda risposta di Lucrezia al marito:

Col.º Muger, di aquí quien ló hizo,
para que al instante muera.
Lª Añasco el de Talavera,
aquel Hidalgo postizo.

(*Ibid.*, vv. 137 sgg.)¹⁶⁵

¹⁶⁵ Il testo da cui son tratte le citazioni è quello pubblicato dal Balbín Lucas, in *Tres piezas inéditas*, cit., p. 97 sgg

Come si vede, tra le due battute non c'è altro legame che quello della rima; non diversamente nel *Rey Don Rodrigo y la Caba*:

Rey. Estoy tal
que por ti el pecho se ahila.
Caba. De las mudanzas de Gila
que enfermo que anda Pasqual.¹⁶⁶ [141]

Vari motivi contribuiscono a determinare il clima comico di questi lavori, non ultimo la degradazione dei nobili personaggi al livello richiesto dall'*entremés* ed il conseguente tono parodistico.¹⁶⁷ Ma crediamo fuor di dubbio che l'elemento essenziale, e fonte primaria della comicità, sia da ricercarsi proprio nell'intersecarsi continuo delle due realtà (quella della vicenda e quella delle battute stravaganti), che determina un clima di allucinazione farsesca.

A questo punto il mondo del teatro minore moretiano appare come il rovesciamento di quello delle commedie: questo realistico, dominato dalla razionalità o con la tendenza costante a sfociare in essa; quello tendenzialmente surreale ed illogico fino al punto da dissolversi nell'assurdo.

E quanto la commedia tendeva a livellare e a comporre reale ed ideale, ragione e fantasia, altrettanto questi *bailes* ora esaminati, e taluni *entremeses*, aspirano a scinderli, creando un'atmosfera di contrasti stridenti.

Nulla doveva pertanto riuscire più comico agli occhi di Moreto di questi mondi inverosimili, in cui la logica che pur sempre presiede al comportamento ed ai rapporti umani, anche se a volte in forme malcerte e nebulose, pare spezzarsi e sovvertirsi.

Cosicché, anche quando ogni intento morale è bandito da esse, queste *piezas* s'inquadrano ugualmente negli schemi mentali del nostro autore e mantengono un loro carattere di esemplarità negativa: di rappresentazioni cioè di quanto v'è di assurdamente ridicolo in quel che non può e non deve essere. [145]

Capitolo IV

Influenza della precettistica sulla tecnica drammatica di Moreto

Parecchie delle posizioni fin qui esaminate indicano un atteggiamento di diffidenza verso ogni forma della realtà, cui fa riscontro la predilezione per una visione piana e consueta della vita.¹⁶⁸

¹⁶⁶ Baile entremesado del Rey D. Rodrigo y la Caba, in Autos sacramentales con cuatro comedias nuevas, y sus loas, P. I. Madrid, Quiñones, 1655, f. 92 v.

¹⁶⁷ Per questi aspetti e per un'analisi esauriente del Conde Olaros e di Lucrecia y Tarquino, v. il saggio cit. del Balbín Lucas, p. 80 sgg. In generale su Moreto entremesista, v. Cotarelo, Colección, cit., p. XCI sgg.

¹⁶⁸ Già s'è citata una frase di Gracián a questo proposito (V. sopra p. 83). In altro luogo egli ammonisce che la fama si può raggiungere assuefacendosi agli usi ed ai rapporti comuni, più che attraverso una ricerca d'originalità ad ogni costo. (El Discreto, cit., p. 558).

Ad eccezione delle commedie *de santos*, in cui l'autore fa intervenire il soprannaturale (ma l'ingenuità quasi grottesca di questa miracolistica è una riprova della sua scarsa attitudine a concepire situazioni del genere)¹⁶⁹ il meraviglioso è quasi assente dalla sua opera e non è casuale il fatto che una delle rare volte in cui compare sia nelle *Travesuras de Pantoja*, dove l'inverosimiglianza è programmatica come fonte di comicità.

Questo atteggiamento, che Moreto ebbe comune con altri drammaturghi di scuola calderoniana, appare in lui particolarmente vivo e lascia intendere una sua familiarità con la precettistica dell'epoca.

Non diversamente da quel che accadde in Italia, le poetiche spagnole del Cinque e Seicento si rifacevano [146] al testo di quella aristotelica ed era pertanto logico che, nonostante gli sforzi di alcuni eruditi più aperti alle nuove idee, si mantenessero in sostanziale disaccordo con le formule più vivacemente innovatrici, quali la poesia di Góngora ed il teatro di Lope de Vega.

Era la normale reazione del classicismo e del conservatorismo che, meno dichiaratamente ma con altrettanta evidenza, informava spesso le rampogne dei moralisti (quasi sempre gesuiti, pertanto d'educazione aristotelico-tomista). Quell'insistere, ch'essi facevano, sull'inverosimiglianza del teatro è motivo tanto apertamente aristotelico che è superfluo soffermarsi ad analizzarlo; ma anche nell'accusa di bassezza morale non è difficile reperire, tradotta in termini morali, la classica distinzione fra personaggi e passioni nobili ed ignobili, cui si accosta l'altra fra stile umile ed elevato.

A tale principio è riconducibile l'affermazione di Suárez de Figueroa, che nei teatri si rappresentavano «comedias escandalosas, con razonados obscenos y *conchetos humildísimos*», che «allí se pierde el respeto a los Príncipes y el decoro a las reinas»;¹⁷⁰ motivo che ritorna nel rimprovero mosso da Bartolomé Leonardo de Argensola ai drammaturghi che non si peritavano di «aplebeyar los ánimos gentiles».¹⁷¹ Le stesse norme informavano gli scritti di coloro che vedevano con disappunto personaggi ignobili assumere parti di rilievo nella condotta dell'azione¹⁷² o divenire addirittura i protagonisti di un'intera *pieza*, come accadeva nell'*entremés*.¹⁷³

Né deve sembrare strano che le medesime argomentazioni [147] venissero usate, in senso favorevole, dai fautori del teatro: così Don Melchor de Cabrera y Guzmán¹⁷⁴ e l'anonimo *Discurso apologético*¹⁷⁵ insistono sulla proprietà dei caratteri rappresentati, che è ancora un modo di rifarsi al capitolo XV della *Poetica*.

¹⁶⁹ Il massimo del grottesco è raggiunto, nel Más ilustre francés, nella scena in cui la Vergine offre il suo latte a S. Bernardo. Si legga la didascalia: Vuélvense a su lugar las apariencias y el Santo traerá una cinta blanca en la boca que salga del pecho de la Virgen (A. III).

¹⁷⁰ Cfr. COTARELO, *Bibl.*, cit., p. 557.

¹⁷¹ Cfr. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Hist. de las ideas est.*, cit., II, p. 283.

¹⁷² V., p. es., l'anonima satira, pubblicata nel 1645, di cui riferisce il COTARELO, *Bibl.*, cit., p. 545: Aquí estupran la reina, allá la infanta... al sirviente le dan avilenteza / para que con su ama no sea rudo.

¹⁷³ Cfr. *ibid.*, p. 251 (art. «Juan Ferrer»).

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 94.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 237 sg.

E, in generale, dominano quei tradizionali concetti della commedia specchio della vita e ritratto dei costumi che, sia pure attraverso la mediazione di altri autori (Cicerone, Terenzio, Petronio ecc.) sono formule peripatetiche riconducibili al ponderoso principio della mimesi aristotelica.

Non si vuole affermare che ogni difensore o detrattore del teatro avesse sott'occhi l'opera del filosofo antico, ma è indubbio che questa faceva sentire assai spesso la sua influenza, diretta o indiretta che fosse. Basterebbe pensare all'interpretazione morale che si può dare proprio alla distinzione fra tragedia e commedia, in cui s'inserisce quella suaccennata fra personaggi nobili ed ignobili. L'affermazione d'Aristotele, secondo cui i poeti più austeri rappresentavano azioni nobili e di nobili personaggi, mentre i più vili rappresentavano azioni di gente dappoco, non poteva essere tanto facilmente scaricata del suo significato morale.¹⁷⁶

Potrebbe forse maggiormente stupire che l'accusa d'*inverosimilitud* si rivestisse di significati morali; ma occorre pensare che verosimile ed inverosimile furono spesso assunti in un'accezione più o meno ampia di razionale o d'irrazionale, sino ad avvicinarsi ai valori morali del vero e del falso.

Certamente quando dagli scritti dei moralisti passa [148] alle poetiche vere e proprie, il problema morale della verosimiglianza si fa meno esplicito, pur senza scomparire mai, o si attenua, più modestamente, in una formula normativa. Rimane tuttavia il rovello della critica cinquecentesca e secentesca, problema di fondo cui, volenti o nolenti, devono ricollegarsi tutti coloro che hanno una posizione da difendere.

Le concezioni più geniali, in questo campo, sono logicamente quelle degli innovatori; di un Tirso, di un Lope e di quanti altri seguirono l'interpretazione *naturalista* di cui discorre il Menéndez y Pelayo.¹⁷⁷ In quest'ambiente si svilupparono le intuizioni di «vero poetico», che spezzavano i confini troppo angusti del verosimile tradizionale. Le quali erano interpretazioni della *Poetica* forse non meno lecite di quelle date dagli umanisti più conservatori, ma avevano il torto (almeno agli occhi degli oppositori) di rielaborare troppo liberamente il testo classico e soprattutto di sottolineare un ammodernamento di esso in conformità delle nuove esigenze; il che si risolveva, in fondo, in una maliziosa confutazione dell'autorità del filosofo.

Le voci più autorevoli rimanevano pertanto quelle dei teorici di più stretta osservanza aristotelica -o tali nelle intenzioni- anche perché le loro opere, nascendo da una più intensa frequentazione dei classici, apparivano più ricche di dottrina e non di rado rivelavano una più rigorosa impostazione critica.

Tuttavia, anche in questo campo, le possibilità d'interpretazione si disponevano su di una gamma relativamente vasta, che abbracciava posizioni idealistiche e realistiche (le quali sono, infine, i due poli [149] entro cui sempre si sono mossi gli interpreti della *Poetica*, dal Robortello ai giorni nostri),¹⁷⁸ che, trasferite sul piano morale, comportavano orientamenti diversi in senso edonistico o pedagogico.

¹⁷⁶ Il valore morale del passo trova anche oggi validi sostenitori: v. ROSTAGNI, A., *La poetica di Aristotele*; Torino; Chiantore, 1934, p. XXXIV sgg.

¹⁷⁷ Op. Cit., p. 291 sg.

¹⁷⁸ V. in proposito ARISTOTELE, *Poetica*, a cura di M. Valgimigli, Bari, Laterza, 1946, p. 33 sgg.

Il testo d'Aristotele lascia adito a questa molteplicità d'interpretazioni, ed è naturale che, in questa incertezza, ogni epoca abbia tentato di spiegarselo in conformità con le opinioni dominanti.

Questo è l'aspetto che più c'interessa ai fini della nostra indagine, perché ci pare di scorgere, pur tra oscillazioni ed incertezze, una linea evolutiva che, da interpretazioni intinte d'idealismo edonistico dell'ultimo Cinquecento, conduce a posizioni man mano più realistiche e pedagogiche nel corso del primo cinquantennio del secolo seguente.

Per la verità non si tratta in genere di elaborazioni molto personali, poiché gli spunti più salienti delle varie analisi sono pur sempre rappresentati da proposizioni d'Aristotele, talvolta tradotte alla lettera. La varietà delle posizioni nasce piuttosto dall'insistenza o, più di frequente, dalla scelta e dall'accostamento di queste frasi.

Il *punctum dolens* di tutti i trattati era dunque, com'è risaputo, il concetto di mimesi e non solo per le sue implicanze morali di cui s'è detto, ma soprattutto perché è quello che effettivamente offre il destro ad interpretazioni opposte. E non è fuor di luogo pensare che già nel testo originale esistesse una certa qual titubanza.

Ma soprattutto c'era in Aristotele il riferimento ad un complesso di oggetti e d'idee, agli *Endoxa*, che, familiari al mondo greco, passarono inosservati nei secoli XVI e XVII.¹⁷⁹ [150]

Per lo scrittore controriformista esisteva poi un'altra serie di problemi, che non hanno più ragione d'essere, almeno in quella forma, in una concezione moderna dell'arte. Problemi morali sostanzialmente, che s'enucleavano appunto dalla diversa valutazione del verosimile: ché, ove dal verosimile s'escludesse il vero, non solo si veniva ad autorizzare la licenza morale della poesia, ma ci si vedeva costretti (come accadde infatti il Robortello) ad accedere ad una concezione puramente edonistica di essa.

Perciò i commentatori spagnoli d'Aristotele assunsero posizioni in prevalenza realistiche, benché sul principio si facessero sensibili tentativi per attenuarle, lasciando ancora ampio spazio alla fantasia del poeta.

Alcuni, come il Rengifo, giungono ad ammettere che il vero possa essere oggetto della poesia, ma quasi in via subordinata, e che pertanto il compito essenziale del poeta sia *fangir* (benché s'affretti a ripudiare il *mentir* e le *patrañas portentosas*).¹⁸⁰ Pur sulla scia dello Scaligero, da cui liberamente traduce, l'autore già lascia intendere la preoccupazione di non escludere totalmente il vero e soprattutto di negare la liceità artistica del falso e dell'irrazionale. Su questa linea si manterranno pur sempre gli interpreti idealistici, come il Carvallo ed il Pinciano.

Il primo pone sullo stesso piano, quali oggetti della poesia, *cosas verdaderas o fingidas*; ma, dopo avere accennato ai due generi di finzioni, *verosimiles y fabulosas*, cerca di rivendicare immediatamente i diritti della verità affermando che questa rimane pur sempre lo scopo principale, tanto che, in caso di *ficciones* [151] *fabulosas*, si nasconde dietro il velo di *tropos, alegorías y parábolas*. Come si vede, il tentativo di

¹⁷⁹ Questa tesi è ampiamente sviluppata da G. MORPURGO TAGLIABUE, *Aristotelismo e barocco, in Retorica e barocco*, Roma, Bocca, 1955, p. 119.

¹⁸⁰ D. G. RENGIFO, *Arte Poética Española* (1592) in MEN. Y PEL., *Op. Cit.*, p. 217: spetta al poeta «no sólo el hablar de cosas verdaderas, pero mucho más el fingir...» V. anche *Historia de las literaturas hisp.*, cit., III, p. 597 sgg.

conciliazione fra mimesi aristotelica e morale cristiana si sviluppa ancora in maniera ingenua, sulla linea di una poetica più medioevale che umanistica.⁻¹⁸¹

Il Pinciano ebbe invece, secondo il Menéndez y Pelayo, il merito di formulare un completo sistema letterario; tuttavia non va esente, neppure lui, da titubanze ed oscillazioni, che nascono dall'incapacità di comporre, su di un piano filosofico, moralità ed edonismo. Forse per un'oscura consapevolezza di essa, dapprima il Pinciano formula proposizioni di sapore prettamente realistico: *imitar, remedar e contrahacer* sono per lui assolutamente sinonimi, tanto che non si perita di addurre, come esempio, l'atteggiamento imitativo del fanciullo.⁻¹⁸²

In pratica però non riesce a mantenere a lungo questa posizione e ben presto s'avvia verso un più deciso idealismo, dapprima assegnando al verosimile un vastissimo campo d'azione, che abbraccia *lo que es y no es*⁻¹⁸³ ed infine giungendo ad espressioni che parrebbero identificare il verosimile col fantastico: *Es tan necesaria la verisimilitud en doctrina de Aristóteles, que el poeta deue dexar lo posible no verisimil, y seguir lo verisimil, au[n]que imposible*.⁻¹⁸⁴

Ora tutte queste affermazioni discendono dalla *Poetica*: dal capitolo IV le considerazioni sul fatto «naturale» dell'imitazione, ivi compreso l'esempio del fanciullo: dal IX i concetti seguenti. Quest'ultimo capitolo fu il più tormentato e quello da cui, anche per le difficoltà del testo, poterono derivare le opinioni più disparate. [152]

E' cosa indubbia che, isolando talune affermazioni della *Poetica*, contenute in questo capitolo e altrove, vi si può trovare conforto alle opinioni espresse dal Pinciano. Non a tutte, s'intende: che l'identificazione del verosimile con l'esistente (e, potremmo sottintendere, l'accaduto) e l'inesistente (ossia, probabilmente, il possibile ad accadere) non trova riscontro in Aristotele, il quale lo concilia esclusivamente col secondo. Altrimenti più non avrebbe senso il raffronto fra storia e poesia, in cui egli distingueva nettamente fra cose accadute e cose che potrebbero accadere; e le accadute accoglieva nella poesia solo a patto che si sottomettessero alla legge di verosimiglianza e di necessità; ossia a patto che, oltre ad esser potute accadere, risultassero anche possibili su di un piano non puramente empirico, ma anche logico.

Senonché, nel corso dell'opera, veniva ad ammettere, ma quasi per inciso, anche l'irrazionale ed impossibile, giustificandolo in termini di volgare credibilità e di forza persuasiva derivante da varie cause che non staremo ad elencare. Ecco dunque come la proposizione dell'interprete spagnolo può trovar corrispondenza nel testo greco; ma a condizione di dimenticare o distorcere lo spirito che anima l'opera, attribuendo valore sostanziale a ciò che era in gran parte accessorio e, per così dire, incidentale.

Ma non è di questo che vogliamo parlare: solo c'interessa sottolineare che quel tanto di forzatura nelle concezioni del Pinciano risponde allo scopo di spostare il più possibile (in quell'età e con quelle concezioni) l'accento sul significato alogico della verosimiglianza. [153]

¹⁸¹ L. A. de Carvallo, Cisne de Apolo (1602), in MEN. Y PEL., Op. Cit., p. 220; cfr. il tomo cit. dell'Hist. de las lit. hisp., p. 615 sgg.

¹⁸² LÓPEZ PINCIANO, A., Op. Cit., t. I, ep. III, p. 195 sg.

¹⁸³ Ibid., p. 220.

¹⁸⁴ Ibid., t. II, ep. V, p. 67 sgg.

D'altra parte un siffatto procedimento, alla pari d'altri che si vedranno in seguito, non era del tutto ingiustificato: poiché, com'è stato osservato,¹⁸⁵ Aristotele stesso confonde l'immaginabile, proprio della fantasia, con l'universale e l'astratto della scienza, ossia della razionalità.

E quest'orientamento del Pinciano è confermato dalla sua dichiarata preferenza verso gli argomenti inventati su quelli storici o mitici, nel che, come osserva il Menéndez y Pelayo, l'autore s'allontana apertamente da Aristotele.¹⁸⁶

Sul medesimo piano ancora si trovano le sue concezioni intorno ai caratteri: *Si el poeta pintase yguales como los hombres son, carescerian del mouer a admiración, la qual es una parte importantísima... para el deleyte*;¹⁸⁷ dove sono da rilevare due interessanti posizioni.

Anzitutto il rimaneggiamento del testo aristotelico, là dove esso suggeriva al tragediografo di nobilitare i personaggi pur senza venir meno alla somiglianza, e questo in armonia col principio della grandezza dei personaggi tragici; il Pinciano, al quale la norma della coerenza tragica era indifferente, introduce l'altro dell'*admiración*, di stampo tipicamente barocco e di derivazione italiana, ma che era al contempo più estrinseco e più favorevole ad una marcata idealizzazione del personaggio.¹⁸⁸

In secondo luogo è ravvisabile il ritorno di quella concezione edonistica che dapprima aveva tentato di eliminare, sebbene, alla luce di precedenti affermazioni, sia necessario limitarne la portata.¹⁸⁹

Prima di chiudere questi rapidi accenni alla *Philosophía [154] antigua*, è però necessaria un'opportuna precisazione; per quanto idealistica possa sembrare la posizione del Pinciano, è comunque ben lontana dalla sensibilità moderna. L'elemento di fantasia che si può scorgere nelle sue interpretazioni del verosimile, rimane pur sempre, per così dire, rapportato alla realtà. Il verosimile impossibile, l'idealizzazione dei caratteri, l'*admiración* non superano comunque i limiti dell'amplificazione e deformazione barocca del reale, ed hanno ben scarsa somiglianza con i concetti d'intuizione e di trasfigurazione poetica delle estetiche novecentesche. Tanto che il Pinciano non ha scrupolo di definire *disparates*, alla maniera del canonico cervantino (un classicheggiante anche lui), i libri di cavalleria e le favole milesie, precisamente perché *no tienen imitación y verisimilitud*.¹⁹⁰

E forse le maggiori impennate sono piuttosto da ricondurre ad un'esaltata ammirazione per la poesia, la quale, toccando *lo que es y no es*, è, nelle sue parole,

¹⁸⁵ V. Rostagni, Op. Cit., p. XXXVI sg.

¹⁸⁶ Op. Cit., p. 345.

¹⁸⁷ Ibid., T. I, ep. IV, p. 249.

¹⁸⁸ Il passo di cui il Pinciano risente chiaramente l'influsso è quello in cui Aristotele paragona il poeta ai pittori che abbelliscono le fattezze pur restando fedeli all'originale: il verbo *pintar* denuncia il ricordo del testo. Ma è notevole come il commentatore ne sopprima la parte realistica (*a)podido/ntej th\n i)di/an morf'h\n o(moi/ouj poiou=ntej*; Poetica, 1454 b 10).

¹⁸⁹ Infatti nell'ep. III riconosce alla poesia due forme di diletto, l'una proveniente dall'imitazione e l'altra che è quella che sobriamente a la virtud dall'insegnamento insito nella poesia stessa. (Op. Cit., t. I, p. 212). Al contrario per Aristotele il diletto era strettamente connesso col motivo della catarsi.

¹⁹⁰ Ep. V. t. II, p. 8. Sulle opinioni di Cervantes in rapporto all'estetica aristotelica (per molti rispetti vicino alle posizioni di Moreto), v., oltre all'Historia del MEN. Y PEL. (p. 406 sgg.) ed all'Historia de las lit. hisp., cit., p. 608, le pagine del DE LOLLIS, Cervantes reazionario, Firenze, Sansoni, 1947, p. 73 sgg.

superiore alla stessa metafisica;¹⁹¹ affermazione, come si vede, caldamente sentimentale nella sua così poco filosofica formulazione.

Certamente però, il passaggio dalla *Philosophía antigua* alle *Tablas poéticas* del Cascales, pubblicate un ventennio dopo, non solo ci pone dinanzi ad una mente meno fervida, ma anche rivela un maggior bisogno di concretezza. *Imitar -afferma l'autore- es, representar, y pintar al viuo las acciones de los hombres, naturaleza de las cosas y diuersos generos de personas, de la misma manera que suelen ser, y tratarse.*¹⁹²

Quel che è particolarmente interessante in questa definizione della mimesi è la sua formulazione condotta [155] non sull'oi(=a a\ n ge/noito della *Poetica*, ma sul to\ w(j e)pi\ to\ polu\ gino/menon della *Retorica*. Ora non è tanto significativa la diversità d'espressione (che, peraltro, è, nel secondo caso, meno incline al fantastico) quanto proprio il riferimento alla *Retorica*. Leggere la *Poetica* di Aristotele in chiave di retorica (sulla strada aperta dal Brocense) significa chiudere definitivamente la porta alle interpretazioni fantastiche ed edonistiche e puntare verso una posizione realistica e pedagogica.

La quale è notevolmente ribadita quando il Cascales polemizza col Pinciano per la diffidenza che questi mostrava nei confronti della storia. Che anzi, soggiunge l'autore delle *Tablas*, l'azione realmente accaduta è più efficace a commuovere di quella inventata, purché si sia svolta secondo le leggi dell'arte; altrimenti *esso q[ue] falta lo á de suplir el Poeta, ampliando, quitando, mudando, como más convenga a la buena imitación.*¹⁹³

Dove insomma il Pinciano, con la sua predilezione verso le azioni immaginarie, si preoccupava di difendere le facoltà inventive del poeta, il Cascales, indottovi anche da interessi oratori (il «movere» della retorica), si levava a tutelare i diritti della realtà, pur riconoscendo all'arte certi specifici attributi.

Gli è che il Pinciano si muoveva in un ambito più rigorosamente estetico ed il Cascales, mosso da preoccupazioni morali e retoriche, tendeva a trasformare la distinzione aristotelica fra storia e poesia in una serie di precetti pratici. In realtà tale distinzione non era solo pragmatica, bensì anche teoretica: ché la storia era per lo Stagirita pura constatazione di [156] fatti, la poesia interpretazione: per questo l'aveva definita «qualcosa di più filosofico», come filosofica, cioè logica, era la legge del verosimile e del necessario; cosicché, tra l'affermazione di Aristotele che, quando il poeta prende tra le mani il fatto storico, ne diviene egli stesso il creatore, e *l'ampliar, quitar, mudar* del Cascales c'è davvero una notevole distanza.

Tuttavia, quando affrontò una seconda volta l'argomento, nell'epistola dedicata a Lope ed informata ad un'appassionata difesa del teatro, Cascales si rifece con maggior puntualità al testo aristotelico ed introdusse la comparazione fra storia e poesia negli stessi termini usati dal filosofo, con la conseguente distinzione fra universale e particolare. E, procedendo, giunse fino ad ammettere la liceità di *fingirlo todo*. Ma ecco allora, nel vuoto lasciato dal vero storico, farsi strada il vero logico: *De aquí se echa de ver que tomado un suceso como naturaleza lo comenzó y acabó, le hallaríamos muchas imperfecciones, y ésas es menester enmendarlas con el arte, y perfeccionarlas de*

¹⁹¹ Ep. III, t. I, p. 220.

¹⁹² CASCALES, F., *Tablas Poéticas*, Madrid, 1617, p. 13.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 50.

manera que no le falte circunstancia necesaria para que aquella obra parezca y sea consumada. Infine la verità riappare postulata come istanza moralistica, poiché, *debajo de aquel argumento fingido [il poeta] nos pone un espejo y una imágen de la verdad.* Sicché, ed ecco di quale verità si tratta, se rappresenta la pace, ne indica *las excelencias*, se la liberalità *el bien y gloria que el hombre alcanza usando bien de la liberalidad.*¹⁹⁴

Non diversamente avviene quando si passa alla disamina delle *costumbres* (cioè dei caratteri). La legge artistica della coerenza, profonda ed articolata in [157] Aristotele, si appiattisce nella norma psicologica e moralistica dell'*igualdad*: *La igualdad pide, q[ue] aquel a quien el Poeta le pintare iracundo, le lleue iracundo hasta el cabo: a quien afable, a quien valiente, a quien justo, a quien cauteloso ni mas ni menos.* La spiegazione di quest'esigenza è formulata secondo l'etica aristotelica e si fonda appunto sul principio che *las costumbres, y acciones prouienen del habito, y el habito es constante, y siempre se sustenta de la misma manera...*¹⁹⁵

D'ora innanzi l'interesse dei trattatisti sarà quasi sempre orientato in questo senso: appianare il testo antico, piegandolo ad interpretazioni più correnti ed arginarlo, al di fuori di sicuri valori filosofici, entro i limiti di una precisa codificazione.

Così J. A. González de Salas, desumendo approssimativamente da Aristotele, tenta una nuova più accessibile spiegazione del concetto di verosimiglianza, introducendo il criterio di credibilità.

Come già il Pinciano, egli contrappone possibile a verosimile, giungendo a formulare proposizioni di forte sapore idealistico, nelle quali è avvertibile una netta diffidenza verso l'intrusione del razionale in poesia. Anzi, per dimostrar la sua tesi, non si fa scrupolo di rimaneggiare il testo aristotelico, separando, ed anzi opponendo fra loro, verosimile e necessario, che là apparivano quasi sempre congiunti come due aspetti di una medesima istanza di razionalità: *Es mas propio de el Poeta cantar cosas falsas i mentirosas, como sean verisimiles, que aquellas, que no siendolo, fuessen verdaderas, i necessarias.*¹⁹⁶

Accostando il termine più scopertamente logico [158] (*necesario*) alle *cosas verdaderas*, in contrapposizione all'altro (*verisimil*), maggiormente suscettibile d'interpretazione alogica, dava così chiaramente a divedere un ritorno a posizioni meno razionali e meno realistiche. Non si tratta però che di un'intuizione fugace, subito temperata dalle parole seguenti: *las Possibles repugnan a la credulidad muchas veces, i esto no puede suceder a las Verisimiles.*¹⁹⁷

Ora, benché Aristotele usi il termine credibile solo in determinati casi, non è tuttavia fuor di luogo attribuirgli un valore all'incirca equivalente a quello del verosimile: tutt'al più si potrebbe osservare che l'addurre la credibilità a giustificazione della

¹⁹⁴ CASCALES, F., *Cartas Filológicas*, B.A.E. LXII, Déc. II ep. III, p. 494. E' innegabile che in quest'epistola le posizioni del Cascales s'avvicinano, più che nelle *Tablas*, a quelle dei circoli lopeschi; il che si spiega anche col carattere dell'epistola stessa, dedicata a Lope de Vega, in difesa de las comedias y representación de ellas. L'ambiguità del pensiero del Cascales, quale può nascere dalla lettura delle due opere, ha fatto sì che egli venisse considerato ora come un avversario, ora come un fautore del teatro nazionale. V. questo problema nell'introduzione di J. G. Soriano all'edizione delle *Cartas Filológicas*, Madrid, Espasa-Calpe (Clás. Cast. CIII), 1951, I, p. XLV sgg. ed anche altrove.

¹⁹⁵ *Tablas*, cit., p. 121.

¹⁹⁶ GONZÁLEZ DE SALAS, J. A., *Nueva idea de la tragedia antigua*, Madrid, de Sancha, 1778 (la prima edizione è del 1633), p. 43.

¹⁹⁷ *Ibidem*.

verisimiglianza significava deviare la questione dal piano logico a quello psicologico, cui corrisponderebbe uno spostamento dell'asse del problema, diretto non più tanto verso il poeta quanto verso il suo pubblico; e parallelamente significava, ancora una volta, appellarsi alla *Retorica*.¹⁹⁸

Comunque rimane il fatto che la questione, la quale ne pareva a tutta prima sgombra, si ricarica di motivi intellettualistici.

I quali rientrano di pieno diritto, quando l'autore affronta, in termini sostanzialmente aristotelici, benché più facili e più correnti, la distinzione fra poesia e storia, dove, forse per la maggior aderenza al testo, ritroviamo congiunte l'idea di verosimiglianza e di necessità: il poeta, dice González de Salas, *Imita y Representa la Accion de Alexandro, no como el la hizo, sino como era Verisimil o Necesario que la hiciera mejor*.¹⁹⁹

Malgrado dunque talune affermazioni (chissà poi [159] se del tutto consapevoli), l'autore non pare discostarsi troppo dalla posizione del Cascales, posto che non si tratti addirittura della stessa cosa.

Non deve perciò meravigliare se troviamo perfino rivalutazioni della realtà, non solo naturale, ma anche storica, quando afferma che le cose accadute sono più efficaci alla purificazione degli affetti, o quando tratta dei caratteri. Anzi, in quest'ultimo caso, l'adesione allo spirito e perfino alla lettera della *Poetica*, è, in chi l'aveva talvolta rimaneggiata con disinvoltura, indice di pari adesione concettuale: *la Expression de las Costumbres ha de ser Imitada con aquella eminencia i aumento, que los pintores ponen en los retratos: pues procuran que queden parecidos, dexandolos mejorados de como es el original*.²⁰⁰

Una maggiore chiarificazione in direzione realistica e razionale viene compiuta da Antonio López de Vega, il trattatista cronologicamente e spiritualmente più vicino a Moreto (la sua opera fu pubblicata nel 1641, quando il nostro autore stava compiendo le sue prime prove di commediografo).

Riprendendo la classica distinzione fra possibile e verosimile, egli perviene ad una più netta determinazione dei due concetti, insieme ad una più viva caratterizzazione logica di essi. Biasima quei drammaturghi che, dopo aver intrecciato vicende inverosimili, si difendono affermando che sono possibili in natura. Ciò, secondo l'autore, deriva da una confusione di concetti: *...no todo lo posible es verisimil: teniendo lo primero tan anchos terminos, qua[n]to es lo que cabe en el poder de la Naturaleza, ò del Arte: i no siendo mas lo segundo, que lo que de ordinario suele [160] suceder: si no lo mismo individualmente, lo que parezca (digamoslo assi) de aquella casta: bie[n] que dispuesto, i sazonado de forma, que tenga allí lugar alguna novedad: allanandose assi aquel dificil concurso de la admiracion, i verisimilitud, cuya hermandad tanto encomiendan á los Poetas los Maestros del Arte*.²⁰¹

López de Vega evita le interpretazioni personali e ricerca, come già il Cascales, nella *Retorica* una spiegazione meno ardua e più normativa: *lo que de ordinario suele*

¹⁹⁸ Quest'aspetto è peraltro anch'esso nella *Poetica*: v. ROSTAGNI, Op. Cit., p. LXXIII.

¹⁹⁹ Op. Cit., p. 44.

²⁰⁰ Ibid., p. 104. A parte l'amplificazione barocca dell'espressione «eminencia i aumento», è notevole come l'autore ponga l'accento sull'esigenza della somiglianza, accanto a quella della trasfigurazione (morale, non artistica).

²⁰¹ LÓPEZ DE VEGA, a., *Heraclito i Democrito de nuestro siglo*, s.l., Díaz de la Carrera, 1641, p. 176.

suceder è traduzione anche più letterale del testo aristotelico. Inoltre, più decisamente del Cascales, abbandona la via delle rielaborazioni e delle meditazioni sulla *Poetica*, la quale, a conclusione di un processo già in atto da tempo, cessa praticamente d'esser letta come opera teoretica, ma diviene il semplice punto di partenza per una precisa codificazione.

Inquadrata in questo schema, la questione della mimesi, con le altre che le sono connesse, cessa di essere totalmente oggetto di un'indagine filosofica, per divenire una pacifica norma pratica: gli stessi riferimenti alla retorica ne sono una conferma.

Proprio per questo motivo, la definizione s'è fatta chiarissima, quasi triviale: il possibile è tutto ciò che può accadere (quindi anche l'eccezionale), mentre il verosimile è ciò che vediamo accadere abitualmente entro i limiti della normalità. Il carattere puramente pratico e consuetudinario di questa distinzione è ribadito dall'espressione seguente, con la quale si tenta appunto una più precisa delimitazione, della normalità attraverso lo schematismo della classificazione per categorie. Razionalità dunque anche questa, ma discesa [161] dall'altezza di un principio logico al piano d'una norma pratica.

Forse ancor più interessante è il concetto seguente, dell'*hermandad* di *admiración* e *verisimilitud*. Per il Pinciano l'ammirazione nasceva dall'esorbitanza dei caratteri sul dato meramente realistico: il López de Vega tempera questa posizione, riducendo l'*admiración* a dato essenzialmente strutturale e stilistico che nasce, per così dire, nell'ambito della stessa verosimiglianza, ossia della realtà consueta, e si svolge parallelamente ad essa.

Era logico che, con tali premesse, anche il suo atteggiamento nei confronti della storia fosse assai più favorevole di quello dei suoi predecessori. Egli non solo lo riconosce la facoltà di tramutarsi in poesia, ma attenua di molto, quando non annulli, le possibilità di rielaborazione che il Cascales ancora concedeva al poeta. Tali possibilità circoscrive a fatti contingenti e secondari, soprattutto a quelli non trasmessi dalla storia, ma esige fedeltà alla sostanza dell'avvenimento: *resultando destas limitaciones el no quedar la fabula inverisimil*.²⁰²

Ed è interessante che, mentre veniva ribadito quest'atteggiamento più razionale e realistico, ci si riavvicinava con maggior puntualità al testo aristotelico, che per l'appunto affermava la necessità di rimanere fedeli alla tradizione storica e mitica, affinché i fatti narrati risultassero più credibili.

Le norme formulate dagli ultimi trattatisti, da quest'ultimo in particolare, avevano le carte in regola per trovare rispondenza in Moreto, tanto più se si pensa che lo scritto del López de Vega non era solo [162] un'esposizione di precetti, ma nasceva in margine ad una polemica, che pervade infatti l'opera, contro il teatro del suo tempo: e così scarsi parevano all'autore gli ingegni equilibrati fra i suoi contemporanei, che aveva dedicato il libro *A los pocos cuerdos, i desengañados varones*.²⁰³

Descrivere vicende che abbiano la parvenza della comune realtà, ma variarle opportunamente con trovate ingegnose; trasfigurare ed idealizzare i caratteri dei personaggi, senza però eludere i dati della realtà; riferire il fatto storico nella sua

²⁰² Ibid., p. 177.

²⁰³ Sulle poetiche di cui s'è trattato v. l'Historia cit. del MENÉNDEZ Y PELAYO, III, p. 205 sgg. (alla quale siamo debitori di alcune citazioni), e l'Historia de las Lit. hisp., cit., III, p. 567 sgg. (Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII, di A. VILANOVA).

essenza, e tuttavia abbellirlo e razionalizzarlo; conciliare, in una parola, reale ed ideale, pare dunque l'aspirazione della più recente precettistica, nella quale sono pertanto da ravvisare i caratteri distintivi dell'epoca.

Era un'estetica, peraltro, che non disconosceva la realtà del teatro spagnolo, tant'è vero che si mostrava parecchio indulgente verso le violazioni delle unità e tentava un'interpretazione abbastanza ampia delle distinzioni fra i generi drammatici; tuttavia esigeva al contempo che questo teatro sapesse anche rinnovarsi dall'interno, mostrandosi maggiormente ligio ai presupposti di Aristotele, o almeno all'interpretazione che ne veniva data.

E come essa era chiaramente influenzata dalla letteratura contemporanea, così questa doveva, a lungo andare, lasciarsene influenzare a sua volta.

Moreto, così sensibile ad ogni codificazione razionale, non poteva non concordare con quest'aspetto dell'aristotelismo. Non solo mostrò la sua predilezione per vicende che potessero rientrare nella logica della vita ordinaria, non solo evitò di falsare i fatti [163] storici, a differenza di quanto accadeva nei suoi modelli,²⁰⁴ ma fu pure vicino ai trattatisti contemporanei nel tentativo di conciliare istanze realistiche ed idealistiche.

Se infatti in tutto il teatro secentesco è reperibile la coesistenza dei due piani, raramente essa raggiunge l'equilibrio che si realizza nell'opera moretiana.

I precedenti commediografi, compreso Calderón, avevano a lungo insistito, chi più chi meno, sul contrasto fra la realtà e l'ideale, affinché, dalla conoscenza della frattura tra i due piani e dell'instabilità dei loro rapporti, nascesse l'opportuno *desengaño*.

Per Moreto invece, già sappiamo che la sua somma aspirazione era verso l'equilibrio e che il *desengaño* non nasceva per lui tanto dal contrasto quanto dalla luce della razionalità. Pertanto, fedele ancora una volta alle sue fondamentali esigenze, laddove altri poteva sfruttare l'elemento di contrasto, egli volle invece comporre in unità ed equilibrio. Quindi, unendo reale ed ideale, non più giustapposti né contrapposti ma fusi, giunse a creare quel suo inconfondibile clima d'ambienti e personaggi stilizzati, fermo ed immutabile in quel punto d'incontro fra i due piani, che è appunto la stilizzazione.

Infatti, per cominciare dai personaggi, essi obbediscono, quasi senza eccezione, alla legge dell'*igualdad*; compaiono sulla scena, colti e fissati in un loro atteggiamento caratteristico, tratteggiati nelle loro linee essenziali ed immutabili, da cui non accennano ad allontanarsi, se non, talvolta, nelle scene finali, in cui il repentino mutamento del personaggio giova a risolvere la vicenda. Mutamento che invero raramente [164] coincide col momento culminante di un'evoluzione psicologica, ma per lo più è il prodotto di un chiarimento razionale.

Preoccupato di mantenere le sue creature entro i limiti di una tale rigorosa coerenza, spesso Moreto ne fissa in precedenza i lineamenti caratteristici, attraverso una preliminare presentazione, di solito inclusa nel discorso introduttivo della prima scena. Così il personaggio appare già sufficientemente definito: se è intervenuta un'evoluzione psicologica, questa è descritta come un antefatto, congiuntamente al riassunto delle principali vicende, ed esso non dovrà più modificarsi. Carlos, nel *Desdén*, descrive, ad apertura di scena, il suo innamoramento avvenuto per gradi, dall'indifferenza iniziale al

²⁰⁴ Così in *Cómo se vengán los nobles*; v. sopra p. 50.

trionfo dell'amore. Il poeta si è così liberato il campo dalla necessità di sviluppare il motivo amoroso di Carlos per poter concentrare la sua attenzione sulla razionale linearità di lui.

Questo è il caso generale: i personaggi raramente s'innamorano nel corso della commedia, ma il loro amore appartiene all'antefatto; se in qualche caso accade il contrario, l'innamoramento, nella forma di *inclinación*, si verifica all'inizio. Non sopravvivono, nel corso dell'opera, nuovi amori, anche se vari equivoci posson far sorgere le gelosie infondate.

Come nei casi d'amore, così in tutti gli altri, fino alle due categorie fondamentali della *discreción* e della *grosería*: il *discreto*, per la stessa natura della sua virtù, è coerente ed immobile nella maniera più rigorosa; il *grosero* o il *necio*, se non perdurano nel loro atteggiamento per l'intera commedia, si ravvedono proprio quando sta per calare la tela. [165]

Fedeli dunque alla loro prefissata psicologia, esasperatamente coerenti, tuttavia racchiudono un loro nascosto dinamismo. La razionalità da cui sono pervasi si manifesta come una viva aspirazione all'equilibrio interiore che riflette ed al contempo influenza l'equilibrio generale dell'opera. Hanno dunque anche essi una loro drammaticità, ma per così dire velata e sottintesa, che non si estroflette negli atteggiamenti e tanto meno incide sull'azione; una drammaticità la quale si concentra appunto nell'ansia di equilibrio e che, per sua stessa natura, ogni qual volta si trasferisce all'esterno, si risolve sul nascere in movimenti controllati.

Il muoversi piano ed armonico di queste figure appare dunque, a questa luce, il frutto di continue parziali conquiste d'equilibrio, sino alla conquista finale, per cui si raggiunge contemporaneamente l'equilibrio definitivo del personaggio e della vicenda da lui vissuta. I continui appelli alla lucidità razionale che pervadono le battute di queste commedie sono appunto l'espressione di questo particolare dramma.

Pertanto non divengono astrazioni: sono semplicemente degli esseri eccezionali secondo i nostri criteri, ma, per dirla con gli aristotelici, possibili secondo la legge della verosimiglianza. Possibili non nella sfera della vita quotidiana, ma in quella società che Moreto e Gracián ed i loro contemporanei si erano costruita e che pareva trovare convalida nelle brillanti apparenze di cui s'ammantava il mondo dell'aristocrazia. Pertanto, in questa particolare prospettiva, personaggi di tal genere non dovevano apparire tanto eccezionali quanto lo sono ai nostri occhi. Ed è certo [166] che, quando i precettisti richiedevano al poeta di trattare le cose della realtà *de la misma manera que suelen ser y tratarse*, come Cascales, o di rivolgersi, secondo la definizione di López de Vega, a *lo que de ordinario suele suceder*, non intendevano formulare una poetica del verismo, poiché era per essi implicita la coscienza dei limiti di quella particolare realtà da loro proclamata. Limiti d'ambienti sociali ed anche d'interpretazione: perché chiedere all'artista secentesco di ritrarre la realtà, o anche solo di rivolgersi ad essa con la disincantata freddezza di un positivista significherebbe compiere un paradossale anacronismo.

In ultima analisi, a prescindere dalle particolari sfumature che essa assume in Moreto, si tratta di quella speciale forma di realismo di cui discorre l'Auerbach, che si svolgeva fin dall'antichità classica, fondandosi sulla legge intoccabile della separazione degli stili (la quale aveva trovato in Aristotele il suo diffusore). Per essa il quotidiano ed il popolare, ricopiati fedelmente, non possono divenire oggetto di una rappresentazione

seria e, per contrapposizione, il nobile ed il superiore tendono naturalmente verso l'idealizzazione.²⁰⁵

Entro questi limiti, il personaggio di Moreto sorge dal grembo della realtà, anche se, sottoposto ad un processo di trasfigurazione, si rarefa nella stilizzata perfezione delle sue doti o nella linearità dei suoi difetti.

Siffatte caratteristiche del personaggio si riflettono sulla trama, che procede disciplinata e lineare, logica insomma, nella sua sostanza, sebbene equivoci ed intrighi provvedano a movimentarla; è quindi, questa, una delle principali risorse della commedia moretiana. Ed è, tuttavia, anche il suo limite: questa coerenza [167] genera un senso d'incompletezza umana e rischia di lasciare una vaga impressione di freddezza.

Il personaggio moretiano è unilaterale, è privo di verità psicologica: la sua coerenza è rigida e quasi schematica, non nasce da quella *discordia concors* che lo psicologo sa cogliere nella poliedricità dell'animo umano, ma dalla pregiudiziale fedeltà ad una fissata linea di condotta.

Perciò ci pare assai poco convincente l'elogio che la critica, dal Fernández Guerra²⁰⁶ al Gassier,²⁰⁷ alla Kennedy,²⁰⁸ all'Hurtado y Palencia,²⁰⁹ al Pfandl,²¹⁰ concordemente ha tributato a Moreto, d'aver saputo eccellere nell'analisi psicologica e nella pittura dei caratteri. Psicologi assai più attenti di lui furono, per limitarci ai maggiori, Lope, Calderón, Tirso; quest'ultimo soprattutto. Si pensi ai personaggi tirsiani, dai più drammatici del *Condenado* e del *Burlador* ai più leggeri di tante commedie di *enredo* (*El Vergonzoso en Palacio*, per citare un esempio dei più significativi): con le loro incertezze, i loro dubbi, le loro debolezze, hanno in sé una coerente individualità, ma tale coerenza è duttile e sinuosa, è umana.

Quel medesimo contrasto ragione-passione, o *discreción-grosería*, contribuisce invece a circoscrivere il personaggio moretiano entro limiti più angusti, a fornirlo d'un limitato numero d'attributi, laddove la lotta fra passione e passione e fra virtù e vizio consentiva di spaziare nella molteplicità dei casi e nelle infinite sfumature dell'animo.

Queste affermazioni trovano la loro riprova nel fatto che nessuno dei personaggi delle rielaborazioni acquista maggior validità psicologica nei confronti dei [168] modelli. Per meglio dire, un certo approfondimento psicologico si può scorgere in quelle modificazioni apportate da Moreto allo scopo di giustificare meglio una situazione e conseguentemente un gesto o un atto del personaggio; tuttavia, se ne esce avvantaggiata la logica del comportamento, la complessità del carattere e l'umanità della figura restano intatti. Quelli che erano nel modello i dati specifici della sua personalità o

²⁰⁵ V. AUERBACH, E., *Mimesis*, (trad. it.), Torino, Einaudi, 1956, passim. Vi si veda poi qualche cenno al realismo nel teatro spagnolo dell'Edad de Oro, a p. 349. Cfr. anche CROCE, B., *Storia dell'età barocca in Italia*, Bari, Laterza, 1953, p. 257, dove contrappone al descizionismo della poesia barocca il realismo, «il quale in altri momenti letterari e in altri spiriti, designa la sacra reverenza o la sommessa accettazione della realtà così come si attua o come si è naturalmente e storicamente configurata, confortante o desolante che sia, attraente o ripugnante». Per lo scrittore secentesco la realtà non è invece mai oggetto d'indagine storica, ma al più morale. E' da aggiungere che, proprio per la legge della partizione degli stili, l'entremés ammetteva invece la sola presenza di personaggi umili. V. sopra p. 153.

²⁰⁶ Op. Cit., p. XXVI.

²⁰⁷ Op. Cit., p. 403.

²⁰⁸ The dram. art, cit., p. 116.

²⁰⁹ *Historia de la literatura española*, Madrid, 1940, p. 694.

²¹⁰ *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, (trad. sp.), Barcelona, Gili, 1952, p. 463

rimangono inalterati o subiscono quel processo di stilizzazione che insieme li aggrazia e li intiepidisce.

Talvolta, su questa strada, Moreto giunge perfino alla tipizzazione, come proponeva Cascales. Tipici rischiano di apparire, per esempio, Carlos nella sua timidezza (*Lo que puede la aprehensión*), Félix nel suo senso della cavalleria (*El Caballero*) Alejandro nella sua fedeltà (*El defenso ,de su agrado*), César nella sua discrezione (*El secreto entre dos amigos*), Rugero nel suo senso dell'onore (*Sin honra no hay valentía*).

Analoghe osservazioni si posson fare per gli ambienti. Anch'essi obbediscono alla legge della verosimiglianza, entro quei particolari limiti di cui si parlava poc'anzi. Rari perciò gli ambienti idillico-pastorali, tanto cari alla precedente generazione, rare le scene di *aldea*; poco frequenti pure gli esterni. In genere la vicenda si svolge negli interni dei palazzi o delle case patrizie, che erano appunto gli abituali luoghi di ritrovo della società descritta da Moreto. Basterebbe scorrere le didascalie delle varie commedie: *salón, sala, antesala, habitación, jardín* (ma quest'ultimo, contrariamente a quel che si suole credere, assai meno frequente dei precedenti) sono i termini che più abitualmente [169] ricorrono. Tra gli esterni s'incontrano con una certa frequenza le strade cittadine, ma di solito in brevi scene e come teatro delle vertenze cavalleresche. Campagne, boschi, monti appaiono assai di rado e in genere fugacemente: non era lì che si svolgeva la vita ordinaria dell'aristocrazia del tempo.

Moreto non ebbe le preoccupazioni scenografiche di Calderón: le sue didascalie sono assai più generiche e schematizzate. Se al grande maestro interessava la puntualità della messa in scena, il nostro autore punta piuttosto sulla creazione d'un'atmosfera suggestiva, che è determinata, oltre che dalla scelta di particolari ambienti, dalla sapiente dosatura della luce e dall'intervento della musica.

Ombra e penombra sono ingredienti assai sfruttati in questo teatro; e, se nascondono valori simbolici, tuttavia sono anche particolarmente atte a favorire un clima lievemente artificioso e suggestivo.

Sul tutto, poi, si distende quasi sempre l'incanto della musica. *Mucha música*, consigliava il Teologo del *Diálogo de las comedias*; e non il solo Moreto accolse questo invito, poiché brani cantati appaiono in molte commedie contemporanee e più ancora in quelle della generazione successiva; d'altronde l'inserimento di canti non era sconosciuto al teatro precedente, a cominciare dallo stesso Lope che ne aveva dato vari brillanti esempi. Quel che è, però, caratteristico del nostro autore e l'uso intenso di essi e la loro funzione: per lui la musica non è solo ornato, è un elemento che contribuisce a rarefare l'ambiente, a sfumarne i contorni, a porlo, insomma, su quel piano intermedio di cui s'è parlato, in cui il dato reale non è [170] eluso, né totalmente trasceso, ma alleggerito e smussato.

Infatti, se anche talvolta si tratta solo di musica di circostanza (per danze, per nozze ecc.), molto spesso essa emana una sottile seduzione amorosa (p. es. nel *Desdén* o in *Lo que puede la aprehensión*) o giova a calmare dolori ed ansie;²¹¹ pertanto, in armonia con la moralità di Moreto, le passioni s'attenuano e la commedia, immersa in un clima melodico, ne esce, anche per questa via, alleggerita.

²¹¹ La musica, afferma il Fitzmaurice-Kelly, calmava le passioni di Filippo IV. (Historia de la literatura española (Trad. sp.), Madrid, s.d., p. 375). Che sia da vedere in questo motivo un riflesso abbastanza diretto della vita cortigiana?

Naturalmente anche altri motivi si riflettono nella creazione di questi ambienti: il gusto per l'eleganza e la signorilità, l'importanza data agli eleganti rapporti di convivenza (i quali non possono prescindere da ambienti adeguati che diano loro l'indispensabile consistenza), nonché il significato *ejemplar* che detti motivi vogliono assumere.

Connesso al problema della verosimiglianza è quello dell'unità, o meglio delle famose unità pseudoaristoteliche. Uno spirito così razionale ed ossequiante alle norme, ed insieme preoccupato di salvare l'equilibrio delle sue composizioni, non poté ignorare l'insegnamento aristotelico al riguardo, tanto più che esso penetrava nelle poetiche del tempo. Non applicò integralmente le regole delle unità, poiché troppo forte era la tradizione di libertà del teatro spagnolo e forse perché un'applicazione troppo rigida gli poteva sembrare a sua volta poco razionale; ma restrinse la libertà delle precedenti opere e conciliò il più possibile unità e verosimiglianza, come d'altronde avevano insegnato il Cascales ed il Pinciano, il quale ultimo sosteneva la necessità di una relativa unità di tempo [171] nel teatro, *como no contruenga a la verisimilitud, la qual es todo de la poética imitación*.²¹² Il che non toglie che in qualche caso l'obbedienza alle regole sia fortemente sentita, come in *La confusión de un jardín*, in cui sono notevolmente rispettate l'unità di tempo e di luogo.²¹³ Ma la principale preoccupazione unitaria di Moreto la si avverte nell'intima struttura del suo teatro.

Dámaso Alonso, esaminando il teatro di Calderón, giunge alla conclusione che l'elemento strutturale più caratteristico di esso è quella che egli definisce la *correlación bimembre* (talvolta *plurimembre*). Tale dualismo, d'altronde, egli aggiunge, è di tutto il teatro spagnolo; così infatti ne schematizza il consueto conflitto: *Un galán ama a una dama; otro galán (contragalán) ama a la misma dama; otra dama (contradama) ama al primer galán. Un tercer galán puede estar enamorado de la contradama (o de la dama), y una tercera dama, del contragalán (o del galán). Dama y contradama tienen sendos guardadores de honra (padres o hermanos). Galán y contragalán tienen, respectivamente, criado y contracriado; dama y contradama tienen, a su vez, criada y contracriada*.²¹⁴

Anche Moreto si attiene sostanzialmente a questo schema; tuttavia è avvertibile in lui un certo sforzo di svincolarsi dalla bimembratura per raggiungere una maggiore unità. Anzitutto il chiasmo degli amori è più raro del consueto; ad eccezione di *Yo por vos y vos por otro*, la cui trama si svolge precisamente su questo incrocio; nelle altre commedie esso è solo una finzione (come nel *Desdén*) od un equivoco (come in *La confusión de un jardín* o *Lo que puede la aprehensión*). [172] Ciò deriva in gran parte dalla coerenza morale dei personaggi, dalla fedeltà maschile e dalla riservatezza femminile, che escludono la volubilità amorosa. Ma, anche su di un piano più vasto, è raro, come si diceva, scoprire un vero antagonismo fra i personaggi, a causa della loro differente statura morale.

Da tutto ciò consegue un dramma tendenzialmente unitario, che tuttavia non rinuncia agli schemi tradizionali.

²¹² Ep. IX, t. III, p. 82 sg.

²¹³ Non ci diffondiamo su questi ultimi aspetti tecnici del teatro moretiano, che sono puntualmente documentati dalla Kennedy, *The dram. art*, cit., p. 43 sgg.

²¹⁴ DÁMASO ALONSO y CARLOS BOUSOÑO, *Seis calas en la expresión literaria española* (Biblioteca Románica Hispánica), Madrid, Gredos, 1956, cap. IV, p. 119 ed in particolare p. 180 sg.

Capitolo V

Tra concettismo e culteranismo

Sul piano stilistico si riflettono le medesime tendenze unitarie ora rilevate: Moreto non respinge lo stile barocco, non ignora affatto Góngora né il cultismo, ma ne rifiuta in gran parte la base dualistica. Le antitesi gongorine sono fortemente ridotte nel suo teatro: per fare mi esempio, la celebre formula «A si no B» non fa parte del suo stile.

Così i vari mezzi escogitati, da culterani e concettisti, per spezzare il periodo -l'iperbato,²¹⁵ la ritorsione verbale e sintattica, l'ellissi- non trovano qui rispondenza, ma vengono sostituiti da un periodare che, quantunque non rispecchi le regole del classicismo, segue tuttavia l'andamento più abituale della lingua e si fonda su di una sintassi, per così dire, regolare. La pagina di Moreto risulta pertanto generalmente chiara e non offre quelle difficoltà d'interpretazione che rendono talvolta disagevole la lettura di tante opere del secolo.

Tutto ciò non autorizza certamente a definire quello moretiano uno stile nuovo, tanto meno a scorgervi [178] un precorrimiento dello stile settecentesco: il nostro autore rimane ben saldamente inquadrato, anche sotto quest'aspetto, nell'ambito del Seicento.

Se infatti egli rifiuta, o almeno modera, il dualismo barocco, rimane tuttavia fedelissimo all'*agudeza* ed accetta come cosa ovvia molti topici ormai divenuti d'uso corrente.

Ad ogni pie' sospinto ci s'imbatte in espressioni metaforiche schematizzate ed iperbolizzate, come:

siendo un volcán allá dentro
(*El desdén con el desdén*, I, 7, 6);
un volcán tengo en mi pecho
(*Ibid.*, III, 6, 17);
un Etna es cuanto respiro
(*Ibid.*, II, 10, 13);
las perlas mal resistidas (le lacrime)
(*Lo que puede la aprehensión*, III, 7, 188);
el iris de vuestras paces
(*El lindo Don Diego*, III, 9, 36),

senza considerare gli innumerevoli traslati fondati su *sol*, *estrella*, *cielo*, *alba*, *aurora*, *fuego*, *hielo*, *flecha*, *peña* e simili, termini ormai consueti del frasario amoroso; cui sono da aggiungere i tradizionali vocaboli usati per definire la bellezza femminile: *clavel*, *rubí*, *lirio*, *azucena*, *rosa*, ecc. Si trattava d'espressioni ormai entrate nella comune retorica, come rilevava Jáuregui.²¹⁶ Infatti nella maggior parte dei casi, questi termini non hanno più alcun valore di acutezze, tanto che Moreto li usa all'incirca come sinonimi colti di vocaboli più usuali; così accade negli esempi surriferiti. Il che indica

²¹⁵ Un verso come il seguente: «en plumas de momentos presurosas» (*La confusión de un jardín*, I, 13, 515) è eccezionale nel teatro di Moreto. Si noti che l'iperbato era stato severamente censurato dal Cascales (*Cartas fil.*, Déc. I, ep. VIII e IX).

²¹⁶ Discurso poético, in Menéndez y Pelayo, *Hist. de las ideas est.*, cit., p. 339.

un atteggiamento non critico né revisionista nei confronti del linguaggio tradizionale, ma perfettamente ossequiante. [179]

Tuttavia non si limita a questo e spesso intreccia, intorno alla figura usuale, un'acutezza di tono più o meno personale, che si fonda sui due valori, il reale ed il traslato, del vocabolo:

Por su perdida esperanza
perlas lloraba la niña;
si perlas vierte, no es sólo
su esperanza la perdida.

(*Lo que puede la aprehensión*, I, 4, 169).

Ed ecco un altro esempio (Demetrio parla della bellezza della donna amata):

¿Yerro en pensar que es abril
quien lleva siempre estas rosas?

(*La fuerza de la ley*, III, 2, 95).

Gli esempi potrebbero moltiplicarsi; ma, prima di passare all'analisi di alcune figure in cui s'articola lo stile di Moreto, ci preme chiarire il problema dei rapporti di lui col cultismo.

Come si sa, *El lindo Don Diego* contiene, nella settima e nell'ottava scena dell'atto secondo, alcuni riusciti attacchi contro il cultismo, che farebbero a tutta prima pensare ad una posizione di ostilità. Ma occorre anzitutto limitarne la portata, pensando quanto fossero comuni nel teatro le frecciate contro il cultismo: Tirso ne aveva dati parecchi esempi. Se questi attacchi provenivano dunque da autori che erano profondamente culterani essi stessi e consapevoli d'esserlo, bisogna concludere che o lo scrittore pensava soltanto agli effetti comici, facendo così una concessione [180] al gusto del grosso pubblico, o che, come dimostra Dámaso Alonso,²¹⁷ non si voleva colpire tanto il movimento letterario quanto il linguaggio affettato e volutamente oscuro dei raffinati alla moda.

Ed è noto che questa era anche la posizione di Gracián: ché altrimenti non si spiegherebbero gli attacchi al linguaggio culto, accusato d'oscurità, contenuti nel *Criticón*,²¹⁸ accanto alle continue citazioni di Góngora, ammirato anche in passi di difficile interpretazione, che appaiono nell'*Agudeza y arte de ingenio*.

Ciò vale anche per la parodia contenuta nella commedia moretiana. Dovrebbe bastare a convincerne la lode di Góngora implicita nella battuta di Don Diego, il quale, confondendo il sostantivo *culto* con l'aggettivo sostantivato (Don Mendo aveva parlato del *culto de vuestros ojos*), così si esprime:

Yo, prima, no sé de cultos;
porque a Góngora no entiendo

²¹⁷ La lengua poética de Góngora. P. I (Anejo XX de la R.F.E.), Madrid, Aguirre, 1935, p. 89 sg.

²¹⁸ Cfr. P. I, Cr. VII, p. 65. Tra coloro che si sciacquano la bocca alla fuente de los engaños, c'è uno «que parecía hablar entre boca de noche»: è creduto un tedesco, ma egli soggiunge: «No soy sino uno de estos, que por hablar culto hablo a oscuras». Nel che si può ravvisare una distinzione fra l'hablar culto degli autentici scrittori e l'hablar a oscuras degli imitatori mondani. V. anche P. III, Cr. III, p. 290.

ni le he entendido en mi vida.

(*El lindo Don Diego*, I, 12, 357).

E' chiaro che, se gli sciocchi come Don Diego non capiscono Góngora, l'autore non ne attribuisce la colpa al poeta.

Ma esaminiamo le due scene in questione.

Nella prima è contenuta una definizione di quell'*hablar culto* che sarà oggetto di derisione. Il *gracioso* Mosquito, consigliando a Beatriz di fingersi contessa, la invita ad usare un linguaggio che possa trarre in inganno Don Diego: [181]

Mira, Beatriz, si quieres acertallo,
cuanto hablares sea oscuro y sea confuso.
Habla crítico ahora, aunque no es uso;
porque, si tu el lenguaje le revesas,
pensará que es estilo de condesas;
que los tontos que traen imaginado
un gran sugeto, en viéndole ajustado
a hablar claro, aunque sea con conceto,
al instante le pierden el respeto;
y en viendo que habla voces desusadas,
cosas ocultas, trazas intrincadas,
para dar a entender que lo comprehenden,
le dicen que es gran cosa, y no la entienden.
Con que, si hablas culto prevenida,
te tendrá por condesa y entendida.

Mi pare chiaro che l'*hablar culto* cui fa cenno Mosquito non abbia molto a che vedere con il gongorismo, almeno in maniera diretta. La satira si dirige verso quelle forme di linguaggio che l'Alonso chiama *prosa de galanes, vocablos de estrado* ecc., le quali, benché imparentate col cultismo, vivevano ormai di vita autonoma: Beatriz infatti dovrà imitare lo stile delle aristocratiche sofisticate, parlando il linguaggio *crítico*. Per maggior ironia usa Moreto un termine anch'esso sofisticato, che era stato oggetto della censura di Cascales;²¹⁹ quanto al non esser di moda, come soggiunge Mosquito, è evidentemente un'ironia. Infatti le battute di Beatriz, nella scena seguente, sono, ad eccezione di una (*Adusta sí, no implicada*, veramente incomprensibile) rese difficili e strambe da latinismi esagerati, da vocaboli affettati od inseriti in maniera assurda, ma non richiamano, se non molto vagamente, le caratteristiche del culteranismo: l'affettazione [182] è solo di vocabolario, non di struttura. Queste censure non sono, insomma, dissimili da quelle mosse da Quevedo nella *Culta Latiniparla*: anzi, il verbo *anhelar*, usato da Beatriz, è una delle *ocho palabras*.²²⁰

²¹⁹ Cfr. CASCALES, *Cartas fil.*, Déc. III, ep. VI, p. 532.

²²⁰ Sempre nella *Culta Latiniparla* (B.A.E. XLVIII, p. 422) Quevedo propone ironicamente che, durante le visite, invece di «arrastra esa silla», si dica: «aproxima requiem»; similmente Beatriz: «Pues apropinquad asiento». V. ALONSO, D., *La lengua poét. de Góngora*, cit., p. 95 sgg., dov'è compilata una lista dei vocaboli culti censurati da vari scrittori; nell'elenco sono inclusi quelli censurati da Moreto nel *Lindo Don Diego* e nell'auto *La Gran Casa de Austria*.

Anche in questo caso dunque, Moreto appare rivolto a quell'aristocratica società che costituisce il mondo delle sue commedie. E, come biasima il comportamento irrazionale di alcuni suoi membri, così ne disapprova l'irrazionalità di linguaggio.

L'ideale moretiano rimane la razionalità espressiva, non disgiunta però dall'eleganza; *hablar claro*, ma *con conceto*, come dice il *gracioso*, dove il termine *conceto* è da assumere nella sua accezione barocca.

Così si esprimono i *discretos* e le *discretas* delle varie commedie: non tralasciano occasione per dar prova del loro acume in battute ingegnose e costrutte, ma espresse in un periodare scorrevole e limpido, almeno per quanto esso è concepibile in uno scrittore secentesco.

In tutto ciò sottentra, quasi inavvertita, la costante preoccupazione dell'*ejemplaridad*, sottolineata dal fatto che l'autore pone talvolta in bocca ai *graciosos* parlate in cui appaiono, con maggior frequenza ed esasperazione, gli aspetti d'una più esuberante retorica; caratteristico di queste parlate culte dei *graciosos* è poi il fatto che vi si riscontrano brani culti non caricaturali, i quali sono resi buffi da qualche battuta comica che inaspettatamente vi s'inserisce. Una lunga parlata di Comillo (*Lo que puede la aprehensión*, I, 5, 170) così comincia: [183]

Estaba la Duquesa, mi señora,
detenida en Pavía, que ya llora
porque faltan sus luces; que es, no ignores,
como ponerse el sol para las flores.

E prosegue seriamente con paragoni di stelle, luna, zaffiri ecc., per finire in una *boutade*:

Y si en esto está igual la competencia

(fra la duchessa ed il cielo)

porque el cielo se rinda a su obediencia,
en el cabello de oro que desgaja,
le lleva vara y media de ventaja.

Così procede, alternando i due toni, per tutto il discorso ed anche altrove.

Può anche accadere che un personaggio diverso dal *gracioso* ricorra ad espressioni anche più sgargianti e pronunziate in tutta serietà; ma, in genere, questo non rivela una vera partecipazione del poeta e nasconde qualche altra causa.

Sempre in *Lo que puede la aprehensión* c'è una parlata di Carlos di spiccato carattere culterano, che culmina nella descrizione della cavalcata della duchessa:

En su caballo sube, que figura
era de cisne, el cual burlando enojos,
juego hacía la dócil travesura,
mintiendo a la inquietud libres antojos;
cuello de cisne el cielo a su hermosura

dio, la nieve a la piel, fuego a los ojos; [184]
porque en ella nadase, al labio espuma;
y a las plantas pasó toda la pluma, ecc.

(I, 5, 170)

Gli è che qui Moreto ha voluto porre in evidenza l'esaltazione sentimentale di Carlos, in modo che il duca (e contemporaneamente lo spettatore) s'accorgesse dell'amore sorto in lui; e l'irrazionalità del personaggio trova modo d'esprimersi adeguatamente attraverso le intemperanze della retorica.

In un altro caso è addirittura un *discreto*, Carlos nel *Desdén*, a descrivere in questi termini il proprio amore:

Mirad en lazos prendido
aquel hermoso cabello
y si es justo que en él sea
yo el rendido y él el preso.
Mirad en su frente hermoso
cómo junta el rostro bello
bebiendo luz a sus ojos
sol, luna, estrella y cielo.
Y en sus ojos mirad
si es digno y dichoso el yerro
que hace esclavos a los míos,
aunque ellos sean los negros.
Mirad el sangriento labio
que fino coral virtiendo... Ecc.

(III, 15, 16).

In realtà però si tratta d'una finzione architettata da Carlos per ingelosire Diana, facendole credere di essere innamorato di Cintia: donde il linguaggio acuto e metaforico, utile per suggerire l'idea dell'eccitazione passionale. [185]

Non è questo il linguaggio abituale dei personaggi moretiani; soprattutto non lo è dei protagonisti.

Tuttavia, come si diceva poc'anzi, le acutezze, e le figure retoriche compaiono con notevole frequenza, anche se rivelano, nel complesso, una maggior moderazione nei confronti della letteratura del secolo.

La metafora, per esempio, non è rara nella pagina di Moreto; ma, ad eccezione dei pochi casi analoghi a quelli ora citati, non si riveste di colori troppo vivi, né rivela una particolare originalità. Forse, dopo tanti anni, il cultismo aveva subito una tale usura che riusciva difficile trovare qualche traslato che si fondasse su analogie diverse dalle solite di *luz*, *sol*, *estrella* ecc.; certo è che il nostro autore, sfornito di una fantasia brillante, non sa uscire da questo campo sfruttatissimo, né infondervi nuova vita.

Un maggiore apporto personale possono manifestare le metafore che potremmo dire di carattere giuridico, le quali ricorrono spesso e forse s'adattavano meglio all'indole

positiva di Moreto; in effetti però riescono abbastanza fredde, quando non interviene qualche *agudeza* a ravvivarle.

Incolore è per esempio la seguente:

Ya, honor, tu causa se ha visto
en la sala del agravio,
donde la Razón preside:
ya la verdad hizo el cargo
por el fiscal... ecc.

(*La fuerza de la ley*, III, 14, 99).

Ma una discreta vivacità esse acquistano quando, poste in bocca al *gracioso*, assumono toni scherzosi: [186]

¿Hay más que hacer yo el papel
in solidum, sin que en él
entres tú de mancomún...?

(*El lindo don Diego*, II, 1, 358);

Toma tú la posesión
que es ternura de marido,
y luego pleitear puede
la propiedad.

(*Lo que puede la aprehensión*, I, 4, 169).

Il che accade pure per altri traslati. Per esempio, per l'abusatissima immagine della *flecha*:

No tiene amor mejor flecha
que vuestra mano derecha
si no es que saquéis la zurda.

(*El desdén con el desdén*, I, 5, 5).

Non migliori pregi del traslato giuridico presenta il discorso di Carlos, nel *Desdén* (II, 2, 91), intessuto d'immagini tratte dal linguaggio medico (*inflamación, calentura* ecc.) ed applicate all'amore; ma rivela ugualmente una certa tendenza a forme, per così dire, più realistiche e meno immaginose.

Non è rara l'iperbole, la quale però doveva essere così connaturale allo spirito barocco, da perdere molta della forza che talvolta presenta al lettore moderno. Alcune infatti sembrano formule schematizzate:

en el mundo no hay papel
donde se escriban tus glorias

(*El desdén con el desdén*, I, 1, 1);

lo que finjo

toda una vida me cuesta

(*Ibid.*, II, 2, 9); [187]

el mismo sol no arde
en tan puros esplendores

(*El lindo Don Diego*, III, 9, 368);

el castigo más sangriento
que han de haber visto los siglos.

(*Antíocho y Seleuco*, II, 11, 50).

Altre invece acquistano una loro grazia barocca, per l'inserimento di un'acutezza:

un jardín...
que tener escondido
puede aún al sol entre árboles y olvido.

(*La confusión de un jardín*, II, 8, 514);

mi asombro crece
y era al principio gigante.

(*Ibid.*, II, 8, 519);

dad vuestra esperanza al aire;
que a ser él de mis suspiros,
yo sé que fuera bastante.

(*El lindo Don Diego*, III, 9, 368).

Non manca neppure qui la nota comica. Così quando Don Diego loda la sua bellezza, ricorre a questa buffa iperbole:

sordo estoy de los suspiros
que me dan por las orejas;

e poco dopo:

diera su belleza espanto
si hiciera una dama un manto
de puntas destes bigotes.

(*Ibid.*, I, 8, 354). [188]

La metonimia e la sineddoche s'incontrano ad ogni passo: vari sostantivi astratti, come *amistad*, *amor*, *poder*, ecc., preceduti dal possessivo sostituiscono assai spesso il pronome personale. Dai casi più normali sul tipo di

mi amistad de vos lo fia

(*El lindo Don Diego*, II, 16, 364),

si giunge ad espressioni che lasciano una certa perplessità, come la seguente:

el cariño de un viaje
casi es deudo
(*Ibid.*, I, 1, 351);

o quest'altra, in cui l'autore, dimentico totalmente del valore figurato, dice:

para que mis temores
un sobresalto padezcan.
(*Yo por vos y vos por otro*, II, 8, 383).

La frequenza di queste formule, affettate ed un tantino pretenziose, che s'inseriscono pianamente nel discorso, lascia pensare che esse dovessero ricorrere spesso nel linguaggio dei raffinati e che fossero così correnti da non destare stupore.

Crediamo che sia sufficiente questa rapidissima rassegna, la quale trova conferma in numerosi altri passi che non è il caso di citare, per convincersi della scarsa attitudine di Moreto nei confronti della parte più sgargiante del cultismo. La sua adesione al movimento non è certo entusiastica né originale per quanto [189] concerne l'*imagerie* cultista, ed è perfino diffidente verso ogni attentato alla limpidezza dell'espressione.

Tutta l'altra parte invece, quella che fa leva sull'apporto del raziocinio più che della fantasia, e che grosso modo si può catalogare sotto il titolo dell'*agudeza*, trova il nostro autore non solo pienamente consenziente, ma anche capace di apporti personali ed efficienti.

Il termine *agudeza*, si sa, è in sé vago ed ampio, tanto che Gracián, nel suo trattato, include, sotto questa generica definizione, praticamente tutta la retorica barocca; potremmo perciò, per amor di precisione, dire che Moreto si orienta di preferenza verso quelle forme di ragionamento acuto ed ingegnoso, che paiono atte a soddisfare la duplice esigenza dell'*hablar claro* e del *conceto*.

Talvolta si tratta di brevi considerazioni, sul tipo di quella definita da Gracián *ponderación misteriosa*, con le sue varie articolazioni. Consiste, secondo la definizione gracianesca, nel dare una *razón sutil*, ossia artificiosa, di una qualche considerazione o constatazione.²²¹

Se n'è già citato un esempio nella breve *letra Por su perdida esperanza...*; molti altri di tipo assai simile sono reperibili nei canti tanto spesso inseriti nelle commedie. Eccone un esempio non molto diverso, anche strutturalmente:

Tiernas lágrimas derrama
Fenisa llorosa y triste;
bien se venga en lo que llora,
si las pierde èl que las pide.
(*Lo que puede la aprehensión*, III, 11, 184-5) [190]

Altre rivelano maggiormente le acutezze *de estrado* dei convenevoli d'amore:

²²¹ GRACIÁN, B., *Agudeza y Arte de Ingenio*, cit., Disc. VI, p. 42 sgg.

Que Casandra es la más bella,
aún los cielos no lo dudan;
si para verdad es grande,
para lisonja no es mucha.

(*El Licenciado Vidriera*, II, 12, 239).

E così via, quasi tutti i canti, quando non siano esclusivamente d'occasione, contengono una breve acutezza, di gusto moderatamente gongorino.

Naturalmente siffattiragionamenti s'incontrano anche frequentemente nelle parlate dei personaggi, in particolare nelle alterne battute degli innamorati, ispirate a gelosia o a complimento. Nel *Lindo Don Diego*:

Señora, no se despide
quien deja el alma asistiendo
al culto de vuestros ojos
desde que vive de ellos.

(I, 12, 357).

Con un'altra acutezza, così descrive il duca il suo desiderio di conoscere colei che l'ha sedotto col canto:

Creció el oído a los ojos
cada día el apetito:
que no hay quien se envidie más
que un sentido a otro sentido.

(*La que puede la aprehensión*, I, 1, 168).

Talvolta l'artificio si riveste d'una particolare grazia, come nella seguente descrizione: [191]

una fuente tan bella
que apruebes el encubrilla
los árboles de su orilla
si lo hacen por celos della.

(*La confusión de un jardín*, I, 2, 511).

Logicamente poi, quando vengono inseriti metri tradizionalmente lirici, come il sonetto, avvertendo l'esigenza d'innalzare lo stile, secondo le poetiche del tempo, Moreto ricorre più che mai all'acutezza. Gli esempi, in questo caso, possono essere tanti quanti sono i sonetti contenuti in questo teatro: ci limitiamo pertanto a trasceglierne uno fra quelli che, per la rigorosa dialettica del ragionamento artificioso, appaiono più tipici del nostro autore. E' il lamento di Alejandro, in *El defensor de su agravio* (I, 4, 494):

¿Cómo al vital aliento no desmayo?
Ni sé yo cómo no vivo peno,
pues mi pecho resiste este veneno.
O fue ilusión, u de mi muerte ensayo.
Estoy como el pastor a quien el rayo
quitó la vista, y al horror del trueno

perdió el sentido; y queda tan ajeno,
que, del susto, no siente su desmayo.
Mas no me dejó sólo absorto y ciego,
sino de alma y amor la unión partida.
Mas no, que a herirme, allí muriera luego;
mas sí, que como rayo hizo la herida,
que sólo al corazón abrasó el fuego,
y en el cuerpo al dolor dejó la vida.

In conclusione, Moreto non accettò tutto il cultismo, soprattutto non ne accettò la manifestazione più splendida. Non fu, insomma, gongorista, ma cultista. [192] Fuori dal cultismo non si spiegherebbero i versi che abbiamo sopra esaminati, né si spiegherebbe la più parte delle pagine di questo teatro.

D'altra parte, il termine concettista pare adeguarsi altrettanto bene a quest'opera pervasa da ragionamenti acuti e sottili, in cui, sotto il virtuosismo dialettico, appare la ricerca d'una chiarificazione interiore, d'una verità insomma, sebbene deformata nella particolare prospettiva barocca.

A sostegno di questa tesi starebbe il fatto che Moreto appare, per tanti versi, vicino a quegli ambienti classicheggianti ed intellettualistici che costituirono un fronte abbastanza compatto contro il culteranismo.

In fondo le medesime esigenze conservatrici, lo stesso culto degli antichi, gli stessi riferimenti, espliciti od impliciti, alla *Poetica* ed alla *Retorica* di Aristotele, e, in conclusione, le stesse istanze di razionalità e di equilibrio, che erano alla base delle poetiche tradizionaliste dell'epoca si ritrovano nella polemica antigongorista. In questo caso anzi, gli attacchi erano più massicci e decisi, cosicché, tra gli oppositori del culteranismo, troviamo aristotelici, come il Cascales ed il González de Salas, accanto ad innovatori, come lo stesso Lope de Vega.

Certo, se pure partecipò alla polemica, Moreto fu estraneo a quella *riña de verduleras*, che nasceva da personalismi, da rivalità e che in genere denunciava una scarsa consapevolezza critica; quella polemica a satirica e burlesca, alla maniera di Quevedo, nonché di Lope, la quale confondeva troppo spesso, ed intenzionalmente, il *gongorismo* con il *cultismo de* [193] *estrado* e che infine, nell'ardore e nel livore degli attacchi, raramente riusciva a mettere a fuoco le questioni più importanti.

Più congeniale dovette riuscirgli quella corrente che trovò in Jáuregui il suo principale esponente, la quale, nel tono pacato della discussione, affrontava veri e propri problemi stilistici e postulava, col conforto delle poetiche classiche, uno stile che obbedisse alle norme della perspicuità, dell'equilibrio, della razionalità, e insieme della nobiltà espressiva.

Sarebbe assai facile dimostrare la notevole corrispondenza tra le principali affermazioni di Jáuregui e lo stile moretiano, ma ci allontanerebbe forse troppo dal nostro scopo. Basti sottolineare la sua diffidenza verso l'eccesso di figure retoriche, accettate però entro determinati limiti, cui fa riscontro l'esaltazione di *conceptos* e *agudezas*; la sottile distinzione fra la volgare *claridad* e l'intellettuale *perspicuidad* (*a la poesía ilustre no pertenece tanto la claridad como la perspicuidad, que se manifieste el sentido no tan inmediato y palpable, sino con ciertos resplandores, no penetrables a la*

*vulgar vista...*²²²); l'ostilità alle trasposizioni sintattiche e insomma la propensione verso uno stile nobile ed equilibrantesi fra l'eccesso de *lo remontado* e il difetto della *flaqueza*.

Più ancora si sarebbe indotti ad accostare Moreto a questi ambienti culturali per via di quei palesi richiami all'estetica classica, dalla cui tradizionale partizione degli stili e dalle norme sull'elocuzione tragica deriva la maggior parte di queste proposizioni.²²³

Tuttavia, occorre anche ricordare che il culteranismo fu un fenomeno stilistico di carattere essenzialmente [194] lirico e che già il teatro aveva trovato una sua via in un generico stile che accoglieva con una certa moderazione le audacie di Góngora e dei concettisti.²²⁴

Questa relativa temperanza è il comune denominatore nello stile dei drammaturghi dell'*Edad de Oro*, quantunque sia sufficientemente elastico da includere il *prosaismo* (invero più dichiarato che applicato) di un Lope de Vega, accanto alle arditezze di un Tirso, ai barocchismi di un Montalbán e alla sontuosità dello stile calderoniano.

All'atto pratico dunque, e al di là delle satire e delle proclamazioni teoriche, il teatro si muoveva da tempo entro una sostanziale equidistanza dal concettismo e dal culteranismo o, meglio, in un atteggiamento eclettico che gli permetteva di desumere con discreta libertà dall'una e dall'altra corrente.

Sotto quest'aspetto, Moreto, a parte le espressioni personali, non si scostava dalla tradizione del genere.

D'altronde si sa che la questione, se esaminata in termini moderni, perde molto del suo significato: ad una serena valutazione estetica, la linea di demarcazione fra le due correnti appare talvolta assai incerta, quando non accada persino di confonderle tra loro. Ad ogni modo, senza addentrarci oltre nel problema, rimane il fatto che questa distinzione è storicamente esistita e che, quando gli scrittori difendevano l'una o l'altra posizione, puntavano su differenze che a noi potranno sembrare marginali, ma che essi non sentivano in questo modo.

Quando però compiamo una disamina stilistica del teatro moretiano, ricaviamo l'impressione che la [195] distinzione, già tenue nei suoi predecessori, abbia perduto ogni suo valore: la sicurezza, vorrei dire la freddezza, con cui l'autore trascoglie toni più apertamente culterani o concettisti per adeguarli alle diverse circostanze, lascia intendere che la polemica è ormai superata. Abbiamo usato tradizionalmente i due termini culterano e concettista, ma avremmo forse meglio potuto parlare di esuberanza verbale, che corrisponde ad altrettanta esuberanza sentimentale, e di rigore intellettualistico. Il secondo prevale, è vero, ma si esplica pur sempre nell'*agudeza*, la quale e, necessariamente, verbale e concettuale.

²²² Op. Cit., p. 342.

²²³ L'ostilità dichiarata contro l'inclusione di vocaboli latini o comunque non usuali, che è frequente motivo dei circoli antigongoristi (le voces advenedizas y desconocidas di cui parla Quevedo, l'*hablar peregrino* censurato dal Cascales ecc.) risale chiaramente alla dottrina aristotelica sull'elocuzione (V. Poetica, XXII)

²²⁴ Per questo González de Salas poteva salvare il teatro dalle accuse passionante che muoveva contro il culteranismo: Los Comicos estan mas preservados hasta hoi de esta pestilente influencia, quiera el Hado propicio librarlos de su contagio (Op. Cit., p. 120).

Il fatto è che la questione non solo non aveva più rispondenza in Moreto, ma aveva trovato anche la sua composizione definitiva nell'*Agudeza y Arte de Ingenio* di Baltasar Gracián. Ormai, per Gracián, i termini *culto* e *conceptuoso* sono divenuti dei sinonimi, tanto che, come già rilevava il Croce, potrà applicarli indifferentemente ad un medesimo scrittore;²²⁵ di conseguenza, egli cita ugualmente Quevedo o Góngora, proprio perché avverte la loro vicinanza dentro i confini di uno stile barocco, che variamente si articola nella sostanziale unità dell'acutezza.

Un tale processo di fusione non poté realizzarsi attraverso un equilibrio assoluto delle due componenti stilistiche, la verbale e la concettuale, (in quanto era pur necessario che una scelta venisse operata), bensì attraverso l'assorbimento della prima nella seconda. Non più concentrazione intellettualistica da una parte e cultismo di linguaggio dall'altra, non più insomma formalismo e contenutismo, ma superamento delle antinomie attraverso una nuova interpretazione dinamica [196] del concetto, come centro unitario e propulsore da cui si dipartono le varie figure stilistiche e retoriche.

Questo è il *principio Real dell'arte reina: uno como centro de quien reparte el discurso, líneas de ponderación y sutileza a las entendidas que lo rodean; esto es, a los adjuntos que lo coronan, como son sus causas, sus efectos, atributos, calidades, contingencias, circunstancias de tiempo, lugar, modo etc. Y cualquier otro término correspondiente. Los va careando de uno en uno con el sujeto...*²²⁶

La figura retorica pertanto è lo strumento espressivo del concetto: *Válese la agudeza de los tropos como de instrumentos para exprimir cultamente sus conceptos, pero contiénense ellos a la raya de fundamentos materiales de la agudeza,...*²²⁷

Gracián, quando insisteva su quest'aspetto più intellettualistico della poesia, aveva la coscienza d'interpretare un'esigenza dei tempi, sicché giudicava dall'alto di una prospettiva storica: *Florecieron un tiempo las alegorías; y poco ha estaban muy validas las semejanzas. Hoy triunfan los misterios y reparos.*²²⁸

Retorica ideologica che si sostituisce alla tradizionale retorica formale, come sostiene Menéndez y Pelayo;²²⁹ ma forse v'è anche ravvisabile qualcosa di più, ossia la ricerca di una più stretta moralizzazione dell'arte intesa come vivace ricerca razionale, la quale, per Gracián, non poteva essere altro che ricerca di verità.²³⁰

Era la stessa via imboccata da Jáuregui, sennonché qui il tutto appare portato alle sue ultime conseguenze e giustificato da un rigoroso inquadramento filosofico; [197] ed era, al contempo, pur nell'originalità delle posizioni, un altro modo di rifarsi ai classici, ossia alla *Poetica*, la quale lascia così spesso trasparire, accanto ad una visione razionale dell'arte (e dello stile), una diffidenza verso i sentimenti allo stato puro.

²²⁵ CROCE, B., *Problemi di estetica*, Bari, Laterza, 1923, p. 343, n. 1. Non condivide quest'opinione il Correa Calderón, il quale giunge però ad analoghe conclusioni: Todos los elementos literarios, los más diversos, eran por él asimilados (GRACIÁN, *Obras Compl.*, cit., p. LXXII).

²²⁶ *Agudeza y Arte de Ingenio*, cit., Disc. IV, p. 23.

²²⁷ *Ibid.*, prologo «Al lector», in *Obras Completas*, cit., p. 59.

²²⁸ *Ibid.*, Disc. LX, p. 357 sg.

²²⁹ *Op. Cit.*, p. 357.

²³⁰ V. quest'interessante aspetto in Sarmiento, E., Gracián's «Agudeza y arte de ingenio», in *The modern Language Review*, XXVII (1932), p. 280 sgg. e 420 sgg.: v., in particolare, p. 426 sgg. V. pure BATLLORI, M., *Gracián y la retórica barroca en España*, in *Retorica e Barocco*, Roma, Bocca, 1955, p. 31, dove si nega che si tratti di retorica concettista, ma piuttosto di un'estetica letteraria barocca.

La prima edizione del trattato gracianesco, *l'Arte de Ingenio*, uscì nel 1642 ed è pensabile che Moreto, come ebbe presenti le altre opere dell'autore, così non abbia ignorato, lui, letterato esordiente, questo manuale di retorica, che aveva anche il pregio d'essere una vasta antologia.

Gli aspetti dello stile moretiano che si sono esaminati nelle pagine che precedono costituiscono già di per sé una conferma della sua adesione alle posizioni di Gracián e dei classicisti in genere; e non solo per quello stile medio, né propriamente culto né sciattamente prosaico, che poteva trovare degli antecedenti, ma soprattutto per quel procedere raziocinante e sottile che è uno dei suoi tocchi più personali.

Se, poi, passiamo all'analisi della sua sintassi, la nota intellettualistica s'approfondisce. I suoi discorsi, quando non siano meramente espositivi (tuttavia anche in questi la razionalità ha modo d'insinuarsi), sono una fitta trama di precisazioni, limitazioni, chiarimenti che s'esprimono attraverso corrispondenti figure sintattiche, lasciando intravedere i veloci spostamenti dell'ingegno che si preoccupa di cogliere, le possibili connessioni del concetto formulato. Non che vada sempre a parare nell'acutezza, ma lascia spesso una vaga impressione di leggero sofisma, che nasce dalla sottigliezza di quest'orditura, la quale fa sì che, [198] sotto l'apparente scioltezza della frase, s'avverta come la presenza di un sillogizzare nascosto.

Siffatta impressione è favorita dalla frequenza di ipotetiche reali, estremamente alleggerite, o addirittura svuotate del loro valore di condizionalità, cui si sostituisce spesso una sfumatura causale, cosicché si stabilisce fra protasi ed apodosi un rapporto di logica consequenzialità. Esempi di questo tipo pullulano; eccone qualcuno (con *si* = *pues*):

si ellas niegan mi ventura
no logren pues su desvelo.

(*El Licenciado Vidriera*, I, 5, 252);

Vive de lo que muere,
si muere de lo que adora.

(*Las travesuras de Pantoja*, I, 5, 393);

Riguroso os imagino,
si de llorar en mis ojos
sólo dejáis el oficio.

(*San Franco de Sena*, II, 15, 134);

si habéis de rendirla al tiempo,
dádsela a vuestro valor.

(*Primero es la honra*, III. 1, 242).

Molto spesso questa forma appare variata per mezzo di un'interrogazione retorica in funzione d'apodosi:

¿qué quieres que escoja

si del término me sacas?
(*Trampa adelante*, III, 10, 162);

¿para qué es otro golpe,
si ése me lo quita todo?
(*El Caballero*, II, 17, 302). [199]

Talvolta lo stile elevato di quest'ultima formula è sottolineato da un discorso più elaborato e sintatticamente più complesso:

Si por mí has pasado
todo lo que has referido
¿qué hará quien por ver logrado
tu amor, te lo ha permitido,
siendo el suyo tu cuidado?
(*El Licenciado Vidriera*, I, 5, 252).

Talaltra appare in forma più concisa e più vicina al linguaggio parlato:

¿Por qué no, si os doy favor?
(*El Caballero*, II, 22, 303).

Non ci soffermeremo ad esaminare più a lungo questo sintagma, i cui esempi sono frequentissimi nel teatro di Moreto, ma reperibili anche in altri scrittori. Anzi, si tratta di un ricorso stilistico proprio della retorica barocca che, nella sua formulazione estrema, si condensa nella celebre antitesi gongorina *A, si no B*. Le prime manifestazioni di esso sono state poste in luce nell'opera di Juan de Mena dalla Lida de Málkiel, la quale ne ha pure rilevata l'ascendenza classica.²³¹ Non si tratta dunque di un'innovazione stilistica, ma, proprio per questo, è interessante notare come Moreto l'accetti nella formulazione meno audace e più razionale. Infatti non solo esteriormente la struttura di questo sintagma differisce da quello di Góngora, ma soprattutto è privo di quei valori antitetici (reali o apparenti) che assumeva nelle opere del poeta cordovese: il rapporto fra protasi ed apodosi è qui invece [200] di correlazione o di dipendenza, cioè sostanzialmente logico.²³²

Altrettali considerazioni si posson fare per le ipotetiche che mantengono il loro valore propriamente condizionale (benché in genere si tratti sempre del tipo reale). Spesso esse vengono collocate in serie e con anafora.

²³¹ LIDA DE MÁLKIEL, M. R., Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español, México, 1950, p. 305 sg.

²³² Bisogna aggiungere che questa tendenza intellettualistica era peraltro congeniale alla retorica barocca. In un'epoca in cui s'avverte la tendenza generale (in Spagna rappresentata dal Brocense e da B. Jiménez Patón, cfr. *Hist. de las literat. hisp.*, cit., p. 662 sgg.) a sostituire la poetica con la retorica e la retorica con la dialettica, è in atto un processo di razionalizzazione che coinvolge queste tre arti. Ridotta in genere la retorica alla pura elocuzione, i problemi della disposizione e dell'invenzione vengono risolti alla luce della dialettica. Ne consegue che, come la metafora poetica tende a risolversi nell'entimena retorico, così quest'ultimo aspira ad assumere l'aspetto del sillogismo. V. in proposito Morpurgo Tagliabue, *Op. Cit.*, con particolare riferimento alle pagine dedicate alla concettosità ed al concettismo e con qualche cenno a Gracián (p. 149 sgg.).

Ricorso, pure questo, della tradizionale retorica, anche al di fuori dello stile barocco; ma in Moreto questo carattere passa più inosservato, poiché le varie proposizioni si incastrano in un processo di pensiero che segue un'interiore dialettica. Processo non rigido, anzi spesso allentato per il gusto della frase elegante e della sottigliezza intellettualistica, ma ugualmente fornito d'una sua logicità.²³³

Quanto s'è detto per le ipotetiche vale per le interrogazioni retoriche in generale (reperibili in ogni pagina e spesso accumulate), le quali appunto sono non di rado veri interrogativi che il personaggio si pone in un interiore dibattito.²³⁴

Accanto a queste proposizioni, ritornano ancora, con discreta frequenza, le causali, le finali e le concessive.

Soprattutto queste ultime, in forma spesso reale ed introdotte da quell'*aunque* posto da Quevedo tra i vocaboli del linguaggio culto,²³⁵ s'adeguano alla dialettica del pensiero moretiano, il quale procede logicamente attraverso rapporti di causa ed effetto, nonché per limitazioni e precisazioni.

In qualche caso è talmente avvertito il bisogno di chiarificazione che l'autore non esita ad impostare una serie di concessive in rigorosa concatenazione. [201] Ecco un passo del discorso che Lisardo rivolge al suo capitano (*De fuera vendrá...* III, 12, 76):

...*aunque* ha dicho
el Alférez, de bizarro,
que a fingirlo nos movió
socorro tan necesario,
la verdad es que fue amor,
y *aunque* son yerros entrambos,
amor o necesidad,
el de amor es más honrado;
y *aunque* éste más os ofenda...

Si tratta veramente di pensieri che germogliano l'uno dall'altro, mentre piuttosto tenue ne è l'effetto retorico.²³⁶

In tutto ciò traspare un sottile gusto per le distinzioni che, nel discorso riferito ora, è sottolineato anche da altre espressioni: *lo primero... lo segundo... caso que...*²³⁷ le quali fanno pensare alle dispute degli scolastici e dei casuisti.

²³³ Tra gli esempi più significativi, si vedano le lunghe parlate di Don Juan nel Lindo Don Diego (III, 7, 367), del Re in *Cómo se vengán los nobles* (II, 7, 435), di Margarita nel Poder de la amistad (III, 4, 351).

²³⁴ Anche in questo caso gli esempi sono innumerevoli. Trascogliendo fra quelli che, a nostro avviso, possono meglio illustrare le affermazioni fatte, rimandiamo alla parlata in cui il Duca esamina gli argomenti a favore ed a sfavore della fedeltà della moglie (*El Defensor de su agravio*, III, 10, 507) ed alla scena in cui Antioco è combattuto fra l'amore ed il rispetto verso il padre (*Antioco y Seleuco*, III, 7, 53). Naturalmente, data la frequenza di proposizioni di questo genere, si potrebbero anche citare esempi in cui il valore razionale è più debole e quindi più evidente il significato puramente formalistico

²³⁵ La culta Latiniparla, cit., p. 422, a proposito del «labyrintho de las ocho palabras».

²³⁶ Nell'originale, lo stesso discorso ha un andamento essenzialmente paratattico: cfr. *¿De cuándo acá nos vino?*, III, 9, 216.

²³⁷ Sotto quest'aspetto, anche più ferrato è il discorso pronunciato da Don Félix in *El Caballero*, II, 1, 296: «Asentado es lo primero / que... Lo segundo, es necesario... Luego es cierta consecuencia...».

Quel che invece colpisce è la scarsità di proposizioni temporali, ma se ne capisce facilmente il motivo. I personaggi moretiani parlano un linguaggio intellettualistico lontano dalla visione popolare della realtà colta semplicisticamente come successione cronologica di fatti ed esperienze. I fatti si dispongono dinanzi alla loro mente in un rapporto vicendevole d'ordine filosofico, anziché storico, e sono pertanto esaminati in una successione dialettica; rispondono insomma ad una cronologia interiore che necessariamente prescinde da una materiale determinazione di tempo.

Tuttavia, nonostante il procedimento logico, il [202] linguaggio di Moreto non risulta affatto stringato; e questo deriva non solo dall'abile uso dei ricorsi retorici tradizionali, ma anche dalle frequentissime proposizioni esplicative che s'inseriscono, con valore leggermente parentetico, nello svolgimento del pensiero.

Collocate spesso in posizione lievemente subordinata per mezzo del tradizionale *que*, o coordinate per asindeto per mezzo dell'avverbio *pues*, ottengono il risultato di attenuare l'ipotassi o, viceversa, di movimentare la paratassi, in modo che il periodo si distenda in maniera più ampia e snodata.

Per un altro verso, rispondono anch'esse all'esigenza di chiarire definitivamente il pensiero, spiegandone valori più nascosti e relazioni che potrebbero passare inavvertite, spesso fissando in una sentenza il «caso» generale, per così dire, la legge universale che si vuole applicare nella situazione specifica.

Infine, corrispondono pure al desiderio di nobilitare l'elocuzione, che ne risulta particolarmente amplificata.

Ecco qualche esempio, fra i numerosissimi che s'incontrano ad ogni passo:

Por él el perdón os pido
destas lágrimas que vierto;
*que no se ofende el decoro
de las lágrimas del ruego.*
Preso, Señor, le tenéis,
con escándalo del pueblo
y con rigor: *no lo extraño
si la causa considero;*
porque sí...

(*La misma conciencia acusa*, II, 3, 109); [203]

Engañar yo su deseo
no es digna acción de mi fama;
*que no se excusa la muerte
cuando la vida es tirana.*

(*Lo que puede la aprehensión*, III, 5, 182);

Asegurad con su muerte
en vuestras manos el cetro;
que en vos es justa venganza

lo que traición en su pecho.

(Industrias confra finezas, II, 6, 276).

Non è raro che queste frasi intercalate, per un processo di germinazione, s'accumolino e s'incastriano in una sorta di ampia parentesi, resa complessa dalla serie di subordinate che si sviluppano l'una dall'altra, come nel passo seguente:

Hermano, siento tu mal;
que aunque no sé qué es amor
(¡Oh, si esto fuera verdad!),
al oír aquella letra,
me llega al alma el pesar,
porque al verte padecer
por ver que llorando está
otro dueño esta hermosura,
como en nuestros pechos hay
una misma sangre, tiene
tal simpatía de tu mal
con mi propio sentimiento,
que siento yo este pesar
del mismo modo que tú;
Y cuando llorando estás...

*(La fuerza de la ley, III, 2, 95).*²³⁸

Periodi esplicativi di questo genere giovano anche ad attribuire ampiezza e tocchi di razionalità ai [204] discorsi puramente espositivi, soprattutto a quelli che hanno lo scopo di narrare l'antefatto della commedia: basti citare per tutti la lunga parlata di Carlos nel *Desdén*. In questi discorsi anzi è avvertibile il gusto razionale della ricapitolazione e della messa a punto, reso più evidente dai frequenti *Ya sabes...*, *No ignoras...* simili.

Questi cenni che abbiamo fatto a talune caratteristiche della sintassi moretiana non possono che dare un'idea approssimativa della personalità di questo stile; la quale balza invece evidente e completa dalla reciproca connessione delle frasi e dei periodi. E' qui, nel contesto, che si scopre la particolare nota dell'*agudeza* moretiana.

Finora abbiamo citato brevi passi in cui l'*agudeza* ha modo di brillare e colpire a causa della rapidità con cui viene enunciata. Quando però il discorso si fa più lungo e complesso, allora interviene una certa modificazione: l'artificio della trovata ingegnosa lascia il posto alla genialità di un discorso perfettamente architettato, in cui l'autore si compiace dell'armonica disposizione delle parti e della seduzione che nasce dalla lucidità del ragionamento, il quale, a fil di logica, conduce, di deduzione in deduzione, alla soluzione dell'enunciato. Non vorremmo tuttavia venir fraintesi: non si tratta del ragionamento di un filosofo, e lo spunto è spesso barocamente acuto; l'interesse si appunta essenzialmente sul virtuosismo dello svolgimento, che è, a sua volta, un'acutezza.

²³⁸ La particolare complessità del passo citato è anche in rapporto col fatto che il personaggio sta elaborando una glosa.

Un certo numero d'esempi proviene dalle *glosas*, che erano, anche nella vita reale, autentici funambolismi dell'ingegno,²³⁹ e che non potevano mancare [205] nel mondo accademico e cortigiano di Moreto.

Ma, trattandosi d'un genere molto in voga, preferiamo tralasciarle, per soffermarci invece su alcune parlate che, trascelte qua e là, danno prova della particolare predilezione dell'autore per questo genere di gioco ingegnoso.

Ecco un lungo discorso, sostenuto in perfetto equilibrio da simmetrie e risposdenze, di cui riportiamo solo l'essenziale, affinché più facilmente se ne colga l'abile architettura. Siamo nel *Lindo Don Diego*: Inés prega Don Diego di rinunciare alla sua mano per *el lustre de la sangre que os alienta*, e subito aggiunge una raffinata acutezza:

La dificultad está...
en que siendo contra vos
os pido a vos la defensa.
Mas cuanto puedo ofendero
os pago en querer atenta,
que si habéis de ser vencido,
vuestro sea el venicimiento.

Poi gli spiega la ragione della sua ostilità alle nozze con lui e lo prega di opporvisi, come *caballero* e come *amante*. Segue una delucidazione (*De caballero, porque... de amante, porque...*), dopo di che il ragionamento, procedendo per antitesi od analogie, risale al punto di partenza, con un procedimento per così dire parabolico. Inés ha finora condotto il suo discorso su quattro punti essenziali: *el lustre de la sangre*, la richiesta di difesa fatta a Don Diego contro lui medesimo, la sua avversione a queste nozze, e il dovere di *caballero* e di *amante*. [206]

Ora, in contrapposizione a quest'ultimo punto, conclude:

Vencer mi aborrecimiento

con la violenza

...es acción tan descompuesta...

mentre invece, per analogia,

en dejarme...
vuestro decoro interesa.

Ed ecco la seconda conclusione, che s'appia con la dichiarata avversione alle nozze:

Vos, Don Diego, habéis de hacer
a mi padre resistencia...

La terza è una ripresa del secondo punto e, simetricamente, si svolge attraverso una serie di acutezze:

²³⁹ V. JANNER, H., La glosa española, in R.F.E., XXVII (1943), p. 188: La nota intelectualista... es la nota esencial de la glosa.

Tenéos vos para venceros
por otro en la competencia
y lograd de vos mandado
a vos vencido, la empresa.
Que si por el gran contrario
más la vitoria se precia,
vos no podéis escoger
enemigo de más prendas.

E infine, al *lustre* iniziale vien contrapposto il *desdoro* che cadrà su Don Diego, se egli si comporterà diversamente: [207]

pues donde acaba mi vida,
vuestro desdoro comienza.

(*El lindo Don Diego*, II, 4, 359).

Il discorso, che s'è necessariamente sunteggiato, mostra, nella sua completa estensione, un andamento sintattico altrettanto elaborato e duttile.

Viene introdotto da un ampio periodo ipotetico della realtà (*si el lustre, / de la sangre que os alienta...*) e subito entra *in medias res* con due principali seguite da proposizioni esplicative, che espongono i *pro* e i *contra* della situazione: *La dificultad está... Mas...*

Quindi viene inserita un'ampia narrazione del caso particolare, dello stato d'animo della fanciulla ecc., con andamento essenzialmente paratattico.

Poi, nel punto centrale del discorso, quando esso si fa più incalzante, tre ipotetiche reali esaminano tutti gli aspetti del dilemma, che vengono opportunamente definiti dalle causali seguenti (*de caballero porque...; de amante porque...*); al termine di un ragionamento tanto stringente ecco infine l'illazione rigorosa: *Luego en dejarme...*

Segue ancora un ampio discorso parentetico, che si esprime opportunamente attraverso la paratassi (movimentata, al solito, da numerose frasi esplicative), al termine del quale riappaiono i corni del dilemma: *Si vos no lo repugnáis... y si deseáis mi mano...*

Da ultimo si leva un minaccioso *Pero mirad...*, finché il lungo discorso giunge alla sua conclusione, resa stringente dalla presenza d'una causale: *pues donde acaba mi vida / vuestro desdoro comienza*. [208]

Come si vede, anche la disposizione dei periodi corrisponde ad un'esigenza di simmetria: le tre parti in cui prevale l'ipotassi imperniata sulle ipotetiche sono separate, ad intervalli pressoché identici, dai due lunghi passi essenzialmente paratattici. Accanto alla compiaciuta abilità dialettica, Moreto possiede anche la sapiente padronanza dei mezzi espressivi adeguati.

La stessa struttura riscontriamo nella scena di gelosia in cui Federico accusa Porcia di lasciarsi corteggiare dal re (*Primero es la honra*, I, 6, 230/1).

Questo discorso, sebbene riveli le medesime caratteristiche architettoniche del precedente nello svolgimento del pensiero, ne differisce tuttavia per la diversa

articolazione sintattica. Gli è che, mentre il primo sviluppava un ragionamento rigoroso espresso con chiarezza e senza esitazioni, qui il tono si fa lamentevole ed incerto ed il ragionamento si svolge non senza titubanza. In armonia con questa particolare situazione, mentre la prima parte, essenzialmente espositiva, procede per paratassi, nella seconda s'incontra un'abbondanza di concessive che sottolineano tutte le limitazioni della decisione assunta da Federico di abbandonare Porcia: *aunque sea en desprecio / del amor que me apasiona...; aunque me culpes...; aunque no sea agradecida...; aunque así lo conozca... ecc.*

Esaminiamo ora la parlata di Seleuco, avvedutosi dell'amore del figlio per la sua promessa sposa. La sua struttura è semplicissima: ad eccezione di due ipotetiche nella parte centrale, in cui è rapidamente dibattuto il dilemma, essa procede per paratassi appena variata da qualche incidentale e da rare deboli subordinate. [209]

Il re si trova a dover fare una scelta dolorosa, che così esprime alla regina:

el empeño que refiero
es, señora, lo primero
entre vuestra estimación
y mi propia obligación
y lo que al Príncipe quiero.

In questi cinque versi è proposto il tema che poi verrà chiosato. E' interessante rilevare che nell'impostazione non v'è nulla di artificioso: si tratta di un dramma comprensibile, esposto in maniera piana e senza alcuna sottigliezza. Ma l'artificio, l'*agudeza*, sta nello svolgimento, in cui il poeta, con un'abilità da giocoliere, palleggia le tre antitesi, sfruttandone tutte le possibili risorse. Non si tratta dunque di un ragionamento vero e proprio, ma di un virtuosismo essenzialmente verbale che, sotto l'apparenza di una struttura logica, rasenta il sofisma. Infatti Seleuco, dopo aver contrapposto *vuestra fe, mi amor, la obligación de padre*, così prosegue:

En empeño tan cruel
no se vio pecho ninguno,
padre, esposo, amante y fiel,
pues entre mí, vos y él,
hoy he de faltar al uno.
Faltarme a mí es tiranía;
faltarle a él impiedad;
faltar a vos grasería;

Poco dopo soggiunge:

mas me veo, siendo infiel,
sin mí, sin él y sin vos. [210]

E conclude invitando la regina a sposare Antioco: è l'unico mezzo per

no estar
sin él, sin vos y sin mí.

Infatti:

así os doy mi corazón
donde le tengo más fiel.
En él, Señora, os poseo,
y él me tiene a mí consigo.

La supplica infine di accettare,

porque así sólo me veo
con él, con vos y conmigo.

(*Antíoco y Seleuco*, III, 4, 51).

Ed è anche notevole un altro fatto: nonostante che il discorso sia imperniato su di un unico concetto, appare tuttavia variato; ciò dipende, oltre che dalla scioltezza del linguaggio, anche dall'abile disposizione dei tre termini antitetici, mescolati continuamente fra loro in tutte le combinazioni possibili.²⁴⁰

Non è tuttavia questa la forma prediletta da Moreto, il quale tende, di preferenza, verso strutture sintattiche più complesse, che raggiungono lo scopo di dare alla frase un maggior rigore logico. Certo siffatta predilezione per ragionamenti sottili ed abili può anche condurre, di sottigliezza in sottigliezza, al sofisma vero e proprio. Non c'è da stupirsene; il sofisma è una delle più raffinate forme di acutezza ed è presente, quantunque in maniera velata, anche nei passi che abbiamo or ora esaminati. Talvolta appare più scoperto ed allora, quasi a sottolinearne il carattere acutamente ingegnoso, [211] l'autore ricorre alle più rigide strutture sintattiche.

Di tal genere è, per fare un esempio, la battuta pronunciata da Demetrio ne *La fuerza de la ley*: egli chiede al padre di farlo uccidere, perchè, fra le due morti, quella per amore e quella dettata dalla severità del padre (l'una in senso figurato, l'altra reale), preferisce la seconda che gli abbrevierà la morte.

Siendo mi amor mi homicida

Finora si tratta di acutezze relativamente facili; ed ecco sopraggiungere il sofisma.

L'amore, dice, è nel suo sangue: lo generò il padre in lui: come potrà dunque questi ordinargli di seguire il suo comando (di sposare una fanciulla che non è quella da lui amata)

¿antes que el ser que me dio?
Y si mi amor es en mi ser...
cuando le llegue a vencer
¿con qué le he de obedecer,
si el amor no me lo quita?

(I, 8, 85).

²⁴⁰ Nel passo surriferito, i tre termini, schematizzandoli per comodità in yo, él, vos, appaiono nei seguenti rapporti: vos, yo, él; vos, yo, él; él, yo, vos; yo, vos, él; yo, él, vos; yo, él, vos; él, vos, yo; vos, él, yo; él, vos, yo; ossia nelle sei combinazioni possibili.

E così prosegue nel tentativo di giustificare, per questa via, il suo amore non approvato dall'autorità paterna, per concludere, infine, dichiarando illegittima la severità del padre.²⁴¹

Esaminato nella sua integrità, il passo è costituito da una serie di ipotetiche accompagnate da illative (spesso nella forma dell'interrogazione retorica) strettamente concatenate fra loro, cosicché il ragionamento, quantunque sofisticato, ne esce con l'impronta d'una sua interna logicità. [212]

S'è voluto esaminare qualcuno degli aspetti più salienti che il ragionamento assume nella pagina moretiana; non è detto che non se ne possano trovare altre forme, anche se queste rimangono le più tipiche. S'intende che esiste pure una larga parte, che volutamente si è trascurata, di ragionamenti più ordinari, privi di acutezze o appena sfiorati da esse.

Orbene, per concludere, ci pare interessante istituire un breve raffronto tra un passo di Moreto, evidentemente plagiato, e quello del modello. Quest'ultimo, tratto da *El Rey Don Pedro en Madrid*, possiede, nella serie di coordinate e di relative, un piglio tagliente ed incisivo. E' il re che, dopo aver vinto Don Tello, gli si rivolge con arroganza:

Yo
soy quien aquí cuerpo a cuerpo,
como tú lo deseabas,
te he dado a entender que puedo
hacer hombre con la espada
lo que rey con el respeto.
Y considera, cobarde,
que con la vida te dejo,
por ser menos que el cantor
y que el clérigo que he muerto
en Sevilla, por quien tú
hiciste tan gran desprecio
de mí, y por darte a entender
que los reyes en su asiento
soberano son más que hombres,
por la deidad que hay en ellos
y también más que hombres son
en la ocasión y el aprieto.

(*El Rey Don Pedro en Madrid*, III, 10). [213]

Passando nel *Valiente Justiciero*, il discorso si fa più breve e contemporaneamente acquista una strettissima concatenazione, riducendosi ad un solo periodo fortemente ipotattico:

Sí, don Tello,
que lo que tú deseabas

²⁴¹ Bisogna però notare che Moreto non approva affatto il comportamento di Demetrio, che è il personaggio irrazionale di questa commedia; pertanto i sofismi del suo discorso potrebbero anche esser stati intenzionalmente escogitati dall'autore per mettere in cattiva luce il personaggio.

te he mostrado cuerpo a cuerpo,
parando tu vanidad,
porque veas que eres menos
que el clérigo y el cantor
que maté a caso riñendo
con más aliento que tú,
para que sepas que puedo
hacer hombre con la espada
lo que rey con el respeto.

(*El valiente justiciero*, III, 11, 347).

Il che comporta anche variazioni di tono: nel modello di Lope, o di scuola lopesca, parla, con barbara grandezza, un re offeso nella sua maestà, accostando una serie di martellate sentenze; nel passo moretiano, il monarca, fattosi più cortigiano, espone i medesimi concetti in un discorso perfettamente architettato, snodantesi con dialettica serenità.

Una disamina del vocabolario di Moreto, che limiteremo, per non cader in minuzie, a sostantivi ed aggettivi, conferma quanto s'è detto finora.

E' il vocabolario che s'addice a questo teatro: composto, non triviale, ma neppure dovizioso, rivela anch'esso l'equilibrio dell'autore. Manca il sostantivo peregrino o l'aggettivo rilucente, ma la posizione del [214] vocabolo nel corpo della frase è sempre attentamente soppesata in modo da creare un'armonica impressione d'insieme.

E' ben vero che possiamo incontrare vocaboli che suonano peregrini all'orecchio del moderno, o per una certa carica d'affettazione, o per l'insistenza con cui ritornano. Tra i sostantivi: *demasia*, *brío*, *bizarria*, *rendimiento*, *valimiento*, *fineza*, *delirio*, *ceguedad* ecc., nonché i frequentissimi *discreción* e *grosería*; tra gli aggettivi: *esquivo*, *tirano*, *cruel* ecc., nonché *loco*, *ciego*, *necio*, *discreto*, *grosero*, di cui s'è parlato a suo tempo.

In realtà si tratta in generale di termini correnti nella *prosa de galanes* e simili, cui non solo Moreto ed altri letterati attinsero, ma tutta l'elevata società del tempo.²⁴²

Quel che importa invece rilevare è che la scelta del vocabolo non è mai casuale, ma risponde all'ideale di proprietà e chiarezza.

Rara è, per esempio, la semplice accumulazione di sostantivi od aggettivi e, quando appare, risponde a determinate esigenze. Cosicché un personaggio che parli adirato all'improvviso può anche uscire in questa accumulazione:

traidor,
falso, alevé y desleal

(*Lo que puede la aprehensión*, III, 15, 186).

In genere però l'accostamento è dosato. Ecco un caso di distinzione: Carlos dice d'aver voluto vedere se la corte fatta a Diana [215]

era por galantería,

²⁴² V. ALONSO, D., *La lengua poét.*, cit., 1. c.

gusto, opinión o violencia
de su hermosura divina.

(*El desdén con el desdén*, I, 1, 2).

I quattro vocaboli, come si vede, non sono gratuiti. Talvolta l'accostamento trae motivo dall'antitesi:

nieve, ardor, llama o ceniza.

(*Ibid.*, I, 3, 2)

Talaltra i vari vocaboli dell'eccitazione amorosa si dispongono secondo le leggi del *climax*.²⁴³ Ecco gli effetti d'amore (*climax* discendente):

lágrimas, desdichas,
lágrimas, ansias, lamentos,
suspiros, quejas, sollozos.

(*Ibid.*, I, 7, 6);

se ha convertido en delirio,
en ansias y desconsuelos,
penas, congojas, suspiros...

(*Lo que puede la aprehensión* I, 1, 168).

Frequentissimi sono in Moreto i giochi di parole di cui i più semplici sono fondati su analogie o ambiguità fonetiche, o semantiche.

Un poco elaborato il seguente:

fiero el adorno, hermosa la fiereza.

(*Lo que puede la aprehensión*, II, 2, 74);

Comici sono i seguenti:

es un mismo serafín.
Será fin y dará fin...

(*Lo que puede la aprehensión*, II, 2, 174); [216]

a los trece [días], me parece,
que aunque ella esté en sus trece...

(*El desdén con el desdén*, II, 1, 7).

Tra i più complessi, che sono anche acutezze, scegliamo anzitutto un esempio serio:

Aquel talle tan delgado,
que yo pintarle no puedo,
porque es él más delicado
que todos mis pensamientos.

(*Ibid.*, III, 5, 16).

²⁴³ Sul climax v. KENNEDY, *The dram. art.*, cit., p. 45.

Comici sono, invece:

Pues él ha de ser llevado,
no me le dé usted traído (un vestido).
(*El lindo Don Diego*, I, 6, 353);

es tan delgada tercera
que se sabrá fingir prima
(*Ibid.*, II, 2, 358)

che ritorna anche altrove.

Più comico il seguente scambio di battute su di una catena, di cui il servo vuol la metà:

Vicente. Alto, Jusepa, a partir. (ossia dividere)
Jusepa. Ya parto (*hace que se va*).
Vicente. No de carrera.
Jusepa. ¿Pues qué?
Vicente. De cadena.
(*La confusión de un jardín*, I, 3, 512).

Sfruttatissimo è questo gioco nei confronti del nome del *gracioso*, che, come si sa, è di solito anche un nome comune. Avviene con tanta frequenza che [217] ci pare sufficiente ricordare quelli relativi più gustosi *graciosos* di questo teatro, il celebre Polilla del *Desdén*.

Il nome del *gracioso*, ma talvolta pure quelli dei personaggi seri, serve anche a coniare dei verbi di sapore comico, il cui significato equivale a «ripetere con insistenza il nome stesso». Così, fra i tanti:

¿Qué han hacer sino *cintiar*,
laurear y *fenisear*,
porque *dianar* es delito?
(*El desdén con el desdén*, III, 3, 14).

Di questo tipo sono ancora altri vocaboli comici foggiate da Moreto: *sobriniboda*, *sotacaballerizo*, *encondecet*, *emprimar*, ecc.

Il che pare confermare quanto si diceva a proposito di certi aspetti della comicità moretiana: il termine insolito ed innaturale o l'uso ambiguo di esso diviene una delle risorse della comicità dell'assurdo.

Se dunque un'analisi stilistica ci ha condotti alla conclusione che, anche sotto quest'aspetto, il teatro moretiano denuncia la predilezioni dell'autore per l'ingegnosità, l'equilibrio e la compostezza (nell'ambito, non ci stanchiamo di ripeterlo, della sensibilità, barocca), vorremmo però dissipare l'impressione, che potrebbe sorgere, di freddezza. Composto non è compassato e non esclude vivacità. Quella vivacità che altri affidava ai voli della fantasia ed alle sprezzature sintattiche, Moreto la deriva dallo

scintillio del gioco intellettuale e della costruzione ingegnosa. Anzi, ai [218] fini teatrali, questa è una formula delle più efficaci, atta ad imprimere, oltre che particolare freschezza agli scambi di battute, un ritmo più serrato allo svolgimento della trama. L'intermezzo lirico infatti costituisce spesso una remora nell'economia della commedia, mentre il passo meditativo fa parte in genere dell'azione stessa, poiché incide sul suo sviluppo. Una analoga preoccupazione intellettualistica e di logica strutturale determina in fondo il frequente inserimento di musiche e canti, contrariamente a quanto potrebbe sembrare a tutta prima. A questo proposito osserva la Kennedy che Moreto cercò, per mezzo di essi, di supplire alla carenza lirica del suo teatro:²⁴⁴ vorremmo precisare che ciò avvenne probabilmente non perché l'autore, avvertita la propria insufficienza, sia corso ai ripari con i mezzi a lui più accessibili, ma perché il canto s'inserisce nell'azione meglio della parentesi lirica. Almeno così come l'usa Moreto: infatti raramente il brano (peraltro sempre breve) rimane isolato come un semplice orpello, ma giova a sottolineare i sentimenti dei personaggi, i quali lo chiosano o ne traggono spunto per considerazioni sul loro agire. E l'unità della *pieza* ne esce logicamente rinsaldata.

Per le stesse ragioni Moreto evitò le narrazioni a battute alterne e le esclamazioni inserite nel corso della frase, tanto care invece a Calderón, in quanto interrompono lo snodarsi armonico del discorso ed al contempo segnano battute d'arresto nello svolgimento della trama.²⁴⁵ [223]

Capitolo VI

Verso il crepuscolo dell'*Edad de Oro*

Con una classificazione abbastanza chiarificatrice, il Valbuena-Prat suddivide la storia del teatro barocco spagnolo in tre fasi: *de creación*, comprendente il ciclo di Lope; *de sistema*, ossia la scuola calderoniana; ed infine *de fórmula*, riguardante gli epigoni settecenteschi: Moreto viene ovviamente inserito nella seconda fase.²⁴⁶

L'interesse storico che il teatro moretiano suscita è però determinato dalla sua collocazione, per così dire, all'estremo margine di essa, venendo così a rappresentare l'ultima importante manifestazione drammatica dell'età d'oro.

Moreto seppe, infatti, pur nell'ambito del *sistema* calderoniano, escogitare un'impostazione personale, che gli permise di far sopravvivere ancora dignitosamente un genere ormai volgente al declino.

Da Calderón a Moreto un processo d'evoluzione è chiaramente avvertibile, sia sul piano stilistico, sia, soprattutto, su quello spirituale, ma il punto di maggiore divergenza fra i due autori sta forse nella concezione [224] di vita, pessimistica nel primo, ottimistica, con venature di scetticismo, nel secondo.

²⁴⁴ Ibid., p. 59.

²⁴⁵ Ad eccezione della Kennedy, che vi dedica alcune pagine (50 sgg.) e di qualche preciso rilievo del Cortés (p. X sg.), i critici hanno trascurato in genere l'aspetto stilistico di questo teatro. Qualche accenno, su posizioni che non condividano, è reperibile in alcune storie letterarie: v., p. es., SCHACK, Hist., cit., p. 98 (dove parla di linguaggio rico y castizo, ma privo di frescura y espontaneidad) e PFANDL, Hist., cit., p. 464 (se da mucho alambicamiento en los conceptos y mucho discreto en el lenguaje).

²⁴⁶ VALBUENA PRAT, A., Teatro moderno español, Zaragoza, Partenón, 1944, p. 10.

Calderón, poeta e teologo, vive profondamente il dramma della Controriforma e lascia continuamente trasparire la sua fiducia nell'uomo e nella realtà mondana: per lui l'uomo ha certo maggiori possibilità di peccare che d'esser virtuoso e le sue possibilità di redenzione stanno piuttosto all'esterno, manifestandosi nel *desengaño*, che nasce appunto al di fuori dell'uomo, quando la nullità del mondo terreno gli si rivela. Al contrario, i personaggi eletti di Moreto hanno scarse possibilità di sbagliare e comunque i loro errori sono momentanee *défaillances*, da cui facilmente si riprendono, grazie alle proprie risorse interiori.

L'autodominio dei personaggi calderoniani, per dirla col Valbuena - Prat,²⁴⁷ tende ad *acudir a lo eterno*, a cercare un altro centro di gravità, mentre il personaggio di Morto punta, semmai, alla ricerca ed alla riconquista di se stesso.

La verità è, dunque, in noi stessi, immanente, e la sua ricerca, pertanto, procede senza grandi sbalzi e senza profondi drammi; mentre per Calderón essa diviene ansiosa e tormentata ed i suoi personaggi ondeggiavano drammaticamente tra il vero e il falso, tra il reale e il fittizio.

Da quest'ultima posizione sgorga dunque la tensione barocca verso una verità che trascende la personalità umana e la ricerca perenne d'un equilibrio destinato a non esser mai raggiunto; nel nostro autore invece, ci si passi la ripetizione del concetto, l'equilibrio viene finalmente conquistato, sicché il dramma dell'anima barocca si scioglie e si rasserena. [225]

Sotto questo profilo, il teatro moretiano può veramente apparire come uno dei punti d'arrivo, cui lo spinto barocco doveva fatalmente approdare. Per questo, pur senza presentare caratteri propriamente innovatori, e pur inserendosi nel movimento secentesco, di cui eredita gli essenziali postulati, Moreto, riesce a dire ancora una parola originale.

Certamente, però, s'avverte come questo riuscito tentativo di vitalizzare un genere volgente al tramonto si realizzi a scapito dei più intimi motivi animatori di esso. E' un processo d'evoluzione sì, ma verso l'esterno ed in termini più quotidiani e mondani; è un processo insomma verso la superficialità, anche se, come s'è avvertito più volte, tutto ciò rivela ugualmente un sottofondo dottrinario e perfino, almeno nelle intenzioni, ascetico.

D'altronde è chiaro che l'unica possibilità di sopravvivere rimasta all'antica formula era precisamente quella di adeguarsi alle diverse esigenze spirituali dell'età nuova. Ma è altrettanto vero che una posizione come quella di Moreto poteva limitarsi a concludere felicemente una stagione teatrale e non a prospettare aperture nuove. Ora che il contrasto barocco s'è composto, ora che il teatro d'origine lopesca è divenuto tenue, delicato, stilizzato, contemporaneamente s'estenua e s'affievolisce.

Le manifestazioni successive, sebbene rivelino qualche esperimento «di cartello», denunciano il cristallizzarsi, la decadenza del genere: né uno Zamora, né un Cañizares, neppure il più sontuoso Bances Candamo saranno capaci di apporti veramente personali e si limiteranno per lo più ad esasperare i procedimenti [226] più esterni della tradizione. E' veramente l'*etapa de la fórmula*: tutte le risorse del grandioso e dello spettacolare sono sfruttate da questi epigoni: la cura minuziosa dell'apparato scenico,

²⁴⁷ Cfr. Hist., cit., II, p. 496.

l'accumularsi dei colpi di scena, le abusate agnizioni, il frequente ricorso alle *disfrazadas de varón* ecc.

Moreto, consapevole delle possibilità proprie e dell'epoca, aveva attenuato, alleggerito i motivi e le formule tradizionali; Cubillo era giunto quasi alle soglie del *género chico*: costoro, invece, adottando un procedimento inverso, gonfiano, affastellano, tendono al gigantesco, tragico o comico che sia.

Bances Candamo, che pur rimane, dei tre, il più contenuto e dignitoso, non sa sottrarsi a questa tentazione. Egli, che aveva detto di Moreto che *fue quien estragó la pureza del Theatro, con poco reparadas graciosidades, dejándose arrastrar del vulgar aplauso del pueblo*,²⁴⁸ era invece ammiratore devoto di Calderón. Intorno a questo si espresse in termini che lasciano intendere quali fossero le direttrici da lui seguite nel tentativo di accostarsi al grande maestro: *D.n Pedro Calderón de la Barca... fué quien dió decoro a las tablas y puso norma á la Comedia de España, así en lo airoso de sus personajes, como en lo compuesto de sus argumentos, en lo ingenioso de su contextura y fábrica, y en la pureza de su estilo*.²⁴⁹

Il suo teatro sfrutta, per l'appunto, personaggi solenni e grandiosi, vicende intricate in cui ha buon gioco l'elemento sorpresa (non vi mancano né le agnizioni, né le somiglianze di gemelli), nonché uno stile solenne e pomposo, costellato di cultismi, la cui esagerazione [227] già rilevava Mesonero Romanos.²⁵⁰ Tanto procede in questa ricerca d'uno stile elevato, che elimina praticamente le battute comiche (le *graciosidades* rimproverate a Moreto), svuotando il ruolo del *gracioso*, e consegue un tono quasi professorale, d'indubbio effetto su di un certo pubblico, ma che rivela la sua intrinseca debolezza.

Dello spirito del maestro e rimasto ben poco: i personaggi, freddi ed astratti, lasciano che l'interesse s'appunti sulla trama, fervida di motivi novellistici, talvolta scopertamente ingegnosa.

Qualche figura parrebbe ricalcare i temi moretiani della *discreción* o della *necedad*, ma in realtà rimane piuttosto all'esterno: per fare qualche esempio, Trajano, nella sua opposizione a Camilo (*El esclavo en grillos de oro*) o Margarita ed Enrique nel *Duelo contra su dama*, rivelano una *discreción* che è solo più abilità di raggiungere il proprio scopo con trovate ingegnose o di cavarsi dagli impicci.

Tuttavia Bances, grazie alla sua fedeltà al modello calderoniano, riesce ancora a mantenere una certa complessiva dignità e dimostra, come affermava lo Schack, *lo que puede hacer un poeta de facultades medianas, cuando con amor y abnegación se consagra al estudio de algún célebre modelo*.²⁵¹

Una ripresa decisamente esteriore delle formule passate rivelano Zamora e Cañizares. Il raffronto con il loro teatro è tanto più significativo, in quanto essi affrontarono, per lo più, i generi già trattati da Moreto.

²⁴⁸ BANCES CANDAMO, F. *Theatro de los Theatros de los passados y presentes siglos ecc.*, a cura di Serrano y Sanz, in *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, V (1901), p. 930.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 927 sg.

²⁵⁰ V. B.A.E., XLIX, *Apuntes biogr. y crít.*, p. XVII.

²⁵¹ SCHACK., *Hist.*, cit., I, p. 244.

Anzi, diviene quasi un passaggio obbligato, quando si prenda in esame la *comedia de figurón*, per cui al *Lindo Don Diego* moretiano vengono accostati [228] *El hechizado por fuerza* di Zamora ed *El Dómine Lucas* di Cañizares. Si tratta di opere destinate, per la loro stessa struttura, ad incontrare il favore del grosso pubblico; e, sotto quest'aspetto, non è da dubitare che il successo delle ultime due abbia eguagliato, se non superato, quello ottenuto dal *Don Diego*.

Soprattutto *El Dómine Lucas* rivela l'abilità di un commediografo che, conoscendo la psicologia degli spettatori, riversò nella *pieza* tutti gli ingredienti della comicità popolare, tanto che Mesonero Romanos giunse ad affermare che, in questo genere, «nadie rayó tan alto».²⁵²

Non ci soffermeremo su di un preciso giudizio di merito, né di questa commedia né di quella di Zamora, il che esorbiterebbe dai limiti del nostro lavoro, ma è indispensabile che si facciano alcune considerazioni d'altra indole.

Si deve anzitutto richiamare quanto già si disse in generale a proposito di queste tardive manifestazioni: gli autori riprendono gli spunti offerti dal teatro precedente, ma li sfruttano in maniera estrema, esasperata, cosicché le linee essenziali del genere riaffiorano in queste commedie quasi deformate nei modi della caricatura.

La prima osservazione da farsi è appunto che lo spirito della commedia de *figurón* è completamente tradito in queste opere: il *figurón*, Don Claudio o il Dómine Lucas, non è più un personaggio propriamente comico, alle cui spalle nasca il riso dello spettatore, ma si appropria il ruolo del *gracioso*, dstando il riso con le sue battute di spirito. Il tono generale diviene di conseguenza burlesco e la commedia [229] ondeggia fra lo spirito della *novela picaresca* e quello dell'*entremés*. Quest'ultimo aspetto è particolarmente evidente nell'opera di Cañizares, in cui tutti quanti i personaggi usano un linguaggio da trivio, con notevole compiacenza per ogni forma di volgarità farsesca.²⁵³ D'altronde lo scopo di questo lavoro è solo di far ridere, senza altri intenti, come dichiara esplicitamente l'autore nel commiato:

reconociéndose indigna [la commedia]
de aplauso ni admiración,
se contenta con la risa.

Indulge meno alla volgarità la commedia di Zamora, ma anch'essa ricerca il comico in motivi esteriori: mancando il gusto per il comportamento dei personaggi, si ricorre alle battute spiritose, alle situazioni buffonesche (il grottesco arredamento della camera di Lucía, il Dottore travestito da donna) e nel complesso lo spirito dominante è novellistico, poiché l'interesse principale riposa nell'accavallarsi di scene e nell'orditura della beffa.

In entrambe poi s'avverte un bisogno di colmare i vuoti d'un'azione troppo esigua con sempre nuove trovate, con complicazioni superflue, sino a perder di vista il filo della vicenda (*El Dómine Lucas* quasi si smarrisce nell'intrico delle scene): insomma

²⁵² Op. Cit., p. XX: «En este punto puede decirse que nadie rayó tan alto, pues ni Calderón en Don Toribio Cuadrillos, ni Moreto en El lindo don Diego, ni Rojas en Don Lúcas del Cigarral, ni el mismo Zamora en El hechizado, ofrecen á nuestros ojos una figura tan epigrámatica, tan cómica, tan viva, tan chistosa como El dómine Lúcas».

²⁵³ Si noti, per esempio, la frequenza del termine puerco con i suoi derivati, fino al grossolano gioco di parole «tampuerco», per «tampoco»

appaiono tutti i sintomi della decadenza d'un genere che non si regge più per intima forza e coerenza.

Che dire delle rielaborazioni? Rispondono al medesimo gusto di esteriorità, di *éclat*, perdendosi totalmente lo spirito che animava gli originali. Basti citare la rielaborazione del *Burlador de Sevilla* fatta [230] da Zamora in *No hay plazo que no se cumpla, ni deuda que no se pague, y convidado de piedra*, con titolo tanto pomposo ed esuberante.

Alla problematica del dramma tirsiano è qui sostituita la pura spettacolarità di una trama complicata e spesso superflua, di vicende che raramente trovano la loro giustificazione e scadono nell'inverosimile, dell'apparato scenico elaboratissimo (come sottolineano le ampie didascalie). Lo stesso finale, con la conversione di Don Juan, dimostra quanto l'autore sia rimasto all'esterno della concezione tirsiana.

Queste ed analoghe osservazioni si potrebbero ripetere per *La más ilustre fregona* di Cañizares (rielaborazione della novella cervantina) ed in genere anche per le commedie originali di questi epigoni.

Il processo verso l'esterno, che si rilevava in Moreto, si è dunque concluso, com'era nella logica delle cose, nella vacuità della pura preoccupazione formale.²⁵⁴

D'altra parte, proprio perché collocato in quel delicato punto in cui il teatro secentesco si conclude con una sua ultima dignitosa esperienza, ed in cui già sono racchiusi i germi della decadenza imminente, Moreto non poté essere l'anticipatore di nuovi sviluppi.

Ché se, badando superficialmente alla razionalità di questo teatro, alla sua compostezza, all'indagine dei rapporti sociali, si volesse scorgere in Moreto il precursore del teatro settecentesco di marca francese, si cadrebbe in un facile errore di prospettiva o per lo meno si uscirebbe in una proposizione vera solo a metà. E' chiaro che non esiste una storia di fatti culturali chiusi in se stessi ed isolati; da quest'angolo [231] visuale il teatro di Moreto può ben apparire uno dei tanti anelli di quel processo evolutivo che da Lope de Vega conduce a Moratín, ed è logico che, in questa prospettiva, Moreto appaia più vicino a Moratín di quanto non lo sia Lope, così come la Spagna degli ultimi Absburgo fu più vicina alla Spagna dei Borboni di quanto non lo fosse quella di Filippo II e III. Ma coloro che parlano di precorriti moretiani non alludono certo ad una posizione di questo tipo e pensano ad un Moreto proiettato verso il secolo XVIII e rappresentante d'uno spirito nuovo.²⁵⁵

²⁵⁴ Non vogliamo naturalmente escludere la presenza, anche in questi lavori, di elementi positivi: per esempio, la comicità farsesca ed il linguaggio picaresco potrebbero essere oggetto d'interessanti osservazioni. Il gusto del plebeo non era ignoto al barocco, soprattutto se, come s'è visto, applicato a personaggi e situazioni «ignobili», ma non aveva mai raggiunto un'estensione siffatta nelle commedie; pertanto proprio questa sua evoluzione, negli autori or ora esaminati, è un fatto storico non trascurabile. Ma a noi interessava porre in evidenza lo sfaldarsi dei motivi tradizionali del teatro barocco spagnolo, sulla cui scia questi scrittori hanno tentato di collocarsi.

²⁵⁵ Cfr. KENNEDY, *The dram. art*, cit., p. 122, dove si afferma che Moreto, indipendente da Calderón, può essere considerato il precursore della moderna commedia spagnola e che da Moreto a Moratín non c'è che un passo, quello dalla poesia alla prosa; cfr. pure la seguente affermazione del Viel-Castel, che lascia intendere una simile presa di posizione: Moreto secondo l'autore, avrebbe creato la vera commedia in Spagna, «celle qui cherche ses moyens d'intérêts non pas dans des aventures romanesques et extraordinaires, mais dans la peinture des travers et des ridicules de l'humanité». (Moreto, cit., p. 787).

Certo, chi badi a talune superficiali apparenze, può anche credere di trovare sufficienti vincoli di parentela fra i due autori: la predilezione per gli atteggiamenti razionali,

nei personaggi e nella struttura dell'opera, l'eleganza e la scioltezza del linguaggio sono infatti aspetti reperibili nell'uno e nell'altro scrittore (e, vorremmo aggiungere, in chissà quanti altri).

In realtà però, ove appena si scenda più a fondo, e se ne colgano la genesi ed il significato, si vedrà la differenza sostanziale dei motivi animatori; non solo, ma una più completa disamina del teatro moratiniano rivela pure la presenza di motivi ignoti al nostro autore, quali l'atteggiamento critico -di marca illuministica- nei confronti della società e della tradizione, l'ironia e la satira, l'indagine psicologica condotta sull'uomo come un problema scientifico, non sul personaggio (che è cosa comunque diversa dalla capacità d'analisi psicologica che qualcuno ha creduto di scorgere in Moreto), la ricerca tecnica ed il rispetto delle regole, intesi, l'una e l'altro, come *conditio sine qua non* dell'opera teatrale, l'imitazione del [232] teatro francese, motivi insomma caratteristici del secolo XVIII.

Ne *El sí de las niñas*, a tutta prima, pare di scorgere somiglianze generiche con i personaggi moretiani: Don Diego si direbbe il *discreto* che supera razionalmente la passione, altrettanto *discreto* Carlos che rinuncia all'amore per un valore superiore, Doña Francisca la *recatada* eroina dell'opera. Ma una più attenta lettura ci convince che si tratta di pura apparenza.

Anzitutto nei due innamorati c'è una malinconica accettazione di una situazione sociale ingiusta, che è irreperibile nel teatro moretiano, in cui invece si lotta d'astuzia e non ha luogo la rinuncia ad un amore puro, soprattutto perché la priorità, nell'amore, è un vero diritto di precedenza; ed inoltre il *recato* della fanciulla non è mal supina obbedienza (sono invece assai frequenti le ribellioni). In tutto il teatro secentesco poi, il *galán* non sottostà ai voleri di un vecchio rivale, ma semmai se ne fa beffe ed escogita macchinazioni atte ad ingannarlo, a meno che intervengano i lumi della ragione a farlo desistere.²⁵⁶

Il vecchio irrazionale-razionale è, come s'è visto, un tipo moretiano, ma è diversissimo da Don Diego: dapprima è trascinato da una passione illegittima o peccaminosa ed in un secondo tempo trova, nella sua razionalità, il *desengaño* che lo riconduce alla virtù. Don Diego invece non è passionale: è un malinconico vecchio, desideroso di compagnia giovanile, che cova già in sé, fin dall'inizio dell'opera, il suo *desengaño*. La sua bontà è innata e lo sforzo che dice d'aver fatto per compiere il gesto magnanimo non è [233] molto appariscente; egli è un personaggio quieto, amabile, ormai ottocentesco.

Il tutto poi è avvolto nella satira sociale-pedagogica, totalmente assente in Moreto e che costituisce invece la tesi dell'opera moratiniana. E il sottofondo è il filantropismo

²⁵⁶ In Antioco y Seleuco assistiamo ad una gara di generosità fra il padre ed il figlio innamorati della stesa donna, che potrebbe ricordare la situazione del *Sí de las niñas*; ma, a parte i toni più accesi, la situazione è differente. L'amore di Antioco è sorto per una vaga impressione sensoriale (la vista di un ritratto), mentre quello di Seleuco è il solo vero e legittimo, oltre ad avere il diritto della priorità; e gli sarebbe lecito non rinunziarvi.

illuministico, la morale sociale pratica e quotidiana, laddove in Moreto predominava una morale, bensì di rapporti sociali, ma idealizzati ed aristocratici.

I motivi fin qui analizzati, e le differenze tra i due autori, sono ancora più evidenti se si prende in esame *La Mojigata*, di più scoperto intento polemico, per non parlare delle commedie precedenti, la cui tesi illuministica è fin troppo evidente.

Ed è infine da aggiungere che quel tono d'eleganza e di raffinatezza, quel tocco di Versailles che s'è creduto di ravvisare in Moreto, non trova riscontro alcuno nel teatro del settecentesco Moratín.

Questi fu dunque l'innovatore, l'iniziatore del teatro moderno. Il barocco è ormai sepolto quando i suoi personaggi calcano le scene; sepolti il gusto scenografico, il linguaggio culto, la problematica controriformista, la grande epoca d'oro è un ciclo concluso e lo spirito umano sta battendo altre vie.

Una posizione più accettabile, sebbene con qualche riserva, è quella assunta dal Valbuena-Prat, il quale crede di scorgere nei toni più morbidi e musicali di Moreto un preludio a certe manifestazioni del secolo seguente, come l'opera buffa.

Como en Cubillo -sostiene il critico nel capitolo dedicato a Moreto- *se prepara el espíritu del siglo XVIII: música, galanteo, fusión de las figuras [234] con el paisaje... adivinamos en las comedias finas de Moreto una gracia de «minuetto», que lleva a las piezas más delicadas de Mozart.*²⁵⁷

Affermazioni che si possono sottoscrivere, ove se ne moderi la portata. Certe tonalità aggraziate del melodramma e, più vastamente, dello spirito settecentesco preilluministico possono essere facilmente accostate all'opera di Moreto. Occorre però subito precisare che le somiglianze vanno intese solo su di un piano superficiale e per di più non molto esteso, perché nel teatro moretiano circolano motivi informatori che rimarranno sconosciuti alle manifestazioni del secolo XVIII e perché l'aspetto melodico ed idillico non è affatto il preponderante nell'opera del nostro autore, sebbene vi abbia una larga parte.

Dopo tutto, più vicini al clima dell'operetta sono gli epigoni Zamora e Cañizares, nei quali l'elemento musicale è più sfruttato che in Moreto e più spiccata la predilezione per i toni facili e popolari. In conclusione, Moreto prelude a certi aspetti settecenteschi nella misura in cui il barocco prelude al rococò e taluni circoscritti aspetti del teatro recitato preludono al melodramma.

Crediamo invece che non si possa affatto accettare l'ipotesi di veri precorriti spirituali o ideologici e pertanto riteniamo poco convincente l'opinione espressa dallo stesso Valbuena-Prat, secondo cui il ruolo, talvolta assunto dal *gracioso*, di guida, di organizzatore, e quasi di pernio dell'azione, preannunzierebbe le successive concezioni sociali del teatro francese che porteranno a collocare il personaggio plebeo al centro della commedia.²⁵⁸ Sebbene [235] l'ipotesi sia seducente, non ci pare che bastino a giustificarla un Polilla, un Guijarro o altri *graciosos* ancora, quando l'impostazione

²⁵⁷ Hist., cit., p. 599 sgg.

²⁵⁸ Ibid., p. 601 sg. Pure il Ley accenna a quest'analogia col teatro francese, che si spiegherebbe però con l'influenza esercitata dal teatro spagnolo del Seicento su quello francese del secolo seguente (Op. Cit., p. 239).

generale del mondo in cui essi si muovono è spiccatamente aristocratica, anche se, in base ad una lunga tradizione che ha radici nella picaresca, lascia un posto, più o meno ampio, alle *trazas* d'un ingegnaccio plebo, *pícaro* o *gracioso* che sia.