

TIRSO DE MOLINA

STUDIO CRITICO

I

PREMESSA.

Molti sono i problemi che si addensano intorno alla vita e all'opera di Tirso de Molina. Il lavoro dei biografi e dei critici su questo autore tra i più grandi del teatro spagnolo⁽¹⁾ è stato, negli ultimi cinquanta anni, intenso. Le celebrazioni del terzo centenario (1948) hanno dato luogo, accanto agli studii di occasione, a un bilancio del già fatto, che è notevolissimo. Si confronti ciò che scriveva nel 1895 il Menéndez y Pelayo⁽²⁾ elencando le lacune da riempire e le incertezze da risolvere nel campo degli studii tirsiani, con lo stato presente di questi studii, e si vedrà quanto cammino è stato percorso.

La sua vita non è più oscura: di essa si conoscono ora i punti essenziali con sicurezza, e se il segreto della sua fisionomia di uomo rimane, di ciò la causa non è la scarsezza delle notizie, ma piuttosto la scarsezza nella sua opera delle confessioni personali, o di scritti di carattere lirico nei quali una più diretta espressione della personalità sarebbe stata possibile.

Cercare gli accenti autobiografici affidati alle voci del suo teatro è impresa delicata e dubbia, benchè a una appassionata conoscitrice di Tirso, Blanca de Los Ríos, paia di poterla condurre secondo una intima certezza⁽³⁾; non oseremmo nella maggior parte dei casi distinguere se parli l'intuizione dell'artista o la diretta esperienza dell'uomo.

(1) Si è discusso e ancora si discute se convenga assegnargli il secondo posto, dopo Lope de Vega; oppure il terzo, dopo Calderón; nè è mancato chi gli ha contestato anche il terzo posto, come chi ha creduto di preporlo a Lope.

(2) *Tirso de Molina*, in *Estudios de crítica literaria*, 2ª serie, Madrid, 1895, pp. 141-2.

(3) BLANCA DE LOS RÍOS, in *Obras dramáticas completas* de T. d. M., t. I, Madrid, Aguilar, 1946, p. 130.

Certo, come accade a tutti i drammaturghi spagnuoli del suo tempo — sebbene in lui in grado minore che non in Lope de Vega — il teatro gli porge sovente lo spunto⁽¹⁾ per allusioni, più o meno accentuate ed evidenti, a vicende e opinioni sue (per lo più sfoghi di carattere polemico); e ancor più sovente ritroviamo in esso l'espressione dei suoi gusti e criteri letterarii, dei suoi giudizi su scrittori del suo tempo, della sua cultura. Così che anche più dell'autobiografia dell'uomo vi troveremo ricca e nitida l'autobiografia dello scrittore. Su questo tema egli ha detto la sua parola esplicita e meditata a più riprese e — cosa rara — senza contraddizioni. Tenendo come punto di partenza le pagine bellissime di teoria teatrale e della congiunta polemica che sono nei *Cigarrales*, si potranno coordinare tutti i giudizi letterarii che abbondano nella sua opera. Infine, il ritratto di Tirso nella sua vita e nel suo spirito di ecclesiastico emergerà soprattutto dalla sua *Historia general de la Orden de Nuestra Señora de la Merced*⁽²⁾.

Possiamo dunque dire in complesso che tutta la materia per una raffigurazione di Tirso uomo, letterato e religioso, è pronta, e attende che si raccolgano le sue fila per intessere una moderna biografia. Già s'intravede l'immagine razionale ed equilibrata che dovrà risulterne.

La sua opera consisteva di ben più di quattrocento commedie (non sappiamo se questa affermazione non fosse in parte convenzionalmente esagerata da contemporanei); dei due volumi miscellanei di prosa, versi e teatro (*Los Cigarrales de Toledo* e *Deleitar aprovechando*), di alcuni *Entremeses*, di scritti minori (vite di santi, uno studio genealogico, rime varie), e della ampia Cronaca del suo Ordine della Merced, che occupò gli ultimi suoi anni.

Dell' teatro furono stampati in vita e per conto dell'autore, riuniti in cinque *Partes*, solo cinquantanove drammi. Gli altri sono sparsi, o sono in raccolte di altri autori: qualcuno ci è serbato manoscritto. Tutto il teatro di Tirso giunto a noi sono ottantaquattro opere circa, tra autentiche e attribuibili con sicurezza; e una decina di incerta attribuzione.

Sulla pubblicazione di queste opere si discutono ardue e non tutte superate difficoltà. Le *Partes* incominciarono ad apparire poco dopo una diffida piombata su lui di un tribunale ecclesiastico a non più

(1) Qualche volta per mezzo di un personaggio di sfondo, che ha il nome di Tirso, pastore.

(2) Ancora inedita; di essa si sta preparando una edizione, ma per ora la si conosce soltanto da estratti e brani sparsamente citati.

scrivere pel teatro ⁽¹⁾. Sappiamo che alla sentenza egli non si uniformò, e continuò la sua opera, sia pure con lena declinante che venne meno prima della vita. Ma la pubblicazione, evidentemente da lui disegnata prima che al suo orizzonte si schierassero in tal modo l'invidia e l'inimicizia, nasceva in circostanze avverse e aveva necessità di cautela e di riserbo. Il primo volume apparve a nome dell'autore; ma per gli altri quattro intervenne la figura del «curatore» che prendeva su di sè la responsabilità della divulgazione del teatro di Tirso; il cugino Francisco Lucas de Avila ⁽²⁾. Se per quattro di questi volumi non nascono dubbii di attribuzione nè di testo (i testi tirsiani sono relativamente corretti); il secondo è, a detta di tutti gli studiosi, un vero «rompicapo bibliografico»: nell'avvertenza, Tirso dichiara che delle dodici commedie contenute in esso quattro soltanto sono sue; e con ciò getta il dubbio su molte che, oltrepassato il numero di quattro, tuttavia sue appaiono. Eppure la sua dichiarazione non è un semplice espediente, ma ha trovato conferma; chè una delle commedie di questa seconda parte è certamente di altro autore ⁽³⁾.

Resta, o da accogliere alla lettera la dichiarazione di Tirso, o da cercare una via di mezzo quale potrebbe essere questa: che più di quattro fossero in effetti le commedie sue in quel volume, e che egli ne volesse ridurre di tanto il numero per dimostrare il meno possibile la sua attività teatrale ⁽⁴⁾. Certo, senza un motivo di interesse suo, non si comprende perchè egli avrebbe dovuto indursi, quando tante sue opere attendevano di essere pubblicate, ad accoglierne otto di altri autori in quel suo volume; il riserbo della sua dichiarazione sa di bizzarria, o di espediente: egli ben poteva, almeno nell'avvertenza, indicare i nomi degli altri autori o le opere che ad altri spettavano. Un punto è certo: e cioè che la seconda *Parte* e la strana forma della sua pubblicazione è da mettere in rapporto con l'interdetto che aveva colpito Tirso.

(1) Il provvedimento emanato contro Tirso dalla «Junta de Reformación» è del 6 marzo 1625; la prima *Parte*, del 1627 (ma la dedica del 1621).

(2) Si è anche sospettato che questi fosse un prestanome creato da Tirso «para subtraerse a las tempestades y persecuciones envidiosas» (B. DE LOS RÍOS, ed. cit., p. LXXXVIII).

(3) *La Reina de los Reyes*, di Hipólito de Vergara, pubblicata già nel 1629.

(4) Si veda una analoga ipotesi in A. MIRÓ QUESADA, *Asteriscos sobre Tirso (Mar del Sur*, Lima, maggio-giugno 1949). Che le opere che Tirso dice non sue fossero in realtà frutto di collaborazione sua con altri autori, è l'opinione di E. COTARELO, *Tirso de Molina, Investigaciones bio-bibliográficas*, Madrid, 1893, p. 83 sgg.

Ciò che rende più pungente e grave il dubbio, e che ci ha indotto in questa breve avvertenza a soffermarci sulla questione, è che la seconda *Parte* contiene *El condenado por desconfiado*, il dramma più alto di Tirso, e di esso lascia in dubbio l'autenticità.

È questo il problema più vivo della critica tirsiana: non solo dell'opera di Tirso rimane a noi una quarta parte soltanto; ma i due drammi che per varii motivi emergono su tutti gli altri, non pure di Tirso, ma del teatro spagnolo: *El condenado por desconfiado*, e *El burlador de Sevilla*⁽¹⁾ non sono con assoluta certezza suoi: sebbene dopo lungo disputare la critica si sia pacificata nell'attribuirli concordemente o quasi a lui. Altri drammi sono di non certa attribuzione, ma su essi si è venuti a conclusioni soddisfacenti, nè d'altronde alcuno di essi si avvicina al pregio dei due capolavori.

Un campo di ricerche sul quale molto si lavora è la cronologia; molte opere di Tirso sono ora databili con certezza, quasi tutte le altre con sufficiente approssimazione. Ma una costruzione di distinti periodi o cicli in essa⁽²⁾ ci appare ancora alquanto infondata. Assai più conforme alla qualità del teatro spagnolo e necessaria al lettore, prima che allo studioso, è la divisione per generi, per motivi; queste opere sono spesso lontane spiritualmente anche quando vicine cronologicamente l'una all'altra; nell'animo dell'autore convivevano senza contrasti, in virtù della spontaneità e della vitalità loro, motivi ed ispirazioni varie e tra sè indipendenti⁽³⁾.

Non paia, il nostro, un voler ignorare l'opera della critica e ricerca erudita e tornare al generico indistinto. Desideriamo solo, tra tante vie segnate in tanta vastità di orizzonte, scegliere la nostra che non può essere se non limitata e modesta. Noi intendiamo presentare al lettore italiano una lettura dell'opera di Tirso⁽⁴⁾ e mettere in luce quella che di essa è, secondo noi, la voce più ispirata.

(1) La prima edizione del *Burlador* è, come è noto, in *Doce comedias nuevas* de Lope de Vega y otros autores, Barcelona, Margarit, 1630, col nome di Tirso de Molina.

(2) Quella, ad esempio, proposta da BLANCA DE LOS RÍOS, nella introduzione alla ediz. critica cit.

(3) « Cuando creemos conocer perfectamente los rasgos de su fisionomía, nos muestra en seguida otros completamente diversos » (A. F. SCHACK, *Historia de la literatura y del arte dramático de España*, Madrid, 1887, t. III, p. 400). « Fertilísimo ingenio, pues a cualquiera cosa que le aplica le halla dispuesto » lo elogia Lope nel dedicargli *Lo fingido verdadero*.

(4) Nelle citazioni ci siamo valse, per teatro, delle edizioni, che si integrano, dell'Hartzenbusch (B.A.E., Madrid, Rivadeneyra, 1885); e del Cotarelo (N.B.A.E.,

II

CARATTERE DELLA POESIA DI TIRSO.

L'opera teatrale che possediamo, anche se è sì piccola parte di ciò che egli scrisse, ha tuttavia vasti confini, sicchè possiamo dire quasi con sicurezza che pur nelle perdite certamente subite abbiamo la fortuna che ci sia conservato abbastanza da darci un'idea dei varii toni e motivi che egli seppe trattare.

Guardandoci indietro, verso l'epoca in cui la fama di Tirso era affidata alle variazioni del gusto, e ancora non ben confermata nella immutabilità di un classico, troveremo che egli era considerato essenzialmente autore di favole amorose, leggiere di trama e di costumi, e, per quanto artisticamente preziose, moralmente spesso audaci e persino riprovevoli. Il *Condenado*, collocato ad altèra distanza, stentava ad essere considerato davvero fratello delle « profane » commedie.

Questa concezione poteva essere effetto della scarsa conoscenza, come anche risultato di una sedimentazione del gusto; in definitiva, ha il suo significato. Ma certo ignorava la ricchezza di temi diversi che sono in quell'opera: una gradazione che va dalle spontanee fioriture della gioia e dolore del vivere allo stato puro al loro comporsi e schematizzarsi in problemi di casistica morale; fino ad assurgere alla gravità e alla drammaticità dell'esempio. E parallelamente nelle commedie ispirate all'amor divino; alle quali si aggiungono i non pochi drammi « storici ». Gli *autos* per solito isolano in concetti con valore di allegoria e di simbolo la visione morale e religiosa che come anima scorre per le vene di quell'opera; e hanno scopo edificante.

Madrid, Bailly Baillièrre, 1906, due voll.). Delle *Obras dramàticas completas* nella ed. critica cit. con ricchissime introduzioni di B. de Los Ríos, si attende il compimento col secondo volume. Per il *Burlador de Sevilla*, ci siamo valse della ed. di Américo Castro (Madrid, la Lectura, *Teatro de T. de M.*, tomo I; 3^a ed. 1932); per il *Condenado por desconfiado*, dell'ed. di A. González Palencia (Zaragoza, Ebro, 1939); per i *Cigarrales*, della ed. di V. Said Armesto, (Madrid, Renacimiento, 1913). Non è questo il luogo di accennare neanche i sommi capi di una bibliografia su Tirso. Si rimanda alla compiuta bibliografia, che giunge fino al 1949, pubblicata a cura di E. Hesse in *Tirso de Molina. Ensayos sobre la biografia y la obra del maestro fray Gabriel Téllez*, a cura della rivista *Estudios*, dei Padres Mercedarios, Madrid, 1949, pp. 781-889.

L'atteggiamento di Tirso verso il mondo che rappresenta è sereno, equanime, se non indulgente. Il suo animo religioso non contrasta con la mondana folla di personaggi, di passioni terrene che popola i suoi drammi, anzi ne è la condizione: è la causa della varietà, della particolarità, della finitezza di essa.

Particolarmente definire implica giudicare. E Tirso, preciso, acutissimo psicologo, definisce e guarda con serenità il mondo rappresentato. Domina tutta la gamma dei sentimenti: sa quale suono rendono e, quanto li conosce, tanto ne è distante. Essi si armonizzano nel suo animo, si coordinano e il risultato ultimo è, sola che li valga e superi tutti, la superiorità della fede.

Non v'è dunque distacco netto tra il suo teatro mondano e l'animo religioso; bensì proprio una compenetrazione che dà ragione dell'acutezza e dell'umanità sua nel rappresentare la vita⁽¹⁾.

Estrema lucidezza: questo è il carattere tipico della visione del mondo di Tirso; il difetto che talvolta ne deriva è la schematicità, fino all'indifferenza.

Ma nell'accogliere la sorridente e tenera ispirazione dell'amore umano come nota che sovrasta nel mondo dei sentimenti, e l'abbandono dell'amore divino, egli si illumina di una luce più forte, e attinge il rapimento da cui nasce la poesia. Allora non è più la sua abilità drammatica che noi ascoltiamo, ma l'irrazionale che vive nei versi, che domina. Non si urta contro nessun limite: è la libera fantasia liberamente ispirata, nè conosce convenzioni.

Non ci si accusi di parzialità e di unilateralità se nelle pagine che seguono daremo a questi aspetti quasi esclusivo rilievo, pur cercando accanto ad essi di accennare un'idea degli altri motivi e caratteri di quell'opera.

Intesa la proprietà dello spirito di Tirso come una lucida visione imparziale della vita e del mondo, si comprende perchè sia così ricca la sua vena comica e satirica e i suoi personaggi comici, i *graciosos*, siano tra i più graziosi del teatro spagnolo; la arguta malizia di Tirso, è la qualità che per prima sorprende in lui. Il suo umorismo è più sistematico, analitico, che lampeggiante; tende al quadretto, alla battuta,

(1) Per risolvere un'inesistente contraddizione tra la profonda conoscenza della vita e delle passioni umane che rivela l'opera di Tirso, e la sua qualità di sacerdote, si congetturava una sua giovinezza avventurosa prima della monacazione; caduta questa ipotesi ora che è certo che egli si ordinò sacerdote giovanissimo, è rimasta come sola spiegazione la sua pratica di confessore.

allo scherzo; talvolta anche è un po' troppo insistito. Ma anche esso ha possibilità di ispirazione più alta, quando trapassa in umano sorriso.

L'obiettività della visione dà luogo a un'altra sua caratteristica: il realismo che può divenire, anche, brutalità. Senza partecipazione, anzi freddo, distante, comunica il suo disgusto, e appunto perchè è estrinseco, non ha limite. Sono assai frequenti in quell'opera scene di crudeltà, scene di brutalità, scene di comicità grossolana.

Ma questo spirito razionale trova il suo riscatto e la sua poesia vera proprio dove non ragiona: allora l'eloquenza robusta, persuasiva, incisiva che gli è consueta cede il posto a una trasparente leggiadria, e al trepido linguaggio del sentimento umano.

Tirso al pari, ma più intensamente ed esclusivamente, degli altri drammaturghi spagnuoli del suo tempo, sente l'amore come condizione nella quale sono impegnate tutte le forze dell'essere. Esso, visto come intensificazione della facoltà vitale, è intensificazione della fantasia in Tirso stesso: le sue commedie amorose contengono le note di un poema unico, una vicenda umana che amiamo e intendiamo nel suo tutto più che nelle singole manifestazioni. Sono tra esse opere perfette come individualità; ma si tendono anche, l'una all'altra, la mano e noi le vediamo congiunte. È un popoloso inferno, paradiso e purgatorio delle passioni. Questo sentimento, al quale gli esseri umani si sanno votati, che è quasi indipendente dagli individui — sovente questi si sostituiscono, ed esso resta — è la nota umana nella quale Tirso intuisce tutte le vibrazioni della dedizione e della disperazione, e alla quale affida il segreto della vita. È sentito come forza viva, operante, fantasiosa: in modo quasi pagano (« Es gentil el amor en vida y muerte »): pagana libertà è la sua famosa arditezza e spregiudicatezza. Appare quasi prerogativa dell'anima femminile: perchè sebbene i personaggi siano tutti, uomini e donne, schiavi di quella ineluttabile forza, sono le donne ad avere l'inventiva, la fantasia, la grazia; ad identificarsi con esso. Tirso avvolge di un unico sguardo carezzevole e sorridente l'amore e le donne: si direbbe che smetta di giudicare per guardare stupito, con l'atteggiamento di chi apprende sempre cose nuove.

Non si sbaglia; nel cantare l'amore e tutti gli stati d'animo che gli si legano — fino a quelle « niñerías al parecer de quien no es amante, y veras del alma para los que lo son », — e la vita nella sua luce, Tirso è lirico, se s'intende lirica per poesia più intensa. La sua voce si fa armonica, il verso scorre limpido e pieghevole all'urto

delle passioni: gli esseri umani sospirano e cantano, colti nell'atto stesso della loro più assoluta spontaneità.

Passa dall'essere deliziosamente *vivace* fino all'essere vitale ed essenziale. L'acutezza e la naturalezza impareggiabile con cui egli nota anche gli stadii ordinari e medi del sentimento e della vita, potrebbe far apparire la sua commedia una commedia « borghese ». Laddove Lope giunge d'impeto alle note alte, alle note estreme, egli, pacato osservatore e conoscitore, attraversa tutte le gradazioni. Il proprio della sua arte è appunto nello svolgersi del sovrannaturale del sentimento dall'usuale della psicologia; la sua qualità più spiccata è in questo suo parlarci confidenziale, ragionevole, che si illumina sempre più fino a condurci nel regno della fantasia che è la realtà superiore.

Questo illeggiadrirsi graduale della fantasia, passando dalla grazia maliziosa alla commossa evocazione, questo superare sè stesso, ha una tipica rispondenza nel suo stile che diventa allora cantante, esclamativo, deliziosamente ingenuo; per quanto maturo, dosato, ragionante è di solito.

Quando ci imbattiamo nel paragone divenuto d'obbligo dell'animato discutere, fare capricci, contraddirsi dei suoi personaggi — nei suoi dialoghi scintillanti, leggiери, aerei come un ricamo — con quelli del Marivaux, si ha il senso immediato della stonatura: chè con tale paragone si ignora la qualità essenziale che avvisa in Tirso quelle scene: la profondità. Non è il giuoco amato di per sè stesso, che consuma sterilmente la dovizia di intuizioni psicologiche; è un giuoco espressivo, necessario, equilibrato. Solo a volte perde questo carattere, e lo si avverte subito; sono questi i casi nei quali vien fatto di dire che Tirso « prelude alla maniera settecentesca ».

Il mondo per Tirso non è idealizzato, nè idealizzabile; esiste nel suo animo un regno ideale, il dominio della fede; fuori di questo, egli pur accettando, conoscendo, la vita e le passioni umane, non riesce a prenderle abbastanza sul serio da idealizzarle. Tanto è vero che le massime e le definizioni, che ricorrono costanti in Lope, in lui di solito non si ripetono, ma variano seguendo la casistica degli avvenimenti singoli a cui si riferiscono (a parte le grandi linee della sua moralità). Lope credeva nel mondo delle passioni, tanto, da costruire su di esse una sua filosofia: soprattutto una filosofia dell'amore. Tirso conosce perfettamente quel mondo, ma non si sente di fare « filosofia profana » su di esso. Nè si può dire che sia in lui il senso del tragico: è troppo religioso per questo. Ogni tragedia, anche la più atroce, ha per lui uno sbocco, una possibilità di superamento: nella fede, nella

giustizia divina. Non ha luogo in lui quella ingiustizia assoluta, quell'incomprensibile, che genera la tragedia.

Dinanzi al limite massimo della disperazione umana quest'animo profondamente religioso resta sereno. Il senso del transitorio di tutto ciò è troppo forte in lui. Quando più serrato si fa il dramma, l'alternativa più crudele, egli, posto di fronte al problema drammatico, non vede più esso, ma l'essenziale contrasto: *salvazione, dannazione*.

Ecco perchè Tirso dà sovente un' impressione di crudeltà, di spietatezza; la sua è una crudeltà che non ha a che fare con la dolce indulgenza del suo animo; è un non fermarsi a quelli che pure si considerano i termini estremi della sofferenza umana.

Egli ha scritto molte « tragedie » nel senso esteriore, ma una soltanto è vera tragedia, nella quale il poeta si compenetra profondamente in un dramma sofferto da una coscienza consapevole, l'eremita Paulo; un dramma che investe la sostanza stessa della fede, e ha sullo sfondo, come conseguenza, l'eterna dannazione: *El condenado por desconfiado*, l'unica opera nella quale Tirso sente di muoversi nell'assoluto.

La fantasia di Tirso, come in quasi tutti i veri poeti, si risveglia in funzione della poesia.

Lope, genio istintivo, profonde freschissimi fiori di fantasia ovunque, a piene mani; il difficile sarà appunto, in tanta e così naturale ricchezza, discernere: chè si sente la tentazione di accettare tutto entusiasticamente.

La fantasia di Tirso invece di solito è fredda; animo equilibrato e razionale quale egli è, la sua fantasia si anima soltanto al lume dell'ispirazione. La sua forma non è spontaneamente immaginosa: verseggia elegantissimo, preziosamente corretto. In ciò ci discostiamo dal giudizio tradizionale per il quale la sua fantasia è insuperabile. A noi, la sua « fantasia » in quanto tale fa rimpiangere di continuo quella del gran Lope, nella cui orbita letteraria Tirso si muove, e di Góngora⁽¹⁾. Ma dove è sè stesso, dove è profondamente ispirato, allora non invidia nessuno: ha le sue note, che sono e saranno esclusivamente sue. Da quanto siamo venuti notando, risulta chiaro che nell'opera di Tirso è facile distinguere. E a noi è cara anche la sua ragionevolezza, perchè sappiamo che prelude a miracoli di poesia.

(1) Sarebbe agevole dimostrare che Tirso fu sensibile alle suggestioni di Góngora più che non si soglia credere.

III

MOTIVI DELL'OPERA TEATRALE.

Per avere un orientamento nel teatro di Tirso, è opportuna una sia pur sommaria descrizione dei suoi temi e del suo mondo.

La commedia dell'amore, che si insinua dappertutto, è anche il soggetto esplicito e prevalente: amore e gelosia sono i motivi fondamentali ai quali tutte le fila della commedia si riconducono. La donna è quasi sempre qui la guida dell'azione: creatura tutta malizie e capricci, ma che l'amore rende appassionata e volitiva⁽¹⁾. È pronta all'inseguimento dell'uomo che ama, e che sovente non l'ama ancora o l'ha già tradita; e sovente la fugge (*Don Gil de las calzas verdes*, *La huerta de Juan Fernández*, *La gallega Mari-Hernández*, *Quien habló pagó*, etc.). Per vincere la sua battaglia, adopera gli innumerevoli espedienti, del travestimento — per lo più travestimento da uomo (*Don Gil*, *Averiguéelo Vargas*, *El amor médico*, *La villana de Vallecas*, *El Aquiles*, etc.) e della simulazione: si finge devota (*Marta la piadosa*), sorda (*No hay peor sordo*), medico (*El amor médico*), pazza (*La fingida Arcadia*); si finge un'altra (*La celosa de sí misma*); e ricorre di continuo a quella forma elementare di travestimento che è il *manto* (« Misterios, en fin, de un manto — que no son vistos y ven »), e agli inganni minori dell'ascoltare non visti, dello scambio di persona, del fingersi addormentati. Anche gli uomini conoscono travestimenti e simulazioni (p. es., in *Desde Toledo a Madrid*), ma più di rado, e per solito nell'orbita della volontà di una donna. Gli uomini in questa commedia amorosa non sono protagonisti: lo sono in quanto esempi di virtù (*Como han de ser los amigos*, *El amor y la amistad*, *Palabras y plumas*, *Privar contra su gusto*) o di scelleratezza. Generalmente essi vivono i sentimenti con minor coerenza e tenacia di volontà: le donne sono più di loro decise e battagliere. Come è caratteristica dei personaggi femminili la intensità e forza dei sentimenti (sono rare le donne aride e indifferenti, quale è *Doña Beatriz de Silva*, e in lei d'altronde il disprezzo degli amori deriva da una inconscia vocazione religiosa: e le donne calcolatrici e fredde (v. *El amor y la amistad*):

(1) « Alto: no hay aconsejaros — que sois amante y mujer — que habéis sabido querer—y sabréis determinaros » (in *Quien da luego da dos veces*, atto I, sc. 4).

così è caratteristica degli uomini, solitamente, la volubilità e l'infedeltà («Frágil llamáis nuestro ser — hombres, y en ser mudables — sois menos de una mujer»); non propriamente cattivo, facile a ravvedersi, ogni uomo della commedia di Tirso ha tuttavia qualcosa di don Giovanni. E ciò è dato per inteso, sentito, si direbbe, come cosa naturale: le donne, piuttosto che indignarsene, ne tengono conto, usando tutta la loro arte ed impegno per riconquistare gli infedeli, prevenire i tradimenti.

Scambii di persone, somiglianze, espedienti di ogni genere, — i temi antichissimi della commedia — sono artifici esteriori dai quali nascono le verità del sentimento. Travolte dalla passione, sono dame e contadine (di queste ultime si scopre di frequente che sono anche esse di sangue nobile); re e signori che perseguitano qualche dama di corte che pure è legata ad altri (*El pretendiente al revés*, *Amar por arte mayor*); uomini di modesta condizione, contadini, segretarii, che conquisteranno l'amore di gentildonne o meglio saranno conquistati da esso (*El vergonzoso en palacio*, *El melancólico*, *Esto sí qu es negociar*) — nei quali anche, naturalmente, spesso si discopre un'origine illustre.

L'amore sul nascere è rappresentato come *melancolia* e come smarrimento. La malinconia è una nota comune in quegli animi, abbandonati senza difesa all'ondeggiare delle passioni. È lo stato che precede la nascita di un forte sentimento (anche il sorgere d'una vocazione religiosa, v. la malinconia di Casilda nei *Lagos de san Vicente* e di Rut in *La mejor espigadera*), ma come precorre l'entusiasmo può fare inclini alla rinuncia: non sono rari in Tirso personaggi elegiaci, che sceglierebbero la rinuncia, senza l'intervento del destino o di una volontà più forte; o che sono predestinati ad essere vinti, vinte (Laura in *La huerta de Juan Fernández*, Rogerio nel *Melancólico*, Beatriz in *Mari Hernández la gallega*, Felipa in *Averiguéelo Vargas*, Otón nel *Castigo del Penséque*); ma di regola l'amore è battagliero, intraprendente, e non si rassegna alle sconfitte.

La gelosia non solo nasce spontanea con l'amore stesso, ma è sovente provocata per farsi amare (*Celos con celos se curan*, *Amar por razón de estado*), quando si sospetta o si teme che per qualche ragione possa subentrare nella persona amata la freddezza; non tarda allora a divenire realtà e sofferenza, e si vorrebbe, invano, poter fermare subito il corso degli avvenimenti. La gelosia è di tutti, di tutto; è in ogni donna verso ogni altra, amica, sorella; e anche madre (*El honroso atrevimiento*), chè in tutte è una rivale possibile, se non effet-

tiva; o ha la forma indistinta di semplice invidia. I dialoghi tra donne sono un « genere » nel quale Tirso è insuperabile, e disseminati nelle sue commedie formano di esse un tratto distintivo, quasi una « firma » dell'autore: in essi si agita sempre una sfida, o d'ironia, o solo di un « confronto di forze », o di gelosia che vuole, ma non può, dominarsi. La sensibilità e la chiaroveggente sottigliezza porta queste donne ad essere gelose anche di sè stesse (*La celosa de sí misma*). Ma se l'amore come iniziativa e come passionalità è in grado superiore nelle donne, la gelosia è ugualmente sofferta da tutti, donne e uomini; chè nelle donne una causa di essa, l'amore, è più forte, ma l'altra causa, il senso dell'onore, è più forte negli uomini. Per lo più queste schermaglie si risolvono con espedienti convenzionali, ma qualche volta procedono coerenti fino alla fine; ovvero l'imposizione di una meccanica soluzione dall'esterno lascia in coloro che la subiscono una indefinita amarezza.

L'intonazione più genuina di queste commedie è idillica: sono l'idillio, il sogno del sentimento; il dolore trapassa in gioia, la gioia in dolore, e tutto si ricompone in armonia, sì che al poeta è dato conservare il suo impercettibile sorriso.

Nel panorama di questa storia e commedia del sentimento, l'attenzione al particolare, al caratteristico, che è virtù spiccata di Tirso, fa sì che in lui nasca naturale la « commedia di carattere », e che anche senza proposito affiorino fisionomie ben individuate. Nè dobbiamo ignorare, accanto al tema amoroso, i motivi diversi che sono sullo sfondo o talora campeggiano in primo piano, nell'ambito della ispirazione che abbiamo descritta e, più frequentemente e intensamente, nelle opere di carattere più realisticamente « drammatico » di Tirso. Le figure di anziani padri amorevoli, rispettati e venerati, (*El condenado por desconfiado*, *La elección por la virtud*) o vilipesi (*Tanto es lo de más como lo de menos*, *Segunda parte de la santa Juana*) ma pazienti; di madri provida (*Ventura te dé Dios, hijo*, *La prudencia en la mujer*, *La mejor espigadera*); di fanciulli (*Próspera fortuna de don Alvaro de Luna*, *Escarmientos para el cuerdo*, *Todo es dar en una cosa*); di amici (*El amor y la amistad*, *Como han de ser los amigos*); la storia di vocazioni e fortune umane (*Ventura te dé Dios, hijo*, *La ventura con el nombre*, *El mayor desengaño*, *Las Quinas de Portugal*); i caratteri di malvagi (*El honroso atrevimiento*, *Tanto es lo de más como lo de menos*, *Los amantes de Teruel*, etc.); i personaggi della campagna e le scene della loro vita (*Antona Garcia*, *La gallega Mari Hernández*, *La villana de Vallecas*, *La Dama del*

Olivar, La villana de la Sagra, El pretendiente al revés, El burlador de Sevilla, La Santa Juana, etc.; questo tema⁽¹⁾ ricorre continuo e si insinua dovunque): la scoperta frequente di origine illustre in contadini e montanari non è se non un particolare di una generale esaltazione che Tirso fa del mondo della gente semplice, primitiva, più che nell'esteriorità che suscita il sorriso, nella forza e nella genuina nobiltà dei sentimenti, orgogliosa di sè («labradores tuvo el mundo — primero que caballeros», dice uno di essi). E lo stesso forte gusto di osservazione precisa anima le innumerevoli raffigurazioni di luoghi, città, regioni spagnuole ed europee, fino ai negri di *Escarmientos para el cuerdo*, e agli indigeni d'America — e alla locale fauna e flora — in *Amazonas en las Indias*; di ambienti e di particolarità di ogni genere. Lo studio su Tirso realistico, minuzioso e veridico descrittore riserba una messe ricchissima di scoperte⁽²⁾.

Dall'ispirazione idillica, nella quale è idillio o sentimento puro anche il dolore, l'atmosfera muta quando alla libera rappresentazione si sovrappone uno schema, si aggiunge un fine. L'uomo impudente e infedele si, ma in fondo riducibile al ravvedimento, si trasforma nel brutale seduttore che perseguita e abbandona; l'onore offeso nella donna non dalla seduzione ma dall'abbandono e dal *desprecio* introduce nel dramma la colpa e il peccato. La donna non è più l'innamorata nel fantastico mondo ove regna il sentimento puro: è la sedotta, la tradita, esposta all'onta e al vilipendio, schiava delle passioni; si crea un contrasto che richiede una soluzione morale (*La ninfa del cielo, La Dama del Olivar*, la seconda e terza parte della *Santa Juana, La madrina del cielo*). Nel risolvere i problemi dell'onore, Tirso è sempre incline — conforme in ciò al suo temperamento — ad una soluzione moderata. Si veda come al problema classico dell'onore coniugale dà d'istinto la soluzione mite, prudente (*El celoso prudente*), sebbene non escluda che, se è inevitabile, si ricorra al violento castigo (*El honroso atre-*

(1) Alcuni aspetti di esso sono studiati da: M. GARCÍA BLANCO, *Elementos populares en el teatro de Tirso*, in *Boletín de la R. Acad. Esp.*, 1949, pp. 413-452.

(2) In questo senso — più che non in quello della commozione umana — ci pare siano da considerare per lo più le narrazioni dei *Cigarrales*, con le loro compiaciute descrizioni di luoghi, di feste, di avvenimenti, di persone; che vanno dal manierato e il sentimentale al realistico e al grottesco. Tutto ciò che si attiene alla vita intima dei personaggi — se si toglie l'ispirazione arguta e satirica — è in quella prosa singolarmente schematico.

vimiento). La donna anche quando diviene colpevole resta vittima; e se pure la sua reazione sarà di crudeltà, col volersi vendicare su tutto il genere umano (*La ninfa del cielo y condesa bandolera*, *La dama del Olivar*), la meta finale è il ravvedimento, la conversione anche delle più ostinata peccatrice (*Quien no cae no se levanta*). La sola donna irremissibilmente empia dell'opera di Tirso è Jezebel (*La mujer que manda en casa*); ma Tirso l'ha trovata fuori di sè, nella storia sacra, non in sè; così come in *La venganza de Tamar* il tema biblico ispira la più violenta espressione dell'amore come passione cieca e invincibile — mirabilmente rappresentata all'inizio — diversa sia dall'amore della commedia sia dalla seduzione brutale del dramma di esempio.

Sarà la realistica rappresentazione (nella specie del problema avarizia-prodigalità e della esaltazione del giusto mezzo) della brutale malvagità, in *Tanto es lo de más*; o la raffigurazione di un incosciente, che attira su di sè l'ira del destino, e trascina sè e i suoi ad una morte orribile (*Escarmientos para el cuerdo*); e similmente intonata, la insidia tesa ad una donna virtuosa da un malvagio, in *El honroso atrevimiento*; l'inganno che porta a tragico fine in — se è di Tirso, del che è da dubitare — *Los amantes de Teruel*; o la storia della evoluzione del protagonista del *Mayor desengaño*, san Bruno, che fa l'esperienza del letterato, dell'amante, del guerriero, del teologo, e infine giunge alla santità. Alla maggior parte di questi drammi la religione è conclusione e sfondo; ci si domanderà non solo se i personaggi sono colpevoli o no, ma se sono salvi o dannati di fronte al giudizio divino; la fine ultima del dramma si cercherà non in questo, ma nell'altro mondo.

Così si trapassa dall'ambiente di fantasia a quello dove regna il contrasto, la colpa, la espiazione. Se nel primo vive e respira, libero e incantato, il poeta, in questo predomina il drammaturgo, il realista, il moralista, il religioso. Più che non siano diversi i personaggi e i temi, è diverso lo sguardo con cui egli li considera.

Nell'orbita del realismo e della razionalità è da collocare anche il dramma storico (e quello biblico e di storia pagana) di Tirso, con le sue grandi, rifinite figurazioni: ritratti e situazioni realistici, aderenti alla cronaca, rivissuti nelle passioni attuali politiche e polemiche dell'autore. Così la *Prudencia en la mujer*, l'esaltazione di una donna, la regina Maria, vedova col re bambino, che sola contro tutti sostiene sè stessa ed il trono per suo figlio e deve difendersi dagli inganni e dai traditori e in ultimo persino dal sospetto e dall'accusa del

figlio stesso⁽¹⁾. O la *Próspera* e l'*Adversa fortuna de don Alvaro de Luna* — se è sicuramente di Tirso —⁽²⁾ nella quale l'esperienza di disinganno e la disgrazia dei favoriti parrebbe sentita con accresciuta pietà per la catastrofe di Rodrigo Calderón, il *privado* del re finito come don Alvaro sul patibolo; o l'esaltazione della famiglia dei Pizarro, nella trilogia, che, scritta ad intenzione dei loro discendenti, con scopo apologetico e con scrupolo di ricerca storica⁽³⁾, è però viva nei suoi motivi romanzeschi, nello slancio di ribellione e di auto-rivendicazione di Fernando, bastardo pieno di rancore e di sdegno contro i genitori di lui incuranti, che giura a sè stesso di crearsi il proprio nome con le proprie imprese gloriose (motivo questo caro a Tirso)⁽⁴⁾.

La religione si connette alle vicende profane come sfondo e come liberazione da esse. Ma domina anche come tema principale: fondazioni di conventi (*La Peña de Francia*) vocazione e conversione di infedeli (*Los lagos de san Vicente*, *La Joya de las montañas*); e, nella trilogia della *Santa Juana*, la santità come possesso sicuro nella santa, guida i motivi della santità ricercata come asilo nei peccatori pentiti. Anche nel tema religioso si può distinguere tra ispirazione idillica e ispirazione drammatica moraleggiante (tenendo presente che, come è naturale, anche qui i due motivi possono congiungersi e alternarsi in una stessa opera); un candido vagheggiamento della santità è l'esemplare e sorridente storia di san Omobono (*Santo y Sastre*); un poema religioso è anche la storia di Rut della *Mejor espigadera*. Inni religiosi drammatizzati possiamo definire in complesso gli *autos* (*Los hermanos parcidos*, *El Colmenero divino*, *No le arriendo la ganancia*). Dichiarazioni ed esposizioni teologiche troviamo sovente introdotti in questi drammi: la disputa di Bruno in *El mayor desengaño*, l'esame della fede di Ca-

(1) Dopo il saggio del Morel Fatio sulle fonti storiche di questo dramma, i motivi di polemica attuale che circolano in esso sono studiati da RUTH LEE KENNEDY, nel volume citato a cura della rivista *Estudios*, pp. 223 sgg.

(2) Ci pare assai plausibile l'interpretazione della *De Los Ríos*, di una collaborazione col Quevedo, con prevalenza di Tirso. Ma diverse sono le attribuzioni di altri studiosi, che hanno parlato di Alarcón, o, recentemente, di Mira de Amescua (E. JULIÁ MARTÍNEZ, *La Adversa fortuna de don Alvaro de Luna*, in *Revista de Bibliografía Nacional*, 1943, pp. 147 sgg.).

(3) Com'è dimostrato da O. H. GREEN, *Notes on the Pizarro Trilogy of T. de M.* (*Hisp. Rev.*, 1936, IV, 201 sgg.).

(4) Della ragione autobiografica di ciò, sostenuta con tenacia e fermezza dalla *De Los Ríos*, la più recente contestazione è quella del padre M. DE LOS RÍOS, *T. de M. no es bastardo*, in *Estudios* cit., p. 1 sgg.

silda nei *Lagos de san Vicente*, le prediche di Santa Juana, etc., e in tutto il *Condenado por desconfiado*.

Distinti dal resto dell'opera di Tirso nel giudizio e nella tradizione, collocati da soli per motivi esterni ma più per una diversità intima, *El burlador de Sevilla* e *El condenado por desconfiado* fondono, può ben dirsi, in sintesi nuova i due motivi; chè se appartengono alla prima ispirazione, alla libera fantasia di Tirso, per la vita libera che in essi circola, assurgono, attraverso un approfondimento che non ha nulla di schematico e di esteriore, ma è intimo e poetico anche esso, al dramma di esempio. La vita profana del sentimento amoroso e la vita sacra del sentimento religioso attingono in essi la esemplarità di una parabola. Così ai due estremi opposti dell'arte di Tirso — il sogno del sentimento, che intuisce passioni e affetti umani senza peso concreto, vivi in una atmosfera ideale, « más voz que cuerpo », e pure in ciò profondamente veri; e la profonda e spregiudicata visione drammatica dei due capolavori — sono le espressioni più poetiche del suo animo.

IV

LA COMMEDIA AMOROSA.

Come compiuto esempio della commedia di Tirso può scegliersi il *Don Gil de las calzas verdes* ⁽¹⁾: niente è in essa che non si ritrovi qui. Tutti i motivi sono adunati intorno alla lotta di astuzie che compie una donna abbandonata dall'amante ma decisa a difendersi e riconquistare: Juana in abito di giovane cavaliere, col nome di don Gil, raggiungerà don Martín nel teatro della sua infedeltà, innamorerà di sè le donne che gli stanno intorno, provocherà turbamento e confusione in tutti, e da ciò trarrà la sua finale vittoria. La maliziosa grazia, il fascino del protagonista, è anima poetica e dà l'unità poetica, così rara nelle opere teatrali, e non di Tirso soltanto. La vaghezza, l'aerea complicazione della trama, è guidata dalla mano della fantasia. È il trionfo

(1) Forse il titolo arieggia il proverbio: « Juan de las calzas blancas », che significava « un difunto que salia de la sepultura » (v. F. C. HAYES, *The use of proverbs as titles and motives in the Siglo de Oro drama*, T. de M., *Hisp. Rev.* ott. 1939, p. 310). Sulle possibilità fantastiche offerte dal personaggio della « mujer disfrazada de hombre », v. M. ROMERA NAVARRO, *Las disfrazadas de varón en la comedia* (*Hisp. Rev.*, ott. 1934, pp. 269 sgg.).

dell'amore, per opera di Juana, che nella sua vera personalità è grave, riflessiva, umana; e al tempo stesso ardente, spregiudicata, crudele, cinica all'occorrenza; nella parte di don Gil, è una sorta di Cherubino, che innamora tutti, il poeta e il lettore non meno del servitore che lo accompagna e delle donne che in lui si imbattono. Il protagonista maschile, Martín, ha il cinismo e la leggerezza consueti a questi personaggi di Tirso.

Juana, nel suo travestimento da giovinetto, comincia col conquistare Caramanchel, il suo nuovo servitore: questi lo guarda divertito e quasi intenerito: «*qué bonito — que es el tiple moscatel!*» e lo orna subito del diminutivo: «*señor don Gilito*». Doña Inés, alla quale il padre propone di sposarlo, non conoscendolo ancora protesta dispettosamente:

Don Gil?

marido de villancico?

Gil! Jesús! No me le nombres;

ponle un cayado y pellico...

Con Gil me quieren casar?

Soy yo Teresa? Ay de mí!

e ancora:

quien creyó

que un *don* fuera guarnición

de un *Gil*, que, siendo zagal,

anda rompiendo sayal

de villancico en canción?

È così amareggiata che non vorrebbe più andare alla festa, sapendo che dovrà incontrarlo: «*ya no iré — con el gusto que entendí*». Ma non tarderà, appena vistolo, ad innamorarsi; e come lei la sua amica Clara:

CLARA

Un ángel de cristal es

el rapaz; cual sombra sigo

su talle airoso y gentil...

Perdida de enamorada

me tiene el don Gil de perlas!

e Inés:

Don Gil de dos mil donaires...

muy enamorada estoy!

Dall'inizio, la commedia è una continua metafora sul tema dell'«elogio» di don Gil, la cui grazia è una grazia «sui generis»: «mi amo hermaphrodita» lo chiama Caramanchel. Inés così lo rappresenta al padre:

... Padre de mis ojos,
don Gil no es hombre, es la gracia,
la sal, el donaire, el gusto
que amor en sus cielos guarda.
Ya le he visto, ya le quiero,
ya le adoro, ya se agravia
el alma con dilaciones
que martirizan mis ansias.

protestando a don Martín, che pretende di essere lui il vero don Gil:

Don Gil tan lleno de barbas?
Es el don Gil que yo adoro
un Gilito de esmeraldas...

E al padre che le chiede: «qué señas tiene ese?» risponde:

Aguarda.
Una cara como un oro,
de almíbar unas palabras,
y unas calzas todas verdes,
que cielos son, y no calzas.

Clara anche lei così, poco dignitosamente, lo corteggia:

Señor don Gil, justo fuera,
sabiendo de cortesía
tanto, que para mí hubiera
un día... qué digo un día?
una hora, un rato siquiera.
También tengo casa yo,
como doña Inés. También
hacienda el cielo me dió,
y también quiero yo bien
como ella...
Mis galanes, más de mil...
mas quien en mi gusto alcanza
el premio por más gentil,
es verde cual mi esperanza,
y es en el nombre don Gil.

Juana ha tutto il dominio delle sue azioni. Nel travestirsi, dice a sè stessa: «Ya soy hombre, ya mujer; — ya don Gil, ya doña Elvira; — mas si amo, qué no seré? ». Di quando in quando, a dare più profondità alla vicenda, si presenta col suo vero volto e coi suoi veri sentimenti. Al servitore di Martín, che le dice che il suo padrone, credendola morta, « Misas va a decir por ti — en fe que eres alma que anda — en pena », osserva: « pues no es ansi? »; e dichiara la poca stima, ma affettuosa e rassegnata, che ha del « suo ingannatore », e la sua ferma volontà:

Que he de persuadir, si puedo,
 Quintana, a mi engañador
 con uno o con otro enredo,
 hasta que cure su amor
 con mi industria o con su miedo.
 La mujer
 venga agravios desta suerte.

È sicura della sua vittoria finale. Sembrandole di sentire Martín che dichiara amore a un'altra, osserva, nascosta: « Qué en vano pierdes — el tiempo, ingrato, sin mí! ».

Tutte le sfumature spontaneamente si offrono a ornare di particolari la figura di don Gil-Juana. Caramanchel, spaventato della inafferrabilità del suo fantomatico padrone, vuol lasciarlo. Juana allora, per rendere più credibile il proprio personaggio maschile, così cerca di giustificare il suo mistero:

Yo he estado
 todo este tiempo escondido
 en una casa que ha sido
 mi cielo, porque he alcanzado
 la mejor mujer en ella
 de Madrid.

CARAM. Chanzas hacéis?
 Mujer vos?
 JUANA Yo.
 CARAM. Pues tenéis
 dientes vos para comella?

Inés è così innamorata di don Gil che a Juana, che si presenta a lei questa volta in persona di una donna, Elvira, sospira:

Ya experimento en mi daño
la burla de mis quimeras;
don Gil quisiera que fueras,
que yo adorara tu engaño...

Don Martín finisce con l'attribuire al vestito verde il fascino di don Gil, e a volersi vestire così anche lui. Ed è tale il succedersi di paure, di sorprese, di sospetti che Juana gli infligge, che infine egli, credendola morta, pensa di essere perseguitato dal suo fantasma, e pentito prega:

Si estáis gozando de Dios,
que así lo tengo por cierto,
o en carrera de salvaros,
doña Juana, que buscáis?
Si por dicha en pena andáis,
misas digo por libraros.
Mi ingratitud os confieso,
y ojalá os resuscitara
mi amor, que con él pagara
culpas de mi poco seso!

La persecutrice gli farà sfilare innanzi una serie di persone travestite tutte come don Gil. Ed egli ossessionato andrà ripetendosi: « Pues nunca falta un Gil que me persiga... ». Si comprende che accolga con sollievo la rivelazione della verità e il matrimonio, dichiarandosi a Juana « agradecido de ver — que cesaron por tu causa — todas mis persecuciones. — La muerte tuve tragada ».

La irrealtà — realtà poetica — dell'azione si configura nel ricorrere del motivo dominante; che è come una nota viva di colore. (Forse questa irrealtà così spiccata spiega il giudizio negativo dato su *Don Gil* da Lope de Vega⁽¹⁾, quasi che al suo vitale, passionale spirito non potesse non dispiacere tanto aerea leggerezza). Della commossa fantasia di Tirso a noi pare di sentire ancora un'eco dove, ricordando una rappresentazione del *Don Gil*, egli accenna alla incantevole grazia della sua protagonista, impersonata da troppo disadatta attrice⁽²⁾.

(1) In una lettera al duca di Sessa, dice che per strada aveva visto raccolto a guardare una qualche scena « más auditorio que aora tienen con *Don Gil*, desatinada comedia del Mercedario » (lettera del 25-26 luglio 1615, in AMEZÚA, *Lope de Vega en sus cartas*, Madrid, III, 1941, p. 206); giudizio dispettoso simile a quello che Cervantes diede delle commedie di Lope.

(2) In *Cigarrales*, ed. cit., pp. 339-40.

Allo stesso modo, in *La celosa de sí misma*, una mano, che ha innamorato da sola — sola visibile in una donna coperta del manto — un giovane gentiluomo, ritorna ossessionante, motivo che domina la vicenda. Anche qui l'artificiosa trama esteriore asseconda una intima vita poetica. Maddalena, la protagonista, è costretta ad essere gelosa di sè stessa. Il suo promesso sposo, che non la conosce ancora, si è innamorato di lei incontrandola ammantata (solo una mano è visibile) alla chiesa della Vitoria di Madrid, « la parroquia de las damas »; e quando la ritrova, senza ravvisarla, come Maddalena, la sua fidanzata, la vede bruttissima, preso come è dall'immagine dell'ignota; sicchè ella è soddisfatta e infelice, e la gelosia di sè stessa la tormenta. (La lieta risoluzione finale di questo tormento intimo, com'è naturale, sopravviene dall'esterno). Don Melchor descrive quella mano che l'ha incantato:

Ay qué mano! Qué belleza!
Qué blancura! Qué donaire!
Qué hoyuelos, qué tez, qué venas!
Ay qué dedos tan hermosos!

e l'incontro: come egli intervenne perchè un ladro stava per rubare alla ignota la borsa durante la messa: « amábala yo, y así — corria ya por mi cuenta — el defender prendas suyas... ». L'ignota dopo un breve scambio di motti l'ha congedato con dignità:

Todo está bien ponderado.
Si a ganar habéis venido
nombre de bien entendido,
ya, hidalgo, le habéis ganado.
Preciáos de considerado,
como de discreto, agora,
y advertid que el sitio y hora
no es acomodado. Adiós.

Ora egli pensa con insofferenza al matrimonio che gli è stato predispeso, alla fidanzata:

Ni en viéndola me prometo
tanto, que pueda mudar
las memorias que conservo...
Ay mano! Ay cristal! Ay cielo!
Con una mano en los ojos,
qué he de ver estando ciego?

Da parte sua, anche Maddalena è turbatissima, e, sul punto di conoscere il suo futuro marito, vuol dimenticare lo sconosciuto di cui si è invaghita; e infantilmente sospira: « Ay! quien pudiera compralle... — una de las partes muchas — que tiene: la gracia, el talle — con que hacer a don Melchor — como él! »; al pari di lui, rievoca l'incontro, piena di ammirazione per quel contegno cavalleresco:

Roguéle no me siguiese,
ni donde vivo supiese;
y obediente se quedó
inmóvil en aquel puesto,
si, como ya lo advertiste,
entre confiado y triste,
solo a agradarme dispuesto...

e al servo, che le chiede a che vale parlar di lui, visto che va sposa a un altro, risponde, con un sofisma consueto ai personaggi di Tirso:

De que salga regalado
del alma y memoria mía,
que al huésped es cortesía
el despedirle obligado.

Nella scena del primo incontro sono già tutti gli elementi del contrasto. Melchor la trova brutta, assorto come è nell'altra: « La memoria — de aquella mano, Ventura — como quien ve por antojos — tiene ocupados mis ojos. — Fea mujer... »⁽¹⁾. Maddalena, pur felice di aver riconosciuto in lui il suo ignoto, si avvede della sua freddezza: « Pensamientos, — qué piélagos os ha engolfado — de contrarias suspensiones? »; e al servitore che, informato di tutto, si congratula con lei: « Hay suerte como la tuya? — que el primer hombre que quieres — sea tu esposo! Dichosa eres! » risponde, incerta: « No sé deso lo que arguya; — pensamientos solicitan — guerra en mi pecho cruel — y si unos vuelven por él, — otros le desacreditan ». Riflessiva e profonda in quello che tocca il suo sentimento come tutte le donne di Tirso, spiega le sue apprensioni alla ancella, che al vederla triste la ammonisce: « Eflímera es tu afición, — toda ayer ponderación — y hoy desdén toda y mudanza! — Quien vió morir la esperanza — antes de la posesión? », rispondendole:

(1) Una situazione simile è nel primo atto di *No hay peor sordo*.

De suerte a don Melchor quiero,
después que a esta casa vino,
que si me agradó primero,
mi amor es ya desatino,
pues sin él morir espero.
Mas con qué seguridad
rendiré mi voluntad
a quien con tan fácil fe
la primer mujer que ve
triumfa de su voluntad?...

Non il tema è nuovo, ma la ricchezza di sentimenti infusi in esso; sotto l'aereo gioco è una commozione profonda. La confidente le osserva:

Pues siendo tú quien despierta
su voluntad, y encubierta
diste causa a sus desvelos,
de quien puedes formar celos?

E Magdalena risponde:

De mí misma. Y está cierta
que si le amé forastero,
doméstico y dueño ya
dudo, al paso que le quiero...

L'ignota regna sempre nell'animo di Melchor, sicchè essa è costretta a continuare a recitare le due parti («siendo sola una mujer — te partes en dos mujeres»).

Mira: el verle tan constante
en amarme, me enloquece,
y en cuanto a esta parte, crece
mi fe, a su amor semejante.
Según esto, no te espante
que me obligue la fortuna
a ser conmigo importuna,
y quiera ser sola amada;
pues soy dos imaginada,
aunque en la verdad soy una...
Como corren por mi cuenta
una y otra, he de acudir
a entrambas hasta morir,
a un tiempo triste y contenta.

Fino all'ultimo, Melchor sarà abbacinato dal ricordo della mano della Contessa sconosciuta (« una condesa — de medio ojo y de una mano » come la definisce il *gracioso*, Ventura): « Ay hermosa mano mía — que animosa, dulce y tierna — alimentáis mi esperanza! »; e avrà pace solo quando Magdalena gli avrà fatto riconoscere nella sua quella mano stessa: « Y para última certeza — esta mano os desengañe — pues fué, idolatrando en ella — principio de vuestro amor ».

Il linguaggio di questi personaggi è tutto spirituale, tutto ricreato e poetico. Come una immagine riflessa dallo specchio, è identico ma essenzialmente diverso dalla realtà; è la fioritura, non la voce del sentimento stesso. Sovente si avverte in esso una intonazione più vibrata, più alta: quasi a segnare così l'innalzarsi al di sopra del tono normale; spesso la battuta iniziale è accentuata; ma tutto ciò è ben diverso dalla accentuazione retorica. Si legga qualcuno tra i moltissimi (che sono una ricchezza inimitabile della commedia di Tirso) dialoghi — dibattiti e gare — tra donne: in *Por el sótano y el torno*, Bernarda, vedova, tormenta la minore sorella Jusepa:

J. Qué culpas hallas en mí?
B. En ti? Ni por pensamiento;
 que eres un alma de Dios,
 y esta casa es un convento...

Jusepa alla fine non la sopporta più:

Hermana, yo no te entiendo;
dejarte será mejor.
Lo que yo te sé afirmar,
es, que deseo la venida
de quien me ha de rescatar
deste Argel, como la vida.
Acabe ya de llegar,
aunque viejo me atormente,
pues con él he de vivir!

In *Cautela contra cautela*, di due cugine, Porcia ed Elena, la prima ama, la seconda è amata da Enrique, segretario del Duca. Elena è tutta calcolo, e cerca di dissuadere Porcia:

Porcia, si de mí te fías,
y conoces mi afición,
dime, cual es la ocasión
de tantas melancolías?

Vienen días, pasan días,
y tú tan triste; qué es esto?
desconfía

dese amor...
que no te tiene afición
y que es pobre...

- P. La primera,
a ser razón verdadera,
aumentara mi pasión.
- E. Es tan verdad, que me quiere,
es tan verdad, que desea
ser mi esposo. No lo vea,
plega a Dios!

La risposta di Porcia è mite, generosa:

Y si lo fuere,
y mi desdicha lo viere,
viva en su dichoso estado,
alegre y enamorado,
más que el sol girando cielos.

- E. Bendiciones y no celos?
Grande amor!

- P. (*tra sè*) Y gran cuidado.

Bellissime in particolare sono le scene iniziali di *Todo es dar en una cosa*, tra due sorelle, ambedue innamorate (ma questa volta non della stessa persona), Beatriz e Margarita. Qui la rivalità non riguarda un individuo, ma l'amore stesso. Beatriz legge di nascosto una lettera, e Margarita, che ne nasconde un'altra, commenta:

Qué es esto? Hasta en el leer
papeles dona Beatriz
quiere imitarme?

incominciano uno dei soliti litigi, durante il quale, troppo rimproverata, Beatriz osserva: « Ensayar quieres en mí — como has de criar tus hijas — cuando casada las tengas ». Ma nell'atto che fa Margarita di strapparle di mano la lettera, una lettera cade dalla sua manica: spavaldamente allora chiede: « Ves si se acordó su autor — de mí? »: al che la sorella, subito, ribatte ironica: « Bueno es tu rigor! — Respetaréte por él. — Repréndeme como sueles! ». Alla fine, Margarita taglia netto e si fa conciliante:

Un modo de estado y vida
seguimos, pendencias dejo;
acábense en amistad,
que si amor es nuestro Dios,
no es bien riñamos las dos,
siendo de una facultad...
No te juzgué tan capaz
que amaras con tantas veras...
Tu tercera quiero ser,
si tú admites serlo mía.

Sono ora d'accordo; Beatriz propone: « Repasa este papel mío — mientras que yo el tuyo leo. — Contarémonos después — las dos nuestras aventuras ». Ma nella lettera di Beatriz, Margarita trova accenni a: *posesión, lugar*. Esclama: « Posesión, Beatriz! Qué es esto? »; la sorella si discolpa; è *posesión*, ma della *voluntad*. Margarita resta incredula:

- M. No, hermana. Ay cielo! Qué has hecho?
B. Entregarle las potencias
del alma, que el cuerpo no.
M. Quien tiempo y lugar halló
para tales evidencias,
no se vendrá a contentar
con el alma al encenderse;
que esta para poseerse
no necesita lugar.

E medita:

Más feliz
es tu amante que fué el mío,
qué él en mis ojos ver pudo
mi amor solo, honesto y mudo,
y aun'dellos no le confío.

Beatriz riesce a rassicurarla; ma, rimasta sola, ella torna ai pensieri di prima:

Culpaba desenvolturas
de solos mis ojos yo,
cuando mi hermana logró
palabras y coyunturas...
Basta, que es ya poseer
en Beatriz lo que hasta aquí
fué solo mirar en mí.
Quiero volverle a leer.

Rilegge, e ripete a sè stessa:

Dame pena
esto de la posesión.

L'animo effonde e grida il suo sentimento senza pericolo di cadere nella immediatezza. Così l'ingenua montanara Mari-Hernández⁽¹⁾, scopre l'amore e va definendoselo;

... Qué me sé yo?
Mal me pagan, y bien quiero;
sola, estoy acompañada;
como poco, menos duermo.
... Le aborrezco,
pero de puro adoralle...
Ámole por ser tan lindo,
tan sabio y tan hechicero;
y aborrézcole, Dominga,
por ver el mal que me ha hecho,
porque el alma me ha robado,
porque me mata de celos.

e così rimprovera l'uomo amato, un gentiluomo di corte, chiamandolo colpevole verso di sè:

Es poco haberme quitado
el sueño anoche, y llorado
hasta que me levanté?...
Dejaréis en vuesa tierra
la memoria y voluntad,
trairéis las sobras acá,
para que a mí me hagan guerra.
Pues también los de la sierra
son personas, lisonjero!

Quand'egli parte con la sua rivale, cade svenuta, e riavendosi esclama:

Que tiene esposa Vireno,
y llevándose allá el alma,
a oscuras me deja el cuerpo!

In *Amar por arte mayor*, il re Ordoño corteggia Elvira: essa ama

(1) In *La Gallega Mari-Hernández*.

don Lope, ma questi con un impeto di dispetto vuol cederla all'illustre rivale; noncurando le proteste di lei, vuol lasciarle « libre el alma para Ordoño ». Quando però, dopo una serie di dispetti amorosi che simulano l'odio, Elvira gli grida che lo disprezza, Lope così le risponde:

Alzad la voz, levantadla
para que el Rey os entienda;
abrasaréis la tibieza
de su amor con vuestras llamas.
Publicad con apariencias
mentiras que el corazón
en los labios vitupera...
Pero yo sé que en el alma
os ocupan sus potencias
mis memorias, desvalidas
por no ofrecerós diademas...

Finiscono col riconciliarsi in segreto, confessando Elvira:

Ay alivio de mis penas!
Que te adoro, que me abrazan
celos tristes de Isabela.

Queste effusioni dell'animo che la fantasia ricrea sono i punti estremi nell'alternativa dei sentimenti. In *Palabras y Plumas*, Matilde, dopo aver rimproverato il fatuo e crudele Prospero, vuol trattenerlo, ed implora disperata:

Oye, escucha, vuelve acá...
Perdonen obligaciones,
socorros, vida, lealtad,
que por más que eso atropella
amor, cuando es natural.

e un grido, persino, le sfugge:

Injúriame y no te vayas,
poco has dicho, dime más!

O, ancora, in *Ventura te dé Dios, hijo*, Clemencia, dopo aver disprezzato Enrique, quand'egli è in disgrazia, imprigionato, si avvede di amarlo:

fermo e visita la finta devota, che lo abbraccia, simulando santo zelo, in presenza del padre:

M. Pobre rico! Prenda mía!
D. F. Mi bien, mi paz, mi interés!
IL PADRE Abrázasle?
M. No lo ves?
IL PADRE Y qué tenéis?
F. Perlesía.
M. Mi fe es la que soleniza
este extremo, y aquí es justo.
IL PADRE Marta, apartaos, que no gusto
de veros tan pegadiza...

Baltasar, in *Desde Toledo a Madrid*, saputo che doña Mayor sta per partire per sposare un altro:

M. Qué os parece?
B. Qué os partís,
que os casáis, que muerto quedo,
que... nunca yo de Toledo
fuera huésped!

In *La huerta de Juan Fernández*, Fernando, alle irragionevoli gelosie di Laura, disperato di non riuscire a rassicurarla:

Qué es eso, Laura? Qué es esto,
condesa, señora mía?
El pesar del alegría
tan cerca, cielos, tan presto!
Mas quien su esperanza ha puesto
en yerbas que no dan fruto,
qué mucho cobre tributo
en flor que fácil se pierde,
viva a la manana y verde,
muerta a la noche y con luto?
Qué Ineses, si ya casada
la que adoré me dejó?
Qué Petronilas, si yo,
Laura, el alma os tengo dada?...

Il sentimento è visto nella sua essenza vitale come un abbandono che va dal senso di malinconia, di annullamento, di infinito⁽¹⁾ a quello di perdizione, di *abismo* (la metafora dell'abisso e dell'inferno ricorre più volte): Blanca, di *Quien habló pagó*, così lo esprime:

Triste, Estela amiga, estoy;
en nada alcanzo sosiego:
todo me aflige y congoja;
lo que me alivia, me enoja;
ya soy de hielo, y ya fuego...
Adoro su compañía,
vivo con su pensamiento
y muero sin él, Estela;
lo que me mata y desvela
es el consuelo que siento...
Alma, qué habemos de hacer
con tan extraña pasión?

In questo abbandono, non esiste altra legge che un'intima, irrazionale logica. Esempio mirabile di essa Tirso dà rappresentando le alternative della gelosia; e una commedia tutta così intessuta è *Celos con celos se curan*. Sirena tiranneggia il suo amante, César. A una nuova ingiusta pretesa, questi sospira:

Esto estriba ya en porfia,
más que en finezas de amor...
Ah presunción encantada
en mujer desvanecida,
arrogante, si querida,
terrible, si despreciada!

e giacchè egli è divenuto duca di Milano, per tenersi alla sua altezza e conservare il suo dominio su lui vuol mortificarlo con la gelosia (« que amor por celos subiendo — lo más remontado alcanza »):

Yo solo intento querer
amante que engrandecer,
no duque que me engrandezca.

(1) « Amor, deidad que lo imposible alcanza — que amor es dios, y aspira a lo infinito... » è l'inizio di uno dei non favorevolmente giudicati sonetti di Tirso, nella prima parte della *Santa Juana*.

Llegará a mí presumido,
cuando no desvanecido,
César a hablarme, y creará
que sus dichas pisan ya
celos, desdenes y olvido.
Qué grave que entrará a verme!...

Gli cercherà come rivale « un hombre que valga menos — para que lo sienta más »; ma quando sarà riuscita nell'intento, ed egli la ricambierà col volgersi a un'altra donna, Narcisa, invano Sirena, pentita, vorrà distogliere la rivale dall'amore, che dichiarerà finto, di lui. Narcisa le risponde, e crede, di amarlo adesso:

N. O quieres al duque, o no.
Si no, qué se te da a ti
que yo me despeñe así?
Si por él pierdes el seso,
Marquesa, solo por eso
el alma toda le dí.
De una y otra suerte creces
llamas a mi amor primero;
porque le quieres, le quiero,
también porque le aborreces...

Sirena allora, sdegnosa, indignata, non si domina più:

Hónrate tú con mis sobras,
ama a quien yo menosprecio...
Viste lo que yo despojo,
mas mira que ha de costarte
la vida el determinarte,
Narcisa, a darme este enojo.

Anche César prova gli stessi veri-falsi sentimenti, irragionevoli ma inevitabili. All'amico che vuol sapere da lui che cosa gli accada, risponde: « No sé qué me diga. — Déjame a solas con ella »; e tra lui e Narcisa, il dialogo continua sullo stesso tono; alle sue dichiarazioni di amore, ella gli chiede: « Y han de ser burlas, o veras? » ed egli risponde: « Burlas o veras, prosigan — favores, que por ser vuestros — como quiera, son de estima ». Narcisa scoppia in lacrime e va ripentendosi:

Si lastiman
tanto de burlas, que harán
celos de veras?

Solo col dichiararsi fidanzati, Sirena e Alejandro riescono a dissipare i falsi sentimenti creatisi, e a indurre i veri a tornare alla luce. Allora César e Narcisa si confesseranno: — « Narcisa, ya yo no os amo. — Señor, lo que os quiero finjo ». E, come nell'oraziano « quamquam sidere pulchrior... », Sirena dirà ad Alejandro che non può amarlo, sebbene: « vos firme, César mudable; — vos afable, él presumido... »⁽¹⁾.

Questa serrata, intensa logica dell'irreale, che domina ovunque la commedia di Tirso, spesso giunge all'estremo in situazioni di dichiarata esplicita irrealtà; così Rogerio, in *Esto sí que es negociar*⁽²⁾, che ha lasciato al suo villaggio Leonisa, la donna che ama, per andare a corte, al sopraggiungere di lei travestita da Margarita, si innamora di costei per la somiglianza (che è identità); ma è riconquistato da Leonisa, non appena, tornando al villaggio, la rivede. Smarrito nelle alternative, si decide infine a sposare Leonisa, perchè, dichiara « quiero buscar mi descanso ». Ma ricordandosi che è già impegnato a sposare Margarita, riflettendo su quella somiglianza che ha inseguito in due donne, osserva:

Yo estoy loco. Qué he de hacer?
 La mano y anillo di
 a Margarita, ay de mí!
 Pues si ha de ser mi mujer,
 como me desposo ahora
 con Leonisa? En mis desvelos
 sois casamenteros, celos...
 Qué haré? Cielos, triste yo!
 Desposado allá y aquí?
 Con la semejanza, sí,
 mas con las personas, no.

(e in questi ultimi due versi Tirso ha indicato il centro psicologico della situazione: realtà nella irrealtà).

Questo stesso dubbio sulla realtà ritorna in *La ventura con el nombre*. Qui il contadino Ventura per una miracolosa somiglianza è scambiato per il morto re Adolfo anche dalla regina. Costretto a regnare, si dibatte a lungo incerto se svelare o no il suo vero essere. Fugge in-

(1) È stata sempre notata la affinità di questa commedia con la celebre commedia del Moreto, *El desdén con el desdén*.

(2) Che è in parte ripetizione e in parte svolgimento di un motivo reso nella sua essenza già in *El Melancólico*.

fine, ma la regina lo raggiunge, e benchè abbia appreso chi egli è, pure dubita ancora: e gli chiede:

R. Eres Adolfo, o Ventura?
V. Uno y otro soy, señora...
Soy Adolfo, pues acierto
secretos que he descubierto
y él solo puede saber.
Soy Ventura, pues aquí
me tienen todos por tal;
pastor, pues visto sayal;
rey, pues púrpuras vestí.
Si por este me recibe
quien su esposo me llamó,
ya Ventura se murió:
solo Adolfo es el que vive...

e la regina così riassume:

*Pues tu ser está en mi mano?
dependes tú de mi idea?*

È un caso di coscienza che Tirso risolve, naturalmente, sul terreno concreto, ponendogli come soluzione: la guerra:

R. Ya pastor seas,
ya rey, la ocasion te llama
para ennoblecer tu fama.
Vence, si el reino deseas.

Questi due esempi estremi del senso della irrealtà giovano a rilevare come Tirso, assorto nel mondo ideale del sentimento, può giungere a negare i dati di fatto esteriori o a giocare con essi⁽¹⁾. Anche frequenti, con lo stesso significato, sono le scene nelle quali l'espansione del sentimento e dei suoi voli troppo alti si tramuta in

(1) Anche in quella che si considera di solito la più perfetta prova narrativa di Tirso, *Los tres maridos burlados (Cigarrales*, p. 344 sgg.) domina il tema della irrealtà: le burle, che per scommessa le tre mogli intessono a danno dei loro mariti, consistono nel suscitare in questi il dubbio sul loro essere stesso: il primo dubiterà di esser vivo; il secondo dubiterà di trovarsi nella sua casa; il terzo dubiterà di essere in senno.

— sia pur momentanea — follia. E quest'atmosfera di reale irrealtà fa sì che ben possano accordarsi le passioni su uno sfondo letterario. Così, in *Quien habló pagó*, la vicenda si svolge e s'ispira nell'orbita degli amori di Angelica e Medoro, rivissuti — con chiari riferimenti, e anche con la declamazione di « En un pastoral albergue », il romance su Angelica e Medoro del Góngora — dalla protagonista Blanca, che si è innamorata del ferito conte di Urgel: « mi voz enterrecida — pudo detener su vida — que vi en el postrer aliento »: « con el alma propia mía — le dí la vida » e più che mai al ritrovarlo guarito lo ama e rivendica il suo amore:

Si cuando sin alma estaba,
envuelto en su sangre fría,
divino me parecía,
por immortal le juzgaba,
viéndole con tal valor
y tan gallardo, qué espero?...

Similmente, in *La fingida Arcadia*, il tema e lo sfondo fantastico è dato dalla *Arcadia* di Lope de Vega, sulla quale si inserisce alla fine un voluto, esplicito riecheggiamento del *Don Quijote*, e il vero e il letterario si alternano armoniosamente. Lucrecia è una dama italiana, folle di ammirazione per Lope e la sua *Arcadia*, tanto che costringe il gentiluomo spagnuolo don Felipe, suo amante, a trasformarsi in eroe pastorale, e lo chiama Anfriso, e sè stessa Belisarda. Quel clima arcadico è per lei un modo di elevare il suo amore: « De día, cuando el recato — no me deja hablar contigo — gasto el tiempo en aprender — como amarte, en estos libros... »; ed egli la asseconda, finchè la gelosia e i contrasti non gl'impongano di far cessare le « invenciones excusadas »: « ya es tiempo de hablar verdades »⁽¹⁾.

Non sono certo sufficienti, questi pochi esempi, a dare un'idea almeno approssimativa della variegata fisionomia di queste commedie e della loro ricchezza. Abbiamo voluto solo, con essi, far risaltare alcuni motivi proprii della più genuina ispirazione di Tirso, con la viva, modulata e sensibile armonia del loro linguaggio⁽²⁾.

(1) Su questa commedia v. F. LOPEZ ESTRADA, in *Estudios* cit., p. 304 sgg.

(2) « Escribiendo dulce y fácil », come dice Tirso dell'ideale poeta comico, in *La fingida Arcadia...* atto III, 51-3. Che la più vera ispirazione di Tirso fosse questa, dell'idillio del sentimento, pare già avvertito in alcuni giudizi dati dai contemporanei: da Lope, dove lo chiama « Terencio español » (*Laurel de Apolo*), o, nell'elogio pubblicato con i *Cigarrales*, dice ch'egli raccolse « la lira de

V

MOMENTI DELL'ISPIRAZIONE RELIGIOSA.

Anche il dramma religioso di Tirso conosce questo vagheggiamento della fantasia che ispira le sue note poetiche. Così nella grande trilogia della *Santa Juana*, i colloqui tra la Santa e il suo angelo custode, e la domanda di lei quando l'angelo si addolora per gli intrighi che la suora vicaria invidiosa le intesse contro:

Como pues, Ángel, lloráis,
si el cielo llanto no tiene?
Que un Ángel llorando esté,
y una mujer le consuele?...

E, nella *Mejor espigadera* — nella quale è ispirazione religiosa quel misterioso raccolto spirito che aleggia, — la storia amorosa e mistica di Ruth, spirituale e solenne nel suo amore voluto da Dio; da quando questo amore si manifesta in lei con una oscura malinconia (si vedano le sue parole a colui che dovrebbe sposare: « Lo que me quieres veo — lo que padezco ignoro — sin saber de qué lloro... ») e si rivela al primo incontro con l'uomo destinato, Masalón; ed ella pure vorrebbe fuggire al vederlo, mentr'egli così cerca di fermarla, con parole che hanno una meravigliosa trasparenza:

Detén el ligero paso,
sol de luz resplandeciente,
que apenas gozo tu Oriente,
cuando me aflige tu Ocaso.
Pierdo a un tiempo lo que gano,
como él que el nido alcanzó,
y el pájaro que cogió
se le voló de la mano;
como el soñado deseo...

Garcilaso ». Nell'approvazione di fray M. Sánchez ai *Cigarrales*, questi sono lodati « dignos del *delicado* ingenio de su Autor »; un elogio che di lui fa Juan de Salinas, suona così: « Apenas de tu papel — gusté lo dulce del verso — cuando lo Tirso en lo terso — fui reconociendo en él... ». Sulla prevalenza data in tempi più recenti alla commedia nell'opera di Tirso, v. sopra, p. 51. V. anche L. PFANDL, *Historia de la Literatura nacional española en la Edad de Oro*, Barcelona, 1933, p. 459.

O nella commedia religiosa *Santo y sastre*, una commedia esemplare « a lo divino », chè in essa la fede non è legata ad alcun drammatico contrasto, ma è tutta felicità e insegnamento. Qui, in una intonazione che potrebbe paragonarsi a quella del *Poema de San Isidro* di Lope de Vega, tutto è vivo, di quella vivezza che è tutt'uno con la ingenua linearità nei primitivi. Reale è nel suo zelo Homobono, il protagonista, e reali i sentimenti e i giudizi che suscita in coloro che lo circondano. Un sorriso appena accennato aleggia intorno a questa figura candidissima, del sarto pio, timorato di Dio, pudico, schivo, che innamora di sè Dorotea: « Entróse en casa, y entróse — también en el alma mía », e vuol sfuggire in solitudine, ripetendo più volte: « Ya aquí no soy menester — y ya se va haciendo tarde. — Quédense con Dios... ». Ma si schermisce invano: Dorotea lo ama sempre più: « Si gallardo me enamora — virtuoso me reprime »; e finisce col chiedergli di volerla sposare: « Cortad para nuestra boda — galas, sed esposo y sastre... ». Homobono resiste quanto può, ma deve infine rassegnarsi alla idea aborrita del matrimonio: « Mi Dios, serviros gustaba — sin estorbos de mujer! »; e al servitore che gli rappresenta scherzosamente quale sarebbe la vita a lui congeniale:

Diérante a ti andar de día
de Jubileo en sermón,
no dejar congregación,
no perdonar obra pía...
dando libertad a presos...
volver a casa a lo mudo
o royendo Ave Marías...

annuisce con schiettezza:

Solo eso, amigo, apetezco,
y sin ello me va mal!
siendo este mi natural,
poco o nada en él merezco;
pero, en fin, me dan mujer!...
Cómo tengo de sufrir,
cielos, tanta carga a cuestas?

Il suo saluto alla sposa sarà: « Dios, señora, os haga santa... », e rifiuterà di dirle galanterie:

Como podrá afirmar
que perdido a vella vengo,
sino es porque el tiempo pierdo
de que he de dar a Dios cuenta?

Ma Dorotea non per questo lo ama meno:

Cuanto más secas razones
me dice, más le apetezco.
Dios debe de ser servido
que este hombre mi dueño sea!

Alle nozze, Homobono donerà il suo vestito di gala a un povero; e anche in seguito, lascerà sè e la moglie in istrettezze per fare elemosine. Dorotea è scontenta, cerca di suscitare in lui la gelosia, e vi è quasi riuscita, quando a rassicurarlo risuona una voce divina: « No temas, véte a mi casa — que yo guardaré la tuya ». Prosegue così quel matrimonio santo: « Cosamos y contemplemos, — que entre la aguja y el filo — cabe también la oración ». Homobono continua la sua vita esemplare e compie miracoli. Sempre più si accentua il contrasto fra la sua santa follia e il terreno buon senso: cosicché quando, mentre è in chiesa, lo raggiunge la morte, il lamento su di lui di Pendón, il suo servitore, ricorda il lamento di Sancho alla morte di Don Quijote:

Ah señor amo, ah maeso!
Donde bueno? Así se parte?
A buenas noches nos deja?
Sin su aprendiz se va el sastre?

VI

IL REALISMO E IL DRAMMA.

Lo studio dell' ispirazione e della maniera realistica in Tirso ⁽¹⁾ non entra nel nostro quadro se non per contrasto. Adunque, segniamo qui solo qualche esempio di essa per far conoscere la voce mutata di Tirso dove egli non sogna, ma descrive, e drammatizza concretamente la realtà.

In *Escarmientos para el cuerdo*, « tragedia romantica », il castigo, « escarmiento de amantes », che scende su Manuel è rappresentato con

(1) Che dà il titolo al libro di I. L. MC CLELLAND, *T. d. M., Studies in dramatic realism* (Liverpool, 1948); nel quale però il concetto di « realismo » è inteso in modo molto diverso dal consueto.

implacabile coerenza, che accomuna l'intonazione cupa alla morale ammonitrice. Dall'implorazione di Manuel alla donna che ha tradito; « Ay, cara doña María, — dame muerte por ingrato! », alle promesse cui egli non tiene fede, alla vendetta del cielo che cade su di lui e sui suoi, tra i « negros torpes y bozales », che si avanzano contro di loro: « Jesús — grida il servitore — que vienen por mí — dos pájaros de uñas negras! » (e altrove li chiama « grifos avestruces », « cuervos »). Manuel ha ceduto loro le armi, e pure spera ancora di sapersi difendere: « Moriré, pero vengado — que aun respira el corazón; — desesperado me animo — brazos tengo, Manuel soy... — La militar disciplina — vencerá su multitud ». Ma la sposa che è con lui ha perso ogni speranza: « Desarmados no hay virtud — contra ellos, si no es divina. — Ay, Manuel, qué deslumbrado — anduviste! », e il figliuolo, Diaguito, interviene a infondere serenità pregando: « Señora mía — si llora, el niño que cría — vendrá a morirse por ella; — Calle, que yo espero en Dios ». La tragedia è coronata dal lamento del vecchio padre dell'uccisa che accusa la propria severità, « venganzas de un triste viejo ».

Tanto es lo de más como lo de menos è dominato dalla brutale descrizione del ricco Nineucio, che ha « autoridad y riqueza », nella cui casa « corriendo van — los deleites como ríos — por ser Nineucio su mar »; ed è prescelto per questo da Felicia, che vuol sposare colui « que poseyere en su estado — la humana felicidad »; ma è in realtà quale lo giudica un rivale: « Disforme estás para amante: — come, bebe y atesora, — de tí mismo te enamora — pues eres Dios de tí mismo... — y pues adoras la gula, — no busques otra mujer ». Egli irride, nega la religione: « No confieso — más desta vida ». È orribilmente avaro: invano Lázaro lo ammonisce: « recibir es cosa baja... — y el don es de reyes ». Il suo matrimonio e l'infelicità di Felicia è raffigurato con crudele attenzione di particolari:

NINEUCIO. Hoy, Felicia, estás molesta.
 FELICIA. Qué mucho? Soy tu mujer.

È gelosa del sonno dal quale egli è di continuo sopraffatto:

Bien puedo
 quejosa del sueño estar,
 pues me ha venido a usurpar
 derechos de amor que heredo...
 Si nunca te halla despierto

- el amor que cifré en tí,
qué mucho digan de mí
que me casé con un muerto?
- N. (*medio dormido*) Ya, ya entiendo... di... adelante...
- F. Qué bien sientes mis desvelos!
A la sombra de mis celos
te duermes? Gentil amante!
- N. (*soñando*) Seis tortas reales, dos pavos...
- F. Que aun entre sueños la gula
trata a ese bárbaro así?
Miren cuál ronca. Ay de mí!
Pobre del amor que adula
al que aborrece. Ya el mío
en desdén se ha transformado.

Antona García ⁽¹⁾ è una *serrana* dall' indole virile, rude, sprezzante il dolore e il pericolo, accesa di patriottismo, e dal cuore, in fondo, femminile e affettuoso. Corteggiata da un cavaliere, Penama, quando egli le chiede di dargli la mano, così reagisce: « No vé que es mano ajena? — Cuya es? — De mi marido ». Riceve la notizia della morte del marito, e virilmente la sostiene, perchè egli è morto combattendo:

Si murió, venturoso él,
pues como vasallo fiel
dió a su rey satisfacción.
De que era, en fin, dueño mío,
no le imagino llorar;
lágrimas trueque el pesar
en venganzas...

Dà prove di esagerato stoicismo lanciandosi nei combattimenti subito dopo la nascita di una figlia; con la ostessa che l'ha assistita finge di non preoccuparsi della salute della bambina:

- ANTONA Postemas son las nacidas.
Habrà una postema menos.
- VENTERA. Andad, Antona García,
que aunque más disimuléis,
la amáis como a vuestra vida.
- A. Si va a deciros verdades,
a la fe, huésped a mía,

(1) Nella commedia *Antona García*.

que aunque esto digo, me muero
por besarla la boquilla.
Salió, en fin, de mis entrañas,
un pedazo es de mi misma,
y era su padre un buen hombre...

Tamar, in *La venganza de Tamar*, è corteggiata con l'inganno da suo fratello Amnón; al fidanzato Jacob, insospettito e offeso, dice, con parole che ricordano la Mirra alfieriana quando chiede aiuto ad Emone:

Mas, pues resulta en tu daño
y en riesgo de mi opinión,
pídeme a mi padre luego...

La passione che travolge Amnón è barbarica, forsennata. Quando Tamar cerca di sottrarglisi, egli non fa più nulla per dissimulare: « Así te vas, homicida? — con palabras tan resueltas — la venda y la herida sueltas — para que salga la vida? ». Ma, dopo la seduzione, la respingerà con disgusto, con orrore: « Sálte afuera — veneno en taza dorada... » e andrà a confessarsi al vecchio padre David, « que está llorando »:

Temblando estoy a la nieve
de aquestas canas; que son
los pecados frias cenizas
del fuego que encendió amor.
Qué animoso antes del vicio
anda siempre el traidor!
Cometido, qué cobarde!

L'accento non poggia qui tanto sull'essere Amnón addirittura un fratello; è un seduttore, uno che disonora e disprezza; e per questo sarà punito. Tamar non può soffrire l'onta tacitamente e lo assale con centri rimproveri:

Mujer gozada es basura,
haz que me echen a la calle...
Lama el plato en que has comido
un perro, al suelo arrojado;
dí que se ponga el vestido,
que has roto ya, algún criado...
Donde iré sin honra, ingrato?...

- D. J. Me tienes
en opinión de cobarde?
D. G. Sí, que aquella noche huiste
de mí cuando me mataste.
D. J. Huí de ser conocido.

Laddove, insomma, da Tirso questi tipi di seduttori sono sempre rappresentati con evidente disgusto, qui don Juan ha una sua vita giovanile pur negli orrori che compie.

Il suo complice necessario, il servo, rappresenta, accanto alla follia di lui che precipita al suo castigo, la compassione umana, sia pure in modo assai rozzo e superficiale; una sua parola di compassione non manca mai per le donne ingannate (i servi complici dei seduttori di Tirso hanno, invece, del tutto inumana fisionomia). Un primo moto di pietà sorge sempre in lui, salvo a divenir, dopo, pienamente complice nelle *burlas*, e divertirsene. Quando don Juan si dispone ad abbandonare Tisbea, osserva: « buen pago — a su hospedaje deseas! », e, vedendola da lontano: « Ya viene la desdichada »; e tra sè e sè: « Pobre mujer! Harto bien — te pagamos la posada ». Mentre don Juan ascolta avido le confidenze dell'amico, delle quali farà così malvagio uso, egli a parte prega in cuor suo: « No prosigas, que te engaña — el gran burlador de España ». Don Diego rimprovera don Juan, ed egli a bassa voce osserva: « Si el caso también supiera — de la pobre pescadora — más se enojara el buen viejo ». A don Juan che si vanta con lui dell'inganno in cui è caduta Aminta: « Graciosa burla será », egli ribatte: « Graciosa burla y sucinta, — mas siempre la llorará ».

Il tema amoroso è continuamente ma sempre rapidamente trattato: chè il dramma è una serie di concise scene. Malgrado alcune imperfezioni, accidentali ed estrinseche, la figura di don Juan vive di una sua straordinaria vita, forse appunto perchè l'autore non le ha negato del tutto l'umanità: fin dal principio la sua fine, il suo castigo è certo, in quei cori di ammonimenti e maledizioni che risuonano, non per lui, che non vuol sentirli, ma s'imprimono nell'animo di chi ascolta. È questa certezza sempre richiamata del castigo, forse, che rende il poeta più libero nel rappresentare le sue imprese e nel tratteggiare la sua figura.

Don Juan è altrettanto mistificatore, seduttore empio, quanto cavaliere. I due aspetti hanno in lui pari risalto, e dall'unione di essi risulta una figura a suo modo affascinante: da quell'unione per noi strana, per Tirso naturale, di gentiluomo, di delinquente, e persino di

cattolico, nasce il mistero di don Giovanni agli occhi moderni⁽¹⁾. Il senso dell'amore come male, del peccato intimamente inteso, non poteva non essere estraneo al dramma. Quella figura giovanile, crudele e ribelle, corre ciecamente alla perdizione; il coro di maledizioni che la accompagna sembra inseguire la sua corsa. Ed egli rimanda sempre l'ora del pentimento, fino all'estremo, quando la grazia non può più giungere su di lui: è questo il monito religioso del suo esempio. Muore tuttavia guardando in faccia il suo punitore che quasi lo loda della sua onestà nel ricevere il castigo. A testimonianza del male che egli ha fatto, stanno le donne che egli lascia, offese e tradite, che chiedono vendetta; e l'indignazione del re e dei grandi che scoprono i suoi delitti. Ma sono dolori che si leniranno alla fine: il male sarà come riassorbito, sarà restaurata la giustizia. A differenza dal *Condenado*, il *Burlador* non è una tragedia.

In conclusione, ripetiamo ancora che se tutti gli elementi sono concordi nell'attribuire questo dramma a Tirso, lo spirito di esso è nuovo nell'opera di lui: è il male castigato come male, ma vivo come vita. E il dramma, o perchè attinga a una o più leggende, o perchè l'autore ha saputo fare di esso una leggenda, ha un suono aperto e squillante, popolare.

II

La calda commozione, persino popolarmente insistita e sottolineata, delle scene di affetto filiale di Enrico, nel *Condenado*; la parlante forza delle scene della sua malvagità; non deve far dimenticare che dei due protagonisti che sono in questo dramma l'accento poggia tutto su Paulo; il secondo è, artisticamente, in funzione di questo. Dal che deriva che Paulo ha una profonda umanità, laddove l'altro è una figura da parabola, con tutte le esagerazioni e contraddizioni in ciò insite. Non per questo è minore il valore poetico del dramma; è naturale che in esso tutto ciò che è al di fuori del protagonista, nella cui coscienza si dibatte il terribile dilemma, sia schematico, abbozzato, con lampi vivissimi ma senza effettiva continuità ed autonomia.

L'insegnamento teologico è chiaro; e possiamo ricavarlo identico

(1) V. B. CROCE, «*El burlador de Sevilla*», in *Lecture di poeti* (Bari, Laterza, 1951), pp. 43-51.

No te levantes tan presto...
El noble no se levanta
mientras en la mesa hay resto.
Resto hay de la vida, ingrato...

È feroce quanto il fratello, nella vendetta. Lo circuisce travestita, ripetendogli le provocatrici parole: «*Qué amigo sois de forzar!*», e solo ottenuta la sua morte, si placa: «*Que la sangre del traidor — es blasón del inocente*».

Mari Pascual, nella seconda parte della *Santa Juana*, è stata rapita dal *comendador* Jorge, e tolta a lui dalla santa, che l'ha condotta con sè in convento, e così con dolcezza la viene ammonendo:

Es la hermosura, María,
niebla que el sol desvanece...
y es istante cuyo ser
está a las puertas del nada,
joya del tiempo prestada,
por quien luego ha de volver...
No lo permitáis, María,
estimaos en más a vos;
no os merece sino Dios!

La giovane donna è persuasa, e si crede guarita dall'amore colpevole: «*A don Jorge quise bien — pero ya en ceniza fría — sus torpes brasas se ven...*»; ma quando egli riappare, vede che non è così: «*Estas las cenizas son — frías? Mas dejó una brasa — escondida la afición — y quemarás la casa — porque sopla la ocasión*». La scena della seduzione è della consueta brutalità⁽¹⁾, tra il commento dei servi e le turpi pretese di uno di essi. Mari Pascual grida all'ingiustizia: «*Si así los hombres son que España cría — mal haya la mujer que en hombres fia!*»; ma è così cosciente dei suoi peccati che non può non dare a sè stessa la colpa: «*Pero, alma, de qué os quejais? — Si os quitó Jorge la honra — por vos quitaron la vida — a Dios...*»; e non osa concepire speranza:

(1) Di queste situazioni *La venganza de Tamar* dà l'espressione esemplare, che ritorna più o meno simile; v per es. *La dama del Olivar*, atto II, sc. 7. Fuori dello schema siamo invece quando ci si riporta all'ambiente dei *graciosos* e dei rustici (v. *La Huerta de Juan Fernández*, atto II, sc. 4; *La Gallega Mari-Hernández*, atto III, sc. 1).

Tendrán perdón mis pecados?
No: que es la ofensa infinita.
No puede Dios perdonarme
si le llamo arrepentida?
Si puede, mas no querrá;
pues será razón que viva
mujer que perdón no aguarda
y de un hombre fué ofendida?

Ma quando, all'apparizione del Rosario, riavrà la speranza, esclamerà:

Misericordia infinita,
pues perdonáis ofensas cada día,
bien haya la esperanza que en vos fia!

Nella *Prudencia en la mujer*, la regina vedova inizia il suo regno col doversi difendere da gentiluomini di corte che per i loro interessi vogliono che essa si rimariti:

Qué es aquesto, caballeros?...
Ayer murió el Rey mi esposo,
aun no está su sangre helada,
de suerte que no conserve
reliquias vivas del alma.
Pues cuando en viudez honrosa
la mujer más ordinaria
al más ingrato marido
respeto un año le guarda,
cuando apenas el mongil
adornan las tocas blancas,
y juntan con la tristeza
la gloria del vivir casta,
yo que soy Reina...

I luoghi più belli di questo celebre dramma hanno conforme ispirazione.

VII

LA FIGURA DEL « GRACIOSO ».

La figura del *gracioso*, nella quale si concentra l'ispirazione burlesca delle opere del teatro spagnolo, non può dirsi che sia interpretata da Tirso in modo che la distingua dalla funzione che ha negli altri autori; nè questo era possibile nella sostanza; è, quella del *gracioso*, una parte da tutti tradizionalmente accettata. Se mai, può dirsi che la funzione equilibratrice, alla quale essa è destinata, è in Tirso, nella commedia, minore, non trovandosi a riscontro una esaltazione alla quale opporsi, ma sempre un vago, impalpabile sorriso; sì che non vi è distacco tra il tono dell'azione principale e lo scherzo del *gracioso*, ma solo una gradazione di più e di meno.

I *graciosos* giudicano i protagonisti, li consigliano; nelle loro manie, bonariamente li assecondano. In *Como han de ser los amigos*, Manrique, fuor di senno per lo sforzo fatto contro sè stesso di rinunciare all'amata in favore dell'amico, vaneggia, si crede morto, e pretende che gli si stia facendo un lungo corteo funebre. Il servo Tamayo sta alla finzione e, quando egli soddisfatto si allontana alla fine, osserva: « él se ha ido, y me ha dejado — con el gasto del entierro... ».

Spesso i *graciosos* hanno sentimento di amici, e sono sinceramente solidali con le vicende dei loro padroni, sino ad impersonarsi con essi (il *nos* ad indicare sè stessi e il padrone, in questi casi, è frequente): Portillo non sopporta le prepotenze che la capricciosa Serafina continuamente infligge al suo padrone, e a lui consiglia: « pues dejémosla los dos... »; o mentre quello, che si crede solo, sospira: « Que esté tan apoderada — esta tirana de mí — cielos, que me trate así? », egli interrompe: « Es una desvergonzada... Soy Portillo. — No puedo, señor, sufrirlo. — Sin amor pedirnos celos? » (in *Del enemigo el primer consejo*). Similmente Gallardo, in *Palabras y plumas*, assiste il suo padrone Iñigo che si è impoverito per amore, rievocando Lazarillo servitore dell'*hidalgo* povero; e infine provvede ad aiutarlo traendo guadagno da un lavoro nel quale è esercitato:

Hacer botones,
que en los lacayos que dan
en curiosos, cuando tardan

los amos, siempre que aguardan,
centinelas de un zaguán,
o calzas de aguja tejen,
o ya botoneros son.

ed anche lui, sentendo che Matilde non solo ha respinto il suo padrone, ma addirittura l'ha invitato ad assistere alle sue nozze con un altro, si sdegna: « vos — sois tan gentil Amadis — que irédes allá? ».

Hanno spesso una umanità e una sensibilità personale: Roberto, in *La ninfa del cielo*, così rimprovera al suo padrone la troppa passione per la caccia: « No he murmurado — por costumbre de criado — de quien no hay señor seguro; — como *hombre humano* murmuro... ». Caramanchel, in *Don Gil de las calzas verdes*, sembra soffrire della solitudine in cui lo abbandona il suo misterioso padrone, tanto, che vuole lasciarlo:

Bien es verdad que me pagó por junto...
pero quisiera yo servir un amo
que me holeara a cada instante: — Hola,
Caramanchel! limpiadme estos zapatos;
sabed como durmió doña Grimalda;
id al Marqués, que el alazán me empreste;
preguntad a Valdés con qué comedia
ha de empezar mañana, — y otras cosas,
con que se gasta el nombre de un lacayo.
Pero que tenga yo un amo en menudos,
como el macho de Vamba, que ni manda,
ni duerme, come o bebe, y siempre anda!

Una particolare sfumatura di questo rapporto affettuoso e confidenziale tra *graciosos* e protagonisti è nelle scene di rustici, contadini (*graciosos* tutti) all'incontro con re, regine, personaggi illustri: che sono motivi cari a Tirso. Si veda, per esempio, in *Privar contra su gusto*, la meraviglia dei pastori a sentire dell'attentato contro il re: « Pues el rey, puede morir? »; o, in *La ventura con el nombre*, la scena del contadino Balón con la regina, dalla quale si fa spiegare che cosa sono i *chapines*, o nei *Lagos de san Vicente*, dove Pascual si incontra col re in incognito e, al levarsi il re i guanti, egli, che non ha mai visto guanti, grida: « Hao, que os desolláos la mano. — Estáos borracho?... — El pellejo se ha quitado — y la mano le ha quedado —

sana, apartada del cuero »⁽¹⁾. Appreso che è il re, esclama: « Mas por Dios, — y que era tu Merced el Rey? — somos bestias los villanos! — No en balde trae otro par — de manos, que para dar — todo el Rey ha de ser manos. — Déme una pata a besar ».

In generale, i *graciosos* di Tirso rimandano, esagerata, l'eco della intonazione dell'opera e del carattere del padrone di cui fanno parte. Nei drammi di ispirazione orrida e realistica, hanno in sè accentuato questo carattere. In *Tanto es lo de más*, Gulín, il servo di Nineucio, è tutt'uno nell'ispirazione con lui, solo che egli è comico, quello cupo. All'elogio di Nineucio, « qué gloria hay como el comer? », risponde il suo elogio del bere: « El beber es caballero — pues sin tantos requisitos, — sin necesidad de dientes — en viejos, mozos y niños — da los gustos sin pensión — colándose el blanco y tinto — al son de aquel *cla cla cla* — apacible villancico ». I servi dei vili seduttori sono il ritratto di essi; non sono più *graciosos*, ma malvagi anche più vili e più consapevoli. Lillo, nella seconda parte della *Santa Juana*, destato di notte dal padrone che lo vuole con sè nella losca impresa di rapire una donna da un convento, descrive sè e lui:

... loco, hace juramento
que ha de entrar en el convento
y otra vez la ha de gozar.
Y a mí que toda la tarde
jugando he estado y bebiendo,
y quisiera estar durmiendo,
me manda que aquí le aguarde...

Ma si consola:

que quien de Baco es amigo,
y a tragos sus pechos mama,
jamás dormirá sin cama,
que siempre la trae consigo...

Un simile orrendo autoritratto fa Gallardo in *La dama del Olivar*: « Mi madre iba a hacer un mono... » che conclude col dirsi « segundo Brunelo en todo ».

(1) Questa situazione è ripetuta più volte, come accade sovente a Tirso, che, a detta di un suo critico, preferisce plagiare sè stesso anzichè altri (v. E. WADE, *Tirso's self plagiarism in Plot*, *Hisp. Rev.*, genn. 1936).

La solidarietà obbligata dei servitori coi padroni fa sì che essi si sentano destinati a subire i loro stessi danni, anche quando non sono stati complici: in *Escarmientos para el cuerdo*, Carballo, testimone delle sciagurate azioni del suo padrone, gli presagisce che entrambi finiranno male: « Tú en tu muerte caballera — y yo en mi muerte lacaya ». E anche i colpevoli cercano di scagionarsi e mettersi in salvo a tempo; così, nella seconda parte della *Santa Juana*, il servo lascia il padrone, temendo di essere colpito con lui da un « rayo de Dios », dalla vendetta divina, e perchè, dice: « Más vale servirme a mí — para servir a un bellaco ».

Queste sfumature personali e, più, quelle che si riconducono alla tradizione sono nella figura del *gracioso* in Tirso. Fra tutte predomina, ripetiamo, la voce che quel personaggio ha quasi sempre nel teatro; una voce di buon senso, quando non di bontà; o almeno di moderazione (Catalinón nel *Burlador*, Pedrisco nel *Condenado*); e soprattutto è l'espressione dell'umorismo spregiudicato e acutissimo di Tirso. Si veda l'esempio più tradizionalmente citato: in *No hay peor sordo*, la famosa scena nella quale al padrone Diego, che ricerca per sposarla una donna che sia « doncella en la voluntad », Cristal replica stupito e infine conclude: « Aun no hay física doncella — y búscasla tu moral? » (a. I, sc. 4). Una scena alla quale fa riscontro in celebrità, come esempio della tagliente satira di Tirso, la famosa scena di satira attuale, affidata, questa, non al *gracioso*, ma a un dialogo (nella seconda scena del primo atto di *Ventura te dé Dios, hijo*) tra Otón, negato agli studii, che non riesce a imparare l'*Arte* di Nebrija e a coniugare i verbi, e il maestro Fulvio: « El presente es bien bellaco... ».

VIII

IL « BURLADOR DE SEVILLA » E IL « CONDENADO POR DESCONFIADO ».

I

Al termine del nostro discorso abbiamo di fronte i due celebri drammi, isolati dal resto dell'opera di Tirso, collocati a parte nella tradizione e nel giudizio per ragioni esterne (il dubbio a lungo persistito nell'attribuzione), ma più ancora per motivi intimi: l'essere entrambi rappresentazioni dello stesso problema, se pure visto in modi

assai diversi; entrambi espressioni nuove nell'opera del loro autore: accomunati infine soprattutto dalla loro altezza poetica.

I legami di contenuto e fino a un certo punto anche stilistici⁽¹⁾ con l'opera di Tirso sono certi. Per il *Burlador*, la figura del protagonista nei precedenti che ha in altri autori, ma, quel che più conta, nelle affinità nell'opera di Tirso, è stata instancabilmente studiata: e del pari sono state notate le frasi, i versi, le scene del dramma coi loro riscontri in quell'opera⁽²⁾. Del modo di intendere il problema della giustizia e della grazia divina, quale lo rappresentano il *Condenado* e il *Burlador*, la concordanza con altri drammi di Tirso è sicura⁽³⁾.

Ciò che invece in essi è nuovo, è da riferirsi alla ispirazione (che, se fosse di altro autore, o se sia nuova in Tirso, non è forse ciò che più importa), allo spirito nuovo che in essi circola.

(1) In generale si giudica che il *Burlador* concordi sostanzialmente nello stile con le altre opere di Tirso, il *Condenado* no. Il Menéndez y Pelayo (*Tirso de Molina* cit., p. 181) giudica quest'ultimo «admirablemente pensado y solo medianamente escrito... la ejecucion parece rápida e improvisada».

(2) Uno di questi elenchi, dato dall'ARMESTO (*La leyenda de don Juan*, Madrid, 1908), è riportato con aggiunte dal FARINELLI (*Don Giovanni*, 2ª ed., Milano, Bocca, 1946). Tra i personaggi simili a don Juan nell'opera di Tirso, assoluta identità si ha con don Luis nella seconda parte della *Santa Juana*. Ricordiamo anche la affinità con Don Juan della figura appena abbozzata di Baltasar, nei *Cigarrales*, p. 81.

(3) La fatalità del peccato e la necessità e la sicurezza dell'aiuto della grazia, che salva una peccatrice per intercessione dell'Angelo (Margarita, in *Quien no cae no se levanta*). La condanna del sacerdote di vita santa, che però «fia de sí tanto — que por santo se averigua», giacché in punto di morte dichiara che a lui non è necessaria la misericordia divina, ma solo la giustizia (Dione, in *El mayor desengaño*). La salvezza dell'uomo scellerato, a cui brilla una luce di fede nel fondo dell'animo; peccatore «por trato — siendo a piedad inclinado», che professa che l'uomo «bien puede ser pecador... — mas a la esencia divina — no ha de perder el temor; — y debe pedir clemencia — el hombre, aunque esté pecando» (Dionisio, nell'«auto» *La Madrina del cielo*); laddove il suo complice, Doroteo, che non ha in sé tale fede, si dannava, e verso lui la Vergine deve «en lugar de intercesora» «ser fiscal». La salvezza di una peccatrice, che sta per *desconfiar*, ma è ricondotta alla salutare speranza dalla visione del Rosario (Mari Pascual, nella seconda parte della *Santa Juana*); e di una suora, la Vicaria, già condannata all'Inferno, ma alla quale Santa Juana ottiene che Dio doni «doloroso llanto — y muera con contrición» (ibid). La salvezza di un peccatore senza ombra di fede, ma che coglie in tempo gli «avisos» soprannaturali che lo inducono a convertirsi (Luis, nella terza parte della *Santa Juana*). La salvezza, che si prevede certa, di un brigante pentito, e «no del todo desconfiado» di salvarsi (nei *Cigarrales*, p. 233 sgg.); per ricordare alcuni esempi: tra i quali molti, come si vede, offrono situazioni e personaggi simili a quelli del *Condenado*.

Un'affinità stabilita tra i due drammi non paia connessione artificialmente voluta; chè non pochi sono i punti di contatto tra essi. Oltre il comune problema della grazia (che vi è offerto in tre casi differenti) la qualità di dramma di esempio, dramma di protagonista, è propria ad entrambi; e del pari il ricorrere di versi ammonitorii, che si addensano verso il precipitare dell'azione; la presenza continua del sovrannaturale, quell'essere continuamente in cospetto (don Juan col volerlo ignorare, il protagonista del *Condenado* coll'incessante proporselo) del proprio destino nell'al di là.

Ma soprattutto li unisce un rapporto che viene a stabilirsi tra essi, e di essi verso la rimanente opera di Tirso: è il modo, problematico, e drammatico con cui interrogano la vita nell'atto stesso di rappresentarla poeticamente. Don Juan è il seduttore spensierato della commedia, e il seduttore empio del dramma di Tirso, rappresentato qui poeticamente e nell'atto stesso giudicato con un giudizio che è intrinseco alla rappresentazione, ancora poetico, e fa di lui un personaggio-simbolo. Il protagonista del *Condenado* è il sentimento — qui il sentimento religioso — che si tormenta; ed è giudicato e condannato, senza che per ciò diminuisca la sua vita e la sua umanità. Come don Juan, Paulo è una figura poetica che in virtù della poesia stessa asurge ad altezza esemplare. Sicchè sono entrambi antichi e nuovi nell'opera di Tirso.

Nè per il *Burlador* il suo valore esemplare e la sua vita tradizionale⁽¹⁾, nè pel *Condenado* la sua forza teologica e la fama che le si lega, sono cagione della loro vitalità nei secoli; una tale vitalità è da ricondursi alla loro poesia, multiforme e diversamente tradotta in schemi e interpretazioni di critici e di imitatori, appunto perchè poesia ed umana. Questa cercheremo, sia pur sommariamente, di descrivere. Occorre accennare alle ragioni non estrinseche che tendono a farci considerare i due drammi uniti tra loro, e, pur essendo dimostrato che la loro connessione spirituale col tutto dell'opera di Tirso è sicura, a farceli considerare da soli.

Dire che il *Burlador*, se per la sua concezione e per molte espressioni singole si connette perfettamente alle altre opere di Tirso, se per il suo insegnamento è in armonia con esse; per lo spirito che vi

(1) Non di rado avviene di leggere su questo punto ragionamenti che possono ridursi al circolo vizioso di attribuire la fama di questo dramma — alla durevolezza della sua fama stessa!

alita, per il tono che domina, per l'ispirazione e per la trattazione, ha molto di Lope de Vega, non contrasta con quanto abbiamo osservato finora osservando la novità di esso nell'opera di Tirso.

Si potrebbe attribuire questa affinità all'essere il dramma sorto nella prima epoca, quella in cui Tirso era interamente nell'orbita di Lope. La diversità di stile ⁽¹⁾ può trovare spiegazioni varie: il « genere » a cui appartiene (le commedie « di esempio » di Tirso sono più essenziali delle altre); l'essere, in certo modo, sotto l'influsso di una leggenda preesistente; i rimaneggiamenti che deve aver subito (contiene parti rifinite letterariamente, come il monologo « piscatorio » di Tisbea, molto simile alle *barquillas* di Lope; ed altre elementari, di occasione, come la descrizione di Lisbona).

Ma la sostanza di quella poesia, e del suo tono, è affine a quella che abbiamo cercato di definire nell'ispirata commedia amorosa di Tirso: ha una vibrata, squillante intonazione, un vivo linguaggio, che non è nè realistico nè rettorico, ma esclusivamente espressivo e poetico. Ricordiamone qualche accento in questo così celebre testo.

Isabel vuole far luce per vedere in viso l'uomo che è con lei (a. I, sc. 1). Don Juan grida:

Mataréte la luz yo.

Is. Ah, cielo! Quién eres, hombre?
D. J. Quién soy? Un hombre sin nombre.
Is. Qué no eres el duque?
D. J. No.

È il re adesso a chiedergli: « Quien eres? » e la sua risposta è (a. I, sc. 2)

Quién ha de ser?
Un hombre y una mujer...

(1) Su di ciò il Menéndez y Pelayo osservava con la sua consueta oggettività ed equilibrio: « A mi tampoco ne parece suyo (*di Tirso*) el estilo (*del Burlador*), pero todos los textos que poseemos del célebre drama están tan horriblemente estragados y mutilados, que quizá esta prueba no sea muy convincente. En esas materias desconfío un poco de la novedad y mucho de la impresión personal y prefiero atenerme... a las atribuciones de los editores antiguos, cuando no son manifiestamente absurdas » (nel prologo all'*Infanzón de Illescas*, nell'ed. delle *Obras* di Lope de Vega della Accademia, vol. IX, p. CLXX).

Don Pedro, suo zio, senza riconoscerlo, lo ha arrestato (a. I, sc. 5):

- D. PEDRO. Ya estamos solos los dos;
Muestra aquí tu esfuerzo y brío.
- D. JUAN. Aunque tengo esfuerzo, tío,
no le tengo para vos...

e, dopo le accuse e i rimproveri:

No quiero daros disculpa,
que la habré de dar siniestra.
Mi sangre es, señor, la vuestra;
sacalda, y pague la culpa.
A esos pies estoy rendido,
y esta es mi espada, señor.

La stessa essenziale e profonda vita è nelle voci femminili; Tisbea, ora che ama don Juan, sente la verità delle proteste di amore di Coridón che prima aveva derise incredula:

Oh, qué mal me parecían
estas lisonjas ayer,
y hoy echo en ellas de ver
que sus labios no mentían!

I delitti che egli compie hanno la sua personale «firma». Ecco come uccide don Gonzalo, che gli gridava: «Muere, traidor! »:

- D. JUAN. Desta suerte
muero yo (*le hiere*).

Batricio, lo sposo del villaggio, alla cui presenza don Juan ha così apertamente corteggiato la sua sposa il giorno delle nozze, si lamenta con accenti umanissimi (a. III, sc. 1); e la sposa, Aminta, è del pari addolorata e turbata:

La desvergüenza en España
se hà hecho caballería...
Mal hubiese el caballero
que mis contentos me priva!...
Plega a los cielos que sirvan
mis suspiros de requiebros,
mis lágrimas de caricias!

Don Juan entra nella camera di Aminta a notte:

AM. Ay de mí! Yo soy perdida.
En mi aposento a estas horas?
D. J. Estas son las horas mías.

E soprattutto questo tono, questa incisività drammatica, regna in tutte le ultime scene dell'atto III: dall'incontro con la statua, alla fine.

È un tono che parrebbe gioioso pur nella crudele empietà, se non fosse continuamente ombreggiato di echi cupi, rimbombanti — appunto da questo contrasto deriva la sua peculiarità, — che sono le minacce dei giusti e dei savii, le maledizioni delle offese e delle tradite, le parole severe anche del volgare buon senso, e le voci soprannaturali della giustizia divina. « Castíguete el cielo, amén! », « Pues véte con Dios, y advierte — que hay castigo, infierno y muerte », gli grida don Pedro, ed egli risponde col consueto: « Tan largo me lo fiáis! »; le minacce di Catalinón: « Los que fingís y engañáis — las mujeres desta suerte — lo pagaréis con la muerte »; l'avvertimento di Tisbea: « Advierte — mi bien, que hay Dios y que hay muerte... Esta voluntad te obligue, — y si no, Dios te castigue ». « Qué castigo ha de haber — para los que profanáis — su nombre! Que es juez fuerte — Dios en la muerte », gli predice il padre, e « Pues no te vence el castigo — con cuanto hago y cuanto digo — a Dios tu castigo dejo ». Don Gonzalo, morendo per sua mano, lo maledice: « Muerto soy, no hay bien que aguarde. — Seguiráte mi furor »; e Catalinón, ancora: « Mira lo que has hecho, y mira — que hasta la muerte, señor — es corta la mayor vida — y que hay tras la muerte infierno ». Tutti questi ammonimenti si condensano alla fine:

Adviertan los que de Dios
juzgan los castigos grandes,
que no hay plazo que no llegue,
ni deuda que no se pague.
Mientras en el mundo viva,
no es justo que diga nadie:
qué largo me lo fiáis!
Siendo tan breve el cobrarse...
Quien tal hace, que tal pague.

Il concetto di *burla* (delusione inflitta, inganno, offesa, seduzione, ma anche: burla) ⁽¹⁾ è in quest'opera vivissimo quanto quello del corrispondente castigo. Don Giovanni non è solo il tetro peccatore: è un uomo che, come dice suo padre, « aunque mozo gallardo y valeroso, — ya le llaman los mozos de su tiempo — el Héctor de Sevilla, porque ha hecho — tantas y tan extrañas mocedades »; accanito seduttore (« Sevilla a voces me llama — el burlador, y el mayor — gusto que en mi puede haber — es burlar una mujer — y dejalla sin honor »), altrettanto grande è in lui il gusto dell'inganno, delle burle ben congegnate: si veda come si dispone a compierle: « Ha de ser burla de fama ». « Donde vamos? » Gli chiede il servo: e lui: « Calla necio, calla ahora. — Adonde la burla mía — ejecute »; « El truco adoro... qué gentil perro! ». Ha una sua logica: non nega Dio, ma, spensierato, avido di malvagità, rimanda il suo pentimento (« Qué largo me lo fiáis! »); non giura il falso, ma ricorre ad espedienti di riserve mentali ⁽²⁾; crede anche di usar prudenza, a suo modo: quando, nella scena finale innanzi alla statua del Comendador, Catalinón gli ricorda l'inganno che tese alla figlia di lui, lo fa tacere: « Calla — que hay parte aquí que lastó — per ella, y vengarse aguarda ». È coraggioso, spavaldo, e tiene anche ad essere considerato gentiluomo. Per questo si recherà al pauroso appuntamento con la statua, sebbene Catalinón voglia dissuaderlo:

D. JUAN. No ves que di mi palabra?
 CAT. Y cuando se la quebrantes,
 qué importa? Ha de pedirte
 una figura de jaspe
 la palabra?

D. J. Podrá el muerto
 llamarme a voces infame.

E si vanterà di ciò, quando la statua di don Gonzalo gli dirà:

No entendí que me cumplieras
 la palabra, según haces
 de todos burla.

(1) V. E. H. TEMPLIN, *The Burla in the plays of T. de M.*, (*Hisp. Rev.*, 1940, p. 185 sgg.)

(2) J. CASALDUERO, *Contribución al estudio del tema de don Juan en el teatro español* (Northampton, Dept. of Mod. Lang. of Smith College, aprile-luglio 1938).

dalle altre rappresentazioni, che abbiamo indicate⁽¹⁾, dello stesso problema date da Tirso. Paulo, il monaco scrupolosamente pio, sarà condannato, perchè con superbia ha voluto sapere da Dio quale sarà la sorte della sua anima; e, sottoposto alle tentazioni del demonio che dopo i suoi dubbii ha il diritto di intervenire a tentarlo, e gli fa credere, col predirgli che avrà sorte comune con Enrico, il più malvagio degli uomini, che egli è perduto; anzichè aver fiducia nella misericordia divina e raccogliere gli avvisi che essa instancabile gli manda, dispera della sua salvezza. Per contrasto crudele, l'uomo di mala vita, Enrico, scellerato ed impudente in tutto, sarà salvo per una consapevolezza della sua empietà che si evolve e diviene umiltà, e per la sua cieca speranza: chè egli dal riconoscersi (e vantarsi) perfetto peccatore, giungerà a dichiarare la sua fede nella misericordia infinita di Dio, e infine, accogliendo i consigli e gli avvisi divini, giungerà al pentimento e alla salvezza. Alla confessione finale lo commuove, è vero, l'amore pel padre che è sempre stato, in lui, unica scintilla di bontà; ma esso di per sè non avrebbe valore per la salvazione: sta nel dramma come un sintomo, una manifestazione umana della grazia che toccherà il suo animo; (allo stesso modo come l'offesa al defunto non potrebbe essere, per don Juan, motivo di dannazione, ma vale a sottolineare la sua irriducibile empietà e a farla più odiosa e più degna di castigo). Se, della dottrina ortodossa compiutamente accolta dall'autore, una parte è messa in rilievo, è la necessità della religione come amore, abbandono fiducioso ed entusiastico, dal quale solo possono nascere il pentimento e la speranza. Intonazione del sentimento religioso che è la stessa che si esalta in tutta l'opera di Tirso.

In questo dramma, a lungo e da molti definito «teologico», è fortissima e predominante la visione umana⁽²⁾. La sua poesia è la storia commossa del destino di Paulo, della quale gli spettacoli tutti esteriori di malvagità, di bontà, di pentimento di Enrico accentuano l'intimità profonda. Umano, e perciò pietoso, è lo sguardo onde l'autore segue il progressivo perdersi di quell'anima, e come tutto per lei divenga occasione, motivo di perdizione. Il suo anelito senza più speranza alla felicità eterna, il senso di offesa, di ingiustizia, che rende più amaro il pensiero della condanna; il peccare per disperazione; l'umano dibattersi nelle catene del ragionamento e del calcolo, ignorando la felice via della semplice fede; sono vita poetica. Nella pietà che involontaria

(1) V. nota 3 a p. 94.

(2) v. B. CROCE, in *Discorsi di varia filosofia* (Bari, Laterza, 1945), II, pp. 56-62.

accompagna quest'uomo, vittima del suo errore teologico, è la ragione di quel senso sconcertante di severità terribile che lascia nell'animo la storia della sua perdizione.

Paulo, eremita di vita santa, sicura nella sua virtù, che ha rinunciato a tutto per affidarsi a Dio, pure nella sua estasi religiosa dà già un primo segno della curiosità che dovrà perderlo:

Salgo a ver este cielo,
alfombra azul de aquellos pies hermosos.
Quien, oh celeste velo!
aquestos tafetanes luminosos
rasgar pudiera un poco
para ver...? Ay de mi! Vuélvome loco.

È forse già dall'inizio, in lui, troppa superbia della sua virtù (ringrazia Iddio di averlo condotto sul cammino « que, si yo lo conozco, *es fuerza* el veros») e troppo trepidante paura di contaminarsi:

Quiero, Señor divino,
pediros de rodillas humildemente
que en aqueste camino
siempre me conservéis piadosamente.
Ved que el hombre se hizo
de barro vil, de barro quebradizo.

D'improvviso riappare sconvolto, in lacrime: ha sognato la morte. La debolezza del suo spirito, dubitoso pur nella purità, si effonde in esclamazioni di terrore:

Siguióse al fin, ay Dios!, de ver la muerte.
Qué espantosa figura! Ay desdichado!
Si el verla en sueños causa tal quimera,
él que vivo la ve, qué es lo que espera?...
Salió el alma en un vuelo, en un instante
ví de Dios la presencia. Quien pudiera
no verlo entonces! Qué cruel semblante!...
El fiscal de las almas miré a un lado,
que aun en ser victorioso estaba airado.

Ha appreso che il giudizio divino lo condanna « a los reinos del espanto »; e « con aquella fatiga y aquel miedo — desperté, aunque temblando, y no vi nada — sino es mi culpa ». Incominciano qui le sue domande affannose: perché quel sogno terribile? « Vos, Dios santo

— me declarad la causa deste espanto »; se la mia vita continua ad essere pura qual'è, ripete due volte:

Qué fin he de tener? Lágrimas vierto.
Respondedme, Señor, Señor eterno.
He de ir a vuestro cielo o al infierno?

Ora che il giusto vacilla in tal modo, il demonio può accanirsi a tentarlo: « Así me ha dado licencia — el Juez más supremo y recto — para que con más engaños — le incite ahora de nuevo ». E Paulo sarà in preda alle tentazioni che hanno presa sul suo animo malcerto. Trepidante e affannato si affida alla via che gli indica, travestito da angelo, il demonio. Correrà alla vicina Napoli, alla « Puerta de la Mar », andrà a vedere quell' Enrico figlio di Anareto col quale ha appreso che avrà dopo morto uno stesso destino. Sono debolezza anche le sue effusioni di gioia: « Oh misterio soberano! — Quien ese Enrico será? — Por verle me muero ya. — Qué contento estoy! Qué ufano! — Algún divino varón — debe de ser; quien lo duda? ».

A contrasto si schiude l'orizzonte del vizio, della vita di turpitudine e di violenza nella quale Enrico vive; le scene che lo raffigurano con l'amante Celia e col gruppo di scellerati compagni di rapine.

Paulo, sulla riva del mare, al luogo assegnatogli dal demonio, attenderà Enrico. Assorto ancora nella sua santità, attento a non venirle mai meno, — e non sa che il peccato regna già in lui — ha il sospetto che gli aleggino intorno le tentazioni, ed ordina a Pedrisco di calpestarlo: « En el suelo me arrojó desta suerte — para que en él me pise; llegue, hermano, — piseme muchas veces ». Così aspettando ansioso, assiste alla superba dichiarazione che Enrico, in gara con la brigata che lo accompagna, fa dei suoi delitti. Non manca a colui nessuna malvagità, compreso il disprezzo della religione: « En mi vida misa oí — ni estando en peligros ciertos — de morir, me he confesado — ni invocado a Dios eterno ». (Solo alla fine accenna la luce di bontà verso il padre. Col denaro che gli dà Celia,

aunque poco,
mi viejo padre sustento.
Cinco años ha que tullido
en una cama le tengo,
y tengo piedad con él
por estar pobre el buen viejo...).

Vincerà la gara di delinquenza e si allontanerà coi suoi. Paulo rimane in preda alla disperazione perchè ha scoperto in lui quell' Enrico, del quale dovrà condividere la sorte: « Salid, lágrimas, salid — salid apriosa del pecho — no lo dejéis de vergüenza. — Qué lastimoso sucesos! ».

Col terrore, con la disperazione, crolla la sua fede. Enrico non può non essere dannato; dunque, lo sarà anche lui. L'orrore dell'inferno è tale, che egli decide di abbandonarsi al male, visto che la sua condanna è segnata; invano il buon senso istintivo di Pedrisco tenta di frenarlo.

Gran señor! señor eterno!
por qué me habéis castigado
con castigo tan inmenso?
Diez años y más, señor,
ha que vivo en el desierto,
comiendo hierbas amargas,
salobres aguas bebiendo,
sólo porque vos, Señor,
juez piadoso, sabio, recto,
perdonárais mis pecados.
Cuán diferente lo veo!
Al infierno tengo de ir...
Al infierno, centro oscuro,
donde ha de ser el tormento
eterno y ha de durar
lo que Dios durare. Ah, cielo!
Que nunca se ha de acabar!
Que siempre han de estar ardiendo
las almas! Siempre! Ay de mí!

Non c'è nulla di illogico nel trapasso che avviene in lui da un estremo all'altro, dalla santità scrupolosa alla deliberata volontà di peccare; gli è venuta meno la fiducia; e per freddo calcolo di disperazione conclude: « Si su fin (*di Enrico*) he de tener, — tenga su vida y sus hechos... ». E aggiunge: « Perdone — Dios aqueste atrevimiento »; gli pare, la sua, una naturale rappresaglia, comprensibile da Dio:

Señor, *perdona*
si injustamente *me vengo*.
Tú me has condenado ya.
Tu palabra, es caso cierto

que atrás no puede volver.
Pues si es así, tener quiero
en el mundo buena vida,
pues tan triste fin espero.

Paulo, divenuto brigante, associato con Enrico, riesce ancor più scellerato di un malvagio autentico: tale è la sua volontà⁽¹⁾: « Los hechos fieros — de Enrico imitar pretendo, — y aun le quisiera exceder. — Perdone Dios si le ofendo, — que si uno el fin ha de ser, — *esto es justo, y yo me entiendo* »: di nuovo questa figura di mirabile coerenza cerca e attua una sua giustizia, sostituendosi alla giustizia divina. Ma le alternative continueranno nel suo animo travagliato, pel quale, se la teologia dell'autore lo condanna, la sua umanità sente una compassione infinita. Di nuovo egli giungerà vicino alla salvezza, e dispererà di nuovo due volte.

La bontà divina gli manda un soccorso: il canto, accompagnato da « músicos », di un « pastorcillo »:

No desconfie ninguno,
aunque grande pecador,
de aquella misericordia
de que más se precia Dios.
Con firme arrepentimiento
de no ofender al Señor,
llegue el pecador humilde,
que Dios le dará perdón.
Su Majestad soberana
da voces al pecador,
porque le llegue a pedir
lo que a ninguno negó.

Le parole turbano Paulo, e ancor più la vista del pastorello, che è la misericordia di Dio che si dispiega a lui; a questi egli chiede: « Y Dios ha de perdonar — a un hombre que le ofendió — con obras y con palabras — y pensamientos? »; e la risposta suona dolce, rasserenante:

(1) Il passaggio è reso anche psicologicamente verisimile da quel che di non spontaneo, di interessato era già nella virtù di Paulo, intesa da lui come il mezzo sicuro per la felicità eterna. E alla violenza nel male di Paulo è dato un precedente biografico: egli non è nuovo alla violenza: prima che eremita, è stato soldato: « antes que fuese ermitaño — supe también qué era guerra », dichiara nell'atto III.

Pues no?

Aunque sus ofensas sean
más que átomos del sol,
y que estrellas tiene el cielo
y rayos la luna dió,
y peces el mar salado
en sus cóncavos guardó;
esta es su misericordia:
que con decille al señor
— Pequé, pequé muchas veces —
le recibe al pecador
en sus amorosos brazos.
Que en fin, hace como Dios.

La sua parola riconduce il lume della speranza nell'animo di Paulo, che lo implora di rimanere, quasi che, scomparendo lui, tema di ricadere nel suo abisso:

— Ténte, pastor, no te vayas...

Aguarda, pastor.

— No puedo.

— Por fuerza te tendré yo.

— Será detenerme a mí
parar en su curso el sol.

In questi ultimi accenti del pastore è una sovrumana solennità⁽¹⁾. La tragicità dell'azione è in ciò, che Paulo è, malgrado le sue alternative, già un'anima perduta: pur rianimato dalla nuova speranza, è sempre ragionante, irrimediabilmente; è sempre *desconfiado*. Per un momento si riconforta, ma subito torna al dubbio e alla sfiducia: e se aveva sperato: «Pues si Enrico es pecador — no puede también hallar — perdón?», riflette e dispera:

Perdón a quien tiene nombre,
ay de mí, del más mal hombre
que en este mundo ha nacido?
Pastor, que de mí has huído,
no te espantes que me asombre...
Alma, ya no hay más remedio
que el condenarnos los dos.

(1) Ricordano le parole di Masalón a Rut, in *La mejor espigadera*, citate a p. 82.

Coerente con quel suo continuo vagliare, ragionare, è la decisione: farà, con scarsa fiducia, un esperimento; giacchè Enrico è lì vicino, « poco puedo perder — en proballe la intencion ». In questo confronto che Paulo, rivestito da monaco, vuol avere con Enrico, per esaminare la sua intenzione, si delineano chiari i diversi destini dei due: con affannoso interrogatorio, Paulo cerca di indurlo a confessarsi. Quegli recisamente rifiuta: non vuole, ma la ragione che a ciò lo trae è meno empia della curiosità disperata di Paulo:

ENRICO. Yo no doy
a nadie satisfacciones.

PAULO. A Dios, sí.

ENRICO. Si Dios ya sabe
que soy tan gran pecador,
para qué?

e conclude:

Padre, lo que nunca he hecho,
tampoco he de hacer ahora.

Enrico crede in Dio (quando Paulo gli chiede se è cristiano, risponde di sí); è consapevole dei suoi peccati; in ciò a suo modo umile. Gli manca la capacità di pentirsi, ancora: (« Venguese en mí el justo cielo — que quisiera arrepentirme — y cuando quiero, no puedo »); ma ha già la fiducia nella misericordia divina: quando Paulo gli narra la sua vicenda, lo consiglia bene: « No dejara yo la vida — que seguías, pues fué causa — de que quizá te condenes — el atreverte a dejalla ». Peccatore in tutto, non pecca nella fede, che è, la sua, giusta, genuina; ed è l'opposto di Paulo, che era la virtù stessa, ma nella fede ha peccato:

Yo soy el hombre más malo
que naturaleza humana
en el mundo ha producido...
Mas siempre tengo esperanza
en que tengo de salvarme,
puesto que no va fundada
mi esperanza en obras mías,
sino en saber que se humana
Dios con el más pecador,
y con su piedad se salva.

Paulo invece ha tratto dalla prova fatta su Enrico un rinnovarsi della sua disperazione:

Pues salga del pecho mío,
si no dilatato río,
de lágrimas tanta copia,
que se anegue el alma propia,
pues ya de Dios desconfío!

Non bestemmia Dio, ma lo considera un'altezza, una felicità, per lui ormai irraggiungibile; ora, dice, sento che devo:

vestirme de demonio
y desnudarme de Cristo.
Dadme la daga y la espada,
esa cruz podéis tomar;
ya no hay esperanza en nada,
pues no me sé aprovechar
de aquella sangre sagrada...
Qué desdichado que soy!
Ah, Enrico, nunca nacieras...
o cayeras en tu casa
del más altivo balcón,
primero que a mi esperanza
hubieras cortado el hilo!

Le conseguenze estreme accadranno nell'ultimo atto; ma il dramma ha raggiunto il suo culmine qui. La catastrofe è qui, ed è avvenuta nell'animo di Paulo; il punto più alto della tragedia è questo in cui egli, che aveva anelato sopra ogni altra cosa alla purità e alla salvezza, dice addio per sempre all'una e all'altra come a un paradiso perduto; un sentimento che si rinnoverà quando, sulla fine del dramma, assisterà con disperata nostalgia all'ascesa al cielo di un'anima salva.

Nel terzo atto si seguono le esperienze salutari di Enrico, che verrà purificandosi (e già, per una naturale inclinazione psicologica, l'autore, dopo la prima scena, che doveva presentarlo come assoluto malvagio, è venuto via via mostrandolo in aspetti più umani): attraverso la prigionia e la notizia della condanna a morte; e la spietatezza onde Celia, ch'era sua complice e follemente innamorata di lui, lo abbandona, sposa un altro, e quando lo visita in carcere così gli tronca sulle labbra il rimprovero: «Ya sé qué queréis decirme: — que se os diga alguna misa. — Yo lo haré. Quedad con Dios». Il demonio lo

tenta indicandogli la via per evadere; ma egli ascolta una voce divina che lo avverte: « Detén el paso violento — mira que te está mejor — que de la prisión librate — el quedarte en la prisión »; e obbedisce ad essa. È ancora riluttante a confessarsi, ma, ancora, per una sorta di umiltà: sono stati troppi i suoi peccati: confida solo nella misericordia divina. Sarà il padre, al quale lo lega così illimitato affetto, a convincerlo: « Yo confesaré — mis pecados, y después — besaré a todos los pies, ... — basta que vos lo mandéis, — padre mío de mis ojos ». Dopo quelle premesse, la sua confessione sgorgherà sincera, entusiastica:

Señor piadoso y eterno,
que en vuestro alcázar pisáis
cándidos montes de estrellas...
yo he sido el hombre más malo...

fino a concludere:

Gran Señor, misericordia!
No puedo deciros más!

La parabola della salvazione di Enrico è compiuta. E giunge a compimento anche la condanna di Paulo. Per la terza volta egli è presso a salvarsi, e ricade nella sua *desconfianza* fatale. Il pastore torna a riportargli la parola di Dio; ma ormai sfiduciato, triste di una pietà nel quale vibra la profonda ispirazione di tutto il dramma.

PAULO. Pastor, que otra vez
te vi en esta sierra,
si no muy alegre,
no con tal tristeza,
el verte me admira.

PASTOR. Ay perdida oveja!
De qué gloria huyes,
y a qué mal te allegas!

Paulo è sensibile, ma ormai senza reagire in alcun modo, al racconto che il pastore gli fa, la parabola della pecora smarrita: « La historia parece — de mi vida aquesta ». E saluta l'ascesa di un'anima al cielo — senza sapere che è proprio l'anima di Enrico, — con parole che esaltano una felicità per lui ormai irraggiungibile, e nelle quali è la consolata rinuncia a salvarsi, la disperazione:

Grutas y plantas agrestes,
a quien el hielo corrompe,
no véis como el cielo rompe
ya sus cortinas celestes?

Ya rompiendo densas nubes
y esos transparentes velos,
alma, a gozar de los cielos
feliz y gloriosa subes.

Ya vas a gozar la palma
que la ventura te ofrece:
triste dél que no merece
lo que tú mereces, alma!

Ucciso allo scontro con uno stuolo di contadini armati, muore nel suo errore. Invano Pedrisco gli dice che Enrico si è salvato. Egli non crede: « Pedrisco, eso ha sido engaño; — otra alma fué la que vieron, — no la de Enrico... Dios — es piadoso... — pero no con tales hombres ». E muore con queste parole, che s'intendono dette in tono di sfiducia:

Esa palabra me ha dado
Dios: si Enrico se salvó,
también yo salvarme aguardo.

È una dubbia ammissione (simile alla dubbia contrizione di Don Giovanni in punto di morte); e non impedirà che egli sia dannato, ché muore senza atto di confessione e di fede; la sua anima stessa apparirà ad annunziarlo, con cupa voce infernale⁽¹⁾.

ALDA CROCE.

(1) Si veda, con particolare riguardo al *Condenado por desconfiado*, il bellissimo ritratto di Tirso dato da K. VOSSLER: *Tirso de Molina* (in *Aus der romanischen Welt*, vol. III (Leipzig, Kochler-Amelang, 1942) pp. 79-107.