

VETRIOLO

voci e culture d'oriente e d'occidente

giugno 2004

Tutti i testi originali pubblicati dal *Bolero di Ravel* sono liberamente riproducibili nei termini chiariti dalla seguente

Licenza d'uso

1. Il diritto d'autore dei testi pubblicati dal *Bolero di Ravel* appartiene ai rispettivi autori ed è tutelato dalle leggi vigenti. Gli autori concedono a chiunque la facoltà di riprodurre e redistribuire il testo, in qualunque forma, nel rispetto dei limiti stabiliti dagli articoli seguenti.

2. Il testo non può essere alterato, né plagiato, né attribuito ad altro autore.

3. Ogni copia del testo, comunque realizzata e comunque redistribuita, in forma gratuita o a pagamento, deve essere a sua volta liberamente riproducibile e redistribuibile ad opera di chiunque, negli stessi termini stabiliti nella presente licenza.

4. Qualora tale vincolo non venga rispettato (ad esempio in un'edizione a stampa che vieti la fotocopia, la digitalizzazione del testo o l'inclusione in cd, e simili), la riproduzione del testo e la sua redistribuzione sono da intendersi come illegittime e non autorizzate, e verranno perseguite in base alle norme previste dalle leggi che tutelano il diritto d'autore.

5. Ogni copia del testo, comunque riprodotta e redistribuita, deve contenere il testo integrale della presente licenza d'uso.



"In onore di San Carnevale"

testi teatrali del rinascimento spagnolo

a cura di Gianni Ferracuti



hack the culture
crack the world

www.ilbolerodiravel.org

"In onore di San Carnevale"

Testi teatrali del rinascimento spagnolo

A cura di Gianni Ferracuti

Il presente volume contiene una raccolta di traduzioni e testi elaborati in momenti e con scopi diversi. Pertanto in nessun modo pretende di essere una documentazione organica e completa del panorama teatrale spagnolo del rinascimento. Desidero solo mettere a disposizione del lettore opere, a mio avviso, di buona fattura e piacevole lettura, tradotte cercando di bilanciare le legittime esigenze della filologia con le altrettanto legittime esigenze di un ipotetico regista che volesse darne una rappresentazione adatta a un pubblico attuale.

Laddove non è indicato il nome del traduttore, si tratta di mie versioni.

Introduzione

Pregiudizi

Gli studi sul teatro spagnolo del rinascimento non sono così abbondanti e ricchi come ci si potrebbe aspettare, se si eccettuano singole opere eccezionali come la *Celestina*, che trascende parecchio i limiti di ciò che siamo abituati a chiamare teatro. Si può anzi dire che di un *teatro rinascimentale* spagnolo si parla con insistenza solo da pochi anni, cioè da quando si è cercato di elaborare concetti positivi contro la nozione negativa di *teatro preloquista*.

Questo ritardo nell'apprezzamento di un intero settore della storia letteraria spagnola (peraltro non privo di opere e autori di notevole interesse) è dovuto a una serie di pregiudizi. Senza pretendere di elencarli tutti, metterei in primo piano una sorta di *pregiudizio critico*: l'enorme e incontestabile importanza del teatro barocco, con autori come Lope, Calderón o Tirso, ha attirato l'attenzione degli studiosi e ha fatto apparire il teatro rinascimentale come una sorta di fratello minore, come una fase di passaggio, per la quale non si avevano le adeguate categorie interpretative.

Vi è stato poi un *pregiudizio moralista*, che ha spinto ad emarginare alcuni testi per il loro carattere licenzioso. Un critico come Marcelino Menéndez y Pelayo, maestro di intere generazioni di storici della letteratura, era evidentemente a disagio con *La Lozana andaluza*, con il *Cancionero de obras de burlas* e la *Carajicomedia*, e molti testi cosiddetti celestineschi. Il ricorso alla scrittura oscena o erotica è stato condannato alla luce di un moralismo ideologico, che non ha saputo vedere le ragioni profonde di questa letteratura.

Ciò si è accompagnato a una sorta di *pregiudizio storico*: la comicità è sempre legata in grande misura all'attualità, che deforma e mette alla berlina, ma l'attualità della vita spagnola del Quattro e Cinquecento è stata messa a fuoco solo a partire dalle opere di Américo Castro, che ha ricostruito i conflitti più acuti dell'epoca. La questione etnica (con la pulizia etnica che si è portata dietro), il conflitto con le culture dell'ebraismo e dell'islam, ma anche l'insicurezza del cristiano che si sentiva costantemente accusabile di essere un convertito, l'uso della religione come *instrumentum regni*, l'assolutismo che divorava gli spazi della libertà personale, il controllo sempre più forte sulla sessualità, la misoginia, l'avversione marcata per le culture *del* popolo, che vengono progressivamente sostituite da una cultura *per* il popolo, tutto questo era pane quotidiano nel Quattro e nel Cinquecento, e alimentava una tensione vitale che viene ben descritta nella letteratura.

Vi è infine un *pregiudizio storico-letterario*: buona parte della letteratura spagnola del rinascimento sembra essere stata vittima di un processo di eccessiva schematizzazione che, alla fine, ha fatto perdere di vista la sua unità di fondo. Si parla spesso di letteratura celestinesca, letteratura picaresca, letteratura erasmista, ecc., usando nozioni che non indicano assolutamente un *genere letterario*. Il tema picaresco si trova in romanzi, novelle, poesie e opere teatrali, e lo stesso dicasi per i temi celestineschi. Questo ha condotto a situazioni strane, che risulta difficile accettare ancora. Per esempio, si è discusso moltissimo se una certa opera fosse o non fosse un *romanzo picaresco*, col risultato che chiunque può controllare su un buon manuale di storia della letteratura: che romanzo picaresco è il nome collettivo di un certo numero di romanzi, di cui viene fornito l'elenco, per ciascuno dei quali è stata messa in dubbio l'appartenenza al genere stesso da questo o quello studioso. È segno evidente che la nozione di romanzo picaresco è una costruzione intellettuale, è una nozione elaborata in astratto, isolando certi elementi presenti ora in un'opera ora in un'altra, e staccando le singole opere dal loro contesto naturale.

Potrei sostenere esattamente la stessa cosa per il *genere* celestinesco, ma mi pare inutile tediare il lettore; il problema è: se uno stesso autore scrive sia testi celestineschi, sia testi picareschi, non sarà che tra queste due scritture vede affinità o contiguità? Non sarà più ovvio pensare che queste due grandi tematiche letterarie siano collocate all'interno di una categoria più vasta, ad esempio la letteratura di protesta, o dell'emarginazione, la tematica dell'antieroe, ecc. La maggior parte della letteratura spagnola del rinascimento, con tutta la sua altissima qualità, non è solidale con i valori proposti dalla cultura ufficiale nell'epoca dei re cattolici, e in generale dalla metà del Quattrocento fino al barocco.

Questi pregiudizi hanno impedito di constatare fatti che poi sono sembrati ovvi. Ad esempio che Italia e Spagna *collaborano* nel processo di formazione della commedia rinascimentale. Leggendo certi testi critici del passato si percepisce il fastidio di alcuni autori di fronte a testi che sembrano essere imitazione di opere italiane, che non hanno un carattere *castizo* (è terribile questo termine: viene da *casta*, e stabilisce una rigida corrispondenza tra purezza etnica e purezza letteraria o artistica). La realtà è diversa: la commedia rinascimentale è qualcosa verso cui Spagna e Italia si muovono ciascuna per un proprio impulso autonomo, e tra gli intellettuali dell'uno e dell'altro paesi avvengono incontri fecondi strada facendo. Un esempio è nella commedia *Gl'ingannati*, opera collettiva dell'Accademia degli Intronati di Siena, pubblicato nel 1537. Vi si legge una battuta di Pasquella, simpatico personaggio femminile non privo di tratti celestineschi, rivolta allo spagnolo Giglio in tono canzonatorio:

«*Che fa lo mio amor ch'egli non viene?
L'amor d'un'altra donna me lo tiene*» (atto IV, sc. 6).

Il curatore dell'edizione che uso dice che forse si tratta di una canzone popolare, il che è vero in senso lato; di fatto è la traduzione della canzone che Melibea, nella *Celestina di Rojas*, canta la sera in cui è in giardino aspettando Calisto:

«*La media noche es pasada
y no viene;
sabadme si hay otra amada
que le detiene*»¹.

Questo esempio suggerisce che la cultura spagnola ha contribuito in modo creativo alla nascita della commedia rinascimentale e non si è limitata ad applicare qualche formula italiana: non esiste una contrapposizione tra il teatro nazionale (barocco) e il teatro italianizzante del Cinquecento (poco *castizo*), ma una contrapposizione tra due modi di concepire la cultura nazionale.

Altre cose non si sono capite del rinascimento spagnolo, mentre oggi le vediamo con una certa chiarezza. Per esempio si è ripetuto per secoli che la *Celestina* non è rappresentabile in teatro, per cui bisognava collegarla al genere del romanzo. Oggi sappiamo che questo non è affatto vero, sia perché la rappresentazione è possibile, sia perché il concetto di rappresentazione che si ha nel Quattrocento e nel primo Cinquecento è diverso dal nostro: la lettura recitata ad alta voce, magari anche a più voci, è una forma di spettacolo pubblico, ha una teatralità perfettamente coerente con i luoghi in cui avviene la rappresentazione, siano essi piazze, chiese o saloni di case nobiliari. Ciò che oggi chiamiamo teatro deriva da forme di spettacolo diverse e diffuse, pertanto nel Cinquecento il termine commedia viene applicato sia alla *Celestina* sia alla *Carajicomedia*, cioè a due testi che, secondo la nostra visione più specializzata, non sono teatrali.

Non aver avvertito la presenza di questa sorta di teatralità diffusa ha portato a creare una barriera tra testi colti e testi popolari, che era inesistente per gli autori del Cinquecento: prima o poi qualcuno dovrà pur ammettere che Francisco Delicado era un uomo di cultura,

¹ *La Celestina*, atto XIX, ed. Dorothy S. Severin, Cátedra, Madrid 1994, 322.

come lo era l'anonimo autore della *Carajicomedia* (insomma *Cazzicommedia*, o *Commedia del cazzo*), come lo erano altri.

Sul rinascimento

Il rinascimento spagnolo ha caratteristiche originali che lo differenziano da quello italiano, tanto che, in passato, se ne era negata l'esistenza: si pensava infatti a un «lungo medioevo», o a un passaggio senza soluzione di continuità dal medioevo al barocco. Oggi si è generalmente propensi a pensare che i paesi europei elaborano tutti, in maniera più o meno creativa, gli stimoli che arrivano dall'Italia, producendo opere letterarie e artistiche in cui i caratteri rinascimentali di derivazione italiana (o coincidenti con quelli italiani) si amalgamano con gli elementi più significativi della loro cultura nazionale. Esiste dunque un fenomeno europeo di rinascimento, che si modula diversamente, a seconda delle culture nazionali o regionali in cui prende corpo. In Spagna questa rielaborazione è complessa, perché alcuni temi basilari dell'umanesimo e del rinascimento entrano in conflitto con le posizioni politiche, culturali e religiose espresse dai soggetti che detengono il potere e che si muovono nella direzione di una rapida modernizzazione del paese.

La modernità culturale ha la sua base nei valori umanistici provenienti dall'Italia, nello sviluppo della borghesia, nel primato della civiltà urbana su quella contadina, tendenza all'attenuazione progressiva delle differenze di casta tra nobili e plebei, i quali tendono a convergere nel cosiddetto patriziato urbano e a dar vita a una gerarchia sociale basata sul denaro. La modernità politica consiste, a partire dai re cattolici, in un processo di rapida unificazione dei regni peninsulari, che produce una monarchia centralista, tendenzialmente ostile alla frammentazione del potere caratteristica del medioevo spagnolo, e a una forma di governo decisamente avviata verso l'assolutismo. I tempi di realizzazione di questo processo sono naturalmente condizionati dalle reazioni che esso suscita, dalla capacità della corona di opporsi alle fazioni ostili, o di associarle al potere attraverso compromessi non sempre limpidi né solidi.

Ora, cultura umanistico-rinascimentale e assolutismo si trovano spesso intrecciati in Italia: certo non si può dire, generalizzando, che gli umanisti italiani abbiano una vocazione all'assolutismo, o che il programma umanista, tradotto in politica, sia l'assolutismo; però si può dire che, di fatto, entro certi limiti umanesimo e assolutismo convivono. In Spagna, invece, questa convivenza risulta impossibile. In generale, l'assolutismo rappresenta un fattore di modernità nel momento in cui si affianca a uno sviluppo notevole della borghesia: la centralizzazione del potere nella monarchia nazionale ha allora come controparte la semplificazione del sistema sociale, della legislazione, delle relazioni commerciali, ecc. Questo sviluppo della borghesia manca in Spagna, sia per ragioni socioeconomiche (ad esempio la secolare esistenza di un'economia di guerra basata sul saccheggio dei territori arabi, o successivamente l'afflusso di metalli preziosi dal nuovo mondo, che favorisce le rendite ma non lo sviluppo di strutture produttive), sia perché la punta avanzata del mondo borghese viene emarginata per ragioni etniche. Il conflitto etnico, la rivendicazione della purezza cristiana e l'emarginazione degli arabi e degli ebrei (nonché dei convertiti da queste religioni) sono parte integrante, per non dire fondamentale, dell'ideologia elaborata dai re cattolici a supporto del loro progetto di stato nazionale, ed entrano in contraddizione con la concezione umanista della dignità umana.

Il rinascimento italiano

Comunque si voglia intendere il rinascimento italiano, e in effetti sono state date interpretazioni molto diverse tra loro, sembra indiscutibile la centralità dell'idea di una nuova nascita (un *novus orto* o *nova aetas*). Certamente molte idee credute nuove avevano dei precedenti già nel medioevo, e si è parlato di rinascita anche relativamente al XII secolo

o, prima ancora, al periodo carolingio. Tuttavia è molto importante fissare il vissuto degli umanisti tra il XIV e il XV secolo: ciò che loro sentivano era l'esigenza che rinascesse l'uomo, il suo impegno sociale e culturale, e che ci si riappropriasse della scelta del proprio destino, che si lottasse contro i condizionamenti e gli ostacoli. La riscoperta dei classici era al tempo stesso effetto di una nuova prospettiva e causa di mutamenti nella mentalità e nella condotta. Quest'ansia di novità si manifestava poi in vari modi: come *renovatio*, o ritorno alle origini cristiane, o come *reformatio*, o riforma degli studi e della Chiesa, o come recupero puro e semplice della classicità, a volte con tratti neopagani; comunque sia, si aveva il sentimento di vivere in una svolta epocale in cui lo studioso, l'intellettuale, era al tempo stesso l'artefice e il punto di riferimento. La filologia era una disciplina capace di incidere sulla realtà (si pensi a Lorenzo Valla che dimostra la falsità della donazione costantiniana, documento con cui il papato sosteneva giuridicamente il suo diritto al potere temporale), e a molti umanisti sembrava che il cambiamento si legasse soprattutto alla possibilità di scoprire davvero il passato, andando oltre le falsificazioni del medioevo. Gli umanisti sentivano di essere al centro di una rivoluzione culturale che si prolungava anche nel terreno sociale e politico, perché scardinava il potere di istituzioni vecchie di secoli: le università, se non furono totalmente estranee al cambiamento, non ne furono certo il motore.

È difficile tradurre in un programma unitario tutti i fermenti che attraversavano i vari centri propulsori dell'umanesimo, ma ai nostri fini è sufficiente rimarcare l'interesse notevole per la vita politica, legato al carattere pubblico delle istituzioni cittadine e al senso romano della *res publica*, nonché l'interesse per le forme della cultura popolare che la «cultura alta» del medioevo aveva tendenzialmente emarginato o sottovalutato. Certo, gli umanisti ebbero un senso fortemente aristocratico della vita, perché pensavano che la pienezza della personalità si sviluppasse solo attraverso un lungo processo di educazione e di apprendimento, ma la loro aristocrazia non era legata alla nascita in una casta nobile, bensì al possesso (comunque acquisito) delle virtù; per questo il loro approccio alla cultura popolare è critico. Di questa cultura non amano le superstizioni, i pregiudizi, il conservatorismo, mentre apprezzano la comicità, il burlesco, la creatività, il realismo, le tracce carnascialesche dell'aspirazione alla libertà.

Nell'umanesimo e nel rinascimento si ha un primato sociale della cultura, intesa come processo di formazione attraverso cui l'uomo acquisisce maturità e autonomia: l'uomo è centrale, e dentro la vita umana il primo posto spetta alla letteratura e all'istruzione. Questo aspetto non è automaticamente antireligioso: il problema per gli umanisti non fu mai quello di distruggere la religione o di sloggiare Dio dalla vita mondana, perché in questo modo avrebbero sostituito un assoluto con un altro assoluto. A giudizio degli umanisti, il medioevo aveva creato un'enorme costruzione sistematica a partire dalla religione: lo spazio religioso era onnicomprensivo e qualunque problema o esigenza umana si poneva al suo interno e, in questo interno, trovava una soluzione precotta. Di fronte a questo si proponeva di cambiare il punto di partenza: partire dall'uomo, non da Dio, magari per arrivare poi a Dio attraverso una ricerca libera.

Il laicismo umanista, prima ancora di consistere nelle critiche contro la corruzione della Chiesa, consisteva nel togliere l'assoluto dal punto di partenza per collocarlo nel punto di arrivo, come ideale. Il dato iniziale era critico: la complessità del mondo e dei suoi problemi, contro cui l'intellettuale va a misurarsi. L'umanista aspira a essere l'interprete della realtà umana e il portatore di valori universali. Primato della cultura significa, dunque, accettazione delle culture, cioè di una ricerca che ha esiti diversi, a seconda delle prospettive studiate e delle sensibilità messe in campo. Per questo alcuni umanisti furono sinceri cristiani, e altri non lo furono affatto. È ovvio che un umanista cristiano può trovarsi in sintonia con tutti i valori e i dogmi della sua tradizione, ma, in quanto umanista, il suo cristianesimo è molto diverso da quello tradizionale, medievale, così come gli umanisti lo interpretavano: è infatti l'esito di una ricerca iniziata in una condizione di libertà e di critica che nel medioevo sembrava non esistere; è pertanto un cristianesimo che si mette in gioco, che rischia, e accetta di convivere con ricerche personali dal diverso esito. L'impostazione umanistica può inglobare l'intero cristianesimo, laddove il contrario non era ritenuto possibile, e questo aspetto era considerato allora fondamentale. Spesso si è cercato di attenuare la polemica tra rinascimento e tradizione cattolica proprio portando ad esempio i molti umanisti cristiani, trascurando però questa enorme differenza di metodo e di sostanza

che, nel vissuto dell'epoca, era un vero e proprio iato, una divisione tra il medioevo e la modernità.

Gli umanisti agivano, come tutti, in base ai loro vissuti e alle loro interpretazioni. Noi possiamo convenire sul fatto ovvio che il medioevo non fu veramente un'epoca buia e negativa, ma questo è il risultato di un secolare lavoro storiografico, e non ci permette di capire a fondo il comportamento degli umanisti, che agivano in base ad altre certezze, in base ad altri giudizi e pregiudizi. C'era il senso di una grande svolta e di un compito enorme che la cultura poteva assumere; mancavano, naturalmente, le strutture capaci di trasformare la società, le università erano ostili e tutto il resto andava creato. Si comprende allora la convergenza tra gli umanisti e le corti, i luoghi del potere. L'educazione letteraria fornisce il senso della dignità e l'autocoscienza o la capacità di muoversi nel mondo con le proprie qualità umane; ma le istituzioni per la trasmissione del sapere mancavano. Da qui il ricorso alle corti, che d'altronde hanno bisogno di esperti letterati per l'amministrazione, la legislazione o la propaganda. Tuttavia l'umanesimo e il rinascimento sono inimmaginabili senza la fondazione di luoghi nuovi, come le accademie o le biblioteche fuori dagli spazi ecclesiastici, per diffondere maggiormente i libri nella vita cittadina, per incontrarsi e discutere liberamente.

Questa dimensione dell'umanesimo e del rinascimento trova in Spagna un ambiente sociale e politico ostile. La società spagnola arriva alla svolta del Quattrocento alle prese con conflitti molto aspri. Per secoli la Spagna, frammentata in vari regni, era stata tuttavia il terreno in cui cattolici, ebrei e musulmani avevano convissuto in modo sostanzialmente non conflittuale. Le tre Leggi, come allora si diceva, avevano potuto sviluppare le loro culture e intrecciare un dialogo più forte di ogni problema contingente. Gli arabi di Spagna avevano una cultura elevatissima da cui l'intera Europa ha tratto giovamento, e gli ebrei - gli unici, quasi, a coltivare i commerci e le libere professioni - erano prosperati economicamente e socialmente.

Il razzismo in Spagna

L'equilibrio si rompe a partire dagli ultimi anni del XIV secolo. Lo stato economico di ebrei e convertiti comincia a suscitare invidie sempre più diffuse a livello popolare: una cultura sostanzialmente legata al mondo contadino vedeva l'ebreo come un elemento infido, che occupava spesso posizioni elevate nella scala sociale. L'ebreo, si diceva allora, non lavora la terra, non fatica, non si assimila perché conserva le sue tradizioni, si arricchisce rapidamente stando seduto su un banco, e gode dell'appoggio dei signori. Vi furono delle persecuzioni molto sanguinose sul finire del Trecento, e molti ebrei si battezzarono per salvarsi la vita. Fu sorprendente l'esito di questo flusso di conversioni, che le testimonianze storiche forse esagerano, ma che non fu certo esiguo: molti ebrei, diventati nominalmente cristiani, conservarono le posizioni di potere e di influenza che avevano prima, e in più si sottrassero alle limitazioni cui erano soggetti prima, quando non erano ancora stati battezzati. Si ebbe perciò una trasformazione dell'antisemitismo popolare. Inizialmente l'antisemitismo spagnolo era analogo a quello diffuso in tutta Europa: un sentimento di avversione originato da un fattore religioso e da un fattore economico. Per il cristiano, soprattutto a livello popolare, l'ebreo era membro di un popolo deicida e maledetto da Dio e, in più, era uno strozzino; però, se si convertiva, questa sua condizione negativa veniva meno. Invece ciò che si verifica in Spagna è di una novità e una gravità senza precedenti: l'ebreo che si è convertito (il *converso*) continua ad essere un nemico, uno che complotta, un ipocrita che continua a praticare la sua antica religione in segreto; di conseguenza è necessario cautelarsi dai conversi, dai cristiani nuovi².

² Cfr. Gianni Ferracuti, *L'amor scortese: Fanatismo, pulizia etnica, trasgressione nell'epoca dei re cosiddetti cattolici*, La Goliardica, Trieste 1998.

Questo nuovo tipo di antisemitismo, inoltre, non è più limitato agli strati popolari, ma viene accettato a livello ufficiale, a partire dai re cattolici. In effetti, ebrei e conversi, come tutti i soggetti sociali di un certo peso, prendono posizione nelle gravi questioni dinastiche e nei conflitti di potere che segnano il Quattrocento spagnolo, soprattutto nello scontro durissimo tra re Enrico IV e Isabella di Castiglia, sua sorella e futura regina. A questa lotta sembrano legati i gravi tumulti contro i conversi scoppiati nel 1474 a Siviglia, Cordova e altre città. Nel 1478 la denuncia alla regina della presenza di molti falsi convertiti a Siviglia è l'occasione per chiedere a Sisto IV la concessione di una bolla istitutiva dell'Inquisizione. Nel 1480 viene rimessa in vigore l'antica legge che obbliga gli ebrei a indossare un contrassegno e i loro quartieri vengono trasformati in ghetti murati, con l'obbligo di residenza all'interno. Nel 1482 vengono ordinate le prime espulsioni di ebrei dall'Andalusia, cui ne seguono altre, fino all'espulsione generale decretata nel 1492. Nel 1492 vengono riconquistati anche gli ultimi territori della penisola in mano araba: nel corso del secolo seguente anche verso gli arabi si svolgerà una politica di pulizia etnica che prelude alle espulsioni in massa. Negli anni Ottanta, istituzioni e ordini religiosi iniziano a non ammettere cristiani che non abbiano purezza di sangue; inoltre, a partire dal 1484, i discendenti di coloro che vengono condannati dall'inquisizione sono esclusi da ogni carica pubblica.

Con questo ridicolo mito della purezza di sangue l'antisemitismo non ha più origini religiose o sociali, ma è una vera e propria forma di razzismo: la macchia presente nell'ebreo e nel moro non scompare con la loro conversione, e dunque è legata alla razza stessa, al sangue, appunto, come al sangue è legata la trasmissione della nobiltà nella Spagna del Cinquecento e del Seicento. Si tratta inoltre di un antisemitismo che diventa dottrina ufficiale dello stato. Certo, i conversi non sono automaticamente espulsi o repressi, ma sono oggettivamente sospetti: su di loro grava una presunzione di colpevolezza, e la pressione è così costante che finiranno con l'occultare la loro origine.

Questo antisemitismo di stato ha tra i suoi effetti negativi anche quello di deprimere il ceto borghese: da un lato perché esso era composto nella stragrande maggioranza da ebrei e conversi, e dall'altro perché, nel clima di sospetti che si produce, a fare il commerciante si rischia di esser preso per ebreo. Verso la fine del Cinquecento la mitologia propagandistica vedrà l'elemento più puro della Spagna nel contadino, supponendolo ingenuamente di sangue puro.

Ora, il ceto converso era anche quello intellettualmente più sviluppato e aperto alle influenze europee in genere e italiane in particolare. Naturalmente portato all'umanesimo, si trovava ad elaborare una cultura moderna, innovativa, ma del tutto in contrasto con la cultura che il regime stava organizzando. Dignità dell'uomo, civiltà urbana, partecipazione alla vita pubblica, antiscolasticismo, laicità... erano tutti valori di cui si nutriva l'umanesimo italiano e che non trovavano eco nella cultura elaborata nella corte spagnola. Il risultato è evidente: tutti i grandi capolavori del Cinquecento spagnolo nascono ai margini del potere, nella dissidenza, nell'opposizione: la *Celestina*, il *Lazarillo*, il teatro rinascimentale, Cervantes, Alemán, Santa Teresa, e via dicendo; insomma il rinascimento spagnolo è, per la sua maggior parte, ostile al sistema vigente. Soprattutto, si nutre di questa ostilità, la esprime, muovendosi come può negli spazi che gli sono lasciati in una situazione in cui la libertà di parola non c'è, oppure è molto ridotta.

Il teatro medievale

È probabilmente impossibile far risalire a una stessa origine il teatro religioso e il teatro profano del medioevo. È vero che le differenze tra questi due generi spesso si attenuano e le fonti mostrano singolari forme di contaminazione tra loro, tuttavia nei loro elementi fondamentali restano legati a due tipi di cultura (colta e popolare) e a due intenzioni (intellettuale-didattica e comico-parodica) largamente divergenti, quando non contrapposti.

Il nucleo del teatro religioso viene individuato nel *tropo*, cioè un dialogo cantato inserito nella liturgia, in corrispondenza di momenti fondamentali della vita di Gesù Cristo,

come la nascita e la resurrezione. Successivamente vi sarebbero stati ampliamenti verso altre scene, includendo le figure della Maddalena, i discepoli di Emmaus, ecc.³.

Accanto a queste tracce di un'evoluzione in senso teatrale, altri elementi richiamano il folclore popolare o la persistenza di forme di spettacolo antico come i mimi, rispetto ai quali, peraltro, la Chiesa mantiene un atteggiamento ostile durante tutto il medioevo. Chi ha concentrato la sua attenzione su questi elementi, per trovare il nucleo originario *unico* delle varie forme teatrali del medioevo, ha sostenuto che i mimi sono in qualche modo responsabili della teatralizzazione dei tropi, e ha riportato l'attenzione sull'attestata abilità degli *joculatores*: questi erano esperti nell'arte dello spettacolo, nella quale i chierici non avrebbero avuto esperienza⁴.

In Francia il più antico dramma in cui appaiano parole in volgare è lo *Sponsus*, il cui manoscritto è databile intorno alla fine dell'XI secolo. Si tratta di un testo religioso. L'autore del testo ha messo in volgare ciò che era essenziale alla comprensione dell'azione da parte dello spettatore non avvezzo all'uso del latino. Come commenta Giovanni Macchia:

«È facile immaginare l'emozione che le parole in volgare, isolate, suscitavano nell'ascoltatore che poco intendeva il latino: come l'accento di una voce umana viva, contemporanea entro il misterioso scorrere di una lingua rituale. Un teatro fondamentalmente tragico, espressione di una tragica religione, doveva puntare su effetti drammatici immediati. Il senso del peccato, del dolore, l'esaltazione del sacrificio si rinnovano e si perpetuano nel sentimento della comunità dei fedeli, chiamati ad assistere ad un dramma, che era anche il loro dramma, il dramma dell'umanità. Teatro, dunque, che sarà tutto in volgare, di una trepida ingenuità, con spunti a volte realistici, popolari; teatro "agito" e non raccontato, con la messa in scena multipla, simultanea, che riavvicinava in un sol quadro luoghi lontani e che dava all'azione la possibilità di svolgersi rapidamente»⁵.

Il teatro liturgico presenta dunque, fin dalle sue prime tracce, l'intenzione didattico-morale espressa in una lingua che deve necessariamente essere compresa dalla gente comune, e dunque adotta forme volgari e popolari. Questo spiega che possa giungere persino a contenere elementi che ricordano i mimi, o momenti di eccessiva licenza, contro i quali le gerarchie reagiranno, ma non illumina con chiarezza la questione delle origini del genere. Il teatro religioso è destinato al popolo: questo è un dato logico e indiscutibile. Il primo testo francese interamente scritto in lingua romanza, il *Jeu d'Adam* (in dialetto anglo-normanno della seconda metà del XII secolo), lascia in latino solo le parti che non erano destinate al pubblico: indicazioni per il regista, per i movimenti scenici, per i costumi, ecc.

Nella letteratura francese i testi teatrali profani sono forse leggermente posteriori a quelli del teatro religioso: *Le jeu de la Feuillée* e *Le jeu de Robin et de Marion*, di Adam Le Bossu appartengono al 1276-77, il primo, e a qualche anno dopo, il secondo. Sembrano però non esserne influenzati dal punto di vista tecnico o da quello contenutistico, perché ritraggono personaggi tolti dalla cronaca o si alimentano dei temi cortesi. Piuttosto, i due nuclei del teatro religioso e del teatro comico avranno ciascuno uno sviluppo enorme e in una certa misura singolare. Come osserva Macchia:

³ Karl Young, *The Drama of the Medieval Church*, Oxford 1933, con vasta raccolta di testi.

⁴ B. Hunningher, *The Origin of the Theatre*, New York 1961. Per una descrizione introduttiva del dibattito tra i sostenitori dell'origine liturgica o popolare, cfr. Humberto López Morales, *El Teatro en la Edad Media*, in José María Díez Borque (ed.), *Historia de la literatura española: tomo I, La Edad Media*, Taurus, Madrid 1982, 513-568.

⁵ Giovanni Macchia, *La letteratura francese. Volume primo: dal Medioevo al Settecento*, Mondadori, Milano 1970, 178.

«Nei secoli che seguirono, fin verso la fine del Medioevo, si poté assistere a due fatti apparentemente antitetici. Il teatro religioso assume proporzioni sempre più vaste, si aggrava di pietà e di dolore, il teatro comico ha una vita sempre più organizzata e feconda. Chi conosce come quest'epoca seppe accogliere in sé i più fieri contrasti senza placarli, non può meravigliarsi»⁶.

Questo sviluppo conduce alla creazione, verso la metà del Quattrocento, di alcune società drammatiche che si occupano dell'allestimento di spettacoli dei vari generi, soprattutto moralità, farse e *sottie*. La *moralità* è un genere consistente in una rappresentazione esemplare, nella presentazione di un caso edificante, dove il bene viene esaltato e il male viene punito. Facilmente l'interesse morale si sovrappone a quello strettamente letterario e il testo viene appesantito da complicate allegorie e da astrazioni. La *sottie* è uno spettacolo satirico, affidato ai *sots*, discendenti dei mimi classici, degli stolti, dei folli. La *farsa* è uno spettacolo che ha per scopo diretto e immediato il divertimento, la comicità.

Per quanto riguarda la Spagna, si può dire con Lázaro Carreter che «*la historia del teatro en lengua española durante la Edad Media es la historia de una ausencia*»⁷, e l'aspetto più sorprendente di questa assenza è che essa riguarda sia le opere di contenuto profano sia quelle del teatro religioso. Tracce dell'esistenza di un teatro liturgico medievale spagnolo si trovano in Catalogna e zone limitrofe, ma non nell'area castigliana. Secondo Donovan⁸, conosciamo abbastanza dettagliatamente gli usi liturgici da poter escludere che l'assenza di tracce di teatro liturgico derivi da una perdita di manoscritti. Una ragione potrebbe essere che nei secoli X e XI, mentre fioriva il teatro liturgico latino in altre parti d'Europa, la chiesa spagnola praticava una liturgia senza i tropi. Il rito ispanico verrà sostituito ufficialmente dal rito romano alla fine dell'XI secolo (in realtà occorrono alcuni anni per generalizzare la sostituzione, ad opera soprattutto dei monaci di Cluny).

Non è ben chiaro se i cluniacensi abbiano avuto un ruolo nella successiva introduzione di un teatro liturgico. Nella sede arcivescovile di Toledo, su cui avevano una forte influenza, sono documentate rappresentazioni che hanno per protagonisti dei pastori, ma la loro struttura semplicissima fa pensare che si tratti di una cerimonia molto antica. Tutto sembra dimostrare che non è esistita in Castiglia una tradizione di teatro liturgico latino. Si è ipotizzata l'esistenza di un teatro liturgico in volgare, genere cui in effetti sembrerebbe appartenere uno dei pochi testi che abbiamo, l'*Auto de los reyes magos*, frammento di 147 versi della fine del XII secolo. Però lo studio di singolari problemi del testo e delle rime dell'*Auto* ha mostrato che il suo autore sarebbe di origine guascona, è cioè un poeta straniero che fa riferimento principalmente alla cultura del suo paese d'origine⁹. Pertanto l'*Auto* non prova affatto l'esistenza di una tradizione teatrale religiosa in volgare in Castiglia.

Una famosa disposizione della *Partida I*, titolo VI, legge 34, dice:

⁶ *ibid.*, 179. Lasciamo perdere il discorso del medioevo come epoca di grandi contrasti che non trovano soluzione, grandi santi e grandi peccatori, perché si tratta di retorica storica. Il problema è molto più prosaico: entrambe le forme di teatro si sviluppano. Ora bisogna chiedersi quali soggetti sociali si avvalgono dell'una o dell'altra forma; a chi si rivolge ciascuna forma, con quale scopo, con quale ideologia di riferimento e in corrispondenza di quale progetto politico, con quali strategie per la formazione del consenso, in che misura il singolo autore di un testo è consapevole dei valori ideologici che sono collegati al tipo di scrittura teatrale che sta adottando, ecc.

⁷ *Estudio preliminar* in Fernando Lázaro Carreter (ed.), *Teatro medieval*, Castalia, Madrid 1984, 7 (contiene i testi teatrali medievali, integrali, in versione modernizzata nel testo).

⁸ R. Donovan, *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, Toronto 1958.

⁹ Rafael Lapesa, «Sobre el "Auto de los Reyes Magos"», in *De la Edad Media a nuestros días*, Gredos, Madrid 1967, 37-47.

«Los clérigos no deben ser facedores de juegos de escarnios, e si otros omes los ficieren, no deben los clérigos hi venir, porque facen villanías e desaposturas. Ni deben otros estas cosas facer en las iglesias, antes decimos que los deben echar de ellas deshonradamente a los que ficiesen, ca la casa de Dios es fecha para orar e non para facer escarnios en ella, ca así lo dijo nuestro Señor Jesucristo en el Evangelio: que la su casa era llamada casa de oración, e non debe ser fecha cueva de ladrones. Pero representación hay que pueden los clérigos facer, así como la nacencia de nuestro Señor Jesucristo en que se muestra cómo era Jesucristo nacido. E otrosí de su aparición, cómo los tres reyes magos le vinieron a adorar. E de su resurrección, que muestra que fue crucificado e resucitó al tercero día; tales cosas como éstas que mueven al ome a facer bien e a haber devoción en la fe, puédenlas facer, e demás, porque los omes hayan remembranza que según aquéllas fueron las otras fechas de verdad»¹⁰.

Questo testo è stato letto a lungo nel modo più ovvio, cioè come riferimento di un'opera giuridica a una situazione concreta e comune: ne deriverebbe una testimonianza abbastanza chiara sull'esistenza di attività di tipo teatrale sia sacre sia profane. In realtà non è detto che sia così; è infatti possibile interpretare *Las Partidas* come una grande opera compilatoria, ma concepita a livello teorico, per raccogliere le nuove dottrine giuridiche elaborate dall'Università di Bologna e allora in fase di diffusione in tutta Europa. Non è dunque certo se Alfonso X, come direttore della compilazione delle *Partidas*, stesse legiferando o meno nel redigerne il testo. In caso negativo, la situazione descritta dei *juegos de escarnios* fatti dai chierici, potrebbe essere del tutto teorica: topici della legislazione canonica e di disposizioni estranee alla situazione castigliana. I dubbi sono sollevati da López Morales, partendo da osservazioni di Ramón Menéndez Pidal di un certo peso.

Per la verità, i dubbi di don Ramón riguardavano soprattutto le norme riguardanti i giullari, personaggi a cui non si può fare a meno di dedicare una certa attenzione. Giullari (*juglares*) erano *tutti coloro che si guadagnavano da vivere facendo qualcosa davanti a un pubblico*: musica, recitazione di poemi, giochi di abilità, acrobazie, mimica, ecc. Potevano mascherarsi, fare imitazioni, operando da soli o con giullaresse, *soldaderas* o *cantaderas*, le quali cantavano o ballavano. Con eccezione dei giullari dediti alla recitazione dei poemi epici (apprezzati per lo spirito e l'etica guerriera), il giullare è dunque considerato infame dalle *Partidas*, a dispetto della gran diffusione di questo tipo umano in ogni livello della scala sociale. Questo contrasto tra la teoria giuridica e la pratica è appunto ciò che Menéndez Pidal sottolinea, non nel senso che le *Partidas* condannino mali e abusi inesistenti, ma nel senso che condannano comportamenti esistenti, benché ammessi comunemente senza scandalo per nessuno:

« Questa legge esclude dalla nota di infamia coloro che cantano e suonano per divertire un re o un signore, ma a costoro non dà il nome di giullari, *dal che vediamo quanto siano lontane le Partidas dall'uso ripreso da Giraldo Riquier quando, dentro la stessa corte del Rey Sabio, ci dice che in Castiglia il nome di giullare si conserva con una maggiore dignità che in Provenza*. Altre diverse leggi delle *Partidas* insistono nel dichiarare infami i giullari e le giullaresse, senza alcuna distinzione né eccezione, e la spiegazione di ciò è che il nostro codice non fa altro, qui, che tradurre disposizioni del diritto romano o canonico, senza preoccuparsi dell'attualità castigliana»¹¹.

Mi pare che la questione affrontata da Menéndez Pidal sia del tutto eterogenea rispetto alla domanda posta da López Morales se siano veramente esistiti i *juegos de escarnios* di

¹⁰ Riprendo il testo da H. López Morales, cit., 528.

¹¹ Ramón Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas*, Espasa-Calpe, Madrid 1991, 116 (è l'edizione curata da Rafael Lapesa delle due note redazioni del testo pidaliano).

tipo teatrale, cui allude il brano citato delle *Partidas*: le leggi citate non mettono in discussione che siano esistiti i giullari, ma li coinvolgono in una condanna teorica, un po' ridicola, del tutto inapplicata, seguendo appunto le teorie giuridiche bolognesi. Sarebbe allora logico pensare che, anche nell'altro caso, le *Partidas* partano dall'esistenza di fatto di spettacoli di tipo teatrale cui partecipano chierici, e applichino loro una condanna scontata e teorica: perché mai dovremmo invece pensare che, stavolta, è l'esistenza stessa dello spettacolo ad essere inventata. Il problema è piuttosto sapere qualcosa di più sul carattere *teatrale* di questi *escarnios*.

Un altro testo importante è un canone del Concilio di Aranda (1473), che riporto dalla traduzione di Francisco Ruiz Ramón:

«Poiché a causa di un certo costume ammesso nelle chiese metropolitane, cattedrali e altre della nostra provincia, e nelle feste del Natale di Nostro Signore Gesù Cristo e dei santi Stefano, Giovanni e degli Innocenti, e in certi giorni festivi e persino nelle solennità delle messe nuove, mentre si celebra il culto divino, si offrono nelle chiese giochi scenici (*ludi theatrales*), maschere, mostri, spettacoli e altre diverse finzioni, ugualmente disoneste, e vi sono disordini, e si ascoltano canzoni turpi e pratiche burlesche, fino al punto di turbare il culto divino e rendere non devoto il popolo, proibiamo unanimi noi tutti presenti questa corruttela, con approvazione del concilio, che si ripetano tali maschere, giochi, mostri, spettacoli, finzioni e disordini, nonché le canzoni turpi e le pratiche illecite [...]; ugualmente decretiamo che i chierici che mescoleranno i divertimenti e le finzioni disoneste indicate con gli uffici divini, o che indirettamente li consentiranno, [...] debbono essere castigati. [...] Non s'intenda con questo che proibiamo anche le rappresentazioni religiose e oneste, che ispirano devozione al popolo»¹².

Si tratta in ogni caso di un testo tardivo per poter portare una certa luce sul teatro medievale, anche se, trattandosi di costumi che in altre parti sono attestati anche in epoca precedente, lo si potrebbe incrociare con il testo delle *Partidas*, presumendo che in qualche modo lo confermi. Certo è che continuiamo a non avere informazioni dettagliate sullo spettacolo medievale.

In effetti la difficoltà maggiore è precisare che cosa si sta cercando. Chiarito che non abbiamo tracce testuali consistenti di una regolare produzione di spettacoli teatrali, sacri o profani, dobbiamo concludere che in Castiglia non esistessero forme di *spettacolo*? La cosa non è accettabile: è probabile che i giullari avessero nel loro repertorio brani dialogati (per esempio qualcosa di simile al contrasto a più voci di Cielo d'Alcamo) che si prestavano ampiamente a una recitazione pubblica abbastanza vivace. Chi ha avuto la sorte di vedere Dario Fo recitare dal vivo e da solo proprio il contrasto di Cielo d'Alcamo, si può rendere facilmente conto di come questo testo potesse essere recitato in modo altamente spettacolare. Ebbene, ci si dovrebbe chiedere: è teatro uno spettacolo del genere? Certamente non è il teatro francese cui accennavo prima; ma è uno spettacolo non teatrale o semplicemente una forma diversa di teatralità, più legata al mondo popolare?

Lázaro Carreter ricorda che esisteva un'antica tendenza a convertire le chiese in luoghi di vita sociale e di divertimento:

«Per comprendere ciò bisogna trasportarsi in un tipo di mentalità in cui si convive con il sacro, in cui natura e sovrannatura si mescolano indistintamente, e in cui la chiesa è il centro della vita cittadina, dove la gente va a pregare, ma anche a socializzare e a divertirsi»¹³.

¹² Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Cátedra, Madrid 1996, 27.

¹³ F. Lázaro Carreter, *Estudio preliminar*, cit., 21.

D'altronde non ci sono molti luoghi di socializzazione nei paesi, ed è ovvio che la chiesa assuma anche valenze, per così dire, profane. Risulta allora interessante l'idea di Lázaro Carreter che il dramma liturgico (se è esistito in Spagna) sia soprattutto una reazione, un modo per contrastare le manifestazioni più esuberanti della cultura popolare, o meglio per incanalarle lungo una linea di accettabilità, magari inserendo elementi comici nelle sacre rappresentazioni. Circa il testo delle *Partidas* sui *juegos de escarnios*, Lázaro sottolinea che il testo insiste più nello stimolare la produzione sacra che nel condannare la prassi profana. In questa chiave potrebbe essere importante osservare che, per le opere religiose, viene usata la parola *rappresentazioni*: trattandosi della risposta a «qualcos'altro», è possibile che anche questo «altro» avesse il carattere di una rappresentazione.

La sua ipotesi è che le poche testimonianze rimaste siano gli esempi superstiti di una produzione teatrale religiosa in volgare, composte dal mondo ecclesiastico per combattere gli eccessi profani. Insomma, questo teatro religioso sarebbe un'invenzione colta per contrastare le manifestazioni popolari come satire, imitazioni, mascherate, pantomime, lazzi, licenze, ecc., che ovviamente si svolgevano dentro le chiese o sui sagrati; di conseguenza è lecito pensare che gli *escarnios* (parola che nelle *cantigas* ha una forte componente satirica, politica, oscena) siano stati in qualche modo spinti in un'area extra-ecclesiale (con maggiore o minore successo).

Una stessa parola è presente sia parlando di *escarnios* (*juegos*) sia parlando del teatro profano francese (*jeu*): *juego* e *jeu* hanno un'area semantica comune, la stessa cui fa riferimento il termine italiano gioco, ma poi si differenziano nettamente quando il termine è applicato allo spettacolo. Il *jeu* francese è veramente un dramma o una rappresentazione, mentre il *juego* sta ad indicare uno scherzo o un divertimento. Lázaro precisa che non si tratta di un sottogenere drammatico preciso ma di divertimenti collettivi come danze, pantomime, mascherate, su cui si innestavano a volte elementi letterari più o meno rudimentali: sermoni contraffatti e grotteschi, canzoni lascive, dialoghi buffi, il tutto con una forte influenza giullaresca. Si tratta di forme di divertimento popolare largamente diffuso in Europa e legato al mondo carnevalesco, il che ci rimanda alle tesi di Bachtin sulla cultura popolare e a fenomeni noti come la festa degli innocenti o quella dell'*episcopus puerorum*. In queste feste le licenze non dovevano essere infrequenti, e Lázaro ipotizza che l'*Auto del repelón* di Juan del Encina faccia riferimento a una tradizione di *escarnio salmantina*¹⁴.

Opera buffa

Quando si cercano le tracce di una letteratura di opposizione in Spagna, ci si rivolge a quei testi (non numerosissimi) che parlano esplicitamente di temi politici, che mettono alla berlina personaggi o temi della propaganda, che fanno la satira dei costumi, della Chiesa, ecc. Però una letteratura alternativa alle idee vigenti non è necessariamente una letteratura che parla di politica, soprattutto quando il parlare di politica è pericoloso. Ci sono testi che apparentemente oggi ci sembrano innocui, ma che all'epoca erano fortemente provocatori, e per capire la loro reale portata è necessario ricorrere a teorie interpretative adeguate. A questo fine credo che sarà di estrema utilità riassumere alcune idee sulla cultura popolare formulate da Michail Bachtin.

In un saggio famoso su *L'opera di Rabelais e la cultura popolare* Bachtin rivendica originalità e profondità alla cultura comica popolare, che aveva un'importanza enorme nel medioevo e nel rinascimento:

«Il mondo infinito delle forme e delle manifestazioni comiche si opponeva alla cultura ufficiale e al tono serio della Chiesa e del mondo feudale. In tutta la loro

¹⁴ *ibid.*, 45.

varietà, queste forme e fenomeni: divertimenti di piazza di tipo carnevalesco, riti e culti comici particolari, buffoni e stolti, giganti, nani e mostri, giullari di diversa natura e di diverso rango, una letteratura parodica sterminata e di ogni tipo, ecc., tutte queste forme dunque, possedevano un'unità di stile ed erano parti e particelle della cultura comica popolare, della cultura carnevalesca unica e indivisibile»¹⁵.

Questa vasta gamma di divertimenti parodiava i cerimoniali seri e faceva da contrappunto burlesco ad ogni momento solenne. Il suo scopo immediato era far ridere, e per ciò stesso rivela un aspetto diverso del mondo, un aspetto non ufficiale, dove in sostanza ogni valutazione è rovesciata. Anticamente questi due aspetti erano complementari: Bachtin ricorda che nella Roma antica il vincitore di una guerra importante era celebrato e deriso al tempo stesso durante il trionfo, o che nei funerali veniva rimpianto e al tempo stesso deriso il morto. Tuttavia (e questo è un punto d'importanza fondamentale) la complementarità tra i due aspetti non può essere mantenuta indefinitamente: lo sviluppo di un certo tipo di cultura istituzionale e di organizzazione statale esiliano il riso dalla sfera dell'ufficialità. Ci porterebbe lontano analizzare che tipo di stato e quale cultura delle istituzioni diventano incompatibili col riso, e si tratterebbe di una divagazione ora del tutto ininfluyente: il fatto è che nel corso del medioevo i due aspetti del riso e della serietà tendono a separarsi. È vero che siamo abituati a pensare che in ogni corte è presente un buffone, ma qui parliamo di una cosa abbastanza diversa: anzitutto il buffone è un elemento residuale della compresenza di serio e burlesco; inoltre quella dimensione originaria del riso, che troviamo ad esempio nella derisione del cadavere prima ricordata, è molto diversa dallo spettacolo del riso, cioè dall'esercizio di un mestiere consistente nel far ridere il signore della corte. E va ricordato che nel Cinquecento la situazione è cambiata: un buffone come Francesillo de Zúñiga viene ammazzato proprio per aver esagerato con la sua lingua. Il fatto puro e semplice è che si definisce un ambito dell'ufficialità da cui è estromesso il riso, tanto nel cerimoniale pubblico quanto nel rituale religioso.

In questa situazione il comico si ritaglia una sua dimensione separata, che si manifesta ad esempio nelle forme carnevalesche, con il loro elemento di gioco, di teatralità che gravita nella piazza pubblica. Non si tratta ancora dello spettacolo teatrale:

«Il carnevale infatti non conosce distinzioni fra attori e spettatori. Non conosce il palcoscenico neppure nella sua forma embrionale. Il palcoscenico distruggerebbe il carnevale (e viceversa la soppressione del palcoscenico distruggerebbe lo spettacolo teatrale). Al carnevale non si assiste, ma lo si vive, e lo si vive tutti poiché esso, per definizione, è fatto *dall'insieme del popolo*. Durante il carnevale non esiste altra vita che quella carnevalesca. È impossibile sfuggirvi, il carnevale non ha alcun confine *spaziale*. Durante tutta la sua festa si può vivere soltanto in modo conforme alle sue leggi, cioè secondo le leggi della libertà»¹⁶.

Lo strato più antico di questa cultura è nei saturnali romani, le cui tradizioni erano ancora vive nel medioevo. Sostanzialmente si tratta non di una recita, ma di un diverso modo di vivere che si attiva, per così dire, nel tempo limitato del carnevale: la vita stessa si realizza in altro modo, rinasce e si rinnova secondo altri principi. Il buffone è una sorta di portatore attivo permanente del principio del carnevale nella vita comune e non carnevalesca. Il carnevale, dice Bachtin, è la seconda vita del popolo, organizzata sul principio del riso, è la vita di festa.

Questa vita di festa non coincide con le feste ufficiali, quelle in cui viene commemorata una ricorrenza qualunque dello stato o della chiesa:

¹⁵ Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, tr. it. Einaudi, Torino 1995, 6 (prima edizione 1965).

¹⁶ *ibid.*, 10.

«La festa ufficiale, a volte nonostante la sua stessa intenzione, convalidava la stabilità, l'immutabilità e l'eternità dell'ordine esistente: la gerarchia, i valori, le norme e i tabù religiosi, politici e morali in vigore. La festa era il trionfo della verità già data, vittoriosa, dominante, che assumeva l'aspetto di una verità eterna, immutabile e perentoria. È per questa ragione che il tono della festa ufficiale non poteva essere che quello *serio* e monolitico, al quale era estraneo il principio comico. [...] Il carnevale, in opposizione alla festa ufficiale, era il trionfo di una sorta di liberazione temporanea dalla verità dominante e dal regime esistente, l'abolizione provvisoria di tutti i rapporti gerarchici, dei privilegi, delle regole e dei tabù»¹⁷.

Un elemento di capitale importanza della festa carnascialesca e non ufficiale era l'abolizione di tutti i rapporti gerarchici: mentre l'ufficialità segnala le differenze gerarchiche attraverso il suo cerimoniale e la sua simbologia, nel carnevale tutti sono uguali, le insegne del proprio stato sono abolite, l'aspetto serio della vita è azzerato, capovolto, truccato, ridefinito liberamente, parodiato, profanato, abbassato di livello.

La tradizione carnevalesca costruisce pian piano un patrimonio di immagini, un repertorio di battute, situazioni, schemi, insomma una vera e propria lingua, che verrà utilizzata da Erasmo, Cervantes, Rabelais, Lope, Tirso, ecc. Il linguaggio di piazza ne è il suo registro principale, con tutte le sue imprecazioni, le bestemmie, gli spergiuri, le volgarità che si ritrovano nel *realismo grottesco* della letteratura rinascimentale.

Il realismo grottesco è per Bachtin il sistema delle immagini della cultura comica popolare, trasferito - bisogna specificare - sul testo scritto da un autore che possiede quantomeno una capacità di scrittura. Nel realismo grottesco il corpo è in primo piano come elemento assolutamente positivo, opposto a ogni forma di distacco dalla corporeità del mondo. In sintesi, se la cultura ufficiale tende a una spiritualizzazione, a un distanziamento dal corporeo quotidiano, da ciò che da un livello raffinato appare rozzo e volgare, il realismo grottesco capovolge la prospettiva e rimette il corporeo in primo piano, esalta ciò che dall'ufficialità viene considerato volgare, e volgarizza o abbrutisce ciò che nella vita normale è solenne ed elevato.

Si opera ciò che Bachtin chiama *abbassamento*, inserendo nei contesti apparentemente più solenni gli elementi più materiali della vita. Forse è più facile descriverlo che concettualizzarlo: ci si immagina un attore che interpreta il sommo pontefice mentre, nel corso di una solenne cerimonia religiosa, viene colto da una feroce colica con conseguente attacco di diarrea, e non può né mollare la celebrazione né liberarsi il corpo: questo è l'abbassamento, la riconduzione al livello terreno e troppo umano (se si vuole) di qualcosa che è stato collocato nel più eccelso luogo della considerazione umana. Il solenne è ricondotto al «basso» fisico e corporeo, all'appetito, alle funzioni fisiologiche che più sono espulse dall'ufficialità: sessualità, esigenze *imbarazzanti* della fisiologia umana (imbarazzanti appunto dentro la sfera dell'ufficialità, visto che il papa non può sospendere una messa cantata per andare un momento in bagno).

Questo abbassamento ha una funzione livellatrice ed egualitaria, ma serve anche a ricondurre una forma fissa e istituzionalizzata, con tutta la sua articolazione gerarchica, ad una dimensione elastica, preformale, vitalistica, da cui tutto nasce o può rinascere: il corpo è principio di crescita e superamento dei limiti, forse anche dei limiti imposti culturalmente, al modo cioè in cui vengono immaginati i ruoli sociali.

Il grottesco è liberante. Per esempio le sue immagini non fanno paura, ma sono al massimo uno spauracchio comico: la paura è vinta dal riso, dice Bachtin, e la follia è una parodia allegra della serietà del potere. Il grottesco è una maschera che nasconde un numero infinito di volti, è un diavolo che si fa portavoce di verità non ufficiali, è una *danza macabra*.

Nel rinascimento la visione ridente e alternativa della vita fa la sua irruzione nella letteratura alta ed esprime la visione di coscienze libere e dissidenti, che non riescono a prendere sul serio l'ufficialità della cultura seria:

¹⁷ *ibid.*, 12-13.

«La concezione del riso, nel Rinascimento, può essere caratterizzata preliminarmente e sommariamente in questo modo: il riso ha un profondo significato di visione del mondo, è una delle forme più importanti con cui si esprime la verità sul mondo nel suo insieme, sulla storia, sull'uomo; è un punto di vista particolare e universale sul mondo, che percepisce la realtà in modo diverso, ma non per questo meno importante (anzi forse più importante) di quello *serio*; ed è per questo che nella grande letteratura (che pone d'altra parte dei problemi universali) dobbiamo assegnare al riso lo stesso posto che diamo alla serietà; soltanto al riso, infatti, è permesso di accedere ad aspetti estremamente importanti della realtà»¹⁸.

Secondo Bachtin, Boccaccio, Rabelais, Cervantes o Shakespeare abbattono le barriere tra letteratura ufficiale e non ufficiale (si potrebbe aggiungere anche la *Celestina* di Rojas e alcune sue continuazioni, nonché, ovviamente, la commedia umanistica), e quest'opera di rottura era quantomeno agevolata dal passaggio alla lingua volgare in tutti gli ambiti della cultura:

«Un intero millennio di riso popolare non ufficiale fece la sua irruzione nella letteratura del Rinascimento. Questo riso millenario non soltanto fecondò tale letteratura, ma anch'esso ne fu fecondato. Si alleò con le idee più avanzate dell'epoca, col sapere umanistico, con le più elevate tecniche letterarie»¹⁹.

Come si arriva alla commedia in Spagna

Quando Rojas sente la necessità di scrivere un'opera *nuova*, un'opera che permettesse di rendere letterariamente il gioco della contrapposizione dialettica tra le opinioni e le visioni del mondo, pensa a un dialogo e lo chiama *commedia*. Perché? La risposta è in fondo ovvia: proprio perché nella cultura spagnola del medioevo non esisteva una tradizione teatrale. Abbiamo ripetuto per anni che un vero e proprio teatro non è esistito nel medioevo spagnolo: dunque, per scrivere qualcosa che fosse veramente teatrale, nella sua più intima essenza, Rojas non aveva precedenti, non aveva una tradizione a cui rifarsi. Aveva solo la possibilità di creare una forma nuova, e la sua decisione non è quella di pensare a un recupero del teatro, ma quella di muoversi sulla linea del dialogo, di ciò che poi avremmo chiamato romanzo dialogato. Tuttavia lo chiama *commedia*. Si tratta di un testo destinato alla lettura ad alta voce di fronte a un pubblico, a una lettura recitata, a qualcosa che comunque ha una dimensione teatrale (e Rojas ne è consapevole).

Ora, quest'opera, che si chiama commedia ed ha una sua teatralità, viene letta da quegli autori che all'epoca si occupavano di qualcosa che noi consideriamo la prima forma di teatro: Juan del Encina, Lucas Fernández. Ciò che facevano era allestire rappresentazioni, recite dialogate, secondo l'uso del tempo, che si era formato attraverso varie esperienze: per esempio, i *momos* come antecedente delle rappresentazioni di Juan del Encina²⁰. Cioè: questi autori facevano ciò che all'epoca era il teatro, cercavano da parte loro di elaborare

¹⁸ *ibid.*, 76-77.

¹⁹ *ibid.*, 82-83.

²⁰ Nel *Tesoro* di Covarrubias si dà la seguente definizione del termine *momo*: «Fingieron los poetas que de la Noche y el Sueño nació un hijo, que llamaron Momo. Éste no hace cosa alguna, y sólo sirve de reprehender todo lo que los demás hacen. Condición de gente ociosa, sin perdonar alguna falta, por pequeña que fuese». Ricorda anche che Momo «por su libertad en el hablar desterraron los dioses de su cielo» Covarrubias Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. di Martín de Riquer, Horta, Barcelona 1943 (1674) (cfr. anche l'ed. di Felipe C. R. Maldonado, Castalia, Madrid 1994).

forme di spettacolo e si imbattono con la *Celestina*, che non è teatro, ma ha una sua evidente teatralità e si chiama commedia: è naturale che essi notino gli aspetti teatrali della *Celestina* e vedano che, uniti alle loro esperienze, possono essere la base per una nuova forma di letteratura e di spettacolo: qui nasce per la Spagna la commedia rinascimentale, e se ne ha una prova assolutamente evidente nella differenza tra le egloghe di Encina e la sua commedia, vera e propria commedia, di Placida e Vitoriano: un testo visibilmente stimolato dalla *Celestina*.

Dalla *Celestina* parte il vero e proprio teatro rinascimentale spagnolo, perché è la *Celestina* che consente alle esperienze preesistenti di compiere un salto di qualità. Contemporaneamente, la *Celestina* ha una dimensione narrativa e dunque, letta a partire dallo scrittore interessato a sviluppare una nuova forma di prosa, contiene tutti gli strumenti che permettono di elaborare la novella e il romanzo moderno. Ovviamente, senza la *Celestina* sono difficilmente immaginabili il *Lazarillo* e il *Chisciotte*.

Ecco la difficoltà di fissare un genere celestinesco, nonostante questa nozione sia stata spesso utilizzata dagli storici della letteratura. Un genere celestinesco non esiste, perché commedie, novelle e dialoghi di argomento celestinesco non sono un genere. Ciò che esiste è un intero modo di ripensare la letteratura (in prosa, in versi o dialogata), a partire dalla *Celestina*: in pratica Rojas ha creato lo spazio o la possibilità della letteratura moderna in Spagna, costruendo il testo che ha fatto da fondamento all'evoluzione della prosa, del dialogo teatrale e alla riabilitazione della poesia burlesco-realistica che si era già sviluppata nel Quattrocento con autori come Cota, Reinosa, Montoro, ecc.

La Celestina di Fernando de Rojas

La Celestina è la grande opera in cui la letteratura rinascimentale spagnola si mostra per la prima volta matura, piena, sicura di sé: è la svolta che separa le epoche, il primo capolavoro della modernità, uno dei maggiori testi della letteratura universale.

Prendiamola come si presentò al lettore del tempo: un testo senza nome, con una trama complessa, anche se a noi posteri a prima vista sembra scontata. Il nobile Calisto ha un'infatuazione per Melibea, donzella di alto lignaggio, e smania per portarsela a letto. Ricorre alla ruffiana Celestina, che offre i suoi servizi aiutata dai servi Parmeno e Sempronio, nella speranza di guadagnarci qualcosa. L'incontro tra i due giovani viene combinato e va a buon fine, poi scoppia la tragedia: muore Celestina, uccisa dai servi nella lite per la spartizione della ricompensa avuta; muoiono anche costoro ad opera delle forze dell'ordine; muore Calisto, cadendo mentre scavalca il muro di cinta della casa di Melibea, la quale a sua volta si suicida.

L'opera appare a Burgos nel 1499 come *Comedia de Calisto y Melibea*, in 16 atti. Viene poi pubblicata a Toledo e a Salamanca nel 1500; quindi una nuova edizione datata 1502 viene pubblicata a Salamanca, Toledo e Siviglia, ma forse risale piuttosto al 1510 la versione che aggiunge cinque atti, collocati in mezzo al XIV, un prologo e altre modifiche. Viene anche cambiato il titolo in *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Il titolo *Celestina* si impone nelle edizioni posteriori, seguendo l'uso, che si generalizza nelle commedie, di formare il titolo dal nome del personaggio principale dell'opera.

Da un componimento a versi acrostici sappiamo che l'autore del testo è Fernando de Rojas, un *bachiller* nato a Puebla de Montalbán. Nel prologo l'autore afferma di aver trovato un manoscritto che lo ha colpito per la novità dello stile e dei personaggi, e di averlo continuato dal secondo atto in poi. Attribuisce l'originale, in modo vago, a Rodrigo Cota o a Juan de Mena. Questa attribuzione è una bugia o una battuta di spirito: nessuno che scriva come Rojas può essere così sprovveduto da attribuire il primo atto della *Celestina* a Mena o a Cota che, letterariamente, appartengono a mondi e a modi di scrivere lontanissimi. Scrive inoltre Rojas di aver completato il testo portandolo ai sedici atti della prima edizione nello spazio di quindici giorni di ferie, e questa è una seconda bugia, a cui non crede nessun critico odierno, perché scrivere la *Celestina* in quindici giorni non è pensabile e non è tecnicamente possibile.

Fernando de Rojas è realmente esistito. Il paese che gli ha dato i natali si trova vicino Toledo; nel 1499 non doveva aver superato i trent'anni. Abbiamo di lui alcuni documenti d'archivio, tra cui il testamento e il catalogo della sua biblioteca privata, che mostra un ben definito taglio umanista. Era di condizione conversa, ma non è chiaro se abbia avuto problemi con l'inquisizione. Questa, comunque, controllava la sua famiglia: una testimonianza di Rojas a difesa di un parente non venne ammessa dal santo tribunale, secondo alcuni proprio perché era parente, secondo altri perché Fernando non veniva considerato attendibile dall'inquisizione, se si doveva accertare la pura razza cristiana di qualcuno. Morì nel 1541 e sembra non aver scritto nulla oltre alla *Celestina*.

Successivamente l'opera venne pubblicata con altre aggiunte, che però nessun commentatore attribuisce alla sua penna. Prendendo in considerazione il testo in 21 atti, è evidente che esso ha una coerenza compositiva straordinaria: se il primo atto non lo ha scritto Fernando, allora quando lo ha copiato lo ha modificato pesantemente, come ancora era normale per i copisti nel Quattrocento.

Bisogna dire che è un po' ingenuo credere alla lettera a ciò che Rojas scrive nel *Prologo*, considerato che si adegua perfettamente ad alcuni *topoi* retorici, primo tra tutti quello della modestia. Rojas giustifica il suo anonimato perché, come giurista, scrivere commedie non è il suo mestiere e non vuole dare l'impressione di aver trascurato i suoi studi. È un *topos* retorico che salva il decoro di una professione seria, tenendola a distanza da un'opera che il gusto dell'epoca considerava frivola e che era normalmente letta nei bordelli.

Un autore unico per La Celestina

Scrive dunque Rojas nella *Lettera a un amico*:

Suelen los que de sus tierras absentes se fallan considerar de qué cosa aquel lugar donde parten mayor inopia o falta padezca para con la tal servir a los conterráneos, de quien en algún tiempo beneficio recebido tienen; y viendo que legítima obligación a investigar lo semijante me compelia para pagar las muchas mercedes de vuestra libre liberalidad recibidas, asaz vezes retraído en mi cámara, acostado sobre mi propia mano, echando mis sentidos por ventores y my juyzio a bolar, me venía a la memoria no sólo la necesidad que nuestra común patria tiene de la presente obra por la muchedumbre de galanes y enamorados mancebos que posee, pero aun en particular vuestra mesma persona, cuya juventud de amor ser presa se me representa aver visto y dél cruelmente lastimada, a causa de le faltar defensivas armas para resistir sus fuegos, las quales hallé esculpidas en estos papeles, no fabricadas en las grandes herrerías de Milán, mas en los claros ingenios de doctos varones castellanos formadas.

C'è un'apparente contraddizione in questo brano: l'inizio fa pensare a uno che si trovi in un paese straniero e cerchi qualcosa che manca nella sua terra d'origine; poi si scopre che si allude a un insegnamento di cui c'è bisogno in Spagna, ma che viene da maestri spagnoli, e non di terre lontane. Questa contraddizione scompare se il paese straniero, l'essere *lontani dalla propria terra*, non è inteso come un luogo fisico, ma come un luogo spirituale: la *terra della cultura*, vivendo nella quale si è lontani dalla Spagna reale e quotidiana. Perciò il senso potrebbe essere questo: mi sono chiesto quale contributo potessi dare, da intellettuale, al mio paese, nel quale la cultura scarseggia. Ne nasce in qualche modo un'opera di cui la patria "ha necessità", vale a dire che Rojas considera la *Celestina socialmente utile*, oltre a tutte le altre considerazioni che si possono fare. La ragione di questa utilità è indicata nel fatto che fornisce armi contro i "fuochi" dell'amore: si fa riferimento ai corteggiatori e ai giovani innamorati, cioè si allude ai *fuochi dell'amor cortese*, con tutto il suo apparato ideologico e il suo valore politico.

Segue le norme della retorica l'idea, esposta successivamente, del manoscritto trovato casualmente, e Rojas usa questo *topos* con una progressione più che sospetta. L'aver

trovato un testo altrui, anonimo, gli consente di lodarlo smaccatamente per il sottile artificio, lo stile elegante, mai visto né sentito prima, la dolcezza della storia (quale storia? tutto ciò che Rojas dice nel prologo va applicato solo al primo atto dell'opera). Senza la mediazione del manoscritto anonimo, non avrebbe potuto parlare così bene e lodare il testo e le sue novità:

Y como mirasse su primor, su sutil artificio, su fuerte y claro metal, su modo y manera de lavor, su estilo elegante, jamás en nuestra castellana lengua visto ni oído, leílo tres o quatro vezes, y tantas quantas más lo leía, tanta más necesidad me ponía de releerlo y tanto más me agradava, y en su processo nuevas sentencias sentía. Vi no sólo ser dulce en su principal ystoria o ficción toda junta, pero aun de algunas sus particularidades salían delectables fonteçicas de filosofía, de otros agradables donayres, de otros avisos y consejos contra lisongeros y malos sirvientes y falsas mugeres hechizeras.

Rojas può elogiare in modo così esplicito il testo solo perché lo presenta come un'opera anonima e non sua, che gli appartiene solo come continuatore che, per sua ammissione, non è all'altezza dell'originale. Con ogni evidenza, questo è un artificio retorico, un uso a proprio vantaggio del topico della modestia, per sottolineare senza petulanza l'originalità e le qualità dell'opera. Il peso di Rojas, anche a credere alla storia del primo autore anonimo, è ben maggiore di quello di un continuatore che incolla un finale a un testo, ed è assurdo pensare che Rojas prenda alla lettera ciò che dice. Continua poi:

Vi que no tenía su firma del autor, *el qual, según algunos dizen, fue Juan de Mena, e según otros, Rodrigo Cota.*

Le parole in corsivo sono aggiunte successivamente all'edizione originale. In questa non era presente l'attribuzione a Cota o Mena; ed anzi vi si spiegava l'anonimato del testo con il fatto che l'opera non era ancora conclusa. L'indicazione di Cota o Mena non viene proposta come idea di Rojas, ma come parere di alcuni lettori (evidentemente: lettori della prima edizione della *Celestina*). Poiché Rojas non prende posizione sulla questione di quale delle due attribuzioni sia più attendibile, se qualcuna lo è, è plausibile che vi sia una ragione letteraria per averli tirati in ballo deliberatamente, tanto più che si tratta di attribuzioni francamente improponibili. Con questo ricordo a Cota e mena, in primo luogo si segnala che l'opera è stata oggetto di discussione ("*según algunos dizen*"), e questo è un tema che risulta centrale nel successivo *Prólogo*; in secondo luogo, limitandosi a riferire pareri senza commento circa il primo autore, Rojas li accredita come plausibili: sia nel senso che rinforza la credenza che esista un primo autore, sia nel senso che dà per scontato il collegamento della *Celestina* al mondo letterario, sociale e politico di Cota e Mena.

Stante l'impossibilità di pensare che veramente uno dei due abbia potuto scrivere il primo atto della *Tragicomedia*, è possibile che Rojas si stia divertendo con un'affermazione inverosimile: in questo caso segnalerebbe ironicamente che l'intera questione del primo autore è una finzione; oppure è possibile che richiami il nome di questi due scrittori proprio per legare la *Celestina* a un certo contesto ideologico. Come Rojas, Cota e Mena erano conversi. Juan de Mena, poeta molto famoso, fu legato a re Juan II e al suo progetto di modernizzazione del regno, mentre Rodrigo Cota, molto attento alla cultura popolare e di piazza, aveva messo violentemente alla berlina l'amor cortese nel suo *Diálogo entre el Amor y un Viejo*. Ad entrambi erano state attribuite, senza fondamento, le volgarissime e satiriche *Coplas de la Panadera*, atto d'accusa contro la fatuità e la vigliaccheria del mondo nobiliare, senza distinzione di fazioni o partiti. Negli ultimi anni del Quattrocento, o nei primi del Cinquecento, dopo l'espulsione degli ebrei e nel clima di consolidamento della politica dei re cattolici, Cota e Mena potevano essere considerati, per usare una nostra espressione, voci dissidenti e intellettuali di opposizione. Continua comunque Rojas:

Quienquier que fuese, es digno de recordable memoria por la sutil invención, por la gran copia de sentencias entrexeridas que so color de donayres tiene. Gran filósofo era.

Come si anticipava, tutto ciò che Rojas dice dell'opera deve essere riferito solo al primo atto, dato che tutto il resto è la sua continuazione, giudicata, modestamente, non all'altezza. Con questa restrizione, dire che l'autore è un "gran filosofo" non può che essere una battuta. Filosofo di cosa? Di teorie da bordello? Esperto della vita? Originale inventore di personaggi scontati come i servi e la vecchia ruffiana? O forse c'è una filosofia, nel senso vero della parola, che non abbiamo tirato fuori? Una filosofia che esige anonimato:

Y pues él con temor de detractores y nocibles lenguas más aparejadas a reprehender que a saber inventar, *quiso celar e encubrir* su nombre.

C'è una cosa piuttosto singolare: nella prima edizione Rojas dice che l'autore primitivo "celò" il suo nome; successivamente dice che "volle celare", specificando che l'anonimato era il frutto di una scelta libera e non il prodotto casuale del fatto che il manoscritto era rimasto interrotto. È vero che, in quest'epoca, il verbo *querer* ha valore ausiliare, ma ciò non significa che perda sempre il suo significato di base, soprattutto se Rojas cambia il testo proprio per introdurre il concetto che l'autore *quiso celar* la sua identità. In questo caso, trattandosi di una modifica dell'espressione originaria, è difficile non vedere una volontà di precisare una sfumatura importante: che senso avrebbe, nel caso di un manoscritto incompiuto, la deliberata volontà di occultare il proprio nome? In effetti, se leggiamo insieme le due modifiche apportate da Rojas e le confrontiamo con le espressioni originali, scopriamo un fatto sorprendente: che ha cambiato versione circa il presunto manoscritto originale. E la ragione è evidente: la versione originale era contraddittoria. Risultava infatti che il manoscritto era anonimo perché incompiuto, ma al tempo stesso che l'autore si era premunito contro le malelingue. Dovendo eliminare la contraddizione, e quindi modificare uno dei due termini, lascia intatta l'allusione ai detrattori, che evidentemente era fondamentale e insostituibile nella struttura del testo.

Risulta, dunque, interessante l'idea che l'anonimato del primo autore sia stato una scelta deliberata per difendersi dai detrattori. Ci si potrebbe anzitutto domandare: chi glielo ha detto a Rojas? Quali detrattori, se il testo non era stato ultimato e non aveva avuto diffusione? Si sarebbe indotti a pensare che Rojas faccia capire di sapere chi è il primo autore, anche se non lo rivela, quasi nel rispetto di un patto che subito diventa complicità: lui stesso, per gli stessi motivi, sceglierà l'anonimato (come gioco, però, svelato dai versi acrostici). Ma pensare questo è come incrinare la fiducia che, convenzionalmente, dobbiamo avere nelle sue parole, e dunque essere autorizzati a pensare, contro il senso letterale della scrittura, che il manoscritto anonimo sia un'invenzione. Altrimenti bisogna pensare che, date le caratteristiche del manoscritto, era prevedibile che vi sarebbero stati dei detrattori, e il primo autore si aspettava polemiche. In questo caso al lettore viene suggerita l'idea che l'opera sia impopolare, cosa non ben coordinata con quanto si diceva prima circa la sua necessità. Viene però precisato che le polemiche e le detrazioni nascerebbero da persone che non sanno "inventare", cioè non sanno rapportare i contenuti e le sentenze filosofiche alla struttura letteraria e alla creazione di un mondo poetico.

Rojas, insomma, sostiene che il detrattore darebbe una condanna morale (*reprehender*) dell'opera in base al suo *contenido*, non rendendosi conto che quel contenuto è strettamente dipendente dall'*invención*, termine che indicava anche la disposizione degli argomenti in un discorso dimostrativo: usato in questo contesto, potrebbe riferirsi alla struttura dell'opera, alla sua concezione, oltre che a una semplice originalità della fabula. Si presenta così un capovolgimento rispetto alla concezione abituale della letteratura: si pensava abitualmente che la scrittura dovesse avere un carattere morale, essere al servizio di una morale o almeno mantenersi coerente con i suoi valori; Rojas, invece, risponde che gli elementi morali presenti nell'opera (ad esempio i comportamenti dei personaggi) dipendono dai personaggi stessi, dal modo in cui sono concepiti, dal disegno complessivo della narrazione. Insomma, che la storia tratti del bene o del male dipende da quale storia raccontiamo: se il protagonista del romanzo è Diabolik, non si può pretendere che non ci siano omicidi. "*Gran filósofo era*".

Abbiamo allora due possibilità interpretative: la prima è che Rojas stia mentendo quando dice di non conoscere il primo autore; la seconda, che - modificando la sua versione iniziale - connette l'anonimato alla struttura stessa dell'opera e alla novità della concezione. Rojas, insomma, è consapevole che nel suo tempo c'è un deficit di cultura, e

che la letteratura può colmarlo, se si rinnova, ma sa anche che questa operazione non può essere indolore, perché si tratta di combattere una vera e propria battaglia contro i pregiudizi. Inoltre, Rojas stesso collega il suo anonimato a quello del presunto primo autore, quasi considerando l'uno conseguenza dell'altro, ma fornendo di ciò una giustificazione poco credibile:

Y pues él con temor de detractores y nocibles lenguas más aparejadas a reprehender que a saber inventar, *quiso celar e encubrir* su nombre, no me culpéys si en el fin baxo que le pongo, no espesare el mío.

È un'insistenza eccessiva sul topico della modestia: Rojas non aggiunge un finale (un *fin baxo*), ma ben 15 atti, e in seguito altri 5. Se ragioniamo anche solo a peso, è ben più grande la parte aggiunta della parte originale (circa l'83% contro il 17% del totale): dunque è inevitabile che una lode così aperta all'opera dell'autore primitivo (presunto) non si rifletta anche nella continuazione, soprattutto quando il lettore andrà a leggere il testo e non noterà nessuna caduta di livello dopo il primo atto. Il che la dice lunga sul ruolo retorico del manoscritto trovato per caso. Insomma Rojas dice: se ha voluto restare anonimo lui, per paura dei detrattori, figuriamoci io, che abbasso il livello del testo! E siccome questa dichiarazione è finta, dato che Rojas si presenta con nome, cognome, luogo di nascita e titolo professionale (!) nei versi acrostici che precedono l'opera, risulta anche finta e retorica la motivazione della paura dei detrattori.

Segue, continuando il testo, il riferimento al tempo record di quindici giorni in cui avrebbe Rojas completato la stesura della *Comedia*:

Mayormente que, siendo jurista yo, aunque obra discreta, es agena de mi facultad, y quien lo supiese diría que no por recreación de mi principal estudio, del qual yo más me precio, como es la verdad, lo fiziesse, antes distraído de los derechos, en esta nueva labor me entremetiesse. Pero aunque no acierten, sería pago de mi osadía. Asimismo pensarían que no quinze días de unas vacaciones, mientras mis socios en sus tierras, en acabarlo me detoviesse, como es lo cierto, pero aun más tiempo y menos acepto.

Sottolineare la distanza tra la propria professione e la scrittura delle commedie era un fatto normale e, come vide a suo tempo Lida de Malkiel, una forma di *captatio benevolentiae*. Però, se leggiamo questo *topos* nella progressione in cui Rojas lo inserisce, vediamo che gli risulta aggiunto un valore particolare: ancora una volta Rojas allontana il testo da sé, presentandolo come un'opera che va letta senza tenere in considerazione chi sia l'autore, la sua cultura, la sua posizione sociale; l'opera poggia su se stessa, descrive un mondo poetico coerente e sufficiente. Questo è coerente con l'idea che le *reprehensión* dei detrattori si rivolga al contenuto o a singoli episodi, senza vedere la loro relazione con l'intero mondo poetico creato dall'autore, all'interno del quale risultano naturali e necessari.

Non è, ovviamente, credibile che l'opera sia stata "continuata" e portata a termine in quindici giorni. Inoltre, nei versi acrostici prima citati, Rojas afferma di aver trovato il testo a Salamanca, città in cui aveva frequentato l'università: città, peraltro, da cui in periodo di ferie è più logico allontanarsi in cerca di fresco.

Venendo ora al *Prólogo* vero e proprio, è stato spesso notato il suo carattere prolisso, come se la penna di Rojas avesse perduto scioltezza e abilità. Si potrebbe provare una lettura diversa. Se si accetta che l'intero testo è costruito sulla finzione del manoscritto trovato, e che Rojas ha consapevolmente giocato a nascondere l'autore, a distanziare la sua opera da sé, si può agevolmente supporre che nel prologo continui il suo gioco: non per nulla, verso le ultime righe, richiama alla memoria la presenza del primo autore, confermando di essere un semplice continuatore. Si potrebbe allora supporre che, nella continuazione del gioco, questo prologo sia, nella forma, una parodia: Rojas dice delle cose certamente molto importanti, e direi capitali per l'interpretazione della *Celestina*, ma lo fa parodiando un altro testo, come se si trattasse di un'esercitazione universitaria: trascrive un brano da Petrarca, che si dilunga a dismisura nell'esemplificazione di tutto ciò che nel mondo mostra i segni della guerra e della contesa, tra gli animali di cielo, di terra e di mare, tra uomini di ogni età, tra lettori, a commento della frase di Eraclito: "Tutte le cose

sono state create a guisa di contesa"; in tal modo affronta questo tema solenne e antico con argomentazioni spesso paradossali, come l'esempio dell'uccello Roc, che nel becco porta un'intera nave con tutto il suo carico, la solleva fino alle nubi e poi lascia che i marinai cadano nel suo volo ondeggiante. È abbastanza improbabile che Rojas, o chiunque altro avesse un po' di cultura, o anche solo di cervello, potesse credere una simile panzana.

È stato anche rilevato che non si può prendere sul serio Rojas quando loda il modo giusto di usare la *Celestina*, trattenendo nella propria memoria, per giovarsene, le sentenze e i detti dei filosofi in essa contenuti: si tratta in genere di sentenze di personaggi da bordello o marginali. Comunque, introducendo l'idea che anche per gli uomini vale il detto di Eraclito, Rojas scrive:

¿Pues qué diremos entre los hombres a quien todo lo sobredicho es sujeto?
¿Quién explanará sus guerras, sus enemistades, sus embidias, sus aceleramientos y movimientos y descontentamientos? ¿Aquel mudar de trajes, aquel derribar y renovar edificios y otros muchos affectos diversos y variedades que desta nuestra flaca humanidad nos provienen?.

Questa allusione alla *nuestra flaca humanidad* ha un carattere piuttosto singolare, perché fa pensare a una persona che svaluta il presente, considerandolo corrotto rispetto all'austero e nobile buon tempo andato. Però questo atteggiamento non è affatto attribuibile a Rojas, che in questo momento *scrive come* un moralista, ma non lo è. Non aveva detto, nella lettera all'amico, che i detrattori non sanno inventare? Non aveva lodato appunto un'opera mai vista né udita in lingua castigliana? Non aveva definito opera utile, un vero e proprio servizio ai concittadini, la ricerca, stando in un paese straniero, delle cose che mancano nel proprio, in modo da poterle importare e arricchire così la propria terra, la cultura e la tradizione? La debolezza dell'umanità non è dunque il frutto di una decadenza, come potrebbe affermare qualunque tradizionalista (cioè un tipo umano che è più agevole classificare tra i potenziali "detrattori") ma è un elemento costitutivo dell'umanità. Checché ne dicano le scritture idealizzanti, l'umanità è debole.

La prima cosa affermata con forza da Rojas nel prologo è che tutte le cose sono create in forma di contesa: "*Todas las cosas ser criadas a manera de contienda o batalla, dize aquel gran sabio Eraclito...*". Alla concezione ideale di un mondo armonico e ordinato (probabilmente quella concezione a cui fanno riferimento i "detrattori"), oppone una visione mobilista e dialettica della realtà. Il processo conflittuale del divenire non dipende da cause contingenti o dal frutto di libere scelte, da immoralità, ma è insito nella struttura stessa del *mondo creato*: è una nota della sua realtà creaturale. Dunque, se armonia e ordine esistono, debbono essere non la negazione degli opposti, ma qualcosa di intrinseco all'opposizione stessa: questa opposizione è armonica. Ne deriva che, contro ogni assolutismo, essere in conflitto, essere in disaccordo è normale e accettabile: è inevitabile. Da qui il secondo punto: la realtà conflittuale e dialettica del mondo e della vita si riflette o prolunga nella scrittura e nel conflitto delle interpretazioni. In particolare delle interpretazioni della *Celestina*.

Y pues es antigua querella y visitada de largos tiempos, no quiero maravillarme si esta presente obra ha sido instrumento de lid o contienda a sus lectores para ponerlos en diferencias, dando cada uno sentencia sobre ella a sabor de su voluntad. Unos dezían que era prolixa, otros breve, otros agradable, otros escura; de manera que cortarla a medida de tantas y tan diferentes condiciones a solo Dios pertenesce. Mayormente pues ella con toda las otras cosas que al mundo son, van debaxo de la vanderá desta notable sentencia, "que aun la mesma vida de los hombres, si bien lo miramos, desde la primera edad hasta que blanquean las casas, es batalla" Los niños con los juegos, los moços con las letras, los mancebos con los deleytes, los viejos con mill especies de enfermedades pelean y estos papeles con todas las edades. La primera los borra y rompe, la segunda no los sabe bien leer, la tercera, que es la alegre juventud y mancebía, discorda. Unos les roen los huessos que no tienen virtud, que es la hystoria toda junta, no aprovechándose de las particularidades, haziéndola cuento de camino; otros pican los donayres y refranes comunes,

loándolos con toda atención, dexando passar por alto lo que haze más al caso y utilidad suya. Pero aquellos para cuyo verdadero plazer es todo, desechan el cuento de la hystoria para contar, coligen la suma para su provecho, ríen lo donoso, las sentencias y dichos de philósophos guardan en su memoria para trasponer en lugares convenientes a sus autos y propósitos. Assí que quando diez personas se juntaren a oír esta comedia en quien quepa esta diferencia de condiciones, como suele acaescer, ¿quién negará que aya contienda en cosa que de tantas maneras se entienda?.

Si sottolinea in questo brano una coerenza tra il mondo e l'opera che, evidentemente, lo riflette o descrive nella sua struttura fondamentale. Il conflitto delle interpretazioni consiste nel fatto che una cosa (un testo, nella fattispecie) viene intesa in tanti modi: ciascuno legge prendendo pezzi dell'opera e trascurando il resto; il lettore valuta con un criterio suo e non con il criterio che l'opera stessa richiede e fonda: "*dando cada uno sentencia sobre ella a sabor de su voluntad*" (*voluntad*, tra gli altri significati ha quello di "*elección de alguna cosa sin obligación, u otra razón particular para ella*", secondo il *Diccionario de Autoridades*). Segue un elenco di giudizi subiti dall'opera, che sono, con ogni evidenza, esempi di visioni parziali e riduttive.

È questa una posizione modernissima, e francamente non si capisce come sia stato possibile in passato considerare la *Celestina* come un'opera "medievale". Si noti che Rojas allude a una lettura pubblica, e quindi dotata di una certa teatralità, e che continua a qualificare l'opera come "commedia" ("*oír esta comedia*"), in un'edizione che ha nel frontespizio il nuovo titolo: *Tragicomedia*. La questione del titolo viene affrontata subito dopo:

Otros han litigado sobre el nombre, diciendo que no se avía de llamar comedia, pues acabava en tristeza, sino que se llamase tragedia. El primer autor quiso darle denominación del principio, que fue plazer, y llamóla comedia. Yo viendo estas discordias, entre estos extremos partí agora por medio la porfía y llaméla tragicomedia.

Il prologo procede secondo una struttura argomentativa ordinata, dal generale al caso specifico, e infine al dettaglio: tutto è contesa, la vita umana è contesa, la lettura di un testo è contesa, il titolo è oggetto di contesa. Pare che si sia discusso parecchio sulla *Comedia*, e tra le tante cose che si potevano citare, visto che Rojas ha voluto fare questo riferimento, sceglie pochissimi elementi: principalmente due, il titolo e il finale. Non ci vuol molto a concludere che si tratta per lui di due questioni estremamente importanti.

La polemica sul titolo concerne specificamente l'indicazione del genere letterario a cui il testo appartiene. La questione era allora meno futile di quanto appaia oggi, perché l'appartenenza a un genere letterario implicava di fatto alcune chiavi di lettura collegate al genere stesso, inteso come contenitore di temi, stili e chiavi interpretative. Sembra di capire che la discussione su commedia o tragedia riproponesse il tema di fondo del conflitto interpretativo: ciascuna delle tesi in campo si fonda su alcuni elementi del testo, però ne trascura altri. Ovvero sia chi sostiene che la *Celestina* è una commedia, sia chi sostiene che è tragedia, ha ragione, ma *ha ragione in parte*. In effetti, se così non fosse, il cambiamento del titolo non sarebbe giustificato, visto che tra l'altro l'originale risale al "primo autore": non si avrebbe l'autorità né il diritto di farlo.

Forse qui Rojas ha una svista: cambiare il titolo significa affermare implicitamente che la sua non è solo l'aggiunta di un finale al testo, ma una continuazione che ha implicato cambiamenti profondi, cambiamenti a livello dell'intenzione stessa dell'opera: implica, diciamo così, un atteggiamento da padrone su una parte del testo che finora aveva trattato con religioso rispetto. O non è una svista? Comunque gli sembra che ci siano delle ragioni per cambiare il titolo, che questo cambiamento non sia una modifica leggera e marginale, perché sostanzialmente le due interpretazioni sono fondate ma parziali, ed è importante sottolineare questa complementarietà degli elementi in contrasto (Eraclito, ancora!). E, di fronte al conflitto, l'atteggiamento di Rojas è: non schierarsi, non accettare un'interpretazione dimezzata, accettare anzi il conflitto interpretativo come naturale conseguenza del carattere unitario e nuovo della *Celestina*. Da qui il suo bisogno di piegare

la teoria dei generi letterari alle esigenze del suo testo, e creare, o recuperare dalla tradizione, l'ibrido "tragicommedia".

Con ciò, a ben vedere, Rojas non risponde alle attese dei contendenti perché si colloca su un altro piano. I lettori vogliono che la *Celestina* sia univocamente commedia o tragedia; Rojas, invece, vuole che non sia univoca: unitaria sì, ma attraverso la pluralità delle voci che vi intervengono, come nella concordia discorde di Eraclito. In fondo nel *Prólogo* non dice altro: l'unità della realtà è il conflitto dei suoi elementi costitutivi, e questo si trasferisce prima nella letteratura, poi, di conseguenza, nell'interpretazione delle opere letterarie:

Assí que viendo estas contiendas, estos díssonos y varios juyzios, miré a donde la mayor parte acostava y hallé que querían que alargasse en el proceso de su deleyte destes amantes sobre lo qual fuy muy importunado, de manera que acordé, aunque contra mi voluntad, meter segunda vez la pluma en tan estraña lavor y tan agena de mi facultad, hurtando algunos ratos a mi principal estudio, con otras horas destinadas para recreación, puesto que no han de faltar nuevos detractores a la nueva adición.

Rojas attribuisce a pressioni esterne l'idea di inserire i cinque atti aggiuntivi. La cosa è plausibile, ma per motivazioni diverse da quelle che sostiene: il brusco finale della prima redazione può essere stato oggetto di discussione, e in particolare di una critica non esterna, ma interna all'opera. Si può infatti obiettare sulla coerenza del finale e sulla scelta dei tempi rispetto a tutto il testo, o su un cambio di ritmo che quasi dà l'impressione di voler chiudere la narrazione con il *deus ex machina* di una strage, peraltro non ben motivata. Questi problemi vengono risolti con l'inserimento di atti che, quasi, rappresentano un'intera farsa. Naturalmente, la modifica esige comunque che Rojas conservi la coerenza con quanto aveva scritto nella *Lettera all'amico*: che scrivere non era il suo mestiere, che lo aveva fatto occasionalmente durante una vacanza, ecc. Scoprendosi, con le aggiunte, che aveva continuato a scrivere, doveva necessariamente dare una giustificazione e mostrarsi "molto importunato" e quasi costretto ("anche contro la mia volontà").

Siamo dunque legittimati a pensare a queste insistenze come a un ulteriore elemento del gioco impostato da Rojas fin dalla prima pagina, attraverso la creazione divertita di una situazione enigmatica: teme le malelingue, le critiche di chi potrebbe accusarlo di trascurare il lavoro (collegi, clienti, il suo mondo sociale più stretto), ma dice anche che "la maggioranza" gli chiedeva di allungare il testo: quale maggioranza? La maggioranza di chi? Se il testo era ufficialmente anonimo, si può pensare che un lettore qualunque, che so io di Siviglia o di Valencia, avesse la possibilità di contattare don Fernando de Rojas e chiedergli di scrivere qualche atto in più? Non è più ovvio pensare che Rojas alluda alla maggioranza della gente che frequentava nel suo lavoro e nel suo ristretto mondo sociale? E in tal caso che senso ha la sottolineatura dell'estraneità dell'impegno letterario rispetto alla serietà della sua professione? Solo un senso retorico: un *topos* di modestia, di rispetto, ma anche funzionale al gioco precedente del manoscritto trovato per caso. Seconda ipotesi: c'è una maggioranza di persone che conoscono Rojas, ma non fanno parte del suo ambiente di lavoro: si rivolgono in modo diretto a uno scrittore, ufficialmente nascosto dall'anonimato, e parlano con lui della sua opera, anzi lo importunano. Questo implicherebbe che la vita lavorativa di Rojas non coincideva con la sua vita privata, nella quale coltivava interessi diversi, forse letterari, di cui si è perduta ogni traccia.

Le interpretazioni

Per molto tempo è stata dominante l'interpretazione secondo cui la *Celestina* sarebbe un grande *exemplum morale*, tesi che lo stesso autore proclama e ripete nel testo, benché con un formalismo rituale che non dimostra nulla: dichiarazioni di intenti morali si trovano anche nei testi più osceni del tempo. Il problema è che la *Celestina* non contiene una

morale, ma presenta piuttosto dei *conflitti morali*, che la rendono ambigua. Ora, questa ambiguità è rivendicata da Rojas stesso, che ne fa l'aspetto più caratteristico dell'opera. Abbiamo visto che, per spiegare le ragioni del cambiamento del titolo - da commedia a tragicommedia -, Rojas si abbandona a una lunga riflessione sul carattere dialettico del reale, dove tutto è guerra, contesa, compresenza di opposti: "non mi meraviglio se la presente opera è stata strumento di lite o contesa per i suoi lettori, mettendoli su posizioni differenti".

L'indicazione del genere letterario valeva già come una chiave di lettura dell'opera. È evidente che la *Celestina* è fuori dalle definizioni ricordate. Contiene la materia comica, legata a gente di basso rango sociale, ma c'è anche il finale funesto, e le gesta del nobile Calisto sono tutt'altro che esemplari. Nel chiamarla commedia, Rojas non aveva in mente i fatti solenni e le morti conclusive, ma almeno il realismo descrittivo e l'ispirazione tratta dalla vita quotidiana. In questo contesto la descrizione del mondo nobiliare risultava ambigua e la si poteva interpretare come la presentazione di un comportamento abituale, criticabile, dell'intera classe nobiliare. In effetti, un maligno avrebbe potuto pensare che, nella versione primitiva, tutto l'improvviso cadere di corpi (di Melibea dalla torre, dei servi dalla finestra, di Calisto dal muro) fosse un cinico sberleffo, una variante particolarmente cattiva di danza della morte... Francamente, io mi sono fatto l'idea che Rojas sia stato affascinato proprio da questa possibilità narrativa, e che solo in un secondo momento si sia reso conto che un finale così precipitoso e precipitante - un intero universo che cade - era incoerente con il resto dell'opera, tutto basato su altri tempi. Dunque, se si dà peso, come fa Rojas, al problema del genere letterario della *Celestina*, cioè al problema del suo significato, (tra l'altro è solo in queste pagine che Rojas parla in prima persona) risulta evidente che la soluzione data dall'autore, chiamandola tragicommedia, è un modo geniale per confermare tutta l'ambiguità del testo, per dichiarare, cioè, che essa è voluta e non deriva da un difetto di composizione. Rojas rifiuta di dare ragione agli uni o agli altri e afferma che entrambe le interpretazioni sono vere *in parte*, contengono una parte della verità. L'opera descrive la vita umana, nella cui realtà il positivo e il negativo sono intrecciati. Detto in altri termini, la *Celestina* è la descrizione del conflitto.

Ora, questo intreccio è un intrico difficile da sciogliere. Nelle opere medievali di un certo spessore c'era sempre la lotta tra il bene e il male, ma l'autore, o il personaggio guida all'interno del testo, mostrava al lettore, senza equivoci, quale fosse il bene e quale il male. Nel *Poema de mio Cid*, ad esempio, Rodrigo de Vivar è buono e gli Infanti di Carrión sono cattivi: dentro il testo non hanno altra possibilità, sono, per il loro stesso ruolo, il personaggio negativo, e la situazione morale è perfettamente chiara. La massima cura del testo sta nell'eliminare ogni ambiguità al riguardo: uno ha tutte le virtù, gli altri hanno tutti i difetti. Nella *Celestina* non è più così, perché di ogni personaggio si possono evidenziare torti e ragioni, diversi dai torti e dalle ragioni degli altri. Inoltre non c'è alcuna voce guida per il lettore: si tratta di un dialogo in cui ogni personaggio si rivolge agli altri, senza alcuna parte descrittiva. E siccome ogni personaggio formula un suo giudizio sulla vicenda e sugli altri protagonisti, ci viene presentato senza commento il gioco delle prospettive che entrano in conflitto, ma non ci viene detto chi ha ragione. Ogni personaggio si difende, si giustifica, cerca il proprio profitto. Faccio un solo esempio: per un pregiudizio inveterato, noi siamo portati a immaginare Melibea come una fanciulla dolce e bellissima, ma di Melibea il testo, non a caso, dà due descrizioni: quella di Calisto, retorica e conforme ai canoni della descrizione della donna dell'amor cortese, e quella di Elicia, nel IX atto, secondo cui la bellezza di Melibea "*por una moneda se compra de la tienda*". Se adottiamo un atteggiamento neutrale e privo di pregiudizi, dobbiamo confessare che noi non abbiamo mai visto Melibea e non sappiamo chi la descrive in modo aderente ai fatti. Ma, più ancora, dobbiamo constatare che Rojas non descrive Melibea, bensì la lascia descrivere dagli altri personaggi, e questo conduce, coerentemente, a una pluralità di ritratti, ciascuno dei quali relativo agli interessi di ogni osservatore. La geniale novità è che scompare la voce narrante esterna che ci indica chi ha ragione: alla fin fine, il mondo è pieno di bei giovanotti che si innamorano alla follia di figure presuntivamente femminili che, per analogia, ricordano più l'orrido che l'angelico.

Un altro esempio si può vederlo commentando una classica, e datata, lettura della *Celestina* come testo che metteva in guardia dai pericoli della magia. In effetti la vecchia

protagonista viene descritta come una fattucchiera, ma un servitore, che è vissuto a stretto contatto con lei, dice chiaramente che tutte le sue magie erano un imbroglio. Questa tesi di Parmeno si trova nel testo insieme alle affermazioni di Celestina, che dice di operare fatture, ecc., ma Rojas non scrive una sola parola per dire chi dei due avesse ragione. Quando l'interprete moderno ha visto nel testo una denuncia dei pericoli della magia, ha dovuto escludere dalle sue considerazioni lo scetticismo di Parmeno: cioè ha dovuto interpretare in un senso, piuttosto che in un altro, un dato testuale che l'autore lascia inspiegato. Allora non è importante sapere se veramente la magia di Celestina è efficace (presupposto perché il testo sia letto come una denuncia della stessa), ma sottolineare che questa tesi è il risultato di una costruzione interpretativa *nostra* che prende alcuni elementi del testo e non altri: un altro lettore potrebbe rovesciare il ragionamento e costruire una tesi opposta, basandosi piuttosto sulle affermazioni di Parmeno, e in tal modo saremmo nel pieno di una contesa interpretativa, di un conflitto delle interpretazioni, di cui Rojas appunto ha sottolineato l'importanza e che si è rifiutato di eliminare.

Il mondo poetico della *Celestina* è conflittuale e ambiguo, come riflesso descrittivo del mondo reale, divenuto anch'esso conflittuale e ambiguo. Proprio per questa descrizione del quotidiano esso era commedia, benché appunto il quotidiano portava in sé gli elementi tragici. Il quotidiano è appunto il luogo del conflitto, ma di un conflitto speciale. Anche nel *Mio Cid* esiste il conflitto, ma sappiamo chi ha ragione e chi ha torto; dunque, con tutto il suo aderire alla storia e alla cronaca, il *Mio Cid* ha un *realismo ingenuo*: l'intera vicenda storica, l'intero mondo è visto e giudicato con gli occhi e la prospettiva unica di un personaggio. Questo realismo cessa di essere ingenuo quando Rojas fa un'operazione geniale, che nel XIII sec. non era possibile: è come se qualcuno ci dicesse di considerare che il Cid ha le sue gravi colpe e che gli Infanti di Carrión hanno delle ottime ragioni, e non riusciamo a sbrogliare la matassa per dire chi effettivamente va assolto in un ipotetico giudizio.

Invece Rojas mette in scena un problema in quanto tale, facendo in modo che ciascun personaggio presenti le sue giustificazioni soggettive; per questo deve rendere i personaggi autonomi dall'autore, cioè deve farli apparire come se fossero reali, come se si muovessero per loro decisione e come se l'autore, che comunque ha creato la scrittura, fosse solo un neutro osservatore che descrive senza prendere posizione. Non c'è più, insomma, l'identificazione tra il pensiero dell'autore e le idee esposte dai personaggi: questi si muovono e pensano secondo una loro coerenza. La letteratura viene sottratta a scopi che le siano estranei, per esempio alle necessità della didattica. Quando Areúsa dice che preferisce prostituirsi per avere una propria vita autonoma, piuttosto che andare a servizio, questa affermazione non va letta primariamente come una tesi sostenuta da Fernando de Rojas, ma come un'affermazione perfettamente coerente con il personaggio di Areúsa, quale è stato descritto: il lettore, immaginandosi il personaggio, capisce che quella dichiarazione è realistica, è qualcosa che una persona reale, più o meno simile ad Areúsa, direbbe quasi certamente, o comunque potrebbe dire. La stessa cosa vale, ad esempio, per il lamento finale di Pleberio, il padre di Melibea: non è primariamente la valutazione di Rojas sull'intera vicenda, ma sono le parole che dice un padre di fronte alla tragedia, coerentemente con il carattere che gli è stato costruito e che il lettore ha conosciuto attraverso le pagine precedenti.

Questo significa che Rojas ha letteralmente creato lo spazio autonomo della letteratura. Per esempio, l'atto IX dell'opera quasi non contiene alcun episodio utile per lo sviluppo della trama. Voglio dire che, a parte una notizia che arriva e viene descritta in tre righe, l'intero atto potrebbe essere tolto senza che questo crei ostacoli alla comprensione della vicenda. Però, dal punto di vista letterario, quell'atto è importantissimo: è la descrizione di un pranzo in cui si mostra come la diversità di caratteri e sensibilità dei personaggi agisce come movente della vicenda, attiva conflitti e gelosie, movimento, e come gli eventi descritti siano letterariamente radicati nei singoli personaggi stessi. Questo atto è l'autonomia della letteratura, è il testo che, probabilmente, ha insegnato alle generazioni posteriori che cosa può essere il teatro e come può costruirsi un romanzo. Il realismo di Rojas è dunque *multilaterale*: descrive cioè la percezione che ogni personaggio ha della realtà sulla base del suo punto di vista, così come avviene nella vita quotidiana.

Che significa "commedia"

Il termine "commedia" (*comedia*) aveva nel Cinquecento un significato ampio: poteva essere usato per denominare opere che oggi classificheremmo in generi letterari diversi - ad esempio: la *Comedia de Calisto y Melibea*, la *Comedia Tesorina*, la *Carajicomedia*. Sono opere diverse e in diverso modo collegate al teatro. Ciò che per noi è ovvio - che una commedia sia scritta per la rappresentazione teatrale - nella Spagna del rinascimento è il risultato di un lungo processo di formazione del genere teatrale.

Per chiarire il senso del termine commedia nel Cinquecento si può partire dal *Diccionario de Autoridades*, che è posteriore, ma fornisce definizioni applicabili a questa epoca. Si ricorre a una citazione di Pedro Simón Abril, traduttore di Terenzio:

«La comedia es, según los Griegos, una comprensión del estado civil y privado, sin peligro de la vida: y según la sentencia de Tulio, la comedia es imitación de la vida, espejo de las costumbres, e imagen de la verdad».

Concetti simili vengono usati da Bartolomé de Torres Naharro nel *Prohemio* della sua *Propalladia*, l'edizione delle sue commedie pubblicata a Napoli nel 1517 -si tratta di testi specificamente destinati alla rappresentazione teatrale:

«Comedia, según los antiguos, es cevilis privateque fortune, sine periculo vite, comprehensio; [...] y según Tulio, comedia es imitatio vite, speculum consuetudinis, imago veritatis».

Accanto a questa definizione classica (basata ancora una volta su Cicerone), Torres Naharro aggiunge il suo modo personale di concepire la commedia: un artificio ingegnoso, o piuttosto geniale, che intreccia avvenimenti a lieto fine, nello spazio di cinque atti, e con uno stile in cui il linguaggio sia adeguato al carattere e alla cultura di ciascun personaggio. Tuttavia, non pensando ora al teatro, la definizione del *Diccionario* allude a temi che riguardano o abbracciano lo stato *civil y privado*: *civil*, oltre al suo significato basico, viene definito dallo stesso dizionario come «*sociable, urbano, cortés, político y de prendas propios de un ciudadano*»; *privado* indica invece «*lo que se ejecuta a vista de pocos, familiar y domésticamente, y sin formalidad ni ceremonia alguna, o lo que es particular y personal de cada uno*». Si tratta cioè di argomenti legati alla vita quotidiana, sociale o privata, privi di tensione drammatica e conflitti violenti: «senza pericolo di vita». Non vengono descritti fatti solenni ed eroici, imprese politiche o militari, conflitti religiosi, orientandosi invece verso una scrittura tendenzialmente realista e disimpegnata: «imitazione della vita, specchio dei costumi e immagine della verità».

Un dizionario precedente, l'*Universal vocabulario* di Alfonso de Palencia, risalente alla fine del Quattrocento, dice che la commedia «*comprende hechos de personas bajas y no es de tan grande estilo como la tragedia*».

In realtà, di per sé la commedia non è necessariamente bassa e volgare, pur essendo certo ben diversa dalla tragedia. Il *Diccionario de Autoridades* definisce quest'ultima una rappresentazione seria di azioni illustri di principi ed eroi: richiede uno stile elevato e abitualmente finisce in modo funesto. Per Alfonso de Palencia, tragedia è «*cualquier cosa que los antiguos pronunciaban en versos llorosos*».

Abbiamo dunque che la commedia è tendenzialmente una descrizione di scene di vita con personaggi quotidiani e familiari, costumi e usanze di ogni giorno, e in tal senso è un'immagine della verità. Parla con stile piacevole di come vanno le cose, ricorre anche alla caricatura, ai tipi, e non va presa sul serio. In generale non c'è tragedia per il contadino o l'artigiano.

Ora, data l'evidente differenza formale tra le tre opere che citavo prima, sembra ovvio pensare che il concetto di commedia si leghi a un tema, più che a un genere letterario. *La Celestina*, o *Comedia de Calisto y Melibea*, si presenta infatti come un lungo dialogo, nel quale non interviene mai la voce di un narratore esterno ai personaggi; la *Tesorina* è una commedia teatrale tipica, più o meno corrispondente a ciò che oggi qualifichiamo come

commedia; la *Carajicomedia* è un testo osceno, in versi, che oggi collocheremmo tra le bizzarrie goliardiche. Se tutte e tre sono considerate commedie, in un'epoca che teneva molto alla classificazione dei generi, è perché erano accomunate da un tipo di scrittura, o meglio da un modo di descrivere il quotidiano. Erano - lo dico con volontaria imprecisione - *una cosa comica*.

La satira dell'amante cortese

Il testo si apre con una scena comica. Calisto è folgorato da Melibea, che ha incontrato per caso, e prorompe in una dichiarazione d'amore che imita goffamente le forme cortesi. Non è esperto nei codici d'amore e risulta goffo; scambia una minaccia di sberle con la promessa di un premio e, prostrato dal rifiuto di Melibea, cade in una depressione ostentata ed esagerata.

Segue una scena col servo Sempronio, dove gli effetti comici sono farseschi, e Sempronio propone il ricorso a Celestina per realizzare un incontro con Melibea. Con l'intervento della vecchia ruffiana risulta chiaro che Calisto viene considerato uno sciocco, al quale si spera di sottrarre la massima quantità di ricompense per i servizi prestati. Nobile di condizione, Calisto non ha alcuna virtù morale: Celestina lo dice chiaramente, ed anzi svaluta in blocco l'intera classe nobiliare del suo tempo.

Come il personaggio socialmente positivo non è affatto positivo anche sul piano morale, così i personaggi di bassa estrazione sociale non sono da condannare totalmente. Celestina descrive un conflitto che, in fondo, torna anche nelle parole di altri protagonisti ed era comune all'epoca: i nobili sono egoisti, allora i loro servitori debbono arrangiarsi, prendere quel che possono e quando possono, perché altrimenti non otterranno niente come ricompensa del loro lavoro. Nessuno è senza colpe, nessuno può vivere senza cercare il proprio guadagno: da qui un gioco di alleanze e cambiamenti di campo che seguono l'evoluzione delle circostanze.

Accanto al denaro, un grande interesse o movente è l'amore: quello di Calisto, sensuale pur nel goffo rivestimento retorico, quello disinibito dei servi e delle ragazze al servizio di Celestina, e quello mercenario. Si tratta sempre di un amore centrato sulla sessualità, che non ha alcuna disapprovazione morale. In ogni situazione l'amore è presentato come naturale, e Rojas non si fa scrupolo di inserire, in un testo destinato alla fascia alta della letteratura, qualche scena più che piccante.

In effetti, anche se si tiene formalmente fuori dal testo - distanziandolo da sé al punto di presentarlo con un finto anonimato - Rojas controlla ogni minimo particolare del mondo poetico che costruisce e si intuiscono in modo trasparente alcune simpatie: già il fatto di aver messo in conflitto personaggi bassi o emarginati e nobili, in una situazione di ambiguità in cui il nobile non ha ragione a priori, significa dare alle figure sociali emarginate una cittadinanza, almeno letteraria, che esse di fatto non avevano in un'epoca in cui vigeva il diritto disuguale.

La descrizione della prostituzione nell'opera è coerente con i dati storici che possediamo, e il quadro letterario descrive fedelmente una situazione molto diffusa.

La prostituzione nei bordelli rinasce nel medioevo, quando rinascono i borghi dopo il 1000, e spesso per iniziativa delle autorità: non è raro che il bordello sia costituito con denaro pubblico e dato in gestione a persone che erano socialmente rispettate. La prostituzione era un mestiere regolamentato, al quale spesso si affiancava un esercizio abusivo, nelle case private, esercitato senza pagare le tasse stabilite. Non c'è bagno pubblico che non dia luogo ad appuntamenti galanti, mercenari o meno. In città come Valencia il bordello era in realtà un piccolo borgo, con circa trecento prostitute e il corredo di ogni servizio necessario, sia sanitario sia alimentare. A Siviglia era molto più grande.

Per Celestina il commercio sessuale è un lavoro come un altro, e dà soddisfazione. Vero è che lei è la tenutaria della casa e parla per interesse, ma anche le sue ragazze non sembrano sentire problemi morali particolari. Certamente la loro condizione non è bella né invidiabile, ma è anche imposta dalla miseria.

A questo quadro si aggiunge un bisogno di ribellione, di autonomia e di libertà. Dice Areúsa: «Vivo per mio conto da quando ho imparato a conoscermi, perché mi sono fatta vanto di non dirmi mai di altri, ma mia». Ironia della sorte, forse solo una donna pubblica poteva proclamare per la prima volta, cinquecento anni fa, la prima forma dell'*io sono mia*, sottintendendo tragicamente: a qualunque costo. L'anziana Celestina non aveva avuto queste motivazioni, neanche da giovane.

Naturalmente, questo tipo letterario non è un'apologia della prostituzione, ma un personaggio nel mondo poetico multilaterale cui si accennava prima. In una descrizione del mondo ufficiale e altisonante sarebbero presenti solo persone per bene. Nella descrizione del mondo reale fatta da Rojas ci sono anche gli emarginati e hanno le loro idee e la loro prospettiva. Una figura come Areúsa significa la creazione di un personaggio letterario critico, che rispecchia una realtà sociale e ne reclama i diritti. È la costruzione dell'antieroe: la negatività, che nel mondo significa emarginazione, viene accettata e diventa un punto di vista critico verso il mondo ufficiale, pulito e per bene. Evidentemente questa critica rimane sempre relativa: alla fin fine si tratta, nel caso in questione, delle idee di una puttana; però è anche evidente che la sua presenza nel testo, con una buona serie di argomentazioni, fa diventare relativo anche l'altro punto di vista, quello delle persone oneste. Qui risulta dirimpante l'assenza di una voce che guidi il lettore, condannando o assolvendo gli uni o gli altri personaggi.

Il dramma

Celestina riesce a combinare l'incontro tra Calisto e Melibea; i due giovani consumano il loro amore, ma la situazione precipita. Nella lite per la spartizione della ricompensa, Sempronio e Parmeno uccidono Celestina; scappano saltando da una finestra, ma si feriscono; sono raggiunti dalle guardie che li giustiziano immediatamente; Calisto muore per una sciocca caduta mentre scavalca il muro di cinta della casa di Melibea; di fronte allo scandalo, Melibea rivendica con orgoglio le sue azioni e i suoi sentimenti, e si suicida gettandosi dalla torre di casa: il padre, che assiste alla scena, conclude l'opera con un lungo lamento che denuncia la malvagità del mondo.

Questo finale repentino, nella versione in sedici atti, colpisce il lettore soprattutto per l'assurdità della morte di Calisto: il gioco di casualità e di violenza affascina alcuni e lascia perplessi altri. Nella versione in ventiquattro atti Rojas impone una sequenza più lenta, e sembra voler eliminare la casualità. Areúsa, insieme alla collega Elicia, attiverà una serie di circostanze con lo scopo di organizzare la vendetta per la morte di Celestina. Incarica Centurio, uno spudorato fanfarone, di sorprendere Calisto mentre torna da un incontro con Melibea; in tal modo, sentendo del trambusto in strada mentre si sta intrattenendo con l'amata, Calisto scavalca il muro precipitosamente, ma mette un piede in fallo e cade dalla scala. Come dice Melibea, con parole aggiunte nella revisione: «Scendeva di fretta (...) con il grande impeto che aveva». Con questa modifica la morte di Calisto non appare più casuale, né svolge un ruolo di *deus ex machina* negativo, ma acquista una sua logica e si inquadra nella generale labilità psicologica che caratterizza i personaggi.

Melibea rifiuta di banalizzare il suo amore, e vede nel suicidio un atto di coerenza e dignità, ma è una coerenza nevrotica, condizionata dall'aver vissuto la contraddizione tra le apparenze esteriori della rispettabilità e la condotta privata: è la vera vittima, in fondo, di un'ipocrisia generalizzata, che viene criticata lungo tutto il testo.

I personaggi socialmente elevati sono retorici, mutevoli, senza ideali. Diciamolo chiaramente: Calisto cade perché sta scappando preso dalla paura. Non si ferma neanche a prendere la corazza, che pure serve (e Melibea glielo ricorda), ma ha il tempo di farsi dare il mantello su cui sono sdraiati, che invece ostacola nella lotta, benché sia ottimo per coprirsi e non farsi riconoscere.

C'è poi un livello intermedio fatto di idioti presuntuosi: i servi, che vedono i ricchi senza qualità e pensano sia facile fare il colpo, vivere d'imbroglio a spese altrui. Non hanno carattere e perdono facilmente il controllo della situazione appena qualcosa va storto, come quando uccidono Celestina in una vera e propria crisi di nervi.

Infine c'è il livello basso, quello di Celestina e delle sue accolite, che si sono formate un carattere nel gioco duro e nella lotta quotidiana per vivere. Celestina non si fa prendere dal panico, ma lo gestisce e se la sa cavare nei frangenti difficili (anche se non mette in conto di finire vittima del panico altrui). Moralmente indegna quanto si vuole, anche se sa giustificarsi con una certa forza di argomentazioni, Celestina è psicologicamente salda, come Areúsa, e il suo ambiente risulta in qualche modo assolto. La vendetta di Areúsa, forse recuperata dai modelli letterari della donna che si vendica nella poesia popolare, potrebbe rappresentare la voglia di riscatto sociale attraverso il personaggio che sente maggiormente il bisogno di libertà. E in fondo, al termine dell'opera, restano in piedi solo Areúsa e Pleberio, una coppia che più opposta non potrebbe essere: uomo/donna, anziano/giovane, nobile/prostituta... eppure entrambi concordanti sul fatto che il mondo è malvagio e cattivo. Ma in Pleberio questo serve, singolarmente, a non vedere le sue responsabilità individuali, a non mettersi in discussione; in Areúsa, invece, la malvagità del mondo è la premessa di una lotta: non per cambiarlo, ma almeno per crearsi uno spazio e, se possibile, riprendersi qualcosa di ciò che il mondo le ha tolto.

Per il lettore dell'epoca la *Celestina* è un testo sorprendente. Immerso in un dialogo, senza alcuna guida da parte dell'autore, che nulla descrive e nulla giudica, fin dalle prime pagine il lettore si muove decifrando segni che sono eloquenti per la sua cultura: osserva la descrizione di un cavaliere che non è all'altezza della sua nobiltà, né moralmente né culturalmente; incontra poi Celestina, notando che il personaggio letterario riflette assai fedelmente il tipo sociale delle vecchia ruffiana, che si incontrava in qualunque paese del tempo; i servi, naturalmente, sono ladri, come si addice a un padrone fatuo e presuntuoso. A metà dell'opera il lettore è del tutto convinto che si sta giocando, che viene presentata in chiave satirica una realtà quotidiana, con i suoi usi comuni e i difetti più diffusi, ma nel finale, certamente, un matrimonio riparatore, una legalizzazione della tresca, un colpo di scena, condurranno al lieto fine la vicenda, salvando al tempo stesso l'ordine sociale e morale. Con la benedizione della chiesa al matrimonio, risulterà chiaramente che Celestina è una vecchia reprobata, un personaggio moralmente negativo, e i servi truffaldini saranno perdonati, previo pentimento, nella gioia della festa. Questo si aspetta il lettore, e ci resta di stucco quando scopre che Celestina viene ammazzata, e muoiono anche i servi, Calisto e Melibea, per di più suicida... il lettore si sente imbrogliato. Repentinamente il testo volge in tragedia, violando le tacite regole del gioco, e tutte le chiavi di lettura immaginate fino ad allora saltano per aria. Anzi, ora si accorge che Rojas non gli aveva fornito nessuna chiave di lettura.

Credeva, ma risulta un pregiudizio, che l'autore avrebbe distinto i buoni dai cattivi, il bene dal male. Non è abituato a personaggi come Celestina o Areúsa, che sono negativi ma sanno giustificarsi, e non senza ragione: non è abituato all'ambiguità nei testi letterari, e si chiede: che opera è? Come va letta e interpretata? E Rojas, nel Prologo aggiunto posteriormente, gli risponde:

1. Tutto è contesa nel mondo, conflitto e guerra; perciò anche nella lettura di un testo letterario, che rispecchia il modo in cui vanno le cose al mondo, ci saranno conflitti di interpretazione.

2. C'è conflitto perché nell'opera, come nella realtà, non esistono "il buono" e "il cattivo" come persone o ruoli netti e definiti, senza contaminazione (un buono che sia solo buono; un cattivo che non abbia traccia di bontà), ma persone concrete, contraddittorie, problematiche, alle prese con circostanze vitali ambigue: i loro movimenti si intrecciano l'uno con l'altro, le loro motivazioni e gli obiettivi confliggono, e ciascuno ha la sua parte di ragione e di torto. Le vecchie chiavi di lettura che separano rigidamente il comico dal tragico non hanno più senso: l'opera, come la vita, è tragicommedia.

3. L'autore costruisce il suo mondo poetico, le vicende che costituiscono la trama dell'opera, su rapporti di causa ed effetto analoghi a quelli che si constatano nella realtà della vita e dei comportamenti quotidiani, e sviluppa la storia in modo coerente con il carattere che attribuisce a ciascun personaggio e con la situazione in cui lo inserisce: nel portare avanti la sua scrittura, non deve rendere conto di una tesi morale estrinseca alla letteratura, non obbedisce a scopi diversi da quelli della creazione di un testo letterario; deve solo fare in modo che ogni episodio nuovo si sviluppi dagli episodi precedenti, conservando analogie e verosimiglianze con quanto avviene nella realtà extralitteraria.

Deve creare l'illusione nel lettore che la storia a cui assiste, immaginandola mentalmente o vedendola rappresentata sulla scena, sia "la realtà stessa".

4. Questo significa attribuire al mondo poetico una sorta di autonomia che lo fa esistere indipendentemente dall'autore: lo libera da obblighi didattici e gli permette di far agire i personaggi come se essi fossero autonomi, come se si muovessero per una loro motivazione interna e personale, insomma come se fossero persone. La capacità di operare scelte, che è propria di uomini e donne reali, si fa elemento essenziale nella costruzione dei personaggi che, in tal modo, sembrano poggiare su se stessi e dialogano tra loro, senza bisogno di rivolgersi, direttamente o indirettamente, al lettore.

5. Rojas sottolinea questa caratteristica nuova del suo mondo poetico, decidendo di scomparire dalla sua opera. Scompare come autore, come presenza esplicita: la funzione del narratore viene eliminata dal testo, composto solo di dialogo, battute che un personaggio dice a un altro personaggio, come se null'altro esistesse. Più ancora: Rojas si nasconde sotto la maschera di un documento anonimo, trovato casualmente e continuato per gioco. È il massimo di distanziamento che uno scrittore possa prendere dalla sua opera, proprio per esaltarne l'autonomia: arrivare a negarsi e sparire, apparentemente senza scrivere più nulla, riducendosi al silenzio e all'invisibilità.

Con la *Celestina*, che a mio parere Rojas ha scritto di suo pugno dalla prima all'ultima parola, una concezione nuova della letteratura si impadronisce della scena culturale, e fino ad oggi non ha ancora abbandonato il suo ruolo di protagonista.

Juan del Encina

Juan de Formoselle nacque nel 1468 o 1469 a Salamanca o nelle vicinanze, da una famiglia di artigiani. Il suo nome d'arte potrebbe venire dal cognome materno o dal paese natale. Studiò all'università di Salamanca; poi prese gli ordini minori ed entrò al servizio dei duchi di Alba, nel 1492 o 1495. Nel 1496 pubblicò il suo *Cancionero*, uno dei migliori dell'epoca. Nel 1498 partecipò al concorso per un posto di *Cantor* nella cattedrale di Salamanca, ma l'esito fu negativo. Si trasferì a Roma, dove fu tra i favoriti del papa spagnolo Alessandro Borgia e del successore Giulio II. Nel 1519 prese gli ordini sacerdotali, orientando la sua vita verso un ideale religioso sinceramente sentito, ed abbandonando la mondanità. Qualche anno dopo tornò in Spagna e vi rimase fino alla morte, avvenuta nel 1529. Américo Castro ritiene certa la sua origine conversa. Di sicuro si può dire che, di fronte al conflitto etnico, adotta una chiara posizione polemica contro le discriminazioni e l'antisemitismo.

Poeta lirico pregevolissimo, certamente uno dei migliori della sua epoca, Encina è anche il primo autore della letteratura spagnola a scrivere con un'intenzione teatrale consapevole. Le sue prime opere, che chiama *Egloghe*, precedono la *Celestina*. Sono otto componimenti brevi, che non arrivano ai 600 versi ciascuno; ad essi vengono aggiunti, in posteriori edizioni del canzoniere, due testi, *Égloga de las grandes lluvias* e *Representación de amor*, e il burlesco *Auto del repelón*. A una seconda epoca della sua produzione teatrale, influenzata dalla *Celestina* e dalla produzione letteraria romana, appartengono le cosiddette grandi egloghe: *Égloga de Fileno y Zambardo*; *Égloga de Cristino y Febea*; *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio*; *Égloga de Plácida y Vitoriano*.

La sua condizione di iniziatore potrebbe giustificare il ricorso all'egloga, cioè al dialogo tra pastori, come modello letterario. Volendo realizzare uno spettacolo relativamente nuovo, era naturale per Encina partire dalla poesia di Virgilio, uno dei suoi autori preferiti, di cui aveva anche tradotto le *Bucoliche*. Le egloghe dovevano essere uno spettacolo divertente per il duca d'Alba, la sua famiglia e i suoi ospiti: un'aristocrazia rurale cui doveva piacere il personaggio del rustico, con i suoi modi rozzi e il linguaggio pittoresco. Nel suo palazzo, infatti, ebbe l'idea, o l'incarico, di organizzare spettacoli di intrattenimento.

La figura del pastore

I temi del dialogo tra pastori sono prevalentemente profani, allegri e, in un certo senso, di spirito pagano; la loro rappresentazione prevedeva un minimo di scenografia e di movimento. È possibile che il loro antecedente più vicino sia nell'arte dei *momos*, diffusa negli ambienti nobiliari del XV secolo: personaggi mascherati che irrompevano allegramente durante i banchetti, con brevi rappresentazioni, danze e regali per i signori. L'offerta di doni è uno degli elementi delle egloghe I e VIII di Encina.

È verosimile che i *momos* avessero a volte un carattere satirico. Il *Diccionario de Autoridades* riporta il termine *momería* con il significato di azioni burlesche, equivalente al latino *scurrilitas*; da qui l'idea di un legame con il carnevale, presente nell'Egloga V, dove Encina riprende il tema popolare della lotta tra carnevale e quaresima. Nell'*Universal vocabulario* di Alfonso de Palencia, che fu pubblicato nel 1490, *momo* viene relazionato con "mimo" e con un contesto di spettacolo di piazza. Vi si trova anche un collegamento tra i mimi e un ambiente celestinesco: ruffiani, "*en cuanto algunas veces remedaban mujeres deshonestas*", cioè restauravano la loro verginità perduta come la Celestina di Fernando de Rojas. Questo collegamento attestato da Alfonso de Palencia non è chiarissimo, a meno che non si voglia riferire, in termini generici, alla scarsa affidabilità sul piano morale che tradizionalmente era attribuita alla gente di spettacolo, agli *histriones* cioè "*representadores de lo que se contiene en la fabla del poeta*". Alla voce *histrión* Alfonso de Palencia dice: "*los que vestidos en habito mujerial representaban fablas deshonestas*". Momo è anche *iugador*, ovvero "*jugador en los juegos escénicos*". C'è dunque il riferimento a spettacoli di piazza, trasmessi attraverso la tradizione giullaresca, ai quali è riferito, abitualmente, un carattere "disonesto", satirico, comico.

Un secondo elemento che Encina poteva trovare nel suo mondo, come ingrediente per la costruzione dello spettacolo teatrale, era la figura del pastore: in effetti i pastori si trovano in tutte le sue egloghe, come protagonisti o figure secondarie.

Il pastore era già comparso come soggetto comico in alcuni testi del Quattrocento, ed era già caratterizzato da una parlata rozza e sgrammaticata (che poi venne chiamata *sayagués*, con erroneo riferimento al dialetto di Sayago, paese che non aveva fama di coltivare le belle lettere e la lingua forbita). Commentando la figura del pastore comico nel teatro del Cinquecento, Noel Salomon la relaziona alla condizione stessa del pastore reale, ignorante e indigente, visto con disprezzo dal mondo urbano e nobile: è un'interpretazione che certamente ha del vero, ma non è tutta la verità. È infatti evidente che, in un diverso contesto ideologico, proprio per reagire e mostrare un sentimento antinobiliare, la voce viene lasciata all'uomo rustico, affinché manifesti il suo punto di vista, e questo potrà essere fatto sia conservando la chiave comica della scrittura, sia idealizzando il pastore e facendone il protagonista di un mondo ideale e arcadico. Questo avviene ad esempio nella *novela pastoril*, così come in ogni testo più o meno legato al modello dell'*Arcadia* di Sannazaro; avviene anche nelle egloghe di Lucas Fernández dove, sia pure in chiave comica, il pastore è un soggetto capace di amore e di sentimenti nobili, e può superare i suoi modi rozzi attraverso l'educazione.

Un importante precedente per il ruolo che Encina assegna al pastore si ha nelle *Coplas de Mingo Revulgo*, datate 1464 e attribuite a Iñigo de Mendoza, frate francescano la cui famiglia aveva origini converse (il bisnonno era rabbino a Burgos e si convertì al cristianesimo). Iñigo de Mendoza è anche autore della *Vita Christi*, la sua opera più importante, ricca di contenuti satirici e denunce morali del malgoverno e dell'egoismo dei nobili: gli fu necessario scriverne una seconda redazione, in cui sopprime allusioni personali e nomi, pur conservando il tono duro. All'interno di quest'opera, piuttosto varia e ricca di digressioni, c'è una sezione di cui è stato sottolineato il carattere drammatico. Nelle *Coplas de Mingo Revulgo* il pastore non è l'oggetto della satira, ma al contrario è colui che giudica il mondo nobiliare: è la voce della denuncia e, in vario modo, del diletto.

Bisogna dire che il testo di *fray Iñigo* non ha alcun carattere teatrale. È un discorso di carattere morale, che presuppone un pubblico di ascoltatori, ma non un'azione: è lontano dal teatro quanto un'omelia domenicale del parroco è lontana dal monologo di un attore. Tuttavia il pastore in quanto personaggio comico e il pastore in quanto "punto di vista" serio, non contaminato dalla corruzione, sono due elementi che, pur appartenendo a tradizioni culturali diverse, sono destinati ad intrecciarsi nel tempo, o quantomeno ad essere presenti sulla scena letteraria come punti di vista diversi, ma non necessariamente opposti e

inconciliabili. Ad ogni modo è evidente che, volendo fare del teatro comico, il pastore sembra servire gli elementi essenziali della satira su un piatto d'argento: la sua stessa comparsa in città, con il suo abbigliamento e i suoi modi, è una fonte di gag. È però probabile che il mondo contadino portasse in dote al teatro non solo personaggi reali schernibili, ma anche qualche tipo di farsa, di spettacolo o ballo collettivo, realizzato in occasione di feste (matrimoni, nascite) o di eventi importanti come il raccolto o la vendemmia: non è da escludere che sia di origine contadina il ballo al canto di un *villancico*, con cui abitualmente si concludono le rappresentazioni in questa fase iniziale del teatro.

Una terza fonte per Encina potrebbero essere state le sacre rappresentazioni. Purtroppo questa non è una tradizione su cui abbiamo molte informazioni, ma il collegamento tra le egloghe e le feste religiose è innegabile. E basta pensare al natale per capire che il pastore doveva avervi un ruolo non secondario.

Sia come sia, l'innovazione di Encina ebbe successo e il tipo comico del pastore divenne una maschera fissa nel teatro del secolo d'oro. È un personaggio rozzo, scarsamente intelligente, che si esprime con un linguaggio particolare, il *sayagués*, un dialetto contadino, come si diceva, forse tratto dalla realtà ma esagerato dalla caricatura. Data la popolarità del *Cancionero* di Encina, divenne il linguaggio tipico di tutti i dialoghi tra pastori ed era usato ancora nel Seicento. La cosa che più interessa è che, con il materiale tratto dalla tradizione e dalla vita dell'epoca, Encina costruisce uno spettacolo che, almeno inizialmente, ha il pastore come figura comica centrale. Non a caso sceglie il termine "egloga" per denominarlo. Alfonso de Palencia lo definisce: parlare di capre o di cose rustiche e vili. Insomma, la volgarità come occasione di risa.

L'atto di nascita del teatro di Encina si può vedere nei due testi, le prime due egloghe, composte per un unico spettacolo rappresentato nel palazzo dei duchi di Alba nel 1492. Vediamo dunque il contenuto della prima.

Il battesimo del teatro

Bisogna anzitutto notare che l'egloga è costruita su uno sfondo autobiografico: sembra vero che sia stata rappresentata lo stesso anno in cui il poeta era stato accolto a palazzo, e nella figura di Mateo, il maldicente, è stato individuato Lucas Fernández, che era in competizione con Encina, e vinse tra l'altro il concorso alla cattedrale di Salamanca, cui anche Encina aveva partecipato. Naturalmente bisogna capire il senso letterario di questi riferimenti autobiografici, cioè per quale motivo un tizio che deve rappresentare uno spettacolo, e che deve far colpo sui suoi mecenati, essendo stato accolto da poco a palazzo, comincia con il mettere in scena le sue beghe. In realtà, Encina comincia con un'irruzione teatrale comica, dove due personaggi mascherati (cioè riconoscibili a prima vista come pastori) si beccano l'un l'altro in un modo che suscita ilarità. Comincia, cioè, con riferimenti satirici a fatti quotidiani, riferiti però all'interprete stesso, a Encina che interpreta il ruolo di Juan, in una consapevole autoironia.

La prima battuta di Juan ("Dio vi salvi, buona gente") è un classico, e introduce un primo elemento umoristico: la lode esagerata, iperbolica, del proprio protettore, nel contesto di un discorso che ignora nel modo più completo le forme di cortesia e di trattamento dei superiori; sarà costantemente presente nella figura del pastore nel teatro: Juan porge un omaggio alla duchessa, e subito le dice che non è roba da mangiare! Altro classico è il riferimento costante del pastore alla sua realtà, agli elementi del suo mondo usati come esempio e unità di misura, nonostante la loro volgarità li renda inadatti a contesti cortesi.

Entra poi Mateo, e i due cominciano a beccarsi, trattando in chiave comica un tema che all'epoca era già incandescente. Mateo, infatti, accusa Juan di non essere un *crisiano viejo*, ma di essere un converso. La battuta è poco esplicita per noi, ma era chiarissima per il pubblico dell'epoca. Dice Mateo: frequentare il palazzo è una cosa che non ti viene dalla nascita. Questo potrebbe significare: non sei nato nobile; benché il palazzo non è mai frequentato solo da nobili: è anche pieno di servitori e postulanti, mantenuti, che certo nobili non sono. Ma la risposta di Juan è molto indicativa: "Taci ora, spia". Spia di cosa?

Forse che non si sapeva che Juan non era nobile? Forse, nella convenzione dello spettacolo, aveva pensato di nascondere, lui che veste da pastore e come tale si comporta? Lui che nella battuta precedente ha chiamato la duchessa "la nostra padrona"? Di fatto, Juan accusa Mateo di essere una "spia" usando il termine spagnolo *malsín* che indicava colui che denunciava gli ebrei che, pur convertiti al cristianesimo, giudaizzavano, cioè continuavano in segreto a praticare la loro antica religione, ed erano perseguibili come apostati. La battuta è dunque chiara, ed è un modo autoironico di prendere in giro la propria condizione di converso.

Segue una piccola disputa, nella quale Juan elogia la sua opera, in termini che continuano ad essere iperbolici, e quindi comici, e Mateo la attacca in modo altrettanto umoristico: basti vedere l'elenco di coloro che criticano il lavoro di Juan: fabbri, zampognari, guardiani delle messi, c'è da immaginarsi alle prese coi problemi metrici della poesia lirica. Di fatto, Encina mette in caricatura se stesso, con tratti anche giullareschi, come quando dice che i suoi padroni ancora non gli hanno dato una lira, ma pagheranno, se Dio gli concede vita. Si è presentato come *personaggio*, come oggetto di burla. Ma soprattutto ha fatto una cosa importantissima: pur avendo la maschera, i segni che lo identificano come personaggio del pastore Juan, ha vincolato questo personaggio alla sua persona vera, come se non avesse recitato sino in fondo, non si fosse staccato da sé per "entrare nel personaggio", come si dice.

Perché è importante questo? Perché, come dicevo, quest'egloga è il primo testo di una rappresentazione articolata su due testi. E succede una cosa singolare: che la seconda egloga non ha alcun rapporto con la prima: c'è stata un'introduzione e poi, dopo uno stacco, inizia la rappresentazione vera e propria, dedicata al natale, in cui i pastori diventano quattro e rappresentano i quattro evangelisti.

In questa seconda egloga, come avverte il canzoniere, Juan e Mateo sono *gli stessi* pastori di prima, però ora non interpretano più la caricatura di Encina e dei detrattori, ma sono i due evangelisti. Questo non è farraginoso, bensì è chiarissimo: Encina ha creato uno spazio comico, lo ha legato a sé, facendosi riconoscere nella maschera, ed ora assegna alla stessa maschera un altro ruolo. Il risultato è evidente: gli attori *non sono* i pastori che assistono alla nascita di Cristo e non sono lì come figure di contorno all'evento, ma sono dei simulatori, gente che *finge* di essere l'evangelista Giovanni o Matteo, ecc. Questo era ovvio a tutti, anche in una sacra rappresentazione inscenata ingenuamente sul sagrato di una chiesa, ma era una finzione appunto ingenua. Encina, invece ha messo la finzione in primo piano e relegato tutto il resto a ruolo. È come dichiarare che la rappresentazione non è stata organizzata per mostrare alla gente, in un intento didattico, cosa avviene alla nascita di Cristo, né serve per ammaestrare trasmettendo figurativamente la dottrina cristiana, ma è *essenzialmente* uno spettacolo, e non vuole essere altro. Ciò che accade nell'ambito della rappresentazione non riceve il suo senso da scopi diversi dall'intento di fare uno spettacolo.

E questo è teatro; più ancora: teatro comico. Perché, coinvolgendosi nel gioco attraverso l'autoironia, Encina ha mostrato che lo sguardo comico è indipendente e non si ferma davanti a nulla. Non è come l'occhio del poeta satirico, che vede i difetti altrui e li denuncia, ma si colloca fuori, come un punto moralista che giudica ma non *si* giudica; è invece uno sguardo che si posa su tutto ciò che l'occhio vede, e vi si posa solo per vederlo, ma lo vede comicamente. La prima egloga è la dichiarazione formale che, a differenza della satira, dell'invettiva, del ballo, del contrasto letto a due voci, e di qualunque altra forma di intrattenimento basato sulla lettura, il teatro non consiste solo nella lettura del testo, ma è la costruzione di una situazione deliberatamente finta, deliberatamente separata, collocata al di là della barriera che divide l'attore dallo spettatore, e soprattutto autonoma. Insomma, nel sottile rapporto tra le due egloghe Encina fa capire chiaramente la differenza tra chi legge un testo o canta una canzone in pubblico e chi, invece, si presenta sulla scena come *attore*. Ecco perché sottolinea che Juan è una maschera, che è una maschera sua, di Encina, e che questa maschera *poi* lascia cadere tutto ciò che ricorda Encina, noto agli spettatori, per diventare il ruolo interpretato dell'evangelista Giovanni. È il momento dell'ingresso nel personaggio. Dunque, l'atto di battesimo del teatro.

Chiarito questo punto, della seconda egloga si può dire che il pastore vi appare come un elemento comico ma non irrispettoso. Il linguaggio e le battute dei personaggi sono un contorno umoristico che non contamina la sacralità del fatto. Anzi, Encina sembra qui abbandonare l'ironia, come se si adeguasse a una forma di rispetto; e può farlo, dopo avere,

in fondo, istituito nella prima egloga un modo *laico* di pensare il teatro - in questo caso: un modo laico di pensare la sacra rappresentazione. In effetti, il racconto della nascita di Cristo viene commentato, oltre che narrato. È allora interessante lo spazio che Encina si riserva, affermando, come personaggio che prende posizione sull'evento della nascita di Gesù:

Miafé, digo que lo creo,
que ya estava yo en oteo
de luengo tiempo esperando.

Potrebbe essere una conferma dell'appartenenza al mondo converso, se si intende questa attesa come l'attesa ebraica del Messia, che ha fine appunto quando il Messia viene identificato con Cristo.

Significativo risulta anche il modo in cui la figura di Cristo viene caratterizzata. Delle tante possibilità, Encina sceglie quella del pastore (in singolare contrasto con il ruolo comico che il pastore ha nella rappresentazione): Cristo viene *come pastore* «que morirá sin temor / *por no perder una oveja*». Vi si potrebbe vedere un'accusa indiretta al carattere poco cristiano della persecuzione subita all'epoca da ebrei e convertiti nella Spagna dei re cattolici.

Una battuta polemica si può leggere anche nel personaggio di Marco, quando afferma: «Cristo vino a ministrar, / no para ser ministrado». Vi sono gli elementi per far pensare alla difesa di un atteggiamento di tolleranza e di *charitas*, che i poteri forti della Spagna del tempo stavano accantonando, a tutto vantaggio di una politica fanatica. Nel 1492, quando Encina rappresenta queste egloghe negli ultimi giorni dell'anno, il mondo ebraico era stato espulso dalla Spagna come un corpo estraneo, e aveva attraversato la penisola in un tragico esodo, per raggiungere i porti del Mediterraneo o per oltrepassare i Pirenei.

Dunque troviamo già qui un esempio dell'ambivalenza della figura del pastore, da un lato tipo comico, sia pure rivisitato nell'ottica dell'autoironia, e dall'altro testimone e interprete non stupido di fatti importanti. Formalmente, Encina ha tenuto separate le due egloghe (prima e seconda), mostrando con ciò una piena consapevolezza del salto che si compie entrando dentro i personaggi teatrali, e a sua volta questo dimostra che possiede un pieno dominio sulla scrittura e sulla materia teatrale, anche se *non ha un teatro*: lo sta infatti costruendo, ed è interessante notare che, con coraggio, si muove verso la costruzione di qualcosa di nuovo, anziché nell'ottica di un recupero delle esperienze classiche, come si farà, con scarsi esiti artistici, nel teatro che nasce all'ombra delle università.

La figura del pastore nelle altre egloghe di Encina

La *Representación a la Pasión y muerte de Nuestro Redentor* (III) sviluppa un interessante confronto dialettico circa il ruolo degli ebrei nella morte di Cristo, mostrando ancora una volta che Encina preferisce il commento alla semplice narrazione dell'evento religioso. Coglie inoltre una delle possibilità basilari della rappresentazione teatrale: la dialettica che si crea mettendo in scena personaggi che esprimono punti di vista diversi e non sempre compatibili tra loro.

Tradizionalmente il popolo ebreo viene considerato deicida, e perciò maledetto, dal mondo cristiano: è questa la tesi sostenuta nel testo da Verónica, cui il personaggio del Padre oppone che Cristo muore per i nostri peccati:

(Verónica) Que desde muy gran mañana
 andavan ya desvelados
 estos judíos malvados
 por matarle con gran gana.
 (Padre) ¡Ay, hermana,
muere por nuestros pecados
 nuestra vida soberana!

Il personaggio del Figlio aggiunge che «por salvar la gente / padeció tantas pasiones». Più avanti, quando il Figlio inveisce contro gli ebrei per il deicidio, è Verónica a interpretare una posizione dialetticamente diversa, e non priva di malizia:

Murió el pastor *por su grey*
de todos desamparado.
Si discípulos tenía,
ninguno dellos quedó
que no le desamparó,
salvo la virgen María.

Nel finale, l'Angelo che interviene sosterrà invece la tesi della *felix culpa*, con cui il primo peccatore, Adamo, provoca la necessità della redenzione e quindi, indirettamente, l'incarnazione del Redentore. Il Cristo redentore è dunque il Cristo degli afflitti e dei perseguitati, un Cristo consolatore delle pene umane, che salirà al cielo «con sus siervos libertados».

Di ben altro tono è l'*Egloga VI*, dove il pastore torna come personaggio comico, che cerca di mangiare il più possibile mentre si delinea, secondo il tema tradizionale diffuso in tutta Europa nel medioevo, la sconfitta dell'esercito del Carnevale ad opera delle truppe della Quaresima:

[Bras] Carnevale fuori! Carnevale fuori!
[Beneito] Aspetta, aspetta, ché non sono ancora sazio.
[Bras] Io sono già gonfio, Dio sia lodato!
[Beneito] Ho la pappagorgia quasi al massimo.
[Bras] Porca puttana! Chi potrebbe mangiare di più?
[Beneito] Siedi, siedì, Bras, mangia ancora un boccone.
[Bras] Non ci riesco, giuro. Ho già mangiato tanto che sono così pieno che mi si rigonfia la pancia.
[Beneito] Siedi.
[Bras] Visto che insisti, eccomi qua. Cos'hai da mangiare? Di'.
[Beneito] Buona pancetta e quest'orcio di vino, del migliore che ho mai visto.
[Bras] Dà allora, dà, mangiamo e beviamo. Muoia la gatta e muoia sazia. Scostati, Beneito, scostati, ché possiamo entrarci e stenderci bene.
[Beneito] Stenditi, Bras, e divertiamoci oggi che è san Pappagorgia, ché così fanno i nostri padroni.
[Bras] I nostri padroni hanno già cenato, e di lusso.
[Beneito] E anche a quattro ganasce.

In questa egloga, con ogni evidenza, il pastore compare come tipo rozzo, la cui forza comica è proprio nella caricatura dell'ignoranza e della fame animalesca. Da questo punto di vista sembrerebbe trattarsi di una descrizione topica, e francamente cinica, pienamente rientrante in quel dileggio sistematico del pastore, di cui parla Noel Salomon, fatto per divertire un pubblico raffinato, nobile e dalla mentalità cittadina. Questa prospettiva, però, non è generalizzabile. Se leggiamo senza pregiudizi l'egloga di Encina, apparirà chiaro che il villano, con tutti gli elementi di bestialità che caratterizzano il personaggio, presenta anche altri aspetti. Soprattutto, in questo testo, i rustici che compaiono sono portatori di un punto di vista: emettono cioè dei giudizi su un tema per niente secondario, come il rapporto tra il momento della quaresima, in cui trionfa un atteggiamento religioso di penitenza e repressione degli impulsi vitali legati al corpo, e il carnevale, tempo mitico della gioia e della liberazione di quegli stessi istinti.

Il conflitto tra carnevale e quaresima è certamente un tema tradizionale, e non presenta nulla di nuovo alla fine del Quattrocento. Ciò però non toglie che si tratti di un tema in cui l'elemento comico gioca, oggettivamente, un ruolo critico nei confronti della cultura ufficiale e del suo moralismo. Il carattere religioso della quaresima non viene messo direttamente in discussione, ma viene chiaramente mostrato che esso è *sopportato* da persone che ne farebbero volentieri a meno. È un tema nel quale si vede la contrapposizione tra cultura popolare e cultura ufficiale, e si mostra che, nella finzione teatrale, la cultura

popolare può essere assunta come punto di vista e risultare critica nei confronti dell'ufficialità. Il pastore, dunque, è rozzo e animalesco, ma al tempo stesso è il supporto di una *funzione dissacrante del comico*, che sarà ripresa in molte commedie del rinascimento. E d'altronde, oggettivamente, la dissacrazione c'era, se è vero che l'Indice delle opere proibite del 1559 farà strage dei testi teatrali rinascimentali.

L'Auto del repelón

Esiste dunque una coerenza tra questa tematica e quella della cosiddetta seconda epoca di Encina. Il mondo dei pastori, usato anche per esprimere questa tematica amorosa, viene abbandonato a vantaggio di un'ambientazione più urbana e una struttura più complessa dei testi. Il punto di passaggio alla nuova fase può essere visto nell'*Auto del repelón*, che contiene una feroce burla ai danni dei pastori, ma soprattutto si caratterizza per il ricorso ai temi più osceni della cultura popolare. La cosa è coerente. Se ipotizziamo uno spostamento (quanto meno dell'attenzione poetica) verso la tematica celestinesca, è chiaro che questo implica un'attenzione alla cultura popolare e al mondo, per così dire, non ufficiale. Tutti i testi che analizzeremo d'ora in poi sono posteriori alla *Celestina*.

Quando Encina inserisce nel suo canzoniere la farsa oscena del *Repelón*, contribuisce in modo determinante, data la fama della sua opera, alla "nobilitazione" della scrittura volgare, verso la quale esisteva d'altronde un rinnovato interesse da parte degli scrittori. Il panorama contemporaneo gli offriva due tipi di scrittura oscena, apparentemente distanti tra loro quanto a motivazioni e significato. Il primo, di carattere più popolare, e diffuso spesso da testi anonimi, usa l'oscenità come strumento di dileggio della classe nobiliare: i costumi dissoluti, o sentimenti "bassi" come l'eccessivo attaccamento al cibo o la paura, sono funzionali alla demolizione dell'immagine del nobile, e quindi assumono un valore di dissidenza e antagonismo nei confronti dell'ordine sociale costituito. Il secondo, invece, fornisce del tema osceno una lettura compiaciuta e disincantata, apparentemente disimpegnata, il cui scopo essenziale è il divertimento: sono testi, in genere, di carattere più colto, che lasciano presumere quantomeno il gioco di una scrittura anticlassicista e antiretorica, ma priva di connotazioni politiche. Se, ad esempio, il *Diálogo entre el Amor y un Viejo* di Cota implica la condanna dell'amor cortese e della corrente nobiliare che ne fa uso come immagine e segno di distinzione, la *Carajicomedia* si presenta come una specie di parafrasi oscena di Juan de Mena, del cui poema ricalca la metrica e spesso anche le rime, disinteressandosi del fatto che Mena, di origine conversa, fosse legato alla corte di Juan II, e dunque a un progetto politico di modernizzazione del paese in un quadro di tolleranza religiosa e razziale.

Di fatto, il *Repelón* di Encina si avvicina di più a questo secondo tipo, ma con una reinterpretazione sostanziale, che consentirà agli scrittori posteriori di riunificare questi due modelli di scrittura volgare: Encina trasforma l'osceno nel tema di una farsa teatrale, mettendo in primo piano non solo la risata, ma anche *lo spettacolo che fa ridere*, creando lo strumento grazie al quale il riso volgare, che si ispira all'oscenità spontanea della piazza, diventa rappresentazione di costumi e di situazioni.

L'*Auto del repelón* viene incluso nell'edizione del 1509 delle opere di Encina, e lo si può considerare come il prototipo di una farsa costruita sull'intreccio inseparabile di volgarità e risata.

Johanparamás e Piernicurto s'imbattono in un gruppo di studenti che fanno loro un *repelón*, burla consistente nello strappargli i capelli, e altre «*burlas peores*». Scappano e si ritrovano dopo la fuga. Si comincia a scoprire cosa è successo. Johanparamás dice a Piernicurto di sedere:

(Johanparamás) Siéntate, ño estés erguecho.

(Piernicurto) Anda, vate! Que ño quiero.

(Johanparamás) Por qué sos tan tesonero?

Pósate, ansí Dios te valga!

(Piernicurto) No puedo con una nalga.

(Johanparamás) Cómo? Hay algo nel trasero?
 (Piernicurto) Al fin me ovon de caber
 daquellas barraganadas
 en las nalgas dos picadas,
 que más ño pudon hazer.
 (Johanparamás) !Hideputa, y qué prazer!
 Con el rabo te justavan!
 (Piernicurto) Sabe que se le apegaban.

Piernicurto è stato sodomizzato nella mischia, e finirà per ammetterlo a denti stretti; Johanparamás ha capito benissimo, e non si lascia perdere l'occasione per buone battute:

Hideputa, quién te viesse
 embuelto con un par dellos!

dice a Piernicurto che promette di farla pagare agli studenti se li reincontra. Ora *embuelto* significa sia coinvolto, messo in una mischia, ma ha anche un senso osceno, come vivere in concubinaggio, essere avvolto, avviluppato. Usa il termine poco dopo, chiedendogli che farebbe se li vedesse *embultos* con sua moglie.

Comunque la vicenda non è totalmente negativa per i due paesani: nel finale entra in scena un terzo personaggio, uno Studente, che fa di nuovo un *repelón* a Piernicurto; stavolta però i due compagni si vendicano e restituiscono al malcapitato tutto quello che avevano ricevuto dai suoi colleghi:

(Piernicurto) ¡O, que palo le froqué
 en aquellos rabaziles!
 (Johanparamás) Otro le di en los quadriles
 que quasi lo derengué.

Cambiando clima, e passando alle egloghe della seconda epoca, nell'*Égloga de Cristino y Febea* il tema dell'amore assume quasi una connotazione sacrilega, non rara nella commedia paganeggiante dell'epoca o nella poesia dei canzonieri.

Cristino, deluso dall'amore, si ritira a vivere da eremita, ma Amore interviene e gli manda la ninfa Febea per tentarlo e costringerlo a tornare alla vita mondana. Si configura un conflitto tra vita amorosa e vita religiosa. Dice infatti Amore:

Y dale tal tentación
 que affición
 le ponga tal pensamiento
 que desampare el convento
 y dexa la religión.

La tentazione ottiene il suo scopo, e Cristino torna al servizio di Amore, che lo ammonisce a non tradire più la sua corte, se non vuole essere ben castigato:

No te acontezca jamás
 desde oy más
 retraerte a religión,
 si no, sin ningún perdón
 bien castigado serás.

La morale della storia sembra racchiusa nelle parole edoniste di Justino, amico di Cristino:

Las vidas de las hermitas
 son benditas,
 mas nunca son hermitaños
 sino viejos de cient años,

personas que son prescritas,
 que no sienten poderío
 ni amorío,
 ni les viene cachondez,
 porque, mialfé, la vejez
 es de terruño muy frío.

È chiaro che tutto questo va letto nella cornice di uno spettacolo divertente e d'intrattenimento, cosa che attenua molto il carattere blasfemo, e forse lo elimina del tutto. Ma certamente dire che la vita da eremiti va riservata ai vecchi impotenti è cosa che va al di là dei limiti del decoro.

Sostanzialmente su una linea affine è l'*Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio*, pubblicata per la prima volta nel 1509. Fileno, deluso da un amore non corrisposto, decide di togliersi la vita. Viene qui affrontato un tema abbastanza consueto dell'amor cortese, a partire dal quale si sviluppa una disputa interessante tra femminismo e antifemminismo: Zefira, il personaggio femminile che rifiuta il suo spasimante, viene considerata, secondo il modello cortese, ingrata, crudele, omicida, mutevole, peggiore di tutte le altre donne, di cui peraltro non si dicono che cose negative. È un classico: la donna viene innalzata al rango di quasi divinità nella fase del corteggiamento, ma il suo rifiuto di farsi amante viene aspramente condannato come un crimine mortale. Cervantes affronterà in modo magistrale la critica di questo atteggiamento antifemminista nell'episodio della pastora Marcela, nel *Chisciotte*, la quale difenderà strenuamente la sua dignità di persona libera e decisa a determinare da sé le sue scelte di vita: Don Chisciotte ne prenderà le difese senza riserve.

Insieme al tema dell'amor cortese, il dibattito tra femminismo e antifemminismo all'epoca dei re cattolici era diventato una questione importante, su cui le correnti progressiste e quelle conservatrici, più legate alla cultura ufficiale, si scontravano con una certa asprezza. Nel testo di Encina, che delle donne aveva un'opinione ottima, Cardonio si incarica di difendere l'intero genere femminile: interessante sottolineatura, forse, del carattere tutto interno al mondo maschile del dibattito, come se le donne non potessero intervenire in prima persona a difendersi da sole. In effetti, nell'*Égloga de Plácida y Vitoriano* sarà proprio Plácida a lanciare un'invettiva contro il perverso comportamento degli uomini nei confronti della donna, da un lato seguendo il precedente dello sfogo di Areúsa nella *Celestina*, ma dall'altro spostando questo sfogo dal livello del personaggio della prostituta a quello della donna nobile, in modo che la critica del maschilismo potesse colpire il segno e assumere un valore più generale. In ogni caso, tornando al testo di Fileno, Cardonio afferma che la svalutazione delle donne nasce da un cuore malato: è assurdo condannare tutte le donne perché una sola causa dolore:

Ni porque Zefira te causa dolor,
 que no sé si viene por tu merescido,
 no deven las otras entrar en partido
 do pierdan por ella el devido honor.

Si sviluppa una dialettica nella quale i due personaggi si rendono portavoce dei luoghi comuni che la cultura del tempo accampava pro o contro le donne. In Spagna, d'altronde, era pressoché impossibile parlare apertamente di problemi gravi, come il conflitto etnico, o la progressiva trasformazione della monarchia in un potere assolutista: il fatto che fosse possibile sviluppare un dibattito sulla donna fa sì che su questo tema le varie correnti ideologiche intervengano, anche con asprezza, e si distinguano nettamente.

L'antifemminismo era osteggiato dagli intellettuali più aperti e legati alle istanze dell'umanesimo italiano (benché anche tra gli umanisti avesse cominciato a diffondersi un certo antifemminismo del tutto nuovo, risalente al Boccaccio del *Corbaccio*). In questi ambienti intellettuali la difesa della dignità femminile si accompagna in genere a una critica verso l'amor cortese, o almeno verso le interpretazioni più restrittive dell'amor cortese, legate agli ambienti nobiliari. Anche nel testo di Encina è evidente questa critica. Fileno è un tipico amante cortese che, per il solo fatto di corteggiare la dama, pretende che questa gli si conceda per una sorta di diritto d'amore, e se questo non avviene, è la tragedia. Così argomenta contro le donne:

Desde el comienzo de su creación
 torció la muger del vero camino,
 que menospreciando el mando divino
 a sí y a nosotros causó perdición.
 De aquélla [=Eva] en las otras pasó sucesión,
 soberbia, codicia, y desobediencia,
 y el vicio do halla mayor resistencia
 aquel más seguir su loca opinión.
 De su nascimiento son todas dispuestas
 a ira, embidia, y aquélla es más buena
 que sabe mejor causar mayor pena
 a los que siguen sus crudas requestas.
 Y aunque de fuera se muestran honestas,
 lo verdadero te diga el Corvacho,
 que yo en tal lugar dezirlo me empacho,
 que son cosas ciertas mas muy desonestas.

Più o meno sono sempre le stesse accuse, «y si vergüença soltasse la rienda, / no esperarían a ser requeridas»: se la vergogna permettesse loro di andare a briglia sciolta, non aspetterebbero certo di essere richieste dai corteggiatori.

Anche la risposta di Cardonio è abbastanza stantia, perché fa riferimento ai soliti modelli virtuosi di donne: Lucrezia, Penelope, Didone, le caste sante, ecc. Di fatto però Fileno è il tipico amante cortese, il cui servizio è stato rifiutato, per cui decide di uccidersi. Siamo dunque sulla stessa linea critica inaugurata dal converso Diego de San Pedro con *La cárcel de amor*, romanzo in cui critica dell'amor cortese e critica dell'assolutismo convergono - e forse non sono estranee al fastidio che gli inquisitori provarono di fronte all'opera, chiedendo all'autore una sorta di sconfessione.

L'Égloga de Plácida y Vitoriano

È l'opera principale e più complessa tra i testi teatrali di Encina. La trama prende avvio da un litigio tra i due innamorati, che dà occasione al lamento di Plácida sull'abbandono, la debolezza, la mancanza di tutela in cui si trovano le donne nei confronti degli uomini, sia nella vita quotidiana e nei rapporti familiari, sia sul piano giuridico, se l'uomo viene meno alle sue promesse, dopo averle sedotte:

O quién le viera y oyera
 los juramentos que hazía
 por me haver.
 O, maldida la muger
 que en juras de hombre confía!

Il tema non rappresenta una novità assoluta, essendo già presente nella poesia popolare. Viene però trattato con un risvolto forse originale: la debolezza intrinseca della donna nella relazione è grave perché l'amore è un fatto naturale, una passione o desiderio che l'uomo e la donna vivono con la stessa intensità e con lo stesso trasporto. Però se a cedere è la donna, deve assumersi un pesante costo sociale per un comportamento considerato disonorante, e spesso punito, legalmente o illegalmente, con la morte. Invece l'uomo, parimenti esposto alla passione amorosa, non "cede" ma "conquista", e nella seduzione di una donna non perde onore, ma acquista prestigio.

Vitoriano si lascia consigliare dall'amico Suplicio ad applicare una cura tipo chiodo scaccia chiodo, dedicandosi al corteggiamento di Flugencia, in modo da poterla avere nel più breve tempo possibile. Flugencia non è certo una santarellina, e al corteggiamento di Vitoriano chiarisce subito che «aún yo soy de carne y huesso», e promette un rapido

cedimento, nel rispetto delle forme più essenziali. In realtà appartiene a tutt'altro rango di quello nobiliare. Lo si vede nel dialogo tra Flugencia e la ruffiana Eritea. La scena è un piacevole omaggio di Encina alla tematica celestinesca, di cui riprende gli elementi essenziali: verginità ricucite col filo, amori mercenari, satira religiosa contro i frati che "penetran *como rayo*", satira contro i damerini di palazzo che vorrebbero godere senza pagare, i beveraggi e i filtri d'amore, ma anche allusioni a un commercio di neonati più o meno indesiderati.

Segue poi il dramma: convinta di essere stata abbandonata, Plácida prende la decisione estrema di uccidersi, e morta la ritroverà appunto Vitoriano. Questo dà occasione a un singolare ufficio dei defunti che Vitoriano recita, parafrasando la liturgia ecclesiastica, *La vigilia de la enamorada muerta*. Questa parodia di testi sacri, non è un caso unico e si trova nella poesia dei canzonieri con Rodríguez del Padrón, Juan de Dueñas, Suero de Rivera, Garcí Sánchez de Badajoz, ecc. Si tratta di una forma forse estrema di dignificazione dell'amore rinascimentale, i cui esempi a volte sono stati letteralmente strappati dai manoscritti, ma non si dovrebbero trarne conclusioni frettolose. Non si tratta, infatti, di una religione alternativa, ma di un tema letterario, sia pure situato in una zona estrema, dove il gioco della parola e della metafora amorosa diventa pericoloso.

Comunque, l'opera ha un lieto fine: Venere, commossa dal dolore provato da Vitoriano, interviene resuscitando la ragazza e permettendo ai due innamorati di coronare il loro sogno.

In quest'opera raggiunge la massima espressione un sentimento pagano, letterario certamente, ma che si esprime come se non esistesse un contesto socio-culturale cristiano al suo intorno. È un sentimento profondamente legato all'ambiente italiano (e di cui Encina si vergognerà qualche anno dopo, quando la sua conversione sembra prendere il sopravvento su questo tipo di atteggiamento). Resta singolare la contrapposizione tra amor scortese e amore cortese, nonché tra una specie di religione pagana dell'amore, con i suoi riti e le sue divinità, e la cultura ufficiale. La finzione teatrale, e l'ambiente italiano, permettevano comunque questa parodica contrapposizione con il cattolicesimo ufficiale. La corte pontificia, presso cui fu rappresentata l'opera, non si scandalizzava di questo, e non vedeva alcun paganesimo di cui temere la concorrenza. C'era tuttavia un'intuizione della vita e una devozione all'amore espressa fingendo riti e solennità che non cessano di essere parodie di rituali religiosi.

Verso la fine della sua vita, Encina se ne vergognerà. Preso dall'ansia di una sincera conversione religiosa, rinnegherà il carattere profano e frivolo dei suoi scritti, passando ad occuparsi di questioni in cui è bene che ciascuno sia lasciato solo, con rispetto. Nel frattempo si può dire che aveva dato alla Spagna un teatro.

La commedia del rinascimento

Insieme a Juan del Encina, altri drammaturghi gettano le fondamenta del teatro rinascimentale spagnolo. Bisogna subito dire che questo teatro rappresenta in parte un'occasione mancata. È anche vero che solo da pochi anni la critica sembra aver iniziato uno studio senza pregiudizi sui testi rimasti, rivalutando molte opere che erano state accantonate con eccessiva fretta: in precedenza si tendeva a vedere lo sviluppo del teatro in Spagna come un processo sostanzialmente evolutivo, culminante nelle grandi opere di Lope de Vega, Calderón, Tirso de Molina e altri autori barocchi; però è più corretto affermare che la "commedia nuova" di Lope nasce come una geniale innovazione rispetto al teatro precedente, verso cui presenta più elementi di discontinuità che di continuità.

Probabilmente, la direzione verso cui lavoravano gli autori del rinascimento era un'altra. Più interessati alla commedia e alla farsa, pensavano a un teatro legato alle culture della piazza, alla satira di costume, in parte vicina alla dissidenza che si esprime nei romanzi picareschi e nelle opere che, in diversa misura, si richiamano alla *Celestina*. Va anche ricordato che molte commedie sono andate perdute, perché vennero incluse nell'Indice dei libri proibiti, mentre altre si sono salvate solo grazie ad una epurazione che le ha private di buona parte del mordente originale.

Vi sono tre autori importanti, oltre a Encina, in questa prima fase del teatro: Lucas Fernández, Gil Vicente e Bartolomé de Torres Naharro.

Lucas Fernández

Lucas Fernández, letterariamente parlando la figura più debole delle quattro, nasce a Salamanca nel 1474 e vi trascorre quasi tutta la vita, morendo nel 1541. Le sue opere sono pubblicate in volume nel 1514 col titolo *Farsas y églogas al modo y estilo pastoril y castellano*.

Il suo teatro segue la formula elaborata da Encina. Scrive un'interessante *Comedia de Bras Gil y Beringuella*, che contiene scene vivaci e di gusto popolare, come una sorta di gara d'insulti tra il giovane Bras Gil e il padre di Beringuella, che li ha sorpresi in tenero idillio. Probabilmente di famiglia conversa, come tutti e quattro gli autori che trattiamo, fa anche una divertente satira dell'ossessione, allora in voga, di costruirsi una genealogia cristianamente *limpia* dalla contaminazione del converso, mettendo alla berlina pastori che invocano personaggi di bassa estrazione sociale per mostrare la loro origine. Affronta anche il tema dei rapporti tra città e campagna, o meglio tra cultura cittadina e dura vita dei campi, mostrando, pur in chiave comica, che la raffinatezza dell'uomo di palazzo e la cortesia sono il prodotto dell'educazione anziché della nascita.

(BrasGil) - Nieto so yo de Pascual
y un hijo de Gil Gilete,
sobrino de Juan Jarrete,
el que viue en Verrocal.

Papiharto y el Çancudo
son mis primos caronales,
y Juan de los Bodonales
y Antón Prauos Bollorudo,
Brasco Moro y el Papudo
también son de mi terruño,
y el crego de Viconuño,
que es vn hombre bien sesudo.

Antón Sánchez Rabilero,
Juan Xabato el sabidor,
Assienso y Mingo el pastor,
Llazar Allonso el gaytero,
Juan Cuajar el viñadero,
Espulgazorras, Lloreinte,
Prauos, Pascual y Bicente
y otros que contar no quiero.

Fernández ha scritto anche testi di teatro religioso, e in particolare si segnala la sua ultima opera, *l'Auto de la Pasión*, dove lo schema della sacra rappresentazione è reso vivo e intenso da una forte nota realista e da un linguaggio molto efficace.

Gil Vicente

Non sappiamo quasi nulla della sua vita, a cominciare dalla cronologia e dal paese natale: dovrebbe essere vissuto tra il 1460 e il 1536. È stato identificato con un orafo famoso, ma non esistono prove certe. Era portoghese, e ha scritto sia nella sua lingua

madre sia in spagnolo. Verso il 1518 venne chiamato a corte, in Portogallo, per organizzare rappresentazioni teatrali. Lavorò per la corte con una certa continuità, ma le sue opere erano conosciute anche fuori dal Palazzo, perché venivano rappresentate sulle piazze. Sembra che abbia fatto uso anche di scenografie piuttosto complesse per questa fase iniziale del teatro.

Tutte le sue opere furono pubblicate postume a Lisbona nel 1562, a cura del figlio Luis, con il titolo *Copilaçam de todas obras de Gil Vicente*. I testi vi sono raggruppati per genere, e non è agevole fissarne la cronologia. Qui prendiamo in esame solo le opere in castigliano.

Vicente aveva eccellenti qualità come poeta lirico, capace di trattare magistralmente sia i temi popolari, in poesie di ispirazione tradizionale, sia i temi più solenni e ricchi di tensione. Si può vedere un esempio della grazia con cui rielabora la tradizione lirica popolare:

Dicen que me case yo:
no quiero marido, no.

Mas quiero vivir segura
nesta sierra a mi soltura,
que no estar en ventura
si casaré bien o no.

Dicen que me case yo:
no quiero marido, no.

Madre, no seré casada
por no ver vida cansada,
o quizá mal empleada
la gracia que Dios me dio.

Dicen que me case yo:
no quiero marido, no.

No será ni es nacido
tal para ser mi marido;
y pues que tengo sabido
que la flor yo me la só.

Dicen que me case yo:
no quiero marido, no.

Il tono generale della sua poesia è chiaramente umanista e gli argomenti sono affrontati con notevole libertà e anticonformismo: ad esempio, il diritto della donna di scegliersi il proprio modo di vivere, al di là delle convenzioni sociali e dei ruoli preconfezionati, o il primato dei meriti personali sulla nobiltà ereditata alla nascita. Ha idee religiose in sintonia con l'erasmismo e oggi appare chiaro che poteva giovare di un solido retroterra culturale. Anche per il teatro aveva buone basi, per quanto non si abbiano notizie specifiche sulla sua formazione. Il suo è un teatro itinerante, capace di adattarsi agli spazi disponibili, che all'epoca sono palazzi e chiese.

La prima opera rappresentata presso i re del Portogallo è l'*Auto de la visitación*, che ha una struttura analoga a quella delle egloghe di Encina. La macchina comica è l'introduzione del villano in un ambiente di corte, nel quale è inadeguato, eterogeneo, e risulta comicamente impacciato: *visitación* era la visita che il signore feudale faceva annualmente nei suoi possedimenti per riscuotere tasse e affitti; nel testo di Vicente la situazione si rovescia, ed è il villano a visitare la corte per portare omaggio al neonato erede al trono.

Tra le opere in castigliano è interessante l'*Auto de los Reyes Magos*, rappresentato nel 1503. Sullo sfondo della celebrazione dell'epifania, si svolge un divertente dialogo tra il

pastore Gregorio e l'Eremita chiamato a dirimere l'importante questione se sia peccato correre dietro alle ragazze. Vi interviene anche un Cavaliere. L'Auto ha una struttura semplice, ma ideologicamente è ben collocato nel dibattito del tempo. Il pastore è descritto in modo caricaturale (tra l'altro viene evidenziata la sua ostilità verso gli arabi); l'Eremita è invece interprete di un cristianesimo ottimista, che ama e accetta la realtà creata; il Cavaliere si oppone alla tendenza razzista di Gregorio, difendendo l'onore del mondo islamico in un momento in cui non godeva affatto di buona fama. Il regno di Granada era stato conquistato da pochi anni e non c'erano più territori iberici sotto controllo arabo, ma i numerosi *moriscos* rimasti in terra di Spagna erano guardati con sospetto e ostilità, ed era acceso il dibattito su come procedere alla loro evangelizzazione.

Tra il 1503 e il 1506 viene rappresentato l'Auto *de cuatro tiempos*, eccellente esempio della capacità di Vicente di realizzare un teatro di poesia e di bellezza pura, non collegabile al modello di Encina. Intercala ai testi recitati canzoni e *villancicos* glossati con finezza e con una sottile ironia. La motivazione religiosa alla base dell'auto risulta essere poco più che un pretesto per uno spettacolo divertente: si doveva celebrare la nascita di Gesù, che rimane sullo sfondo, come se lo spazio sacro venisse "occupato" da una teatralità e un senso dello spettacolo che rivendicano piena autonomia.

Su questa stessa linea del teatro di poesia si colloca anche l'Auto *de la Sibila Casandra*, dove il personaggio della Sibilla rivendica con forza la sua autonomia e il diritto a decidere della sua vita. La libertà con cui Vicente tratta i temi tradizionali è d'altronde attestata in molte opere. Ad esempio, nella *Comedia del Viudo*, rovescia lo stereotipo maschilista del vedovo che si rallegra della morte della moglie, sentendola come una liberazione dalle angherie, per mettere in scena un personaggio che, invece, la rimpiange e si contrappone all'antagonista misogino, che viene messo alla berlina.

Altro tema scottante, affrontato nella *Tragicomedia de Don Duardos*, è quello di un innamorato che vuole essere apprezzato solo per le sue qualità personali, escludendo tutto ciò che si collega al suo stato sociale. Perciò nasconde la sua condizione regale e si traveste da persona umile, offrendo un amore che deve valere per se stesso, al di là di ogni altra considerazione sociale. In questo caso la vicenda ha un lieto fine, ma ciò non toglie che è stato rovesciato il rapporto comunemente stabilito tra stato sociale e valori personali. Inoltre il *Don Duardos* rappresenta un esempio illustre del teatro di poesia che Vicente cerca costantemente: i monologhi del protagonista, in particolare, sono tra le più belle pagine di poesia della letteratura del rinascimento spagnolo:

¡Oh, palacio consagrado!
 pues que tienes en tu mano
 tal tesoro,
 devieras de ser labrado
 de otro metal más ufano
 que no oro.
 Huvieron de ser robines,
 esmeraldas muy polidas
 tus ventanas,
 pues que pueblan serafines
 tus entradas y salidas
 soberanas.

Yo adoro, diosa mía,
 más que a los dioses sagrados,
 tu alteza,
 que eres dios de mi alegría,
 criador de mis cuidados
 y tristeza.
 A ti adoro, causadora
 de este vil oficio triste
 que escogí;
 a ti adoro, señora,
 que mi ánima quesiste

para ti.

No uses de poderosa
 porque diziendo te alabes:
 «yo vencí»;
 ni sepas cuánto hermosa
 eres, que si lo sabes,
 ¡ay de mí!
 ¡Oh, primor de las mugeres,
 muestra de su excelencia,
 la mayor!
 ¡Oh, señora, por quien eres,
 no niegues la tu clemencia
 a mi dolor!

¡Por los ojos piadosos
 que te vi neste lugar,
 tan sentidos,
 claríficos y lumbrosos,
 dos soles para cegar
 los nacidos,
 que alumbres mi corazón,
 ¡oh, Flérida, diesa mía!
 de tal suerte,
 que mires la devoción
 con que vengo en romería
 por la muerte.

Tú duermes, yo me desvelo,
 y también está dormida
 mi esperança.
 Yo solo, señora, velo,
 sin Dios, sin alma, sin vida
 y sin mudança.
 Si el consuelo viene a mí,
 como a mortal enemigo
 le requiero:
 «Consuelo, vete d'ahí,
 no pierdas tiempo conmigo,
 ni te quiero».

Esto es ya claro día.
 Darles he de este tesoro,
 porque el mío
 es Flérida, señora mía,
 de cuyo dios yo adoro
 su poderío.

L'*Auto de la barca da Gloria* fa parte di una trilogia (o di una serie di tre opere, dato che una parte della critica preferisce parlare di testi del tutto indipendenti tra loro) dedicata al destino dell'anima dopo la morte: la *Barca da Gloria*, la *Barca do Inferno* e la *Barca do Purgatorio*. Di queste opere la prima è in castigliano e le altre in portoghese. L'idea classica del traghettamento dell'anima verso il suo destino eterno serve per introdurre una vivace satira sociale con un'evidente sintonia con i temi erasmisti.

Un testo apparentemente minore, l'*Auto de las gitanas*, mostra l'abilità di Vicente nella realizzazione di situazioni teatrali. È una specie di gioco di corte, nel quale figuranti vestite da gitane irrompono in una sala, chiedendo l'elemosina e leggendo la mano ai presenti, che non sono attori. Non c'è alcuna trama, ma solo la creazione di una situazione

di coinvolgimento. Questo mostra, meglio di molti altri esempi, che Vicente concepiva il teatro come uno spettacolo fine a se stesso, cioè che non aveva bisogno di un'occasione esterna per esistere (la celebrazione del natale o della pasqua...). Inoltre, questo spettacolo non ha regole fisse, nel senso che la regola è creata con lo spettacolo stesso: in questo caso, abolendo la differenza tra attore e pubblico, realizzando inaspettatamente una situazione carnevalesca, e quindi rivendicando per il teatro il diritto alla più completa imprevedibilità. Infine, la rappresentazione intenzionalmente realista delle zingare riproduce un ambiente multietnico, che Vicente sembra accettare senza pregiudizi.

Bartolomé de Torres Naharro

Anche su di lui si hanno poche notizie biografiche. Nacque in provincia di Badajoz negli anni Ottanta del XV secolo. Era un uomo di vasta cultura, che forse aveva studiato a Salamanca. Si trasferì a Roma durante il pontificato di Leone X, ma ne andò via nel 1517, forse perché la sua situazione economica non era delle migliori. Fu a Napoli, dove pubblicò la prima edizione delle sue opere, nel 1517, sotto il titolo di *Propalladia*. Poi si perdono le sue tracce. Si sa solo che scrisse altre due commedie, e che nel 1530 era a Siviglia.

Il titolo *Propalladia* era inteso come esercizio preliminare, o primi scritti dedicati a Pallade. Nell'edizione del 1517 comprende le seguenti commedie: *Seraphina*, *Trophea*, *Soldatesca*, *Tinellaria*, *Ymeneia*, *Jacinta*, ed altri testi poetici non teatrali. Successivamente vengono aggiunte la commedia *Calamita* e l'*Aquilana*. La *Propalladia* fu proibita dall'Indice del 1559 e venne ristampata solo nel 1573, in forma censurata. Sembra che le opere di Torres Naharro non siano state rappresentate in Spagna, dove tuttavia erano conosciute: le apprezzavano Juan de Valdés, Cristóbal de Villalón e Juan de Timoneda.

Pur lavorando in Italia, Torres non si fece travolgere dal teatro italiano e seguì una strada personale. Nel *Prohemio* della *Propalladia* espone sinteticamente la sua concezione del teatro comico. Anzitutto nega l'esistenza di una formula unica a cui attenersi, affermando che ognuno ha il diritto di definire il suo teatro come crede. Ricorda le definizioni classiche della commedia, per poi aggiungere: "Voglio ora dire io il mio parere". Si tratta di un parere, non di una teoria indiscutibile, legato ad un "io", a un modo personale di costruire un progetto letterario o, più in generale, una concezione del mondo.

La commedia è definita da Torres un *artificio ingenioso*, cioè geniale, di avvenimenti a lieto fine. Ritiene necessaria la divisione in cinque atti, o *jornadas*, perché questo dà all'autore uno spazio maggiore e consente una migliore articolazione della trama e delle scene: a sua volta, questo conduce a una migliore recitazione e una più facile comprensione da parte del pubblico. Torres Naharro ha in mente un teatro sempre più indipendente, dove non si fa affidamento sul fatto che lo spettatore conosca, grazie alla tradizione, le linee generali della vicenda inscenata; piuttosto egli dovrà apprendere dallo spettacolo tutto ciò che occorre per la comprensione dello spettacolo stesso. Questo permette all'autore di scrivere con maggiore libertà, potendo trattare anche temi del tutto inediti.

Non vengono fissati dei modelli, ma si dice che ogni opera deve adattarsi a quanto richiesto dalla trama stessa, cioè deve mettere in campo tutti i mezzi utili affinché la trama sia ben rappresentata. La stessa cosa vale anche per i personaggi, che non devono essere troppo pochi, né in numero eccessivo, in quanto in entrambi i casi si genererebbe confusione. Importante è anche il decoro, cioè l'adattare a ciascun personaggio la lingua e lo stile di comportamento corrispondenti alla sua condizione e al suo carattere, in modo che il servo non agisca da signore, e viceversa. Questo elemento di realismo è costante nell'opera di Torres. In effetti, distinguendo tra le varie commedie in base ai temi trattati, dice che possono raggrupparsi in due grandi generi: quelle che riguardano fatti noti e tratti dalla realtà (*a noticia*) e quelle che mettono in scena una storia di fantasia (*a fantasia*): in entrambi i casi, però, è necessario che ci sia verosimiglianza.

Tra le commedie citate la critica ha particolarmente apprezzato alcuni testi in cui l'abilità di Torres Naharro ottiene i risultati migliori. La *Soldatesca*, vera e propria opera

corale in cui intervengono vari soldati dell'esercito papalino insieme ad altri personaggi, senza una vera e propria trama: si tratta di una successione di scene attraverso le quali si dà un ritratto impietoso della società romana che gravitava attorno alla curia. La *Tinellaria* è una successione di dialoghi tra servi, con grande ricchezza di tipi umani e situazioni comiche, attraverso i quali si fa una satira antiecclesiastica molto spinta e pungente. Stesso tono, e stessi obiettivi satirici, si hanno nella *Seraphina*, commedia estremamente divertente, nella quale compare per la prima volta il personaggio del *gracioso*, maschera comica destinata a diventare onnipresente nel teatro posteriore: in questo caso si tratta di un servo malizioso, classico sputasentenze, che ostenta esageratamente un coraggio che non ha, ed è un interessato ed avido confidente del suo padrone, al quale fa anche da ruffiano. Infine l'opera più apprezzata di Torres Naharro, l'*Ymenea*, vera e propria gemma del teatro spagnolo rinascimentale: strutturata sulla storia dell'amore tra Himeneo e Febea, ostacolato duramente dal fratello di lei, è un testo molto vivace, ben strutturato, piacevolmente legato a temi celestineschi, e per molti versi innovativo: vi si può infatti vedere il primo esempio della commedia di cappa e spada, che sarà apprezzatissima nel teatro posteriore.

Torres Naharro, pur scrivendo commedie destinate alla rappresentazione nei palazzi, non si allontana mai del tutto dai modi del teatro di piazza, coi suoi caratteri di realismo, di satira a volte grottesca, e di comica volgarità. In tal senso sono straordinari i suoi introiti alle commedie, tra cui questo della *Ymenea*:

Mía fe, quanto a lo primero,
yo's recalco un Dios mantenga
más recio que una saeta,
y por amor del apero,
la revellada muy luenga
y la mortal çapateta.
¡Ahuera, ahuera pesares!
¡Sús d'aquí, tirrias amargas!
Vengan praceres a cargas
y regocijos a pares;
qu'el placer
más engorda qu'el comer.

Y an qu'esta noche garrida,
de los hombres y mujeres
quien menos huelga, más yerra;
sono que, juri a la vida,
s'han de buscar los prazeres
hasta sacallos so tierra.
Yo, que más de dos arrovas
engordé los otros días,
mientras que en alcamonías
m'anduve empreñando bobas,
más d'un año
hui garañón del rebaño.

Caséme dend'a poquito;
mi mujer lugo parió
'n aquellotra Navidad
un diablo de hijito
que del hora que nació
todo semeja al Abad.
Harto. soncas, gano en ello;
que sabrá por maraviella
repicar la pistoliella
y antonar el davangelo.
Tras d'aquéste

quiero her un acipreste.

¿No sabés en quién quijera
hacer dos pares de hijos,
que me lo da el corazón?
En Juana la xabonera
que me haz mil regocijos.
Cuando le meço el xabón,
pellízcame con antojo,
húrgame allá no sé dónde,
sale después que se asconde,
y échame agraz en el ojo.
Ni an le abonda,
son que cro que va cachonda.

Por la fe de Sant'Olalla,
que la quiero abarrancar
si la cojo alguna vez.
Quizá si el hombre la halla,
podrá sin mucho afanar
matalle la cachondez.
Es un diablo bulrona,
peor que gallina crueca:
papigorda, rabiseca,
la carita d'una mona.
Y en beber
no nació mayor mujer.

Lope de Rueda

Lope de Rueda appartiene a una generazione successiva, essendo nato a Siviglia ai primi del Cinquecento; si trova quindi a lavorare con un teatro che è già evoluto, ed egli stesso è artefice di molte innovazioni. La sua formazione culturale ci è ignota, ma è plausibile che non fosse sprovvisto di cultura. Verso la metà del secolo fonda una delle prime compagnie teatrali spagnole, con cui si esibisce nelle piazze dei paesi del Sud: ne fanno parte un altro attore, Pedro de Montiel, e la moglie Mariana; altri interpreti venivano reclutati sul posto della rappresentazione di volta in volta. Muore nel 1565. Le sue opere vengono raccolte dal libraio ed editore Juan de Timoneda e pubblicate nel 1567.

Cervantes, pubblicando la sua propria raccolta di commedie e farse, fece un alto elogio di Lope de Rueda: lo aveva visto recitare molti anni addietro, e ne era rimasto vivamente impressionato. Se è vero che, in questa occasione, Cervantes vuole forse innalzare lo spirito della commedia rinascimentale, difendendolo dalle riforme dell'altro Lope più famoso - Lope de Vega - è anche vero che, nell'essenziale, la descrizione che fa di Rueda come attore dovrebbe corrispondere al vero. Ne risulta un teatro molto vivace, basato in gran parte sull'improvvisazione, e del quale i testi conservati sono una pallida eco. Ecco la descrizione di Cervantes:

Los días pasados me hallé en una conversación de amigos, donde se trató de comedias y de las cosas a ellas concernientes, y de tal manera las sutilizaron y atildaron, que, a mi parecer, vinieron a quedar en punto de toda perfección. Tratóse también de quién fue el primero que en España las sacó de mantillas, y las puso en toledo, y vistió de gala y apariencia; yo, como el más viejo que allí estaba, dije que me acordaba de haber visto representar al gran Lope de Rueda, varón insigne en la representación y en el entendimiento. Fue natural de Sevilla, y de oficio batihoja, que quiere decir de los que hacen panes de oro; fue admirable en la poesía pastoril,

y en este modo, ni entonces ni después acá ninguno le ha llevado ventaja; y aunque, por ser muchacho yo entonces, no podía hacer juicio firme de la bondad de sus versos, por algunos que me quedaron en la memoria, vistos ahora en la edad madura que tengo, hallo ser verdad lo que he dicho; y si no fuera por no salir del propósito de prólogo, pusiera aquí algunos que acreditaran esta verdad. En el tiempo de este célebre español, todos los aparatos de un autor de comedias se encerraban en un costal, y se cifraban en cuatro pellicos blancos guarnecidos de guadamecí dorado, y en cuatro barbas y cabelleras, y cuatro cayados, poco más o menos. Las comedias eran unos coloquios como églogas entre dos o tres pastores y alguna pastora; aderezábanlas y dilatábanlas con dos o tres entremeses, ya de negra, ya de rufián, ya de bobo y ya de vizcaíno: que todas estas cuatro figuras y otras muchas hacía el tal Lope con la mayor excelencia y propiedad que pudiera imaginarse. No había en aquel tiempo tramoyas, ni desafíos de moros y cristianos, a pie ni a caballo; no había figura que saliese o pareciese salir del centro de la tierra por lo hueco del teatro, al cual componían cuatro bancos en cuadro y cuatro o seis tablas encima, con que se levantaba del suelo cuatro palmos; ni menos bajaban del cielo nubes con ángeles o con almas. El adorno del teatro era una manta vieja tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacía lo que llaman vestuario, detrás de la cual estaban los músicos, cantando sin guitarra algún romance antiguo.

Il repertorio di Rueda doveva essere vario e adattabile agli ambienti più diversi. Ci sono pervenute cinque commedie: *Eufemia*, *Armelina*, *Medora*, *Los engañados* e *Discordia y cuestión de amor* (quest'ultima in versi, le precedenti in prosa). Inoltre abbiamo tre dialoghi pastorali, il *Coloquio de Camila*, il *Coloquio de Tymbria*, e *Prendas de amor*. Ma ciò che unanimemente è più apprezzato di Rueda è la sua produzione di farse, o *pasos*. Ne sono conservate sette in un volume intitolato *El Deleytoso*, pubblicato nel 1567; una raccolta di farse, il *Registro de representantes* (1570), ne contiene altre tre, insieme ad altre tre anonime, una delle quali sembra attribuibile a Rueda.

Il termine *paso* è usato dall'editore, Juan de Timoneda, come equivalente di *entremés*, cioè intermezzo comico breve all'interno di un'opera drammatica. Lope de Rueda porta alla perfezione questo tipo di azione scenica, creando farse che possono essere rappresentate come testi indipendenti. Risulta piuttosto evidente l'influenza del teatro italiano, ma altrettanto lo è l'accuratezza con cui le fonti vengono rielaborate e inserite in un contesto sociale e culturale diverso, come quello spagnolo.

Accanto a Rueda possono essere ricordati altri autori che gli sono contemporanei e operano secondo una concezione del teatro analoga alla sua. In particolare il sivigliano Alonso de la Vega, le cui opere sono pubblicate postume da Juan de Timoneda nel 1566: si tratta di tre commedie, *La duquesa de la rosa*; *Tragedia Serafina* e *Tolomea*. Poi Pedro Navarro, che fu compagno di Rueda, rispetto al quale era un po' più giovane, a cui si attribuisce la *Comedia muy exemplar de la marquesa Saluzia, llamada Griselda*.

Fernando de Rojas

La Celestina

Atto IX

- [Sempronio] Scendi, Parmeno, le nostre cappe e le spade, se ti sembra che sia ora di andare a mangiare.
- [Parmeno] Andiamo subito. Credo che si staranno già lamentando del nostro ritardo. Non per questa strada, ma per l'altra, per entrare in chiesa e vedere se Celestina ha finito con le sue devozioni. Faremo la strada insieme.
- [Sempronio] Bell'orario per pregare.
- [Parmeno] Non si può dire che non avviene a tempo debito ciò che si può fare in ogni momento.
- [Sempronio] È vero, ma conosci male Celestina. Quando ha da fare, non si ricorda di Dio né si preoccupa dei santi. Se ha qualcosa da rodere in casa, i santi stanno bene; quando va in chiesa col rosario in mano, vuol dire che non abbonda il mangiare in casa. Anche se lei ti ha allevato, so meglio di te com'è fatta. Ciò che prega col rosario è il conto delle vergini che sono a suo carico, e quanti innamorati ci sono in città, e quante ragazze le hanno richiesto, e quali dispensieri le danno cibo, e chi migliore, come lo chiamano di nome, perché quando lo incontrerà non gli parlerà da estranea, e quale canonico è più giovane e generoso. Quando muove le labbra è per fingere menzogne, predisporre trappole per aver denaro: "Da questo comincerò, così mi risponderà, replicherò quest'altro". Così vive costei che molto onoriamo.
- [Parmeno] Ben più cose so io, ma siccome ti sei irritato l'altro giorno, quando le ho dette a Calisto, non voglio parlarne.
- [Sempronio] Anche se le sappiamo a nostro vantaggio, non rendiamole pubbliche a nostro danno. Che lo sappia il nostro padrone, significa cacciarla per quella che è e non curarsene più. Una volta che l'avrà lasciata perdere, ne verrà per forza un'altra dal cui lavoro non possiamo aspettarci una parte, come da questa, che per amore o per forza dovrà dividere ciò che riceverà.
- [Parmeno] Ben detto. Taci, che la porta è aperta; è in casa. Chiama prima di entrare, che magari non sono in ordine e non vorranno esser viste così.
- [Sempronio] Entra, non ti preoccupare, che siamo tutti di casa; stanno già apparecchiando.
- [Celestina] Oh, i miei innamorati, le mie perle d'oro, mi sia propizio l'anno come lo è la vostra venuta!
- [Parmeno] (Che parole la nobildonna! Vedi bene, fratello, queste lodi simulate.
- [Sempronio] Lasciala, che vive di questo; non so quale diavolo le ha insegnato tanta malvagità.
- [Parmeno] La necessità e la povertà, la fame, che non c'è maestra migliore al mondo, nessun altro che svegli e ravvivi gli ingegni. Chi ha insegnato, se non lei, alle gazze e ai pappagalli a imitare la nostra parlata con le loro lingue graffianti, o il nostro organo e la voce?)
- [Celestina] Ragazze, ragazze, sciocchine, scendete, presto, che ci sono due uomini che mi vogliono violentare!
- [Elicia] Ma non fossero mai venuti; hai voglia a invitare per tempo, che sono tre ore che mia cugina è qui! Questo pigro di Sempronio sarà stato la causa di tanto ritardo, che non ha occhi per guardarmi.

[Sempronio] Taci, signora mia, mia vita, amor mio, che chi serve un altro, non è libero; sicché l'esser soggetto mi priva della colpa. Non irritiamoci; sediamo a mangiare.

[Elicia] Ecco, per sederti a mangiare, molto diligente: a tavola apparecchiata e con le mani lavate e poca vergogna.

[Sempronio] Dopo litigheremo; mangiamo ora. Siedi tu per prima, madre Celestina.

[Celestina] Sedete voi, figli miei, che c'è posto sufficiente per tutti, grazie a Dio. Ce ne dessero altrettanto in paradiso, quando ci andremo. Mettetevi a posto, ognuno accanto alla sua [bella]; io che sono sola metterò a fianco a me questa caraffa e il boccale, che sono viva solo quando parlo con loro. Da quando mi sono fatta vecchia, non conosco miglior ufficio in tavola del mescere, perché a chi lavora il miele sempre gliene resta un po' tra le mani. Poi, di notte in inverno non c'è scaldino migliore per il letto, che con due boccaletti di questi che bevo, quando vado a letto non sento freddo per tutta la notte. Di questo foderò i miei vestiti quando viene natale; questo mi scalda il sangue; questo mi sostiene continuamente; questo mi fa essere sempre allegra; questo mi mantiene fresca. Possa vederne d'avanzo in casa, e non temerò mai le cattive annate, che un tozzo di pane rosicato mi basta per tre giorni. Questo toglie la tristezza dal cuore più dell'oro e del corallo. Questo dà vigore al giovane e forza al vecchio, mette colore al pallido, coraggio al codardo, diligenza, prestezza al moscio, conforta i cervelli, toglie il freddo dallo stomaco, leva il fetore dall'alito, rende potenti i frigidati, fa sopportare le fatiche del lavoro ai falciatori stanchi, fa sudare ogni cattivo umore, cura la corizza e i denti, sostiene senza puzzare in mare, cosa che non fa l'acqua. Maggiori proprietà ti direi su di lui, che siete tutti grandi. Sicché non so chi non abbia piacere di parlarne. Ha solo un difetto, che quello buono costa caro, e quello cattivo fa male. Sicché con ciò che sana il fegato, si ammala la borsa, e tuttavia, a fatica, cerco il migliore per quel poco che bevo: una sola dozzina di volte a pasto, e non mi faranno andare oltre, salvo se sono invitata come ora.

[Parmeno] Madre, però dicono tutti quelli che hanno scritto, che tre volte è la quantità buona e onesta.

[Celestina] Figlio, ci sarà un errore di stampa: tre per tredici.

[Sempronio] Signora, a tutti noi piace, mangiando e parlando, perché poi non ci sarà tempo per occuparci degli amori di questo fannullone del nostro padrone e della graziosa e gentile Melibea.

[Elicia] Va via, stupido, odioso; ti vada di traverso quello che stai mangiando; bel pranzo mi hai dato! Per l'anima mia, voglio vomitare tutto ciò che ho nel corpo per la rabbia di sentirti chiamare gentile quella là. Guardate chi è gentile! Gesù, Gesù, che nausea e fastidio è vedere la tua scarsa vergogna! A chi gentile? Dio mi maledica se quella lo è o ha qualcosa da spartire con la gentilezza; è che ci sono occhi che si accontentano della cispà. C'è da farsi il segno della croce per la tua sciocchezza e la tua poca conoscenza. Magri avessi voglia di discutere con te la sua bellezza e gentilezza! Gentile, gentile è Melibea? Lo sarà quando i dieci comandamenti andranno a coppia! Quella bellezza si compra per un soldo in bottega. Sicuro che conosco io nella strada dove vive quattro donzelle a cui Dio ha distribuito la sua grazia, piuttosto che a Melibea, che se ha qualcosa di bello è per i buoni addobbi che porta. Metteteli addosso a un palo, e direte che è gentile anche lui. Per l'anima mia, non lo dico per vantarmi, ma credo di essere tanto bella quanto la vostra Melibea.

[Areúsa] E non l'hai vista come l'ho vista io, sorella mia; Dio me ne chieda conto: se l'incontri a digiuno, non puoi mangiare tutto il giorno per la nausea. Sta tutto l'anno chiusa con creme di mille porcherie. Per una volta che deve uscire dove può esser vista, si ricopre la faccia con fiele e miele, con tostate e fichi secchi e altre cose che, per rispetto alla tavola, evito di dire. Le ricchezze le rendono belle a queste, e le fanno essere lodate, non le grazie del corpo, che per l'anima mia, per essere donzella, ha due tette come se avesse partorito tre volte; sembrano proprio due grandi zucche. Il ventre non gliel'ho visto, ma a giudicare dal resto, credo che ce l'ha floscio come una vecchia di cinquant'anni. Non so che ci ha visto Calisto, che rinuncia ad amare altre che potrebbe avere più facilmente, e con cui potrebbe divertirsi di più, ma il gusto rovinato molte volte scambia il dolce con l'amaro.

[Sempronio] Sorella, mi sembra qui che ogni bottegaio lodi le sue mercanzie, perché il contrario di questo si sente dire in città.

- [Areúsa] Nulla è più lontano dal vero dell'opinione volgare; non vivrai mai felice se ti fai governare dalla volontà di molti. Perché queste sono conclusioni vere: che qualunque cosa il volgo pensi, è vanità; qualunque cosa dica, è falsità; ciò che rimprovera, è bontà; ciò che approva, malvagità. E dato che queste sono le sue usanze e i suoi costumi più sicuri, non pensare che la bontà e la bellezza di Melibea siano ciò che dici.
- [Sempronio] Signora, il volgo pettegolo non perdona i difetti dei suoi signori, e così credo che se Melibea ne avesse qualcuno, già sarebbe stato scoperto da quelli che la frequentano più di noi. E anche concedendo quel che dici, Calisto è cavaliere, Melibea idalga; sicché coloro che sono nati da lignaggi prestigiosi si cercano l'un l'altro. Perciò non deve meravigliare che ami lei piuttosto che un'altra.
- [Areúsa] Miserabile sia chi per miserabile si considera; le opere fanno il lignaggio, che in fondo tutti siamo figli di Adamo ed Eva. Cerchi ciascuno di essere buono da sé, e non vada a cercare nella nobiltà dei suoi antenati la virtù.
- [Celestina] Figli, per amor di Dio, cessino queste ragioni di lite, e tu, Elicia, torna a tavola e smetti queste liti.
- [Elicia] Perché me ne venga danno? Per scoppiare appena mangio? Dovrei io mangiare con questo insolente che mi ha sostenuto in faccia che quello straccio di Melibea è più gentile di me?
- [Sempronio] Taci, vita mia, che tu hai fatto paragoni; ogni comparazione è odiosa. Tu hai la colpa, non io.
- [Areúsa] Vieni a mangiare, sorella, ora non fare questo piacere a questi pazzi ostinati; se no mi alzerò anch'io da tavola.
- [Elicia] La necessità di compiacerti mi fa accontentare questo nemico mio e far uso di virtù con tutti.
- [Sempronio] Hi, hi, hi!
- [Elicia] Cosa ridi? Te la divori un cancro quella bocca disgraziata, odioso!
- [Celestina] Non risponderle, figlio, se no non finiremo mai; veniamo al nostro caso. Ditemi, com'è rimasto Calisto? Come lo avete lasciato? Come avete potuto liberarvi tutti e due di lui?
- [Parmeno] Se n'è andato in malora, gettando fuoco, disperato, perduto, mezzo matto, giù a messa alla Maddalena, a pregare Dio che ti faccia la grazia che tu possa rodere bene le ossa di questi polli, e giurando che non sarebbe tornato a casa prima di aver sentito che eri venuta con Melibea tra le pieghe del mantello¹. La tua veste e il mantello e il mio vestito sono certi; tutto il resto vada e venga; quando lo darà, non lo so.
- [Celestina] Sia quando sia, la stola è buona anche dopo Pasqua². Dà allegria tutto ciò che si guadagna con poco lavoro, soprattutto se viene da una parte dove non se ne sente la mancanza, da un uomo così ricco che con gli avanzi di casa sua io uscirei dalla miseria, tanta abbondanza possiede. Non gli duole a costoro ciò che spendono e il motivo per cui lo danno, non gli dispiace, se si tratta di un rapimento amoroso. Non hanno pena, non vedono, non sentono, cosa che io ritengo in base ad altri che ho conosciuto, meno appassionati e coinvolti in questo fuoco d'amore di quanto non veda Calisto. Non mangiano, non bevono, non ridono, non piangono, non dormono, non vegliano, non parlano, non tacciono, non penano, non riposano, non sono contenti, non si lamentano, per la confusione che gli dà quella dolce e fiera piaga dei loro cuori. E se la necessità naturale li costringe a fare una di queste cose, sono così dimentichi di sé che, mangiando, la mano si dimentica di portare il cibo alla bocca. Se si parla con loro, non

¹ *En tu arremango: arremango* indica l'atto di corciarsi le maniche del vestito e la manica stessa corciata.

² *Buenas son mangas pasada la pascua*: modo di dire, riportato da Covarrubias, per indicare che una cosa è buona anche se viene in ritardo rispetto al previsto. *Manga* è letteralmente la manica del vestito; è però anche la stola con cui si orna il crocifisso nelle chiese in occasione di certi tempi liturgici, ed è possibile che da questo uso nasca il proverbio, alludendo appunto alle stole che, dopo il tempo pasquale, vengono riposte e risultano comunque buone.

danno mai la risposta a tono. Hanno lì i loro corpi e con le loro amiche i cuori e i sensi. L'amore ha una gran forza; il suo potere attraversa non solo la terra, ma anche i mari. Ha ugual potere in ogni tipo di uomini; infrange tutte le difficoltà. È una cosa ansiosa, timorosa e sollecita; tutte le cose mira intorno. Sicché, se voi siete stati buoni innamorati, giudicherete se ho detto la verità.

[Sempronio] Signora, in tutto convengo col tuo discorso, che qui sta colei che per qualche tempo mi ha reso un secondo Calisto, col senno perduto, il corpo stanco, la testa vuota, i giorni dormendo malamente, tutte le notti vegliando, facendo cantare mattinate, facendo feste [*momos*], scavalcando pareti, rischiando ogni giorno la vita, affrontando tori, correndo a cavallo, tirando la barra, scagliando la lancia, stancando gli amici, spezzando spade, salendo scale, indossando armature e mille altri atteggiamenti da innamorato; facendo versi, disegnando motti, escogitando trovate. Ma tutto lo ritengo ben impiegato, giacché ho guadagnato un tale gioiello.

[Elicia] Pensi proprio di avermi guadagnata? Ebbene, ti assicuro che non fai in tempo a girare la testa che già in casa c'è un altro che ama di più, più grazioso di te, e in più che non va cercando il modo di infastidirmi³; tu, passa un anno prima che vieni a trovarmi, tardi e in malo modo.

[Celestina] Figlio, lasciala dire, che vaneggia; più le senti dire queste cose, più si rafforza nel suo amore. Tutto perché avete lodato qui Melibea; non sa ripagarvi in altro modo che dicendo questo, e credo che non vede l'ora di aver mangiato, per [fare] ciò che so io. E quest'altra sua cugina la conosco bene; godete le vostre fresche giovinezze, che chi ha tempo e ne aspetta uno migliore, verrà tempo che se ne pente, come faccio io ora per alcune ore che lasciai perdere da giovane, quando ero vanitosa, quando mi volevano, e ora, maledizione, sono rovinata dalla vecchiaia; non mi vuole nessuno, e Dio sa il mio desiderio. Bacciatevi e abbracciatevi, che a me resta solo di godere nel vederlo. Mentre siete a tavola, dalla cintola in su si perdona tutto; quando sarete appartati, non metto tassa, che neppure il re la mette, e io so dalle ragazze che non vi accuseranno mai di essere impudenti; e la vecchia Celestina masticherà di rabbia, con le gengive sdentate, le briciole rimaste sulla tovaglia. Dio vi benedica, come ridete e vi divertite, porcelloni, pazzi, viziosi; in questo doveva finire la burrasca delle questioncine che avete avuto; attenti a non mandare per aria la tavola.

[Elicia] Madre, chiamano alla porta; il divertimento è finito.

[Celestina] Guarda chi è, figlia; magari sarà qualcuno che lo aumenta e lo prolunga⁴.

[Elicia] O la voce m'inganna, o è mia cugina Lucrecia.

[Celestina] Aprile, che entri, e tanti auguri, che anche lei s'intende un po' delle cose di cui discutiamo, anche se l'essere molto rinchiusa le impedisce di godere della sua giovinezza.

[Areúsa] Per l'anima mia, è verissimo, ché queste che servono le signore non godono alcun piacere, né conoscono le dolci ricompense dell'amore. Non hanno mai rapporti coi parenti, con persone a loro uguali, con cui possono darsi del tu, e chiedere: cos'hai mangiato?, sei incinta?, quante galline hai?, portami a far merenda da te, mostrami il tuo innamorato; quanto tempo che non ti vedo!, come ti va con lui?, chi sono le tue vicine?, e altre cose simili. Oh, madre⁵, che nome duro e grave, e superbo è signora di continuo in bocca. Per questo vivo mantenendomi da sola, da quando ho preso coscienza di me [*me sé conocer*], e mai mi sono fatta vanto di chiamarmi d'altri, ma

³ La cosa è effettivamente vera: la prima volta in cui compare Elicia nel testo è una scena in cui Sempronio va in casa di Celestina non atteso, e Elicia deve nascondere precipitosamente l'amante di turno.

⁴ *Allegar*: cfr. *Diccionario de autoridades*, della Real Academia Española, ed. anastatica dell'originale del 1726, Gredos, Madrid 1963 (d'ora in avanti citato con la sigla: *Aut.*), che riporta l'accezione *durar en el tiempo*.

⁵ *Tía*: come significato base equivale a *zia*, ma è molto usato, fuori dai rapporti di parentela, per rivolgersi a qualunque persona anziana. Cfr. *Aut.*: *Llama en algunos lugares la gente rústica a los hombres de edad crecida*.

mia. Soprattutto con queste signore comuni oggi. Si spende con loro il tempo migliore, e con una veste rotta, di quelle che gettano via, pagano il servizio di dieci anni. Ingiuriate, maltrattate, sempre soggette, [le serve] non osano parlare davanti alle padrone, e quando queste vedono vicino il tempo dell'obbligo di sposarle, fanno un casino: che vanno a letto col garzone, o col figlio, o che hanno rubato l'affetto del marito⁶, o che si portano uomini in casa, o hanno rubato la tazza o perso l'anello; gli danno un centinaio di frustate e le buttano fuori dalla porta, tirandogli dietro i vestiti, dicendo: Via di qua, ladra, puttana, non rovinerai la mia casa e il mio onore. Sicché si attendono un premio e ricevono insulti. Sperano di uscirne sposate, e ne escono svilite, si attendono vestiti e gioielli di nozze, e ne escono nude e insultate. Queste sono le loro ricompense, questi sono i benefici e le paghe. S'impegnano a dargli marito, e gli tolgono il vestito; la cosa più onorevole che hanno nelle loro case è vagabondare da una signora all'altra, coi loro messaggi addosso. Non sentono mai il proprio nome dalle loro bocche, ma solo puttana qua, puttana là, dove vai, tignosa?, che hai fatto, vigliacca?, perché l'hai mangiato, golosa?, come hai pulito la padella, porca?, perché non hai pulito il mantello, sudicia?, come hai potuto dirlo, sciocca?, chi ha perso il piatto, negligente?, com'è che manca l'asciugamano, ladra?, l'avrai dato al tuo ruffiano; vieni qua, zoccola, la gallina picchiata è sparita, cercala subito, se no al primo soldo della tua paga te l'addebiterò. E poi colpi di zoccolo e pizzichi, bastonate e frustate. Nessuno può soffrirle. Il loro piacere è gridare, il loro trionfo è litigare; per le cose fatte meglio, si mostrano meno soddisfatte. Per questo, madre, ho voluto piuttosto vivere nella mia piccola casa libera e signora, anziché nei loro ricchi palazzi, soggetta e schiava.

[Celestina] Sei stata saggia; sai bene ciò che fai. I sapienti dicono che vale più una mollica di pane in pace che tutta la casa piena di cibo, ma nella lite. Ma ora basta con questo discorso, che entra Lucrecia.

[Lucrecia] Buon appetito, vecchia, a te e alla compagnia. Dio benedica tanta gente e così onorata.

[Celestina] Tanta, figlia? Credi sia molta questa? Si vede bene che non mi hai conosciuto nella mia prosperità, vent'anni fa. Ah, chi mi ha visto allora e mi vede oggi, non so come non gli si spezzi il cuore di dolore! Io ho visto, amor mio, in questa tavola dove ora sono sedute le tue cugine, nove ragazze della tua età, che la maggiore non superava i diciott'anni e nessuna ne aveva meno di quattordici. Ma è il mondo, passi, vada la sua ruota, faccia girare i suoi vasi, alcuni pieni, altri vuoti. È legge della fortuna che nessuna cosa permanga a lungo nella stessa condizione [*en un ser*]; il suo ordine è il mutamento. Non posso parlare senza lacrime del grande onore che avevo allora, anche se per i miei peccati e la sfortuna a poco a poco è diminuito. Man mano che declinavano i miei giorni, diminuiva e scemava il mio guadagno. È proverbio antico che tutto ciò che è nel mondo o cresce o decresce. Tutto ha limiti, tutto ha gradi. Il mio onore era giunto al massimo relativamente alla mia condizione; è cosa di necessità che diminuisca e si abbassi. Cammino vicino alla mia fine. Da questo vedo che mi resta poco da vivere. Ma so bene che sono salita per scendere, sono fiorita per appassire, ho goduto per rattristarmi, sono nata per vivere, vissuta per crescere, cresciuta per invecchiare, e invecchiata per morire. E dato che lo sapevo già da prima, soffrirò con minor pena il mio male, anche se non posso congedare del tutto i sensi, essendo fatta di carne sensibile.

[Lucrecia] Ne avevi di lavoro, madre, con tante ragazze, che sono un gregge faticoso da custodire.

[Celestina] Lavoro, amore mio? Anzi, riposo e sollievo. Tutte mi obbedivano, tutte mi onoravano, da tutte ero riverita; nessuna andava oltre la mia volontà; ciò che dicevo io, era buono; a ognuna davò il suo guadagno; non sceglievano altro che ciò che io gli mandavo; zoppo, guercio o monco, consideravano sano chiunque mi desse più denaro.

⁶ *Pedir celos*: cfr. *Aut.*: *Frase que vale hacer cargo a la persona amada de haber mutado su cariño y puéstole en otro.*

Mio era il guadagno, loro la fatica. E non avevo servitori grazie a loro? Cavalieri, vecchi e giovani, chierici di ogni tipo, dal vescovo al sacrestano. Appena entrata in chiesa vedevo cader giù berretti da prete in mio onore, come se fossi una duchessa. Chi meno doveva trattare con me, era ritenuto il più miserabile. Se mi vedevano da mezza lega, lasciavano le ore⁷; uno a uno, due a due, venivano dov'ero io, a vedere se comandavo qualcosa, a chiedermi ciascuno della sua [ragazza]. E c'erano alcuni che, mentre dicevano messa, appena mi vedevano entrare si turbavano, e non facevano né dicevano una cosa per il verso giusto. Alcuni mi chiamavano signora, altri vecchia [tía], altri amata, altri ancora vecchia onorata. Lì si concertava la loro venuta a casa mia, o le visite a casa loro. Lì mi offrivano denaro, lì promesse, lì altri doni, baciandomi l'orlo del mantello, e qualcuno anche la faccia, per farmi più contenta. Ora la fortuna mi ha condotto a uno stato tale che è tanto se mi dicono: buon pro ti facciano le ciabatte nuove⁸.

[Sempronio] Ci stupisci con queste cose, quando ci racconti di questa gente religiosa e di tonsure benedette. Non saranno tutti così?

[Celestina] No, figlio, né Dio voglia che io sostenga una cosa simile. C'erano molti vecchi⁹ devoti con cui io avevo poco da prosperare, e non mi potevano vedere, anche se credo fosse per invidia verso gli altri che mi parlavano. E siccome il clericato era grande, c'era di tutto: alcuni molto casti, altri che s'incaricavano di mantenere quelle del mio mestiere, e credo che anche adesso non manchino. E mandavano scudieri e garzoni ad accompagnarmi, ed ero appena arrivata a casa mia, che dalla mia porta entravano molti polli e galline, papere e anatre, pernici, tortore, quarti di maiale, focacce e porcellini. Ciascuno, come lo riceveva dalle decime di Dio, veniva subito a registrarlo, perché ne mangiassi io e le loro devote. E vino non ce n'era d'avanzo? Del migliore che si beveva in città, giunto da diverse parti: di Monviedro, di Luque, di Toro, di Madrigal, di San Martín, e di molti altri posti, e tanti che, anche se ho ancora in bocca la differenza dei gusti e dei sapori, non ho conservato la diversità delle loro terre nella memoria, che è chieder troppo che una vecchia come me, annusando qualunque vino, sappia di dov'è. E altri preti senza rendite, non gli avevano finito di offrire il pane, e mentre ancora il fedele gli stava baciando la stola, avevano già spiccato il volo verso casa mia. Fitti come una sassaiola entravano ragazzi carichi di provviste dalla mia porta. Non so come riesco a vivere, cadendo da un tale stato.

[Areúsa] Per Dio, giacché siamo venute per divertirci, non piangere, madre, e non affaticarti, che Dio rimedierà tutto.

[Celestina] Troppo ho da piangere, figlia, ricordandomi di un tempo così felice e della vita che facevo, e come ero servita da tutti, che non ci fu mai primizia di cui non fossi la prima a godere, quando gli altri non sapevano nemmeno che era nata. Si doveva trovare sempre a casa mia, se qualche donna incinta ne avesse avuto voglia.

[Sempronio] Madre, nessun giovamento porta il ricordo del buon tempo se non lo si può recuperare, anzi dà tristezza, come ora a te, che ci hai portato via il piacere dalle mani. Sparecchiamo la tavola; andremo a divertirci, e tu darai una risposta alla donzella che è venuta qui.

[Celestina] Lucrecia, figlia, lasciando perdere questi discorsi, volevo che mi dicessi il motivo della tua venuta.

⁷ La recitazione dell'Ufficio delle ore, che i sacerdoti celebrano ogni giorno in vari momenti della giornata.

⁸ Covarrubias: *buena pro le haga* era la formula augurale che il venditore diceva al cliente che acquistava la merce. Correas riporta il proverbio: *buena pro hagan los zapatos y la barba puta* (Correas Gonzalo de, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid 1942. Cfr. anche l'ed. di Louis Combet, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-américaines de l'Université, Bordeaux 1967).

⁹ Può essere un'allusione ai *cristianos viejos*, considerando che in fondo Celestina afferma sì che non tutti i cristiani erano immorali, ma subito dopo ironizza insinuando che le loro rimostranze nascevano da invidie.

[Lucrecia] Certo, già mi ero dimenticata della mia principale ambasciata e del messaggio, col ricordo di un tempo così felice come quello che hai raccontato, e sarei rimasta così senza mangiare per un anno, ascoltandoti e pensando alla bella vita di cui godevano quella ragazze. La mia venuta, signora, è per ciò che saprai: chiederti il cordone e, inoltre, la mia signora ti prega di farle visita e molto presto, perché si sente molto affaticata da svenimenti e dolori di cuore.

[Celestina] Figlia, in questi doloretto qui è più il rumore che la noce¹⁰. Mi meraviglio che soffra di cuore una donna così giovane.

[Lucrecia, *tra sé*] Va in malora, traditrice! Tu non sai cos'è? Questa vecchia falsa fa le sue fatture e se ne va; poi fa l'ingenua.

[Celestina] Che dici, figlia?

[Lucrecia] Madre, che andiamo subito e che mi dai il cordone.

[Celestina] Andiamo, che lo porto io.

[Fernando De Rojas, *La Celestina*, ed. di Dorothy S. Severin, Cátedra, Madrid 1994]

¹⁰ Modo di dire, per intendere che è più l'apparenza che la sostanza, come quando si rompe una noce e si trova che il guscio era vuoto.

Juan del Encina

Egloga I

Egloga rappresentata la notte della nascita del nostro Salvatore, dove sono introdotti due pastori, uno chiamato Juan e l'altro Mateo. E Juan entra per primo nella sala dove il Duca e la Duchessa stavano ascoltando il mattutino, e a nome di Juan del Encina viene a presentare certi componimenti per questa festa alla signora Duchessa. L'altro pastore, Mateo, entra dopo di lui e, rappresentando i detrattori e i maldicenti, comincia a ragionare con lui. E Juan, molto allegro ed esultante perché le loro signorie lo avevano accolto come loro, vince la malizia dell'altro. E promette che, venuto maggio, darà alla luce la compilazione di tutte le sue opere, perché gliele usurpavano e corrompevano, e perché non pensassero che tutta la sua opera era pastorale, come dicevano alcuni, ma conoscessero piuttosto che il suo sapere era più vasto.

[Juan] Dio vi salvi, buona gente! Penso, certo, qua sono, che vado a vedere la nostra padrona. Eccola, è molto splendente! O la visiera m'inganna, o è lei, senza dubbio. Sicuro! Le porto un presente, piccolo e di buon grado. Prenda vostra signoria. E non pensate di saziarvi, che non è cosa da mangiare, ma novità piacevoli per divertirvi, che mi piace accontentarvi più che a chiunque altro del mostro paese. Tutti debbono stimarvi, ma chi saprà lodarvi, per forte che sia? Per non parlare del nostro padrone, per il quale vi dobbiamo di più, tanto più che io lo chiamo sempre il nostro Cesare, che da tale albero [viene] tale ramo; sembra proprio piacere al gran figlio di Priamo. Se gli attribuisco una fama eccessiva, lo dica il suo gran potere. Già lo temono, di sicuro, in Francia e in Portogallo, perché sanno che uno simile di certo non c'è mai stato. Egli con le sue forze ci protegge e ci difende, e giuro anche, con sicurezza, che appena muove il piede, subito ne hanno paura oltre confine. È così giusto e perfetto, un tale castigatore di furti, che i lupi più sono affamati, più fuggono dal suo gregge. È già così lavorata la zolla nel suo territorio, che il povero più miserabile ora ha, Dio sia lodato, pane vecchio in abbondanza.

[Mateo] Oh, Juan, Juan, figlio di Pascuala! Bada, bada, qui stai tu?

[Juan] Dico, dico, allora che è successo? Devi forse averne il dazio?

[Mateo] Ti credi ormai elegante, che te ne vieni in palazzo? Andiamo, via, in malora! Credi di essere fatto per le sale? Non ti viene di generazione.

[Juan] Taci, taci ora, spia¹, che non manchi mai di essere malvagio, tu come tuo zio². Se ora, con questo freddo ti disponi a latrare, che farai in estate, quando per la rabbia per il mio vigore ti si bruceranno le viscere?

[Mateo] Oh, misero pastore, dei più malvagi del fato, ancora non vali più di un papero e ti consideri di grande valore!

¹ *Malsín*, nome con cui venivano indicate le spie che smascheravano i conversi ebrei giudaizzanti. Il riferimento alla generazione è infatti leggibile come un'accusa di non appartenere alla casta *cristiano-vieja* (cfr. Caro Baroja Julio, *Los judíos en la España moderna y contemporánea*, Istmo, Madrid 1978, 3 voll.).

² È stata vista in questa frase un'allusione a conflitti con la famiglia di Lucas Fernández.

- [Juan] Digerisci ormai, peccatore, quest'invidia che abita in te, che avresti ancor più rancore se spessi il lavoro che ho portato ora alla nostra padrona.
- [Mateo] Lascia perdere queste questioni, che poco ci guadagni. Io conosco bene le tue opere, e tutte insieme non valgono due pagliuzze.
- [Juan] Tu non hai visto i gioielli che ho sotto il mio giubbotto. Queste opere che sminuisci sono tozzi di pane e briciole che cadono dalla borsa.
- [Mateo] Io ti giuro su san Pelayo che chiunque ti disprezza, che non hai mai ciucciato una sola goccia di latte buono.
- [Juan] Anche se ora io porto solo un fagotto di vestito, tu lascia venire maggio e vedrai se non tiro fuori un abito dai colori splendenti. Con la mia pietra focaia tirerò fuori tanta luce in poco tempo, che verranno da qualunque ricovero ciascuno col suo tizzone da accendere. Dal mio mucchio darò loro ghiande da mangiare, ma alcune sono tali che ci vorrà molto da fare per rodere il guscio.
- [Mateo] Ma io ti prometto, Juan, per quanto tu possa essere soddisfatto, che posso portartene più di tre che diranno il contrario: che so bene che si burleranno delle tue opere e di te.
- [Juan] E chi saranno questi tali, se non Juan il sacrestano, che è invidioso di me?
- [Mateo] Anche Pravos, buono zampognaro parla di te, e il fidanzato di Sorvajos, e il padre di Gil Vaquero, e il nipote del fabbro, e Lloriente, tuo cognato, e il figlio del guardiano delle messi, che è un ragazzo con un buon gregge³, criticano tutto il tuo lavoro.
- [Juan] Davanti a questi signori, a chi mi volesse criticare, io mi impegno a mostrare per un errore mio mille errori loro. Considerami tra i migliori. Bada che sei in inganno, che se vuoi di cose di pastori o di *arte mayor*, tutto so, Dio sia lodato. E non dubito di aver errori in qualche mio vecchio scritto, che quando ero un ragazzino, non sapevo quasi nulla. Ma ora è così cesellato ad arte il mio lavoro che, anche se viene esaminato, non ci sarà cos mal versificata, se non mente lo scrittore.
- [Mateo] Ora dico che sei un ragazzo davvero perfetto.
- [Juan] Io ti giuro che tale mi considerano i miei padroni, e da quando abito qua, sono diventato ancor più splendido.
- [Mateo] Qui abiti?
- [Juan] Certamente!
- [Mateo] Come ti va?
- [Juan] Mi va bene.
- [Mateo] A maggior ragione ora ti credo⁴.
- [Juan] E tu non lo avevi ancora saputo?
- [Mateo] In fede, no, certo, dico.
- [Juan] Ebbene, questi due sono i miei padroni.
- [Mateo] Ti hanno già accolto?
- [Juan] Dico! Sono già d'accordo, e mi danno anche una buona paga.
- [Mateo] Che ti hanno dato? Che hai avuto?
- [Juan] Ancora non ho maturato nulla.
- [Mateo] Quindi non ti hanno dato niente?
- [Juan] Non mi hanno dato, ma daranno, se Dio gli concede vita.
- [Mateo] Non smettere di servirli, per la verità, che lo faranno: che io ti assicuro, Juan, che non ti scaldi a un fuoco di paglia, né ti mancherà più il pane.
- [Juan] Non sono padroni che si stanno compiacendo di pochi spiccioli.
- [Mateo] E anche con questo piacere parli tu di divertimento? Io penso che, come il paggio di Ledesma vorrai essere, quello che, essendo il più valido, fu affidato dal padre al Duca. Io ti giuro che, avendo tali padroni, nessuno più ti prenderà in giro.

³ *De buen apero*: *apero* significa tutto ciò che ha attinenza con le bestie, e il riparo in cui le bestie sono alloggiato.

⁴ Il testo dice: *no te creo*.

Finale

[Juan] Grazie a Dio, che mi ha fatto questa grazia di essere loro.

[Mateo] Se avessi tali padroni uscirei dalle miserie io.

[Juan] Non si è mai visto un padrone simile né una padrona tanto amata, mai sono nati eguali. Dio, che tali li ha creati, dia loro mille anni di vita.

[Juan del Encina, *Teatro completo*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Cátedra, Madrid 1991, *originale in versi*]

Juan del Encina

Egloga VI

*Rappresentata nella stessa notte di carnevale*¹. Dove sono introdotti gli stessi pastori di prima², chiamati Benito e Bras, Lloriente e Pedruelo. Ed entra per primo Benito nella sala in cui si trovano il Duca e la Duchessa e, steso al suolo, con molta calma comincia a cenare; entra poi Bras, che aveva già cenato, entra dicendo: Carnevale fuori!. Ma per l'insistenza³ di Benito, torna di nuovo a cenare con lui. E mentre cenano, e ragionano sull'avvento della Quaresima, entrano Lloriente e Pedruelo, e tutti e quattro insieme, mangiando e cantando con gran piacere, danno termine alla loro festa.

[Bras] Carnevale fuori! Carnevale fuori!

[Beneito] Aspetta, aspetta, ché non sono ancora sazio.

[Bras] Io sono già gonfio, Dio sia lodato!

[Beneito] Ho la pappagorgia quasi al massimo.

[Bras] Porca puttana!⁴ Chi potrebbe mangiare di più?

[Beneito] Siedi, siedì, Bras, mangia ancora un boccone.

[Bras] Non ci riesco⁵, giuro. Ho già mangiato tanto che sono così pieno che mi si rigonfia la pancia⁶.

[Beneito] Siedi.

[Bras] Visto che insisti⁷, eccomi qua. Cos'hai da mangiare? Di'.

[Beneito] Buona pancetta e quest'orcio di vino, del migliore che ho mai visto.

[Bras] Dà allora, dà, mangiamo e beviamo. Muoia la gatta e muoia sazia⁸. Scostati, Beneito, scostati, ché possiamo entrarci e stenderci bene.

[Beneito] Stenditi, Bras, e divertiamoci oggi che è san Pappagorgia, ché così fanno i nostri padroni.

[Bras] I nostri padroni hanno già cenato, e di lusso.

[Beneito] E anche a quattro ganasce⁹.

[Bras] Se mi dessero una botta adesso, maledizione, scoppierei.

¹ *Antruejo*, da *entruejo*, lat. **introitus*, poi *entroido*, cioè entrata (= di quaresima). *Carnestolendas*, lat. *caro*, *carnis* (carne) e *tollendus*, da *tollere*: togliere, levare. Entrambi i termini indicano gli ultimi tra giorni di Carnevale. Esiste anche un antico *carnal*, per *carnaval*.

² Cioè della precedente *Egloga V*.

³ *Importunado*, in senso latino di presentare istanza, insistere.

⁴ Come imprecazione, e non come insulto rivolto a una persona determinata, *hideputa* corrisponde più al nostro «porca puttana» che a «figlio di puttana».

⁵ *Cumprre*: *cumprir*, *cumplir*. el senso che non è una cosa che gli si può chiedere di fare.

⁶ *Pancho*, voce familiare, lat. *pantex*, *-icis*.

⁷ *Acusar*, probabilmente nel senso ironico di chiamare in giudizio.

⁸ Proverbio, benché più diffuso nella forma *muera Marta y muera harta*.

⁹ *Traque y restraque* (il secondo è un rafforzativo del primo). *Traque*: rumore, scoreggia.

[Beneito] Pigia, manda giù un buon boccone¹⁰.

[Bras] Non mi entra.

[Beneito] Porca puttana! Quant'è buono questo colorato! Mangia, mangia, mangia, mangia, non ci colga ancora stesi¹¹ la Quaresima. Divoriamoci questi bocconi¹².

[Bras] Se anche si fa vedere, non credo che possa rompermi i lombi¹³.

[Beneito] In verità, Bras, a me ha fatto tanto spavento, che anche se ceniamo a tutta forza, ti giuro che ci domerà.

[Bras] Dove l'hai vista?

[Beneito] L'ho vista camminare su quei campi, dietro il Carnevale,¹⁴ a randellate per cacciarlo da ogni nostro paese. Dovevi, dovevi vedere spuntare tra i monti una tale schiera di porri che non so dirla a parole¹⁵. E dall'altro lato spuntò lo stendardo della lega e degli ortaggi, dicendo alla salsiccia: "Salvati, salvati, ormai è tempo di confessarti". Si afflosciarono in tal modo le frittelle che maltrattarono coi loro dolori le genti gauderece¹⁶. Si fece avanti la sardina, scintillante, e assalì la pancetta e le diede un colpo¹⁷ così violento che è impossibile non averne spavento. Con tale potenza ne domò la resistenza, che in questi quaranta giorni dubito che possa rialzarsi. Avresti visto gli agli guerrieri, con forti mortai ben calcati in testa¹⁸, saltare per quei prati agilissimi con lance e pestelli; i galli molto confusi tra i colli, stanchi, morti, feriti, sperduti tra i canneti¹⁹. Le cipolle misero la lancia in resta e spuntarono dal ciglio del colle; le uova, il burro e il formaggio non si fermarono, ché certo subito cedettero e abbandonarono il triste Carnevale. Disordinatamente fugge a briglia sciolta. Fino ad ora hanno combattuto.

[Bras] Oh, che guerra crudele! In grande afflizione mi dà con la sua venuta la Quaresima dolorosa.

[Beneito] Senza dubbio viene molto in fretta. Non può tardare ancora molto.

[Bras] Vedo spuntare lì Lloriente e il figlio di Menga.

[Beneito] Vengono verso di noi?

[Bras] Certo.

[Beneito] Urla forte, da stordirli di grida.

[Bras] Sarà il caso. Qua, ragazzi²⁰, qua!

[Lloriente] Volete che veniamo là?

[Bras] Certamente.

[Beneito] Muovetevi, muovetevi, venite, ché ce ne sarà per tutti.

¹⁰ *Calca* = *apretar*: spingi giù un boccone (*Diccionario de la lengua española*, a cura della Real Academia Española, Espansa-Calpe, Madrid 1992, ventunesima edizione, d'ora in avanti indicato con la sigla: RAE).

¹¹ *Rellanos* = *arrellanados*: *Ensancharse y extenderse en el asiento con toda comodidad* (RAE). Il senso è: che non arrivi la quaresima quando ancora ci sono cose da mangiare, che dovranno essere lasciate.

¹² *Harbar*: fare qualcosa in fretta e disordinatamente, spicciarsi.

¹³ *Desllomar* (*ll* = *l*): *derrengar, quebrantar gravemente los riñones o lomos del hombre o animal* (Aut.). Frase eufemistica, come dire: non sarebbe certo la quaresima a rompermi il culo.

¹⁴ Comincia il tradizionale combattimento tra Carnevale e Quaresima, cioè tra l'esercito della carne e quello delle verdure. Tema molto diffuso nella letteratura popolare europea. Un grande precedente spagnolo è nel *Libro de buen amor*.

¹⁵ *Percontar*, con il prefisso intensificativo *per-*, cultismo tipico della parlata rustica.

¹⁶ *Papillarte* viene da *papilla*, che è la pappa dei bambini piccoli, fatta col miele.

¹⁷ *Batricajo*, usato anche da Lucas Fernández e Torres Naharro.

¹⁸ *Encasquetados*.

¹⁹ *Cañavera* = canna da palude. Il testo dice che i galli sono in potere di *cañaveras*. Non saprei interpretare diversamente.

²⁰ *Zagal*, pastore mozzo, subordinato al *rabadán*, che comanda un intero gregge, distribuito tra vari *zagales*; il grado superiore della gerarchia pastorile è il *mayoral*.

[Lloriente] Pedruelo, dà, muoviamoci. Ci divertiremo un po', ché presto presto cambieremo, perché ci passerà la rabbia.

[Pedruelo] Andiamo, presto, non tardiamo, che io porto un recipiente di latte fresco per inzuppare [il pane].

[Lloriente] Buon pro vi faccia, lavoratori.

[Pedruelo] Dio lo voglia. Con quanta calma mangiate!

[Bras] Vogliamo riposarci perché c'è tempo, ché dopo tutto si paga.

[Lloriente] Gran miseria ci aspetta²¹ domani.

[Beneito] Digli di sedere, Bras.

[Bras] È gentuccia che mangia bene. Sedetevi qui, ragazzi, mangioni, aguzzate le mascelle.

[Lloriente] Sì, che non siamo lavoratori mangioni e nemmeno beoni.

[Bras] Figli di puttana, poppantoni, non lasciate una sola capra senza popparla.

[Pedruelo] Se parlassero le bisacce!

[Beneito] Che porti nella bisaccia? di', ragazzo.

[Pedruelo] Porto un recipiente di latte, perché buon pro ci faccia.

[Bras] Ah! poppante, è delle capre di Antón?

[Pedruelo] Non sono mica un ladrone! Parli molto male. Anch'io possiedo capre, benché non siano tante.

[Beneito] Dà qua, Pedruelo, dà qua, tira, tira fuori. Mangiamo a mordi e bevi e non molestiamoci l'un l'altro.

[Bras] Se è di vacca, è dannoso²² e vigliacco.

[Beneito] E' buono se la vacca non è troppo magra.

[Pedruelo] Io ve lo darò di capra, e dovete bere con misura²³. Bevi tu per primo, capraio Bras. Che modo ineducato di bere!

[Bras] Beva Benito, poi, che è bovaro, e poi Lloriente, pecoraio.

[Pedruelo] Io voglio essere l'ultimo, per bere forte e a mio gusto, perché ho portato io la cosa.

[Lloriente] Beneito, dato che sei umano, bevi piano.

[Pedruelo] Figlio di puttana! e come bevi!

[Beneito] Taci, taci, non disturbarmi quando tocca a me, non parlare così presto.

[Lloriente] Dammi qua, Beneito fratello, berrò e poi lo darò a Pedruelo, buono e santo.

Finale

[Beneito] Pulisciti prima il moccio. Bevi poco, ché resti per Pedruelo.

[Lloriente] Taci, tu, ragazzino, che non sono stolto, e lo mando giù molto educatamente.

[Pedruelo] Guarda me, come lo tocco senza rumore²⁴, e ora, su, a cantare, e vedrai come ci do dentro²⁵.

²¹ *Amagar*, minacciare, incombere.

²² *Perdañosa*, con il prefisso intensificativo *per-*.

²³ *A estaca: estaca* è un palo a punta, che si usa, tra l'altro, per segnalare i confini tra lotti di terreno. *Aut.* riporta l'espressione *estar a estaca*, avere poco spazio o con la razione di cibo limitata. La libagione del latte ha un antico valore simbolico come cerimonia di purificazione, il che può essere coerente con il contesto, come indicazione del passaggio alla quaresima. Però, nel mondo trovadorico è simbolo dell'osservanza della morale cortese. Questo elemento potrebbe essere tenuto presente, insieme al valore simbolico del latte come segno dell'età aurea pastorile. In tal caso si avrebbe il passaggio dal pastore concreto, che interpreta lo spirito carnevalesco antiquaresimale, al pastore ideale, che osserva una sua morale (età aurea), anch'essa contrapposta alla quaresima. Si ha così un'importante congiunzione di Carnevale e spirito dell'età dell'oro.

²⁴ *Sollar*, arcaismo per *soplar*. Allude al bere rumorosamente, risucchiando l'aria.

²⁵ *Frocar: dar, golpear* (Miguel Ángel Pérez Priego, in *Cuatro comedias celestinescas*, Universidad de Valencia 1993, 159).

Villancico

Oggi mangiamo e beviamo,
divertiamoci e cantiamo,
che domani digiuneremo.

In onore di San Carnevale
oggi gonfiamoci per bene,
imbottiamoci queste pance,
riempiamoci la pelle
che è costume del paese
che oggi ci saziamo tutti,
ché domani digiuneremo.

Onoriamo un così buon santo
purché nella fame ci soccorra²⁶.
Mangiamo fino a non poterne più²⁷
ché domani c'è grande afflizione.
Mangiamo, beviamo tanto, fino a scoppiare,
ché domani digiuneremo.

Bevi, Bras, e più ancora tu, Beneito,
beva Pedruelo e Lloriente.
Bevi tu prima,
ci toglierai questo problema²⁸.
Nel bere bene ho diletto,
dà qua, dà qua, berremo,
ché domani digiuneremo.

Finale

Divertiamoci oggi,
ché domani viene la morte,
beviamo, mangiamo forte,
andiamo verso le bestie.
Non perderemo alcun boccone,
ché andremo mangiando,
*e domani digiuneremo*²⁹.

[Juan del Encina, *Teatro completo*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Cátedra, Madrid 1991,
originale in versi]

²⁶ Notare il tema del carnevale come condizione in cui non si patisce la fame.

²⁷ A *calca porra*: forse *calcar*, premere, con un bastone (*porra*) per far più spazio.

²⁸ *Preito*, per *pleito*, non chiarissimo in questo passo.

²⁹ Charlotte Stern ritiene che vi sia qui una parodia religiosa. L'orazione al santo burlesco come parodia del canto finale alla Vergine nei testi sacri sul natale. Per Pérez Priego tutta la scena è parodica dello schema natalizio. Va aggiunto che questa parodia liturgica è un elemento tipico della cultura carnevalesco-popolare.

Juan del Encina

Egloga di Plácida e Vitoriano

(vv. 649-776)

[Eritea] Dio vi conceda una buona notte, Flugencia, che brutto aspetto avete, sia sempre
[buona] per voi.

[Flugencia] Siate la benvenuta, comare Eritea. Che cercate? Dove andate a quest'ora?

[Eritea] Vado a casa di Febea.

[Flugencia] A far cosa? Sentiamo.

[Eritea] A parlottare di un certo imbroglio, parliamo della sua gravidanza. Sono giorni che
cerchiamo di fare un figlio in un modo o nell'altro. Ha già le doglie, sarà un miracolo
se ne scampa.

[Flugencia] Lo mostra bene il suo aspetto: è vicina al parto la meschina.

[Eritea] Gli hanno già messo il nome.

[Flugencia] Anche voi avrete un bambino presto.

[Eritea] Oggi ha partorito la sua vicina e se lo vende.

[Flugencia] Ne avrete un altro da lì vicino.

[Eritea] Vado, ché Febea sta in ansia.

[Flugencia] Potessimo non avere mai dolore!

[Eritea] Né lo abbia chi ci vuol bene.

[Flugencia] Ancora non abbiamo il figlio e già gli diamo il nome, da dovunque venga!

[Eritea] Io lo avrò da una donzella che conosco, quando partorirà.

[Flugencia] Mi venga un colpo se non indovino chi è questa donzella: quella che domenica
nell'orto hanno sposato con il guercio. Per l'anima mia, è certo lei! Dite, comare, è lei?

[Eritea] Acqua in bocca, comare, è proprio lei!

[Flugencia] E' davvero bella! Un problema per lo sposo, subito cuculo [=becco] e cornuto.

[Eritea] Bene, gliel'hanno data per vergine.

[Flugencia] Io ci credo, maledizione, Eritea, e non lo metto in dubbio. Voi col filo di seta le
cucirete la verginità, che sia più che resistente.

[Eritea] Se avessi tanti ducati quante verginità ho fatto, non entrerebbero in casa. Faccio la
verginità così stretta che più di un paio hanno la zucca rotta. Voi lo sapete bene.

[Flugencia] Lo so sì, per i miei peccati.

[Eritea] Be', se dico di Febea, le sue verginità non hanno numero: non c'è chi crei tante
verginità.

[Flugencia] Quante saranno, Eritea?

[Eritea] Per Dio, sono già più di cento, per la verità, ma ora ha deciso di partorire.

[Flugencia] E a chi attribuirete il figlio?

[Eritea] A un certo protonotario. Ora viene il bello: su di lui sono in lite lui, un frate e un
notaio, e io taccio. Tutti pensano di averlo in carico, credo anche uno speciale.

- [Flugencia] Dio assista questa gravidanza, ch  ha gi  superato i quaranta. Dicono bene che ai vecchi, capelli di pece¹.
- [Eritea] Di pi ! Saranno cinquant'anni che ha smesso di poppare.
- [Flugencia] E ancora si dice donzella e si ritiene giovane? Oh che graziosa arguzia! Non ho mai visto un fatto del genere, restare incinta dell'aria. Mai ci sono nozze senza frate, ch  penetrano come saette.
- [Eritea] Non so niente, ma di sua mano mi   stata data questa gonna che porto. Sia frate o sacrestano,   meglio avere amori con questi che danno, piuttosto che con un corteggiatore tutto rileccato, ch  son tutti ingannatori senza denaro e presumono che glielo si debba [=concedersi] per diritto, perch  sono signori.
- [Flugencia] Per l'anima mia, Eritea, proprio ora   andato via da qui uno di questa razza; ma per quanto galante sia, non mi inganner . Venga la paga, se vuole che io faccia per lui.
- [Eritea] Fate cos , comare. E come vi va con quello a cui abbiamo dato i filtri?
- [Flugencia] Eritea, mi burlo di lui, mi mostro molto crudele.
- [Eritea] Hanno fatto effetto le pozioni. Io assicuro che dove entra il mio sortilegio non sono amori posticci. Figlia, quand'ero giovane li pelavo e ripelavo questi sbarbatelli che con il vigore giovanile si sollazzano, e non gli lasciavo pelo. Giovincelli!. Ora gli restituisco i colpi² che in altri tempi gli prendevo io.
- [Flugencia] Eritea, andate con Dio, ch  voglio entrare in casa: ci sono due che stanno venendo qua.
- [Eritea] Entrate, Flugencia, ch  anch'io voglio avviarmi;
- [Flugencia] Dio vi aiuti.
- [Eritea] Arrivederci, Flugencia,   tardi, Febea mi star  aspettando.

[Juan del Encina, *Teatro completo*, ed. Miguel  ngel Pérez Priego, Cátedra, Madrid 1991, *originale in versi*]

¹ Proverbio per dire che i vecchi si tingono i capelli, in senso di rimprovero per indicare cose che i vecchi non dovrebbero fare.

² *Cuchillos*, coltelli, termine che ha dato diversi problemi interpretativi. Io credo che stia qui per coltellate, chiaramente eufemistico del rapporto sessuale. In effetti non   detto che gli abbiano dato filtri per farlo innamorare; se pensiamo a filtri afrodisiaci o per sostenere il vigore sessuale di una persona non troppo giovane, la frase si chiarisce: avendo sparato i suoi *colpi* con Eritea, il nostro amico ha esaurito le cartucce, e ora Eritea glieli restituisce, per modo di dire, dandogli nuovo vigore con afrodisiaci.

Juan del Encina

Atto della pelata

*Atto della pelata*¹, in cui si introducono due pastori, Piernicurto e Johanparamás, i quali stavano vendendo la loro mercanzia in piazza, quando arrivarono certi studenti che li pelarono, facendo loro altre burle peggiori. Separatisi i paesani per fuggire loro, Johanparamás andò a casa di un cavaliere, ed entrando nella sala, trovandosi fuori dal pericolo, cominciò a raccontare l'accaduto. Arriva Piernicurto, rimasto indietro², e dice che tutti gli animali sono andati perduti. Ed entrò uno studente mentre parlavano, a rifargli il servizio³ e, vedendolo solo, lo cacciano dalla sala. Giungono altri due pastori e Johanparamás canta un villancico.

[Johanparamás] Levatevi e fate posto! Lasciate entrare, in nome del cielo, ché non mi hanno lasciato un pelo da strappare sulla testa. Ora, signore, fate chiudere quella porta di fuori, ché viene una banda di rapaci dietro di me per scarmigliarmi (i capelli). Non c'è altro luogo dove stare più sicuri. Per Dio, per Dio, giuro e rigiuro che, anche se non venderò l'asina né la mercanzia, non tornerò in piazza, davvero, giuramento doppio. Via, che sulla piazza volano le pelate⁴; se mi fossi fermato a discutere e non fossi venuto di corsa, avrei avuto in poco tempi i capelli tutti scompigliati, ché quella brava gente lo avrebbe fatto a buon prezzo. Ah, corpo di sant'Antonio, che persecuzione! Ancora mi stupisco che ci siano tanti mascalzoni. Al diavolo quel branco di indemoniati. Ho dovuto raddoppiare le mie forze per uscire da un bel guaio. Sicuro che ne acquisterò buon onore in paese d'ora in poi, anche se a qualcuno non giova tanto ciò che ha studiato. Altri avranno speso di più, ma a me, senza saper leggere, qua mi hanno fatto baccelliere e non mi è costato un soldo⁵. Mai si accresca la scienza, né il frocio

¹ *Repelón* = strappare i capelli. Covarrubias: «*Repelar: sacar el pelo, y particularmente de la cabeza, castigo que se suele dar a los muchachos. Repelón es tal castigo*». In Lucas Fernández, *Farsa de Bras y Beringuella, repelón* nel senso di ripassata, castigo in generale (Lucas Fernández, *Farsas y églogas*, ed. María Josefa Canellada, Castalia, Madrid 1976).

² *En la reçaça*: la *reçaça* è propriamente la retroguardia militare. Il verbo *rezagar* ha anche il significato di restare indietro, in forma riflessiva (RAE). Il termine è comunque formato da *zaga, detrás*, che *Aut.* dà già come voce antica, di origine araba.

³ *Refazer la chaça*: *Aut.* riporta la frase *Rehacer la chaza*: «*Volver sobre la misma chaza, por dudas de quien lo ganó, o por convenio de volver a jugar el mismo lance*». *Chaza*, nel gioco della pelota, è la mossa con cui la palla viene bloccata impedendole di fare punti, ma è possibile che Encina abbia presente l'espressione *hacer chazas*: «*Frase metafórica con que se da a entender que alguno tiene hechas, o va haciendo diligencias muy oportunas para conseguir alguna cosa que pretende*» (*Aut.*); in tal caso *rehacer la chaza* è un'espressione ironica per dire che lo studente vuole ripetere il trattamento e pellarli di nuovo.

⁴ *Andar por alto* = *irse por alto* (RAE), in modo eccellente. Qui forse volano, in riferimento alla *milanera*.

⁵ Allude al fatto che, strappandogli i capelli, gli hanno fatto la tonsura tipica degli studenti.

che la cerca! Davvero, chi mi crede, non studi un sapere così spregevole, ché giuro sulla mia coscienza che se studiasse molto, mi costerebbe ancor più cara di un po' di diarrea. Volesse Iddio che non si facessero beffe degli altri in questo modo, perché darebbero addosso a chiunque, senza pensarci due volte. Che accadrebbe se facessero un sol gruppo⁶ delle asine con le loro bardature addosso? Non mancherebbero certo i ladri che le rubino in un "Dio mi aiuti".

[Piernicurto] Là va tutto al diavolo: asine, basti e porri! C'è meno coscienza in loro che nei cani, per san Paolo! Ancora mi stupisco di come riesco a parlare, dato il frangente in cui mi sono visto; avrei preferito perdermi io piuttosto che il mio lavoro.

[Johanparamás] Oh maledizione a san Bottino! E le asine sono perdute?

[Piernicurto] Perdio, considerale andate!

[Johanparamás] Ti giuro su san Martino che qualche figlio di maledetto⁷ si diventerà con la loro fuga.

[Piernicurto] La tua era gravida?

[Johanparamás] Sì, ma gravida di un ronzino. Dio! Di questa partita avremo di che raccontare.

[Piernicurto] E al tuo padrone di che pagare, secondo le sue usanze.

[Johanparamás] No, il pagamento non si evita. Figlio di puttana! E che altro? Ora gli devi qualcosa, e vedrai come te lo addebita.

[Piernicurto] Bisognerà pagarglielo per bene, fino all'ultimo pelo.

[Johanparamás] Puoi giurarlo sul cielo, che mi toglierà il guadagno di quest'anno per l'asina e la gravidanza.

[Piernicurto] Ma no, ché ormai è vecchio e vorrà perdonarti.

[Johanparamás] Sono dolori con questo guardiano, se non ho l'asina a portata di mano; se gli debbo dare ciò che guadagno, anche ora non si deve tardare.

[Piernicurto] E non conti il basto, che era quasi nuovo.

[Johanparamás] Anche quest'altra farina. Cara costerà l'asina.

[Piernicurto] Torniamo a cercarla dove eravamo prima, tra quegli studenti.

[Johanparamás] Bel miglioramento! Sarebbe meglio pagare l'asina e a caro prezzo. Ci sistemerebbero le chiome, che io sia maledetto se tornerò là! Per questa mano con cui mi segno, non tornerò più in città!

[Piernicurto] Cattivo giuramento s'infranga al suolo! Sarai più prudente e vedrai le cose diversamente quando l'avrai dimenticato; ora sei spaventato.

[Johanparamás] Il cane che provò la scottatura...⁸.

[Piernicurto] Presto riderò della paura che hai preso.

[Johanparamás] Quando mi sono visto circondato, e che non potevo uscirne, per il fatto di non poter fuggire mi si angosciava l'anima, sicché mi venne una tale calma che ho pensato di morire.

[Piernicurto] Al che hai visto arrivare due bastonate ben assestate.

[Johanparamás] Erano così accalcati che non potevo muovermi. Ho cominciato ad alzarmi e c'è stato un pigia pigia, e non ho trovato via d'uscita attraverso cui scappare.

[Piernicurto] Figlio di puttana, e guardatelo un po'! In malora sei venuto qua.

[Johanparamás] E a te, che il diavolo ti porti, non hanno fatto altrettanto?

[Piernicurto] Io ti giuro su san Doval che se mi avessero pelato forse gliene sarebbe venuto parecchio male.

[Johanparamás] Per la verità, per l'anima mia, con ciò che stai dicendo, perché venivi correndo quando sei entrato per di là?

[Piernicurto] Perché pensavo che ti stessero ancora pelando.

⁶ *Amontonar*, qui nel senso di metterle insieme per portarsele via. Johanparamás non sa ancora che le bestie sono perdute

⁷ *Hideruín =hijo de ruin.*

⁸ *Nunca más perro al molino.*

- [Johanparamás] E te ne venivi riguardando se c'era qualcuno dietro di te? E se tu li avessi trovati qui e mi avessi visto pelare, avresti potuto farli smettere, pur con tutto il tuo impegno?
- [Piernicurto] Tu lo avresti visto, se avessi potuto vederlo, qual giovamento avresti avuto con ciò che gli avrei detto.
- [Johanparamás] E tu molto bene ne saresti venuto fuori! Giuro su san Salvatore che se quelli ti avessero sentito parlare, ben volentieri ti avrebbero preso per mallevadore. Ti avrebbero tagliato intorno queste criniere e non ti sarebbero valse ragioni né parlare come dottore. La legnata ben assestata, vibrata su quella testa, non te ne saresti andato davvero senza risposta, a costo di irritarti⁹.
- [Piernicurto] Ben altre ne ho passate, dove c'era molta ressa, ma quando non potevo fare altro, fuggivo attraverso i campi.
- [Johanparamás] In verità, così ho fatto io per amore dei capelli, e dopo che sono uscito di tra loro, maledetto chi si preoccupò di venirmi dietro e di correre.
- [Piernicurto] E anche dopo, di sicuro, non hanno dormito i piedi.
- [Johanparamás] Certo, perché no?
- [Piernicurto] Ora, su, prepariamoci, muoviamoci, se vuoi, di'.
- [Johanparamás] Ma, per l'anima tua, riposiamoci qui tutti e due.
- [Piernicurto] Al diavolo, non attardiamoci qui ora a riposare.
- [Johanparamás] Non ho mai visto tanta ostinazione. Mettiti comodo ora, riprendiamo fiato.
- [Piernicurto] Prendi là! Bel lavoro per avere questo guadagno!
- [Johanparamás] Siediti, non stare dritto.
- [Piernicurto] Cammina, muoviti! ché non voglio.
- [Johanparamás] Perché sei così ostinato? Riposati e Dio t'aiuti.
- [Piernicurto] Mi fa male una natica.
- [Johanparamás] Come? C'è qualcosa nel didietro?
- [Piernicurto] Alla fine, di quelle bravate debbono essermi entrate nelle natiche due piccate, che più non hanno potuto fare.
- [Johanparamás] Porca puttana, e che gusto! Con la coda¹⁰ ti giostravano!
- [Piernicurto] Sappi che stavano accalcati.
- [Johanparamás] Sì, sì, ché così doveva essere.
- [Piernicurto] Taci, che si farà vendetta, te lo giuro, per Dio! Perché in agosto andranno a due a due da quelle parti e io gli darò la paga per quello che hanno fatto qua.
- [Johanparamás] Lo dica chi lo farà.
- [Piernicurto] Giuro al cielo che si farà.
- [Johanparamás] Porca puttana, se ti si vedesse avviluppato con un paio di loro!¹¹
- [Piernicurto] Non basterebbero le bende per loro se li avessi in campagna. E sia maledetto se fuggirà da loro, fossero anche otto.
- [Johanparamás] Ebbene non avrebbero sconti da te, se fosse come dici.
- [Piernicurto] Certo che non era proprio un anno cattivo, che dovevano mettermi sotto!
- [Johanparamás] Potrai ben sperarlo, ma almeno col tuo danno.
- [Piernicurto] Fiducia in Dio, ché ora mi do da fare per tirare bene con la fionda la fottuta pietra rotonda che arriva come una picca¹².
- [Johanparamás] Sì, elegantemente¹³ fuggono se dietro di loro viene qualche sasso.

⁹ *Ser ahotado*: secondo Pérez Priego deriva da *ahotas* = *sicuro, certamente*, forse con valore verbale di *scommetterci*. Non mi convince, ma se non c'è altro di meglio, si può tradurre: ci puoi scommettere. RAE riporta *ahotar* nel senso di incitare, stimolare, irritare. Potrebbe allora essere una battuta umoristica: avrebbero risposto anche a costo di farti arrabbiare.

¹⁰ *Rabo*, normalmente usato come eufemismo dell'organo sessuale maschile.

¹¹ *Embuelto*: avvolto, coinvolto, mettersi in mischia, ma anche vivere in concubinato.

¹² *Juña como picaño*. Non si può definire chiarissimo. *Picaño*, da *picada*, colpo, ferita, qui forse nel senso di colpo di picca.

[Piernicurto] E qui, vestiti del loro mantello, sembra che non si muovono.
 [Johanparamás] Ah, non c'è diavolo di cui non si burlino!
 [Piernicurto] Ora lasciali sfottere, ché se vengono in paese, io farò in modo che non si divertano.
 [Johanparamás] Dico, ehi, che accadrebbe se li vedessi avviluppati con tua moglie!
 [Piernicurto] Lungi da me! Se li vedessi, maledetto chi resterebbe, che non fosse strapazzato a legnate¹⁴.
 [Johanparamás] Facilmente verrebbe loro voglia.
 [Piernicurto] No, nessuno oserebbe.
 [Johanparamás] Uno no, ma tutti sì.
 [Piernicurto] Via, che non lo faranno.
 [Johanparamás] Sì, so bene che non oseranno, ché si spaventerebbero di te.
 [Piernicurto] Per la verità, se ci sono io, non saranno tanto arrabbiati¹⁵, e anche se fossero tanto indomiti, avranno bene timore di me.
 [Johanparamás] Giuro a san Pego¹⁶ che hanno la vergogna ormai così rasoterra che si sistemano¹⁷ in casa prima ancora che qualcuno gli apra.
 [Piernicurto] Ora alzati, su, muoviamoci da qui.
 [Johanparamás] Dài, sta buono lì, non usciamo ora là.
 [Piernicurto] Magari è peggio se resti fermo. Verrà qualche deviato a vedere se stiamo qua.
 [Johanparamás] Taci, non verranno, ché restano lì tutti insieme. Se sospettano qualcosa lo faranno certamente.
 [Piernicurto] Alzati, ora, Joan, non startene a riposare tranquillamente.
 [Johanparamás] Dài, non insistere, ché non verranno a parare mai qua.

(Entra lo studente)

[Piernicurto] Dico, ehi, sei cristiano? Vedi? Qui viene la cavalletta. Stai facendo un sonnellino. Non è possibile riposare con quelli.
 [Johanparamás] Bene, ora vedrete voi come scotta la pelata.
 [Piernicurto] Bella idea, ma penso che non oserà.
 [Johanparamás] O maledizione a te¹⁸.
 [Studente] Pastori, perché litigate?
 [Piernicurto] Fatevi in là, non vi accostate.
 [Studente] Che vi ho detto di male?
 [Piernicurto] Guardate, don Beccafico, non burlatevi di noi.
 [Johanparamás] Sì, sì, per la mia tonsura, sicuro che si avviluppa con te.
 [Studente] Vediamo perché temete, pastori, che io stia qui.
 [Piernicurto] Sarà meglio che ve ne andiate da lì, per Dio, piuttosto che restare. Parlerete da fuori, non fate queste lagnanze.
 [Studente] Di che paese siete voi?
 [Johanparamás] Vi sembra una buona cosa...?¹⁹
 [Studente] Sì usa chiederlo.
 [Piernicurto] Sappiate allora che è un uso molto cattivo.
 [Studente] Dite, su.

¹³ *Chapadamente*, da *chapado*, aggettivo che in realtà indica perfezione, modo eccellente di fare qualcosa.

¹⁴ *Derregar*: *derribar la fruta del árbol tirando un palo* (RAE).

¹⁵ *Ahotados*, probabilmente nel senso già visto.

¹⁶ *Pego* è eufemismo per Pedro, però è anche una parola che significa inganno.

¹⁷ *Se chapas*: Covarrubias, *Tes.*, riporta *chapearsela*, nel senso di accomodarsi, aggiustarsi qualcosa come una *chapa* o lamina.

¹⁸ *Pesar de san Contigo*: eufemismo per: maledetto te (*contigo* significa con te).

¹⁹ Piernicurto non vuol dire quale sia il suo paese, forse perché teme che vi si venga a sapere della sua disavventura, o magari teme che lo studente lo denunci.

[Piernicurto] Di laggiù.
 [Studente] Di che parte?
 [Piernicurto] Di un paese.
 [Studente] Dite se dovete rispondere²⁰.
 [Piernicurto] Laggiù, vicino Ledesma.
 [Studente] Dimmi il paese.
 [Johanparamás] Volete citarci in giudizio?
 [Studente] Dite, ché non lo farò di certo.
 [Piernicurto] Allora perché lo volete sapere?
 [Studente] No, per niente, non temete.
 [Piernicurto] Non avete buoni pensieri; non mi metterete alle strette, anche se mi vedete mal pettinato²¹.
 [Johanparamás] Con il diavolo vi siete imbattuto, perché non stia sveglio!²²
 [Studente] È precauzione di uomini prudenti, nelle cose in cui c'è da temere.
 [Piernicurto] E se siete un ingannatore?
 [Studente] Dimmi tu ciò che domando, perché lui, per paura, non ha voluto.
 [Johanparamás] Costui non è cattivo, perché quello che giudica²³ in città dicono che ha una mazza liscia. Di', vuoi che glielo diciamo?
 [Piernicurto] Per Dio, vuoi dirglielo?²⁴
 [Johanparamás] Sì, se tu sei d'accordo.
 [Piernicurto] Per Dio, andiamo bene! Visto che siamo scappati a una, non ci sarà da meravigliarsi che costui porti un altro chiavistello.
 [Johanparamás] Allora tacciamo entrambi.
 [Studente] Da come avete paura, dovete aver avuto una bella strapazzata.
 [Piernicurto] So bene che voi avete visto qualcosa.
 [Studente] Non so proprio cosa avete. Ditemelo, se volete.
 [Piernicurto] Per Dio, dico che non voglio!
 [Studente] Per la tua anima, compagno!
 [Johanparamás] Sì, perché v'impicchiate²⁵.
 [Studente] Dài, finiscila, dillo.
 [Piernicurto] Non voglio né do soddisfazione²⁶.
 [Studente] Né con le buone, né con le cattive.
 [Piernicurto] Ebbene vi assicuro, guardate che è stato il diavolo stesso a portarvi qui per rimediare calci.
 [Johanparamás] Lasciate perdere questi ragionamenti.
 [Piernicurto] Ecco là un'altra sciocca. Lascia, lasciami stare, io gli riempirò la borsa²⁷.
 [Johanparamás] Non discutere più con lui. Diglielo e se ne vada.
 [Piernicurto] Io, per amor tuo, non ti farei una cosa simile, sarebbe come dire il tuo male.
 [Johanparamás] Forza, torna qui.
 [Studente] Giacché te l'ho già giurato; vieni qua, dimmelo tu.
 [Johanparamás] Vuoi sapere cosa è successo? Mentre eravamo al mercato in quella piazza qui davanti, ci ha ingannato, maledizione, un gruppo di studenti che ci hanno fatto un cattivo regalo. Giuro che costui lo hanno sistemato proprio per benino!
 [Piernicurto] A me non mi hanno pelato.

²⁰ *Habéis de acertar: Tesoro: «Acertar, responder a la duda o enigma que se propone».*

²¹ I capelli fuori posto sono una caratteristica tipica del pastore della commedia, che accentua il suo carattere rustico, in contrapposizione al cortigiano.

²² Si rivolge allo Studente, parlando di Piernicurto.

²³ *Empraziar* si riferisce ironicamente allo studente che ha sodomizzato Piernicurto.

²⁴ Qui è possibile che Piernicurto abbia equivocato e pensi che Johanparamás vuol raccontare allo studente la violenza subita.

²⁵ *Empicar* = ant. per *ahorcar*, ma anche *empicarse* (*en-picarse*) = affezionarsi troppo.

²⁶ *Me pago: pagarse* = anche *aficionarse, prendarse*, invaghirsi.

²⁷ Possibile contaminazione oscena in questa espressione.

[Johanparamás] Sì, ti hanno fatto non so che.

[Piernicurto] No, ché io mi sono ben difeso.

[Johanparamás] Così bene che il culo²⁸ lo ha pagato, credi che non lo sappia io?

[Piernicurto] Il calcione²⁹ che ti darò!

(*Lo studente pela Piernicurto*)

[Piernicurto] Non avvicinatevi alla testa, sennò giuro su san Giovanni, se mi tolgo il pastrano e ho a portata di mano il bastone, che per quanto uno corra, lo raggiungo dietro la nuca, anche se è un nobilone, da farlo sembrare in letargo.

[Studente] Figlio di puttana, stupidone, voi osate minacciare?

[Piernicurto] Al diavolo miserabile! Allontanatevi ignorante, grande e cattivo disgraziato.

[Studente] Non vi lascio andare io, alla malora.³⁰

[Johanparamás] Per Dio, Dio m'aiuti, avete davvero ragione.

[Piernicurto] Chi vi manda a voi a pelare la gente?

[Johanparamás] Perché ha la tonsura, pensa che non gli debbono parlare?

[Studente] Sì deve prendere come uno scherzo.

[Piernicurto] Via, via, corpo di Dio! Di altri bruti come voi gloriarevi di burlarvi. Vi assicuro che dovrà venirme un male maggiore. Al diavolo il mazzacavallo³¹! Perché colpisce ora. Siete molto presuntuoso, pelando di soppiatto. Ammorbidiamogli le costole, ché questo è ciò che va macchinando.

[Johanparamás] Oh, corpo di Santellena! Giacché siamo due contro uno, prima che venga un altro aggiustiamogli la capigliatura³².

[Piernicurto] Ma se vuoi una cosa migliore, visto che ci conciano male, cacciamolo a bastonate.

[Johanparamás] San Julián, e tanti auguri³³. Don quarto di molenda³⁴, perché mi avete pelato? Tornate ancora a mani levate³⁵ a darmi un'altra pelata?

[Piernicurto] Dagli, dagli,³⁶ non stare a minacciarlo perché si metta a brontolare.

[Johanparamás] Ah, fuggite, Don Macchia di Unto.

[Piernicurto] Oh che legnata gli ho scaricato su quelle natiche!

[Johanparamás] Un'altra gliel'ho data sulle anche, che quasi l'ho sciancato.

[Piernicurto] Viene lì Juan Rabé, sarebbe bene che cantassimo due a due.

[Johanparamás] Io lo comincerò.

²⁸ *Rabo*, letteralmente significa coda, ma viene contaminato in senso osceno, sia per indicare gli attributi virili, sia per indicare la parte opposta: Nebrija lo traduce con *culus* e *penis*.

²⁹ *Cocorrón*, forse accrescitivo da *coz*, calcio.

³⁰ Modifico l'attribuzione delle battute, perché altrimenti il dialogo non ha senso; il testo originale dice infatti: P: *O, doy al diablo llazar!* - E: *Aparta allá, modorrón, grande y malo baharón n'os hago yo ir noramala*.

³¹ *Ciguñal* = *cigoñal*: per cavare acqua dai pozzi. È una sorta di bilanciere che ha un secchio in un'estremità e un contrappeso nell'altra. Credo che sia ancora una metafora oscena.

³² *Melena* = anche scolo di sangue dall'ano, morbo nero.

³³ Formula augurale contadina.

³⁴ Misura per macinare la farina.

³⁵ Il testo dice *manisalgado*, parola per cui non trovo alcun senso. Potrebbe essere un errore la *g* al posto della *ç*, per *manisalçado*, da *mano* e *alçar*, levare?

³⁶ Ometto *rodión*, epiteto rivolto a Johanparamás, perché non lo capisco. Forse è una deformazione burlesca da *rodear*, nel senso di usare eccessivi giri di parole e circonlocuzioni a vuoto.

Villancico

Faccio conto d'esser nato oggi.
Dio benedetto e lodato,
perché non mi hanno fatto laureato!

Alla buonora qui veniamo,
giacché così sapienti andiamo
si spaventeranno i nostri padroni
di questa scienza che abbiamo appreso.
Già tutto ciò che abbiamo perso
e le asine ho dimenticato
perché mi hanno fatto laureato.

Chi diventa baccelliere
subito vuole andare avanti,
ma chi non vuole entrare
all'università né imparare,
vedi come ne avrà piacere,
una volta pelato,
di scappellarsi³⁷ come un laureato!

[Juan del Encina, *Teatro completo*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Cátedra, Madrid 1991,
originale in versi]

³⁷ *Destojar*, forse *destocar*, RAE: scoprirsi la testa, togliersi il berretto, nel senso che a capo nudo si vedrebbero gli effetti della tonsura burlesca fattagli pelandolo.

Juan del Encina

Egloga di Placida e Vitoriano

traduzione di Stefania Boccabianca, Tiziana Licurgo, Claudia Piredda

Prologo

Egloga versificata da Juan del Encina, nella quale vengono presentati due innamorati, lei Placida e lui Vitoriano. Questi si amano entrambi con sincero sentimento, avendo però un diverbio, come di solito accade, Vitoriano se ne va e lascia la sua amica Placida, giurando di non volerla mai più vedere. Placida, credendo che Vitoriano così avrebbe fatto senza infrangere il suo giuramento, disperata, se ne va per i monti determinata a metter fine alla sua vita penosa.

Vitoriano, vorrebbe mettere in pratica il suo proposito, ma gli diventa molto gravoso e non trova rimedio per questo, per cui decide di chiedere consiglio e, tra tutti i suoi amici, sceglie Suplicio. Questi, dopo essere stato informato di tutta la faccenda, gli consiglia di cercare di dimenticare Placida, e come rimedio gli suggerisce di trovare altri nuovi amori, adducendo molti ragionamenti ed esempi attraverso cui lo convince ad accogliere e provare il suo parere.

Così facendo, Vitoriano finge interesse per un nuovo amore con una signora chiamata Flugencia, che pure gli risponde falsamente. Vitoriano, scontento del modo in cui sono andate le cose, desiderando ogni ora di più Placida e sentendosi sempre più dispiaciuto di esser stato in disaccordo con lei, decide di andare a cercarla; e non trovandola, informato da alcuni pastori del suo afflitto vagare e delle tristi parole che andava dicendo, va con Suplicio a cercarla. E dopo molto tempo, la trovano vicino ad una fonte, morta per una crudele ferita che lei stessa si è inflitta con un pugnale che Vitoriano le aveva lasciato per dimenticanza, il giorno che disperato se ne era andato da lei.

Addolorato per un così grande disastro con lo stesso pugnale cerca di darsi la morte, ma non riesce a farlo fermato da Suplicio; insieme decidono di seppellire il corpo di Placida. Visto che non hanno l'attrezzatura necessaria, Suplicio va a cercare alcuni pastori affinché li aiutino, lasciando Vitoriano, l'amante della morta, solo con lei, ma facendosi prima promettere che non si farà del male. Vitoriano, trovandosi solo, dopo aver pregato sul corpo della signora Placida, decide di uccidersi, non mantenendo la promessa fatta al suo amico Suplicio. Essendo già sul punto di trafiggersi il petto con il coltello, gli appare Venere e, rimproverandogli il suo proposito e mostrandogli la sua pazzia, lo trattiene dalla disperazione, dato che tutto ciò che era successo era stato un volere suo e di suo figlio Cupido per mettere alla prova il suo amore. Venere gli promette di far resuscitare Placida e mettendo poi in pratica la sua promessa, invoca Mercurio affinché venga dal cielo, e questi la resuscita e la riporta in questa vita come era prima. In questo modo l'amore tra questi due innamorati viene ristabilito e confermato come vero.

Personaggi

Placida
Suplicio
Eritea
Gil
Venere
Vitoriano
Flugencia
Pasquale
Mercurio

Entra Gil Cestero e dice

Dio vi guardi, nobile compagnia!

State bene, signore: meritate ogni cosa in abbondanza! Palma, allori, edera e rovere vi diano come corona e scettro. Sono qui, ma, voi non sapete chi sono io? Ebbene Gil Cestero mi chiamo.

Perché faccio cesti questo nome, davvero, porto. Sono figlio di Juan García e fratello di Mencía, la moglie di Pero Luengo. Mi guardate? Io immagino che dubitate, che non sappiate per cosa vengo.

Per darvi sollazzo e piacere e allegria, ora che sono a mio agio, vengo qui al palazzo e verrà ancora più gente. Sapete chi? Gente che saprà molto bene mostrarvi la sua fantasia.

Verrà per prima una dama disperata per amore, che Placida si chiama, accesa di viva fiamma, che se ne va con gran pena, e si lamenta vedendo che si allontana da lei un corteggiator servente.

Entrerà poi un corteggiatore, che è Vitoriano, pieno di affanni e tristezze che il suo amore gli procura, senza poter essere mai tranquillo, perché trova che benché sia costretto, lasciarla non gli è possibile, né è in suo potere.

E si indigna con se stesso e con lui il suo pensiero, senza sentire alcuna protezione, ma con Suplicio, suo amico, chiarisce le sue idee per trovare il rimedio che placherà il dolore del suo tormento.

E gli consiglia Suplicio che insegue il nuovo amore per Flugencia ed il servir lei, perché in tal modo spariscono vecchi dolori, ma questo, lo aveva ferito in modo così funesto, che la cura fu peggior del male

E non può soffrire ancora, ma deve tornare da Placida. Sebbene cerchi di andarsene, mentre ritorna per servirla, trova che lei se n'era andata nei boschi. Un pastore gli dà notizie dolorose dicendo che è andata ad uccidersi.

E con lui in cerca di lei va insieme Suplicio. Camminando parlando di lei, scoprono che questa bella dama si era uccisa presso una fonte, ed anche lui infine vuole uccidersi lì, e Venere non lo consente.

Anzi fa venire Mercurio dal cielo, perché la faccia risorgere e le dia la vita di nuovo, in modo che si ponga rimedio al suo gran dolore. E così finisce questa commedia con grande piacere e consolazione.

Io voglio fermarmi qua, saremo in due pastori, e con loro parlare. Comandate il silenzio e l'ascolto, state attenti, signori, che arrivano di già se all'entrata non li trattengono.

Venite, venite, amanti!

Segue la commedia.

Parla per prima Placida:

Disgraziato cuore, ho pietà di te. Oh che grande dolore, crudele oppressione! Non ha avuto compassione, Vitoriano, di me, se se ne va. Povera me, cosa farò? Per mia disgrazia l'ho conosciuto! Non l'ho ritenuta né la riterrei una disgrazia, se solo volesse non essere così

scontroso. Questa mia dolorosa ferita sanerebbe se lo vedessi. Vederlo o che altro? Dato che non ha mantenuto la promessa farebbe bene ad andarsene.

Che se ne vada? Sono pazzo, a dire una tale eresia! Un'offesa che così tanto addolora come è potuta uscire dalla mia bocca? Oh, che pazzi pensieri! Via, via! Che Dio non voglia mai una tal cosa, perché lui è la mia vita.

La mia vita, il mio corpo e la mia anima sono in suo potere, sono completamente nelle sue mani. Nel mio tormento non trovo pace, mi mancano le forze, ed aumentano le pene che mi addolorano da così a lungo, che solo con la morte si alleviano.

Si allevia con la morte colei che soffre come me, ma solo per servirlo vorrei, triste, vivere. Oh, traditore! È andato via, non riesco a crederlo. Però credo, questo sì, che il mio desiderio presto o tardi si compirà.

Sia fatta la volontà di Dio, che io muoia subito, se la mia morte è ciò che vuole. Oh, se vedeste e sentiste le promesse che faceva per avermi! Oh, maledetta sia la donna che crede nelle promesse degli uomini!

Si fida il mio cuore di qualsiasi cosa dice; con le sue lusinghiere astuzie se le beve tutte e le divora come il piccolo di una capra. E conoscendolo bene e persino dopo tutti i suoi intrighi, non ci sarà volta che io mi neghi.

Dove c'è un cuore aperto, le porte si aprono da sole. Non verrà, questo è sicuro: ha un appuntamento con un'altra. Attenta! Perché non me ne vado da qua? Non so perché non me ne vado, aspettando mi distruggo.

Chi spera si dispera e un'ora gli diventa un anno. Io credo che, se se ne fosse andato, me lo avrebbe detto prima, a meno che io non mi stia ingannando. Oh, traditore! Oh, maledetto dio dell'amore, che mi dai tanto dolore.

Ti porto sul palmo della mano e ti adoro come Dio. Tu sei dio e diavolo, perdonami se parlo così, ma questo, a patto che rimanga tra noi, te lo dico: che sei un diavolo nemico, perché separi noi due.

Contro questa separazione non servono sortilegi né vanno bene incantesimi. Getto parole al vento penando per notti e giorni. Dove sei? Dì, Vitoriano, dove vai? Dì, le tue pene non sono le mie?

Dì, mio dolce innamorato, mi ascolti, mi senti? Dove sei, amore perduto? Non ti preoccupa la mia ansia non ti vengo mai in mente? Dov'è finita la nostra promessa? Dì, Vitoriano, perché mi lasci e ti penti?

Io non so perché mi lascia se non ha nulla contro di me né capisco di cosa si potrebbe lamentare. Io ho paura che se ne vada; certamente, senza alcun dubbio, mi ha già dimenticato. Non aspetto più il suo ritorno perché non sono baciata dalla fortuna.

Oh sorte disgraziata che triste sfortunata, ho sfortuna in ogni cosa pur essendo ricca e potente e di una famiglia così nobile! È destino: nel venerdì santo sono stata battezzata.

Ora vorrei riuscire a trovare la maniera per dimenticarlo. Dovrò decidermi a lasciare il paese, ma non potrò farlo. Anzi, potrò pensando che ha tradito il nostro amore. Ho la ferma intenzione di riuscirci.

Voglio, fermamente, tentare di odiarlo, ma fin da bambina in culla credo che Dio o la sorte mi abbiano predestinato ad amarlo. Che bellezza, che sapere e che fermezza, che uomo gentile e bello!

Non gli posso voler male, anche se mi trattasse peggio; non ce n'è uno uguale, nessuno ha la sua grazia, tra mille lo riconoscerei. E con tutto ciò voglio vivere in questo modo anche se continua ad uccidermi.

Attraverso le irte montagne ed i boschi più scuri voglio mostrare il mio cuore lacerato alle fiere alle fonti ed ai fiumi che anche se rozzi, anche senza intelletto e parola, sentiranno il mio dolore.

I miei mali sono senza rimedio, solo Dio può curarli perché sono tanti e tali e aspri e letali che non esiste rimedio che li annulli né alternativa tranne solo la sepoltura alla partenza.

Voglio sicuramente andarmene, che la mia vita cambi, poiché si dice che coloro che cambiano a volte Dio li aiuta. Ma io non spero in tale grazia, il mio tormento ogni giorno aumenta, e la mia speranza si dissolve.

Me ne vado. Rimanete con Dio, palazzi della mia consolazione; di quell'amore tra noi due date testimonianza, non abbiate alcun pudore. L'eco delle mie pene e delle sofferenze risuoni in terra, mare e cielo.

Placida se ne va

[Vitoriano] Maledetto me! Cos'è di te, Vitoriano? Cuore, sei qui? Io mi ricordo di averti visto innamorato, libero, malato e sano, ma ora, prigioniero di quella dama, come sarai di nuovo libero?

Non spero di liberarmi da una così felice prigionia, né da questa promessa sciogliermi; è già impossibile un cambiamento, perché lì è prigioniero il cuore. Il mio desiderio aumenta quando non la vedo e cresce la mia passione.

Poiché è necessario lasciarla, cuore, guarda cosa fai: senza sciogliere la promessa di amarla, scateni maggiori battaglie invece di portar pace. Se non puoi, perché così stanno le cose, è necessario incatenarti.

Ma si deve guardare il male che da ciò può derivare e pensare ai pericoli poiché l'amore vero causa sempre sofferenza. Io navigo in un mare d'amore così cieco che non so dove andare.

Sarebbe meglio chiedere consiglio se osassi parlarne, ma di chi potrei fidarmi che sappia consigliarmi e che sia molto discreto? Polidoro ha tanta fede quanto un moro, pensa sempre ai suoi interessi.

Discuterne con Cornelio? Poi mi contraddirà. E Cornelio parla molto. Ed il negligente Gelio non capirà il mio dolore. Cosa farò? Chiederò a Suplicio, lui non mi tradirà.

Oh Placida, mia signora, non ti accorgi di quanto vado alla ricerca di un rimedio, adesso, per il mio dolore che non si attenua! Tu dormi ed io veglio? Non ci credo. Mi sembra di vederti oppure è il mio sentimento che ti sogna.

Ora prendo il coraggio a due mani e vado a chiamare Suplicio, e questa sarà la soluzione migliore. Mi è sempre stato vicino, e da lui voglio farmi consigliare, lui è discreto, amico fidato, leale, solo lui può consolarmi.

Sono così stordito che non riconosco neppure casa sua. Santo Iddio, dove sono? Sono Vitoriano? Dove è la mia testa? È qui? Lì deve essere, lì. Ma, chi lo sveglierà?

Gli darò una voce per svegliarlo. Sei qui? Di Suplicio. Suplicio!

[Suplicio] Che vuoi?

[Vitoriano] Fermati qui, ti prego.

[Suplicio] Ne sono onorato! Ma che vuoi? Sei tu Vitoriano?

[Vitoriano] Desidero parlare con te. Voglio con grande precisione raccontarti tutto interamente.

[Suplicio] Molte volte ti ho pregato chiesto e supplicato che di notte non uscissi. Riposati e con un tempo così pericoloso non uscire in questo modo.

[Vitoriano] Tu pensi che dipenda da me riposarmi anche solo un momento?

[Suplicio] Perché no, Vitoriano?

[Vitoriano] Sappi che non è facile, ma è molto grave il mio tormento.

[Suplicio] E per chi?

[Vitoriano] Suplicio, sai molto bene di chi sto parlando.

[Suplicio] Placida, dato che ti piace, è certo colei che ti causa tanto male.

[Vitoriano] Niente mi distoglie dal desiderarla.

[Suplicio] Ed io che pensavo che ti fossi già dimenticato di lei.

[Vitoriano] Questo non è possibile. La verità è che vorrei che fosse così, per averlo giurato, se ciò portasse giovamento.

[Suplicio] Allora ti dirò il modo per riuscire a dimenticarla.

[Vitoriano] Dimmi come; accetto sempre i tuoi consigli ed è per questo che sono venuto da te.

[Suplicio] Un leone forte e prode solo con l'astuzia viene placato ed accetta di essere catturato; un chiodo strettamente inserito con un altro chiodo si toglie. Con la sofferenza anche il corpo più resistente col tempo si indebolisce. E il verme che mangia la mora più matura e rossa, evita quella acerba; e l'amore per una donna si dimentica con una nuova. Se volessimo, mille esempi potremo dare, lo sai meglio di me. Isifile, Giasone la dimenticò per Medea e così cambiò il suo sentimento; per Caliro, Alcmeone lasciò Alfesibea; e il re Minosse lasciò tutti i suoi amori per Datribea. Enone non fu più amata da Paride per colpa di Elena; e Prone fu messa da

parte e dimenticata da Tereo perché egli amava Filomena, ed i mille racconti placarono i suoi ardori e trasformarono le sue catene in nuove.

[Vitoriano] Sebbene gli amanti che ci sono, ci furono e ci saranno, abbiano i loro tormenti, i miei dolori sono molto più grandi di quelli che loro sopportarono; né la loro devozione fu mai come la mia, né ebbero un'amante come la mia. Irrazionalmente io credo che sia impossibile sciogliere la promessa fatta una volta, e anche chi ha dato tale consiglio non ha fatto una buona cosa.

[Suplicio] Prova, prova, le cose nuove piacciono e a volte è un bene cambiare.

[Vitoriano] Suplicio, affinché tu non dica che io disprezzo il tuo consiglio, disponi tu, perché negli affari di cuore tu sei una vecchia volpe.

[Suplicio] Cerca adesso l'amore di un'altra donna, perché hai buone possibilità.

[Vitoriano] Dimmi, chi ti sembra che dovrei amare?

[Suplicio] Flugencia, che sta fiorendo e più di tutte lo merita, lasciando la tua Placida che è il fiore e unico nella sua bellezza.

[Vitoriano] È proprio a lei che sto pensando!

[Suplicio] Proprio un buon modo per dimenticarla.

[Vitoriano] Oh Suplicio, magari potessi!

[Suplicio] Non mi chiedevi un modo per allontanarti da lei?

[Vitoriano] Sì lo chiedevo, e mi piacerebbe molto riuscire ad amare un'altra. Ma c'è una enorme differenza come tra il sole e la luna fra Placida e Flugencia, sebbene sia la migliore, Flugencia, tra tutte.

[Suplicio] Costringi il tuo desiderio ad andare verso la fortuna di nuovi amori.

[Vitoriano] Mi devo proprio imporre, Suplicio, di rincorrere nuovi amori, anche se per Placida sto morendo. Confido nella tua discrezione per lenire i miei dolori:

[Suplicio] Se solo volessi sforzarti veramente so che i tuoi mali migliorerebbero.

[Vitoriano] So bene che Flugencia è tale che basta la sua bellezza per togliere qualsiasi male e qualsiasi pena mortale, e che il rimedio è nella sorte.

[Suplicio] Per Flugencia dovrai combattere perché è una creatura preziosa.

[Vitoriano] Beh, ti dico senza ombra di dubbio che da come mi guarda credo proprio che mi voglia.

[Suplicio] Dovresti corteggiarla quando vedi che fa così e metterti ai suoi piedi ogni volta che puoi.

[Vitoriano] Voglio starle dietro per farti piacere ed anche perché è una donna così bella; ma per averla al più presto che mi suggerisci di fare?

[Suplicio] Servirla.

[Vitoriano] Allora, dimmi, dimmi, Suplicio, quando la posso vedere? A me piace servirla, nel luogo e al tempo giusto.

[Suplicio] Non sarà affatto strano che tu possa vederla e parlarle attraverso una finestrella; lei sta lì a rinfrescarsi quando non c'è nessuno.

[Vitoriano] Allora ti dirò cosa succederà se non ti dà noia. Affinché io ti creda, fai in modo che io la veda. Così possa tu godere della tua amica!

[Suplicio] Ma va là!

[Vitoriano] Ti giuro che se sta lì, le farò mille moine.

[Suplicio] Preferisci che andiamo insieme o vuoi andarci da solo sospirando mortalmente?

[Vitoriano] Vada tutto a puntino, con ordine e come abbiamo stabilito.

[Suplicio] E sia così.

[Vitoriano] Vai tu, controlla che stia lì, mentre io rimango qui ad aspettarti. Fa sì che non ti aspetti a lungo, torna presto.

[Suplicio] Lo farò se Flugencia non dovessi vedere; nel caso ci fosse, ascolta il mio colpo di tosse; e vieni e abbandonati ai sospiri. Io mi allontanerò. Ti aspetterò più avanti, dietro a quell'angolo. E tu come un amante afflitto, giurando eterno amore, fingerai tormento e passione.

[Vitoriano] Lo farò per forza, ma il mio unico amore non finirà, né cambierà il mio affetto.

Parla tra sé e sé:

E questo è tutto ciò che succede quando i sentimenti non sono spontanei. Oh che grazia, che corpo e che maniere così perfette e oneste: non esiste nessuno uguale a

Placida! Dai, aspetta Suplicio quando l'amore coglie le chiacchiere sono inutili. Visto che Suplicio ha tossito Flugencia deve essere lì. Voglio andare, ma la mia coscienza che dirà se non la convinco? Non si turbi in sua presenza, ma a chi è molto addolorato si turba l'eloquenza.

Ahi, ah, ah, Flugencia mia signora e mio desiderio, Dio vi dia tanta gioia, tanti giorni e notti felici quanti ne desidero per me!

[Flugencia] Che piacere! Non abbiamo altro da fare! Credete che vi credo?

[Vitoriano] Signora, perché chiudete? Ah signora!

[Flugencia] Che nobiltà! Cavaliere, che volete, cosa andate cercando qui?

[Vitoriano] Ascoltate per gentilezza.

[Flugencia] Chi siete? Sembrate scortese, per Dio!

[Vitoriano] Sono schiavo della vostra bellezza.

[Flugencia] Servo mio?

[Vitoriano] Sì, certamente. Dalla vostra grazia catturato, provato, vinto e morto, con la morte nel cuore sto vivendo in questa vita.

[Flugencia] Che volete?

[Vitoriano] Così presto mi rifiutate?

[Flugencia] Oh, signor Vitoriano!

[Vitoriano] Riservate lo stesso trattamento a tutti quelli che incontrate?

[Flugencia] Vi ritengo un fratello, vi ho sempre amato più di me stessa ma gli altri come giovani puledri li ho domati qua davanti.

[Vitoriano] Siete una brava mamma, signora.

[Flugencia] Vi prendete gioco di me. Chi vi ha portato qui a quest'ora?

[Vitoriano] La bellezza della vostra gran perfezione che mi attrae.

[Flugencia] Buona questa! Anch'io sono di carne ed ossa, al diavolo quelle di pietra. Ho uno specchio che mi dice chiaramente la verità quando mi guardo. A molti costa caro credersi affascinanti.

[Vitoriano] Sapete bene che mi avete rapito, preso dalla vostra bellezza.

[Flugencia] Voi, signore, amate colei che né io né altre possono eguagliare: la maggiore, la migliore, quella più abile, la più bella e galante. Vedete bene come io possa credere che voi vi roviniate la vita.

[Vitoriano] Questo era prima, in tempi che sono passati. Flugencia, vita mia, già i piaceri che avevo si sono trasformati in guai; ma ora i sentimenti per voi, signora, sono quelli che mi avvincono.

[Flugencia] Buono, buono per l'amor di Dio! Venite qua a burlarvi di me?

[Vitoriano] Signora, siete così tanto amata dal mio sempre più grande e solido sentimento che sarebbe burlarmi di me, per distruggermi. Perché non volete credermi?

[Flugencia] Volesse Dio che così fosse!

[Vitoriano] E così ci avvicini l'un l'altra. La vostra crudeltà mi spaventa. Dio mi sia testimone e mi impegno davanti a voi, e giuro davanti alla tomba di Cristo che questo mio sentimento è tale per voi come mai è stato e che nessuno ho amato più di voi. Perciò vi supplico che mi riteniate vostro perché il vostro amore mi ha catturato.

[Flugencia] Ed a me il vostro mi ha vinto.

[Vitoriano] Allora per favore apritemi.

[Flugencia] Dio mi guardi dall'aprire a qualcuno a quest'ora! Vi dico piuttosto di andarvene!

[Vitoriano] E quando volete che ritorni per essere finalmente vostro?

[Flugencia] A tempo e luogo debito. Non temete che non mantenga fede a ciò che vi ho promesso.

[Vitoriano] Per servirvi, non aggiungo altro, perché è un unico volere quello che abbiamo.

[Flugencia] Adesso è ora di andarcene. Congedatemi, signore, che arriva qualcuno.

[Vitoriano] Congedatemi voi, che voi siete il mio Dio.

[Flugencia] Voglio andarmene.

[Vitoriano] Chi potrà vivere senza di voi avendo visto in voi tanta bellezza?

[Flugencia] Congediamoci, signore, lasciate, signore, e quietatevi, tanto voi potete tutto.

[Vitoriano] Oh, mia signora, quanto disturba questa parete!

[Flugencia] Non più ora.

[Vitoriano] Con il vostro permesso, signora.

[Flugencia] Con il vostro permesso, signore.

[Entra Eritea]

[Eritea] Dio vi conceda una buona notte, Flugencia, che brutto aspetto avete, sia sempre [buona] per voi.

[Flugencia] Siate la benvenuta, comare Eritea. Che cercate? Dove andate a quest'ora?

[Eritea] Vado a casa di Febea.

[Flugencia] A far cosa? Sentiamo.

[Eritea] A parlottare di un certo imbroglio, parliamo della sua gravidanza. Sono giorni che cerchiamo di fare un figlio in un modo o nell'altro. Ha già le doglie, sarà un miracolo se ne scappa.

[Flugencia] Lo mostra bene il suo aspetto: è vicina al parto la meschina.

[Eritea] Gli hanno già messo il nome.

[Flugencia] Anche voi avrete un bambino presto.

[Eritea] Oggi ha partorito la sua vicina e se lo vende.

[Flugencia] Ne avrete un altro da lì vicino.

[Eritea] Vado, ch  Febea sta in ansia.

[Flugencia] Potessimo non avere mai dolore!

[Eritea] N  lo abbia chi ci vuol bene.

[Flugencia] Ancora non abbiamo il figlio e gi  gli diamo il nome, da dovunque venga!

[Eritea] Io lo avr  da una donzella che conosco, quando partorer .

[Flugencia] Mi venga un colpo se non indovino chi   questa donzella: quella che domenica nell'orto hanno sposato con il guercio. Per l'anima mia,   certo lei! Dite, comare,   lei?

[Eritea] Acqua in bocca, comare,   proprio lei!

[Flugencia]   davvero bella! Un problema per lo sposo, subito cuculo [=becco] e cornuto.

[Eritea] Bene, gliel'hanno data per vergine.

[Flugencia] Io ci credo, maledizione, Eritea, e non lo metto in dubbio. Voi col filo di seta le cucirete la verginit , che sia pi  che resistente.

[Eritea] Se avessi tanti ducati quante verginit  ho fatto, non entrerebbero in casa. Faccio la verginit  cos  stretta che pi  di un paio hanno la zucca rotta. Voi lo sapete bene.

[Flugencia] Lo so s , per i miei peccati.

[Eritea] Be', se dico di Febea, le sue verginit  non hanno numero: non c'  chi crei tante verginit .

[Flugencia] Quante saranno, Eritea?

[Eritea] Per Dio, sono gi  pi  di cento, per la verit , ma ora ha deciso di partorire.

[Flugencia] E a chi attribuirete il figlio?

[Eritea] A un certo protonotario. Ora viene il bello: su di lui sono in lite lui, un frate e un notaio, e io taccio. Tutti pensano di averlo in carico, credo anche uno speciale.

[Flugencia] Dio assista questa gravidanza, ch  ha gi  superato i quaranta. Dicono bene che ai vecchi, capelli di pece.

[Eritea] Di pi ! Saranno cinquant'anni che ha smesso di poppare.

[Flugencia] E ancora si dice donzella e si ritiene giovane? Oh che graziosa arguzia! Non ho mai visto un fatto del genere, restare incinta dell'aria. Mai ci sono nozze senza frate, ch  penetrano come saette.

[Eritea] Non so niente, ma di sua mano mi   stata data questa gonna che porto. Sia frate o sacrestano,   meglio avere amori con questi che danno, piuttosto che con un corteggiatore tutto rileccato, ch  son tutti ingannatori senza denaro e presumono che glielo si debba [=concedersi] per diritto, perch  sono signori.

[Flugencia] Per l'anima mia, Eritea, proprio ora   andato via da qui uno di questa razza; ma per quanto galante sia, non mi inganner . Venga la paga, se vuole che io faccia per lui.

[Eritea] Fate cos , comare. E come vi va con quello a cui abbiamo dato i filtri?

[Flugencia] Eritea, mi burlo di lui, mi mostro molto crudele.

[Eritea] Hanno fatto effetto le pozioni. Io assicuro che dove entra il mio sortilegio non sono amori posticci. Figlia, quand'ero giovane li pelavo e ripelavo questi sbarbatelli che con il vigore giovanile si sollazzano, e non gli lasciavo pelo. Giovincelli!. Ora gli restituisco i colpi che in altri tempi gli prendevo io.

[Flugencia] Eritea, andate con Dio, ch  voglio entrare in casa: ci sono due che stanno venendo qua.

[Eritea] Entrate, Flugencia, ch  anch'io voglio avviarmi;

[Flugencia] Dio vi aiuti.

[Eritea] Arrivederci, Flugencia,   tardi, Febea mi star  aspettando.

Escono

[Vitoriano] Ma credi, Suplicio, che tutto si sia risolto? La verit    che quello che hai fatto mi   andato molto bene dato, anche se non erano queste le mie intenzioni, ma i miei problemi si sono ingigantiti tanto da essere insormontabili.

[Suplicio] Ma allora, Flugencia che t'ha detto?

[Vitoriano] Perdio,   proprio una gran donna. Io ho finto un gran peso nel cuore e comunque l'ho soddisfatta, e lei mi ha risposto bene; ma non credere di veder svanire l'amore che ho dentro.

[Suplicio] Sappi, Vitoriano, che Flugencia   molto bella.

[Vitoriano] Suplicio, dammi la mano, te lo dico come se lo dicessi a un fratello, che a me non piace tanto; e so bene che lo faccio solo perch  senza Placida il mio tormento non si quietava. Quando guardo la sua perfezione, il mio dolore si risveglia, le mie passioni mi travolgono. Oh, che viso e che lineamenti, che collo, che bocca e che occhi! E che seni perfetti, cos  ben fatti che mi danno tante voglie! Oh che glorioso sguardo, che grazia nel suo sorriso, che leggiadria nel camminare, che discrezione nel parlare! E che eccellenza nel vestire, quanto   umana, quanto   generosa e quanto   tranquilla, non c'  nessuno che possa dire il contrario! Dentro di me la venero, sogno sempre di stare con lei, non posso allontanarmi da lei. Se   bella quando   allegra,   graziosa quando   imbronciata. Che franchezza! Lei   cos  perfetta che tutto il mondo viene dopo di lei.

[Suplicio] Da ora rinuncio dal darti ancora consigli, sei cos  perso dietro di lei che non te ne dimenticherai mai e non amerai mai nessun'altra.

[Vitoriano] Questo   sicuro, potrei morire mille volte ma il mio amore mai morir .

[Suplicio] Sai bene, Vitoriano, che sono al tuo servizio.

[Vitoriano] Lo so, Suplicio, fratello, mi vuoi veramente bene, non posso che rispettarli. Allora, cosa vuoi?

[Suplicio] Fai quello che credi sia meglio, che non voglio sviarti.

[Vitoriano] Parli come un buon amico di quelli sicuri e veri. Non seguir  il tuo consiglio perch  non posso proprio, fai tu ci  che io vorrei.

[Suplicio] Va bene. Ci  che pi  ti aggrada faremo.

[Vitoriano] Allora, cosa ti sembra che dovremmo fare dato che io sono sempre pi  triste?

[Suplicio] Cosa penso io? O vincere o morire.

[Vitoriano] Mi faccio forza, vorrei veramente, in questo caso, poter vedere Placida.

[Suplicio] Andiamo l , se vuoi, e io verr  con te.

[Vitoriano] Anzi, voglio che mi aspetti, che in questioni di donne non devono esserci testimoni.

[Suplicio] Vai, vai. Ti aspetto qui.

[Vitoriano] Oh, che Dio preservi un amico come te!

Suplicio parla tra s :

[Suplicio] Infernale furia di fuoco, o traditore, falso Cupido, scocchi le tue frecce come un cieco; dove ferisci lasci poi un dolore accesissimo! Chi avrebbe detto che Vitoriano sarebbe uscito cos  fuori di senno! Non mangia, non dorme ma non   sveglio, non ha pace n  riposa tanto   addolorato. L'amore ha un cos  cattivo sperone che il risultato   molto pericoloso. Tutto, tutto lo fa dannare in qualsiasi modo, vive disgraziatamente. La meraviglia della passione   morire e vivere per lei! Io soffro per la colpa ma il dolore   maggiore quando vedi chi soffre per lei che non soffrime direttamente. Che pena per quel triste disgraziato incendiato da questa scintilla! In tutto il resto   sempre stato molto coscienzioso, degno di grande fama, ha superato con gloria difficili imprese. Per amore   tormentato cos  tanto che non ha un momento di pace. Sempre lo seguono dolori, sfortune, disavventure, per terra, per mare, nei luoghi pi  gai lo

colgono tante tristezze, mille tormenti, mille pensieri dolorosi, mille angustie e amarezze.

[Vitoriano] Oh Suplicio, sono morto! Non c'è rimedio per me in questa vita, sono completamente perso, la mia Placida se n'è andata. Non so dove la mia disgrazia me la nasconde.

[Suplicio] Non ti hanno detto dove è andata?

[Vitoriano] Non me lo ha saputo dire nessuno, solo un pastore l'ha vista piangere fuggendo dal villaggio per allontanarsi dalla gente, era molto triste che malediceva la sua sorte ed anche il dio potente dell'amore.

[Suplicio] Non ti ha detto nient'altro, il pastore, di quello che sapeva?

[Vitoriano] Ha detto che era così bella che le è sembrata una dea, con un'aurea splendente su di lei, e che diceva: "Vitoriano, perché è cambiato il tuo amore? Perché hai cambiato la promessa, il desiderio e l'affetto? Oh, Vitoriano! Perché hai dato questa ricompensa a colei che fu tua? Dato che è così, e non posso volerti male, vuoi la mia perdizione?" Ma se lei sapesse l'amore che le volevo, credo che non se ne sarebbe andata né avrebbe detto tali cose lasciando la mia compagnia. Oh, che sarà di me, ho perduto così tanto che sarebbe meglio morire!

[Suplicio] Allora, cosa vuoi fare adesso? Dimmi cosa pensi.

[Vitoriano] Morire per questa donna, giacché il mio male peggiora e cresce a ragione, e sui monti soffrire enormi pene profonde, dato che lei soffre a causa mia. Voglio vivere una vita che sia più dolorosa della morte, completamente priva di piaceri, per soddisfare meglio la mia sorte disastrosa.

[Suplicio] Non so chi fa più male all'altro.

[Vitoriano] Io, che provo un dolore così forte sono contento di morire tra luoghi deserti, dato che non ho saputo ottenere, amare, volere e servire un amore così sicuro. D'ora in poi prendano esempio da me tutti gli innamorati. Colui che ha trovato un amore, non lo lasci mai, perché se volesse tornare ma non lo trovasse, non si penta di se stesso come mi pento io, che ho perso il mio amore ed è come se il mio senno se ne va. Suplicio, mio buon amico, ti lascio dormire ora.

[Suplicio] Lo sai che verrò con te.

[Vitoriano] Ti giuro che è meglio che insieme a me non venga nessuno.

[Suplicio] Dove vai?

[Vitoriano] Dove non mi vedrai più.

[Suplicio] Non ti lascio andare. Per questo vengo dove vuoi tu, perché non voglio lasciarti. Voglio andare dove andrai tu, e dei tuoi mali ne voglio anch'io una parte. Andiamo dal pastore, che ci dirà tutto quello che ha visto senza aggiunte.

[Vitoriano] Chiamalo qui, Suplicio, magari, che se andiamo lì lo troviamo in mezzo alle sue cose ed ai suoi pensieri, e se proprio volessi farmi un piacere fagli tu le domande.

[Suplicio] Vuoi?

[Vitoriano] Sì.

[Suplicio] Pastorello, vieni qui, che tornerai subito.

[Pascual] Oddio! Cosa c'è? Non siete mica voi i miei padroni. Venite voi qua, per Dio, io non posso venire là.

[Suplicio] Vieni qua, te lo dico per il tuo bene,

[Pascual] Per il mio bene?

[Suplicio] Sì, pastore, per questo; vieni, corri, corri come un cerbiatto.

[Pascual] Non mi posso muovere, che nella lotta di domenica, che siamo andati a lottare, stavo per scoppiare per una bastonata che mi ha dato Mingo, giù in paese, che mi ha fatto cadere in trappola, e non mi muovo né scalpito. Ho un tal dolore e sofferenza, che non gioco più col bastone, né a palla, né a montoni, né a prendi compagno, né corro dietro il bestiame; posso solo star qui a pie' fermo, giocando al maledetto dado¹.

¹ I nomi dei giochi sono eufemismi. Il bastone e la palla servivano per un gioco di squadra (la *chueca*). Non è chiarissimo cosa sia il *mojón*, ma è rivelatore il termine *compañón*, che normalmente indica il testicolo.

- [Suplicio] Vieni come puoi. Se desideri molto giocare, io giocherò con te, se vuoi, e se mi dirai certe notizie, e ti darò buone cose.
- [Pascual] Sono contento anche se non mi riposo mai, anche se conosci mille trucchi. Cosa vuoi sapere?, se lo so te lo dirò.
- [Suplicio] Una donna molto importante e molto bella, vorrei sapere dove è andata.
- [Pascual] È passata per di qua ma non la ho più vista da giorni, ve lo giuro. Andava con grandi ansie e con un dolore così tormentoso per montagne così aspre e per boschi così fitti che è impossibile che sia ancora viva; ed anche se lo fosse, non la vedrà più nessuno per come la ho vista andare via io. Solo perché sono stato presente, vi dico queste cose. E ad un certo punto è svenuta, e sembrava morta uccisa dai suoi tormenti.
- [Suplicio] Ah, misero, povero me, disgraziato. Guarda di non mentire pastore!

Vitoriano se ne va

- [Pascual] Che mi venisse un accidente se questa non è la verità: non abbiatene alcun dubbio la mia lingua si ammutolisce pensando alle sue disgrazie.
- [Suplicio] Oh, è proprio strano che siate in pena per questo!
- [Pascual] Vi giuro, sono stato suo testimone. Ha parlato del suo amore con strana passione e profondi sospiri e ha raccontato come abbia agito con confidenza, potenza, astuzia e provocazione.
- [Gil] Se ne va il vostro compagno verso quella montagna! Perché da quella parte se n'è andato sospirando.
- [Suplicio] Ma dove?
- [Gil] Per di là.
- [Pascual] Giuro davanti a Dio che proprio non l'ho visto andarsene!
- [Gil] Puoi star sicuro che gli aspettano momenti bui perché glieli auguro io.
- [Pascual] Gil Cestero, che diavolo ci fai tu qui?
- [Gil] Si sono qui, e allora? Oh, Gesù, Gesù! L'amore non guarda in faccia a nessuno e dà solo noie. La sua donna si è tediata fino quasi alla morte, e anche lui è completamente perso.
- [Pascual] Chi di loro, Gil Cestero, era l'innamorato?
- [Gil] Quello che se n'è andato per primo, quell'altro è suo amico. Ha avuto compassione di lui ed è venuto a tenergli compagnia e a consolarlo.
- [Pascual] E tu, diavolo, stavi con quelli di città?
- [Gil] Li tenevi d'occhio quei due damerini, che a vederli era gran cosa, tutti pulitini, pettinati e buonini che ne ho avuto gran compassione.
- [Pascual] Portano solo rabbia e rogne quelli della città e dei palazzi! L'amore gli mette il diavolo in corpo e li avvelena; sono tutti una massa di avidi ladroni che non avranno mai pace. Che Dio li castighi tutti!
- [Gil] E che ci protegga a noi!
- [Pascual] Dai che giochiamo un po'.
- [Gil] E a che cosa giochiamo compagno?
- [Pascual] A dadi, Gil Cestero. Giochiamo con la sorte.
- [Gil] Sono d'accordo, anche se ne sai molte. Buttali qua!
- [Pascual] Ora li estraggo. Con questo si batte il rame A che vuoi giocare? A Badalassa o a Riccopovero? tutti li conosciamo entrambi, facciamo a caso.
- [Gil] Tutti li conosci. Ma giochiamo alla sorte.
- [Pascual] Su, giochiamo. Iniziamo la prima partita.
- [Gil] Mi devi dare la mano:
- [Pascual] Prendi la mano, e anche vantaggio ti do.
- [Gil] Allora, Pascual, che punti?
- [Pascual] Il mio bastone, che varrà sicuramente più del tuo migliore gioiello. Tu che punti?
- [Gil] Io, il mio cinturino delle chiavi.
- [Pascual] E in più questo cesto di paglia:
- [Gil] Il cesto non devo giocarlo perché è destinato a mia cugina Olalla.
- [Pascual] Mi piacerebbe molto vincerlo per regalarlo a Beneita, che mi diletta il corpo e si prende cura di me.

[Gil] Sono d'accordo di giocarmelo, anche se dovessi perderlo in un momento, a patto che tu giochi onesto. Chi fa un cesto ne fa cento. Lancio i dadi, se vuoi.

[Pascual] Dacci dentro. Nove punti.

[Gil] D'accordo

[Pascual] Il bastone lo vinco io. Beneita, fa attenzione, non filare fidandoti della cestina².
Non spaventare la bestia. Tredici.

[Gil] Vinco, racconta gli amori di Marinilla! Dieci.

[Pascual] Hai perso.

[Gil] Non mi ha assistito.

[Pascual] Sei dentro la cesta. La cesta ti ho vinto.

[Gil] Lascia stare la cesta, toglì il tuo bastone, non mi disturbare il dado.

[Pascual] Già li scruti?

[Gil] Sono avido. Farò sette.

[Pascual] La croce con il frate. Il cesto, povero sfortunato, ancora hai avuto da perdere.
Beneita lo riceverà da me, perciò me ne vado da lei a farglielo avere in proprietà.

[Gil] Oh, dispetto! Che ti dia buon profitto, maggiore di quello che ho io perdendo.

[Pascual] Ora, ascolta, Gil Cestero, questi suoni rumorosi.

[Gil] Sarà sicuramente uno zampognaro.

[Pascual] Piuttosto penso che sia un cigolio, o forse suoni di zufolo.

[Gil] O starnazzamenti di civetta.

[Pascual] Se allunghi le orecchie, dirai che sono grilli.

[Gil] Se vuoi andiamo là a sondare il suono.

[Pascual] Scopriamolo, su, andiamo là. Dammi la mano che sono mezzo addormentato.

[Pascual] Andiamo presto.

[Gil] Più in fretta di così non posso.

[Pascual] Anch'io mi sento stranito.

Villancico

Amore, se tratti tutti
come fai con me,
che tutti ti possano rinnegare.
Non guardi, amore, né indagini
chi ti serve bene o male;
A me, che sono il più leale,
più crudelmente mi tratti.
Se fai morire tutti
come fai morire me
che tutti ti possano rinnegare.
In me, che più amore hai messo,
hai seminato più sfortuna,
più dolore, più tristezza,
più giorni di vita triste.
Tutti quelli a cui hai fatto lo stesso
che hai fatto a me,
che ti possano rinnegare.
Non servono preghiere con te,
forza, botte né ragionamenti;
nella migliore stagione mi ritrovo
in duemila tormenti.
Se hai accecato tutti

² Frase oscena: la filatura era un comune eufemismo per il rapporto sessuale.

come me,
che tutti ti possano rinnegare.

[Placida] Solitudine penosa, triste, più che giovarmi mi danneggi, non è un buon rimedio rifugiarsi in te per chi di me si veste; e mi bruciano le viscere con il fuoco che nasce dalla stessa calma, con inimmaginabile impeto. Un pensiero molto strano combatte la mia debolezza senza trovare difesa; per uscire dalla sofferenza è necessario, triste, che mi uccida al più presto.

È già sfiorita la mia speranza, non so che rimedio intenta. Rimedio per la mia piaga non sento né spero. Sventurata, non so che fare! Mille volte la morte giunga a chi muore come io muoio. Vieni ora, morte, poni termine alla mia sventura con una fine dolorosa. Ferita a tal punto, è giocoforza che la piaga si laceri del tutto, e cada il mio corpo nel fango, poiché già la mia anima vi giace.

Oh, Cupido, che tu la possa accogliere ti prego in mezzo a tutte quelle che hai strappato! Non sono da meno di Iseo, né della passione né della mia colpa, però maggiore passione e colpa vedo per dare soddisfare questo desiderio come ho fatto con la gioia.

Cuore, sforzati con la passione, cessa la tua ostinazione. Oh, Vitoriano mio! Non mio, ma lo fosti, questo sospiro ti mando anche se credo che la tua fede non gli presterà udito. Rallegrati ora, Placida morirà essendo tu d'amore la peste. A ragion veduta hai dimenticato, oh traditore!, questo pugnale; certo, molto bene lo avevi visto e me l'hai lasciato come strumento per dar fine al mio male.

Oh, crudele, ricevi soddisfazione attraverso di lui e questa ultima spoliazione finale! Non è stato più crudele Nerone di quanto lo sei stato tu, credi a questo. Io Filis, tu Demofone, io Medea, tu Giasone; io Didone, tu un altro Enea. In lui, tigre, sebbene provochi pericolo, mai in tanto male possa vederti. Su, mani della mia debolezza, colpite nel profondo senza timore o indolenza!

Ricordo di fortezza lascerai in questo mondo, corpo tenero, anche se andrai all'inferno, avrai pena ma non più dubbi. Per essere meno ostacolata delle membra impedito, per riuscire a uccidermi prima sarà meglio che mi spogli e lasciare i vestiti che mi disturbano; già le membra mi si indeboliscono e mi si annebbiano i sensi.

Non turbarti o imbarazzarti, recupera, Placida, le forze; costringiti ad andartene e con la morte abbracciati, non deviare da questo cammino. Mano bianca, sii molto liberale e franca nel ferire, già ti sforzi.

Oh, Cupido, dio dell'amore, ricevi i miei sacrifici, le mie primizie di dolore, poiché mi hai dato un signore che dispregiò i miei servizi! Vai, anima mia, dove l'Amore mi dà come premio la morte con i suoi giovamenti.

[Vitoriano] Suplicio, non so come riusciremo a trovare quella luce vera che mi provoca la morte perché non riesco a vederla.

[Suplicio] Fermiamoci, per questa valle cerchiamo ciò che ci rimane da trovare.

[Vitoriano] Anche se sono triste e arido eco risuona per mare e terra. Erra, perché in tutto il mondo, oh fortuna!, una è la sola causa di tutto questo. L'eco non smetterà mai di risuonare, ma in qualunque luogo io vada oggi, trovo il mio dolore davanti. Avanti va con il crudele lamento lui, rovesciando sull'amorosa fucina acqua. Sono di lacrime d'amore un mare, e darei per aver più pianti oro, perché il piangere mi allevia, fa calmare il mio ascesso.

Timore ho con consolazione; cerco di raddoppiare i rimedi, dato sono completamente dato ai dispiaceri. Occhi dovrete con i sospiri andare a cercare la solitudine; date a me la guida voialtri, perché altri non vorranno questo vivere. Chi potrebbe desiderarlo? Su, amanti, ce n'è qualcuno? Uno è quello che più mi distrugge; fugge la speranza e il rimedio, mezzo non ho per il mio male.

Al mio triste sentimento mento, a me stesso inganno. Anno, mese, un giorno soltanto ora, ora non ho più di pace; giaccio molto lontano dai miei sensi, andati sono ormai volando. Ecco, che non so cosa dico, e la mia lingua, che già viene meno, abbia compassione del male che provo. Sento le mie viscere in fiamme, queste mi bruciano l'anima e la vita.

Andata è la mia gloria tutta intera; ero libera, e la schiavitù ora bramo. Amo un male con cui mi distruggo; fuggo, ma l'amore, dovunque fosse, ferisce il mio cuore disgraziato. Destino triste mi assali. Io non so perché mi proteggo; ardo in modo tale che mi raffreddo, freddo che mi brucia lo acconsento, sento i contrari che mi angosciano, si lamentano della morte che mi finisce.

È possibile questo sconvolgimento interiore? Certo, che ha, per puro caso, capacità, perché mai in nessuna cosa appura la verità. Oh, se solo piacesse a Dio di dar fine ai miei tormenti!

[Suplicio] Che abbia pietà di noi e ci faccia grazia ad entrambi di incappare nella tua amica.

[Vitoriano] Per dove vuoi che vada?

[Suplicio] Per qualunque parte te ne vai Io ti seguirò, stanne certo.

[Vitoriano] Per di là, c'è quella fonte sembra esserci non so che.

[Suplicio] Può essere che qualcuno.

[Vitoriano] Andiamo là velocemente, non fermiamoci, presto.

[Suplicio] Per l'anima mia! Sembra una donna che dorme. Se è lei non lo so. Se per caso fosse lei, sarebbe una gran gioia per noi.

[Vitoriano] Ma povero me, se è lei, poiché mi sembra di vederla come fosse morta, da come sta.

[Suplicio] È lei sicuramente.

[Vitoriano] Disgraziato, io sono morto, se la fortuna non ci assiste! Oh, maledetta sorte! È lei sicuramente. È morta! Oggi mi faccio seppellire dalla mia tristezza: perché come peggior male basta già il mio dolore che non può essere maggiore. Ah, mi è fuggita l'anima!

[Suplicio] Ritorna in te, Vitoriano, non venire meno così da debole e delicato.

[Vitoriano] Fratello Suplicio, non preoccuparti per me.

[Suplicio] Che succede? Muori già così presto? Oh, maledetto tu! Nel punto e nel tempo maledetti uno sull'altra vi siete vinti, lei morta e tu defunto. Un sepolcro vi farò vicino, poiché entrambi vicini siete morti. È vivo! Forse si riprende, perché i suoi tristi polsi hanno battito. Un po' d'acqua gli voglio versare per vedere se torna in sé. Maledetto sia l'amare che tanto male e pena reca continuamente con sé! Ah, fratello mio! Ah, gentile Vitoriano! Non mi riconosci?

[Vitoriano] Ahimé, Suplicio! Controlla bene se veramente ella è morta.

[Suplicio] Per morta la danno, ma guarda più chi sta meglio di lei. Non venir meno, svegliati e alzati.

[Vitoriano] Poiché la mia sventura è tale, considera la mia morte come avvenuta. Vediamo com'è morta quale è stata la ferita letale.

[Suplicio] Lei stessa s'è uccisa. nel cuore si è colpita, ha conficcato un pugnale.

[Vitoriano] Oh, crudele, è mio quel pugnale. Io ho dato la causa a tanto male. L'ho lasciato per disattenzione, un giorno che si scherzava tra noi. Guarda come lo ha tenuto ben conservato e nascosto per dare la morte a entrambi. Fa vedere, lascia, lascia.

[Suplicio] Ta, ta!

[Vitoriano] Lasciami ammazzare, per dio!

[Suplicio] Calma il tuo cuore. Hai perduto il senno? Fai spazio alla ragione che sei ancora in preda alla passione.

[Vitoriano] E vi starò tutta la vita: Vita o che altro? Io certamente mi ammazzerò, anche se la tua fede me lo impedisce.

[Suplicio] Vuoi perdere l'anima col corpo? Ma sei pazzo? Credi che agendo da pazzo vinci un premio? Lascia in pace la tua fama, non considerarla così poco.

[Vitoriano] Oh, Dio mio! Oh, morte! E uccidi entrambi, vieni ora, morte, ti invoco.

[Suplicio] Cerchiamo di sotterrare questa che tanto hai amato in un luogo decente. Smetti ora di piangere; quanto hai pianto sia sufficiente, che tormenti l'anima che sta contando tutte le pene che hai causato.

[Vitoriano] Va bene, Suplicio amico mio, cerca un sistema.

[Suplicio] Suvvia, vieni con me; finché qualcuno non sta con te io di certo da solo non ti ci lascio.-

[Vitoriano] Non temere, ti do la mia parola che starò calmo;

[Suplicio] Dai la tua promessa di cavaliere di star calmo e tranquillo, e che il giudizio e il riposo per quando sarò tornato saranno di nuovo in te?

[Vitoriano] Ti do la mia parola che me ne starò qui seduto.

[Suplicio] Me ne vado, Vitoriano, a cercare dei pastori; perciò, dammi la mano da buon amico e fratello, che frenerai i tuoi patimenti nel frattempo e non darai spazio al pianto ma prega per il tuo amore.

Veglia dell'innamorata morta

Invitatorium

Circunderunt me pene d'amore e fedeltà, ahi, *circunderunt me!*

Venite voi che soffrite per il mio dolore estremo, per conoscere il mio male. Io vi prego di non tardare perché vedrete la mia morte. Pene d'amore e fedeltà, ahi, *circunderunt me!*

Quoniam il dio dell'amore mi ha trattato in modo tale che è necessario che io muoia di un dolore così grande. Mi circondarono le pene d'amore e fedeltà, ahi, *circunderunt me!*

Cuius spiritus è l'anima del buon amante? Chi all'inizio va avanti alla fine ritorna indietro. Sempre alla fine si ritorcono contro le pene d'amore e fedeltà, ahi, *circunderunt me!*

Hodie, voi che mi ascoltate, fuggite dal seguire quella via, in cui si perde l'allegria, e voi che sempre morite soffrendo e amando mi chiedete le pene d'amore e fedeltà, ahi, *circunderunt me!*

Quadraginta annis passioni nascono da questo seguire; all'apice della felicità, trovi mille disperazioni, son suoi premi sicuri le pene d'amore e fedeltà, ahi, *circunderunt me!*

Guida, signore mio dio, dio Cupido, dio dell'amore, dio nel cui male confido, i sospiri che ti invio, guida il mio cammino con le tue grida perché vada dove è necessario che cada da un errore in mille errori.

Psalmus

Verba mea sempre parlano dell'amore dei suoi tormenti; vinto dalla passione, occupata la mente non ho difese. Dio dell'amore ascolta tu le mie grida, comprendi i miei pensieri.

Intende le mie preghiere, *intende* i miei sacrifici, comprendi le mie offerte comprendi la mia devozione. Non disprezzare i miei servizi che son tali da adeguarsi ai mali che tu mi dai per benefici.

Quoniam ad te, signore, *orabo* mai più, dio Cupido, dio dell'amore, a te chiedo il favore, e tu mai mi accontenti. Non so come, ma quanto più ti considero un dio tanto più tu mi perseguiti.

Mane triste tibi astabo et videbo la mia grande pena, *quoniam* vedi che io ti lodo, e fino a che non mi vedi finito tu non allenti la mia catena, che si allunga la fine della mia amara vita e ad un male peggiore mi condanna.

Neque habitabit ancora piacere nel mio cuore, che la mia vita era morta e la mia morte vivrà senza nessuna redenzione. Io, perduto, non spero di essere redento da una così grande perdizione.

Odisti, vita, il vivere, non per uscire dal tormento ma perché con il morire potrei vendicarmi del pensiero, che la vita non è detto che sia persa dove abbonda il merito.

Virum sanguinum, senza dubbio si deve detestare, ma non la promessa che non muta e alla fine resta priva di conforto e di piacere, come la mia, che rimane senza allegria in un continuo patire.

Intoibo a casa tua e anche adorerò il tuo tempio visto che sono il suo frutto migliore. Non credere che il morire se ne vada dato che solo in lui spero per porre fine alla mia vita in questo mondo cattivo e per lasciare un esempio d'amore.

Domine, deduc alla morte per tale strada e in tale modo che sfoci il mio triste destino in uno migliore in cui io soffrirò e morirò di più, perché so che non mi mancherà la fede, ma anzi sarà ancor più solida.

Quoniam non est in ore ma pene dell'anima, perché maggior male si accumuli dove è chiaro che vive sempre il tormento senza pace; la tua vittoria è dar dolore per gloria, prigionie per trionfo e palma.

Sepulchrum patens mi aspetta e ancora sono nella speranza che la meno dolorosa, la più certa e vera, amore, che da te si raggiunge, alla lunga mostra con la sua debolezza povertà e cambia in dolore.

Discedant i miei pensieri, cessi la mia ostinazione, paghino le mie audacie le mie passioni e i tormenti per mie colpe evidenti. Ah, povero me! Se nacqui in un sol giorno, perché muoio ogni giorno che passa?

Et letentur gli amanti che in me riceveranno il loro castigo, che sebbene siano raggianti e costanti nel loro amore, non disprezzino il loro nemico, perché il disprezzo non appartiene al saggio, ma allo stupido: io per me e di me lo dico.

Et gloriabuntur omnes tutti coloro che di te hanno paura, poiché paghi le loro devozioni e dai per ricompensa tormento, pena e dolore, tu, che solo a forza portasti Apollo nella tua prigionie d'amore.

Domine, ut scuto bone voluntatis di te, dio, dato che tutto perdoni concedici di raggiungere la morte subito; chi vuole la morte da te l'aspetti *quoniam coronasti nos*.

Requiem eternam dona di tormento e di passione alla mia anima e al mio corpo perché riceva la corona dell'eterna perdizione. Per amore sempre cresceranno i miei dolori e non ci sarà alcuna redenzione.

Convertere, dio Cupido, porta via la mia anima dal mondo, questo è ciò che ti prego e ti chiedo: non dimenticartelo; portala nel profondo con questa che hai rubato ora di lei, sia io il secondo.

Psalmus

Domine, in furore tuo ti prego di condannarmi, che in una carne *nunc duo*, secondo le pene, *iam luo*. Affliggici uniti senza cessare, perché tu, Cupido, sai la ragione di questo.

Miserere mei, Amore. Disperano le mie preoccupazioni, siano la pena e il mio dolore i più gravi e grandi dei più tormentati. Le mie viscere soffrono angosce sconosciute, le mie ossa sono turbate.

Et anima mea è molto turbata e afflitta, nessuno le da conforto, e già desidera uscire e lasciare questa vita in cui niente è sicuro se non la sepoltura, perché è già pronta per partire.

Convertere, signor mio, libera la mia alma dalla gloria, ricevi in tuo potere la sua libertà e il suo arbitrio e lascia di lei memoria con la mia morte, perché il mondo qui si risvegli per andare avanti dopo la tua vittoria.

Quoniam non est in morte chi si ricorda di te, lascia la fama lontana ma legami alla tua corte prendendo castigo in me. Nel tuo tempio io resterò come esempio quando me ne andrò da qui.

Laboravi nel mio gemito e le mie lacrime hanno bagnato il mio letto, e non ho dormito dopo che triste e perso il mio amore mi ha lasciato. Morirò, per il mio amore mi ucciderò poiché lei per me si è uccisa.

Turbatus est a furore oculus meus, attenzione. Amore non so se ti adoro, se ti maledico o se t'infamo; in malo modo ti sei preso gioco di me. E anche se ora per forza la mia fede ti segue, ti confesso il mio peccato.

Discedite a me, paure che non potrete impedirmi di morire per il mio amore. Vengano tutte le sofferenze ad accompagnarmi alla morte. Tutti quelli che Sentono il suono del mio pianto, facciano il favore di uccidermi.

Exaudivit la mia preghiera e accogli la mia richiesta; il mio senno è già offuscato, e mi ucciderò. Non c'è nessuna redenzione. Questo è sicuro, molto presto sarò morto, che già è morta la ragione.

Erubescant i miei piaceri, non vengano più a farmi visita, e poiché tu vuoi così, Cupido, sono contento di soffrire per la bellezza delle donne.

*Convertantur
Fletus et revereantur
Et valde velociter.*

Requiem eternam

Nequando rapiat [ut] leo le innamorate forze della mia anima e del mio desiderio, a te, fede di quello in cui credo, chiedo di non cambiare, nella morte; sebbene io sappia che sei molto forte, sembra che ti sforzi.

Psalmus

Domine, deus dell'amore, a te che sei potente, anche se non mi concedi il favore, son contento di donare, signore, la mia anima e il mio arbitrio. Ai viventi è necessario dominare il loro potere come io il mio.

Nequando rapiat la morte il mio corpo alla tomba non manchi il mio triste destino, venga l'ira molto forte, la più terribile e oscura che è la cosa migliore per porre fine al mio dolore col quale finirà la mia tristezza.

Domine, deus Cupido, *si feci* grandi delitti, voglio essere punito duramente, che per essere più afflitto soffrirò tanto quando mi è comandato. Io già vedo che non esaudirai il mio desiderio e che prolunghi il mio male.

Si reddidi la causa al male, io voglio soffrirne la pena, dato che la mia colpa fu tale, fu mortale e più che mortale, che a maggior male mi condanna. Non c'è al mondo chi senta il mio tormento, che all'inferno già risuona.

Persequatur il mio nemico la mia vita, che è già sua; a te, Dio dell'amore, lo dico, te che seguo senza che mai fuggire. Tu lo sai, Amore, dato che sei dentro di me, che io sono la tua dimora.

Exurge, domine, in ira ed espandi la tua presunzione; con le tue saette annientami affrontami, e colpisci e mira per colpire il cuore con dolori così forti che l'amore tramuti in disperazione.

Et exurge, signore dio, nel precetto che comandi che un amore tra noi due sia diviso tra noi, e si conservi. Dopo che hai osservato tutto ciò che io ho fatto, mi chiedi di separarmene?

Et proper hanc che penso di meritarmi da quando sono nato, non ho mai conosciuto niente di buono come il mio male, né trovato una promessa che sia risultata migliore né più leale.

Iudica me tu, signore, più severamente che puoi, perché avendo il tuo favore, ho commesso un simile errore che ha fatto svanire i miei piaceri per negligenza, fuggendo la presenza della migliore delle donne.

Consumetur il piacere che ho avuto in questo mondo, cresca sempre la sofferenza fino alla morte, perché tale fine ho avuto del mio bene. Come il vento è passata la contentezza proprio quando ero più contento.

Iustum auditorium da, Amore, perché mi uccida; la mia morte sarà giusta. E venga, venga, venga ora, senza più indecisione; non ritardi, non mi faccia aspettare né allunghi di più l'attesa.

Deus giusto, giudice potente, duro e crudele e selvaggio, se hai paura di farmi morire perché pensi che questa sarebbe una fortuna, perché vivendo muoio molto di più, non pensarlo, perché il fuoco con il quale mi bruci sarà dopo ben più avvolgente.

Nisi conversi a te sono stati quelli che più ti hanno negato, ed anche se si pentissero, penassero, morissero, disperassero senza dar loro niente, sia di grande esempio per chi lo vede così che tu possa vendicarti a dovere.

Et in eo si riconosca il tuo più assoluto potere sull'età altera e giovane, che dentro di te nasce perché è un frutto tra i tuoi frutti come me, e dove il mio amore ha meritato di trasformarsi in un così triste lutto.

Ecce parturit il vuoto della mia disperazione, perché nel momento in cui ho finto un nuovo amore per Flugencia, mi ha dato tanti problemi ed ha sprecato tutto il male per cui io perdo la mia vita e la speranza.

Lacum di tristi lacrime sarà ormai il mio cuore per il motivo che vi ho mostrato; voi, figli, le avete versate ascoltando la mia perdizione, perché il mio amore è caduto nella forca che io stesso ho messo su senza nessuna redenzione.

Convertatur il dolore in una morte disperata, io la aspetto senza timore perché so che è molto meglio questa sofferenza che quella appena passata.

Dolor eius, dato che va di male in *peius*, venga senza farmi più aspettare.

Confitebor in te, dio, *secundum* la tua giustizia, uniscici dato che sai già che noi non pecchiamo per malizia né per malignità, ma per una leggerezza dovuta di amoroso desiderio.

Requiem eternam et antifona

A porta inferi dico, dal profondo, che quelli che vivono in questo mondo ricevano nella mia persona il castigo.

Pater noster, piccolo e cieco, a te dico, dio d'amore, a te supplico e ti prego senza sosta né pace, di accelerare il mio dolore in modo tale che muoia del tutto il mio piacere ed il mio male sia maggiore.

Prima lettura

Parce mihi, domine, i piaceri appena passati, che con le attuali pene ora sono ripagati.

Quid est homo, gli amori se non pene e pericoli? Gli dà qualche dispiacere, e poi gli sono annunciati.

Visitas eum all'alba con piaceri distorti e di notte già lo provi con avvenimenti disastrosi.

Usquequo non parcis mihi? Non i mali passati ma ciò che è stato un bene, se ce n'è stato, mi sia perdonato.

Quare posuisti me tra i disperati, circondato da mille pericoli, lontano dai rimedi?

Cur non tollis ora la mia vita? Mettimi tra i condannati, devi infliggere a chi fa questo tormenti che nessuno ha mai pensato.

Ecce nunc per la morte le mie membra pronte. Sia redento dal vivere, le Parche interrompano il mio destino.

Credo quod mio redentore, che l'amore e la speranza, aspettano che arrivi la vendetta per me attraverso un fortissimo dolore.

Et quod visurus sum pronto con un gran tormento senza pace per me stesso e per la mia anima come il mio gesto dimostra.

Et in carne mea amore darà molte tribolazioni e si vendicherà su di me per il mio accessissimo dolore.

Seconda lettura

Tedet al corpo e all'anima della mia vita triste e sfortunata dove conviene, misero, che la morte invochi mille volte. Questo procura grande tristezza per la mia anima e la sua partenza, perché già vedo il rimedio, la speranza è perduta.

Noli condenare, Amore, a me per il mio addio; non so perché non mi condanni a nient'altro che non sia un dolore senza fine.

Nunquid venga, allora, la morte? Sia buona la sua venuta.

Nunquid, oculi, non vedete la vostra vista oscurata?

Nunquid, Amore non sono tuo? Non conosci la mia fede? Perché non mi date la punizione per la colpa commessa?

Cogitas che essendo io vivo la tua giustizia non è completa? Per compierla, fa che la mia vita finisca.

Ne recorderis peccata di Placida, che è senza colpa, dato che la mia colpa la discolpa, e tu, giacché sono stato la causa, uccidimi.

Dirige, signore, mio dio, le colpe tutte a me, dato che sono stato io la causa di tutti i mali, che io paghi per tutti e due.

Dum veneris, morte, in me pagherai la colpa della colpa che discolpa la colpa che mi uccide.

Terza lettura

Manus tuas mi inflissero le ferite al cuore, e plasmarono nuovamente il mio amore ed il mio affetto.

Memento quod sicut lutum feceris la mia ricompensa, chiarendo i miei errori mi accechi la ragione.

Nonne sicut lac ha fatto crescere Placida con tali doni che lei è stata la migliore tra quante sono state, saranno e sono.

Pelle et carnibus hai vestito la sua bellezza di perfezione, ed ora l'hai fatta uccidere senza alcuna compassione.

Vitam et misericordiam meritava la sua devozione, e non una sentenza di morte né il tormento, né la sofferenza.

Libera de morte eterna tu, dio degli amanti, l'anima del mio amore che hai portato via in tenera età.

Tremens factus sum al vederla, e il sole si spaventa quando vede come hai potuto uccidere una cosa così bella.

Quando il cielo si accoggerà della bellezza della sua figlia, vorrà prendere per sé il mio amore che hai portato via in tenera età.

Cupido, *kirieleyson*, dea Venere, *christeleyson*, Cupido, *kirieleyson*.

Et ne nos inducas, dio, dove qualcuno sia tra noi, *sed libera*la, Amore, *a malo*, e dallo a me, in modo che si possa stare insieme.

Ne tradas bestiis l'anima della mia amica ed a me dai la sua oppressione.

Lei sarà perennemente ricordata, e io sempre nel lamento.

Dio, *exaudi* la mia preghiera, ascoltami, arrivi il mio grido a te, *oremus* con devozione.

Orazione

Libera, signora, l'anima di Placida dalle catene, muta il suo tormento in calma e dalle la vittoria e la palma *ab omni malo* senza pena; e a me, triste, vestimi di gran tormento, condannami a mille castighi.

Fidelium deus d'amore, di tutti pronta allegria, rendi un favore a Placida e a me dai la colpa ed il dolore, e fa che muoia in questo momento e vada là *ut* abbia molta indulgenza lei per il mio castigo.

Finale

Per il tuo infinito potere ti diano tutto ciò che possono, e sebbene io, tuo servo maledetto, dalla tua benevolenza mi allontanano, ti do tutto lo stesso; ma l'anima di Placida con delicatezza *requiescat in pace*, amen.

Voglio smettere di pregare perché l'irritazione ed il dolore non mi abbandonano, è impossibile frenare le lacrime dai miei occhi. Amore deve santificare questo dolore dato che porta tali conseguenze.

Oh martire d'amore ormai persa, da me sacrificata, per causa mia hai perduto la vita, preziosa, crudele ferita che ti sei inflitta! A te, dio, supplico di dare a tutti e due in una morte un riposo.

Voglio uccidermi prima che ritorni Suplicio in modo che non possa distogliermi, ma mi ha portato via il pugnale perché non avessi un'arma. Oh Suplicio! Vorresti farmi un favore? Vorresti che mantenga la promessa?

Decide di mantenere la promessa chi ha il potere di farla; ma questa promessa non si mantiene, perché nessuno dà ciò che non possiede. Vada nel limbo a trovarla, perché è lì che è andata, dietro alla sua anima la mia fedeltà per Placida, per non lasciarla.

Placida, voglio che la mia anima vada insieme alla tua, entri o cada dove cade, voglio che la mia abbia una parte del suo dolore; con la morte io intendo seguirla, anche se andasse all'inferno.

Ed ora dopo tutto questo non ho niente con cui uccidermi, vado subito dietro a quel riparo a vedere se vorranno prestarmene i pastorelli, dato che portano di solito coltelli, qualcuno per uccidermi.

Oh, chi ha una spada per questo male così doloroso! Per trovare con che cosa posso pagarlo, voglia Dio che le bestie non tocchino questo prezioso corpo. Nel mentre lo coprirò con il mio mantello, occorre non essere pigri.

Oh, mia anima e mia signora, mio cuore e mia vita, vita di chi ti piange, rimani con Dio adesso, tornerò subito! Per morire insieme con te, vado subito e di corsa.

I pastori

[Gil] Pascual, dato che è la tua festa, cogliamo dei fiori da questa foresta; e dato che ti costa così poco, fai una ghirlanda all'amor tuo.

[Pascual] Su, cogliamoli, facciamogliela insieme.

[Suplicio] Ehi pastori! Ehi pastori !

[Pascual] Oh, gliel'ho fatta proprio bene! Le durerà più di un anno.

[Gil] Poggia col piede, non scivolare.

[Suplicio] Pastori!

[Pascual] Senti un po' che dice quello là.

[Suplicio] Ah, amici!

[Pascual] Senti come grida!

[Gil] Chi sarà? Se è uno di quelli dell'altro giorno...

[Pascual] Mi sembra proprio uno di loro. È dei loro, accidenti!

[Gil] Verrà con qualche scusa.

[Pascual] Che non provi a rubarci una pecora.

[Gil] Gran peccato! Si dovrà disperdere il gregge.

[Pascual] Non sono d'accordo.

[Gil] Questo qui però non gli assomiglia a quell'altro. Magari mi sto sbagliando.

[Pascual] Non è tempo di avere dubbi.

[Gil] Io quando è Pasqua confesso tutto quello che ho fatto durante l'anno.

[Suplicio] Oh, pastori, rammaricatevi per il nostro dolore, la nostra perdizione e il nostro guaio!

[Gil] Quale guaio, quale perdizione, perché siete addolorati?

[Suplicio] Sono talmente incomparabili che nessun altro può somigliare ai nostri. La fortuna non accompagna nessuno che non abbia mille disavventure.

[Pascual] Cosa, cosa? Diccelo, signore.

[Suplicio] Non è mai successa una cosa simile: si è uccisa per troppo amore una ragazza che si chiama Placida, molto bella, veramente; per una morte così dolorosa non so proprio chi non si dolga.

[Gil] Si è proprio uccisa da sé?

[Suplicio] Lei, con le sue mani.

[Pascual] Guarda, guarda come è finita quella che è passata da qui dicendo: "Mio Vitoriano!"

[Gil] Oh, povera!

[Pascual] Povera lei, disgraziata! Mi dispiace, per Dio, fratello. Allora, cosa volete voi ora?
 [Suplicio] Fratelli, vorrei pregarvi che veniate con me voi due, per amore di nostro Signore, aiutatemi a seppellirla, perché il mio amico è solo.
 [Gil] E dove è lui?
 [Suplicio] È rimasto lì a farle compagnia.
 [Pascual] Oh, Santo Piangente, che gentile e bella creatura! Cosa ne pensi, che gente eh?
 [Gil] Dove è ora?
 [Suplicio] Vicino la fonte, seduto lì vicino a lei; se lo vedete, vi giuro che di lui avrete più pietà che di lei. Andiamo, non aspettiamo di più.
 [Gil] Dormiamo un po' prima, che stanotte l'abbiamo passata in bianco.
 [Pascual] Andrete all'alba, io ho un sonno da morire.
 [Suplicio] Disgraziato Vitoriano, attento, che è in pericolo e sta per impazzire!
 [Gil] Riposiamoci ora un pochino in mezzo a queste frasche, dormiremo sul prato.
 [Suplicio] Con una simile rovina io non so chi può dormire.
 [Pascual] Beh, noi! Vegliate voi se volete, però state zitto.
 [Suplicio] Dormite, che proverò a vedere se posso riposarmi un po' anch'io, e se no io starò sveglio e zitto e vi chiamerò quando sarà tempo di andare.
 [Gil] Va bene, facciamo come volete voi.
 [Suplicio] Fate voi quel che volete.
 [Vitoriano] Eccomi qui, Placida. Muoio per seppellirmi con te. Il mio vivere è stato già troppo lungo; adesso, su, ho un coltello con cui posso ammazzarmi senza aspettare altro. Che io muoia senza speranza, senz'altro consiglio. Voglio metter fine all'agonia; il mio cuore si infranga senza confessare il suo peccato, perché chi è disperato non ha bisogno della confessione. Poiché Cupido sembra che si dimentichi sempre di me, pregherò Venere.

Preghiera di Vitoriano a Venere

Oh, Venere, Dea piena di grazia! Ti adoro e ti supplico, prendi questa mia anima pietosa e siccome sei molto generosa te sola ora invoco, perché tuo figlio è con me adesso adirato, e non ascolta per niente la mia preghiera.

A te, mio unico bene, siano dati i miei sacrifici come te li diedero per primi i tuoi schiavi Leandro e Hero, ed anche Tisbe e Piramo; Tu, signora, accogli ora la mia anima.

[Venere] Ferma quella mano, fermo! Vitoriano, cosa fai? Vuoi ucciderti così? Non speri più? Subito fai cambiare senso al tuo gesto, non devi disperare, perché tutto questo è successo per verificare quanto tu dicevi di aver fede. Se Cupido ti ha dimenticato, ora sono io qui. Non disperarti, no. Placida non si è uccisa se non per uccidere te, e non è morta; te la ridarò viva prima di andarcene da qui. Abbi fede nella mia potenza, e non ti accada mai di separarti da me; dai libertà e arbitrio a chi è capo dell'amore, non contrastarlo quando le tue forze non bastano e la tua superbia finisce.
 [Vitoriano] Da dove è venuto tanto bene che, mio bene e signora, senza superbia, senza disdegno, senza guardare chi sono, ora vi fa venire in mio aiuto?
 [Venere] Abbi fede, che te la ridarò esattamente come era prima.
 [Vitoriano] Oh, mia signora e mia dea, rimedio dei miei mali! Se tu vuoi che io ti creda, fai in modo che io veda Mercurio venire dal cielo, dato che il suo compito è concedere la grazia di dar vita in questo mondo.
 [Venere] Tranquillizzati, Vitoriano! Ascolta, guarda e taci, che dal regno dei cieli verrà Mercurio, mio fratello, al più presto. Taci e guarda, che colui che ad Apollo diede la lira verrà a resuscitarla.

I versi

Vieni Mercurio, fratello mio, ti prego di scendere qua e di mostrare la tua potenza. In questo corpo freddo fa che l'anima rientri e lo riscaldi; dato che le mie cose sono anche le tue è meglio che tu mi aiuti.

La tua potenza non è poca, Mercurio, se ricordo bene. Dài eloquenza alle bocche e chiami a te le anime e le togli dall'inferno; con il tuo bastone fa che si alzi e risorga questo corpo bello e giovane.

[Mercurio] Venere, per amor tuo sono felice ed appagato; va via da qui, sorella, e lascia a me il corpo, che questo compito è stato assegnato a me.

[Venere] Io me ne vado e questo impegno ti lascio.

[Mercurio] Farò ciò che mi chiedi. Corpo di elemento oscuro, per il mio potere sovrano, ti ordino e ti impongo che da questo suolo duro ti alzi vivo e sano. Anima triste, che hai visto bene di ciò di cui sono capace, torna al tuo corpo mondano.

Torna, torna, non aver paura di riscendere in questo mondo, che con il potere che ho ti farò vivere lieta, molto allegra e molto gioconda. Non aspettare, che l'amore per il quale tu ardi non ha eguali ed è unico.

Dopo la tua vita passata e la morte, che è tutt'uno, tu sarai consolata a dovere. Sveglia, non tardare, non dovrai più vivere angosce; voglio che ti desti, per mia madre, la dea Giunone.

Quelli che vedessero alzarsi un corpo senza cuore, e senza cuore muoversi, non devono meravigliarsi di questa resurrezione. Su, alzati, non avere tanta pigrizia, che ora io torno nella mia sede

[Vitoriano] Oh, Placida, mia signora! È possibile che tu sia viva? Sei viva, assassina di questo schiavo che ti adora e che senza misericordia vive? Oh, anima mia, oggi hai trionfo e palme per una gloria molto elevata! Sogno o son desto? Non credo ancora che sia realtà, eppure ti vedo e non ci credo; gioisca il desiderio tanto quanto ho penato per la mia malvagità.

[Placida] Oh, mio amore, dato che il dolore è asciugato, fiorisca la nostra allegria!

Da quando sono andata via dal mondo e mi portarono all'inferno, oh, quante cose ho visto!

Ma ho bevuto un'acqua così dolce che ora mi sono dimenticata di tutto! Non riesco a ricordarmi niente, se non te, ti hanno nominato lì. E mi hanno detto anche che presto là saresti arrivato.

[Vitoriano] Di questo non devi dubitare, ne ho qui le prove.

[Placida] Volevi ucciderti anche tu?

[Vitoriano] Sì, per Dio!

[Placida] Dio conceda ad entrambi piaceri ed allegria. Molte grazie e lodi dobbiamo al dio Mercurio, e a Venere, perché anche l'amore di questi due suoi servitori è resuscitato; e a Cupido, anche se mi ha dimenticato e mi ha disdegnato.

[Vitoriano] Oh, per gli dei del cielo! In quale angoscia mi sono visto. Suplicio, addolorato, è andato a cercare disperato un posto dove seppellirti. Mi meraviglio per quanto sta tardando: Vestiti, andiamocene da qui.

[Suplicio] Su, pastori, che si è fatto tardi! Andiamo ora, vi prego, perché ho il cuore in subbuglio; non riposate ancora, che è già l'alba.

[Gil] Andiamo.

[Pascual] Andiamo.

[Suplicio] Dai, non attardiamoci, andiamo presto e veloci.

[Gil] Beh, non fateci tanta fretta che altrimenti tornate solo.

[Pascual] Dai, Gil, alzati, che una notizia così mi spaventa!

[Gil] Ed anche a me, giuro su San Polo. Sbrighiamoci prima che il nostro chierico Bartolo dica Messa. Portiamo poi il corpo all'eremo di San Paolo.

[Suplicio] Sbrighiamoci, vi supplico.

[Gil] E chiederemo al chierico che la seppellisca accanto all'alloro che sta lì vicino.

[Suplicio] Ed io le metterò una bella iscrizione in oro. Però si potrebbe scrivere direttamente nell'alloro con un coltello.

[Pascual] Beh, pensiamoci su.

[Gil] La faccenda è stata così crudele che bisognerà scriverlo con molta attenzione, pensandoci prima, però non riesco a farmi venire in mente niente.

- [Pascual] Mi meraviglio, davvero.
- [Suplicio] Perché il suo ricordo non muoia, lasciatemi, penserò io a qualcosa che dica più o meno: "Io, Placida, mi uccisi con la mia mano per infliggere a Vitoriano la spoglia dell'amore."
- [Gil] A mio parere questa epigrafe è proprio adatta; sarete sicuramente un letterato. Però, aspetta, arrivano due, un uomo ed una donna.
- [Pascual] Chi saranno?
- [Gil] Assomigliano a Benita e Juan.
- [Pascual] Devono essere proprio loro.
- [Suplicio] Veramente a me sembra che quello lì è Vitoriano. È lui, certo che è lui. E l'altra è Placida, viva e vegeta, con lui.
- [Gil] È possibile?
- [Suplicio] Che miracolo terribile!
- [Pascual] Dio mi protegga da lui e da lei! Deve essere un fantasma oppure ci avete preso in giro. Guarda, guarda, può una donna che si è uccisa essere tornata in vita?
- [Vitoriano] Vieni qui, Suplicio, vieni, gioisci di ciò che è successo, del mio tesoro e del mio bene, che è qui viva e che risana le mie ferite, perché Mercurio è venuto con il proposito di farci fare a meno della sepoltura.
- [Suplicio] Come è successo? Dimmelo Vitoriano.
- [Vitoriano] Il mistero non lo so, ciò che so è che il mio grande amore mi ha reso libero, vivo e sano insieme al mio amore. Non so come dirtelo, Suplicio, mio buon fratello.
- [Suplicio] Chi la ha fatta resuscitare?
- [Vitoriano] È venuto Mercurio dal cielo e Venere lo ha pregato, e l'ha fatta tornare in vita perché è clemente e buono.
- [Suplicio] Oh che gloria, che trionfo e che vittoria! Chi potrà mai essere degno di vederlo!
- [Pascual] È proprio un gran piacere il godere di questi ragazzi che sono guariti da tanto male.
- [Suplicio] Alla loro, compagni!
- [Pascual] Compagno, volete che vi chiami uno zampognaro che ci rallegri con la musica?
- [Gil] Corri, vai a cercarlo, Pascual; muoviti, vai come un fulmine; sbrigati, presto non andare a passeggio. Ed anche se stesse cenando o riposando, mettilgli fretta e portalo qui subito, che qui incominciano i canti

Fine

Lo zampognaro, infine, arriva; su, ballate, saltelli chi ha buone gambe, e a voi Placida, conviene che balliate per la gioia senza tardare.

[Vitoriano] Balliamo tutti insieme!

[Placida] Sono felice e tutto questo mi rallegra!

[Juan del Encina, *Teatro completo*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Cátedra, Madrid 1991, *originale in versi*]

La causa del mantello

Anonimo del Cinquecento

Come dispone la sorte,
coloro che sono innamorati
si trovavano in un campo,
una dama scoperta
e un gentiluomo abbracciati,
operando secondo natura
ciò che si suole fare,
ed essendo senza coperta,
i testicoli e la fessura
gli si potevano vedere.

E stando nella loro agonia,
senza pensare di conoscerli,
lì dove la cosa si faceva,
capitò che veniva
uno che poté vederli,
e volgendo per consolazione
le spalle senza timore,
lanciò quasi in forma di velo
un mantello di velluto
sopra questi signori.

E disse senz'altra predica:
poiché ho avuto un tale incontro,
e così permette la ragione,
do questo mantello in conclusione
a chi lo tiene dentro.
La signora non defunta
e lui con tutto il suo accasciamento
sono in lite tra loro:
la questione che si domanda
è a chi appartiene il mantello.

RISPOSTA di un cavaliere procuratore della fica

Alla sostanza della domanda
accetto di rispondere:
se la battaglia è ingaggiata
senza meritare la gioia,
e benché desideri il potere
di costei che mai perse,
non le toglierò il potere

che la natura gli diede.

Perché questo profondissimo mare
tal grandezza in sé contiene,
deve tenere e annegare
quanto viene alla sua potenza,
e così dico che conviene,
per una ragione molto conosciuta,
che ogni cosa che si tiene
che sia tenuta da un'altra maggiore.

E se voi pensate, signore,
che per essere membro esteso¹
sembra piuttosto tenitore
in verità doversi considerare,
allora ordinate di dare al fottuto
questo mantello che gli offrono,
ché altri hanno meritato
tre chiodi che lo crocifiggano.

REPLICA colui che aveva posto la domanda

Ogni qual volta si ha ragione
di dover replicare,
non si rassegna il cuore
ma scioglie intrepidamente
la lingua per parlare,
e per questo mi sembra,
replicando al fatto del mantello,
dato che si dà a chi non lo merita,
che lo si restituisca e lo si rimetta
a chi lo merita tanto.

Ogni cosa che deve entrare
ed essere tenuta dentro un'altra,
dev'esser tale che possa stare,
per mettere e levare,
e di (questo) gentile incontro
e di questo tale potere
non gode chi non si alza,
perché consiste nel mettere
il potere di tenere,
come la gamba nella calza.

E dico che non si addice al caso
che sia ragione molto conosciuta,
con la quale condannare l'uomo,
che ogni cosa che si tiene
sia tenuta da un'altra più grande,
perché in materia di fornicazione

¹ *Extendido*: RAE dà l'accezione familiare: *ponerse muy hinchado y entonado, afectando señorío y poder* (s.v. *extender*)

può il minore
stare dentro il maggiore
e sarebbe errore che il maggiore
prendesse un ufficio altrui.

E un'altra ragione famosa
con cui la verità si suggella,
come necessaria, non invidiosa:
è dentro una cosa colui
che entra con forza in essa,
da cui, signore, se ne va;
concludendo il dibattito,
che quel mantello come sta
lo si assegni e lo si dia
allo sventurato che combatte.

RISPONDE il procuratore della fica.

Sostenitore molto dotto
della nostra debole natura,
avete capito male
il centro di tale profondità.
Gran cammino e densità
si racchiudono nel suo potere,
tanto che si spaventa il mio
della vostra gran prudenza.

Guardate quale falsa conseguenza,
contro la ragione e la sua legge,
sarebbe dire che nel re
il regno è [contenuto] per presenza;
ebbene non meno in potenza
sta la fica nel cazzo,
la campana nel batocchio,
dato che mostra pazienza.

Considera poi l'ossario
dove finiscono i mortali:
nobili e volgari
vi sono come nel calvario,
giovane, frate o vicario,
o chiunque altro sia,
tenga, giacché può (= ha potenza), [o] possieda,
accidenti a sant'Ilario.

RIBELLIONE da parte della fica.

A tutela del mio diritto
seguendo una via sicura,
e sostanziando il mio fatto,
non dovete avere ostilità (durezza),
manifesto ribellione
e, signore, prima che parliate,
poiché è diritto e non è arte,

voi pagherete le spese
nel profondo della mia parte.

TORNA A REPLICARE il primo procuratore.

È stata così ben disputata
la questione dalla vostra parte,
così fondata e difesa,
che mai ho visto in vita mia
farlo con miglior modo e arte,
ma c'è contraddizione
di diverse opinioni,
c'è ragione e autorità,
e uso dall'antichità
che favorisce gli uomini.

Contro di ciò ora si allega,
com'è negli atti del processo,
che l'opinione non nega
che colui che mette e colui che arriva
risulta collocato dentro,
dato che è sufficiente autorità
quella che ci dà l'esperienza,
secondo cui il membro che sta ben fermo
e può passare avanti,
ha ogni preminenza.

Ma essendo così fondate
le cause di questa pendenza
debbono essere determinate,
ché in cose differenziate
è richiesta la sentenza,
per questo si deve dare il processo
a un tale giurista
che sappia determinare
chi debba restare
giustamente condannato.

E giudichi senza favoritismi,
per diritto, senza errore,
chi gode della libertà,
conformemente alla volontà
del primo dichiarante²,
il quale, da cavaliere,
non volle che si dividesse (=il mantello),
ma che si desse tutto intero,
con titolo vero
a chi dentro lo tenesse.

Così concludo negando
tutto ciò che è pregiudiziale,

² *Testador*: da *testar*, ant. *declarar o afirmar como testigo* (RAE).

dichiarendo al contrario
che mi lamenterò ogni qual volta
il giudice giudicherà male,
e dichiaro di denunciare
qualunque offesa (danno) possa verificarsi,
e chiedo di dar torto
alla parte (avversa) e condannare
alle spese, che chiedo.

PARERE e sentenza del primo giudice.

Voi che avete intrapreso questa causa
non sapete
i segreti del suo centro,
ché ciò che pensate sia dentro
è invece ricevimento,
e per questo non argomento,
ma concludo
che, se stesse dentro,
la stessa fica lo darebbe
anche se il mantello fosse suo.

Ragioni assai giuste vi sarebbero
per non essere, né lo sono,
giudice di tanta lite,
giacché una parte è mia,
e l'altra io la sono,
ma per evitare discordie tra loro, entro
solo ammonendo
che chi non si perse dentro,
non si perda facendo cause.

E se io dessi sentenza
conforme alla legge della verità,
sarebbe che il mantello stesse
dove tale necessità
si offrì spesso.
Io sarei di questo parere,
e a ragione Marco Tullio
darebbe questa sentenza.
Vedete chi dice questo a luglio
cosa direbbe in gennaio.

APPELLO fatto da parte della fica.

Giudice ormai determinato
nelle umane contese,
non credo che ai vostri giorni
la fica sarà offesa.
Sappiate che vi porto,
col ricorso in appello,
una chiara causa in suo nome
contro il floscio dell'uomo
rinvigorito da avvocati.

Discreto giudice esperto
dal quale rifugge la clemenza,
è venuto a mia conoscenza
che è stata data e giudicata
un certo tipo di sentenza
nella causa criminale
che ho portato con fatica
contro la fica naturale,
e per essere la mia prova tale,
si è data ragione al cazzo.

Essendo pronunciato
tale atto, per il suo tenore
fu appellato dalla parte avversa,
senza che sia stato chiamata
io né il mio procuratore,
e ora che di nuovo mi è giunta notizia,
essendo stata assente,
acconsento totalmente
per ciò che mi rende giustizia.

Detto appello,
poiché non gli fu concesso,
non ha luogo rinvio
per diritta successione
per esservi trasferita,
e se ha alcun luogo
ciò che nego e ho negato,
dovete prima domandare
che la fica deve scontare
le spese nel avvocato.

E poi, signore, dovete
informarvi di come
non in un solo punto siete difforme
dalla sentenza che vedete
del detto giudice a quo,
che fu giusta, ben studiata,
come vogliono i dottori,
non contorta, di parte,
anzi totalmente conforme
ai canoni maggiori.

Uguualmente è molto noto
e ho saputo tramite una memoria
che avete dato in consiglio,
con un certo interrogatorio,
una sentenza interlocutoria
in cui la parte ha presentato
senza nessuna citazione
testimoni controinterrogati
e le loro testimonianze dichiarate
per vedere di concludere.

E poiché io ho facoltà
per diritto e per ragione,
voglio dare e presentare

testimoni per provare
al contrario il mio proposito,
i quali con il loro sapere,
quando furono nel mondo,
poterono comprendere,
raggiungere e trascendere
il cielo con il profondo.

UN TESTIMONE

Di costoro per sapienza
il primo è Tolomeo,
che tutta la rotondità
del cielo per sottigliezza
colse con gran desiderio;
costui dice nelle sue sentenze,
ben scritte, a suo nome,
che tutte le influenze
dei cieli danno potenze
con maggior potere all'uomo.

Talché può sottomettere
gli animali bruti:
gli debbono obbedire
per la sua forza e il suo piacere
e per naturale timore³;
dunque se può assoggettare,
come dice questo teste,
ciò che Dio ha potuto creare,
ben può comandare di stare
in una fica senza protezione.

ALTRO TESTIMONE

Poi il Dante, che presento
qui stesso come teste,
da attore esperto e attento
che non fu contento senza vedere
l'ingresso dell'abisso,
dice che quel bosco
di fuoco peggior che morte
dove vide bruciare gli uomini,
nel loro membro vide dare
un fuoco ancor maggiore e più forte,

e che i tormentatori
di quel centro, più di mille,
con i membri spargitori
accendevano gli ardori

³ *Dubda*, ant. *temor* (RAE).

del genere femminile
a causa della debolezza
dei loro membri molli,
sicché in questa crudeltà
le minchie tengono la saldezza
delle cornici ficoliche.

ALTRO TESTIMONE

E viene anche Macías,
volendo suggellare il certo,
che i suoi teneri, freschi giorni
terminò senza allegria
essendo morto per amore.
Con attenzione non semplice
determina ciò che si è provato:
che dentro quell'urna sepolcrale
il suo membro tenne semplice
finché non ne uscì doppiato (*doblado*, piegato).

Dice più ancora: che chi sta
nella potenza dell'uomo,
di tenerlo dove vorrà,
dentro o fuori che sia,
ben risolve⁴ la questione,
e con questo presupposto
che l'uomo può tirarlo fuori
in qualunque momento sia decoroso,
tutti determinano questo:
che ben merita di averlo (=il mantello)

IL GIUDICE

Poiché questi testimoni
sono uomini di tanta verità,
prendiamo la ragione,
che guida senza parzialità,
lasciamo l'autorità
che per sua condizione
ha in sé un tal potere
che mostra che il mantello è mio
per diretta successione.

SENTENZA DEFINITIVA data dal giudice

Sentenziare in tal giudizio
mi evita forme e arti,

⁴ *Asuelta*: da *soltar*?

essendo a entrambi obbligato
a non essere parziale
giacché sono parte di queste parti,
e così, liberi da parzialità,
e d'amore e di passione,
propongo esempio e ragionamenti
molto conformi alla ragione.

Visto il processo presente
della fica con il cazzo
e la prova diligente,
sentenzierò saggiamente
con facile lavoro.

Non pensate che io lo dico
né do sentenza per me,
ma per il sapere, che seguo,
di quanti sapienti ho letto.

Per non essere noioso
tra tutti coloro a cui mi appoggio
solo quattro prenderò in considerazione
per aver più ragione
come prova di ciò che allego:
uno santo, che è Adamo,
Ercole e Salomone,
un altro forte, che è Sansone,
che ciò che dico diranno.

Di Adamo dice la Scrittura
che, essendo uomo tanto santo,
per inclinazione naturale,
per coprire l'apertura
subito provvide di mantello,
ché nel primo germoglio
della prima nazione
fu vergogna nella fica
mostrare la natura.

Salomone, sapiente completo
nelle sentenze giusto, retto,
si conformò a questo
e obbedì al suo mandato
col suo sapere così discreto,
giacché questo illustre signore,
così amico della clemenza,
dà forza alla mia ragione
per fondare la mia sentenza.

Ercole, tanto valoroso
che fondò parte della Spagna,
dominato solo da questa (=il *coño*)
morì male tormentato
per una crudele impresa,
ché non poté difendersi
con la forza né il potere,
né gli evitò il dominio
del fuoco in cui andò a gettarsi.

Quindi Sansone, forte e coraggioso,
il quale porto ad esempio,
che certamente per la fica
distrusse infinita gente
nella caduta del tempio,
ché non poté resistere
con la sua forza e la sua vigoria
alla volontà della natura
che alla fine lo fece morire.

Dunque avrò un buon sostegno con questi
che ebbero ragione viva,
a loro mi appoggerò,
con loro pronuncerò
la sentenza definitiva;
poiché questi non si rifiutarono
e a fide obbedirono,
prenderò ciò che presero
e farò ciò che fecero.

ARGOMENTAZIONE della sentenza

Trovo che la fica ha provato
per giustizia, non di fatto
sostanziato e allegato,
e ha respinto il cazzo
per fiacchezza di diritto,
e per le leggi che comprendo,
conformi alla potenza,
intendo emettere sentenza
in nome della giustizia, e in seduta,

nella quale sentenza debbo comandare,
e per diritto fondato,
di condannare il cazzo
e alla fica dare e donare
quanto chiesto e allegato,
e poiché la giustizia la appoggia,
a questo nessuno si sottragga,
dico che entro tre giorni
le si restituisca il mantello.

E poiché (il cazzo) ha perduto il processo,
con questa sentenza ordino
che stia preso e imprigionato
nella fica sequestrato,
giacché alle spese lo condanno,
e nella fica si consumi
causa, spese e lavoro
fino a che esca la schiuma
dalla punta del cazzo.

Per non restare macchiato
delibero di lavarmi
dello sporco processato,
non per non sentenziare

ma per aver sentenziato,
e se alcuni giudicheranno
male di questo che leggeranno,
rispondo che le leggi vanno
là dove vogliono le fiche.

Nell'emettere questa sentenza
furono presenti come testimoni
questi che apparvero
più antichi in potenza,
che in ordine invecchiarono:
l'anziano giostratore
con l'Ines de Magueda
Juan Alvares suonatore
e la Tarifa non lieta
per mancanza di fottitore.

DICHIARAZIONE di un cavaliere a nome del cazzo condannato

Del cazzo sono informato,
ed è cosa da credersi,
che nella causa che ha trattato
avete, signore, pronunciato
una sentenza senza imbroglio
e alle spese condannato
il triste che ha sporto denuncia,
che è come consegnarsi al demonio,
perché ordinate che stia rinchiuso
fino ad aver pagato le spese
nelle tenebre della fica.

Che è dove mai mancò pianto,
singhiozzare e turbamento
in quel profondo coro
e questo pianto è il tesoro
del triste che peregrina
e per questo è confuso,
più diritto di un fuso,
chiuso nel vestiario
del tempio di sant'Ilario,
dove per salvarsi si è rifugiato.

Domanda giuste ragioni
che, per poter pagare,
si aggiudichino i suoi coglioni
con un bando all'asta;
si perderà nel mondo⁵
per non tornare nel profondo
da dove uscì condannato,
a testa bassa, vergognoso,
essendo prima rubicondo.

⁵ *derecho* = *deshecho*?

Usate, giudici, clemenza
perché costui si è lamentato con me
della vostra crudele sentenza,
finché non venda l'eredità
che gli lasciò suo padre,
e poiché egli così iniziò
la causa in cui fu condannato
forse verrà rimediato
e piangendo guadagnerà
ciò che piangendo perse.

APPELLO DEL CAZZO al giudice che lo condannò

Avete per la fica dato
una sentenza crudele
in nome della corte,
essendo incaricato e supplicato
degli appetiti di lei.
Perché avete con lei
parzialità così smisurata,
perché nessun cazzo di questa vita
mai entrò giusto in lei?

Il rimedio che sogliono
prendere gli offesi
è che possano appellare
per potersi liberare
per non essere condannati
esprimendo le maggiori
offese fatte loro
dagli inferiori
ai superiori
giudici che si possano (appellare).

Ed essendo così stravolto
il mio diritto chiaramente,
io, il cazzo indurito,
esteso con dispetto,
compaio per essere presente
e faccio appello a voi, signore,
come giudice parziale,
nella procedura migliore
che posso secondo il tenore
ordinato delle leggi.

Davanti a Torrellas appello,
che merita grande fama,
perché sostenne senza velo,
mentre stette su questa terra,
il partito degli uomini,
e se dicessero che è morto,
essendo partito dal secolo,
a Salamanca certamente
un suo figlio nascosto
ha il suo potere compiuto.

Il quale è quel signore
che delibera molto giustamente,
sapiente con discrezione,
che chiamano Juan del Encina,
e chiedo che ordinate
di dare tutti gli atti del processo
con gli atti che avete
item ancora che mi consegnate
questi che ho appellato.

Ancora lo richiedo,
come dice questo foglio,
poiché non siete stato giustiziere,
mi consegnate ciò che voglio
con gli apostoli (propagandisti) di lei (=coño),
per evitare inconvenienti
di amici e nemici,
davanti a tutta questa gente
prego coloro che sono presenti
che ne siano testimoni.

Nonostante sant'Ilario
e il procuratore della fica,
voi, come fedele notaio,
me lo date come testimonio
e al giudice che senza fatica
pronunciò tali ragioni
che gli si dia in premio
che si cagli nel cazzo
giacché gli toglie i coglioni.

DI COME IL GIUDICE respinse l'appello.

Di certo molta ragione
ho io per respingervi
il vostro ingiusto appello,
giacché, vista tale petizione,
stupivo nel guardarvi,
perché tutti i problemi
che l'amore ci causa
sono da adorare,
piuttosto che fare appello a Torrellas.

E questa nostra nazione,
se non bastano i miei poteri,
dico alla vostra inclinazione
che va errata la propensione
quando esce dalle donne,
e la passione che vi guida
non acceca il cammino retto,
dovete seguire un'altra via
piuttosto che seguire un'eresia
molto peggiore di quella di Ario.

FINALE

E dice il procuratore
che di voi si meraviglia
se pensate di trovare migliore
o minore in Castiglia
di qualunque fica che si trovi
nel nostro villaggio.

[*Pleito del manto*, in *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*, ed. Frank Domínguez, Álbatoros, Valencia 1978]

Lucas Fernández

Commedia di Bras Gil e Beringuella

Commedia fatta da Lucas Fernández in lingua e stile pastorale, nella quale sono introdotti due pastori, due pastore e un vecchio, che sono chiamati Bras Gil, Beringuella, Miguel Turra, Olalla, e il vecchio Juan Benito. Ed entra per primo Bras Gil, in pena per amore, a cercare Beringuella; la trova, chiede il suo amore e la vince; e vintala, mentre se ne vanno in buon accordo cantando, entra il vecchio chiamato Juan Benito, nonno della suddetta Beringuella, e turba il loro piacere e minaccia Beringuella e litiga con Bras Gil. E poiché vogliono venire alle mani, entra Miguel Turra e non solo li rappacifica, ma sposa Bras Gil con Beringuella; chiama anche la sua sposa Olalla, e se ne vanno, cantando e ballando, al loro paese.

[Bras Gil] Aborrisco l'amore, vada in malora o sul rogo, lo maledico e lo rinnego con grande ira e gran furore, perché il suo dolore non mi lascia mai riposare, e nemmeno respirare, mostrandomi disfavore.

Sono andato oggi senza tregua di monte in selva e in montagna, per vedere dove si è fermata Beringuella col suo gregge. In verità, maledizione, temo che non la troverò, né posso sapere, né so, dove cercare, sventurato.

Cammino e cammino e mai mi fermo, come un animale perduto, per il mio male non trovo rimedio, e nel mio bene non trovo conforto; di quando in quando mi intorpidisco¹, vado come cane dietro la cagna o come vacca dietro il suo torello. Ah, amore, come siete caro!

Se m'imbosco nel folto degli alberi, non posso acquietarmi là; se torno in paese, subito la buona sorte si nasconde²; nei prati o nel verde mi prendono centomila brividi, nei boschi grido con grande angoscia e tristezza.

Il mangiare non c'è chi lo mangi; il sonno non si unisce a me; come uno stordimento, mi consumo pieno di tarli; sempre scruto chi si mostra, sempre ascolto sospettoso, sempre vivo angosciato, mai si placa la mia pena.

Ma non so se chi viene laggiù... Oh, se fosse Beringuella. È lei o non è lei? È lei, è lei! Per l'anima mia, perdinci! Sono stato fortunato! Oh come mi rallegro nel vederla! Scorgerla e conoscerla: non ho mai visto un tale piacere!

Dio conservi la pastorella!

[Beringuella] O, Bras Gil, che fai?

[Bras Gil] Vengo qui per te.

[Beringuella] Per me?

[Bras Gil] Sì, ché la tua bellezza mi dà ormai una vita così cattiva che non ho potuto trattenermi dal venire qua a vederti, perché tu non hai eguali.

[Beringuella] Sai parlare proprio bene, e come la fai lunga! Per l'anima mia, mi stupisco di vederti parlare così.

¹ *Envararse*, intorpidire, forse leggibile anche in senso osceno, come *en-vara* (bastone, palo, pertica), nel senso di irrigidirsi.

² *Añubra* = *añubla*

[Bras Gil] Non spaventarti di me che tu amo tanto, che, giuro, muoio per amore, di sicuro.
 [Berenguella] Cammina, va, va, Bras, non stare a chiacchierare con me, tirati là con i tuoi giri a vuoto, non tentarmi più.
 [Bras Gil] Ascolta, guarda, vedrai, non essere così ribelle e dura e ostinata, che subito te ne andrai.
 [Berenguella] Allora dimmi, che cosa vuoi da me?
 [Bras Gil] Voglio che tu mi voglia bene.
 [Berenguella] Che ti voglia bene? Ma veramente?
 [Bras Gil] In verità sì, se tu vuoi.
 [Berenguella] Via di qua, non aspettare oltre.
 [Bras Gil] Ma dammi, dammi un abbraccio³.
 [Berenguella] Non ti azzardare; cammina, vattene.
 [Bras Gil] Oh Dio, quanto sei bella! Amami, amami ora; guardami con la coda dell'occhio, non avere rincrescimento verso di me, guarda, guarda qua.
 [Berenguella] E ancora parli? Vedrai, vedrai, come puoi essere tanto ostinato. Dio mi liberi di te ora stesso. Una cosa tale non è mai stata né sarà.
 [Bras Gil] Ah, Beringuella bella, non essere così ritrosa, torna, torna dolce, per dar rimedio alla mia vita, che ormai aborrisco, e non voglio più vivere ma morire subito, se non devi essere la mia amata. Mille volte ti ho chiesto di essere la mia amata, di me non t'importa niente, subito mi dimentichi; vado come un pazzo sperduto dietro di te per tutto il paese. Non mi vuoi aiutare, né da te ho avuto consolazione.
 [Berenguella] Il diavolo ti protegga! Dico, sei in te?
 [Bras Gil] Ahi, sono prigioniero del tuo amore, quanto più ti parlo e più ancora che le asine in un rifugio⁴.
 [Berenguella] Va al diavolo.
 [Bras Gil] No, no, no, mai ami io tale. Guarda che cucchiaino sto lavorando per te.
 [Berenguella] Non stiamo più qui insieme, che i campi hanno occhi, lingue e orecchie le stoppie, e i monti mille spie.
 [Bras Gil] Non avere questi timori.
 [Berenguella] Vattene, che verrà mio nonno.
 [Bras Gil] Anche di questo non aver paura.
 [Berenguella] Non farai altre domande.
 [Bras Gil] Non ti duole il mio dolore? Sono cieco per il tuo amore.
 [Berenguella] Per Dio! Se lo sa il prete mi darà una gran penitenza.
 [Bras Gil] O rabbiosa pestilenza!
 [Berenguella] Non parlare più di queste favole, ché è peccato della chiesa;
 [Bras Gil] Ahi, nel mio male non c'è rimedio.
 [Berenguella] Mettiti un po' di unguento.
 [Bras Gil] Sia (unguento) della tua compassione, perché curi il cuore della sua inclinazione e della sua sventura.
 [Berenguella] Prendi uno sciroppo di buon senso e purgati con la sofferenza.
 [Bras Gil] Il mio vivere sarà morire, e mia gloria la sepoltura.
 [Berenguella] Dato che sei intossicato, cauterizzati cambiando costume.
 [Bras Gil] Ahimé, misero, non posso.
 [Berenguella] forse hai il malocchio.
 [Bras Gil] Tu stessa mi hai fatto il malocchio, tu stessa mi hai affatturato e di te sono ferito.
 [Berenguella] Nel vederti così ferito mi costringi ad amarti, ché il dolore che provo nel vederti mi fa essere tua di buon grado.
 [Bras Gil] Oh quanto mi hai rallegrato dicendomi questa parola! e con questo bel parlare sono tutto felice. Non sto in me per la gioia; e sono più teso di un aglio, vedrai come mi farò in quattro per farti contenta.

³ *Filete* = *refregón*, sfregatina, strusciatina.

⁴ *Nestabro*: non capisco bene. Lo interpreto come: *en este abrigo*, ma senza alcuna certezza.

[Berenguella] Non fare niente, che io sono contenta di te.
 [Bras Gil] Per la verità non riesco proprio a stare in me dalla gioia. E vedrai, guarda, cara, che mi ero dimenticato, cosa ti ho portato dal mercato di giovedì giù in paese.
 [Berenguella] È una cinta o una fettuccia, o è un galloncino o un bracciale⁵?
 [Bras Gil] No, no, è un anello;
 [Berenguella] Com'è bello, che meraviglia. Dio esaudisca i tuoi desideri; che cosa elegante mi hai donato, Bras Gil!
 [Bras Gil] Non si può fare di meglio.
 [Berenguella] Certo, certo, senza dubbio; non ho mai visto lavori tali.
 [Bras Gil] Ebbene, portalo per amor mio, se mi vuoi amare bene.
 [Berenguella] Sono contenta di portarlo come tuo ricordo.
 [Bras Gil] Allora dammi tu qualcosa a me, in cui possa vedere che hai un po' d'amore per me, una briciola d'amore, ché così facendo, mi darai gloria e grande lode.
 [Berenguella] Per rallegrare la tua pena⁶, come segno d'amore voglio darti una cosa.
 [Bras Gil] Ah, cosa vuoi darmi?
 [Berenguella] Questa fascia colorata, che è di gran valore.
 [Bras Gil] Giuro che è singolare...
 [Berenguella] Mi dici che è singolare?
 [Bras Gil] Ah, per Dio, in verità. Oh che bella sciocchezza! La stimo più di un capo di bestiame, e giuro, più di tre. Dimmi, è di lana grezza?⁷
 [Berenguella] Sciocchezze, è giallo. Sei cieco o non lo vedi?
 [Bras Gil] Certo, ora vedo bene che è di buona marca; ah, Dio ti sia propizio.
 [Berenguella] E a te dia buoni giorni.
 [Bras Gil] Continuiamo il nostro cammino fino al rifugio.
 [Berenguella] E dov'è il rifugio?
 [Bras Gil] Lassù, verso il biancospino. Perciò muoviamoci di qua.
 [Berenguella] Sono davvero contenta.
 [Bras Gil] Anch'io sono contento.
 [Berenguella] Muoviamoci.
 [Bras Gil] Muoviamoci, ché andremo cantando.
 [Berenguella] Che canzone vuoi cantare?
 [Bras Gil] Una adatta a ballare, per divertirci di più.

Villancico

In questa montagna
 di grande bellezza
 prendiamo piacere.
 Faremo una capanna
 di rose e di fiori,
 in questa montagna
 circondata di amori,
 i nostri dolori,
 la nostra tristezza
 cambieranno in piacere.

⁵ Forse nel senso di una fascia da mettere al braccio: la battuta ha senso immaginando Bras Gil che tira fuori un fazzoletto che avvolge un anello e lei crede che il regalo sia appunto il fazzoletto.

⁶ *Sollo brigollenío*: *sollo*, da *sollar*, può essere respiro, sospiro. Ignoro cosa possa essere *brigollenío*.

⁷ Stoffa di bassa qualità. *Pardo* = color terra, oltre che *pañó pardillo*. Lei capisce che la domanda riguarda il colore e non la qualità della stoffa; da qui la risposta equivocata

Gran gioia e piacere
 qui prenderemo,
 e amore e affetto
 qui avremo,
 e qui vivremo
 con grande serenità.

[Qui entra all'improvviso il nonno di Berenguella, chiamato Juan Benito]

- [Juan Benito] Oh maledizione, in che gloria e divertimento vi trovate, cos'è questo? è un matrimonio, che avete tutte queste effusioni?
- [Berenguella] Ahi, signore, è mio padre. Dimmi, di', che faremo?
- [Bras Gil] Alla malora, non aspettiamo, se no ci darà una brutta paga.
- [Berenguella] Cominciamo a correre per di qua, tra questi rovi e sotto quelle rocce possiamo nasconderci, ché lì non potrà vederci.
- [Juan Benito] No, no, no, non potrete andarvene per quanto vogliate fuggire, ché vi debbo prendere qui. E dite, vediamo, non dicevo io che un giorno vi avrei preso con le mani nel sacco?
- [Berenguella] Ma se ci siamo incontrati ora, per la mia salvezza, in questo momento.
- [Juan Benito] No, no, vi ho pur scoperto.
- [Berenguella] Per Dio, qui restiamo?
- [Juan Benito] Nessuno mi toglierà di mente, stavolta, che non ci sia tra voi un po' di fregola. E chissà, chissà, chissà...
- [Bras Gil] Che io sia maledetto e stramaledetto, e corpo di san Paolo, se sono venuto qui per questo.
- [Juan Benito] Cattivo servitore ho allevato in te che mi hai dato questa vecchiaia, ti ho allevato da piccolo, e vedete a che scopo. Dimmi, dimmi com'è stato e se ti ha molestato.
- [Berenguella] Non vi ho detto che è arrivato adesso?
- [Juan Benito] Dillo, dillo, forza. Vedrà questa faccia di capra, codamolle, palpeggiona, culonero, puttanona, e non dice una parola...⁸ Parla, bocca piatta⁹. Di', che facevate qui?
- [Berenguella] No, niente, me misera.
- [Juan Benito] Non cercate di scusarvi a parole. E voi, don lupo rapace, vi mostrate molto misurato.
- [Bras Gil] Che crudele destino il mio!
- [Juan Benito] Voi siete un gran ladrone e fate la guerra con la pace.
- [Bras Gil] Giuro a san Rollán, non è vero!
- [Juan Benito] Non pensiate di passarla liscia, don figlio di puttana rapace.
- [Bras Gil] Ho visto sempre i vecchi perdere il senno e tornare bambini.
- [Juan Benito] Ma sempre le moine rendono sciocchi i ragazzi, e quanto ai vecchi, i loro consigli sono comunque da seguire.
- [Bras Gil] Nel disgusto, nelle risse, nel bere e nel cipiglio è la loro gloria.
- [Juan Benito] Così ti possano onorare i tuoi figli.
- [Bras Gil] Visto che volete soldi...
- [Juan Benito] Dio ti dia cattivi guai¹⁰.
- [Bras Gil] E a voi non manchino le grane.
- [Juan Benito] E a te avanzino i litigi.
- [Bras Gil] E a voi manchi la salute.

⁸ *Sobollona* = *amiga de sobar*, palpeggiare, manipolare la massa per impastare. *Rabiseca*: con *el rabo corto y delgado*. *Seco*=flaco.

⁹ *Boca de tabra* (*tabla*).

¹⁰ *Malos aperos*.

[Juan Benito] Che tu non possa arrivare alla gioventù.
 [Bras Gil] Basta che mi bastino i sassi¹¹.
 [Juan Benito] Don guappo, non pensare di parlar tanto con disprezzo; anche se mi ritieni sciocco, sappiamo di che si tratta.
 [Bras Gil] Allora non fatemi perdere la pazienza.
 [Juan Benito] Che facevate qui con questa ragazza?
 [Bras Gil] Come? Non lo sapete già?
 [Juan Benito] Sta bene, giurerete nelle mani del giudice, se l'avete deflorata e che cosa fate qui.
 [Bras Gil] No, ora non portatemi con voi, piuttosto datemi una ripassata.
 [Juan Benito] Figlio di puttana, stupido, ci andrete anche se non volete.
 [Bras Gil] E perché volete condurmi?
 [Juan Benito] Perché giurate la verità, e se c'è qualche danno, lì si deve dimostrare.
 [Bras Gil] E su cosa debbo giurare, sull'issopo o sull'oliera (=delle aspersioni)? Non le do fiducia, vattene via.
 [Juan Benito] Cammina, comincia a camminare.
 [Bras Gil] Per quanto facciate, non potrete portarmi con voi. Credo pensate... ritenete che io sia malvagio come pensate? Ebbene, state immaginando male.
 [Juan Benito] Oh figlio di puttana, meticcio, figlio di una capra e di un riccio! E voi ancora parlate?
 [Bras Gil] Sì, ché non sono un ignorante di cui ci si possa beffare; vi darò un colpo sulle narici con questo bastone.
 [Juan Benito] Allontanatevi, don pecorella, se no vi darò su questa testa un colpo con questo bastone da stordirvi, don pertinace.
 [Bras Gil] Tenetevi, don vecchio canuto, che non v'inganni il diavolo.
 [Juan Benito] Ma guardate voi piuttosto che non vi si porti, che vi darò una manata quanto più siete presuntuoso.
 [Bras Gil] Ahi, ahi, ahi! Corpo di Dio! Siete vecchio e stupido e vi farò ammansire.
 [Juan Benito] Ahi, ahi, vecchio peccatore, e ora, alla fine dei miei giorni, proprio tu dovevi venire a darmi un tale disonore? Oh falso, cattivo e traditore!
 [Bras Gil] Moderate la lingua, se no vi darò una sventola¹² che non ne avete mai viste di migliori.
 [Juan Benito] Così grande è il vostro potere? Arri, qua, don stupidone! Pensate che sono merda, che dovete mangiarmi? Ebbene, fatemi questo piacere: lasciate perdere queste liti e smettete con queste ostinazioni.
 [Bras Gil] Se continuate a dire corbellerie v'incollerò alle costole un paio di pietre lisce, perché smettiate di minacciare.
 [Juan Benito] E ancora mi state parlando? Aspettate, aspettate, aspettate.
 [Bras Gil] Badate di farvi in là, non avvicinatevi fin qui.
 [Miguel Turra] *Verbum caro fatuleras*; voi perché litigate? Piano, piano, non tiratevi così impetuosamente sulle mascelle.
 [Bras Gil] Ebbene farò in modo che mi conosciate veramente, don vecchio.
 [Juan Benito] Mi si deve ammollire la pelle a frustate se vi tratterò ancora con familiarità.
 [Miguel Turra] Giacché siete vecchio e più onorato, ci sia in voi più senno.
 [Juan Benito] Oh! È un villano ostinato, che oggi qui mi ha disonorato.
 [Bras Gil] Non vi faccia vibrare io il bastone sopra la cervice.
 [Miguel Turra] Voi che dovete dare consigli, siete il più infuriato? E taci tu, che sei un ragazzo, per la vergine di Dio.
 [Bras Gil] Prendi, vedrai che irritazione.

¹¹ *Más que durarán los guijos (guijas).*

¹² *Mengua*: lett. significa *mancanza*, ma era anche usato per indicare l'affronto che toglie l'onore (*Tesoro*). La traduzione potrebbe essere troppo libera: si potrebbe restare più aderenti al testo dicendo: vi darò una svergognata tale che non avete mai visto di meglio.

- [Miguel Turra] Taci ora, e tacete voi, e vediamo tra noi per cosa è stata questa lite e, se volete, vi farò tornare tutti e due amici.
- [Bras Gil] Ah, meschino, disgraziato! Ha costruito contro di me una falsa accusa, che non mi è mai passata nemmeno per la mente; dice che ho deflorato sua nipote.
- [Juan Benito] È vero.
- [Bras Gil] Oh Gesù, di quale malignità mi ha accusato ora!
- [Juan Benito] Anche se vado in malora, partirò oggi stesso per la cancelleria (tribunale superiore della giustizia), per conoscerla, vedere se è uomo o donna, e giudicherà in questa causa.
- [Miguel Turra] Non è un buon consiglio, Juan Benito, mettervi ora in una causa.
- [Juan Benito] Non ostacolatemi, per la vostra anima, Miguel Turra, che anche se mi costerà l'asina, debbo fargli causa.
- [Bras Gil] Anch'io saprò spendere un agnello e due e tre, e anche una vacca. Voi pensate di spaventarmi?
- [Miguel Turra] Se volete credere a me, non vogliate andare dai letterati, né da sbirri né a giurati, a dar loro da bere, ma ciò che dobbiamo fare è sposarli qui, e così rimedieremo tutto il male che può esserci stato.
- [Juan Benito] Consiglio buono e appropriato, ma la casta di lui non è uguale a quella della ragazza, né nel valore né nel capitale¹³.
- [Bras Gil] Io sono discendente di Pascual e di suo figlio di Gil Gilete, sono nipote di Juan Jarrete, che vive a Verrocal. Papiharto e lo Zancudo sono miei cugini di primo grado, e Juan de los Bodonales e Antón Pravos Bollorudo, Brasco Moro e il Papudo sono pure del mio paese natale, e il prete di Vivonuño, che è un uomo molto prudente. Antón Sánchez Rabilero, Juan Xabato il sapiente, Assienso e Mingo il pastore, Llazar Alonso lo zampognaro, Juan Cuajar il custode della vigna, Espulgazorras, Lloreinte, Pravos, Pascual e Vicente e altri che non voglio enumerare.
- [Miguel Turra] Non dire altro per ora, ché già è più che sufficiente.
- [Bras Gil] E giù a Navarredonda ho la mia signora madre.
- [Juan Benito] Laggiù vive?
- [Bras Gil] Laggiù abita.
- [Juan Benito] E chi è?
- [Bras Gil] La moglie del fabbro.
- [Juan Benito] Dio, come sono contento, alla buonora! Io e lei ci conosciamo da lungo tempo.
- [Bras Gil] Dunque in questo matrimonio non ci saranno altri ritardi?
- [Juan Benito] Dico dunque, poiché la sua nascita fu così buona, e (altrettanto) i fati, io do qui licenza perché si sposino.
- [Miguel Turra] O Bras Gil, compagno, che parola hai detto? Mi rallegra questo viso e rallegrati davvero.
- [Bras Gil] Per la verità sono già contento;
- [Miguel Turra] Tu, ragazza, come stai?
- [Berenguella] Allegra come Bras, perché lo amo più di me stessa.
- [Miguel Turra] Non occorre dire altro, perché entrambi sono contenti, e per il loro assenso ormai non possono più lasciarsi.
- [Juan Benito] Né lasciarsi né separarsi, secondo la legge del matrimonio.
- [Miguel Turra] Ma non gli date un patrimonio con cui possano accasarsi?
- [Juan Benito] Io gli do un campo di buon timo da condimento, e una masseria e una caprareccia, e una casa e un pagliaio, e un aratro per arare; due vacche con vitelli¹⁴, e due cavalle di un anno¹⁵, e un asino molto singolare. Oltre a quanto detto, quattro

¹³ Ovviamente burlesca la preoccupazione per la casta nel mondo rustico.

¹⁴ Veramente *añojal* sarebbe il maggese, ma penso che in questo caso si tratti di una deformazione di *añojo*, che significa appunto vitello o agnello di un anno, perché dei terreni si è parlato nei versi precedenti e ora si elencano gli animali che integrano la dote.

¹⁵ *Cadañales*: RAE = *que se hace o sucede cada año*.

pecore da macello e un cane, e il guidaio¹⁶ col suo campanaccio, e il caprone dalla barba rossa, e il montone tosato; gli darò un maiale e una pecora e il bue vermiglio bragato¹⁷. Gli darò una scansia e pentole, mortaio e pestello, grattugia e tagliere, spiedi e caldaio, trogolo¹⁸ e spatola per raschiare; scodelle, catini, cucchiari, madie, tinozze e catene per il focolare, cascino¹⁹, recipiente e formaggera. E una coperta tutta listata, e un buon cuscino antico, e un mantello vermiglio, e una cassapanca dipinta. Letto e scanno lavorato e anche, se vuoi altri mobili di valore, gli darò anche la paglia.

[Miguel Turra] No, che gli hai dato abbastanza. Tu che doni le darai? Di', Bras Gil, non essere silenzioso.

[Bras Gil] Questo mio corpo e l'anima perché possa essere onorata.

[Miguel Turra] Smetti di dire sciocchezze...

[Bras Gil] Le sue cuffie e le mantiglie, tutte le sue stoffe raddoppiate penso di donarle. Le darò mantelli orlati e cappucci a rete, orecchini dorati e gorgiere ben lavorate, e anelli argentati, camicie per i giorni di festa, scialle e giubbone e sottana, fascia e maniche colorate. Le darò cintura e cordoncini e borsa di tela²⁰; gonna azzurra color del cielo, pieghettata con i suoi orli, e fettucce con puntali, zoccoli, scarpe, stivaletti, te la renderò più brillante dell'argento sbalzato. Non ho già detto abbastanza?

[Miguel Turra] Sì, per lo²¹ Spirito Santo.

[Bras Gil] Ma ancora di più, più che altrettanto ho evitato di enumerare.

[Miguel Turra] Abbondantemente hai esposto.

[Juan Benito] Andiamo via da qui che annotta.

[Bras Gil] Andiamocene, che già imbrunisce e anche il sole di è già ritirato.

[Miguel Turra] Aspettate, andrò a chiamare mia moglie.

[Bras Gil] Ed è qui?

[Miguel Turra] In verità, sì.

[Bras Gil] Allora chiamala, presto, senza tardare, andremo in paese.

[Miguel Turra] Va bene. Olalla!

[Olalla] Che vuoi?

[Miguel Turra] Muoviti, muoviti, comincia a venire qua. Sai che Beringuella è sposata con Bras Gil?

[Olalla] Per questo oggi è così bella, elegante e vanitosa.

[Miguel Turra] È tutta piena di addobbi.

[Olalla] Vedrà, le brillano gli occhi.

[Miguel Turra] Non c'è nessuno a cui parli o veda.

[Olalla] Sorride in silenzio

[Berenguella] Non farmi vergognare.

[Olalla] Che il carbonchio mi ammazzi.

[Berenguella] Vedrà come mi combatte col suo forte motteggiare.

[Olalla] Voglio, ti voglio abbracciare perché sei maritata. Dio esaudisca i tuoi desideri.

[Berenguella] E di te non si dimentichi

[Juan Benito] Che cos'è la giovinezza!

[Miguel Turra] Che cos'è?

[Juan Benito] È come un fiore che esce fresco all'alba e al pomeriggio è appassito: tale la giovane età.

[Miguel Turra] Per gelosia l'hai detto. Vivranno come sei vissuto, non come (vivi) ora nella vecchiaia.

¹⁶ Bestia del branco che precede le altre e fa da guida.

¹⁷ Termine da *braga* che si applica al bue o altri animali che hanno le cosce internamente più chiare.

¹⁸ Vasca per raccogliere acqua piovana, lavare, ecc.

¹⁹ Forma per fare il formaggio.

²⁰ *Quatropelo*: tela tessuta di quattro fili, come il velluto lo era di tre.

²¹ *Dome = me doy a*: formula di imprecazione.

[Juan Benito] Non è tempo di chiacchiere, su, su, su! Andiamocene, muoviamoci, allontaniamoci da qui, ché ben potete andare parlando.
[Miguel Turra] Parlando no, ma cantando un canto come montanari.
[Bras Gil] Allora prendetevi per mano e andremo ballandolo. Volete danzare con noi?
[Juan Benito] Danzare? Io... in verità già il mio tempo è passato. Fate voi il vostro.
[Bras Gil] Allora non perdiamoci in chiacchiere, su, cantiamo ad alta voce, con piacere diamo grida e saltiamo come puledri.

Villancico

Gran piacere è il festeggiamento
dico, dico, dico, ah.
Perdinci, ci va molto bene.
Diamo torte e balliamo
con gran gloria e gran piacere;
saltiamo e cantiamo
fino a cadere in terra;
non c'è chi si possa tenere.
Dico, dico, dico, ah.
Perdinci, ci va molto bene.

Presto, Bras, tu e Beringuella
venite, venite qua a ballare.
Ci piace, giuro a Santella,
per rallegrarci di più;
gran piacere è rallegrarsi.
Dico, dico, dico, ah.
Perdinci, ci va molto bene.
Il dispiacere che abbiamo avuto
si è tramutato in piacere,
in verità! Dato che ci sposiamo,
ci è capitata una grande fortuna.
Mai avvenne una cosa simile, mai.
Uh, ah, hu, oh, eh, uh, ah!
Perdinci, ci va molto bene.
Facciamo risuonare per il cielo
manate sulle scarpe;
con mille salti colpiamo
la superficie del terreno.
Divertiamoci senza dolori,
presto, tutti, su!, qua.
Andiamo che già imbrunisce.

[Lucas Fernández, *Farsas y églogas*, ed. María Josefa Canellada, Castalia, Madrid 1976, *originale in versi*]

Gil Vicente

Atto della visitazione

[Vaccaro]

Perdinci! Sette tirate di capelli mi hanno dato all'entrata, ma io gli ho dato un cazzotto a uno di quei pidocchiosi¹. Però, se l'avessi saputo, non sarei venuto; e se fossi venuto, non sarei entrato; e se fossi entrato, avrei fatto in modo che nessuno me le desse. Ma coraggio, il fatto è fatto. Però, a ben vedere, dato che sono dentro questo riparo², tutto va a mio vantaggio. Mi rallegro nel vedere queste cose, così belle che uno diventa scemo a guardarle. Io le vedo, però loro, per quanto splendenti, per noi sono state dannose³.

(Parla alla regina)

È qui che vado? Dio vi mantenga. È qui? Che io non sto in me, né distingo dove sto. Non ho mai visto una capanna simile, specialmente una così degna di memoria. Questa deve essere la Gloria maggiore del Paradiso terrestre. Che lo sia o non lo sia, voglio dire perché vengo, che non dica che perdo tempo il consiglio del paese.

Mi invia a sapere se è vero che Vostra Nobiltà⁴ ha partorito. Certo, sì, che Vostra Altezza è tale da darmene i segni: molto allegra e bella, soddisfatta, raggiante, perfetta e molto brillante, molto più di prima. Oh, che bene importante, universale! Mai si è visto un simile piacere. Affé mia, voglio saltare! Ehi, ragazzo! Dico, di': ho saltato male? Chi vuoi che non scoppi di piacere e gioia? Da tutti desiderato, questo principe eccellente, oh che re dovrà essere! A mio parere dobbiamo metterci a gridare; dico che le nostre caprette da ieri non si preoccupano più di pascere⁵.

Tutto il bestiame fa le feste, ogni pena scompare; con questa notizia benedetta tutto il mondo giubila. Oh, che allegria grande! La montagna e i prati sono fioriti, perché ora sono compiute in questa capanna tutte le glorie della Spagna.

Che piacere proverà la gran corte di Castiglia! Come sarà felice e soddisfatta vostra madre e tutto il regno a mucchi [= di sudditi]! A ragione, che da tale re è venuto il più nobile tra i nati; la sua discendenza non ha paragoni.

Che padre, che figlio e che madre! Oh, che nonna e che nonni! Benedetto il Dio dei cieli, che gli ha dato questa madre e questo padre! E zie tali, che mi meraviglio! Viva il principe arrivato! Che è ben imparentato, corpo di san Junco!

¹ *Rascones*, da *rascar*, grattarsi. Erano chiamati ironicamente così i paggi che, sotto la livrea elegante, vestivano abiti miseri e si grattavano per i pidocchi.

² Il vaccaro usa una terminologia comica da pastore, e chiama riparo il palazzo regale. Lo stesso gioco linguistico si ripete più avanti.

³ Allude ai capelli che gli hanno strappato all'ingresso.

⁴ Usa un trattamento formale inadeguato e oscillante, che risultava comico agli spettatori cortigiani.

⁵ Versione ironica dell'età aurea in cui il nuovo re porta la felicità in terra e tutto torna paradisiaco.

Se ora avessi tempo, o non fossi venuto di fretta, giuro che vi darei conto del suo lignaggio. Sarà re Juan III ed erede della fama che gli hanno lasciato, nel tempo in cui hanno regnato, il Secondo e il Primo, e tutti gli altri predecessori.

Mi sono rimasti lì dietro una trentina di compagni, porcari e vaccari (e credo che siano anche più), e portano per il nato illustre mille uova e latte certamente; e hanno portato formaggio, miele: ciò che hanno potuto.

Voglio andare a chiamarli; ma, dai segni che ho visto, gli debbono strappare la capigliatura all'entrata, quei pidocchiosi.

[Gil Vicente, *Teatro castellano completo*, ed. Manuel Calderón, Crítica, Barcelona 1996, *originale in versi*]

Gil Vicente

Atto della Sibilla Casandra

(frammento)

[Casandra] Chi obbliga uno a darsi da fare e a ostinarsi al matrimonio con me? Dio mi sia testimone che io non mi voglio sposare. Chi sarà un pastore così aggraziato di nascita, certo, da meritarmi? C'è qualcuno che si mostri in corpo, aspetto e sentimento?

Qual è quella dama aggraziata che mette in gioco la sua vita, giacché perde sposandosi, facendo schiava la sua libertà, accettando di essere sempre vinta, esiliata in mani altrui, sempre in pena, abbattuta e assoggettata? E pensano che essere sposata sia una buona novità!

[Salamón] Casandra, Dio ti conservi e io sia il benvenuto! Poiché ti vedo così serena, la nostra novità non sia da me ritardata; e giacché sono qua, sarà bene che dica perché sono venuto, e sono così vinto da te, che credo si farà.

[Casandra] Non ti capisco.

[Salamón] Dài, vieni, che per il tuo bene ti mandano a chiamare le tue zie, e poi da qui a tre giorni avrai felicità, e anch'io.

[Casandra] Che vogliono da me?

[Salamón] Che mi guardi e che mi reputi buono per il matrimonio.

[Casandra] Ciò che da qui posso pensare è che o tu o loro vaneggiate.

[Salamón] Siamo parenti, o cosa? Si vede bene che io sono di valore, che giuro, se non lo fossi, non m'importerebbe niente. Io sono ben imparentato e ben fornito, coraggioso, eccellente ragazzo, anche se un po' confuso di esser venuto qua. Cammina, se vuoi venire.

[Casandra] Senza mentire, tu sei fuori di te. Ciò che ho detto finora, sarà, anche a costo di morire.

[Salamón] Non mi vedi?

[Casandra] Ti vedo bene.

[Salamón] Non ti credo; perché non vuoi?

[Casandra] Non ti amo.

[Salamón] Ti chiedo il matrimonio.

[Casandra] Ho già detto prima qual è il mio desiderio.

[Salamón] Che mi dici?

[Casandra] Ti dico che con me non devi parlare di matrimonio, che non voglio né consento con te o con un altro.

[Salamón] Vuoi essere mantenuta da me?

[Casandra] Io dovrei stare con te in questa condizione oltraggiosa? Non voglio essere schiava, perché sono nata onorata e libera.

[Salamón] Proprio tua zia mi ha parlato e mi ha promesso uno splendido matrimonio.

[Casandra] Diverso è il mio pensiero.

[Salamón] Ma io sento proprio di meritarti, e per questo sono venuto qua.

[Casandra] Sta bene.

[Salamón] Visto il tuo rifiuto, a mio parere, ha un altro amore da qualche parte.

[Casandra] Non voglio essere fidanzata, né sposata, né monaca, né eremita.

[Salamón] Dimmi cos'è che ti inganna; che mi fa male questa rabbia. Rifletti con me, o con te stessa, quando sarai senza passione; e guarda cosa desideri e che conseguenze comporta.

[Casandra] Non perder tempo con me: ti dico subito ben chiara la mia intenzione.

[Salamón] Potessi vedere il tuo cuore per guardare il mio nemico e sapere perché!

[Casandra] Non fartene un cruccio e non alterarti, perché non ti disprezzo; ma è nata quando sono nata, con me, quest'opinione, e non l'ho mai perduta.

[Salamón] Che ti ha fatto il matrimonio? È una tortura che si dà per qualche furto?

[Casandra] Anche per questo lo ripudio: perché è breve la sua triste gioia. Molti sono un purgatorio senza consenso né temperanza; e se qualcuno riesce bene, non è molto allegro. Vedo le vicine lamentarsi delle maligne condizioni dei mariti: gli uni perché insuperbiti e odiosi, gli altri vigliacchi, altri ancora pieni di gelosie e diffidenze, sempre ad affilare coltelli, sospettosi, pallidi e maledetti dai cieli. Altri si pavoneggiano in paese, mettendosi in mostra dietro ogni gonnellina, senza trascurare bianche, more o nere. E la donna? Sospirare. Poi, in casa, litigare, e grugnire; e la triste lì, schiava. Possa morire se acconsentirò una cosa simile! E siccome sei saggio e ai sentimenti, ragiona: donna vuol dire debolezza; è una fonte di dolori¹, senza armi, forze, né denti, e se al marito manca il senso della ragione o della virtù, povera la fanciullezza che si ritrova in tali mani.

[Salamón] Non sono come questi, né lo sarò; in fede, ti terrei in mezzo ai fiori.

[Casandra] E con dei fiorellini pensi d'ingannarmi? Non voglio vedermi perduta, rattristata per gelosia, né essere rinchiusa. Va via! Non è niente? Piuttosto meglio non esser nata!! Ed essere gelosa è la cosa peggiore, perché è un dolore che non si può evitare. I venti trasforma in mare, fa affermare che il bianco è un altro colore, trasforma le buone in cattive con le sue dicerie, e dei santi fa ladroni. Non voglio entrare in queste passioni, visto che posso evitarle.

[Salamón] Dove c'è saggezza, non ci sono gelosie ma gioie; che la saggezza dà ogni bene.

[Casandra] Saggezza è non trovarcisi dentro.

[Salamón] Taci, che sospetti senza sapere.

[Casandra] Oltre a questo, sudori e dolori di parto, pianti di figli, non voglio vedermi in litigi neanche se mi fai innamorare.

[Salamón] Io vado chiamare Erutea e Peresica, tua zia, e Cimeria, e davanti a loro si vedrà la tua ostinazione.

[Casandra] E a me che importa? Chi può maritarmi contro il mio volere? E se non voglio maritarmi, chi mi costringerà?

(Canta Casandra)

Dicono che mi sposi io,
non voglio marito, no.

Piuttosto voglio vivere sicura
in questa sierra a mio agio,
che non sottostare alla sorte
di sposarmi bene o no.
Dicono che mi sposi io,
non voglio marito, no.

Madre, non sarò sposata
per non vedermi la vita stancata,
o forse male impiegata

¹ *Es ansí como una oveja en pellejas*: allusione al proverbio: *quien tiene ovejas tiene pellejas*, per indicare che chi ha dei beni è anche esposto ai danni (*Aut.*, s. v. *pelleja*).

la grazia che Dio mi ha dato.
Dicono che mi sposi io,
non voglio marito, no.

Non è né sarà nato
uno adatto come mio marito;
e poiché so bene
che io sono il fiore,
dicono che mi sposi io,
non voglio marito, no.

[...]

[Gil Vicente, *Teatro castellano completo*, ed. Manuel Calderón, Crítica, Barcelona 1996, *originale in versi*]

Gil Vicente

Tragicommedia di Don Duardos

(frammenti)

[Don Duardos, travestito da giardiniere, parla con la principessa Flérida, di cui è innamorato]

[Flérida] Hai visto Primaleón nei regni stranieri, e le sue imprese?

[Don Duardos] Non è mia condizione guardare i cavalieri, ma le dame.

[Flérida] Tu t'intendi di guardare?

[Don Duardos] So, mia signora, che sono cieco; e, non posso negarlo, cieco e senza allegria ardo in un fuoco.

[Flérida] Devi parlare come vesti o vestire come rispondi.

[Don Duardos] Un buon vestito non rende lieti i tristi.

[Flérida] Magari ci fossero conti col tuo senno! Forza, va a divertirti coi tuoi genitori e i fratelli, per i quali avrò piacere di proteggerti.

[Don Duardos] Bacio le vostre alte, divine mani.

[Flérida] Va con la mia benedizione a mangiare cipolla cruda, il tuo cibo.

[Don Duardos] A chi ha tanta passione, ogni cibo si trasforma in sospiri.

[Artada] Lo sciocco fonda molto bene i suoi ragionamenti. E se chi lo sente lo guarda, dirà senza discussione che non lo ha fatto Julián quel figlio.

[Amandria] È scesa la notte buia, si ritiri vostra altezza.

[Flérida] Quel tale che lamenta la sua sorte e proclama la sua tristezza, che male ha?

[Amandria] È un modo di parlare generico, che sentite dire agli innamorati, che tutti li vedete lamentarsi e mai nessuno vedrete morire per amore. Julián, senza sapere cos'è, aspira anche a lamentarsi, e molti altri ne vedrete; ma preferirei vedere qualcuno che amasse davvero. Se qualcuno facesse un'orazione al Dio Apollo per la sua dama, stando da solo e piangendo la sua passione, costui ama. Ma davanti sono tutti Macías, in assenza sono dimenticanza. E l'amare è amore di notti e giorni, e quanto meno amato, maggior piacere.

[...]

[Soliloquio di Don Duardos]

Oh, palazzo consacrato! Poiché hai nelle tue mani un tale tesoro, dovresti esser lavorato con un metallo più nobile dell'oro. Avrebbero dovuto essere rubini, smeraldi ben splendenti le tue finestre, perché sono i serafini a popolare le tue entrate e uscite sovrane.

Io adoro, mia dea, la tua altezza più degli dèi sacri, perché sei Dio della mia allegria, creatore delle mie pene e della mia tristezza. Adoro te, causa di questo vile mestiere, triste, che ho scelto. Adoro te, signora, che la mia anima hai voluto per te.

Non comportarti da potente, per lodarti dicendo: "Ho vinto io", e non sapere quanto sei bella, perché se lo sai, povero me! Oh, primizia tra le donne, maggior esempio della loro eccellenza! Oh, signora, per il tuo nome, non negare la tua clemenza al mio dolore!

Per gli occhi pietosi che ti ho visto in questo luogo, così espressivi, tersi e luminosi, due soli per accecare ogni uomo, illumina il mio cuore, oh Flérida, mia dea!, sì da vedere la devozione con cui vengo in pellegrinaggio per la morte.

Tu dormi, io veglio; e anche la mia speranza è addormentata. Io solo, signora, veglio, senza Dio, senz'anima, senza vita e senza mutamento. Se la consolazione giunge fino a me, come nemico mortale la riconosco: consolazione, va via; non perder tempo con me e non ti voglio.

È già giorno chiaro. Darò loro questo tesoro, perché il mio è Flérida, la mia signora, del cui dio adoro il potere.

[...]

[Flérida non scende in giardino da tre giorni; è ormai innamorata, ma vuol sapere chi sia veramente il giardiniere]

[Don Duardos] Non verrà, davvero?

[Artada] No, finché non saprà chi siete voi.

[Don Duardos] Signora, perché questo? Sono suo; lei è la mia signora e il mio dio.

[Artada] Già Flérida sa che siete un grande cavaliere, e più ancora: intravede che siete un gran signore.

[Don Duardos] Chi ha vero amore, non chiede dell'altezza e la bassezza o l'uguaglianza o il medio. Sappia dunque che l'amore che mi ha portato qui, anche se io fossi villano, tale non è certo.

[Artada] Credete che questo basti per una così alta principessa e di tale stirpe? Prima che io sprechi altre preghiere, svelate a quella dea se siete re.

[Don Duardos] Che grazia mi farebbe se io fossi pari suo, senz'altra aggiunta? Liberalità ci si attende da lei, come dea imperiale, miracolosa. Per fare mercede si vigila? Per pietà si protegge questa signora? Perché cerca cautela con un triste che viene meno a ogni ora? E perché, signora, mi distrugge, se pensa che io sia il signore che voi dite? O altrimenti perché non mi crea dal nulla, a sua gloria, giacché è Dio? Se mi getta nell'oblio perché sono nato basso vassallo, anziché signore, sarà come umiliare l'umile o uccidere il moro già morto, che è ancor peggio.

[Artada] Il diavolo vi ha portato qua, che queste non sono parole da villano. Non so perché vi rimane là, in questo cuore disumano, chi siete. Me ne vado, e non so che dirò.

[Don Duardos] Dite che non so chi sono, né cosa dico, né che faccio o seguo, né se sono uomo e se sto in me. Ditele che non ho nome, che il suo me lo ha tolto e consumato. E dite che non sono uomo, ma se lo sono, sventurato e distrutto.

Sono chi va e non cambia, sono chi tace e sempre grida senza requie; sono chi vive in una crudele morte, sono chi arde e non si stacca dal suo fuoco. Sono chi corre ed è in catene, sono chi vola e non si allontana dall'amore; sono chi ha il piacere come pena, sono chi pena e non si lamenta del dolore.

E ditele che, se sono re, sospiri sono i miei regni trionfali; e se sono di bassa condizione, basta che le mie pene siano molto reali.

[Artada] Il diavolo se lo porti! Al diavolo vada un uomo così dolce! Chi tanto osa, alto è il suo nome, se non m'inganno. Debbo raccontare subito a Flérida la passione che lui nascondeva. E credo ciò che dice; lei invece non deve crederlo.

[...]

[Flérida] Chi eri prima?

[Don Duardos] Da giovane ho guardato il bestiame e aravo: questo so farlo bene. Poi ho lasciato l'aratro e tosavo. Poi sono stato a giornata e trasportavo la farina di un mulino.

[Flérida] Mi sembra, Artada, che questo caso non cammina su una buona via.

[Don Duardos] Già lo vedo, anima mia, che è cammino di dolore e sofferenza.

[Flérida] Dove hai trovato coraggio?

[Don Duardos] Nel tempio dell'amore, sull'altare.

[Flérida] Quindi ben sospetto io che là non giunge alcun villano.

[Don Duardos] Oh, mio Dio, non vogliate sapere chi sono! Siate voi Roma e io Traiano per voi. Siate per me Costantino, quel nobile imperatore siatemi, signora. E io la ragazza del mulino, colei che per amore fece imperatrice. Oh, signora miracolosa! Oh, miracolosa principessa divina, non uccidete chi vi adora, che nessuna dea santa commette il male!

[Flérida] Andiamocene, Artada, da questo giardino senza consolazione per noi. Che un fuoco lo bruci, e sia un fulmine del cielo, se Dio vuole! Oh, uomo! Se mi vuoi servire, non mi dirai chi sei tu? Dimmelo solo a me; da sola voglio sentirtelo, se vuoi.

[Don Duardos] Va bene, a questa condizione, per poter fare le cose con discrezione, che siamo senza sole né luna né candela che scoprano i nostri segreti. Sarà nell'ora e nel luogo in cui solo le stelle siano presenti, gli alberi senza chiarore, e Artada lì con loro, senz'altra gente. Lì vi svelerò chi sono, e sarete servita, giacché non volete credere chi sono io per fede, che per voi ho preso questa vita in cui mi vedete. E se avete timore pensando che voglio questo per infastidirvi, giuro sugli dèi del cielo che solo a guardarvi tremo e muoio.

[Artada] Signore, cambiate pelle, andate a vestire i vostri panni naturali. Lei avrà da riflettere, che questi passi portano danni mortali.

[...]

[Don Duardos] Ho che piccolo servizio è mettere in pericolo la vita per voi! È poco! Non è un gran beneficio pagare il debito dovuto al proprio Padrone. Per voi si deve morire; a voi si deve l'osare, nobile infanta, voi siete dea del vivere e signora dell'uccidere, essendo santa. [...]

[Flérida] Artada, che gli dirò?

[Artada] Che viene come un gran gentiluomo.

[Flérida] Oh, sapessi il suo nome! Oh, Dio, perché non lo so?

[Don Duardos] Però ha voluto vostra altezza che io debba baciarle la mano grazie alle mie sete e non per la vostra grandezza. Perché se io sono villano, questo è tutto. Io vi amo e basta. Come principessa, forse? No, disgraziato, perché il vostro stato è molto meno della vostra bellezza. Per me, per me (che io per voi, e non perché siete così nobile, sono schiavo) datemi la vita, mio Dio; se non c'è difetto non c'è uomo vivo.

[Flérida] Comunque sia, il vostro discorso è arrivato all'inganno. Volete vincere la mia battaglia e non volete che tema per il mio danno. Volete che perda l'amore per mio padre e la mia signora e la quiete, e la mia fama e la lode e la mia bontà, che si macchia in questo fuoco.

[Don Duardos] Dovete solo considerare che il luogo e le stelle e il modo, e l'amore e il tacere i miei dolori, i miei lamenti vincono tutto.

[Flérida] In tutto ciò che desidero, in tutto vi trovo duro fin qui. Tutto sento, tutto vedo, e tutto si fa scuro per me.

[Don Duardos] Se arrivate fino al più piccolo angolo del mio ardente cuore, accenderete una candela con cui vedrete che vi chiedo un premio che mi dovete.

[Flérida] Che sarà di me, Artada, giacché amare e resistere è il mio tormento?

[Artada] Signora, sono meravigliata, e cantando voglio dire la conclusione:

Cantiga

Dall'amore e dalla fortuna
non c'è alcuna difesa.

Lope de Rueda

Cornuto e contento

Farsa terza dal *Deleytoso*

Farsa terza, molto graziosa, composta da Lope de Rueda, in cui sono introdotti i seguenti personaggi:

Lucio, medico
Martín de Villalba, sciocco
Bárbara, sua moglie
Gerónimo, studente

[Lucio] *O, miserabelis doctor, quanta pena paciuntur propter miseriam!*¹ Che sorte è mai questa, che non ho ricettato² per tutto il giorno nessuna ricetta? (Ma guardate chi si fa vedere per mitigare la mia pena; costui è un animale cui la moglie ha fatto credere di star male, e lo ha fatto per spassarsela con uno studente. E lui è talmente importuno che non si accontenta di due o tre visite al giorno. Ma venga pure, che finché gli dureranno i polli nel cortile, sua moglie non sarà mai senza febbre).

-Sia benvenuto il nostro Alonso de...

[Martín] No, no, signor dottore, mi chiamo Martín de Villalba, al suo servizio.

[Lucio] *Salus atque vita in qua Nestoreos superetis dias*³. Ma non c'era bisogno di questo, fratello Martín de Villalba⁴.

[Martín] Signore, perdoni vostra grazia, che sono ancora piccoli; ma faccia guarire mia moglie e io le prometto un'oca che tengo all'ingrasso.

[Lucio] Dio vi dia salute.

[Martín] No, no, prima a mia moglie, se Dio vuole, signore.

[Lucio] Ragazzo, prendi questi polli. Chiudi questa gelosia.

[Martín] No, no, signore, che non sono polli da esserne gelosi. Vostra grazia può stare tranquillo. Sa come li deve mangiare?

[Lucio] No di certo.

[Martín] Guardi, prima bisogna ammazzarli e spiumarli, e buttare via le piume e i fegatelli, se li trova guasti.

[Lucio] Poi?

[Martín] Poi metterli a cuocere e mangiarli, se ne ha voglia.

¹ Oh, miserabile dottore, quanta pena si soffre per la miseria!

² *Receptar. Aut. riporta recetar*, fare ricette, mentre dà come *receptar: Ocultar u encubrir algún delito*. È possibile che Rueda giochi con doppi sensi burleschi.

³ Salute e vita [lunga] nella quale possiate superare i giorni di Nestore. Di Nestore la mitologia dice che Apollo gli aveva concesso di vivere per tre generazioni.

⁴ Si riferisce ai polli che gli ha portato per pagare la visita.

- [Lucio] Mi va tutto bene. E come si è sentita stanotte vostra moglie?
- [Martín] Signore, un po' ha riposato, che siccome ha dormito a casa quel suo cugino studente, che ha la migliore mano di guaritore del mondo⁵, ha passato tutta la notte senza dire "mi fa male qui".
- [Lucio] Ci credo.
- [Martín] Dio ci guardi dal diavolo.
- [Lucio] Ed è ancora in casa?
- [Martín] Se così non fosse, sarebbe già morta.
- [Lucio] Ha pur preso la purga?
- [Martín] Ah, madre mia, non ha voluto nemmeno sentirne l'odore! Ma ci siamo dati un buon rimedio perché facesse effetto la medicina.
- [Lucio] Come?
- [Martín] Signore, quel suo cugino, che è molto studiato⁶, ne sa più del diavolo.
- [Lucio] In che senso?
- [Martín] Mi ha detto: "Guardate, Martín de Villalba, vostra moglie è in cattivo stato ed è impossibile che beva qualcosa di questo. Voi dite che volete bene a vostra moglie". Dico: "Madre mia, non dubitate di questo, che giuro sulla mia vita che le voglio bene come i cavoli alla pancetta"⁷. Dice allora: "Tanto fa. Vi ricordate che quando vi siete sposati ha detto il prete che siete uniti in una stessa carne?". Dico: "Così è, infatti". Dice: "E siccome è vero quel che ha detto il prete, prendendo voi questa purga, farà a vostra moglie tanto giovamento, quanto se l'avesse presa lei"⁸.
- [Lucio] E che avete fatto?
- [Martín] Perdinci, aveva appena terminato di dire l'ultima parola, che già la scodella era più pulita e asciutta di come l'avrebbe lasciata il gatto di Mari Ximénez, che credo sia la cosa più ingorda sulla terra.
- [Lucio] Le avrà fatto bene!
- [Martín] Dio ci salvi! Io non ho potuto chiudere occhio, che lei si è svegliata alle undici. E se a me era rimasto asciuttissimo lo stomaco quella mattina, con la faccenda della scodella, a lei ha fatto così bene che si è alzata con una fame che avrebbe mangiato un vitello, se glielo avessero messo davanti.
- [Lucio] Alla fine?
- [Martín] Alla fine, signore, siccome non mi potevo muovere dal dolore che sentivo in questo fegato, suo cugino mi ha detto: "Andate in malora, che siete un uomo senza cuore! Per un accidenti di purghetta sembrate un gufo che ha passato la notte all'aperto". Allora il signore, dicendo e facendo, ha preso una gallina per il corpo, che mi sembra di vederlo ora, e in men che non si dica⁹ fu arrostita, cucinata e fatta sparire dai due.
- [Lucio] Avrei fatto volentieri il terzo, come chi gioca alla primiera tedesca¹⁰.
- [Martín] Madre mia! L'avrei fatto anch'io, solo che mi hanno avvertito che avrebbe fatto male a mia moglie quello che avrei mangiato.
- [Lucio] Avete fatto molto bene. Guarda un po' chi può mai dirsi al sicuro! D'ora in poi, a quanto pare, basta che curiamo voi.

⁵ *Ensalgador*: erano persone che curavano recitando preghiere adatte ad ogni occasione, a volte abbinata ad altri rimedi, tra cui l'imposizione delle mani. Qui si tratta di un rimedio molto particolare.

⁶ *Letrudo*.

⁷ *Refrán*: *A la col, tocino; y a la carne, vino*.

⁸ Non è estranea a questa scena una satira divertita dell'interpretazione letterale dei testi sacri, all'epoca abbastanza diffusa.

⁹ *Santiamen*: è la contrazione delle ultime due parole del segno della croce in latino: *sancti, amen*, usata per indicare un lasso di tempo brevissimo, come quello appunto che intercorre tra queste due parole quando si recita in fretta.

¹⁰ Un gioco di carte che si riteneva originato in Germania.

[Martín] Sissignore. Ma non mi comandi ancora l'affare della scodella; se no non ci vorrà molto, a forza di scodellate, e liberazione di trippa¹¹, che il corpo diventi come un vaso bucato¹².

[Lucio] Ora io ho certe visite. Andate tranquillo e tornate domani, che una buona dieta che vi prescriverò sarà sufficiente per finire la di lei cura.

[Martín] Dio lo voglia, signore.

(*Esce il dottore e resta solo Martín de Villalba, ed entrano Bárbara, sua moglie, e lo Studente*)

[Studente] Corpo del mondo, signora Bárbara! Ecco vostro marito che viene da casa del signor Lucio e credo ci abbia visto. Come rimediare?

[Bárbara] Non preoccupatevi, signor Gerónimo, che me lo rigiro come sempre¹³. Gli faremo credere che andiamo a compiere certi voti che servono alla mia salute.

[Studente] E lo crederà?

[Bárbara] Come non lo crederà? Lo conoscete poco. Se gli dico che nei giorni più freddi dell'inverno deve andare a bagnarsi nel canale più gelato, dicendo che è una cosa molto importante per la mia salute, ci si butterà coi vestiti e tutto, anche a costo di affogare. Gli parli.

[Studente] Sia benvenuto il signor Martín de Villalba, marito della signora mia cugina, e miglior amico che ho.

[Martín] Oh, signor cugino di mia moglie! Mi congratulo nel vedere questo viso [felice come] la pasqua delle ciambelle¹⁴. Dove va di bello? Oh! Chi è la signora tutta rivestita, come un'asina che deve portare la sposa?

[Studente] Lasciala, non la toccare. È una ragazza che ci lava la roba, giù in collegio¹⁵.

[Martín] Davvero?

[Studente] Sì, per l'anima mia. Proprio a te dovrei dire una cosa per l'altra?

[Martín] Ci credo, non ti arrabbiare. E dove la porti?

[Studente] A casa di alcune religiose¹⁶, che debbono darle una preghiera per il mal di emicrania.

[Martín] Ti burli di me, di'?

[Studente] No, per l'anima tua e di tutto quanto splende davanti ai miei occhi.

[Martín] Va in buon'ora. Ti occorre qualcosa?

[Studente] Ora no. Dio ti assista.

[Martín] Come desideri.

[Bárbara] Oh, che bestia, che non mi ha riconosciuto! Sprona, andiamo via.

[Martín] Ehi, ehi, cugino di mia moglie!

[Studente] Che vuoi?

[Martín] Aspetta, corpo del diavolo! Che o io m'inganno o quella è la veste di mia moglie. Se è lei, dove me la porti?

[Bárbara] Ah, signor traditore! Guardate come si ricorda di me, che incontra sua moglie per strada e non la riconosce!

[Martín] Taci, non piangere, che mi spezzi il cuore! Io ti riconoscerò, moglie, anche se tu non volessi, d'ora in poi. Ma dimmi, dove vai? Tornerai presto?

[Bárbara] Sì, tornerò, che vado solo a fare una novena a una santa per cui ho una grandissima devozione.

¹¹ *Ahorrar*, nel senso di *dar libertad al esclavo*, *Aut.*, prima accezione citata.

¹² *Agugereado*: *Aut.* riporta *agujereado* e *agujerear*, nel senso di *abrir*, *penetrar*, *hacer abertura en alguna cosa*.

¹³ *Enabaldar*: Cfr. Covarrubias: *Al que tienen por necio decimos que es un albarda, por no decir derechamente que es un asno albardado*.

¹⁴ *Pascuas de hornazos*: *Cierto género de rosca amasada con huevos, que se suele hacer en las casas por tiempo de Pascuas* (*Aut.*).

¹⁵ *Pupilage*: *La casa donde se reciben los pupilos estudiantes* (*Aut.*).

¹⁶ *Beatas*: vestono un abito religioso e professano il celibato, ma, a differenza delle suore, non sono obbligate a vivere in comunità.

[Martín] Novena? E cos'è la novena, moglie?

[Bárbara] Non lo capisci? Novena significa che debbo restare chiusa là nove giorni.

[Martín] Senza venire a casa, anima mia?

[Bárbara] Infatti, senza venire a casa.

[Martín] Mi avevi spaventato, cugino di mia moglie. Burlonaccio! Maledetto il sangue che mi avevi gelato il sangue!

[Bárbara] C'è una cosa che è utile...

[Martín] E cosa, moglie del mio cuore?

[Bárbara] Che digiuniate voi tutti questi giorni che io sarò là a pane e acqua, perché la devozione giovi di più.

[Martín] Se è solo per questo sono molto contento. Va in buon'ora.

[Bárbara] Arrivederci. Badate alla casa.

[Martín] Signora moglie, non ti più necessario parlare da malata, che il dottore mi ha detto che è me che deve curare, e che tu, benedetto Iddio, stai già migliorando.

[Studente] Statemi bene, fratello Martín de Villalba.

[Martín] Va con Dio. Guarda, cugino di mia moglie, non mancare di consigliarla, che se si trova bene con le novene, le renda decine, a costo di digiunare io un giorno di più per la sua salute.

[Studente] Ci penserò io. Sta con Dio.

[Martín] E tu va con lui.

[Lope de Rueda, *Pasos*, ed. José Luis Canet Vallés, Castalia, Madrid 1992]

Lope de Rueda

La terra di Cuccagna

Farsa Quinta dal *Deleytoso*

Farsa quinta, molto graziosa, di Lope de Rueda, nella quale vengono introdotti i seguenti personaggi:

Honzigera, ladro
Panarizo, ladro
Mendruogo, sciocco

[Honzigera] Cammina, cammina, fratello Panarizo, non restare indietro, che è tempo di tendere le nostre reti, che la sbirraglia è tranquillissima e quieta, e le borse incustodite. Dài, Panarizo!

[Panarizo] Che diavolo vuoi? Puoi parlare più forte? Mi hai lasciato impegnato nella taverna e ora mi stai rompendo la testa?

[Honzigera] Per due maledetti denari che abbiamo bevuto, sei rimasto impegnato?

[Panarizo] Ma se non li avevo...

[Honzigera] Se non li avevi, come hai rimediato?

[Panarizo] Come dovevo rimediare, se non lasciando la spada?

[Honzigera] La spada?

[Panarizo] La spada.

[Honzigera] E proprio la spada dovevi lasciare, sapendo dove stiamo andando?

[Panarizo] Guarda, fratello Honzigera, procura da mangiare, che sono morto di fame.

[Honzigera] Io ancora di più; per questo, fratello Panarizo, sto aspettando qui un villano che porta da mangiare alla moglie che sta in prigione, una vera scodella con certe vivande; e gli racconteremo quelle storielle della terra di Cuccagna¹, e ne sarà così inebetito, che potremo riempirci le pance.

(Entra Mendruogo, sciocco, cantando:)

Mala notte mi hai dato
María del Rión
con il binbilindròn...

[Panarizo] Ehi, oh! Dobbiamo starti a sentire?

[Mendruogo] Sissignore, che sto finendo. Aspetti:

¹ *Xanxa*, o *Janja*, paese immaginario in cui sono soddisfatti tutti i desideri. Prende il nome da un paese del Perù, famoso per il clima e la ricchezza del territorio (RAE).

Mala notte mi hai dato,
Dio te la dia peggior
del binbilindròn, dron, dron.

- [Honzingera] Ehilà, compare!
[Mendruogo] Parlano le vostre grazie con me o con lei?
[Honzingera] Lei, chi?
[Mendruogo] Una che è così rotonda, con le sue due anse, e aperta di sopra.
[Panarizo] In verità, non c'è chi possa indovinare una così strana domanda.
[Mendruogo] Si arrendono le vostre grazie?
[Panarizo] Sì, certo.
[Mendruogo] Scodella.
[Honzingera] Che scodella portate?
[Mendruogo] No, si fermino. Il diavolo se li porti, come sono svelti di mano!
[Panarizo] Allora ditemi dove andate.
[Mendruogo] Vado in galera, per tutto ciò che alle vostre grazie servisse.
[Panarizo] In galera? E perché?
[Mendruogo] Ho mia moglie incarcerata, signori.
[Honzingera] E perché?
[Mendruogo] Per sciocchezze. Dicono le mele lingue perché è ruffiana.
[Panarizo] E dite, vostra moglie non ha nessuna amicizia...?
[Mendruogo] Sissignore, ha molte conoscenze², e la giustizia agirà secondo ragione. E ora hanno ordinato tra tutti che, siccome mia moglie è una buonadonna³, e donna che lo può portare, le diano un vescovado⁴.
[Honzingera] Vescovado?
[Mendruogo] Sì, vescovado. E voglia Dio che lo sappia reggere bene, che, come dicono, stavolta siamo ricchi. Dica, signore, sanno le vostre grazie cosa dànno in questi vescovati?
[Panarizo] Sai cosa dànno? Molto miele, molte scarpe vecchie, molta lanaccia, e piume, e fave⁵.
[Mendruogo] In nome di Dio! Dànno tutto questo? Desidero già vederla vescovessa.
[Honzingera] Perché?
[Mendruogo] Per essere io il vescovesso.
[Panarizo] Sarebbe molto meglio, se tu ci riuscissi, che la facessero vescovessa della terra di Cuccagna.
[Mendruogo] Come? Che terra è?
[Honzingera] Molto ammirevole, dove dànno la paga agli uomini per dormire.
[Mendruogo] Per l'anima loro!
[Panarizo] Sì, veramente.
[Honzingera] Vieni qua, siediti un poco, e ti racconteremo le meraviglie della terra di Cuccagna.
[Mendruogo] Di dove, signore?
[Panarizo] Della terra dove frustano gli uomini se lavorano.

² *Brazos*, lett. potere, valore, ma, secondo Canet Vallés può alludere ai *brazos* delle *Cortes*: Ecclesiastico, Popolare e Militare. Il riferimento, ovviamente è a conoscenze che, dietro compenso, possano far uscire di prigione la moglie.

³ *Muger de bien*, che si può intendere anche nel senso di prostituta.

⁴ *Obispado*: letteralmente significa vescovado, ma in questo caso deriva da *obispar*, condannare a portare la mitra e il sambenito dei condannati dall'inquisizione. Il villano, ovviamente ha frainteso pensando al vescovado, anche se non sa bene quanto possa rendere.

⁵ Allude al castigo per le ruffiane: venivano denudate dalla cintola in su, cosparse di miele e piume, con in test una mitra infamante riservata ai condannati; erano esposte al ludibrio pubblico e la gente tirava loro ogni sorta di robaccia per diletto.

[Mendrugio] Oh, che bella terra! Mi racconti le meraviglie di questa terra, in nome di Dio.
 [Honzingera] Su, vieni qua; siedti in mezzo a noi. Guarda...
 [Mendrugio] Sto già guardando, signore.
 [Honzingera] Guarda, nella terra di Cuccagna c'è un fiume di miele, e accanto un altro di latte, e tra fiume e fiume c'è un ponte di mantechiglie⁶ legate con ricotte, e vanno a finire nel fiume di miele, e sembrano solo dire: mangiatemi, mangiatemi!
 [Mendrugio] Ma perdinci! A me non era proprio necessario invitarmi tante volte.
 [Pnarizo] Senti qua, sciocco.
 [Mendrugio] Sto già sentendo, signore.
 [Pnarizo] Guarda, nella terra di Cuccagna ci sono degli alberi coi tronchi di pancetta.
 [Mendrugio] Oh, alberi benedetti! Dio vi benedica, amen.
 [Pnarizo] E le foglie sono frittelle, e il frutto di questi alberi sono pasticcini, e vanno a finire in quel fiume di miele, che loro stessi dicono: divoratemi, divoratemi!
 [Honzingera] Girati di qua!
 [Mendrugio] Sto già girato.
 [Honzingera] Guarda, nella terra di Cuccagna le strade sono lastricate di rossi d'uovo, e tra rosso e rosso un pasticcio con fette di pancetta.
 [Mendrugio] E scottate?
 [Honzingera] E scottate, esse stesse dicono: ingoiatemi, ingoiatemi!
 [Mendrugio] Già mi sembra di ingoiarle.
 [Pnarizo] Capisci, scemotto!
 [Mendrugio] Dica, che già sto capendo.
 [Pnarizo] Guarda, nella terra di Cuccagna ci sono griglie lunghe trecento passi, con molte galline e capponi, pernici, conigli, francolini...
 [Mendrugio] Oh, come me li mangio questi!
 [Pnarizo] E accanto a ogni uccello, un coltello, che bisogna solo tagliare, che lui stesso dice: trangugiatemi, trangugiatemi!
 [Mendrugio] E che? Gli uccelli parlano?
 [Honzingera] Ascoltami!
 [Mendrugio] Sto già ascoltando! Mannaggia a me, starei tutto il giorno ad ascoltare cose da mangiare⁷.
 [Honzingera] Guarda, nella terra di Cuccagna ci sono molte casse di confettura, molta conserva di zucca, molto cedro candito, molto marzapane, molti confetti.
 [Mendrugio] Lo dica più lentamente tutto questo, signore.
 [Honzingera] Ci sono confetti colorati e boccette di vino, che lui stesso sta dicendo: bevetemi, mangiatemi, bevetemi, mangiatemi!
 [Pnarizo] Fa conto.
 [Mendrugio] Troppo conto faccio, che mi sembra che mangio e bevo.
 [Pnarizo] Guarda, nella terra di Cuccagna ci sono molte scodelle con riso, uova e formaggio...
 [Mendrugio] Come questa che porto io?
 [Pnarizo]... che arrivano piene, e sa il diavolo cosa torna indietro!

[Gli ruba la scodella e scappano]

[Mendrugio] Il diavolo se li porti! Dio mi aiuti! Che sono diventati questi miei narratori della terra di Cuccagna? Possiate essere attaccati da cinquanta rondoni. E che ne è della mia scodella? Giuro che è stata una vigliaccata! Oh, maledizione a quello con le zampe lunghe! Se c'era tanto da mangiare nella sua terra, perché dovevano

⁶ Burro sbattuto con zucchero.

⁷ È comunque notevole l'allusione alla fame dei villani, su cui si regge tutta la farsa. Secondo un procedimento tipico del teatro comico popolare, un problema reale è esorcizzato e denunciato al tempo stesso, attraverso la sua deformazione in senso burlesco.

mangiarsi la mia scodella? Ma giuro, e da persona seria, che debbo mandargli dietro quattro o cinque danari di sbirri, perché li riportino indietro a loro spese! Ma prima voglio dire a lor signori ciò di cui mi hanno incaricato⁸.

[Lope de Rueda, *Pasos*, ed. José Luis Canet Vallés, Castalia, Madrid 1992]

⁸ Questa conclusione, rivolta al pubblico, fa pensare a un possibile uso della farsa come prologo di un lavoro più grande.

Lope de Rueda

Farsa terza dal Registro de representantes

Farsa di Rodrigo del Toro, sciocco, desideroso di sposarsi, e vi sono introdotti i seguenti personaggi:

Gutiérrez de Santiváñez, servo giovane
Ynesa López, sguattera di cucina
Margarita, sguattera (che è Gutiérrez de Santiváñez)
Rodrigo del Toro, sciocco
Salmerón, padrone dello sciocco

[Gutiérrez] C'è al mondo un uomo più disgraziato di me, che tutto sembra disfarmisi o confondermi tra le mani? Volete vedere? Luysa del Palomar, serva di Illescas, il taverniere, mi compiacenza e mi faceva servizi degni della mia persona, e non so come mi è sparita. Credo che qualche vigliacco ingannatore me l'ha illusa. Ma non sarei io Gutiérrez de Santiváñez, figlio di Buscavida, quello di Segovia¹, se non sapessi cogliere l'occasione per cercarne un'altra simile. Voglio mettermi qui a vedere queste che vanno e vengono in piazza, se una di loro si fiderà di me.

[Ynesa] Gesù, quanti ordini si danno in questa casa! Credo proprio che per me è stato inventato il pulire, per me lo scopare, per me lavare e setacciare. Il mio segno o pianeta credo ne sia la causa, che ci sono altre che non sono degne di togliermi le scarpe, e vivono con maggior riposo di me. Debbo essere così disgraziata che non trovo nessuno che mi dica: "Cagna, che fai lì?"². Ma a me che mi manca? Io sono bella e di bell'aspetto, la bocca come un pinolo e un po' allegra; e soprattutto un buon becco, che è la cosa migliore³. Ho solo un difetto, che sono un po' bassina, ma non me ne importa niente, perché la donna dev'essere un gomitollo⁴, e l'uomo un torello.

¹ Esaltazione burlesca della propria genealogia, tipico del personaggio popolare, sbruffone, in genere di bassa condizione sociale (il riferimento polemico è al culto della *limpieza de sangre*). In questo caso è probabile che si tratti di un pappone, come si vedrà verso la fine della farsa, ed è facile immaginare che servizi gli facesse Luysa.

² *Perro* era un modo dispregiativo di rivolgersi al morisco o, a giudicare dai testi, meno frequentemente all'ebreo. In questo caso la giustificazione (per modo di dire) etnica dell'insulto potrebbe rendere il testo comprensibile. Infatti dal senso sembra che Ynesa si lamenti che nessuno la prende in considerazione, e non ci si aspetterebbe il termine cagna, se non appunto come riferimento, anche un po' burlesco, all'origine etnica.

³ Questa descrizione usa termini di paragone rozzi e impropri, come satira verso la descrizione stereotipata della bellezza femminile nei testi cortesi.

⁴ Ma anche groviglio (*ovillo*).

- [Gutiérrez] Viene a proposito questa faccenda. Credo che "Marta ha trovato i suoi polli". Orsù, aiutami, sorte; vieni in soccorso, vena.
-Oh, mia signora Ynesa López! Che bell'incontro!
- [Ynesa] Il bell'incontro, signor Gutiérrez de Santiváñez, l'ho fatto io imbattendomi con la vostra grazia.
- [Gutiérrez] Bel modo di scherzare. Vedo bene che, naturalmente, tutte le donne hanno le loro burle già congegnate, soprattutto quelle belle come la vostra grazia.
- [Ynesa] Signor Santiváñez, lasciamo perdere complimenti così strani. E mi dica, qual buon vento la porta da queste parti?
- [Gutiérrez] Signora, l'occasione è che Rodrigo del Toro, servitore del nostro vicino Salmerón, mi risulta sia stato mandato dal suo padrone con una confettura come presente per un certo monastero di monache. Gli organizzeremo un bell'imbroglio per goderne noi.
- [Ynesa] E sarebbe?
- [Gutiérrez] Che mi ha così scocciato e infastidito perché lo sposi, che non ho altro rimedio per togliermelo dai piedi che concedergli ciò che mi chiede. Ho pensato ora, se vostra grazia acconsente, di goderci la colazione e ridere un po'; gli farò intendere che lei è contenta di sposarsi con lui.
- [Ynesa] Siete diabolico, signor Gutiérrez, per essere un sarto. Ma tra uno scherzo e l'altro io non vorrei ritrovarmi sposata, per di più con un insensato come questo.
- [Gutiérrez] Ma no, signora; sarebbe come se mi togliessi io stesso il pane di bocca⁵. La faccenda non dovrà andar oltre il prendergli la colazione dalle mani, dicendo che deve servire per la promessa di matrimonio, ed entrare con questa dicendo che vado a metterla nei piatti⁶.
- [Ynesa] E io che debbo fare nel frattempo?
- [Gutiérrez] Trattenerlo a parlare, civettando con lui. Io, intanto, mi vestirò da donna e uscirò dicendo che è stato promesso a me. Vostra grazia dirà lo stesso, e in tal modo rideremo un po' e, congedatici da lui, mangeremo la colazione in pace.
- [Ynesa] Mi sembra molto buona.
- [Gutiérrez] Orsù, acconsenta a ciò che ho detto, che lo vedete spuntare proprio lì.

(Entra Rodrigo del Toro)

- [Rodrigo] Non starei più in questa casa neanche se me lo chiedessero i ragazzi della dottrina, che un ragazzone come me, con barba, attributi, e morto di fame, lo mandano all'ora di pranzo con regali dalle monache per questa strada.
- [Gutiérrez] Oh, fratello Rodrigo del Toro! Dove andate di bello?
- [Rodrigo] Oh, signor Santiváñez!
- [Gutiérrez] *Servitorem tibi domini miqui*⁷.
- [Rodrigo] La puttanaccia di vostra madre! Perché mi parlate in latonno⁸? Che vi resti in gola⁹.

⁵ Questa frase può essere una conferma che il suo scopo è avviarla alla prostituzione. O meglio, sfruttarla lui, dal momento che forse in materia di prostituzione Ynesa non è alle prime armi.

⁶ La promessa di matrimonio veniva ufficializzata con un pranzo.

⁷ L'espressione latina in un servitore potrebbe essere una connotazione etnica (rafforzata dal mestiere di sarto che Ynesa gli attribuisce): entrambe queste caratteristiche potevano far sospettare di essere di fronte a un converso di origine ebraica. La risposta brutale di Rodrigo, oltre a rivelare la rozzezza del personaggio, potrebbe essere intesa come una presa di distanze da ogni atteggiamento culturale che mettesse in dubbio la natura di cristiano *viejo*

⁸ In realtà il testo dice *atún*, invece di *latín*, e la parola significa appunto *tonno*.

⁹ Il testo dice *os la lampe*. RAE riporta *lampar* e *alampar* col significato di *piccare*, eccitare il palato.

[Gutiérrez] *Tacete.*
 [Rodrigo] Ah, ta! Gli asini parlano in latino; arriverà la fine del mondo.
 [Gutiérrez] Zitto. Viene qui un uomo a vostro vantaggio, e state dicendo mille sciocchezze.
 [Rodrigo] Per l'anima vostra, è a mio vantaggio?
 [Gutiérrez] Sì, davvero.
 [Rodrigo] Mi dica, qual è il giovamento?
 [Gutiérrez] Sappiate che la ragazza che vi ho detto l'altro giorno è pronta a sposarsi con voi.
 [Rodrigo] E non mi sta mentendo?
 [Gutiérrez] Non mento no, che la vedete lì dov'è.
 [Rodrigo] Perdinci, mi sta guardando!
 [Gutiérrez] Oh, ha gli occhi molto belli!
 [Rodrigo] Penso che lei si stia burlando di me; non dev'essere quella.
 [Gutiérrez] Dico che è lei.
 [Rodrigo] E mi ama?
 [Gutiérrez] Più dei suoi occhi.
 [Rodrigo] Allora, fratello Santiváñez, sposami, potessi farti un monumento.
 [Gutiérrez] Aspetta, e la chiamerò.
 -Ah, signora Ynesa!
 [Rodrigo] Ynesa si chiama? Oh, che nome autorevole. Poi a me mi chiamerà: signor Yneso qua, signor Yneso là.
 [Ynesa] Signor mio.
 [Gutiérrez] Vedete qui Rodrigo del Toro. Siete contenta di sposarvi con lui?
 [Ynesa] Signore, sì.
 [Rodrigo] Oh, porcaputtana, che sì dolcissimo le è uscito fuori!
 [Ynesa] Però manca il meglio, e sarei del parere che lo lasciassimo per un altro giorno.
 [Gutiérrez] Come, cos'è che manca?
 [Ynesa] Signore, la colazione¹⁰.
 [Gutiérrez] Beh, per questo c'è un ottimo rimedio; questa confettura che Rodrigo porta qui servirà da colazione, e lui, che si aggiusti col suo padrone con una bugia, o con quel che sia.
 [Rodrigo] Sì, sì, è più importante che io mi sposi, e il mio padrone, la puttanaccia di sua madre.
 [Gutiérrez] Dite vedete benissimo. Fatemi vedere cosa portate, ed entrerò là a metterlo sui piatti, e tornando porterò un chierico che abbia l'autorità per sposarvi.
 [Rodrigo] Ascolti vostra grazia, cerchi di far presto, prima che la fidanzata si arrabbi.
 [Gutiérrez] Non lo farà. Voi intanto ditele qualche civetteria amorosa.
 [Rodrigo] Di questo non si preoccupi vostra grazia, e vada con Dio.
 [Ynesa] Allora, che dice vostra grazia?
 [Rodrigo] Questo dice: cosa dice ella?
 [Ynesa] Io dico di sederci.
 [Rodrigo] Sediamoci, orsù.
 [Ynesa] Dunque sieda, signore.
 [Rodrigo] Non lo farò, perché sono raffreddato¹¹.
 [Ynesa] La smetta.
 [Rodrigo] Non sono così maleducato.
 [Ynesa] Lasciamo perdere.

¹⁰ Naturalmente la battuta precedente di Ynesa era maliziosa: non era la colazione a mancare, ma riporta il discorso sul piano di rubargli il dono destinato alle monache.

¹¹ *Romarizado*, che dovrebbe essere *romadizado*, raffreddato. La frase non ha molto senso, ma Covarrubias (*Tes.*) riporta un modo di dire: *No huelo nada, que estoy romadizada*, in riferimento alla storia del leone che voleva sapere dagli animali se fosse vero che il suo alito era pesante: siccome sbranava tutti quelli che dicevano di sì, la volpe rispose la frase rimasta proverbiale. Viene usata quando qualcuno vuol fare capire che non gli piace fare una cosa che gli è stata chiesta.

[Rodrigo] Dio non voglia. Le spose debbono sedere prima.
 [Ynesa] No, gli sposi.
 [Rodrigo] Allora sediamoci insieme.
 [Ynesa] Si volga verso di me.
 [Rodrigo] Ho vergogna.
 [Ynesa] Oh, signor Rodrigo, che giorno fortunato per me!
 [Rodrigo] Per questo è così sereno.
 [Ynesa] È stata una gran fortuna per me essere accolta come sposa!
 [Rodrigo] Dev'essere perché mi lavo la faccia.
 [Ynesa] Già solo frequentare vostra grazia basta a far innamorare chiunque.
 [Rodrigo] Questo è perché dormo scalzo e taglio le unghie.
 [Ynesa] Ha desiderato sposarsi?
 [Rodrigo] Moltissimo, signora.
 [Ynesa] Dunque ora sono esauditi i suoi desideri.
 [Rodrigo] No, no, finché non viene la colazione.
 [Ynesa] Ora dica vostra grazia.
 [Rodrigo] Tocca già a me?
 [Ynesa] Sì, signore.
 [Rodrigo] Beh, aspetti. Ecco. Sicuro, signora, che se io la prendessi, la prenderei.
 [Ynesa] Lo credo bene.
 [Rodrigo] E se la mettessi dentro una stanza, le darei un pizzicchio¹² su questo naso, e un graffio in questa cosciotta¹³.

(*Entra Gutiérrez de Santiváñez, vestito da donna*)

[Gutiérrez] Ha, traditore, vi sembra bello star corteggiando le donne per strada?
 [Ynesa] Andate per la vostra strada, buona donna, non venite a rompere i matrimoni delle donne onorate.
 [Gutiérrez] Come matrimoni? Venite qua, malvagio! Potete forse negare di avermi dato la vostra parola sul ventre di vostra madre di essere mio marito?
 [Rodrigo] No, no, questo non lo posso negare¹⁴.
 [Ynesa] Cos'è questo? Non vi siete appena sposato con me?
 [Rodrigo] È vero, non lo nego.
 [Gutiérrez] Vero? Certamente non la porterete con voi.
 [Ynesa] Neppure voi, per quanto lo tiriate.
 [Rodrigo] Su, ragazze, non mi svergognate.
 [Gutiérrez] Smettete di insistere.
 [Ynesa] Io debbo portarmelo via.
 [Rodrigo] Andate al diavolo, che non mi voglio sposare!
 [Salmerón] Da molto tempo ho mandato Rodrigo del Toro, il mio servitore, con un certo presente a un monastero di monache, e non va ne torna. Ma cos'è questo? Eccolo qui, alle prese con queste donne. Che fai, Rodrigo?
 [Rodrigo] Signore, mi sposo.
 [Salmerón] Cosa ti sposi, asino. Non vedi che non può essere, che tuo padre ti ha dato alla Chiesa?

¹² Il testo ha *pezilgo*, non riportato dai dizionari, che interpreto (a naso) come deformazione burlesca di *pellizco*, pizzicotto.

¹³ *Pantorilla*, che è la parte posteriore della coscia, più carnosa. È possibile una contaminazione oscena in "graffio", *rasguño*, che significa anche, come termine pittorico, schizzo, abbozzo.

¹⁴ La risposta di Rodrigo è sorprendente. Come può confermarlo, se la donna è Gutiérrez de Santiváñez, che lui non avrebbe dovuto aver conosciuto prima? L'unico senso è accettare quel che dice: l'ha conosciuta e le ha promesso il matrimonio, nel senso che Gutiérrez de Santiváñez è un travestito abituale, con cui ha avuto rapporti.

- [Rodrigo] Dice il vero, che debbo essere canonico¹⁵. Ragazze mie, tutto fumo e niente arrosto¹⁶, e scusate.
- [Salmerón] Venite qua, signore. Non vorrete spiegarmi la faccenda di questo mio servitore?
- [Gutiérrez] Signore, deve sapere vostra grazia che io sono una di quelle che vendono al minuto in piazza¹⁷.
- [Rodrigo] Sì, sì, di quelle che approntano il banco della trippa¹⁸.
- [Gutiérrez] E l'altro giorno è passato di lì il suo servitore, mi si è parato dinanzi; io stavo tirando fuori la trippa e lui se la divora con gli occhi, e gli dico: "Fratello, che mi direste voi se vi saziassi con questa?". Mi risponde: "Perdinci, che mi sposerei con voi". E così l'ho saziato e perciò è mio marito¹⁹.
- [Salmerón] E voi, signora, che dite?
- [Ynesa] Signore, io sono una di quelle che vendono pane²⁰. L'altro giorno è passato il suo servitore dal mio negozio e si è fermato a guardarlo, un palmo di bocca aperta. Dico: "Che mi dareste se vi saziassi di questo?". Risponde: "Corpo di santo, che mi sposerei con voi". E così l'ho saziato, e perciò è mio marito.
- [Salmerón] Vieni qua, animale! Così asino devi essere, che mi ti vai sposando così spesso²¹ e per panini?
- [Rodrigo] Maledizione al diavolo! Guardi, vostra grazia, io sono messo così male che se vostra grazia mi saziasse di panini, e spesso, me lo sposerei.
- [Salmerón] Orsù, chiariamo questa faccenda. Vieni qua, tu. Ti ricordi del dettaglio [*menudo*]?
- [Rodrigo] Sissignore.
- [Salmerón] E della parola?
- [Rodrigo] *Negaverunt*..
- [Salmerón] Auguri e buone feste, figlio mio!²² E dei panini ti ricordi?
- [Rodrigo] Sissignore.
- [Salmerón] E della parola?
- [Rodrigo] Pure.
- [Salmerón] Sicché, in tal modo hai obbligo di sposarti qui con la signora.
- [Rodrigo] A che propositino?
- [Salmerón] Perché le hai dato la parola di sposarla.
- [Rodrigo] Sicché, in questo modo altrettanto obbligo ha vostra grazia di sposarsi con entrambe²³.
- [Salmerón] E perché?
- [Rodrigo] Non ha sentito dire vostra grazia: chi elimina la clausola elimina il peccato?
- [Salmerón] A che scopo lo dici?

¹⁵ *Cranónigo*.

¹⁶ *Vuestro gozo en el pozo*: cfr. *Aut.*: *El gozo en el pozo. Refrán con que se da a entender haberse desvanecido alguna cosa, que seguramente se esperaba: como una pretensión o noticia alegre.*

¹⁷ Evidente doppio senso dell'espressione, rafforzata dal fatto che vende trippa.

¹⁸ *Tripicallo*. *Aut.* riporta *tripicallero*, nel senso di venditore di trippa in piazza. La battuta di Rodrigo sembra confermare che conosceva Gutiérrez de Santiváñez nelle sue vesti muliebri, con cui *vende trippa*.

¹⁹ Vuol dire che un qualche atto di congiungimento lo hanno consumato.

²⁰ *Mollete*, che è il panino, ma è anche straordinariamente vicino a *molleza*. È frequente la contaminazione oscena di tutti i termini che hanno a che vedere con il forno, l'infornare, l'ammassare (per la manipolazione che comporta), e di conseguenza il vendere pane.

²¹ Gioco di parole tra *por menudo* (la vendita di trippa avviene al dettaglio) e *menudo*, spesso.

²² Frase ironica: se lui nega di aver fatto una proposta di matrimonio, nessuno può dimostrare il contrario, e la testimonianza della donna, senza altri testimoni, non ha valore.

²³ Vuol dire: in verità io non sono più obbligato di quanto non lo siate voi.

[Rodrigo] Perché se vostra grazia mi avesse saziato di panini e dettaglio, io non sarei andato a sposarmi in ogni angolo.
[Salmerón] Non so; ti vedo ben ingarbugliato.
[Rodrigo] Allora vuole che mi sgarbugli?
[Salmerón] Vorrei bene.
[Rodrigo] Allora mi dia qua questo bastone, e vedrà che succede. Voi, signora del dettaglio
[Gutiérrez] Signore della mia anima.
[Rodrigo] Voi volete sposarvi con me?
[Gutiérrez] Sì, signore.
[Rodrigo] Ma voi che mi volete, non mi avrete.
[Gutiérrez] Perché no?
[Rodrigo] Perché sì, perché no, la puttana di vostra madre! "Sposarsi e litigare, ciascuno coi suoi pari". Tenetevi questo sulle spalle!

(*Lo bastona*)

Che le sembra a vostra grazia di come mi vado scasando?
[Salmerón] Molto bene, mi sembra.
[Rodrigo] Taccia allora, che ce n'è per tutti. Voi, signora paninara!
[Ynesa] Luce dei miei occhi.
[Rodrigo] Guardate: la moglie non la voglio grassa, né rovinata, né irrequieta²⁴, né che sta alla finestra, né da strada, e fuori di qui, perché *casamentorum tuorum per omnia secula seculorum*.
[Salmerón] Per l'anima mia, fate proprio bene!
[Rodrigo] Io sono un uomo saputo²⁵ e determinato. Guardi, vostra grazia, la prima donna che ho avuto era diabolica, e quando mi arrabbiavo con lei, non facevo altro che prenderla per un braccio e dargliele in questo modo, zippete e zappete!

[Lope de Rueda, *Pasos*, ed. José Luis Canet Vallés, Castalia, Madrid 1992]

²⁴ *Saltaritota*, forse da *saltarín*.

²⁵ *Sópito*, probabilmente come deformazione burlesca di *sabido*.

Lope de Rueda

*I servitori*¹

Traduzione di Rossella Chermaz

Prima farsa, molto divertente, nella quale sono presentate tre persone, scritta da Lope de Rueda:

Luquitas, paggio²

Alameda, sciocco³

Salzedo, padrone

[Luquitas] Dai, dai, andiamo fratello Alameda.

[Alameda] Sto già arrivando! Perdinci, me ne sono scolato!

[Luquitas] E che, vedendo una taverna resti impalato?

[Alameda] Se il ramo mi fa l'occhiolino, vuoi tu che sia maleducato con lui?

[Luquitas] Finiscila, andiamo, camminiamo svelti che non manca molto che il signore, poco paziente com'è, pensi che siamo scappati di casa con il denaro.

[Alameda] Ti sembra che abbiamo tardato così tanto ?

[Luquitas] Eccome! Se tardiamo ancora un po' il padrone potrebbe accoglierci come è solito fare.

[Alameda] Perdinci! Se tu non ti fossi fermato tanto a casa di quella, che buon secolo abbia l'anima che, le insegnò un così buon mestiere, lì sarei rimasto di mia spontanea volontà legato con una corda di lana, più di quanto non sarei se mi trovassi per forza legato al ceppo del carcere di Valencia.

[Luquitas] In casa della frittellaia, vuoi dire.

[Alameda] Frittellaia si chiama quella? O che nome autorevole, Dio sia benedetto!

[Luquitas] Perché tu non l'hai visto?

¹ Titolo dato da don Cayetano Alberto de la Barrera nell'opera *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Gredos, 1969.

² Dall'arabo *uquida* divenuto poi in castigliano *alguaquida* che significa candelina di zolfo, fiammifero. Si riferisce all'antico uso di vendere per le strade candeline o fiammiferi e darli in cambio di vecchie scarpe e vetri rotti. Ne fa menzione Marziale in un epigramma contro Cecilio definendolo per questo un imbroglione e ciarlatano. Il personaggio infatti fa la cresta sui soldi della spesa

³ Possibile riferimento alla parola *Alamín*, nome che si dava anticamente ai giudici o ai podestà che reggevano i tribunali di giustizia, per indicare la loro integrità e rettitudine. La scelta di questo nome è ironica, poiché il personaggio non è affatto retto ed onesto, racconta la verità a modo suo per discolarsi di fronte al padrone e far ricadere la punizione sul suo compare.

- [Alameda] Perdinci fratello Lucas, non mi sono curato di sapere come si chiamava. Basta che Dio o la mia buona sorte mi conduca un'altra volta al borgo, che non sbagli casa, sebbene ci vada a gattoni e con gli occhi dietro la testa.
- [Luquitas] Hai mai mangiato miglior cosa da quando tua madre ti ha messo al mondo?
- [Alameda] Perdinci, nemmeno prima che mi partorissero! Io, come li ho visti così autorevoli in quel piccolo piatto con quella salsina sopra, non sapevo quale cortesia fargli che in ognuno sarei rimasto una lunghissima ora e mezza. Ma, come dovevano essere amici tuoi e dovevi conoscerli da prima, che ti davi da fare, così su di loro come una gruppo di galline su di un pugno di frumento!
- [Luquitas] Sì, sì che a te mancava il fiato.
- [Alameda] Così fu, maledizione, quando ho visto il giudizio che sentenziavi contro di me, che piuttosto, in verità mi facevi inghiottire senza masticare.
- [Luquitas] Quei dolci erano mal cucinati e la crosta dura; dovevano essere di pura crusca.
- [Alameda] Cosa? Avevano la crosta?
- [Luquitas] Sì. Che, non li hai visti?
- [Alameda] Giuro sulle ossa di mia bisnonna la guercia, che non ho guardato se avevano né croste né suole⁴ né tantomeno coperture; tuttavia io non dico che fosse di pura crusca come tu sostieni, bensì di segature di sughero me lo sarei mangiato senza lasciarne neanche un pezzo. Ho avuto piacere fratello Lucas, quando ti ho visto consumarli con tanto gusto e quando ti ho visto che a poco a poco miglioravi nel giocare di canino, e come ho tratto giovamento da quei rotolini di carne, il dolce l'ho preso a taglio aperto facendo in modo che il mio stomaco facesse colazione con una cosa che mai un uomo del mio ceto aveva mai mangiato.
- [Luquitas] Dovevi mangiare prima la sfoglia e poi la carne, così ti sarebbe piaciuto di più.
- [Alameda] E qual era la sfoglia?
- [Luquitas] Quella di sopra.
- [Alameda] Il coperchio vorrai dire.
- [Luquitas] Sì fratello, il coperchio e quello dei lati.
- [Alameda] Perbacco! E come te ne intendi di nomi delle cose che si mangiano!
- [Luquitas] Infine, ti è piaciuto il pranzo?
- [Alameda] Guarda, talmente tanto che anche se non fosse mai finito non me ne sarebbe importato tanto il pranzo è stato autorevole. Ma per l'anima tua, fratello Lucas, mi dirai una verità?
- [Luquitas] Sì, se la conosco.
- [Alameda] Per l'anima dei tuoi defunti?
- [Luquitas] E, sì te la dirò.
- [Alameda] Sulla vita di tua madre?
- [Luquitas] Finiamola!
- [Alameda] Quanto costò il gaudeamus di oggi?
- [Luquitas] Più di ventidue maravedi.
- [Alameda] Come hai fatto bene! Benedetta sia la madre che ti partorì, che così bene, fai la cresta! Ogni ragazzo che fa la cresta dev'essere molto rispettato. Possa vivere giorni onorati tu che un giorno così onorato mi hai dato.
- [Luquitas] Oh, guarda signore chi viene! Se ti domandasse in cosa ci siamo trattenuti gli dirai che c'era molta folla per comprare le cipolle ed il formaggio.
- [Alameda] Quali cipolle o formaggio? Io non ho visto nulla.
- [Luquitas] Lo so già, ma affinché non ci rimproveri dirai questa bugia.
- [Alameda] Vuoi che menta? In questo, che mi brucino le mani, non hai bisogno di avvisarmi, poiché io farò in modo che tu sia condannato e il signore che si lamenti.
- [Luquitas] Non è giusto così, bensì che io sia discolpato e che il signore non faccia lamentele.

⁴ Alameda paragona la crosta dei dolci al rivestimento in cuoio di cui è fatta la parte superiore delle scarpe.

[Alameda] Sì, così volevo dire, ma quel peperoncino dei dolci bruciava così tanto che mi ha alterato la lingua.

[Luquitas] Bene, fratello Alameda, per l'anima tua, fa attenzione all'onore di entrambi, ne va del tuo come del mio.

[Alameda] Taci, taci che non serve avvisarmi, che gli uomini per bene e gli amici degli amici hanno una doppia faccia, che tutta la mia vita le ebbi: il no per il sì, il sì per il no.

[Salzedo] Oh, che buona gentucola!

[Alameda] Porta con sé un randello; viene ridendo, arriva di buon umore. Ha, ha!

[Salzedo] Di cosa stai ridendo?

[Alameda] Vostra signoria non vuole che io rida? Ha, ha!

[Salzedo] Bene, signore, quando hai finito, ti sarò grato se mi avvisi.

[Alameda] Già, già inizio a smettere. Ha, ha!

[Salzedo] Avete finito, signore?

[Alameda] Ora vostra signoria può parlare.

[Salzedo] Oh, Dio sia benedetto!

[Alameda] Aspetti, aspetti, che me n'è rimasto un poco! Ha, ha!

[Salzedo] Te ne rimane ancora?

[Alameda] No signore.

[Salzedo] Lodato sia Colui che vi ha lasciato giungere qui! E in cosa vi siete attardati, giovanotti?

[Alameda] Che ora è signore?

[Salzedo] Già mi sembra sia passata l'ora del pranzo.

[Alameda] Che, hanno già mangiato in casa?

[Salzedo] Non ti ho già detto di sì?

[Alameda] Possa scoppiare io di quest'arte. Ti sembra bene, fratello Lucas farmi scambiare una cena per un pranzo? Quando potrò recuperarlo anche se vivo da qui al giorno del giudizio?

[Salzedo] Non mi dite in cosa vi siete attardati? - Voi, Lucas, da cosa fuggite? Prendi, prendi signor rapace! Imparate a tornare presto dalle commissioni.

(Salzedo inizia a picchiarli)

[Luquitas] Ahi, ahi, signore! C'era una gran folla per le cipolle e per il formaggio; diglielo tu Alameda, se non è così.

[Salzedo] E vero ciò che dice Luquillas?

[Alameda] Vostra signoria deve sapere che nel tempo in cui vostra signoria ed io...

[Salzedo] Cosa dici, villano? Prendi anche il tu?

[Alameda] Luquitas, mettiti in mezzo tu! lo giuro che non è da uomini per bene: al ragazzo con la mano e a me con il randello. Non si ammette tra uomini di buona creanza!

[Salzedo] Ora lasciate perdere questo e ditemi la verità, in cosa vi siete attardati?

[Alameda] Come mi hai detto prima, Luquillas? *(A Luquitas)*

[Luquitas] Che c'era molta folla per le cipolle ed il formaggio. *(Ad Alameda)*

[Alameda] Quali cipolle o formaggio? Io non ho visto niente. *(A Luquitas)*

[Luquitas] Tu di così, affinché non ci interroghi più. *(Ad Alameda)*

[Alameda] Ah, è per questo? Bene stai pronto se mi sbaglio a tirarmi il vestito. *(A Luquitas)*

[Salzedo] Che accordi sono questi? Smettetela, raccontate voi.

[Alameda] Già sto cominciando a raccontare.

[Salzedo] Bene, finisci.

[Alameda] Vostra signoria deve sapere... Come inizia Luquillas?

[Luquitas] Le cipolle.

[Alameda] Sì signore, non appena siamo arrivati al borgo e andati in piazza e Luquillas entrò e si sedette, e siccome c'erano tanti piatti lì e c'erano tante cipolle nella folla, come dicevo signore, tante cipolle nel formaggio...

[Salzedo] Cosa stai dicendo?

[Alameda] Dico signore, tanti formaggi nelle cipolle, sembra che la frittellaia non poté congedarci più presto di così! No, la pasticcera volevo dire!

- [Luquitas] Guarda l'asino! Per dire la venditrice ha detto la frittellaia, dato che tutto finisce in a.
- [Alameda] Sì, sì, signore, siccome tutte finivano in a, questo deve essere stato. Mi dica vostra signoria, come si chiama quello che spruzzano come sciroppo sopra i rotolini?
- [Salzedo] Il miele, vorrai dire.
- [Alameda] Come? Si chiama miele quello? Bene Luquillas si è trattenuto più di tutto nello staccarlo dal piatto.
- [Luquitas] In verità, signore sta mentendo.
- [Alameda] Sto mentendo? Perdinci che avete peccato! Portate il peso di questo peccatuccio! Mentite a un orfano come me?
- [Luquitas] Guardi vostra signoria, io sono arrivato a casa di quella che vendeva il formaggio e da un reale che le diedi mi negava il resto, finché è venuta la guardia del borgo ed ha fatto in modo che me lo restituisse.
- [Alameda] Una guardia era quello che stava presso la bocca del forno con la pala lunga?
- [Luquitas] All'imbocco della strada vorrai dire.
- [Alameda] Quello era l'imbocco della strada? Giuro che era bocca di forno e tavola di dolci!
- [Salzedo] Ora vedo quest'affare molto ingarbugliato e non posso giudicare chi di voi due abbia la colpa. Ma, tu che lo hai visto e tu che lo hai fatto, meritate entrambi la stessa punizione.
- [Luquitas] Sappia signore che Alameda entrò per primo.
- [Alameda] È la verità signore, che io sono entrato per primo, ma il signor Luquillas aveva già diviso la cresta e fatto quadrare i conti.
- [Salzedo] Basta così, che entrambi me lo pagherete!
- [Luquitas] Ehi Alameda! Ehi senti qua! (*Ad Alameda.*)
- [Alameda] A me, ehi? (*A Luquitas*)
- [Luquitas] A te! Già sai che sei entrato per primo in casa della frittellaia e hai mangiato tanto come me. (*Ad Alameda.*)
- [Alameda] Già, già, non dirmi nulla! (*A Luquitas*)
- [Luquitas] Guarda che siamo amici, e dunque discolpami con il signore e di che lo hai detto per burla. (*Ad Alameda.*)
- [Alameda] Non preoccuparti che io ti discolperò. (*A Luquitas*) Sappia signore che Luquillas è uno dei maggiori crestoni del mondo e che su un reale cresta la metà.
- [Salzedo] Dimmi, com'è andata?
- [Alameda] Sappia vostra signoria che quando egli entrò io stavo già lì e si mise tra i piatti e ne prese al tempo che io ho detto.
- [Salzedo] Cosa guardi villano? Perché me le hai date?
- [Alameda] San Giorgio, San Giorgio!
- [Salzedo] Cosa c'è, un ragno? Uccidilo, uccidilo!
- [Alameda] Aspetti signore, che si è fermato lì.
- [Salzedo] E guardalo!
- [Alameda] No, no signore, non è nulla; era l'ombra dell'orecchia, mi perdoni vostra signoria.
- [Salzedo] Adesso entrate qui dentro, che "me lo pagherete tutto assieme, come il cane i bastoni".
- [Alameda] Al diavolo collo tanto duro! Amen, amen, che mi ha ferito la mano!
- [Salzedo] Bene, dovevi prenderle così signore?
- [Alameda] Con un mattone si uccideva meglio.
- [Salzedo] Così, dunque entra.
- [Alameda] Passi vostra signoria.
- [Salzedo] Passa davanti!
- [Alameda] Andiamo, che mi farà ridere! È meglio che io beva piuttosto che faccia tal cosa!

Lope de Rueda

*La maschera*¹

*Seconda farsa, molto graziosa, nella quale si introducono tre personaggi*², composta da Lope de Rueda:

Alameda, sciocco

Salzedo, suo padrone

[Alameda] È qui vostra signoria, signor nostro padrone?

[Salzedo] Sono qui, non lo vedi?

[Alameda] Perdinci, signore, se non mi scontravo con voi non vi avrei potuto trovare, nemmeno se avessi fatto più giri di un segugio quando viene a sdraiarsi.

[Salzedo] Di certo, Alameda, questo è un fatto al quale ti si può credere facilmente.

[Alameda] Se non mi aveste creduto, direi che non eravate nel pieno del vostro giudizio. Dunque, in fede vengo a trattare con vostra signoria un affare che tocca molto la mia coscienza, se lei mantiene il cilicio.

[Salzedo] Silenzio, vorrai dire.

[Alameda] Sì, sarà silenzio. Penso che....

[Salzedo] Dunque di quello che vuoi, che il luogo è molto appartato, se dev'esserci silenzio o cosa segreta.

[Alameda] C'è chi possa sentirci qui? Osservi bene perché è una cosa molto segreta. E nello scontrarmi che la scontrai, subito riconobbi che era vostra signoria, come se me lo dicessero all'orecchio.

[Salzedo] Ti credo, senza dubbio.

[Alameda] Ebbene, non doveva credermi, essendo io nipote di pasticcere?³

[Salzedo] Che c'è? Finiamola.

[Alameda] Parli piano.

[Salzedo] Cosa aspetti?

[Alameda] Più piano.

[Salzedo] Dì quello che devi dire.

[Alameda] C'è qualcuno che ci ascolta?

[Salzedo] No, ti abbiamo detto di no!

¹ Il titolo *La carátula* ovvero La maschera è stato dato, a questo episodio da Leandro Fernández de Moratín nell'opera *Orígenes del teatro español*, Paris, Libreria de Baudry, 1838.

² Vi è un evidente errore da parte dell'editore poiché i personaggi della farsa sono soltanto due.

³ Lo sciocco nella sua ingenuità crede che l'essere nipote di un pasticcere sia motivo di vanto e garanzia della sua onestà. È il tema della *limpieza de sangre* trattato in modo ironico.

- [Alameda] Sappiate che ho trovato una cosa grazie alla quale potrò essere un grand'uomo da Dio in giù.
- [Salzedo] Una cosa da trovare? Voglio essere tuo compagno.
- [Alameda] No, no. Da solo l'ho trovata, da solo voglio godermela, se la sorte non mi è avversa.
- [Salzedo] Mostra ciò che hai trovato, faccelo vedere.
- [Salzedo] Sì, molto bene.
- [Alameda] Ebbene, la mia scoperta vale venticinque maravedi di più.
- [Salzedo] È possibile? Mostra, fa vedere.
- [Alameda] Non so né se lo venderò, né se l'impegnerò.
- [Salzedo] Mostra.
- [Alameda] Piano! Piano! Lo guardi un tantinello.
- [Salzedo] Oh, me sventurato! Tutto qui era il tuo ritrovamento?
- [Alameda] Come, non è buono? Ebbene sappia vostra signoria che venendo dal monte per la legna, l'ho trovato vicino alla siepe del cortile questo diavolo di faccia. E dove nascono queste, lo sa vostra signoria?
- [Salzedo] Fratello Alameda, non so che dirti, se non che sarebbe stato meglio che ti fossero cadute le ciglia degli occhi piuttosto che ti toccasse una sfortuna così grande.
- [Alameda] È una disgrazia per l'uomo trovare un pezzo come questo?
- [Salzedo] Eccome se è una disgrazia! Non vorrei essere nei tuoi panni per tutto il tesoro di Venezia. Tu conosci questo peccatore?
- [Alameda] È un peccatore questo?
- [Salzedo] A me sembra di conoscerlo.
- [Alameda] Anche a me.
- [Salzedo] Dimmi, Alameda, non hai sentito parlare dei santone a cui i ladri scorticarono la faccia per derubarlo, Diego Sánchez?
- [Alameda] Diego Sánchez?
- [Salzedo] Sì, Diego Sánchez; non puoi negarmi che non sia questo.
- [Alameda] Questo è Diego Sánchez? O disgraziata la madre che mi partorì! Ma perché Dio non mi ha fatto trovare dei basti di pane e non una faccia di scorticato? Ehi, Diego Sánchez, Diego Sánchez! No, non penso che mi risponderà per quanto lo si chiami. E dica signore cosa fecero ai ladri? Li trovarono?
- [Salzedo] No, non li hanno trovati; tuttavia sappiate fratello Alameda che la giustizia muore dalla voglia di sapere chi sono i delinquenti.
- [Alameda] E per caso signore sono io ora il delinquente?
- [Salzedo] Sì, fratello.
- [Alameda] Ebbene, che mi faranno se mi prendono?
- [Salzedo] Il male minore che ti faranno, quando molto misericordiosamente si imbattano in te, sarà di impiccarti.
- [Alameda] Impiccarmi e poi buttarli devono in galera soprattutto io che sono alquanto soffochevole di gola. E sono sicuro che se mi impiccassero mi passerebbe la voglia di mangiare.
- [Salzedo] Quello che io ti consiglio, fratello Alameda, è che tu vada all'eremo di Sant'Antonio e ti faccia eremita, così come lo era l'altro miserabile; e grazie a quest'astuzia la giustizia non ti farà alcun male.
- [Alameda] E mi dica signore, quanto mi costerà una battola, per chiedere l'elemosina e una campanella come quelle dello sventurato?
- [Salzedo] Non è da rifare di nuovo, che quella del precedente eremita sta andando in giro a venderla l'imbonitore della città e la potrai comprare; ma di una cosa ho timore....
- [Alameda] Io ne temo più di duecento, e la sua qual è?
- [Salzedo] Che rimanendo da solo nell'eremo ti potrebbe spaventare qualche notte lo spirito di quel miserello; però è meglio che spaventi te piuttosto che tu spaventi altri, appeso per il collo come un segugio impiccato perché impigliatosi con la corda del pozzo.
- [Alameda] E di più io che nello strangolarmi un poco non possa respirare.
- [Salzedo] Dunque fratello, vai presto, perché se ti attardi potresti incappare nella giustizia.
- [Alameda] E cosa si deve fare di questa faccia, o quello che è?
- [Salzedo] Questa lasciala stare, che non ti trovino con essa.

[Alameda] Bene, me ne vado. Preghi Dio che mi faccia diventare un buon eremita. Ora, su state in pace, signor Diego Sánchez.

[Salzedo] Ora, sarà il caso, poiché ho fatto credere a questo animalaccio che questa maschera è il volto di Diego Sánchez, di fargli uno scherzo con essa ed è che voglio andare a coprirmi con un lenzuolo meglio e più artificialmente possibile e gli andrò incontro, fingendo d'essere lo spirito di Diego Sánchez, e vedrete che scherzo ben architettato sarà questo. Su, vado a metterlo in pratica.

(Entra SALZEDO ed esce ALAMEDA, povero, vestito come un eremita, con un lume nella mano e una campanella.)

[Alameda] Per il lume ad olio, signori! Faticosissimo mestiere è quello dell'eremita, che non si alimenta se non con dei tozzi di pane, che sembro un cagnetto di un cacciatore di conigli che lo fanno morire di fame affinché cacci con più gusto; e inoltre i cagnetti che ero solito avere per compagni, non appena mi hanno visto con questo abito mi hanno disconosciuto, e quando vedono che vado di porta in porta chiedendo (l'elemosina) e gli raccolgo i tozzi di pane che essi avevano come alimento principale, così vengono verso di me con le bocche aperte, come il cuculo verso le farfalle. E la cosa peggiore di tutte è che non si muove un moscerino nell'eremo, quando poi penso che è l'anima dell'eremita scorticato e non ho altro rimedio se non quello di incappucciarmi la testa sotto il vestito quando sento qualcosa, che sembro una pentola di riso quando la coprono affinché non fuoriesca il contenuto. Dio mi consoli. Amen.

[Salzedo] Alameda!

[Alameda] (Ahi, mi hanno chiamato!) C'è chi offre, in nome di Dio, olio per la lampada?

[Salzedo] Alameda!

[Alameda] (Già sono due Alamedi. Alameda e in mezzo al monte, non è un bene per me. Dio sia con me!)

[Salzedo] Alameda!

[Alameda] Lo spirito Santo consolatore sia con me e con te, amen. (Forse sarà qualcuno che vuole darmi l'elemosina.)

[Salzedo] Alameda!

[Alameda] (Così, così, tanto "Alameda, Alameda!" e poi mi deludono con una bianca⁴)

[Salzedo] Alonso de Alameda!

[Alameda] (Alonso e il resto? Già sanno il mio nome di battesimo. Non è bene questo. Voglio chiedere chi è, con dolore del mio cuore.) Chi siete?

[Salzedo] Non mi riconosci dalla voce?

[Alameda] Io, dalla voce? Nemmeno lo vorrei, non vi conosco se non vedo il vostro volto.

[Salzedo] Conosceste Diego Sánchez?

[Alameda] (È lui, è lui! Ma potrebbe darsi che non sia lui, bensì un altro.) Signore ne conobbi sette od otto in questa vita.

[Salzedo] Ebbene, come non conosci me?

[Alameda] Siete voi qualcuno di quelli?

[Salzedo] Sì, lo sono, poiché prima che mi scorticassero la faccia

[Alameda] (Lo scorticato, è lo scorticato! Dio sia con la mia anima!)

[Salzedo] Affinché mi riconosca, voglio mostrarmi a te.

[Alameda] A me? lo ve lo perdono. Ma signor Diego Sánchez, aspetti che passi per il cammino un altro che vi conosca meglio di me.

[Salzedo] A te sono stato inviato.

[Alameda] A me, signor Diego Sánchez? Per amor di Dio, io mi do per vinto, e mi pesa di buon cuore e di cattiva volontà.

[Salzedo] Cosa dici?

[Alameda] Sono turbato, signore.

⁴ Moneta di scarso valore.

[Salzedo] Mi conosci ora?
[Alameda] Sì, sì sì. Sì signore! Sì, sì, sì! Ora la riconosco.
[Salzedo] Chi sono io?
[Alameda] Se non mi sbaglio, siete l'eremita a cui hanno scorticato il volto per derubarlo.
[Salzedo] Sì, lo sono.
[Alameda] (Piacesse a Dio che mai lo foste stato) E non avete un volto?
[Salzedo] Prima avevo un volto, sebbene adesso ce l'ho malato per i miei peccati.
[Alameda] Ebbene, cosa vuole adesso signore, sua grazia, Diego Sánchez?
[Salzedo] Dove sono gli scheletri dei defunti?
[Alameda] (Mi manda al cimitero) E mangiano lì, Signor Diego Sánchez?
[Salzedo] Sì, perché lo chiedi?
[Alameda] E cosa mangiano?
[Salzedo] Lattughe cotte e radici di malva.
[Alameda] (Maledetto cibo è questo, di sicuro. Quanti purgati devono esserci là!) E perché volete portarmi con voi?
[Salzedo] Perché senza il mio permesso vi siete messo i miei abiti.
[Alameda] Prendeteli, prendeteli e portateveli via, che non li voglio.
[Salzedo] Voi dovete proprio venire; e se darete il risarcimento che si conviene, vi lasceranno tornare.
[Alameda] E altrimenti?
[Salzedo] Rimarrete con gli scheletri negli ossari antichi. Ma c'è un'altra cosa...
[Alameda] Quale signore?
[Salzedo] Dovete sapere che quelli che mi hanno scorticato mi hanno gettato in un torrente...
[Alameda] (Lì starebbe fresca sua magnificenza.)
[Salzedo] ...ed è il caso che allo scoccare della mezzanotte andiate al torrente e tiriate fuori il mio corpo e lo portiate al cimitero di San Gil, che si trova all'inizio della città e arrivato li chiamate a gran voce Diego Sánchez!
[Alameda] E dica signore, devo andarci subito?
[Salzedo] Subito, subito.
[Alameda] Ebbene, signor Sánchez, non sarà meglio che vada a casa per (prendere) un somaro su cui caricare cavaliere il suo corpo?
[Salzedo] Sì, accelera, presto.
[Alameda] Tomo subito.
[Salzedo] Vai, che ti aspetto qui
[Alameda] Mi dica, signor Diego Sánchez, quanto manca da oggi al giorno del giudizio?
[Salzedo] Dio lo sa
[Alameda] (Dunque finché lo sappiate voi potete aspettare.)
[Salzedo] Tornate presto.
[Alameda] Non mangiate finché non sono tornato.
[Salzedo] Così? Ebbene, aspettate
[Alameda] Mi aiuti Santa Maria! Dio sia con me, che mi viene dietro!

Commedia di Clarindo

ripresa dalle opere dello schiavo da Antonio Díez, libraio sordo, e in parte ampliata ed emendata. È opera molto sentita e graziosa per essere rappresentata, è divisa in tre giornate, i personaggi che entrano sono i seguenti:

*Clarindo, cavaliere;
Clarisa, donzella;
Floriana, serva;
Estor, servo;
Coristán, servo;
Pandulfo, baro;
Aliano e Raimundo, padri delle donzelle;
Felecín, cavaliere;*

un pastore, chiamato *Vidal*, che fa l'apertura ed entra cantando e dice:

Tanto alta è la luna
come il sole a mezzanotte,
la regina la sta ammirando
dal più alto pergolato
pende d'oro nella sua mano
e l'acqua fino alla vita,
dai suoi occhi piangeva
ed il buon conte non arrivava.

Che acuti e contrappunti in bocca di giara! Amfione ed Orfeo insieme non mi portano vantaggio. È un gran piacere chi ha da mangiare bene, un buon letto dove dormire ed anche una buona donna con la quale vivere in pace. Dio mi guardi di trovarne una cattiva! Avrà passione e lite, come me che, malauguratamente m'incontrai con Marinilla. Ma la morale dice che per quanto cattiva, si deve domare la moglie, ma io, quant'è vera la pasqua, non so come si deve fare. È un gran lavoro frenarne qualcuna per quanto viva: Fatele scendere, che loro vogliono salire! Impazzirà l'uomo che gli darà retta; amano, ah! A spintoni quella che dice no, se giura, i suoi amici devono essere altrettanti no. Sono capricciose e così indiavolate che male si devono governare, anche se le uccidete a bastonate non le raddrizzerete.

Quindi, andiamo, che se incominciano a ostinarsi e a non mangiare a tavola e a non accostarsi al letto per riuscire nella loro impresa, staranno un mese senza parlarvi anzi, guarderanno male e faranno finta di non mangiare e mangeranno più di un maiale! Sono fatte per mettere su casa e moltiplicarsi, così viva mio nonno, se le lasciate sperperare, rovineranno tutto molto facilmente. Non raccolgono la farina, procurano solamente di spanderla ed aggiungere cenere e litigare con la vicina. Per un non nulla, una nuova vicina ci rallegerà per molto poco che si diventerà pazzi nel vederla scatenarsi. Ma la buona donna, secondo quello che dice Avicenna è un bene di grande virtù che porta la casa piena di riposo e quiete.

E come no! Questa gente che qua c'è è tutta gente di palazzo, però a me che mi si dà? Voglio parlarvi lentamente alla loro maniera:

Dio vi mantenga, dico a tutti, congiuntamente vi dia vittoria più che ai troiani e visigoti e infine vi dia la gloria che folla! Sempre morti di fame ma molto stufi di scorze di frutta, organizzate un prigionia di filo metallico alle ragazze, come ai conigli. Avete visto come questi fannulloni vanno sempre presuntuosi con l'intento d'ingannare le ragazze per i vicoli?

Che tristezza, andiamo, su su a lavorare!

Lasciate riposare le donne che non è bene mormorare contro la loro buona fama. Se vanno a messa, dietro di loro, morti di risa, come corteggiatori sollecitandole in fretta mettendole in ansia.

Ed anche, per anima mia, se le bruciano con scintille per quanto mi pare che sono loro la causa di ciò. Dove si trovano, non stanno mai quiete, ma fanno mille burle; quando vedono qualche corteggiatore scoprono braccia e seni. A dir la verità è una cosa da ridere il loro nascondersi ed affacciarsi il loro entrare e uscire perché le si rimiri. Se si ferma, gli si mettono di fronte perché si tolga il davanti a loro e quindi, più chiaramente si appuntano una forcina .

Voglio tacere perché sto facendo il tiro al bersaglio; e siccome sono guercio e monco, a volte tiro così sicuramente che faccio centro.

Ma signore castigateli in malora, non saltate come le capre, intrecciate meno inopportuna mente molte parole con gli uomini. Fuggire dal male è cosa molto speciale; con gli uomini mai rissa perché fanno scintille e le donne sono paglia che scherzare con loro e conversare vedete chiaramente che non è possibile ed è come chi viene ad spegnere le braci con lo zolfo. Le pazzie degli uomini, danno tristezza a quelle che poi gli credono non è mai sicuro mettere gli stoppini vicino al fuoco.

Amici, voi che tracannate dagli otri, se le pecore non partorissero non si mangerebbero agnelli, né miele se non ci fossero api. A dire il vero già, perbacco, voglio andarmene perché è tempo che me ne vada ma prima desidero dirvi, in nome di Dio, ciò che avviene.

Sono inviato a portarvi un mandato di alcuni gentiluomini e sono da loro avvistato di non rivelare i loro nomi. Vi faccio sapere che verranno a darvi piacere vi pregano che vi accomodate, e seduti, per vedere, che sentiate ed azzittite. Vi chiedo grazia e che con attenzione e senno ascoltiate ciò che vedete e, per tanto, mi congedo dalle vostre grazie.

Clarindo, cavaliere. Estor, servo. Pandulfo, baro. Clarisa, dama. Floriana, serva. Florinda, dama. Antonica, serva. Coristán, servo. E dice Clarindo:

I ATTO

SCENA I

[Clarindo] Oh amante, amatore della mia stessa sepoltura! Dicono bene che non è amore se non un ramo di pazzia. A mio parere, si possono ben comparare quelli che si amano, ben notato, ai pesci del mare e ciò è appurato. Io sono quell'uccello fenice molto crudele che si brucia nel fuoco e, bruciato, al suo posto nasce poi un'altra fenice. Se fosse possibile, vorrei morire del tutto, già che quasi arrivo al limite perché, certo, più varrebbe una morte che non mille. Ma tu Estor senti poco il mio dolore, il male altrui poco duole.

[Estor] È vero, signore, però è che il tuo mi duole molto.

[Clarindo] La mia passione non ha uguali, io non ho dubito che morirò.

[Estor] Vado a bagnare il falcone perché esca bene dalla muta.

[Clarindo] Sì, peccatore, penasse a te il dolore che mi sta dividendo, certamente, con più amore ti troverei un rimedio.

[Estor] Ho sentito dire che è bene ricevere colpi in corpo altrui.

[Clarindo] Secondo ciò, a dire il vero, ti compiacci perché io soffro?

[Estor] Signore, cattivo piacere mi venga se possa essere per me maggiore dolore che vederti patire senza aiutarti! Ma, in fede mia, peni e non so di che, dimmi, signore, di cosa muori.

[Clarindo] Va bene, lo farò, poiché Estor, vuoi saperlo. Ma ti avviso che deve essere in un modo molto segreto, fratello, perché muoio per Clarisa, figlia di Aliano. Dunque hai sentito chi mi toglie la ragione e come si chiama?

[Estor] Il male sia benvenuto quando arriva attraverso tale dama.

[Clarindo] Dici bene però ora sai per chi.

[Estor] Io so il tuo male da dove proviene; bisogna che tu sappia anche che chi assicura, prende. Sta in pace.

[Clarindo] Torna qua, guarda, vedrai: sembra che ti disdegni.

[Estor] Non più, non c'è più bisogno che mi parli per segni. Ragiona, giacché ti ha fatto sveglio, su come le cose hanno un fine; anche Felecín va perso per Florinda.

[Clarindo] Davvero? È possibile, mi dici che corteggia Florinda?

[Estor] Non lo so, però ho visto che le fece i complimenti quando ieri uscì, e ancora non gli ha dato peso, benché le abbia fatto cenno ininterrottamente: la fissò da capo a piedi quando arrivò a S. Eugenio. E quindi mi pare più onesto che voi due vi mettiatate d'accordo e, concordi, le corteggiatate entrambe.

[Clarindo] Vieni qui. Di' Felecín, chi può sapere come vanno gli affari?

[Estor] Questo me lo dirà il suo paggio Coristán.

[Clarindo] Procura di saperlo con segreto e discrezione, senza tardare; una volta saputo, ti prometto ciò che ho a tuo piacere.

[Estor] Sta in pace.

[Clarindo] Va; sii prudente, fai quello di cui sei incaricato.

[Estor] Signore, per darti divertimento vado a farlo di buon grado.

Se per caso mi detengo finché non torno, canterai una canzone perché devo impegnare il mio cuore nel tuo servizio.

[Clarindo] Dunque, Estor, cammina, va per amor mio e portami presto la chitarra.

[Estor] Prendila, è qui signore, consolati con lei.

Qui suona e canta Clarindo

[Clarindo] Alza le tue grida Spagna,
non cessino i tuoi tristi pianti,
giacché per vendicare la sua collera
quella perversa bestia
di Julián ti dette ai mori.
Non più abitata dai tuoi goti,
Fosti soggetta e divisa,
io ardo triste in vita
per amore di Clarisa;
cosa che fu certamente strana
vedere d'altrui i tuoi tesori,
dunque non cessino mai con collera
i tuoi amari e tristi pianti.

[Estor] Non lo vedete che brama ha il mio padrone Clarindo? Per lo meno il canto, in fede mia, che è gradevole! Lo vedo alle strette, se questo fatto non ha la fine desiderata, voglio cercare il suo profitto anche se mi sarà difficile. A chi è nobile non gli si dia un doppio taglio di corda e non peni più il meschino, dato che al idalgo povero non manca un servo indovino.

SCENA II

Qui entra Floriana e Clarisa e Clarisa dice:

[Clarisa] Ah Floriana!
 [Floriana] Incomincia già la campana a dare ciò suole.
 [Clarisa] Vai da Florinda, la mia sorellastra che venga qui a ricamare.
 [Floriana] Ben farò, se vado! Quando finirò questa camicetta?
 [Clarisa] Dunque, chi manderò?
 [Floriana] Dì che vada Pandulfito.
 [Clarisa] Come andrà? È uno sciocco e non saprà che screditarmi.
 [Floriana] Tu digli che vada lì, che lui baderà a se stesso.

SCENA III

[Clarisa] Pandulfito!
 [Pandulfo] Dia, dia un altro grido più forte! Signora, mi dia del pane!
 [Clarisa] Corri, se lo desideri tesoro che poi te lo daranno.
 [Pandulfo] Ah signora! Se desidera sapere ora quello che ha fatto Floriana: questa mattina s'abbellì il muso la traditrice!
 [Floriana] Così ladrone! Avete discrezione per parlare di ciò che avete visto? Dunque che io muoia a tradimento se voi non me la pagherete, don malvagio!
 [Pandulfo] Mi mandò al mercato perché non la vedessi parlare col suo innamorato e gli ha dato anche da mangiare. Poi in buona fede, perché mi attardai, mi dette più di mille sculacciate.
 [Clarisa] Raccontami come è andata.
 [Floriana] Sta dicendo stupidaggini!
 [Clarisa] Vieni qua : non ti vergogni di far del male al ragazzo?
 [Floriana] Lui mente, non glielie ho date, magari è ubriaco.
 [Pandulfo] Ah, ah, ah! Il ragazzo è ubriaco con i suoi avanzi?
 [Floriana] Smettila, guarda qui, non te ne andrai così, don pettegolo!
 [Pandulfo] Ah signora! Quel che desidero...
 [Floriana] Del pane, faccia di impiccato?
 [Clarisa] Va dove ti mando prima e non preoccuparti di lei.
 [Floriana] Tu sei buono ad ingozzarti e parlare, don traditore, vigliacco in casa!
 [Clarisa] Dagli ora da far colazione.
 [Pandulfo] Signora, la sudicia mi minaccia! Figlia di puttana e che maligna che, per dire la verità, dice che dico stupidaggini e lei si abbassa a cattiverie!
 [Clarisa] Oh, che ansia! Finiscila, dagli del pane Floriana, e tu che aspetti?
 [Floriana] Prendi sciocco, facchino, che tu possa scoppiarne.
 [Pandulfo] Arrostire e macinare che io inghiotto e mangio e riempio bene la pancia; e per te questa fica, che manca sono da bere. Dammi da bere.
 [Floriana] Avvicinati, se vuoi vedere che sberle ti do¹.
 [Pandulfo] Tieni, se vuoi mangiare.
 [Floriana] Dammi qua.
 [Pandulfo] Mangerai merda. Ma dove devo andare?
 [Clarisa] Va da Florinda a dirle che venga a ricamare qua. Giacché vai per ritornare, non farmi aspettare.
 [Pandulfo] Io debbo morire lì o debbo tornare qua?
 [Clarisa] Come vuoi.

¹ *Juego al obejón*: allude a un gioco simile al nostro schiaffo del soldato.

[Pandulfo] Ebbene io non voglio. Muoia per prima la sua grazia e vedrò quello che lei fa, e poi, se mi piace, sarò io stesso portiere che il morire è male a mio vedere per chi vive malamente e a chi vive bene, dicono che non muore ma va a vivere la vita eccellente. Ah signora, guardi questa traditrice che gesti mi sta facendo!

[Clarisa] Lascialo stare, al diavolo, fate quello che sto dicendo.

[Pandulfo] Senza tardare per farti piacere, che mi piace, per l'anima mia; poi devo ritornare, adesso me ne vado. Sarà meglio camminare mangiando intanto che arrivo là.

SCENA IV

È questa la porta, chissà? È questa, la conosco bene.
Toc, toc, toc, c'è qualcuno?

[Florinda] Antonica, maledetta perché non vai a vedere chi chiama?

(a parte)

[Antonica] Al diavolo tutti questi strilli che fa oggi ha la mia padrona.

[Florinda] Va a vedere dimmi, cominci a pregare tra i denti, malvagia?

[Antonica] In fede mia qualche pazzo deve bussare in questo modo. Chi è?

[Pandulfo] Nessuno, perché è così che continuamente litigate.

Dunque, apri, per la malora! Non vedi che mi sta dicendo "Ah, Pandulfito"?

[Antonica] Per la malora, voi bussate, vigliacco, pazzo, maledetto.

Perché, ignorante, davi tante bussate che mi sono alzata in camicia credendo che rompevi la porta?

(a parte) Come si muore dal ridere!

[Pandulfo] Avevo fretta, mi manda qui Clarisa perché andiate a ricamare con lei dopo la messa che deve pur mangiare.

[Antonica] Mi prendi per scema? Pulisci, pulisci il moccio!

[Florinda] Antonica, chi chiamava?

[Antonica] Pandulfito, è lui il pazzo che aveva tanta fretta.

[Florinda] Vai ad aprire. Che cosa è venuto a chiedere?

[Antonica] Clarisa ti manda a chiedere se oggi vuoi andare un po' là a ricamare.

[Florinda] E perché?

[Antonica] Per l'anima mia, in verità non lo so signora.

[Florinda] Corri, presto, aprigli, digli che venga di sopra.

[Antonica] Vieni su!

[Pandulfo] Va bene, forza, farò come dite. E quella che sta lì? Voglio abbracciarla.

[Florinda] Ah, bestia! Resta lì animale, come sei lunatico.

[Pandulfo] Ma so di non farvi male dandovi un abbraccio.

[Antonica] Allontanati.

[Pandulfo] Come sta vostra grazia? Io farò il suo mandato.

[Florinda] Dimmi, chi ti manda qui?

[Pandulfo] La mia signora mi ha mandato a chiederti se desideri andare da lei perché vuole vederti e non desidera che ritardi e le farai un grosso piacere.

[Florinda] Va a dirle che sono molto contenta che mi ha mandato a chiamare. Portami questa tela, mi vado subito a preparare.

[Pandulfo] Portare o che? Lo porti vostra grazia o chi gli viene comandato. Se mi impiglio resterò cacciato, per l'anima mia. Avete visto quante reti e buchi ha questa tela? E questo è increspato. E come si tiene! Adesso vediamo se me la saprò mettere. Oh, come sono elegante, mi deve stare bene!

[Florinda] Non toccarla con le mani.

[Pandulfo] Dunque con che? La tocco con il piede? Perbacco che spiritosa! Adesso avete visto che era brutta l'increspatura. Sembra un rospo gonfiato, non riesco a capirlo. Ditemi, maledizione, a cosa può servire o essere ciò?

[Florinda] Non posso che ridere vedendo la tua grande scempiaggine. Non vedi che sono per la testa, per coprirla, e sono veli?

[Pandulfo] Perbacco, siete proprio matte voi che volete sopportare una tale cosa che, in malora, che in voi dovevano andare stirati e non acciaffati.
 [Florinda] Pandulfo, chiacchieri troppo, come sei sboccato!
 [Pandulfo] Ma Pandulfo, molto indovini nella verità che hai detto. Come sono caricato con questa tela o veli! In fede mia, giacché sono stanco, mi farete da sedia. Vattene fuori! E mi pungete il posteriore? Ah no, per san Gil oggi! Giacché siete in questo modo, in fede, me ne vado.

SCENA V

Qui entra Coristán e dice:

[Coristán] A dire la verità, gli varrebbe più morire a colui che è buono con ragione che servire ad un signore abietto se non tira fuori la ricompensa. Che, alla fine, per non darvi un quattrino, subito rimescolano un brodo; chiaro è che in casa del vile niente da un buon regalo.

Io ho servito questo pazzo perso del mio padrone che ha poco giudizio e non ho mai ricevuto niente da lui se non "sciocco, asino, sporco". Giuro XXX che lo vendo per schiavo! Vi do la mia parola; non desidero guardare al male, ma guardare chi sono. Non si vede che ha bisogno di me più che del pane che mangia e che senza ragione litiga con me? Sarebbe meglio lasciarlo, per l'anima mia, in questa necessità perché dopo qualche giorno capisca la sua sciocchezza.

Ma non lo desidero perché sono un cavaliere e giacché gli do dato la mia parola, devo essere un buon mediatore, perché poi non parlino male di me. E ciò conviene al buono che soffra e peni in questo mondo afflitto.

Chi è questo che sta arrivando? Mi pare che sia Pandulfo.

SCENA VI

Oh, fratello Pandulfo, qua la mano! Raccontami questa meraviglia, da dove vieni così borioso? Di chi è questa tela?

[Pandulfo] Maledizione, della cugina, della mia signora che l'ho appena chiamata.

[Coristán] In che via di queste dimora? Perché vado a cercarla.

[Pandulfo] Perché?

[Coristán] Perbacco, te lo dirò come a persona molto esperta : a chiederle, in buona fede, che ci impresti un campione.

[Pandulfo] Così dipinta come questa che è lavorata con questi circoletti.

[Coristán] È una cosa bella, mi piace.

[Pandulfo] Sembrano cacatine.

[Coristán] Parli volgare.

[Pandulfo] E tu non sei di Felecín?

[Coristán] Sì, ma mi manda sua madre.

[Pandulfo] Vive nel rione di San Martino, in casa di una sua zia.

[Coristán] Stai dicendo che ti ha detto che verrà?

[Pandulfo] Sì lo ha detto, certo e con piacere e anche che non se ne deve andare da casa sua questa settimana. Desideri di più?

[Coristán] Va, Pandulfo, dove vai. Dio ti dia molta grazia.

[Pandulfo] Dunque lì le troverai, non mi trattenero. Questa tela mi sfiacca, pare che non debba mai arrivare a casa. Al diavolo, che la devo trascinare per vedermi ben vendicato di lui!

SCENA VII

[Coristán] Oh, che giorno di allegria è questo per negoziare il mio fatto! Sembra che tutto volge a mio favore! Oh mio Estor! Dimmi, di, per amor mio, dove stai andando per di qua?

[Estor] Chi sarebbe così traditore da negartelo? In verità, con quella volontà che mi invita a parlare, lascio fuori l'amicizia di entrambe così sviscerata.

[Coristán] Ti do la mia fiducia che non sono meno pentito di te e perché vedrai chi sono, alle opere mi rimetto.

[Estor] Cammino infastidito con questo pazzo perso del mio padrone, spaventoso, dicono bene, come avrai sentito, che un pazzo ne ha cento. Sta penando per amore, disperato, ho voluto mettermi in mezzo per quanto mi ha pregato di trovargli rimedio. E, per l'anima tua, Coristán, dimmi come mai passi di qua?

[Coristán] Vengo a vedere se avrò accoglienza presso una dama che lì sta. Molto bella, molto discreta, molto graziosa, carinissima, di condizione virtuosa e che si chiama Florinda.

[Estor] Ecco il punto. Non senza mistero domando per scoprire l'insidia, scopertola prevedo che non ci perdiamo niente.

[Coristán] In che maniera?

[Estor] Giacché me lo domandi, aspetta, te lo dirò, nota : Clarindo si dispera per amore per Clarisa. In conclusione, vedrai che le donzelle sono cugine, come immagini, molte volte stanno tre o quattro giorni assieme. C'è bisogno che col nostro buon sapere, e aiutandoci, facciamo quanto possiamo perché i due si parlino. Fatto così, secondo me, possono comunicare e poi di te fidarsi molto a lungo.

[Coristán] Bada, anche se sono parenti, ti assicuro che vedo mille inconvenienti per arrivare alla conclusione.

[Estor] Nota quindi che io non ne vedo più di uno e qui restiamo d'accordo, e mi prometti di dirlo al tuo padrone.

[Coristán] Sì, lo farò e anche ti prometto, in fede mia, che metto in questo il mio potere, o potrò molto poco, se non lo faccio fare. Desidero andarmene ma non vorrei separarmi, Estor, dalla tua compagnia.

[Estor] Resta saldo in ciò che abbiamo detto, e ci vedremo tutti i giorni.

[Coristán] Ah Estor, torna, torna, per favore! Guarda Florinda che viene.

[Estor] Oh, che sembianza, e che grazia bella ha!

[Coristán] Giacché si presenta questa occasione, se ti pare, desidero parlare con lei per parte di chi sta soffrendo, anche se per fare un tentativo.

[Estor] Sarà bene e, fino a vedere ciò che dirà, io desidero detenermi. Corri, vai là e regolati come credi.

[Coristán] Non c'è dubbio, se vedo che si altera, mi darò alla fuga; chissà che non mi batta anticipatamente uno schiaffo.

SCENA VIII

[Florinda] Antonica! Non vieni, di', ragazzina, quanto ci metti a coprirti?. Lascia stare la tela, che devi venire subito.

(a parte)

[Antonica] Ancora gridare! Più mi dilungherò quanto più mi darà fretta.

[Florinda] Non farmi strillare, finiscila, vieni qua, se vuoi. Non vieni, pazza!

(a parte)

[Antonica] Questo sì, che dalla tua bocca mi verrà in abbondanza, gonna, camicia, cappellino, no perché sarà peccato.

[Florinda] Di', che dici?

[Antonica] Che sono qui signora, dove ti sto aspettando.

[Florinda] Ora, dunque, vieni dietro a me e vedi di farlo tacendo. Non fare smorfie!

(a parte)

[Antonica] È nemica di se stessa chi da credito, dunque per questa, dov'è la cresima², se non te la do a bere.
 [Florinda] Forza, pazza, azzittisci, se desideri, la bocca; non guardi dove vai?
 [Antonica] Mandami a cucire la bocca ed io parlerò da dietro. Non lo vedete?
 [Florinda] Che tu sia maledetta, atroce! Mi hai fatto ridere!
 [Antonica] Finiamola ora, per Dio, di tanto maledetto litigare.

SCENA IX

[Coristán] Alla tua presenza mi umilio con reverenza; ti chiedo una grazia: che tu soccorra con clemenza il triste che sta penando, e la tua virtù non sia ingrata con chi t'ama e adora, giacché nelle tue mani, signora, sta la sua morte o salute.
 [Florinda] Di chi sei?
 [Coristán] Di quel tuo servo di cui desideri, se non rimedi, la sua fine; sopra tutte le donne Felecín ama te. Non è saggio che tu dia la sepoltura a chi pena per servirti.
 [Florinda] Se non fosse un eccesso, io saprei come congedarti .
 [Coristán] Mi vedi qui, fai quello che vuoi di me.
 [Florinda] Vattene se vuoi, ragazzo, non cercare male per te.
 [Coristán] Rimani in pace, crudele.

SCENA X

[Pandulfo] Disgraziata! Prendi questa tela e gettala al fuoco che la bruci, mi ha ucciso la schiena. Guarda come arriva pitturata! Che buco sembra proprio uno straccio che usano per setacciare.
 [Clarisa] Dimmi, stupido, devi gettarlo a terra?
 [Pandulfo] Sciocca, so che non è di legno che si deve rompere, neppure macchiata XXX che si doveva sporcare.
 [Clarisa] Finiscila ora, dimmi, viene qui mia cugina? L'hai lasciata già coperta?³
 [Pandulfo] Già veniva ma credo che stia bene⁴.
 [Clarisa] Ma, dove? Vedila lì, dove viene da sola.
 [Pandulfo] E la sua Antonica con lei, che porta come una coda, sembra proprio una stella. Anche se voi, padrona, siete bella, lei vi supera.
 [Clarisa] Questo così, mi aiuti Dio, che non le assomiglio affatto.. Ma, che fretta!
 [Pandulfo] E anche a voi, che non vi pesa se dicono che siete bella.
 [Clarisa] Ma che grande bugia è questa? Perché io, non lo sono.

SCENA XI

Oh sorellastra, in verità sorella! Levale il mantello da dosso. In verità con questo ci riesci domani, vero signora cugina!
 [Florinda] Certo, cessino, cugina, le bastonate affinché resti qualcuno sano.

² Allusione forse al detto "*no valer nada fuera de la crisma*" improprio contro coloro i quali sono cristiani. In questo caso non ha neanche la cresima, cioè la accusa d'essere ebrea.

³ *Cobijar*: coprire, ha senso solo se riferito a *cobija*, mantellina corta che usano le donne per coprirsi la testa (*Aut.*). Pandulfo però gioca con le parole ed intende "coperta" in senso osceno.

⁴ *Assentar bien*: essere ben messo.

[Clarisa] Mettete lì i due guanciali, date qui, cugina, la mano.
[Pandulfo] Via, vediamo se saprò rivoltarli. Oh che morbide che sono!
[Clarisa] Cammina, vattene, asino. Sedetevi tesoro mio.
[Florinda] Che sciocchezza! Ma, bisogna dare e prendere in voi, se è per questo conto!
[Clarisa] Dunque vi volete ripagare? Non fu grande l'affronto. Su, tacciamo, giacché entrambe ci vogliamo bene; dentro noi entriamo.
[Florinda] Prendi la gonna Antonica.

SCENA XII

[Antonica] Peccatrici quelle che servono le signore, ché il loro male non ha fine; mai vi danno in mal tempo altra cosa che non la coda. Che serviate duemila anni che vivete, giammai si accontentano, e se rompete un piatto lo mettono in conto nella paga. Se rispondete, subito avete più nomi dei giorni dell'anno; e se, senza casa né padrone vi fate, più rendete in vostro danno.
«Pigra, vigliacca, porca, golosa, malafemmina, dissoluta, dimmi, non la finisci storpia? Vieni qui puttana ubriaca! Dormigliona da dove vieni, spia? Muori di spasmo». E una persona a volte non può respirare per la fame.
«Rileccata, svergognata, sfacciata». Quando non trovano più difetti vi diranno:
«Che sia arsa, donna faccia di ubriaca». Mille fastidi si prendono per i loro capricci, non credono mai la verità, hanno le cose davanti agli occhi e come cieche non le vedono.

SCENA XIII

[Florinda] Dimmi, non vieni?
[Antonica] Mi vedi, sono qui dietro a te. Dai su, comincia a camminare!
[Florinda] Perché ora qui, ti azzardi a mancare rispetto? Vattene subito e fallo alla buonora, mettiti a parlare per di là, come arrivi fai fuoco.
[Antonica] Ti ordino forse io di insudiciare. A mio vedere saprei quello che dovrei fare. Benché continuamente mi attizza, io vi prometto di mettermi ad arrostire una salsiccia.
[Pandulfo] Mi volete invitare ad ingozzarmi, sorella? Guarda che ti amo molto!
[Antonica] Via, via a passeggio o mi sei lusinghiero?
[Pandulfo] Ah, sporcaccia tu devi già essere ubriaca e non mi vuoi invitare! Io mi sazierò di focaccia là dentro nel tuo fienile.

SCENA XIV

[Estor] Dimmi Coristán, come vanno i tuoi affari?
[Coristán] Vengo per certo spaventato: non desidererei, perdinci, smettere di vedere il passato.
[Estor] Come?
[Coristán] Ho provato in ogni modo; Fu tanta la sua alterazione che mille volte stavo per ricevere uno schiaffo. Con minacce, mi tremavano le corazze, vedendo tali frangenti, avrei voluto avere delle *mazze* per ricevere le bastonate.
[Estor] E così fu?
[Coristán] Tanto che, ti do la mia fede, come menzionai a Felecín, mille volte cacciò la mano per darmi con lo zoccolo. Se parlava, io certamente gli guardavo più le mani, che non il gesto, e vedendo che si abbassava, mi affrettavo immediatamente a scappare.
[Estor] Ma, che piacere! E così dovevi fare?

[Coristán] Meglio è uscire dalle trappole, non aspettare che una donna mi desse delle zocolate. Senza tardare, sarà bene andare a raccontare a Felecín questo fatto e glielo devo cambiare perché rimanga soddisfatto.

[Estor] Con prudenza, mettiamoci diligenza, che il tempo farà il resto.

[Coristán] Io confido nella tua scienza, che in questo non mancherai.

[Estor] Compagno, dunque ti aspetto a casa mia, perciò vai con Dio.

[Coristán] A ciò mi riferisco; che egli stesso vada con voi.

II ATTO

Aliano, Raimundo, padri delle dame, Clarisa, Florinda e Antonica, Felecín, Coristán, Estor, Pandulfo, Floriania. E dice:

SCENA I

[Aliano] In verità, signor Raimondo, è tutto costruito sulla contesa questo triste mondo. Tranne Dio, che è ben giocondo, non c'è altro che lo capisca. Che, a mio parere, oggi vediamo molti nascere e molti morire ed altri cadere dall'alto ed altri molto alti innalzarsi. Nessuno è tanto in alto che, notate ciò che illustro, al primo passo che dà, non lo dà senza sussulto.

[Raimundo] È verità, che regna tanta malvagità e il buono non è conosciuto; se ha necessità è da tutti detestato. False maniere che anche se è nobile dei goti⁵, tutti lo spiano; ma se possiede, tutti lo servono, anche se è un facchino qualunque.

[Aliano] Desideriamo, noi che guadagniamo i nostri beni, figli per la nostra sorte; loro, se ben guardiamo, desiderano vedere la nostra morte.

[Raimundo] Le figlie per alcuni sono di più una condanna, che, per sposarle, vengono a grande perdizione, a costo di onorarle bene.

[Aliano] Sono braci con cui si brucia la casa, causano mille oltraggi, per essere fatte di volgar pasta, danno discredito ai loro lignaggi. Dietro la mia figliola vado continuamente in veglia, temo che ami Clarindo; non so chi non temi di perdere la buona fama.

[Raimundo] Ebbene alla mia, in mia fede, è più di un giorno che penso che Felecín le dichiarava amore; vorrei sapere la fine. Occorre che venga anteposto il rimedio prima che il danno avvenga, perché gli uomini non si vedano con grande *calo* in disonore.

[Aliano] Che vi pare?

[Raimundo] Che, giacché ci si presenta questa occasione, per nostro sollievo, le mettiamo, se vi pare, entrambe in un monastero e che stiano lì.

[Aliano] Questa mi pare una buona cosa; noi qui cercheremo loro due idalghi con i quali le faremo sposare con onore.

[Raimundo] Sarà meglio che si faccia, e date qua la mano, prima che lo sospettino, di come ciò sarà appena lì le due si uniranno.

⁵ *Ser de los godos*: dei goti, è un modo per indicare alta nobiltà (risalente al tempo dei visigoti) o condizione di cristiano "viejo".

[Aliano] Senza tardare io voglio disporre ordinare, per riuscire nell'impresa, inviarle a visitare loro zia la badessa.
[Raimundo] Io e voi le prenderemo entrambe e in casa glielo diremo.
[Aliano] Avete detto bene per Dio! Andiamo, non lo rimandiamo.

SCENA II

Chi sta lì? [*vedendo qualcuno alla finestra di casa*]
[Clarisa] Vai, guarda chi chiama, corri, presto Floriana.
[Florinda] Chi chiama, chi è là?
[Aliano] Che cerchi tu alla finestra?
[Floriana] Io, signore?
[Aliano] Sì, cattiva, sì! Che un brutto mal di fianchi ti possa ammazzare.
[Floriana] Che Dio non mi salvi signore se a lei mi sono affacciata.
[Aliano] Dimmi, traditrice, dunque questa tua signora fa bene a stare in finestra?
[Floriana] Per la mia anima peccatrice, non era neanche lei. Che fantasia!
[Aliano] Vuoi smentire ciò che vedo con i miei occhi ed ingannarmi? Va meglio senza mentire.
[Clarisa] Dimmi, chi è che chiama?
[Floriana] Vostro padre, che sta qui e Raimondo, che ci viene a visitare.
[Clarisa] Che novità è per me; dovremo capire di più o sarà lite. Dammi qua le tele, sediamoci a lavorare.
[Florinda] Credo che oggi dobbiamo incominciare qualche contrarietà.
[Clarisa] Desiderate sentire? Quando comincia a litigare mio padre, è così duro che è solito durare il brontolare per una stupidaggine, più di un mese.
[Florinda] Che vorranno o dove diavolo vanno che vengono così litigiosi?
[Clarisa] Non lo so di certo, che hanno questi vecchi maliziosi.
[Pandulfo] Ah imbrogliona ora si saprà la cosa! Voi tremate qualcosa. E tu, faccia di volpe, io credo bene che tremiate.
[Clarisa] Su, zitto che già salgono!
[Florinda] Non posso trattenere le risa.
[Raimundo] Dimmi, dov'è Florinda?
[Floriana] Eccola, sta lì con Clarisa.

SCENA III

[Raimundo] Oh, belle, Dio ci faccia tanto felici che superiate le vostre madri!
[Clarisa] Dio ci ha fatto tanto felici nel darci dei padri così buoni.
[Pandulfo] Signora, non sa molto, alla malora ciò che è successo?
[Florinda] Che cosa?
[Pandulfo] Che Floriana, questa traditrice, non mi vuole per marito.
[Florinda] Dimmi, brutto, non tacerai, animale? Non vedi che il signore sta parlando?
[Pandulfo] Adesso mettetevi sotto sale, io mi prenderò un altro amore.
[Aliano] Che fate?
[Clarisa] Già, signor padre, lo vedete, stiamo lavorando qui.
[Aliano] Mi fa piacere che stiate così piuttosto che pensando ad un'altra cosa. Ma, Floriana, chi c'era alla finestra prima quando sono entrato?
[Pandulfo] Lei, signore, di buona voglia, non se ne stacca, in fede, lei è sempre alla finestra, quest'altra per strada che mi caricò la tela, parlando con chicchessia se va al mercato.
[Aliano] Bene questo! Questo certo non è contrario né manca di verità.
[Clarisa] È solo pieno di malvagità questo villano.
[Aliano] Clarisina, quando una donna si picca di parlare con chi la insidia, anche se è una ragazzina mette a molti in sospetto.
[Clarisa] Che ho fatto io? O con che scopo l'ho fatto?

[Aliano] Smettiamo di litigare.

(a parte)

[Florinda] Sono sicura che attizza il fuoco perché s'incendi. State attenta, mente.

[Aliano] Tu che parli fra i denti? Come? Pensi che sia sordo? Non cercare sconvenienze.

[Pandulfo] Dice, signore, che siete sordo vostra grazia. Ora, aspetti, leviamo ciò da questa, palandrana; e guarda questo che ho? ⁶

[Aliano] Levati, idiota, non irritarmi.

[Raimundo] Ah, nipote! Quando la donna s'inchina al castigo di suo padre, è una gran disciplina che riceve da sua madre.

[Pandulfo] Ah, signore! Io sono un gran disciplinatore e, se vostra grazia desidera, le darò tante frustate quanto vuole senza che senta nemmeno un dolore.

[Clarisa] Dunque, signore, mi dica, per amor mio: questo a che fine glielo dice? Intravedono qualche errore che ho fatto contro il mio onore?

[Raimundo] Senza passione, mai nel vostro cuore deve regnare inimicizia; non vi alterate per le parole che vi dirò. Vi può ben castigare, senza dubbio quando gli pare senza che nessuno lo domandi né lo impedisca.

(a parte)

[Pandulfo] È incredibile che l'altra non si infuria vedendo ciò che sta accadendo.

[Raimundo] Vieni qua tu, Florindina, che precauzioni hai lasciato in casa? Dimmi non manca altro che te ne vada dove vuoi senza permesso, svergognata? Ringrazia, dove sei e che passi questa volta.

(a parte)

[Pandulfo] Che mansuetina sta la giovincella!

La fanciulla di San Vincente è diventata una santarellina! Com'è che non si dispiace. Dunque signora, ora voglio vedere quello che saprete fare. Castigatela, alla malora che ne ha ben bisogno.

[Florinda] In buona fede, io ho ordinato ad Antonica di sprangare la porta; tutte le casseforti chiuse, non abbia alcun timore.

[Aliano] Senza indugio, fammi ora un piacere, Clarisa, figlia mia: guarda che devi obbedire a quello che ti chiedo senza ostinarti. Vieni qui, non dico a te, va via!

[Pandulfo] Dunque che ordina il suo comandamento? Che tutto si farà senza nessun indugio, anche sia mangiare una lampreda o una ricotta con miele.

[Raimundo] La tua presenza è così brutta che mi disgusta come fiele. Allontanati. Voi ascolterete quello che desideriamo dirvi, ognuna tacerà senza parlare e senza brontolare.

[Pandulfo] Io, in fede, tacerò o griderò, o devo starmene in disparte? Meglio sarà, dico, buttarmi in questo divano.

[Aliano] Ah, brutto! Che fai, di' animale? Alzati, cosa stai disteso.

[Pandulfo] Ecco, lasciatemi rimanere così e dormirò un po'.

[Aliano] Lasciatelo stare.

[Antonica] Io ti farò alzare.

[Pandulfo] Non lo farai, per le mie costole.

[Aliano] Non curarti di altercare con lui. Ah, maggiore è la mia preoccupazione! Dove stiamo, figlie sempre desideriamo che il vostro onore è ben compiuto mentre dormiamo, stiamo svegli per trovarvi un buon marito vostro uguale; perché, se non fosse tale, lo vogliamo, figlie mie, non perché pensiamo male, che aspettiate qualche giorno. E ciò deve essere in modo tale che, con piacere, abbiate molto sollievo perché vorremo mettervi entrambe in un monastero.

[Raimundo] Lì messe avranno vite molto belle; io devo essere il dispensiere e, quando porto il mangiare, lo devo provare per primo.

[Aliano] Dov'è, come ben sai, figlia, badessa vostra zia, perché con lei stiate con piacere mentre Dio qui guiderà ogni cosa. Senza sospiri dovete subito partire figlie mie, di buona lena e portatevi, per servirvi Antonica e Floriana.

⁶ *mira esto que he*: deve avere una frusta.

- [Pandulfo] Ah, signore! E non sarebbe meglio che vada io con loro per servirle?
- [Aliano] Tu non puoi peccatore, senza licenza.
- [Clarisa] Noi faremo di grado il vostro comando; però signore non sappiamo in cosa abbiamo peccato e perché siamo rinchiusi.
- [Pandulfo] Nel parlare e nel far moine peccate molto ogni momento, e per ciò è meglio mettere un guinzaglio al gatto
- [Aliano] Non è questo ma per la donna bella, figlia mia, in questo secolo, il suo onore mai riposa, continuamente corre pericolo.
- [Raimundo] Dovete badare, giacché Dio mise nella donna l'onore dell'uomo, che non si deve perdere, come vedete per colpa sua.
- [Clarisa] E così, ma io, signore, non vi ho offeso né sono andata oltre il vostro ordine e desiderate comunque mettermi lì come se avessi sbagliato?
- [Aliano] Bada che, per le sconvenienze che si possono aumentare ed anche per i maldicenti, vi conviene mettervi là senza imbarazzo; poi, con questo ragazzo, che sarà buon segretario, vi manderemo subito tutto il necessario.
- [Pandulfo] Io, signore, sarò un bravissimo servitore per portare il necessario, ma guardi, per amor mio, che non mi mettano lo scapolare. Non ho altro che fare che portarle da mangiare e provarlo nel cammino è, se mi piacerà, non lasciare nemmeno un boccone.
- [Clarisa] Allora, signori, giacché così è, acconsentiamo ad andare.
- [Aliano] Andate con Dio e porterete roba e letto dove dormire, con allegria, che già vostra zia sa che andate, desidera vedervi e spera che finisca il giorno perché nessuno ci veda.
- [Pandulfo] Oh, maledizione! E dobbiamo camminare di notte? Per san, che tutto è sbagliato e, se escono per rapircele, si mette tutto male.
- [Florinda] Senza dubbio ci devono dare il permesso di un'ora ogni giorno per uscire a pregare ad una cappella che è lì, ogni sera.
- (a parte)*
- [Pandulfo] Oh, furba che non invano per questo hai voce!
- [Florinda] Per supplicare Dio che ci guardi dalla maledetta tentazione e, pregato, col nostro viso ben coperto, con intera devozione, noi torneremo di buon grado, signore, al convento.
- [Raimundo] Che sia così. Dunque di buon grado vi diamo da qui permesso.
- [Aliano] E tu, per amor mio, vai con loro, Floriana.
- [Floriana] Lo farò.
- [Pandulfo] Dunque io me ne resterò qui e mi butterò a dormire, e così riposerò, scordandomi di tutto.
- [Raimundo] Ascolta, lei: vai per primo, per l'anima tua, chiama Antonica che venga perché la aspetterò lì. Dille che non si trattenga e che porti alla sua signora una gonna, perché e mia volontà che venga con voi.
- [Floriana] Vado subito senza ostacolo.

SCENA IV

- [Antonica] Oh Floriana! Vera sorella! Perché vieni a quest'ora?
- [Floriana] Te lo dirò con piacere, sediamoci, per mia vita, vengo a chiamarti e non sai da che parte: da parte del nemico. Raimundo mi manda a chiamarti che vieni là con me.
- [Antonica] E perché?
- [Floriana] Per quanto colgo e so, vogliono portare le donzelle a farsi monache, per mia fede, ordinano che andiamo con loro. Ti do la mia fede, che sono molto seccata nel pensare di vedermi là.
- [Antonica] Io non voglio diventare una suora perché non l'ho promesso.
- [Floriana] Stai tranquilla perché, per quanto possa, non andrò lì quest'estate.
- [Antonica] Questo lo ordisce tutto quel vecchio di Aliano. Andremo là.
- [Florinda] Andiamo che sarà meglio, senza più tardare.

[Antonica] È certo che l'anima mi dice che nell'andare, poco guadagneremo. Non lo vedi?
Sembra che preparino delle reti.
[Florinda] Ma che tristi sono le donzelle!

SCENA V

[Antonica] Che comandano le vostre grazie?
[Raimundo] Che andiate con queste donzelle.
[Antonica] E sia così; adesso dunque, andiamocene da qui.
[Aliano] Le ragazze, dove sono?
[Clarisa] Eccole qui accanto a me, signor padre, dove sono.
[Raimundo] Finalmente, e piaccia a Nostra Signora di farvi del bene.
(a parte)
[Antonica] Chi farà?
[Raimundo] Che dici traditrice, dimmi?
[Antonica] Dico che, amen, signore.
[Clarisa] Senza indugio ci diano la loro benedizione, signori, e quella di Dio.
[Aliano] Egli vi dia consolazione e sia sempre con voi.
[Raimundo] Sono meravigliato di come Dio ha guidato la cosa.
[Aliano] Non è stata una piccola vittoria!
[Pandulfo] Sapete che ho pensato? Oh, mi è passato dalla memoria! Ah! Sognavo che Antonica mi abbracciava e mi voleva ben sazio e che vostra grazia ci sposava e che già era di parto.
[Antonica] Che tu sia bruciato, faccia di impiccato! E così dovevi parlare?
[Pandulfo] Io sarò il tuo innamorato, se desideri abbracciarmi.
[Aliano] Senza ritardare, andiamo a riposarci, e dormiremo se vi piace.
[Raimundo] Sarà molto meglio riposare, mentre Dio albeggia.
[Pandulfo] Fatto. Vacca a Sant, sono già dentro. Non vedete che sbarre e reti? Non uscite presto da qui se non salterete sulle pareti.

SCENA VI

Qui entra Felecín e dice :

[Felecín] Oh, che mortale afflizione è l'attesa per chi è in pena! È duplicare la passione ridurre i suoi giorni. È traditore colui il quale con disastri ha amore e colui che è guidato da sciocchi, e ugualmente è traditore colui che si fida dei villani; che, in verità, le cose importanti si devono mettere nelle mani di uomini di qualità e non di rozzi villani. Oh, sono triste! Da quando se ne è andato, Coristán non è ritornato e non si è ricordato più di me come se non fossi nato. Non va bene che lui sa come soffro e nel vedermi soffrire si diverte. Dicono bene che il male altrui è appeso ad un pelo. Ma che farò? Mi lamento e non so se mi lamento con ragione? Fino a che veda perché, forzerò il mio cuore.

SCENA VII

(a parte)

[Coristán] Ma quanto parla e vaneggia! È proprio stolto chi ha mai visto uno penare tanto da uccidersi per amore? Io desidero essere come il dotto baccelliere, che cerca di guarire il malato anche se prolunga la cura. Al presente mi mostrerò diligente fino a trovare la strada giusta, però poi, negligente per far bene la mia fortuna. Che se poi a

chi pena danno tranquillità, non aspettate più ricompensa; non è bene spegnere il fuoco senza coprire un tizzone.

[Felecín] Oh misero! Coristán, perché hai tardato vedendo che ardo vivo, di dentro e di fuori bruciato con un fuoco tanto schivo?

[Coristán] Devi notare che fu forzato l'aspettare. Perbacco e per la vita mia, che potrei guadagnare di più in un altro affare.

[Felecín] In che modo?

[Coristán] Che ho quasi provato la morte per portare la tua ambasciata, tanto divenne forte e determinata Florinda.

[Felecín] E perché?

[Coristán] Oh maledizione! Non so perché ha voluto mangiarmi a bocconi.

[Felecín] È possibile, come fu?

[Coristán] Che te lo raccontino i miei fianchi.

[Felecín] In che modo?

[Coristán] Che se non fossi fuggito subito, avrei detto addio alla testa, il fuggire mi è valso più che mettere i piedi nel sacco. Ma, signore, se desideri che il tuo dolore si mitighi con effetto ascolta, per amor mio, ti svelerò un segreto.

[Felecín] Quale ferito non anela di essere guarito ed il malato vedersi sano? Chi caduto per terra, rifiuta che gli diano la mano? Quanto più che se, Coristán, dai tu il rimedio alla mia passione da me vedrai con opere la tanto lunga ricompensa.

[Coristán] Senza mentire, sentii sempre dire, signore, un proverbio che io so : vale di più, devi sentire, un prendi che due ti darò.

[Felecín] Perché sappi chi io sono, se non discordi da ciò che è cominciato e perché dovunque tu sia a posto, te ne vada ben acconciato, io ti darò da vestire e ti vestirò di panno di Fiandre e di velluto.

[Coristán] In tal modo cambierò le qualità e la capigliatura. Ma ieri, signore, devi sapere che era l'una ed uscii per poter vedere la tua signora Florinda, con più timore che quando il delinquente ruba di nascosto; ed incontrai Estor il servo di tuo cugino. Siccome egli mi è amico molto fedele, ed io per lui, signore, non meno; io nelle mie cose e lui nelle sue, ci mostrammo estranei. Con allegria gli domandai che faceva e lui subito mi raccontò: mi disse da dove veniva ed anche chi lo inviava.

[Felecín] Che altro avvenne?

[Coristán] Fu che, secondo ciò che so, è messo in un'altra faccenda dopo di me, secondo ciò che so, da qui nasce il tuo rimedio.

[Felecín] Che cosa cercava?

[Coristán] Stava con una signora.

[Felecín] Questo mi pare bello.

[Coristán] Mi disse che le parlava da parte di Clarindo.

[Felecín] È possibile?

[Coristán] È sicuro e gradevole, capisce qualsiasi cosa con chi tratta, ragionevole, e la donna, molto bella.

[Felecín] A tuo parere dimmi, che posso fare per uscire da questa pena.

[Coristán] Se tu mi vuoi credere, una cosa molto buona: questa dama che tuo cugino ama molto, tanto eccelsa in bellezza, Clarisa si chiama, signore, ed è la sorellastra di Florinda. Voi due siete anche cugini, per Dio; è meglio che comunichiate e confidiate in Dio che con loro vi sposerete.

[Felecín] Chi saprà da Clarindo se verrà a farmi parte del suo fatto?

[Coristán] Io dico che lo farà perché gli viene utile. Se tu mi prometti che lo farai, giacché è tuo cugino, signore, egli avrà per te da oggi un più sviscerato amore.

[Felecín] Se è in me, ti prometto qui di volergli bene e parlargli e che non sarà ingannato da me e né negargli / gli nego il mio segreto.

[Coristán] Con allegria, tu per lui prendi la mia mano, e vado ad avvisare Estor, perché oggi a mezzogiorno entrambi dobbiamo parlare.

SCENA VIII

- [Estor] Senza mentire, vedo arrivare Coristán festivo e gioioso; voglio andare a riceverlo e sapere ciò che ha negoziato. Come è andata?
- [Coristán] Che l'ho ben ordito, non vedi come sono felice?
- [Estor] Che tu sia il benvenuto come l'acqua di maggio.
- [Coristán] Ascolta il modo che ho avuto con lui in tutto: fu con astuzia molto strana, già va offeso, ma usai una grande destrezza. In verità, contro la sua volontà per forza mi dette la mano; promise fedeltà sotto pena d'essere villano.
- [Estor] Grande vantaggio ci verrà da questo fatto.
- [Coristán] Ora, dunque Estor mi disse: con il tuo padrone che hai fatto?
- [Estor] Che lasciava tutto a me. Senza tardare, andiamo via a mangiare, Coristán, con allegria; dopo gli faremo vedere appena passa mezzogiorno.
- [Coristán] Finalmente, e si piaccia a Nostra Signora, se è un santo servizio, che ci guidi per liberarci dal vizio. Che il tuo affetto è con sana intenzione; sempre avremo piaceri, giacché hanno nel cuore di prenderle in moglie.
- [Estor] Dunque, fratello, io non sarei più vanitoso se fossi signore del mondo. Ma vedi lì Aliano che arriva con Raimundo.

SCENA IX

- [Raimundo] Grande allegria porto con me, per vita mia, per quello che è fatto, Aliano, in ospitarle con la loro zia dove staranno quest'estate. Senza tardare vai a visitarle Pandulfo portagli del pane. Non si deve tardare per vedere ciò che diranno.
- [Pandulfo] Io so bene che diranno, in buona fede, che me ne vada al diavolo e che mala Pasqua Dio dia a coloro i quali lì le misero.
- [Raimundo] Senza mentire, che cosa devi dire loro?
- [Pandulfo] Io dirò loro "Come state?" ma usciranno a ricevermi con un "Andate al diavolo". In quel momento per mia fede io dirò "Signora che sia per tua grazia". "Guarda con che se ne esce ora! Ed io triste, attraverso la grata continuamente!".
- [Aliano] Non essere indovino di ciò che deve accadere.
- [Pandulfo] In verità sì lo indovino, è perché lo devono dire. Vado di buon grado. Oh, come vado caricato! Questo carico è un gran piacere; ora che sono seduto incomincerò a mangiare. Riposando, ah che gustoso! Questa cosa è buonissima ma anche se mi chiamano goloso, non vi mangerà Florinda. Adesso vediamo, e questo è buono da mangiare! Io non so come si prepara ma deve essere buono. Ah, non vi mangeranno né Clarisa né Floriana né Antonica mia sorella, la serva delle signore! Nell'agitare di buona voglia, questo sì, in mal momento. Che piacere è l'inghiottire ed il mangiare a patto che sia ben cucinato! Ma non c'è vino da bere io vado a fare il mandato.
- Maledizione, ciò che avanza per le signore sarà meglio guardarlo e queste sono le ore nelle quali devono pregare. O mal grado! Non vedete com'è chiusa la ruota del monastero? La mia padrona lo avrà ordinato, ben le sta la prigionia. Oh maledizione! E dove devo entrare? Affido a Dio la soluzione. Chissà se usano chiamare per questa campanella; desidero suonare violentemente che venga la portiera, per mia fede, debbono mangiare. Debbo stare qui fuori seduto.

Canta Pandulfo :

Giacché hanno tardato tanto,
che non vengono,
questo che è avanzato,

ormai se lo perdono.⁷

III ATTO

Clarindo, Estor, Coristán, Pandulfo, Felecín, Vieja, Clarisa, Florinda. E dice poi Clarindo:

SCENA I

- [Clarindo] Come Estor, non hai sentito se è la una? Dimmi, facchino.
- [Estor] A colui che ha servito a meschini, gli danno questa ricompensa. Non lo vedete la una ed anche le due e anche le sessanta? Vi date tante che, giuro, già non posso tenere il conto.
- [Clarindo] Affatturato! Come! Hanno suonato le due?
- [Estor] Desidererei più della pancetta, perché chi ha la cura è meglio che vada per il cammino. Senza mentire, non desidero più servire; perciò datemi licenza.
- [Clarindo] Ma perché desideri andartene?
- [Estor] Perché non ho più pazienza. A me, pensare, soffrire e nascondere, fatto straccione come un avanzo e questo devo ricavare sia alla fine che al principio. Ben arricchiti escono i paggi curati che servono ai pidocchiosi! Ci pagano chiamandoci asini, sciocchi, pigri. Che serviate molto bene, quando aspettate doni con gentilezze, vi scontano quanto guadagnate solamente con un paio di calzari. Ma che vizio si portano per l'esercizio! Servirsi di scrocchi, io rifiuto il servizio che non porta ricompensa.
- [Clarindo] Ed anche non è buono far del bene a qualcuno, secondo quanto sento, se non è persona della quale si abbia una buona conoscenza. Però, dunque, desideri andartene e così sia, ti chiedo che non te ne vada finché non mi dai un garzone o mi porti chi mi serva. Perché, chissà, in un'altra parte non troverai, a mio vedere, una paga così buona; o verrà un altro cattivo e vedrai che a me mi fa buono.
- [Estor] In conclusione questa è una buona ragione : che può capitare dopo un altro a cui più ricompense che a me, signore, tu gli dia.
- [Clarindo] Ha ragione, Estor, che sarà vantaggioso che servi, secondo approvo, dove sei conosciuto, e non cerchi un padrone nuovo. Avaro per avaro, per me è meglio, alla fine, che Pedro resti a casa; non cerchiamo Martín che scopre ciò che succede. Stai sicuro che, in verità, Estor, ti giuro di non parlarti e dire.
- [Estor] Certo, di ciò non mi curo.
- [Clarindo] Io ti darò da vestire tunica e mantello, che nasconde molta vergogna, cappello e calzoni che hai chiesto; e tagliati questi capelli, cerca di non esser tristo. In conclusione, camicia e buon corpetto.
- [Estor] Chissà che non sia di frustate.
- [Clarindo] Sarà di seta, sempliciotto, perché non ti ribelli.
- [Estor] Senza indugiare è giunta l'ora d'andare a vedere se è venuto Felecín che, signore, hai da crederlo, ci aspetta a San Martino.

⁷ È la parafrasi burlesca del canto di Melibea, quando aspetta Calisto nel primo appuntamento (*Celestina*).

[Clarindo] Hai detto bene, e non si perda più tempo, perché è già passata l'una; la parola cessi e basti, portami giù la mia spada e il mantello.
 [Estor] Eccola qui; andiamocene, non per di qua, perché signore, non conviene; ma Clarindo, guarda lì, vedrai che viene Pandulfo.
 [Clarindo] Dove andrà?
 [Estor] Andiamo fino a là, io glielo domanderò, perché a me lo dirà.
 [Clarindo] Andiamo insieme, per tua fede.
 [Estor] Restate qui.
 [Clarindo] Andiamo insieme, perché sembra che scappi. È Pandulfo, Dio santo! Ah! Sarà una trappola.

SCENA II

[Pandulfo] Che venite a vedere? Ma, dunque chi diavolo doveva essere se non io o mio nonno? Non mi dovete conoscere, visto che vengo trasformato, ben migliorato che con questa veste variopinta che or ora mi ha dato il mio padrone, faccio bene il mandato, vado più veloce di un daino.
 [Clarindo] E dove vai?
 [Pandulfo] Questo sarà superfluo, che non lo saprai da me.
 [Clarindo] Come! Non mi dirai perché vieni di qua?
 [Pandulfo] Non voglio, perché sempre al messaggero conviene essere leale.
 [Clarindo] Dunque dimmelo compagno, che non te ne verrà, in verità.
 [Estor] Pandulfo e la nostra amicizia, è già perduta? La mia buona volontà non te l'ho affidata?
 [Pandulfo] Che piacere buon amico, è il mangiare senza tirare più inganni! Voi desiderate sapere qualcosa, per mettermi in dissapori. Ma sebbene peni, né tu, né lui da me non dovete sapere niente.
 [Estor] Dimmi tu, da dove vieni, fratello mio, acquietati.
 [Pandulfo] Ti ho capito bene come state rimordendo. Un altro con questa congiura! Clarindo ti sta dicendo che la mia padrona è bella. È verità, ma voi non la vedrete mai, sebbene andiate così pulito che al mio padrone, per Dio, dunque la ha nascosta.
 [Estor] Dov'è?
 [Pandulfo] Sì, quel mozzo lo dirà, che con lei sta Florinda!
 [Estor] Egli, signore, ascolta qua, senti che cosa così bella.,
 [Clarindo] Tiraglielo fuori.
 [Estor] Ah, Pandulfo, in tua fede, levami questo dubbio e vedrai che ti darò! Prendi questi confetti.
 [Pandulfo] Di cosa sono fatti?
 [Estor] Di zucchero per i sentimenti e sono di quelli preparati.
 [Pandulfo] Ma che non siano infarinati di crusca o *garbanzo*.
 [Estor] Non lo sono.
 [Pandulfo] Sono bricioline di pane.
 [Estor] Prendi, smettila di parlare.
 [Pandulfo] Non sembrano, giuro a san, se non sterco di capre. Che rotondetti! Sembrano fusetti per merletti che mettono nel ricamo. Vedrà, vedrà che sottili! Fate vedere, hanno sapore?
 [Estor] Lascia o prendi.
 [Pandulfo] Giuro che sanno di buono! Ah, sono veramente saporiti! Vi giuro su Sant'Amen che li amo più del pane. Ne avete altri?
 [Estor] Te ne darò tanti quanti vorrai se rispondi a quello che ti dico, e sempre mi avrai come un fedelissimo amico. Ma prima ti prego, compagno, di dirmi, come ad un fratello vero, dove vai per di qua.
 [Pandulfo] Siccome mi hai dato di questo che è zuccherato, che mi è tanto piaciuto, desidero fare di buon grado quello che mi hai domandato. Senza tardare, io te lo voglio raccontare, però tienitelo segreto, non farmi frustare.
 [Estor] Te lo prometto.

[Pandulfo] È peccare. Ah, che comincio a venir meno! Non ho cuore per questo, adesso devo sforzarmi, in fede mia, tu dovrai saperlo. Devi credermi che Aliano e Raimundo sono venuti ieri: in conclusione, si sono accordati di mettere le loro figlie in convento. Con efficacia, hanno fatto uso di un grande inganno, duemila cose le hanno detto così che in Santa Engracia devi sapere le hanno messe con la loro zia. Io vado con allegria di parlar loro, per mia fede.

[Estor] Questo non lo sapevo.

[Pandulfo] Ascolta, ti dirò di più.

[Estor] Che Dio ti guardi.

[Pandulfo] Ogni giorno di sera le due escono in coppia, senza che nessuno le custodisca, ad una cappella per pregare e, finito, dopo che hanno pregato, se ne ritornano al monastero.

[Estor] Certo che sono esterrefatto, per me è un gran sollievo sapere dove sono state messe, perché ero ignaro; qui non c'è più niente da fare, solo proseguire avanti. Ma siccome, Pandulfo, è così, fratello, non vorrei dividermi da te per un mese, però il mio padrone mi aspetta.

[Pandulfo] Disgraziati, camminate all'ombra dei tetti, dunque non volete nascondervi, io me ne vado senza *fermare alla stalla eseguire ordini*. Andate con Dio.

[Estor] E lui stesso vada con voi.

SCENA III

Bene è stato il mio ritardo

[Clarindo] Che avete fatto voi due?

[Estor] Ho scoperto bene il segreto.

[Clarindo] Zitto, pazzo.

[Estor] E nonostante non sia stato facile saperlo scoprire perché, conforme a ciò che tocco, ben potevate morire e patire prima che, signore, sapere di Florinda e Clarisa. Vi conviene vedere Felecín molto presto, fate presto, perché si trovano dove pochi le vedranno, messe in convento; giacché le cose sono così non conviene indugiare.

[Clarindo] Così sia.

[Estor] Dunque vedete Felecín là, andate a vederlo, signore, perché, secondo ciò che vedo, è bene ogni cosa opportuna.

SCENA IV

[Coristán] Finire, signore, senza più rimandare, che Clarindo già arriva.

[Felecín] Ferma, presto, senza indugio; su, andiamo lì.

[Coristán] Andate per primo.

[Felecín] Oh, cugino mio vero, quanto tempo ho desiderato questo giorno allegro!

[Clarindo] Per servirvi di buon grado. Oh fratello mio prendimi la mano! Parentela a parte, dico che benedetto sia il supremo che mi ha dato un amico così buono.

[Felecín] Il mio cuore riceve consolazione dalla vostra grande virtù, e la dolce conversazione è aumento di salute.

[Estor] A parer mio, sarebbe meglio XXX le vostre ansie e fatiche, e che procuriate sapere dove sono le vostre amiche, passo a passo che parlare non fa al caso, ma agisci con saggezza perché mai al meschino gli occorse buona sorte. In buona fede, al presente dirò ciò che mi pare sano e ciò perché lo so per via del servo di Aliano. E sapranno, signori, di come sono messe in gran confusione e con ansia in stretta religione.

[Felecín] Oh sorte, che giammai manca tristezza a zoppi, vecchi e monchi! Questa vita non è sicura ma piena di ostacoli.

[Clarindo] Che faremo signor cugino? Che prendiamo qui diligenza, ed entriamo nel monastero e le tiriamo fuori di là.

[Felecín] Sarà meglio, giacché così lo comanda amore, quando escono a pregare, che arriviamo senza timore per portarle via da lì.

[Clarindo] Che diranno quando vedranno due uomini venire così bruscamente?

[Coristán] Come vi vedranno, cominceranno entrambe le due a fuggire.

[Felecín] Oh, che sorte!

[Coristán] Sì ci fosse anche per la morte di un simile rimedio! Perché non c'è una donna così forte che non si capisca con l'altra. Ascolta ora che qui vicino signore dimora una donna vecchiarella. Se lei vuole, inopportuna mette sottosopra tutto il borgo. Con esorcismi, a coloro che sono più sicuri fa andare l'inverno, lei fa forgiare mori ai diavoli dell'inferno. Ha potere di far apparire, in paesi e deserti, per i suoi fatti, in sua figura uomini morti. Senza dubitare, se desiderare cagliare il mare fin dentro a *Calicù*, porta sempre a suo ordine il capitano Belzebù. Se desidera farvi un favore, signore, e glielo pagate bene, io esco come garante che facciate quanto volete.

[Clarindo] Che vi sembra?

[Felecín] Che, giacché si offre l'occasione, mandiamola a chiamare, affinché che loro si faccia in modo che le possiamo parlare.

[Clarindo] Vieni qui, Coristán, sai dove abita questa signora?

[Coristán] Sì, signore, dov'è e nella casa dove dimora.

[Felecín] Ti prego, Coristán, che tu vada subito a chiamarla da parte nostra, e che venga senza indugio perché desideriamo parlarle.

[Coristán] Senza tardare vado, signore, a chiamare giacché vi vedo così in pena e in tutto desidero mostrare il riposo che vi desidero.

SCENA V

Madre onorata, che tu sia meglio trovata che non fu Achille il greco; per il mio amore, questa volta vieni con me.

[Vieja] Coristanico! Chi ti manda qui sciocchino? Entra, ti do da pranzare.

[Coristán] Signora, ti supplico di venire senza rimandare, per guarire due che stanno per morire; sono in uno stato che fa compassione, così che, per vivere, ti domandano il tuo buon aiuto.

[Vieja] Chi sono?

[Coristán] È compassionevole vederli, sono Clarindo e Felecín.

Andiamo senza più tardare, prima che arrivino alla fine, che il loro dolore tutto trabocca d'amore per due dame d'alto lignaggio, belle come i fiori e sono Florinda e Clarisa. Vieni oggi stesso.

[Vieja] Vai a dir loro che arrivo, mentre cerco il mio rosario.

[Coristán] Vieni dunque che io provvedo, signora, al necessario.

SCENA VI

[Vieja] Senza tardare voglio portare l'olio giacché è preparato, può anche approfittare questa corda d'impiccato. Sono buone queste barbe di caprone che tutto apre e rompe, con il grasso di tasso e la lingua di serpe. In tal giornata, di terra del crocevia qualsiasi donna si addobba; è anche cosa provata questi occhi di lupa. Ah! Un'altra cosa; la coda della volpe che prese viva mio suocero; porterò la farfalla e la pelle del gatto nero.

SCENA VII

[Felecín] Dimmi, viene?

[Coristán] Sì, signori, vedetela qui è anche attrezzata!

[Vieja] Figli miei, eccomi qua.

[Clarindo] Madre, che tu sia la benvenuta.

[Felecín] Madre mia, giacché la sfortuna così dispone, tu saprai che ti chiamiamo perché dia allegria alla tristezza in cui stiamo.

(a parte)

[Estor] Io, che parlo, Dio mi liberi dal diavolo della vecchia incantatrice; questa è, così la finisco, ruffiana e incantatrice. Un defunto dicono che ha disinterrato; e che gli levò questa malvagia i denti ad un impiccato dalla forca di Tablada. Come viene circospetta, con la sua coltellata la piccola di novant'anni! Come chi non sa niente, questo pensiero di inganni.

[Felecín] Tu, Estor, guarda e zitto, per amor mio, non eliminare il nostro profitto.

[Estor] Signore, questa è quella che ha fatto mille divorzi.

[Clarindo] Vecchia onorata, voi saprete che siete chiamata per darci rimedio e guarigione desidero che siate prudente e con tempo ricompensata. Noi amiamo due donne, per le quali peniamo mille tormenti e passioni; quando pensiamo di averle, sono messe in convento.

[Vieja] Dove sono?

[Felecín] Raccontaglielo, Coristán.

[Coristán] Meglio glielo dirà Estor.

[Estor] Sono contento, senza obiezione, di compiacerti, signore. Sarà un mese, signora, che voi sappiate che le tengono in segreto in un monastero, che è chiuso da un forte muro e le cui porte nessuno vide mai aperte è inutile andare là.

[Vieja] Credetemi che, anche morte, le farò uscire di là.

[Estor] Devi notare che usano andare a pregare in una cappella ogni giorno, sole ritornano nella regola con allegria.

[Vieja] È così?

[Estor] Senza dubbio, signora, sì, te le mostrerò.

[Vieja] Dunque giuro su me, che le prenderò.

[Clarindo] Con prudenza, attenzione, madre, siate diligente, che in questo m'inganno, per quanto la negligenza porta molto danno.

[Vieja] Dovete vedere, figli miei, che sono donna povera, di bassa natura.

(a parte)

[Estor] Già incomincia a rincarare la cura la vecchia puttana. Oh, che colpo! Non avete visto che scacco?

[Coristán] Sa ben vendere le sue spezie; le assicuro che lei ne tirerà fuori una buona gonna, se non è sciocca.

[Felecín] Senza rimandare, ti vogliamo rispondere; e perché tu veda quanto, prendi, padrona, senza rimandare, questo panno per un mantello.

[Vieja] Coristán, dove sono queste donne?

(a parte)

[Estor] Oh, vecchia puttana maledetta!

[Coristán] Eccole madre, dove vanno sole alla cappella.

[Vieja] Sta tranquillo. Voglio fare il mio esorcismo: alto, su, dannato diavolo, sotto di questo muro vieni ad entrare in questo cerchio. Dove sei gran principe Belzebù? Perché non vieni Satana? Caronte, mostra la tua virtù! Qui sono tutti insieme. Fermi subito, a tutti insieme vi prego che infiammate quelle dame, con un fuoco molto affezionato le brucino le vostre fiamme, e Cupido le ferisca bene come a Didone, per virtù di ciò che porto e dell'acqua che ho raccolto il primo giorno di maggio. Non tardate. Andate, figli, e le vedrete come pellegrini in pena; poi, dovete domandare loro due capelli dalle loro tempie.

[Felecín] Senza tardare oltre, desideriamo travestirci come chi va a Santiago.

[Coristán] Adesso su, dunque, finiamola. Prendi, signore, questo bastone.

SCENA VIII

[Florinda] Sorella mia, Gesù, che grande agonia sento in questo cammino!
 [Clarisa] Ci guidi Santa Maria ed il caro Verbum divino. Oh celestiale madre di Dio divina, tu ci dai pace e concordia, liberaci da tutto il male per tua grande misericordia!
 [Florinda] Ad ogni ora, guarda a noi peccatrici, per la tua bontà.
 [Clarindo] Per amor di Dio, signore, fateci una carità.
 [Felecín] Non negate ciò che potete darci molto bene.
 [Clarisa] Non vedete come si agita? Sorella, non rispondete?
 [Florinda] Amici, Dio vi aiuti, vi dia forza, ed il vostro cammino indirizzi, che non abbiamo soldi.
 [Clarisa] Ahimè cugina, mi sembra che questi non sono pellegrini!
 [Florinda] Se non lo sono, che Dio gli dia consolazione. Cugina a noi che ci importa?
 [Clarisa] Oh cuore afflitto, che soprassalti da!
 [Clarindo] Di grazia, per amore di carità vi chiediamo una moneta.
 [Felecín] Dateci una per ciascuna dei capelli, signore, dalla testa.

SCENA IX

[Vieja] Oh, misera, come sono stanca e vengo tremando, ho le mani fredde! La Vergine, regina sacra, vi consoli, figlie mie. Che fate?
 [Florinda] Madre, signora, già vedete entriamo qui a pregare.
 [Vieja] E voi, figli, che desiderate?
 [Felecín] Una grazia chiedere a queste signore, che sono nostre assassine. Andiamo sconsolati, domandiamo alle signore due capelli dalle loro tempie.
 [Clarisa] Se questo fuoco vi brucia, ritornate dopo, amici, da dove siete venuti; invano cercate riposo, se siete venuti qua per questo.
 [Felecín] Senza dubitare, loro possono essere causa, signora, che ci uccidiamo.
 [Florinda] Ben potete, che senza sbagliare non li daremo.
 [Vieja] In buona fede figlie mie, che ho trovati già quasi impiccati; ma la corda gli ho tagliato a questi tristi addolorati.
 [Florinda] Ma chi saranno questi uomini che con tanta ansia chiedono capelli nostri?
 [Clarisa] Da me non li prenderanno, anche se stessero peggio di così.
(a parte)
 [Vieja] Dunque io farò in modo, con il potere che so, gli diate oggi i capelli.
 [Florinda] Che dici, madre, per tua fede?
 [Vieja] Che ho pena di loro, dunque devono essere, figlie, a mio vedere, gentiluomini di sangue nobile. Ah Plutone! Ah Lucifero! Che operi, dannato CANGRE! Su, dunque, che voi li daretè! Già vi vedo accese e, anche se dopo andiate pazze, dietro a loro perse.
 [Clarindo] Date qua; se volete, ce ne andiamo già, non curiamoci di canzoni.
 [Florinda] Cugina mia, andate. Dio vi consoli, signori.
 [Felecín] Non volete? Dateci rimedio, giacché vedete l'angoscia in cui ci troviamo.
 [Clarisa] In verità, anche se vi uccidete, di ciò poco ci curiamo.
 [Vieja] Indugiate? Glieli daretè prima che ve ne andiate! Belzebù che fai, dimmi?
 [Florinda] Se non cercate altro, signori, eccoli qua..
 [Felecín] Andiamo che le teniamo soggette, cugino, senza più ritardare, che noi faremo in modo che ci vengano a cercare.
 [Clarindo] Madre mia, rimanete in allegria, perché in casa vi aspettiamo.
 [Vieja] Prima che passi il giorno, vi prometto che le avremo.

SCENA X

[Florinda] Abbiamo fatto male nel dargli ciò che gli abbiamo dato, signora cugina, in verità, perché subito abbiamo perso, come vedete, la libertà.

[Clarisa] Disgraziate, come siamo state ingannate! Sempre ho temuto, che ci preparavano trappole per portarci con loro.

[Florinda] Che faremo?

[Clarisa] Che andiamo e li cerchiamo dovunque siano e che lì gli chiediamo che ci ridiano i nostri capelli.

[Florinda] Povera me!

[Clarisa] Cugina, andiamo per di qua che mi pare che ci sono andati loro, perché, certamente, io li ho visti.

[Florinda] Cugina, come ci hanno catturato! Sarebbe stato meglio che non fosse mai venuta qui, quella vecchia a quell'ora.

[Clarisa] Lei è certo una fattucchiera.

[Florinda] Oh celestina traditrice!

SCENA XI

Qui entra Pandulfo il baro a dare un saluto ballando e Pandulfo dice:

[Pandulfo] Che ballare! Che bel saltare! Già la mia padrona è sposata; tutto questo è per divertimento, che Florinda è già maritata. Lei, alla fine, si è sposata con Felecín e Clarisa con Clarindo; e il diavolo vada in malora, che tutto è finito bene. Finire, già non c'è altro da dire, che la opera è finita. Andate, signori, a riposarvi, che questo è l'ultimo atto.

FINE

[*Auto de Clarindo*, ed. di Miguel Ángel Pérez Priego, in *Cuatro comedias celestinescas*, Universidad de Valencia 1993, *originale in versi*]

Jaime de Huete

Commedia Tesorina

COMMEDIA intitolata Tesorina. La materia della quale sono gli amori di un sofferente per una signora, e altre persone collegate. Nuovamente fatta da Jaime de Guëte; ma se, essendo aragonese la sua lingua naturale, non avesse termini molto puliti, quanto a questo merita perdono. Gli interlocutori sono i seguenti, ed è da notare che il Frate ha difetti di pronuncia¹:

Citeria, serva di Lucina;
Pinedo, servo di Tesorino;
Lucina, dama;
Fra Vegezio, frate;
Tesorino, cavaliere;
Perogrillo, pastore;
Giliracho, pastore di Timbreo;
Sircelo, servo di Timbreo;
Timbreo, padre di Lucina;
Margarita, schiava di Timbreo;
Juanico, ragazzo.

Introito

Dio vi salvi, e salvati
come la crusca dalla farina²,
vi conservi conservati
come il sale con la carne secca.
Di piacere
vi riempia a più non posso
quanti state ascoltando,
e senza potervi trattenere
ci rimaniate così ridendo.
Rimbambiti,
che vivrete tra mille preoccupazioni,
se ne va il tempo in un che so,
non siate tristi né adombrati,
ché oggi siamo, domani no.
Dio non comanda,
né si trova nei rituali,

¹ *Es zazeador*: in cast. attuale: *cecea*, cioè pronuncia la s con il suono della c spagnola.

² *Salvados de harina*: crusca.

che non ci divertiamo piacevolmente;
 e poiché qualcuno si agita,
 ve lo provo gentilmente.
 Volete vedere?
 Appena terminato Dio
 di fare l'uomo, in breve tempo,
 gli diede subito la donna
 per dargli quel passatempo.
 Ma vediamo,
 giacché in puttante³
 entriamo,
 chi insegnò loro a generare?
 Perché fin lì non troviamo
 chi li potesse istruire.
 È la prova
 che, benché fosse cosa nuova,
 è questa la conclusione
 ed è che nostra madre Eva
 se lo tirò fuori con la ragione.
 È da notare
 che per questo in tal piacere
 restò alle donne una tale fama
 che sa più una di loro che quattrocento uomini.
 A vederle
 vi assicuro giurerete
 che non conoscono alcun male,
 e tutte le ossa che avete
 ve le rompono senza lasciarne uno (sano).
 Se si esce
 a guardarle per strada,
 camminano a passi contati,
 così, in questo modo,
 uno semplice e due intrecciati⁴.
 Oh poverette!
 Alcune vanno magrette⁵,
 tic e tic, frettolosamente⁶,
 e sembrano paperette
 per come vanno sculettando.
 Per prima cosa
 non andranno senza scudiero⁷
 che le conduca come guidabranco⁸,

³ *Des-putas*: significa dispute, ma contiene un evidente gioco di parole con *puta*, puttana.

⁴ *Trenzado*: nella danza e nell'equitazione: «*Salto ligero en el cual los pies baten rápidamente uno contro otro, cruzándose*» (RAE).

⁵ *Esmoladetas*: da *amolar*, dimagrire, in senso figurato. RAE riporta la voce *esmoladera*, «*instrumento preparado para amolar*», che può suggerire una forma *esmolara*, non attestata né da *Aut.* né da RAE.

⁶ *Menudeando*, da *menudear*, «*hacer y ejecutar alguna cosa muchas veces, apresuradamente y con aceleración*» (*Aut.*).

⁷ In realtà il testo ha *escudillero* anziché *escudero* [da intendersi qui nel senso di «*criado que sirve las señoras, acompañándolas cuando salen de casa y asistiendo en su antecámara*» (*Aut.*)]. Potrebbe essere un gioco di parole con *escodilla*, scodella, per cui si potrebbe anche tradurre con *scodelliere*.

e cammina questo stolto
presumendosi molto abile;
poi
ventisette e altri tre
e tanti scudieracci;
sembrano, per sant'Andrea,
un gran branco di muli.
E dietro non portano meno né più
di sedici serve,
e vanno tutte a ritmo
facendo due lunghe file;
e un ragazzetto,
grande come un tiglietto,
a proteggere la coda⁹
dal fango,
anche se ne trascina per terra
un'altra di trenta cubiti.
Quando vanno
vestite di taffetà
e velluto sulle falde,
vi dànno certe occhiate
che vi trapassano le costole.
Duemila ninnoli
si mettono per ornamento
quando debbono andare a messa;
ripassano i dieci comandamenti,
senza dubbio, e non in fretta.
Se prestate attenzione,
le vedrete con certe fronti
più larghe di un tagliere,
e le facce rilucenti
col belletto dei cavalier serventi¹⁰;
e il sopracciglio
ben misurato e liscio,
tinto con le sue sfumature.
Altre portano una pelle
d'inverno sul naso,
il perché,
perdinci, non lo so,
ma ciò che so è che è morbidetta
e a volte, a dire il vero,
vi cade sopra il moccio¹¹.

⁸ *Que las lleve de cabestro. Cabestro* è la cavezza e *llevar* o *traer del cabestro* significa portare uno come cagnolino al guinzaglio, condurlo dove si vuole (*Aut.*: condurre con forza). Però *cabestro* è anche «*el buey viejo que va delante los toros o vacas con un cencerro, guiándolos*» (*Aut.*). Inoltre, per analogia, «*el marido que, consintiendo que su mujer sea adúltera, busca y lleva los galanes, haciendo oficio de alcahuete*» (*Aut.*).

⁹ *Rabo*, nel senso di *rabos*, «*en plural las partes desfilachadas de la extremidad de la ropa, a lo que suele pegarse el loro, porque va arrastrando*» (*Aut.*). La coda, o strascico del vestito, è protetta dal fango grazie al ragazzetto, che magari ne trascina per terra un'altra di trenta cubiti: riferimento forse osceno e iperbolico alla sua dotazione virile?

¹⁰ Cioè col belletto donato dai *servidores* (parola che significa anche pitale).

¹¹ Qui c'è un tipico abbassamento popolare. Si noti che questo prologo non è contro le donne in genere, ma prende in giro un tipo di donna ben preciso: la riccona, ovvero colei

Portano un velo
 sottilino come un pelo
 che entrerà in mezza boccetta¹²
 e sembra, giuro,
 di ragnatela;
 i capelli
 (non loro, anche se sono belli),
 raccolgono a mazzetti
 e chissà che qualcuno di essi
 non brulichì di pidocchi;
 e il petto,
 perché stia teso ed eretto,
 lo riempiono di stracci;
 le braccia sono tutte fatte
 sboffi qua, sboffi là.
 Poi il mantello,
 se fa molto vento,
 se lei subito non lo placa,
 si gonfia da un estremo all'altro,
 che sembra una caracca;
 e lo zoccolo¹³,
 più alto di un gran vaso da notte,
 che, a togliersi questi elevatori,
 giuro, per San Martino,
 che sembrerebbero cetrioli.
 Tanto che
 a una che la notte scorsa ho incontrato
 mascherata in un vicolo
 le diedi un calcio così,
 pensando che era un melone.
 Cos'è questo?
 Che? Vi annoiate della procedura
 o vi è saltata la mosca al naso?
 Ora su, su, che ormai è finito,
 ché una di loro mi minaccia
 aspramente.
 Solo manca, al presente,
 per restare in pace,
 far loro qualche presente
 che dia loro piacere.
 E verranno

che ostenta ricchezza, girando con uno stuolo di corteggiatori o mostrando cose bizzarre,
 come questa copertura del naso. C'è un contrasto netto e interessante con la condizione
 della serva Citeria, nella scena II del primo atto.

¹² *Castaña*, parola che oltre alla castagna intesa come frutto, indica «la vasija o vaso de
 vidrio, barro o metal, que tiene la figura de castaña, y sirve para echar en ella algún licor,
 y las mugeres las trahen pequeñas de barro en la mano para oler» (Aut.).

¹³ *Chapín*: «Calzado propio de mugeres sobrepuesto al zapato, para levantar el cuerpo
 del suelo: y por esto el asiento es de corcho, de cuatro dedos, o más de alto, en que se
 asegura al pie con unas correjuelas o cordones. La suela es redonda, en que se distingue
 de las chinelas. Hoy sólo tiene uso en los inviernos, para que levantados los pies del suelo,
 aseguren los vestidos de la inmundicia de los lodos, y las plantas de la humedad. En lo
 antiguo era traje ordinario, y adorno mujeril, para dar más altura al cuerpo, y más gala y
 aire al vestido» (Aut.).

un giovane con un amoroso
 e del resto avrete notizia,
 tutti voi che state qui,
 lo vedrete se non morirete.
 Giovinezza
 Dio vi dia, e vecchiaia
 con riposo a manate,
 e vi riempia di salute
 finché non vi uscirà dagli occhi.

ATTO PRIMO

Tesorino, cavaliere;
Giliracho, pastore di Timbreo;
Pinedo, servo;
Lucina, dama;
Citeria, serva.

[Scena I]

[Tesorino] Pinedo, mi piacerebbe molto, giacché in ciò compirai il tuo ufficio, che ti mostrassi sempre diligente nel mio servizio.

[Pinedo] Per l'anima mia, mai, signore, ho badato se non a come servirti; io non conosco alcun motivo che ti spinga a dire una cosa simile.

[Tesorino] Certo non mi lamento del presente, perché non c'è alcuna ragione valida, anche se un po' negligente ti sei mostrato in una cosa.

[Pinedo] Ebbene, signore, fammi un grande favore: dimmene la causa.

[Tesorino] Sono contento, per il tuo amore, se tanto vuoi saperlo. Già, Pinedo, senza bisogno di mostrarlo col dito, conosci la mia pena e il mio tormento, e il mio vivere così infelice¹⁴ da quel punto e momento in cui i miei occhi, resi preda e bottino della mia stessa medicina, videro attraverso tristi occhiali¹⁵ la mia signora Lucina. A causa della quale si accresce tanto il mio male ogni momento che passa, che posso, per tanta pena, essere contato tra i defunti. Ed è così che non ho altro che te a cui dare parte del tutto; devi, per amor mio, d'ora in avanti prestare molta considerazione a questo, e con ciò mettere il sigillo a che ti tenga per figlio e, se trascuri questo, vivrai in lite con me. Lo dico perché non cerchi soccorso per la mia grave miseria, dando quella lettera o foglio alla sua serva Citeria. Sono già sei giorni che dici che cerchi le vie per darla, e mai la dai; con diligenze così fredde ben poco mi metterai in obbligo.

[Pinedo] Vorrei bene, senza procedere tanto oltre, che la tua grazia mi ascoltasse, perché così non mi si darebbe la colpa tanto apertamente. È certo, come il Corpus che ho visto ieri, che tre volte gliel'ho data (non pensare che la tengo per me) e altrettante l'ha lasciata.

[Tesorino] Come mai? Perché con lei sono rimasto che farà tutto ciò che voglio.

¹⁴ *Illedo*: in-ledo

¹⁵ *Antojos* significa anche voglie, desideri.

- [Pinedo] Dice che non osa, per l'anima sua, senza avergliene prima parlato; io, contento, me lo sono fatto giurare, per assicurare la mia soddisfazione; la faccenda è concordata nel senso che oggi mi avrebbe dato la risposta.
- [Tesorino] Negligente! Fino ad oggi hai rinviato? È riposta bene la mia speranza!
- [Pinedo] Ora Dio ci aiuti! Col tempo tutto si ottiene. Che insistenza! So bene che non furono fatte in un giorno né Cartagine né Bologna, né l'altezza della torre di Babilonia.
- [Tesorino] È vero, ma ho paura di arenarmi; pertanto, fratello Pinedo, guardati da qualche voltafaccia di questa ragazza, ché ne ho timore.
- [Pinedo] Già, signore, ma ascolta un suggerimento.
- [Tesorino] Di' ciò che vuoi dire.
- [Pinedo] Che certo sarà meglio darle qualcosa in regalo¹⁶.
- [Tesorino] Va bene; agisci tu con discrezione e lo paghi il mio denaro, e a te faccio giuramento che non succederà alcun male. Al presente prendi subito un ducato da darle, ed essendo tu diligente, per uno ne porterai tre.
- [Pinedo, *a parte*] E in che modo, se sono sollecito in tutto per darti la medicina! Io ti lascerò infangato; da qui in avanti Dio mi guida.
- [Tesorino] Cos'hai detto?
- [Pinedo] Che non potevi far di meglio per ciò che mi riguarda.
- [Tesorino] Come a te?
- [Pinedo] Non mi hai sentito, ho detto a te. Futilità.
- [Tesorino] Però ti voglio avvisare, parlandoti chiaramente, che devi guardarti bene da una schiava che c'è in casa.
- [Pinedo] Lo so già, perché quando ho parlato con Citeria di questa cosa ho capito subito che è una bestia molto maliziosa.
- [Tesorino] Ora andiamo a messa a Nostra Signora, che mi guidi e mi guardi; e tu al più tardi all'ora stabilita tornerai a parlare e al tuo facile negoziare ciò che conviene con Citeria; sappi accattivartela bene.
- [Pinedo] Io le prometto miseria.
- [Tesorino] Com'è questo?
- [Pinedo] Taglia questo procedimento, ché comincerà la messa; lascia a me quest'osso, le farò premura. Non stare in pena e non turbarti, lasciami il peso di tutto.
- [Tesorino] O sommo Bene dei beni, tu ispiralo nel miglior modo!¹⁷
- [Pinedo] Andiamo subito; fa, signore, ciò che ti chiedo.
- [Tesorino] Dove hai messo la lettera?
- [Pinedo] Perdio, l'ho distrutta nel fuoco.
- [Tesorino] Oh, il demonio ti faccia a pezzi, ignorantissimo! O sciocco testone! Quant'è vero che Dio è uno e trino, ti darò con un bastonaccio duemila legnate tutte insieme. Che dolore!
- [Pinedo] Ascoltami, signore, a che giovava custodirla? Romperla non è stato un errore, perché non ho mai potuto darla; sarebbe stato peggio se magari mi fosse caduta e qualcuno l'avesse trovata, e se per caso l'avesse letta, tu ne risultavi disonorato.
- [Tesorino] Ragionevole.

¹⁶ *Dalle para alfiler*: «Se dice en las posadas de aquel corto agasajo de dinero que piden las mozas de ellas a los pasajeros, y ellos dan voluntariamente por la puntualidad con que han servido» (Aut.). Si tratta in pratica della mancia. Singolare, ma non troppo, l'esistenza dell'espressione *alfileres de las señoras*: «Es una porción de dinero, que se le señala cada año, o cada mes con este título para los gastos del adorno de su persona» (Aut.).

¹⁷ Il ricorso alla preghiera per scopi formalmente immorali (nella concezione ufficiale del tempo) è un elemento caratteristico dell'innamorato delle commedie celestinesche, ed è normalmente un richiamo esplicito al Calisto della *Celestina*, col quale si identifica il tipo di personaggio.

[Pinedo] Non si perde altro che questo rimedio che ti do: scriverne un'altra presto, perché serve per oggi.
 [Tesorino] La sai lunga.
 [Pinedo] Per l'anima tua, tu me la gratti¹⁸.
 [Tesorino] Che hai detto, porco?
 [Pinedo] Io, niente; ti supplico di finirla e andiamo a casa. Che screzio! Perdio, un'altra letterina simile io la farò due volte meglio.
 [Tesorino] Dove hai studiato? A Siviglia? Che grazioso laureato! Di', forza, su; vediamo come si dà da fare il tuo sapere e la fantasia; io voglio che qui si veda, di' come cominceresti; di', su, ora.
 [Pinedo] Signora reverendissima e devota a Gesù Cristo, i tuoi occhi traditori...
 [Tesorino] Non ho mai visto un asino così grande. Vieni via da lì, andiamocene via, non dire altre sciocchezze.
 [Pinedo] Perdio, sarebbe andata benissimo così, ma fa secondo la tua volontà.

[Scena II]

[Citeria] Che rottura! Un fuoco maligno bruci il mantello che si carica di tanta polvere! Questo [bastone] è un altro uccellaccio del malaugurio¹⁹, che disgraziata verga e amara; poi, certo, la gonna è ornata di questa disgrazia di falda²⁰, gli orli infangati...²¹
 Chi ha mai visto questa meraviglia? Che morte²² è mangiare con inquietudine! Sembra pane di avena²³; che Dio mi salvi, non posso mangiarlo da solo. Serve intelligenza e saper essere un buon segugio nel guardare sempre a mio vantaggio! Sarà buono ora il formaggio che ho nascosto stamattina. Che tormento! Certamente, con questa distrazione²⁴ non morirò questo San Giovanni; mi sento di buonumore, lascio l'anima nel pane; in questo modo, finché la mia padrona non esce, il pane starà

¹⁸ *Me sorrabes*, da *sorrabar*: baciare il culo a un animale (castigo antico contro i ladri di cani) (RAE). Qui non ha molto senso, perché Tesorino sembra capire la risposta, ma non si infuria come sarebbe logico. È probabile allora che Pinedo sbagli termine, dicendo una parola al posto di un'altra che non aveva questa valenza oscena. Per esempio *sobreajar*: *sobreajes*, che significa maltrattare, sia fisicamente sia a parole, ingiuriando. È anche abbastanza normale l'uso del congiuntivo presente invece dell'indicativo: è una caratteristica che si ripete altre volte, come *revientes* per *revientas* al verso 408. La traduzione si discosta necessariamente dall'originale.

¹⁹ *Mal abanto*: *abanto* è nel RAE, con vari significati, tra cui avvoltoio, uccello del malaugurio, uomo storidito. Citeria sta spolverando un mantello e si lamenta della polvere che le cade addosso; *este* si riferisce al bastone con cui spolvera, che subito dopo chiama *verga*, ma più avanti nel testo chiama *vara*.

²⁰ *Faldrilla*, che potrebbe essere *faldilla*, dim. di *falda*, oppure legato a *faltriquera* o *faldriquera*, che indica la tasca dei vestiti.

²¹ Inserisco qui una sospensione che manca nel testo originale, dove la frase successiva è divisa da una virgola: Citeria è rientrata lamentandosi, e d'improvviso vede un pezzo di pane che cerca di nascondere.

²² Lett. *che bara (ataúd)*. Si riferisce forse allo stress di mangiare di nascosto.

²³ *Baliuecas*: Ignoro il significato di questa parola. Potrebbe essere una deformazione di *ballueca*, voce aragonese che designa l'avena selvatica (cfr. *Aut.*, s. v.), qui però intesa nel senso dell'avena usata per fare il pane.

²⁴ *Desatiento* è turbamento in *Aut.*, ma RAE riporta anche l'accezione errore. Si riferisce all'aver lasciato il pane in giro, anziché chiuso a chiave da qualche parte. Il tema della fame del servo è molto diffuso, fino a diventare un topos (un po' tragico, visto che la fame era reale), sia in ambito teatrale, sia nella prosa in genere. Un esempio illustre è nel *Lazarillo de Tormes*.

dove deve. Ahi, che mi è caduto in strada, ahi, che mi venga un cancro! Di certo non lo lascerò lì, no, per santa Quiteria²⁵.

[Lucina] Serva, Citeria! Dov'è andata? Ehi, serva, serva, Citeria!

[Citeria] Dio mi aiuti! Chi mi chiama dalla sala?

[Lucina] Ehi, Citeria!

[Citeria] Sono morta, è la mia padrona, maledizione.

[Lucina] Serva!

[Citeria] Signora, vengo subito; oh povera me!

[Lucina] Di' un po', sudicia, rimbambita²⁶, non rispondi mai, che fai laggiù deturpata?²⁷ Che Dio ti stramaledica!

[Citeria] Come si mette male!

[Lucina] Certamente ti costerà cara che mi stai facendo gridare.

[Citeria] Signora, sono andata giù per il bastone, che mi è caduto spolverando.

[Lucina] Lo so bene, ti venga un cancro, che hai sempre la risposta pronta; ti assicuro che non vieni certo senza scuse.

[Citeria] Ma perché tutto questo?

[Lucina] Ma ti assicuro che se prendo in mano un sasso, poco a poco perdi tutta la tua brillantezza. E come spolverare un mantello ti deve durare tre ore?

[Citeria] Non è nemmeno una.

[Lucina] Come? E io sono una ragazzina? Bada, serva, non tentarmi.

[Citeria] Io non dico nulla.

[Lucina] Sffacciata, ancora rompi? Se stai sola, capisci solo la tua gola. E le cose, mezzo fatte; se non ti sto dietro passo passo, non fai nulla per il verso giusto; poi la stracciona presume di essere esigente²⁸, e aumenta pure le sue lamentele, e fa qualunque cosa molto meglio la negra che lei.

[Citeria, *a parte*] Sentitela, quant'è fine la ripulita²⁹.

[Lucina] Che predichi, svergognata? Che hai in questa gonna?

[Citeria] Non è niente.

[Lucina] Cos'è?

[Citeria] Non è niente.

[Lucina] Girati, ché debbo vederlo, bianco o nero che sia.

[Citeria] È che per distrazione ieri ho messo qui il mio giubbetto.

[Lucina] Su, vediamo.

[Citeria] Intanto che discutiamo, avrei pulito i vestiti.

[Lucina] Una bella scusa ci cerchiamo. Io voglio vedere se è di stoppa.

[Citeria] Giammai, ché è solo di morlè³⁰; insomma, è tempo perso.

[Lucina] Dio mi liberi dal male! Dà qua, ché lo voglio vedere; sii ragionevole, non tenere il tuo male solo su di te.

[Citeria] Poiché vuoi arrivare fino in fondo, è un pezzo³¹ di formaggio rimasto ieri da grattugiare.

[Lucina] Chi può credere alla tua parola ingannatrice? Mal te ne incolga! Una donna golosa può fare solo una brutta fine. Taci, bestia, golosa puttana, che non puoi essere altro.

[Citeria] Tu sarai dissoluta, ma io sono una buona donna.

²⁵ Questo nome potrebbe essere composto burlescamente da *quitar* + Citeria.

²⁶ *Descoraznada*, per *descorazonada*, nel senso di *desanimar*, *acobardar*, *amilanar*, da cui stordita, tonta.

²⁷ *Tragitada*, forse dal basso latino *tragere* (lat. *trahere*), da cui *traher* e l'attuale *traer*. *Aut.* riporta un part. pass. *trahido* nell'accezione «*usu defloratus, vel deturpatus*».

²⁸ *Recaudosa*, da *recaudar* nel senso di *exigere* (*Aut.*).

²⁹ *Esmeralda* è propriamente lo smeraldo, ma il termine richiama inevitabilmente il verbo *esmerar* (part. pass. *esmerado*), che significa pulire, lustrare, ecc.

³⁰ *Nabal* (*naval*) è la tela di lino non molto fina fabbricata a Morlaix, in Bretagna, e detta appunto morlè (RAE).

³¹ *Mizca*, da *miga* (lat. *mica*).

[Lucina] Quanta pazienza serve per questa lite? Dammi il bastone, sfacciata; oltre il danno, la beffa. Dammi il bastone.
 [Citeria] Oh povera me!
 [Lucina] Dammi subito.
 [Citeria] Gesù, mi ammazzerà!
 [Lucina] Dammelo, sudicia.
 [Citeria] No, signora.
 [Lucina] Dammi.
 [Citeria] Mi storpierà.
 [Lucina] Non me ne importa niente, traditrice; abbi giudizio, perché la prossima volta il peso nel grembo ti renda più cauta.
 [Citeria] Si è mai visto rompere un braccio per un po' di formaggio? Quale donna potrà sopportare una padrona così dura?
 [Lucina] Ora chiacchiera quanto ti pare e perdi tempo tutta la vita.
 [Citeria] Che tristezza! Con tante sventure che soffriamo noi buone donne, sorte davvero cattiva ha chi va in casa altrui. Non basta che una sia fatta schiava durante la settimana, anzi, come si dice, chi più serve, meno guadagna. Oh, illusa colei che è abituata a servire bene, perché al momento di sposarla non manca una scusa per cacciarla di casa! E pur sapendo che ci rimproverano senza causa, ci rubano le nostre ricompense e ci gettano addosso una fama che ci innalza a puttane e ladrone. Che miseria!

[Scena III]

[Giliracho] Oh, buongiorno, Citeria! È venuto ancora il signore?
 [Citeria] Lascia perdere, non me ne parlare, per amor mio, ti prego.
 [Giliracho] Su, su, su, su, ché ti strofino un po'! Che diavolo hai? Non stai bene? Forza, dà, maledetto il cieco [32]³², scendimi qualcosa per cena e io possa approfittare di ciò che la tua mano concede, e farti acquistare buona fama; sali questo recipiente di latte che ieri mi ha chiesto la nostra padrona.
 [Citeria] Perché?
 [Giliracho] Che diavolo ne so?
 [Citeria] A me non porti mai niente.
 [Giliracho] Sì, ti porto, certamente.
 [Citeria] Di', su, cosa?
 [Giliracho] Sterco.
 [Citeria] Per voi, che Dio vi mandi una mala pasqua, con tutte le vostre villanie.
 [Giliracho] Vada così per tutti e due, visto che insisti tanto.
 [Citeria] Che rozzo, malallevato, faccia da mulatta falsa, stupido come un pestello di mortaio.
 [Giliracho] Però se il mortaio sei tu, io triterò su di te la salsa.
 [Citeria] Taci subito, è un punto pericoloso per te!
 [Giliracho] Prendi cosa, corpo di san...? Che posso darti qui, se non ti do il pastrano? Affatturata, che subito ti arrabbi! Scendimi uno spuntino, muoviti, che la prossima volta ti porterò una ricotta. Muoviti, va.
 [Citeria] Me la porterai davvero?
 [Giliracho] Sì, per questa croce di Dio, un ricottone da far spavento, e magari saranno anche due³³. Vedi che chiama?
 [Citeria] Lasciala stare, che freme.

³² Eufemismo: *ciego per cielo*.

³³ Ricotta, *requesón*, è maschile in spagnolo, per cui si perde l'allusione oscena della risposta. Poche righe più sotto l'allusione è più chiara.

[Giliracho] Sali, presto, non fermarti, raccomandami alla padrona nostra, che le bacio i fianchi; e di sicuro di' alla negra labbrona che giuro su Lucifero di fare in modo che le si infetti la pizzicata dell'altro ieri³⁴.

[Citeria] Giliracho, di', non ti vergogni? Aspettami che scendo subito.

[Giliracho *da solo*] Dai, che qui mi diverto, non ti farà male nel caglio il ricottone. Le venga una maledizione a quella cisposa, credo che cerchi uno stallone. Oh com'è golosa d'ingoiare!³⁵ Dio, voglio provarci, pizzicarla tra le zampe, cercare di baciarla per vedere se consente di natiche; se venisse e acconsentisse, la prenderei nella rete e giuro che, se vuole, l'accosto al muro.

[Citeria] Prendi presto, mettilo nel cesto, che non vedano, per amor mio.

[Giliracho] Oh, sorella, che buono questo! Io ti bacio il sedere. Che smercio, ché ha sempre questi pezzi!³⁶

[Citeria] Che spudoratezza evidente!³⁷

[Giliracho] Non mi chiamo più Giliracho se non ti bacio di gusto.

[Citeria] Stai bene attento? Beh, tienimi questa tra i denti.

[Giliracho] Ma tieni tu questo ceffone.

[Citeria] Ahi! Che Dio ti faccia scoppiare, ignorante, scortese!

[Giliracho] Vattene subito.

[Citeria] Zitto, rinseccolito, che anche se perdo la ricotta, per santa Catalina, pagherai lo schiaffo.

[Giliracho] Zoccola³⁸, perdio, se torni fuori...

[Citeria] Cammina, va, asinaccio.

[Giliracho] Guarda, carbonaia³⁹, non vi venga indigestione di ricotta.

[*Da solo*] Va in malora, donna golosa, traditrice, tignosa, sudicia, vigliacca, manipolacoda⁴⁰, cardatrice⁴¹, scoreggiona, tette di vacca; nasona⁴², venditrippa,

³⁴ *Pellizco*, pizzicotto in senso chiaramente osceno: in pratica le sta dicendo che farà in modo di trasmetterle la sifilide.

³⁵ *Laminosa*, come prima *laminera*, da *lamer*: «*pasar blandamente la lengua por alguna cosa e traslaticamente vale tocar blanda y suavemente alguna cosa, gastandola o alisandola muy poco a poco*» (Aut.).

³⁶ *Cacho* è in generale il pezzo piccolo di qualcosa, specialmente di pane (Aut.: *fragmentum*). La battuta di Giliracho potrebbe dunque essere ironicamente volta a sottolineare l'insignificanza della colazione.

³⁷ Nel testo originale per questa battuta è saltata l'indicazione che l'attribuisce a Citeria (verso 576), per un errore tipografico (ci sono due battute successive attribuite a Giliracho).

³⁸ *Scopetera*, *escopetera*: «*Mujer que acompaña a los soldados, con matiz peyorativo y usado como insulto*», secondo Pérez Priego, nell'edizione del testo, in *op. cit.*, 71, nota 22, che cita Torres Naharro, *Himenea*, 1157. Il termine viene da *escopeta*, dall'italiano *schioppetto* (RAE: *Escopetero*, *armado de escopeta*). Direi che *scopetera* significa, come insulto, donna amante dello schioppetto. Tuttavia non sarebbe impossibile, trattandosi di un italianismo, che venga da *scopare*, *scopatrice* (che in spagnolo, alla lettera, si traduce *escobadera*).

³⁹ *Carbonera* potrebbe anche essere un modo di mettere in discussione la razza di Citeria, sottolineando iperbolicamente il colore scuro della pelle.

⁴⁰ *Sobacuda*: da *sobar* (=manipolare una cosa per ammorbidente, palpeggiare, seccare) e *cuda*, ant. per coda. In alternativa si può pensare a una derivazione da *sobaco*, ascella, da cui deriva, come voce attestata dai dizionari, *sobacuno*, cattivo odore ascellare: donna a cui puzzano le ascelle.

⁴¹ *Cardadora*, forse con riferimento osceno alla filatura, oppure con riferimento all'espressione *cardar la lana*, che significa metaforicamente «*quitar poco a poco a uno lo que tiene*» (Aut.).

⁴² Era offesa poco gradita, perché mettere in rilievo un grosso naso significava alludere a un'origine ebraica, dato che l'immagine popolare dell'ebreo è appunto caratterizzata dal naso di proporzioni maggiori di quello dei cristiani.

zuccona, occhiaccio da caprone, gambalarga, denti storti, lombacci di vacca!⁴³ O bestia in fregola, il demonio ti confonda, cervellino di gallina! O maiala in calore, maneggiamestoli di idromele!⁴⁴ Pidocchiosa, o gambastorta, erniosa, mucchio di strofinacci sudici, anche di asina guercia, formicaio di piattole! Oh, maledizione! Se avessi tempo! Ringrazia che è già tardi; ora voglio cavalcare! Su, prego che aspetti!

ATTO SECONDO

Fra Vegezio, frate;
Citeria, serva;
Lucina, dama;
Juanico, ragazzo;
Tesorino, cavaliere,
Pinedo, servo.

[Scena I]

[*Fra Vegezio entra pregando: Deus in adiutorium meum intende, ecc.*]

Che momento zi predizpone per recitare l'ufficio maggiore! Di che zanto lo facciamo ztamattina? Di Guglielmo il confezzore? *Virgam virtutiz. Dixit Dominuz...* Di', Juanico, che hai fatto del panino che è rimazto ierinotte alle due?

[Juanico] Padre, me lo sono gettato nel becco.

[Vegezio] Mala pazqua ti dia Dio! *Beatuz ille vir qui timet...* Vieni dietro a me; porti le bizacce, di'?

[Juanico] Sì, padre, e anche il moggio.

[Vegezio] La ztecca?

[Juanico] Non viene qui.

[Vegezio] Dio ti tolga la zalute. *Laudate, pueri, Dominum...* Di', ragazzo, che hai fatto del formaggio inzuppato che ci ha dato don Miguel?

[Juanico] L'ho mangiato senza alcun turbamento.

[Vegezio] Ti ci ztrozzazzi. *Credidi propter...* Di, imbroglione, che hai fatto del miele di Mur?

[Juanico] Padre, non ne è rimasto un boccone.

[Vegezio] Dei tumori di Gallur, che pazzavano l'Ebro a guado! *In convertendo dominum...* Di', ragazzo, è rimasto del latte nel tegame?

[Juanico] Io, padre, non ne ho visto una sola goccia.

[Vegezio] Zia maledetto mio nonno ze ti burli di me; io vado in rovina ze quando più zi va avanti, rinuncio a caztigarti; per l'abito di zan Pietro, ti devi proprio zbottonare i calzoni. Oh, oh, oh! E che? zono forse uno zerbinotto io?

⁴³ *Dentarruda*, per *dentuda*, «cosa que tiene dientes desproporcionados» (Aut.). *Sopicón*: ignoro il significato di questa parola.

⁴⁴ *Sobacazos de aguamiel*: *cazo* significa *mestolo*, *ramaiolo*; *sobar*, manipolare, forse nel senso che tiene in mano i ramaioli e beve molto. Però *sobar* intende un maneggio robusto, un palpeggiamento, più che un rimestolamento, e non escluderei che *cazo* sia contaminato in senso osceno, se non si tratta addirittura di un italianismo.

[Juanico] Ma se io non l'ho mangiato!
 [Vegezio] Oh maledizione a chi vi ha partorito, zignor vigliacco zpergiuro. Bazta. Non volete zbottonarvi, capronaccio, bastardo vigliacco?
 [Juanico] Non riesco a slacciarli.
 [Vegezio] No?
 [Juanico] Ora, ora mi sbottono.
 [Vegezio] Quezto, zì. Juanico azcoltami qui: non mentire, zii zincero.
 [Juanico] Ahi, ahi, ahi, povero me!
 [Vegezio] Mai, mai golozo.
 [Juanico] Le mie anche!
 [Vegezio] Zu, tacete, ancora inzizzate? Pulite prezto quezto occhio, che per questi tre giorni non ti mangerà il pidocchio. Zu, camminate, prendete quezta bizacce e affrettatevi prezto senza pena.
 [Juanico] Verso dove?
 [Vegezio] Verzo la città, a raccogliere pane per la cena. Vieni dietro. *Converte noz, Deuz...*
 [Va a sbattere]
 Mi aiuti il vero Iddio! Ahi coztole, ahi cervice! Che ridete voi, ztupido?
 [Juanico] Vi siete rotto il naso.
 [Vegezio] Gira zubito, va dritto per la zalina, per la caza di Joan Matheo; andiamo a caza di Lucina.
 [Juanico] Quale?
 [Vegezio] La figlia di Timbreo.
 [Juanico] Eccola qui.
 [Vegezio] Lazcia chiamare me.
 [bussa senza che rispondano per aprire]
Deo gratiaz, buon auzpicio! Buzza tu forte. Ecco, non debbono ezzere alzati. Che umiliazione!

[Scena II]

[Citeria] Ah che colpi da idiota! Chi chiama così di prima mattina?
 [Vegezio] Zono io, figlia, fra' Vegezio, eremita di Zant'Anna. Muoviti ora, e dirai alla tua zignora che mi faccia una carità, ché è un'ora che zto buzzando, e quazi due in verità.
 [Citeria] Che dolore!
 [Vegezio] Di' che zono il zuo confezzore, che ella ti capirà zubito e, benché indegno peccatore, prego per tutta quezta caza.
 [Citeria] Aspettate.
 [Vegezio] Figlia, andate con Dio. Ma perché uzciva turbata?⁴⁵
 [Citeria] Padre, per carità, potreste fare un giro, perché ora la mia signora non è vestita, e deve parlarvi, e non di fretta.
 [Vegezio] Va bene, cozi zia, io intanto andrò a dire mezza.
 [Citeria] Andate con Dio.
 [Vegezio] Egli ztesso rezi con voi, in tal forma, maniera e modo che venga anche con noi.

[Scena III]

[Tesorino] Come chi perde del tutto la speranza, come chi vive nel dubbio, circondato di tristezza, a cui, se la morte lo raggiunge, la sepoltura è vita, vado penando, sempre

⁴⁵ Malizioso suggerimento del fatto che le due donne non rispondevano, avendo qualcosa da nascondere.

navigando nel mare di innumerevoli dispiaceri e a poco a poco stillando il cuore dagli occhi⁴⁶. Quale Sansone per Dalila o quale Ammone per Thamar, fratello infedele, ebbe una così cieca passione, o quale Giacobbe per Rachele? Quale Teseo, qual Polifemo e Orfeo, quale Ifis disperato, qual Leandro o Macareo, quale di questi altrettanto addolorato? Come mi sento scontento di vivere, il senno fuori di giudizio, soffrendo un tormento maggiore di Ixione, Fineo e Tizio! Oh Lucina! Soave medicina del mal che porto meco! Accetterei di morire all'istante pur di poterti, triste, vedere. Meglio sarebbe, per non perdere ora l'anima in questa guerra, che andasse il corpo dove vuole, ch  alla fin fine   di terra. O amanti, quanti superbi dolori per la nostra pertinacia! Mai avevo pensato che l'amore avesse tanta forza. Gran miseria   riservata, e gran travaglio, a chi si umilia per amare.

[Scena IV]

[Lucina] Vieni qua, Citeria, mettimi un punto a questa cuffia. Oh povera me! Chiudi quella finestra, presto. Chi passeggia laggi ?

[Citeria] Il cuore me lo indovina senza che io lo sappia da me; lo saprai, tu stessa lo vedrai.

[Lucina] Chi  , di'?

[Citeria] Tesorino.

[Lucina] Ahi,   tornato indietro!

[Citeria] Sta venendo verso qua. Ahi, signora, dove entri ora? Bada che   maleducazione.

[Lucina] Oh misera, peccatrice, come sono dubbiosa!

[Citeria] Non c'  rimedio.

[Lucina] Ma se in questo tempo qualcuno ci vedesse parlare...

[Citeria] Finch  resta terra in mezzo, non deve importarti niente. Esci ora, che stai dubitando da un'ora.

[Lucina] Ohim  triste, che timore!

[Scena V]

[Tesorino] Bacio le tue mani, signora, inginocchiato al suolo.

[Lucina] Oh, signore, perch  tanto favore, che domani mi verr  meno?

[Tesorino] Di pi  merita il tuo valore, giacch  Dio ti ha tanto innalzato.

[Citeria, *a parte*] Che Merlino!

[Lucina] Lo dici forse, signore, perch  la finestra   alta?

[Tesorino] Figura di Serafino! Non era cos  futile la mia intenzione. Mia signora, com'  benedetta quest'ora che mi ha concesso Dio!

[Lucina] Davvero? Con una tale concessione gioirete ben poco voi.

[Tesorino] Tanto, invece, ch  godo gi  come un santo la gloria del paradiso.

[Lucina] Per l'anima mia, mi spavento nel vedere come parlate senza ridere.

[Tesorino] Davvero? La maggior pena che soffre il mio sentimento   pensare che la tua bellezza mi ritiene un grande ingannatore.

[Lucina] Non   vero, ma giochi cos  allo scoperto che no so che pensare.

[Tesorino] Dal mio semblante, che   di cadavere, puoi ben valutare.

[Lucina] Io, signore, non ti vedo un brutto colore, non so cosa possa essere.

[Tesorino] Le ossa brucia l'amore, mentre la carne resta sana.

⁴⁶ Si tratta di un monologo esageratamente drammatico, che mira ovviamente a suscitare un effetto comico.   ancora un elemento caratteristico del personaggio alla Calisto, gi  fissato nel modello elaborato da Rojas.

[Lucina] Che maestrie! Con questi tristi colori confondete più di quattro sciocche; muoiono diecimila amatori e mai suonano le campane⁴⁷.

[Tesorino] O signora, basti, basti per ora, non uccidermi in questo modo! Dammi subito, assassina, un altro genere di morte⁴⁸, povero me!

[Lucina] Triste, non piangere senza averne ragione. Citeria, va via di lì.

[Citeria] Vado subito.

[Lucina] Va, che verrò subito.

[Scena VI]

[Tesorino] A ragione io piango la mia perdizione, perché pensi un tale errore che mi raddoppi la passione chiamandomi ingannatore. Almeno, se ritieni così estranei a te i miei pensieri, metti la bocca nel tuo seno, non dirlo a me; è pur un anno che ti servo, e a mio danno, con fede sempre crescente, e in questo gran tempo solo due volte ti ho parlato; ben avresti potuto, signora, se tu avessi voluto, mettermi alla prova in questo tempo, e ora non dovresti più sdegnarmi in questo modo.

[Lucina] Basta, basta! Sii fermo in ciò che hai intrapreso e la mia ingratitudine cessi; poiché hai amato con fede tanto fedele, se sei mio, io sono tua. Ma voglio che sappi che, se è stato fiero fino ad oggi il mio pensiero, fu per metterti alla prova, anzitutto, se amavi con fondamento, ché in verità tua è la mia libertà, anche se l'ho dissimulato, e nel vedere la tua fedeltà, del tutto mi hai catturato.

[Tesorino] È un sogno, o un incantesimo, o un demonio che inganna il mio sentimento, o illusione diabolica o fantasma che appare nel vento?

[Lucina] Di questa pena ti darei la medicina se il luogo lo permettesse: io sono la tua serva Lucina e tu il mio signore Tesorino.

[Tesorino] Oh, signora! Poiché già pietà in te dimora, abbi compassione di me e dammi licenza ora di stare più vicino a te.

[Lucina] Lascia stare, ché se il tempo dà l'occasione, davvero ti prometto, signore, di accontentarti presto, purché tu venga in gran segreto.

[Tesorino] Così sia, però...

[Lucina] Oh povera me! Vattene, che quello laggiù non ti veda.

[Scena VII]

[Vegezio] Juanico, chi parla laggiù?

[Tesorino] Oh che finale mal consumato!

[Vegezio] Era qualcuno?

[Juanico] Io, padre, non ho visto nessuno.

[Vegezio] Buzza lì, dà buoni calci.

[Citeria] Che modo importuno di chiamare. Chi è?

[Vegezio] Io, non mi riconosci?

[Citeria] Sì, padre, aspetta un momento e aprirò questo sportellino⁴⁹. Entra, padre.

[Vegezio] Vieni dietro di me.

[Citeria] Toh chi c'è⁵⁰, Juanico, è possibile? Non vieni più a trovarci, sali e ti darò la colazione.

⁴⁷ Cioè non suonano mai a morto.

⁴⁸ Evidente l'interpretazione oscena del rimedio alle pene d'amore, chiesto regolarmente nella poesia cortese.

⁴⁹ È l'uscio piccolo che si apre all'interno del portone principale.

[Scena VIII]

[Tesorino] Mai viene un piacere che non si porti appresso un dolore; anche se m'inganno⁵¹, la fortuna è cambiata nel tempo e nell'occasione migliore, e maggior trionfo è il mio di quello di Scipione. La sollecitudine, i giorni così travagliati, le notti d'inquietudine, tutto questo è ben impiegato dove non c'è ingratitudine. È da vedere come dovrò comportarmi, giacché il campo è tutto per me, per entrare in casa, ché questo è ciò che si richiede qui; certamente, io so che il padre è assente e lei è rimasta in compagnia in casa con poca gente, solo con una zia. Oh che cosa avveduta e astuta ho pensato qui al volo! Il mio ingresso non è dubbio, se volesse questo frate; e non c'è dubbio se sostituisce i suoi vestiti e mi lascia i suoi abiti, la mia anima si scioglie da questo nodo che la vessa. Però va! Io so bene che lui non vorrà, perché è confessore di suo padre; ma bisogna pur chiederglieli con qualche scusa soddisfacente.

[Vegezio] Andiamocene. Non andiamo inzieme noi due, tu vattene a caza avanti. Cavaliere, Dio vi zalvi, perché fuggite con quezto azpetto?

[Tesorino] Padre mio, voi potete darmi rimedio, ché non mi prenda la giustizia.

[Vegezio] Che avete fatto?

[Tesorino] Uno sproposito, e certo non con malizia; è così: mi sono imbattuto in un uomo lì, che mi ha detto una sconvenienza e l'ho ferito in modo da lasciarlo quasi morto.

[Vegezio] Oh traditore!

[Tesorino] Accelerate, padre, signore, ché io sento gli sbirri.

[Vegezio] Mizero voi, peccatore! Come pozzo io aiutarvi? Che volete?

[Tesorino] Che mi diate questi abiti e prendiate il mio vestito, e subito vi nascondiate, perché non sia conosciuto.

[Vegezio] Va bene, zbottonatevi⁵² presto, senza indugio.

[Tesorino] Qui mi vedete.

[Vegezio] Prendi quezto zaio. E l'abito?

[Tesorino] Già dentro.

[Vegezio] E il cordone?

[Tesorino] Non ancora.

[Vegezio] L'avezzi io ciò che viene coperto⁵³; dopo aver mezzo la cappa, mettetevi quezto zcapolario. Oh, avete fatto un imbroglio a metà del mantello⁵⁴.

[Tesorino] Sto bene?

⁵⁰ *A la tuya*: espressione non chiarissima. *La tuya*, familiarmente, significa che è giunta un'occasione favorevole per la persona cui si riferisce (RAE). In questo caso esprime chiaramente sorpresa per la presenza di Juanico.

⁵¹ *Aunque frío*: espressione a cui non trovo senso logico, se non intendendola come *aunque me la frío*.

⁵² *Desbrochaos*, da *brocha*, ant. bottone (RAE).

⁵³ *Aya yo, cual se tapa*: frase a prima vista non chiarissima, di cui do una traduzione quasi letterale. Era normale l'uso del verbo *haber* per indicare possesso (oggi indicato con *tener*): *Aut.* fornisce in primo luogo questa accezione e solo in secondo luogo riporta l'uso di *haber* come ausiliare. Il congiuntivo presente indica auspicio, e di conseguenza *cual se tapa* indica l'oggetto del desiderato possesso. *Tapar* vuol dire tappare o coprire, e *cual* indica una modalità. Il senso dovrebbe dunque essere: ce l'avessi io come ciò che si copre, viene coperto, con evidente riferimento all'attrezzatura virile di Tesorino. Anche il precedente riferimento al cordone risulta ambiguo.

⁵⁴ Si tratta di quella specie di strascico lungo e diritto che l'abito da frate ha sulla schiena, fino a terra, per cui, calcolando la metà, è ovvio che Vegezio gli sta toccando ciò che in spagnolo si chiama anche *salvonor*, e che normalmente indichiamo come sedere.

[Vegezio] Zembrate un zan Vincenzo, oh! Ztate proprio da frate.

[Tesorino] Padre, vestitevi anche voi.

[Vegezio] Muovetevi, andate, ché perdetate tempo in zciocchezze, mettetevi zotto la zpada, ché potrebbe zervirvi, e entrate in quella locanda ze vi vedete in qualche pericolo.

[Tesorino] Lo farò; andate voi, in nome di Dio.

[Vegezio] Ora, dunque, Dio vi guidi.

[Scena IX]

[Tesorino] Il frate non si vede più. Con che scusa chiamerò? Che agonia! In ogni caso voglio chiamare.

[Citeria] Chi è là?

[Tesorino] Io.

[Citeria] Che mistero!

[Tesorino] *Deo gratias*, figlia mia. Ho dimenticato il mio salterio nella sala.

[Lucina] Finiscila, maledizione, non tenerlo alla porta.

[Citeria] Sali qua tu stesso, in nome di Dio, ché è già aperto.

[Scena X]

[Pinedo] Gentiluomo, ditemi il vostro nome, perché mi interessa saperlo.

[Vegezio] Di grazia, non zi alteri, ché non vi deve interezzare.

[Pinedo] Non insistete; se no, per Dio, che mi farete?

[Vegezio] Ziate corteze, voi, per amor mio.

[Pinedo] Giuro su Dio che non ve ne andrete, signor vigliacco rapinatore. Non fuggite.

[Vegezio] Ebbene, che diavolo volete? Perché mi correte dietro?

[Pinedo] Come? Portate la chierica? Giuro su Cristo che siete frate. Oh, accidenti al frocio irregolare, frate e rapinatore!

[Vegezio] Non mi maltrattate, io mi do al vostro amore.

[Pinedo] Non direte che è male ciò che avete fatto? Voi venite da una cattiva progenie⁵⁵, ché questi vestiti che portate, perdio, sono del mio padrone.

[Vegezio] Zanto Dio! Che mi volete fare? Levate di mano il pugnale!

[Pinedo] Io vi giuro sul corpo di Dio che vi tirerò fuori l'anima; senza mentire, dovete dirmi subito dov'è rimasto il mio padrone.

[Vegezio] Io non l'ho vizio affatto venire in quezto vicolo in cui zto.

[Pinedo] Maledetto il cielo e quel frocio di mio nonno; aspettate, visto che insistete.

[Vegezio] Ehi, non mi gettate a terra. Oh zignore! Mi uccidete.

[Pinedo] Siete frate? Su, parlate presto, rapidamente.

[Vegezio] Lo zono, a dire il vero.

[Pinedo] Al diavolo questo garbo. Non mi direte la malvagità che avete fatto?

[Vegezio] Voi appendetemi pure a quezto zoffitto e fate bene ciò che vorrete; ze mi fate un torto o un dritto, con Dio ztezzo avrete a che fare.

[Pinedo] Che bontà. Siete già sulla strada della santità; ma maledetto Sansone se vi loderete di questa malvagità, su, fate la confessione, don pennacchio, testa morsicata, bavoso⁵⁶, pensate al frangente in cui vi trovate.

⁵⁵ *Ramo*: la traduzione segue una delle accezioni date da *Aut.* per *rama* (entrambi i termini indicano il ramo ma, come specifica il dizionario, la forma maschile si applica di preferenza al ramo staccato dall'albero). A senso si potrebbe pensare che ramo indichi qui un losco affare, ma non trovo riscontro nei dizionari.

[Vegezio] Pensate voi che zono zacerdote e badate bene a ciò che fate!
 [Pinedo] Signor ladrone! Su, dite la confessione, smettete di pensare a questo.
 [Vegezio] Con cuore contrito, io, peccatore, mi confezzo.
 [Pinedo] Su, presto!
 [Vegezio] Dite voi, zignore, il rezto, che mi prende un gran deliquio.
 [Pinedo] Tenetemi dritto questo collo, lasciate questa manica del vestito.
 [Vegezio] Dio del cielo!
 [Pinedo] Perdio, siccome mi fate pena, non vi tolgo la vita ora, lasciate i vestiti a terra e camminate, andatevene in malora, presto, subito, e, in penitenza misericordiosa, fino a quell'incrocio un poco di disciplina con la guaina della spada; a proposito, lasciate subito il giubbetto.
 [Vegezio] Zignore, non picchiate troppo forte!
 [Pinedo] Non lo farò. Farò il possibile⁵⁷.
 [Vegezio] Ahi, ahi, che frustate mortali.

ATTO TERZO

Girilacho, pastore;
Tesorino, cavaliere;
Perogrillo, pastore;
Lucina, dama.

[Scena I]

[*La scena si svolge in campagna. Cammin facendo, Girilacho si mette a dormire, legandosi l'asino con una corda sul corpo*]

[Girilacho] Ora fatemi questo piacere, signor asino, aspettate, perché io voglio fare qui cose che vi meraviglieranno. Aspettate, e ci si preparerà; voi, signore, non fate il matto, camminate pianino, che voglio dormire un poco. Per fare in modo che non sbagliamo strada, dormirò come un infanta, voi, bisaccia, siete il guanciaie; voi, pastrano, sarete la coperta. Con buona abilità, davvero, ché il sonno è venuto, orsù, venga in buonora, ché essendo lungo il cammino, posso ben dormire una mezz'ora. Dannate, che mosche indiavolate! Oh che maledetti beccatoni! Oh porca puttana, che punture sento in queste naticone! Se ci riuscissi, giuro che ti concerei bene; ma io ci giuro⁵⁸ che subito vanno alla faccia. Maledizione a queste bestiacce. Sant'Antonio, che

⁵⁶ *Cabez mordido, babote*: il primo termine potrebbe essere un'allusione alla tonsura; il secondo è riportato da RAE come derivato da *baba* e variante di *baboso*, che ha anche altre accezioni.

⁵⁷ *Embido [envido] el resto*: frase che significa puntare tutto il denaro che si ha davanti in una partita; metaforicamente, fare il possibile (RAE). Potrebbe anche significare: ci scommetto.

⁵⁸ *Jugaré de maña*: in Covarrubias, *Tes.*, «*hacer del juego de maña, cuando uno dilata la conclusión de un negocio, porque conoce que le han de condenar*». Potrebbe essere usato nel senso di: tanto so come va a finire.

persecuzione! Prendi, allora, che ti lamenti? Dio, che trippa, e che pungiglione, sul labbro me le lasci! Tornate ancora? Oh, maledettissimi anni possiate vivere, voi e non so chi altro! Un maledetto fuoco vi bruci; meglio coprimi bene. Via! Bada, che verrà il lupo.

[Sogna]

Minguillo, sciogli questo cane; corri, corri per di qua, che il montone del campanaccio... Oh, Beleta! Lasciami questa cinta e ti farò un paio di manicotti, cerca chi te lo metta, con le tue maledette moine⁵⁹. Oh che inganno, e che sogno dolcetto, che non c'è chi possa stancarsene! Dio, ho perso il berretto, e l'asino è rimasto là! Oh, maledizione! Dovrò tornare indietro! E se l'ha trovato il lupo? Dove diavolo sono andato a parare? Gesù, non so dove sto! Oh, che ansia! O piaghe di san Millán! O asino mio! Che farò? I lupi ti mangeranno, dove ti cercherò? O san Bras!

[Scena II]

[Perogrillo] Giliracho, che diavolo hai? Con chi diavolo hai litigato?

[Giliracho] Oh, Perogrillo! Vedrai, ho perduto il mio povero asino.

[Perogrillo] Non stare in pena. Come? Hai forse due asini?

[Giliracho] Oh, non ne avevo che uno!

[Perogrillo] Allora l'asino con cui vieni di chi è? Non è di nessuno?

[Giliracho] Quale? dimmi.

[Perogrillo] Oh! Ti do fuoco, animale/

[Giliracho] Eh, non scherzare, finiscila!

[Perogrillo] Quello che hai alla corda⁶⁰.

[Giliracho] Perdio, non mi ricordavo!

[Perogrillo] Dio ti assista, hai meno intelligenza di una pala, o di un cane.

[Giliracho] Voi, signor ciuco, alla malora, non potevate dire qualcosa? Bocc'aperta⁶¹.

Vedete che uno si ammazzava, e non parlate più di un cane. Guardate lo stupido come taceva!

[Perogrillo] Non hai mai sentito il campanaccio?

[Giliracho] Penso che non mi sono mai svegliato, con l'occhio pieno di cispà, e sognavo non so che, che avevo nella capanna Beleta, la figlia di Mariprieta, tua cugina, e che noi due ci davamo da fare.

[Perogrillo] Gli anni maledettissimi che Dio ti mandi, signor mulaccione! Pensate che sono un ragazzo?

[Giliracho] Che male te ne sarebbe venuto?

[Perogrillo] Giliracho, non scherzare su questo argomento con me.

[Giliracho] Perogrillo, perdinci, mi meraviglio di come la prendi sul serio.

[Perogrillo] Taci, diavolo, sonaglino, non parlarmi in questo modo.

[Giliracho] Sei più acuto che se fossi muto.

[Perogrillo] Almeno più di te.

[Giliracho] Su, scioglimi questo nodo.

⁵⁹ *Garabitos* per *garabatos*, uncino, ma anche «*un cierto aire, garbo, brío y gentileza, que suelen tener las mugeres, que aunque no sean hermosas les sirve de atractivo*» (Aut.)

⁶⁰ Credo si debba intendere che Giliracho si è legato l'asino alla vita o da qualche altra parte, per non perderlo mentre dormiva, e si era dimenticato.

⁶¹ *Doña baba*: non esiste l'aggettivo *babo*; si potrebbe pensare a *bobo*, *boba*, nel senso di *sciocca*, *stupida*, ma in tal caso si capisce poco il femminile. È probabile che *doña* concordi con *baba*, sostantivo, che significa *bava*, ma viene usato anche per indicare lo stupido che sta a bocca aperta e dunque *se le cae la baba* dalla bocca.

- [Perogrillo] Gesù mi aiuti, quanto sei sapiente! Certamente mi lecchi il culo; vuoi fare a insulti con me?
- [Giliracho] Perdinci, è una lode per te se debbo prendermela con te.
- [Perogrillo] Sempliciotto, ti atteggi a sapiente e non sai più di un mulo; ti tolgo quel dente solo con un pelo del culo.
- [Giliracho] Malriuscito, possa vederti carico di tigna e geloni, e portare fino al paese un sacco di merda!
- [Perogrillo] Questo castigo⁶² non te lo assolve il papa; tua moglie ti cornifichi e tu col tuo stesso mantello coprigli il loro pane fresco.
- [Giliracho] Stupido, ti suffumigo queste gorguzzole e ti caco in testa, e nel tuo buco posteriore le vespe facciano l'alveare.
- [Perogrillo] Ma, compare, per dove ti partorì tua madre metto queste albarde, poi a te e a tuo padre metto i rispettivi basti.
- [Giliracho] Mulattone, piattole e prurito ti vengano in questi fori, e i pidocchi ti divorino persino il bastone e la bisaccia⁶³.
- [Perogrillo] Le zampe ti si riempiano di zecche e le ascelle di cimici, e te le tolgano a secchiate, e ti possa gonfiare come un grande otre.
- [Giliracho] Maldicente, non ti durino fino a novembre il canino, la mandibola e ogni altro dente, e ti aumenti come mosche il tuo bestiame a dicembre⁶⁴.
- [Perogrillo] La cervice te la mangino dannosi lombrichi; tua moglie ti torca il naso tra mille sussulti mentre urla⁶⁵.
- [Giliracho] Con due randelli te le diano e con sei pali *in medio genitorum*, e ti affondo nelle natiche *in secula seculorum*.
- [Perogrillo] I tuoi mastini, visto che vai per latinorum, ti si mangino i fianchi, e trenta ronzini ti diano ciascuno sei paia di calci.
- [Giliracho] *Virgam meam*, quando *culus tuus* s'introduce⁶⁶, stia aspettando alla porta, *et in postea*, così sia, la tua persona resti morta.
- [Perogrillo] Oh, bestiale! Voglia Dio mandarti un male e tu sorbisca per medicina un orinale di moccio con cacate di gallina.
- [Giliracho] Cattivo curato⁶⁷, taci, ché per la mia bontà, in cose di cattiveria voglio dartela vinta, tripponaccio da otre.
- [Perogrillo] E che? Pensavi forse che sono uno stupidotto? Perdinci, ché già si conosce un mucchio di latinerie: declinare, coniugare i verbi e un'altra cosa più oscura, e sapere senza errori il nominativo⁶⁸ *musa*.
- [Giliracho] Infelice, e dove diavolo hai studiato? Gesù, Gesù aiutalo!
- [Perogrillo] Dammi un nome difficile e tosto vedrai chi sono.
- [Giliracho] Dai, allora, su, declina *agotelus*⁶⁹.
- [Perogrillo] Perdinci, qui s'è che si caca! *Hic et hoc, agotelus*, giuro che bisogna fare la propria parte⁷⁰.

⁶² *Trapa*, probabilmente per *tropa*, che nel registro colloquiale indica un castigo a frustate, calci, ecc. (*Aut.*). *Trapa* è attestato nei dizionari, ma significa strepito, rumore, ed è incoerente con il contesto.

⁶³ *Cayado* e *çurrón*, naturalmente in senso eufemistico.

⁶⁴ Modo particolarmente ricercato di augurargli di avere il pane ma non i denti?

⁶⁵ *Tener sus cuentos*: «*tener trato carnal con alguna muger*» (*Aut.*), ma *tener cuentas*: avere risse, alterchi (*Aut.*). *Se te pixe*: forse da *pillar*, italianismo: afferrare, pigliare.

⁶⁶ *Se pea* per *se pega*

⁶⁷ *Abad*, che anticamente indicava il parroco.

⁶⁸ *Nomenatibo*: probabile alterazione burlesca.

⁶⁹ Du Cange riporta il termine *agotallum*, strumento per aggotare, estrarre l'acqua penetrata in una barca e rigettarla in mare (lat. *agotare*); riporta anche *agotum*, canale (*Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Akademische Druk - U. Verlagsanstalt, Graz 1954, s. v.).

⁷⁰ *Hay que tirar*, col verbo nell'accezione: «*partem sibi debitam assumere*» (*Aut.*).

[Giliracho] Dai, di'.
 [Perogrillo] *Genetiuo, agoteli, in datiuo, agotelo.*
 [Giliracho] Questa te la nego a te, la puttana di tua madre.
 [Perogrillo] Taci, folle, che perdinci questo è ancora poco.
 [Giliracho] Per l'anima tua, non si disturbi; di', che abbiamo per moccolo?
 [Perogrillo] *Hic et hec hoc*, mangiasorbe.
 [Giliracho] Figlio di puttana, che grammatica corrotta! Al diavolo le tue scienze.
 [Perogrillo] Di più so, signor sterco, ché so fare sconvenienze, e inoltre la luna di ogni mese, e di giochi più di trenta e bacia il culo di tre.
 [Giliracho] Bacia tu il culo di ottanta, baccelliere, fammi un gran piacere, mostrami qualcosina.
 [Perogrillo] Allora che possiamo fare? Quello della pantofola?
 [Giliracho] Oh, mi rifiuto, ché non capisco questo gioco né mai l'ho capito!
 [Perogrillo] Perdinci, anche se sei cieco, io te lo farò imparare. Guarda, fratello, siedì sul terreno piano nel modo in cui sto io, e alza le natiche subito quando le abbasso io; con un buon accordo, mi colpirai con la scarpa a metà del sedere, e io dopo, in risposta, farò allo stesso modo⁷¹.
 [Giliracho] *Quantis* che tutto questo già lo so, ma ascolta due osservazioni: guarda, fratello, per l'anima tua, non mi colpire sui bottoni.
 [Perogrillo] Alza bene. Oh, maledizione a sant'Arén, non alzi tu quando alzo io! Ora hai fatto benissimo.
 [Giliracho] Al diavolo chi vi ha partorito; testone, che manganellate dai davvero! Gioca attentamente, mulo, pensi che io abbia le antifone⁷² del culo di acciaio?
 [Perogrillo] Passa, passa.
 [Giliracho] O figlio di bagascia, che burle mi fai sempre!
 [Perogrillo] Io ti lavorerei la massa, ma ora non sono in vena.
 [Giliracho] Alza, presto, oh che culaccio da cesto!
 [Perogrillo] Questa è la tazza in cui bevi.
 [Giliracho] Ora, dunque mi gioco tutto, dammi questa che mi devi.
 [Perogrillo] Ahi, natiche, alza se vuoi alzare!
 [Giliracho] Ah maledetto san Mamés! Figlio di puttana, regolare, mi hai frantumato il retto!
 [Perogrillo] Le pedate, perdinci, le hai stampate agli angoli della coda.
 [Giliracho] Io ti mando cattive streghe se alla fine mi devi qualcosa.
 [Perogrillo] Come si sforza! Non dare colpi con tutta la tua forza, sennò ti annullo.
 [Giliracho] Ma ancora non è cotto il cavolfiore.
 [Perogrillo] Mi hai già spellato il culo.
 [Giliracho] Quanti ostacoli; togli subito queste braccia, figlio di puttana, facchino!
 [Perogrillo] Sembriamo due magli di una gualchiera.
 [Giliracho] Compagno, forza, io voglio andarmene, ché è già molto tardi, perdio.
 [Perogrillo] Allora vestiamoci prima, e andiamo tutti e due.

[Scena III]

[Lucina] Mio signore, fammi un gran favore, poiché ormai sono tua, al mio disonorante errore applica il rimedio.

⁷¹ Può darsi che corrisponda a ciò che *Aut.* chiama *Jugar a los batanes*: «*Juego que se hace por diversión entre dos o más personas, tendiéndose en el suelo pies con cabeza iguales, y levantando las piernas alternativamente, con un zapato, u otra cosa que tienen en la mano, dan un golpe en el suelo y otro en las nalgas del que tiene las piernas levantadas, y a compás de un son que les tocan, que llaman el Villano, repiten este ejercicio el tiempo que les parece.*».

⁷² *Antiphonas*: familiarmente significa *sedere*.

[Tesorino] Di certo non sarò negligente in un giorno simile; ora ti supplico di stare a riposo. Mia signora, la mia persona ti è debitrice del rimedio opportuno; non stare ora alla porta, perché non ci veda qualcuno.

[Lucina] Per amor mio, non perdere il tuo onore, signore, proprio ora che si ha fiducia in te.

[Tesorino] Io parlerò al tuo confessore oggi, in questo stesso giorno, affinché lui, come mediatore fidato, dacché errare è umano, metta tutto in ordine con una tale livella da far risultare tutto molto appianato e squadrato quando sarà tornato tuo padre, ché credo che ne avrà gioia, e se darà in escandescenze⁷³, il fatto stesso lo costringerà.

[Lucina] Fa in modo che sia come in confessione, ciò che direte tra voi due.

[Tesorino] Non ti peni ora questo turbamento, signora, sta con Dio.

[Lucina] Signore mio, quel Dio benigno e pio mi ti conservi.

[Tesorino] O fortunato, ho perduto il giudizio pensando a ciò che ho passato.

[Scena IV]

[Perogrillo] Giliracho, di', non cavalchi, ubriaco?

[Giliracho] Guarda, guarda tonto, chi è questo curvo curvo⁷⁴, che viene lungo il sentiero?

[Perogrillo] È donna? Oh maledizione a Lucifero! Porta cuffiette.

[Giliracho] Che sciocchezza, tu devi essere cieco, non vedi che è frate, asino?

[Tesorino] Dio vi salvi, amici, dove andate?

[Giliracho] Alla malora veniate! Perché lo volete sapere voi?

[Tesorino] Certo parlate scortese; se volete, mi farete un grandissimo piacere e grazia quasi infinita, se mi mostrate il cammino per il santuario di sant'Anna.

[Perogrillo] Perdio, non arriverete domani con questa gonnaccia.

[Giliracho] Se volete andare piacevolmente, toglietevi lo scapolare.

[Tesorino] Sta bene; ditemi, se ora volete, quale di queste è la strada.

[Giliracho] Giuro che vi si dirà! Ascoltatemi attentamente: per prima cosa scendete per quel poggio e v'imbatterete in un dirupo, e sulla mano destra un sentiero e all'estremità un pioppo bianco; e a questa mano traversate per un gran piano e arriverete a un pino; vedrete lontano un melo che sta accanto a una strada; tirate dritto e, entrando in una macchia fitta...

[Tesorino] Ora trovate uno che capisca.

[Giliracho] Scusate, non disperate, ché subito vedrete il sentiero e, poi, troverete un ciglione e un monte non piccolo; quando meno ve l'aspettate, sbatterete gli occhi sul santuario.

[Perogrillo] Tanti artifici, per persone discrete, non sono necessari, perdio.

[Giliracho] Se ci dà una mancia, verremo tutti e due con lei.

[Tesorino] Sta bene.

[Giliracho] Venga subito il pagamento e non pensate di ingannarci.

[Tesorino] Non ho questo pensiero; prendete subito, uno sull'altro.

[Perogrillo] Ecco, sì.

[Giliracho] Perogrillo, hi, hi, hi! Stia bene la sua reverenza⁷⁵; padre, cavalcate qui, non stancatevi, per l'anima mia.

[Tesorino] Su, camminare, ché non voglio cavalcare.

[Giliracho] Allora, per l'anima di mia madre, io debbo cantare; voi mi punzecchierete l'asino, padre.

⁷³ *Salir de madre*: «Exceder con superabundancia» (Aut.).

⁷⁴ *Caxo*: non come forma di *cacho* (spicchio, frammento), ma di *gacho*, *cabizbajo*, *torcido*, *fiexo*, *cansado* (Aut.).

⁷⁵ *Rebelencia*.

ATTO QUARTO

Pinedo, servo;
Tesorino, cavaliere;
Citeria, serva;
Fra Vegezio, frate;
Lucina, dama;
Giliracho, pastore.

[Scena I]

[Pinedo] Che vita amara la mia, che riposo, che piacere, ché notte e giorno non mi manca mai da fare! Chi ha mai visto, corpo di Gesucristo, traccheggiare⁷⁶, in una condizione così traditrice, maledizione all'anticristo, per le strade a quest'ora? Al diavolo quel vigliacco rozzo che segue il palazzo nel vizio⁷⁷, dovrebbe gettarsi nel fuoco o dedicarsi a un lavoro. Vegliate sin quando sentite le due e cenate alle ottanta; e se riposare tre ore, è un giorno su novanta. Sono prive di senno le loro fantasie, ci trattano con mille rimproveri, le notti cambiano in giorni e i giorni in notti; e alla fine⁷⁸ ci lasciano come una cosa vile, senza un solo reale e ci si deve, infine, rompere la testa all'ospedale. Se non trovasse, o fallisse il mio signore, il rimedio a questa angoscia, se questa vita durasse ancora, presto ci licenzieremmo⁷⁹. Sono spaventato, perdo, e stupito quando mi fermo a pensare come il diavolo lo ha aiutato a operare una tale astuzia. Ma il frate, con che finta noncuranza si era messo a negare con forza, a nulla era servito minacciarlo di morte! Che modo diabolico e artificioso, che pensiero astuto! Giuro su Dio, non l'avrei creduto se non per il suo giuramento! Vedrete che anche se quei due si vedranno in contrasto con suo padre... Ma che Dio non mi favorisca se non scappo al momento giusto. Ora rimane da mettere la mia diligenza pronta per dar fine al mio piano; per concertare la festa, parlare subito con Citeria. Sarà bene fare un giro da quelle parti, ché già si avvicina l'ora; con Citeria si darà l'avviso alla sua signora.

[Scena II]

[Citeria] Gesù, non si vede nessuno, tarda molto questo signore. Dio voglia che non la lasci disonorata la mia signora col suo danno, non è questa la prima volta che la disilludo su questo. Che fastidio s'è avuto, oltre a tutto, senza potercelo evitare.

[Pinedo] Ehi, Citeria, sorella mia, felici giorni ti dia Dio.

[Citeria] Ah, Pinedo! Per l'anima tua, parla piano.

[Pinedo] Come? Chi c'è con te?

[Citeria] Nessuno, ma ho paura che vi sia qualche testimone vicino.

[Pinedo] Non c'è ragione di stare con questo dubbio.

[Citeria] T'inganni davvero, ché non c'è vicolo più cattivo in tutta la città.

⁷⁶ *Trastejar*: «*Metafóricamente vale recorrer, o mirar cualquier cosa, para aderezarla o componerla*» (Aut.).

⁷⁷ Forse sarebbe meglio *sigue en palacio*, cioè continua a vivere nel palazzo nel vizio.

⁷⁸ Non capisco. *Malsín* significa spia. Non sarà invece *mal fin*?

⁷⁹ *Hacer san Juan*: «*Phrase con que explican los mozos de salario, ajustados por plazos, que quieren despedirse: como dando por cumplido el plazo antes de tiempo*» (Aut.).

[Pinedo] Vedrai allora che tosto saprai della mia venuta e del suo perché, e alla tua signora dirai ciò che ora ti dirò: dille con sicurezza che sono d'accordo il mio padrone e il suo confessore, dato che è riuscito a portare in porto la cosa con grande abilità; e la cosa è che, prima che l'alba dia segno della sua venuta, saranno qui, per cui sua grazia stia pronta.

[Citeria] Secondo questo non sarà lunga la pratica; saranno appunto le due ora.

[Pinedo] Ti assicuro e do per certo⁸⁰ che verranno da qui a mezz'ora. Muoviti ora, va, di' ciò che ti ho detto.

[Citeria] Ho paura che tardino.

[Pinedo] Va subito e torna qui per sapere quando arriveranno. Oh, maledizione, che vicolo chiuso per quelli che vengono colti in fallo. Giuro su Dio crocifisso, sono morto se mi trovano qui! Senza mentire, giacché non c'è dove fuggire, mi prenderanno nella rete; perdio, voglio salire in cima a questa parete. Se verranno, forse non mi vedranno, ché è molto buio, o magari penseranno che sono un merlo del muro.

[Citeria] Ehi, Pinedo!

[Pinedo] Giuro su Dio che ho molta paura! Dio mi liberi dai traditori, voglio sedere buono buono; al diavolo i suoi amori.

[Citeria]⁸¹ Ohilà, ehi! Ehi! Che diavolo, se n'è già andato!

[Pinedo] No, sorella, sono qui.

[Citeria] Non ti vedo, per l'anima mia; ora ti vedo, Dio ti si porti⁸². Ma di', perché sei salito lì? Non metterti in pericolo.

[Pinedo] Per stare vicino a te, e perché nessuno ci senta.

[Citeria] Dio mi aiuti, la mia signora è in sala. Sua zia sta dormendo, andrà tutto in malora se facciamo rumore.

[Pinedo] Ma che riparo che avrei trovato, sorella, se fossi il tuo amico! Come starei seduto con te su questa finestra!

[Citeria] Ci mancava questa: diventi anche audace? Che faranno quelli che possono camminare?⁸³

[Pinedo] Saprei ben rodere un osso anche senza denti.

[Lucina] Ehi!

[Citeria] Signora! Pinedo, resta qui in pace, la mia signora mi chiama.

[Pinedo] Va con Dio, va in malora; preferirei stare a letto. Che piacere! Maledetto Lucifero se non sto tremando tutto.

[Scena III]

[Tesorino] Dev'essere Pinedo; padre mio, vieni in silenzio.

[Vegezio] Certamente, con ragione azzai evidente mi rimprovererà zuo padre.

[Pinedo] Giuro su Dio, io sento gente; sono andato, come mia madre. Che farò? Da che parte scenderò? Per Dio, non posso dondolarmi; se voglio scendere, cadrò; è meglio starmene quieto.

⁸⁰ *Confessar: «Decir la verdad, cuando uno es preguntado, o voluntariamente; Reconocer y tener por cierta alguna cosa, obligado de la fuerza de la razón» (Aut.).*

⁸¹ Citeria sta parlando dal balcone, quindi è più o meno all'altezza di Pinedo che è salito sopra un muro.

⁸² *A Dios te doy: dar a Dios, «Modo de hablar que impróprissimamente se suele usar para dar a entender el desprecio, poca estima y ánimo de apartar de sí u desechar alguna cosa, y tal vez el enfado que ocasiona: el qual se debiera corregir y quitar enteramente de nuestro lenguaje» (Aut.).*

⁸³ Sembra un'allusione pesante: se cominci a corteggiare tu, che faranno quelli che, inoltre, possono passare ai fatti?

[Tesorino] Non bisogna parlare. Io so che lui non ne avrà dispiacere; padre, non pensate a questo, smettiamo di parlare ora, che serve a prolungare la pratica.

[Vegezio] Per l'anima mia, non vedo dove mettere il piede.

[Tesorino] Date qua la mano, allora.

[Pinedo] O Gesù, parlerò!

[Tesorino] Ora arriviamo.

[Pinedo] È il mio padrone. Ehi, signore!

[Tesorino] Chi va là?

[Pinedo] Il tuo servo.

[Tesorino] Cos'è questo salto che hai fatto, ché hai fatto un gran rumore?

[Pinedo] Per il piacere che sei arrivato in tempo.

[Tesorino] Ben poco ti rimango obbligato, fratello Pinedo.

[Pinedo] L'ignoranza ha causato l'occasione di metterti le mani addosso.

[Vegezio] Che materia eztranea al nostro vagabondare! Hai parlato con qualcuno?

[Pinedo] Ho parlato con Citeria e il momento è assai opportuno. Eccola qui.

[Citeria] Ehi, Pinedo, sei lì?

[Pinedo] Il mio signore è già venuto.

[Citeria] Ahimé peccatrice, quanta paura ho!

[Tesorino] Ti prego di non agitarti; cammina, va, di' alla tua signora che può scendere subito, ché questo è il momento giusto.

[Vegezio] Signore, quanta paura ho che qualcuno possa trovarci qui!

[Tesorino] Non c'è pericolo di questo, non è di passaggio questa strada.

[Scena IV]

[Lucina] Apri, presto.

[Tesorino] O mia signora Lucina, che onore grande ricopre la mia indegnissima persona!

[Vegezio] Oh, Lucina, figlia, figlia!

[Lucina] Padre mio! Quando capita lo sproposito senza rimedio è dolersene; se c'è una parte di errore, è mia, e ormai non si può fare altro.

[Vegezio] Certamente il diavolo, che è diligente, ti ha procurato questo mezzo, ma alla fine, da prudente, hai cercato il rimedio migliore; e in verità, zecondo la gran bontà che pozziede Tezorino, mi rallegro che la tua leggerezza abbia trovato un cammino cozi buono.

[Tesorino] Però io vorrei, padre mio, che concludessimo presto, ché il giorno si sta avvicinando.

[Vegezio] Zu, dunque, zu, zi faccia il rezto; zia cozi, avvicinatevi qui voi due, date qua le mani e dite in quezto modo, con i cuori ben zincerì: Io, Tizio, come Zan Pietro romano comanda, vi prendo in zpoza. Piaccia a Crizto zovrano, e vi conzervi in quezta coza! Io, Tizia, prendo molto volentieri voi, Tizio, in zpozo. Noztra Zignora e Zant'Anna vi facciano vivere nella gioia. Voi, zignore, abbracciatela con molto amore; non ztate tutti e due fermi, quezti intorno zappiano che ziete zpozati. Ora due parole zoltanto azcoltate con attenzione, voglio farvi brevemente una breve predica. Figli miei, guardatevi dagli zpropositi di quezto mondo tranzitorio, non ziate freddi con Dio e penzate che c'è purgatorio. Con ingegno, dato che la noztra vita è lotta, ciazcuno zi ztringa a Dio, ché cozi recita David nel Zalmo 37: l'occasione è zolo una confuzione e uno zcuro labirinto. E quezto dice Zalomone, *Proverbiorum* quarto e quinto: *O Deuz, quantum peccatum in Zpiritum Zanctum*, dice Dio non lo perdono, *legitur hoc quod ezt tantum: Exodo, capite nono*. Infine, il mio padre zant'Agoztino e altri trentamila dottori non zi allontanano in una pagliuzza da quezti zottili artifici. Il Toztado e un altro illuztre dottore lodano con lingua delizioza la pazienza nello zpozato ezzere coza molto gentile; e benché veda che zua moglie zi dedica a un altro per vanagloria, abbia per certo e creda *cornu eiuz exaltabitur in gloria, ad quam noz perducat, ecc.*

[Pinedo] Che intermezzo! Questo frate è matto, è proprio l'ora per il sermone!

[Vegezio] Zignori, perdonate, io me ne vado zenza dilazione.

[Tesorino] Ma sicuro?
 [Vegezio] Zi, perché ho un impegno e farei un grandissimo errore; comunque la coza è a buon porto; la Vergine cozi alta illumini la vostra vita e vi guidi.
 [Tesorino] Se volete, verrò con voi.
 [Vegezio] Dio non voglia che io guazti la fezta. Reztate con Dio.

[Scena V]

[Tesorino] Adesso, signora, poiché per ora non rimane altro da compiere, voglio farti sapere ciò che penso, ed è vedere che, essendo già mia moglie, sembra cosa inutile, giacché alla fine si dovrà sapere, non portarti a casa mia; e perciò, se si diffonde la notizia, una volta tornato tuo padre, chi ti rimprovererà potrà solo dire che sei stata con tuo marito.
 [Lucina] Ma, signore, mi sembra sia meglio, una volta tornato mio padre, parlargli come si conviene, dissimulando l'errore.
 [Tesorino] Questo no, perché l'accordo tra me e il tuo confessore è stato che andrà lui, quando io voglio, dal tuo signore, e gli racconterò che non c'è rimedio all'accaduto, e lui stesso lo consiglierà di ricorrere a questo mezzo, cioè dissimulare il suo dolore, dicendosi molto contento, perché non si può fare altro che darmiti in matrimonio.
 [Lucina] Sia benedetto; con mio padre avrò pena, pagherò le mie colpe.
 [Tesorino] Intanto, signora, dovrai stare a casa mia questi due giorni.
 [Lucina] Ah, miseria, voglia Dio che io esca ancora bene da questo vagabondaggio. Vieni con me, Citeria.
 [Citeria] Ahi, come starà tua zia!
 [Lucina] Però reggiti e sali silenziosamente, non fare alcun rumore, ché se la negra ci sente, fa conto che tutto è andato. Va avanti, scendi il mio mantello e il cappello e chiudi questa porta verso di te.
 [Tesorino] Tu, Pinedo, vieni dietro.
 [Lucina] Citeria, vieni ben coperta.
 [Tesorino] Andiamo, andiamo signora, ché perdiamo tempo, usciamo dal vicolo.

[Scena VI]

[*Entra Giliracho, cantando:*]

Era domenica delle palme
 mentre dicono la passione,
 e il buon conte Valdovino
 si saziava di cetrioli
 all'ombra di un melone.

[Lucina] Ah, signore!
 [Tesorino] Signora, non temete.
 [Lucina] Ah, ci riconosceranno!
 [Citeria] Ah, Gesù, è il pastore che deve venire per il pane! Che faremo?
 [Giliracho] Guarda, hu, non urtiamoci, curva lì, fermatevi là.
 [Tesorino] Pinedo, fermati, arrestiamoci.
 [Citeria] Certo ci riconoscerà.
 [Pinedo] Non bisogna parlare, non potremo passare perché è stretto il vicolo.
 [Giliracho] Giuro di strapparvi se non vi mettete in un angolo.
 [Lucina] Signore, mi sembra meglio, perché questo sciocco schiamazzatore non metta in agitazione il quartiere, metterci d'accordo con costui, che gli parliamo, e qualche scusa gli daremo di questa nostra uscita, e con qualcosa lo blandiremo, perché io non sia sentita.

[Tesorino] Così si faccia.
 [Lucina] Tu, Citeria, parlagli.
 [Citeria] Mala giornata, non la evito.
 [Giliracho] Com'è questo? Che, che che? Mi toglierete la cappa?
 [Citeria] Giliracho, non rispondi?
 [Giliracho] No, signor maschiaccio.
 [Citeria] Bada che sono Citeria.
 [Giliracho] Mentite, perdio, signor ubriacone, ché, anche se non vedo dove vado, so bene che Citeria, certamente, non sta in giro per strada di notte.
 [Citeria] Giliracho, ascoltami, lascia perdere questi impropri.
 [Giliracho] Andate al diavolo, se no io giuro su san Paolo che griderò per l'allarme⁸⁴; sono forse un asino della stalla? Voi badate che non vi getti a terra!
 [Citeria] Che passione! Della bontà della ricotta non ti ricordi più, di'!
 [Giliracho] Ah, ah, ah, per sant'Antonio, che diavolo fai qui, stupida? Chi è quest'altra gente?
 [Citeria] È la signora;
 [Giliracho] Appunto.
 [Citeria] Giliracho, fratello, fermati!
 [Giliracho] Ahi, ahi, padrona nostra! Cos'è questo? Suvvia, che diavolo dovete fare in strada, incappellata? Giuro, giuro su Lucifero che questo non mi piace.
 [Lucina] Per la tua anima, sono uscita di casa per andare da questa vicina, che mi dicono che ha partorito.
 [Giliracho] E siete forse voi la madrina?
 [Citeria] Guarda, matto, che te ne intendi ben poco; ci sono venute a chiamare.
 [Giliracho] Parlate voi, mocolone⁸⁵, voi che non sapete parlare; se mi irrita, ah padrona nostra, a voi mi rivolgo, ché siete diventata molto libera; se fosse qui il padrone nostro, non osereste uscire di casa. Armatini portate gli scudierini? Non parlano mai i picchi⁸⁶. Chi sono i signorini? Maledizione a loro! Oh, dannazione! Non mi volete parlare?
 [Tesorino] Ascolta qua, compagno.
 [Giliracho] Perdinci, non dovete passare, signor bottonaccio di pelle⁸⁷. Piuttosto, sicuro, riportate la mia padrona a casa sua.
 [Tesorino] Pinedo, levalo di mezzo.
 [Giliracho] Accapigliatevi voi con me, signor giudeo.
 [Pinedo] Non gridare, sciocco stupido, per Dio, che ti ammazzerò. Vuoi tacere?
 [Giliracho] Ahi, Dio mio, perdio, io griderò.
 [Tesorino] Va, Pinedo, attaccati a lui senza timore e tappagli bene la bocca; io le farò passare, se posso, mentre c'è questo poco spazio.
 [Lucina] Ahi, signore, griderà quel traditore e ci vedremo sul rogo.
 [Giliracho] Ahi!
 [Tesorino] Signora, per Dio, corri ora, finché c'è possibilità.
 [Lucina] Povera me peccatrice.
 [Giliracho] Ahi, mi soffochi, ladrone!
 [Pinedo] Insisti? Ancora non volete tacere? Maledizione, mi mordete il dito! Ah, mi morde il pollice!
 [Giliracho] Gesù, Gesù! Credo, credo! Compagno, per san Millán vero, lasciami, ché io me ne andrò!
 [Pinedo] Allora giuralo prima.

⁸⁴ *Ad avibe*: da *avivar*, avvivare, eccitare.

⁸⁵ *Marimoco*, parola inesistente, che potrebbe derivare da *maricón* + *moco*.

⁸⁶ *Torcecuellos*, torcicolli, uccelli della famiglia dei picchi.

⁸⁷ *Botón* significa bottone, gemma, bottone del fioretto, cioè una pallina che si metteva sulla punta per non farsi male in allenamento. A mio parere *botón* indica comunque una cosa sferica e, aggiungendo che è di pelle, si tratta di dare del coglione a Tesorino.

[Giliracho] Sì, per questa croce, davvero.
 [Pinedo] Andate ora, ma non dovete fermarvi, bensì tornare al bestiame.
 [Giliracho] Ma lasciatemi cavalcare, cancro della padrona nostra, sul costato.
 [Pinedo] Taci, cane!
 [Giliracho] Anche se parlo piano sbaglio? Per quanto, se disturba, toglierò il campanaccio all'asino, sol che siate contento.
 [Pinedo] Vattene al diavolo!
 [Giliracho] Figlio di Dio! Con tal vocabolo e anche con parola così rotonda, me ne vado, maledizione a san Paolo con la vigliacca in calore.

ATTO QUINTO

Timbreo, padre;
Sircelo, servo;
Margarita, negra;
Giliracho, pastore;
Fra Vegezio, frate.

[Scena I]

[Timbreo] Sei stanco, per Dio! Non so che mi dicevi, è necessario che tutti e due riposiamo qualche giorno.
 [Sircelo] Il fatto è che da due o tre settimane andiamo sempre per monti e valli.
 [Timbreo] E sarà anche passato un mese, se non sbagli a contare.
 [Sircelo] Che viaggio estenuante abbiamo fatto da Granada a Siviglia!
 [Timbreo] Ma che camere triste danno in questa Castiglia!
 [Sircelo] Lo so ben io, che mi sono messo in un letto senza materassi⁸⁸, mercoledì, e ho trovato dieci pidocchi lunghi come pinoli.
 [Timbreo] Le castigliane si credono molto eleganti, e sono sudicie come troie⁸⁹.
 [Sircelo] Per la maggior parte sono presuntuose, se la passione non m'inganna.
 [Timbreo] Aragona ha poca popolazione, ma ti assicuro, Sircelo, che un altro paese della sua condizione non l'ho visto migliore sotto il cielo.
 [Sircelo] Ma, signore, non c'è regno intorno che viva in minor miseria.
 [Timbreo] Dico che è il meglio di tutta la Celtiberia. Dio sia lodato, ché finché non siamo arrivati sono stato sempre come sui carboni ardenti. È il massimo della felicità arrivare a casa propria! Bussa alla porta. Bussa di più, ché non è aperta; chiama quella schiava maledetta.
 [Sircelo] Non dev'essere sveglia. Ehi, ehi, negra Margarita!

⁸⁸ *Colchón*: deliciosa definizione di *Aut.*: «*Invención que para la comodidad, mayor reposo y regalo, hallaron los hombres, para usar de ella en las camas, y acostarse blandamente, la cual se compone de dos lienzos, terlices, u otra tela iguales, proporcionados al tamaño de la cama, entre los cuales se mete porción de lana, pluma u otra materia, y extendida igualmente y cosidas después las dos telas, se bastean, y queda el colchón formado*».

⁸⁹ *Araña*: mujer pública

[Scena II]

[Margarita] Chi stare lì? Ah, me peccatrice, che mala sorte ha!

[Timbreo] Perché piangi, cagna, di'? Scendi qua.

[Margarita] Signore, ora viene, di piangere no no pu-pu-pu-può parlare, tante lacrime mi costato. Io me la voleva forcare in una forca molto stretto, e per il danno mi aver cura sdrappar l'occhio.

[Timbreo] Tu la capisci, Sircelo?

[Margarita] Hanno rotto porte bernogolo.

[Sircelo] Io, per Dio, signore, non ne cavo niente.

[Margarita] E correndo, stare me sempre dormendo e non trovare quando svegliaro.

[Timbreo] Non piangete, ché non vi capisco, parlate chiaro, cagna di una femmina.

[Margarita] Se io sapere chi potero sta ieri, io ora avere rompere braccia.

[Sircelo] A quanto posso capire, dice che ha rotto una tazza.

[Margarita] Voi mentire! Non sapere tu che dice, buono stare se non stare pena.

[Sircelo] O io non so intendere, o dice che non sta bene.

[Margarita] Taci, di', non farla morire me.

[Timbreo] Per Dio, è un gran dubbio, fammela venire qui, ché sono in confusione.

[Margarita] Confissione? No dice me tale ragione, già in quaresima confissare.

[Timbreo] Non dico confessione; diavolo, parla senza piangere, che diavolo hai?

[Margarita] Hui, hui, hui!

[Timbreo] Vuoi tacere?

[Margarita] Non potere smettere singozzo⁹⁰.

[Timbreo] Forza, su, smettila!

[Sircelo] Oh, che linguaggio brutto!

[Margarita] Io stare putto, sor viliacco mascheruto? Tu visto me scarpatare, menzogroso, caricato. Badate voi, lasciatelo perdere.

[Timbreo] Che bestia! Che sporco e stupido animale! Va in malora, maledizione.

[Margarita] Signore, poiché io no fare male, per che dare ceffone?

[Timbreo] Hai sentito? Come ne è uscita ubriaca!

[Sircelo] Le sta bene la miseria.

[Timbreo] Ma non ci hanno sentito nemmeno mia figlia né Citeria? Vieni, saliamo, tardiamo troppo; donna cagna, ve ne state lì? Non ci preparate da mangiare?

[Margarita] Io me la viole stare qui, andate voi, te solo, vecchio frocio, perché venero le due di camino cattivo consiglio; sali, camminare, che va trovare da piangere, signuro, matto, voi te la puoi cercare vostro figlia poco poco; ubriachello, pescalo con un amo; donna cattiva quante sono.

[Timbreo] Gran male è questo, Sircelo; che colpi mi dà il cuore!

[Sircelo] Io, signore, per Dio, ho paura a dirti la verità, e ciò che più mi angoscia è vedere questa solitudine.

[Timbreo] Vorrei bene, anche se questa delira, che tu la interrogassi un'altra volta e, in un modo o nell'altro, le tirassi fuori un qualche senso; ché a mio parere dev'essere un gran male, secondo quanto sto sospettando.

[Sircelo] Chi diavolo può capirla, ché parla sempre ingarbugliandosi. Senti, sorella.

⁹⁰ *Xangruto*, forse deformazione burlesca di *singulto*, singhiozzo. Il linguaggio della nera è volutamente deformato, spesso incomprensibile. In alcune occasioni cerco di rendere l'effetto comico, sia perché certe parole potrebbero essere intese in vario modo, senza che cambi l'incomprensibilità del testo, sia perché un eccesso di interpretazione sarebbe contrario all'effetto scenico che si vuole ottenere. D'altronde alcune interpretazioni sono del tutto ipotetiche, come ad es. *xaxtru* inteso come segnale, o *xartero* inteso come persona che stufa.

- [Margarita] Che, che, che, che questa padella⁹¹.
- [Sircelo] Ha parlato a tre sberle⁹².
- [Tirteo] Siccome ho la tua stessa voglia, su, non essere prolisso.
- [Sircelo] Taci, ora. Dove sta la tua signora, ch  la sua stanza   vuota? Vedi come piange, signore? dare pugni al vento.
- [Margarita] Esci porti, fretta tenerono zegnare morte; hui, hui, hui, sempre broglianga: Citeria gur gur zinsorte, du sdufando di mandinga.
- [Sircelo] Ti credo. In nome di Dio, signor Timbreo, non prenderla a male: quel linguaggio   caldeo, greco, arabo o latino.
- [Timbreo] Che dolore! Vuoi farmi disperare, vigliacco spietato?   tempo di scherzare, vedendomi sulle spine?
- [Sircelo] Allora, signore, dimmi tu in che modo vuoi che la interroghi; mi sembra meglio lasciare che si calmi. Vedete come grida la maledetta? Accordatemi questa pausa.
- [Timbreo] Taci, figlia, Margarita, che   della tua padrona e di Citeria?
- [Margarita] No sapere che han podudo fare, tutta casa la cercaro, in tutto oggi me no mangiare, disgrazia, di pane vomitaro; e vestimento se andorono di casa deciso e lasciorono porta aperta.
- [Timbreo] Oh sventurato vecchio, oggi la mia vita e la mia fama sono morte! Oh, sciagura, perch  tale essendo la vita,   meglio morire!
- [Sircelo] Su, signore, lascia il pugnale! Che ne   del tuo senno e del tuo sapere?
- [Timbreo] Oh, Sircelo, quando il male   senza consolazione, la discrezione   turbata: ci  che pi  mi addolora   che sua zia   stata negligente.
- [Margarita] Questo giorno se and  piangendo sua zia, dice che casa vostro suocera, dire me quando usciva stare tu casa sempre, negra.
- [Timbreo] Piacevole racconto. Come vuoi che non mi dispiaccia? Neanche fossi santo!
- [Sircelo] Per non vedersi in questo disonore, chiunque avrebbe fatto altrettanto.
- [Timbreo] Sia cos , se a te sembra, giacch , a quanto dice la negra, sua zia se n'  andata da qui a casa di mia suocera, andrai l  e diffusamente chiederai il come, con chi e dove: di tutto t'informerei, intendi ci  che risponde; perch  sappi che, se vado l  io, con la pena che sento, per qualcuno sarebbe un cattivo guadagno questo grande turbamento.
- [Sircelo] Andr  subito, ma non ti lascer  senza parola e giuramento che, fin quando torner , la tua persona sar  al sicuro. Per il resto, io dar  presto notizia, ma vista la tua dannata intenzione, devi inoltre darmi il pugnale e la spada.
- [Timbreo] Va bene, io ti giuro che far  ci  che vuoi, non si perda altro tempo.
- [Sircelo] Allora, signore, bada bene a chi sei.

[Scena III]

- [Margarita] Vedere buonora, e che venire prego ora signora senza guai.
- [Timbreo] Entrate in casa, signora, non restate mi davanti agli occhi. Mondo malvagio, come?   questo il dono delle tue dissimulate astuzie, con questa profusione di mazzate che mi arriva fino alle viscere? Che altro ancora potresti fare, se volessi fare di pi ? Non stimo ci  che mi hai lasciato; tacerei se mi facessi peggio, lasciandomi ci  che hai portato via. Per non sbagliare, e non attendere queste disgrazie, dovrebbero i tristi padri sotterrare le figlie mentre vestono il cadavere delle madri. Che giova tenerle a briglia stretta? Quando, in tal tempo, il padre immagina il sospetto, gi  nella figlia non c'  pi  rimedio; e dare guardie alla donna  , con un pelo di differenza, come voler accendere carboni col ghiaccio. Non c'  da parlare: quella che vuole agire male, anche se avr  mille ostacoli, non baster  a custodirla Argo con

⁹¹ In realt  il gioco nell'originale   tra *hermana* e *semana*. Lo sostituisco con un termine qualunque, perch  l'interessante   una parola che faccia rima.

⁹² *Empenta* = stipite; in Aragona, *empentar* = spingere.

tutti i suoi occhi. Di', traditrice, ladra della tua fama, sprezzatrice del tuo lignaggio, assassina della tua anima, pugnale della mia vecchiaia, se, dato che le tue voglie erano tanto lascive e ti portavano fuori da ogni norma, contemplerai ora questa canizie e l'infamia che mi dai⁹³. Se guardi Minosse, Niso, Cinira, disonorati dalle loro figlie, se furono tristi le loro ire, molto più triste è il mio destino. Né Rutiliano, né quel Ceseto romano, né Balbo, né quanti furono, Seleuco né Ariobarzano, amarono i loro figli quanto me, e la paga che mi è stata data è questa sommatoria di danni: che conclusione mi è stata riservata alla fine dei sessant'anni! Che prudenza basterebbe, o quale pazienza di Anassarco o Zenone, quale Nestore con la sua esperienza, quale senno di Salomone? Quale difesa per un passo così stretto è piangere solo le mie pene! Chi mi tiene, che non mi getto da uno di quei merli? Un simile tormento, per quanti sono i miei peccati, è ben poca penitenza!

[Scena V]

[Sircelo] Signore, ora è il momento di armarsi di pazienza.

[Timbreo] Come, fratello?

[Sircelo] Io voglio parlarti molto tranquillamente, ma non devi alterarti, ché se mi prendi la mano, non potrò stare senza piangere. Riassumendo la risposta ricevuta, mi ha detto, se ho annotato bene, che ella sa bene che se n'è andata, ma non sa con chi. È così. Signore, mi spiace per te, non so cosa fare.

[Timbreo] Oh me disgraziato! Che decisione prenderò? Oh scellerata!

[Giliracho] Maledizione al mio arrivo, il diavolo mi ha portato qua! Padron nostro, io non so niente, ché sono sempre stato laggiù.

[Timbreo] Dunque voi sapete qualcosa dei due, se parlate fuor di proposito!

[Giliracho] Io lo giurerò, perdio, su qualunque cosa volete.

[Timbreo] Quest'incertezza gli fa cambiare molti colori.

[Margarita] Tu sapere e dire no.

[Giliracho] Il diavolo vi porti, labbrona! Da dove diavolo lo so io? Donna maiala, Dio, se uno vi si avvicina!

[Sircelo] Taccia ora vostra grazia.

[Giliracho] Ma guardate che cocciutaggine, la zucona, scaracchio su un muro!

[Timbreo] Vieni qua, dimmi tutta la verità, sai tu qualcosa di questo?

[Giliracho] Ma non ve l'ho già detto? Perdio, non ne so più di questo cesto. Vero è che l'altro giorno alle tre...

[Sircelo] Scoperta è la mazzata.

[Giliracho] Ascoltate, ché non capite; ora, in fondo, io non so nulla.

[Timbreo] Come no? Ora non vogliate che io vi faccia macinare a bastonate.

[Giliracho] Addio, signore, vado via, ché ho molto da fare.

[Timbreo] Tienilo fermo!

[Giliracho] Oh, signore, maledetto me!

[Sircelo] Non giova, neanche se piangete.

[Giliracho] Lasciatemi andare fin là, ché poi ve lo dirò.

[Sircelo] Guarda, fratello, vale più un uccello in mano... perciò di' cosa sta succedendo.

[Giliracho] E che sono il toro, io, e voi l'alano [che mi prendete per le orecchie]⁹⁴

[Timbreo] Tu, Sircelo, legalo forte, senza dolore, visto che non vuole accondiscendere.

⁹³ La sintassi dell'originale non è molto coerente in questa frase, ma mi sembra che il significato logico non possa essere diverso da questo.

⁹⁴ Il cane alano veniva usato nelle corride per attaccare i tori, facendo loro mordere gli orecchi. Ho inserito nel testo la frase tra parentesi quadre, perché altrimenti il senso non sarebbe stato comprensibile; lascio però il riferimento al toro e all'alano come connotazione storico-culturale importante.

[Giliracho] Corpo del cielo, lasciatemi solo andare a pisciare. Non preoccupatevi che questa me la pagate, sudiciona cisposa. Schernite, maledizione? Scarafaggio⁹⁵ rognoso.
 [Margarita] Tu chi essere e voi che potere fare, contadinaccio, vigliacca bastardo? Ceffone vuoi avere che per sempre ti ricorde?
 [Timbreo] Che perdite di tempo! Di', se la vuoi finire, se no io ti giuro su Dio che vi faccio frustare qui a tutti e due.
 [Giliracho] Maledizione, che bel guadagno che ho!
 [Sircelo] Su, metti a terra la tunica, lasciate prima il pastrano.
 [Giliracho] Ah, bel vaneggiamento, Sircelo!
 [Sircelo] Come? Lo vedrete in pratica, visto che non volete [parlare] con le buone.
 [Giliracho] Visto che volete fare questa malvagità, si spogli anche lei.
 [Timbreo] Prima voi.
 [Giliracho] Ora aspetta, compagno, che magari lo dirò: ora, infine lo dirò: sappia, signore, che che che... Oh Dio mio!
 [Sircelo] Tutto questo è inutile. Guardate, se volete dire...
 [Giliracho] Maledizione al vigliacco giudeo che mi ha fatto venire qua! Io arrivavo e zac! le ho incontrate con i capelli.
 [Sircelo] Bel testimone!
 [Giliracho] Ah, in nome di Dio, ché ho sbagliato e non so quel che dico!
 [Timbreo] Aspetta, ora, dunque subito le hai incontrate su questa strada.
 [Giliracho] Non intendetelo in questo modo, ché questo non lo so, perdio.
 [Sircelo] Imbecille, non dici che le hai incontrate con i loro capelli?
 [Giliracho] No, ché questi che ho detto erano dei pastori.
 [Sircelo] Che vaneggiamento! A quanto vedo non potete evitare le frustate.

[Scena VI]

[Vegezio] Dio vi guardi, zignor Timbreo!
 [Timbreo] Siate benvenuto, padre.
 [Vegezio] Altroché!
 [Timbreo] Sono così fuori di me e fuori di senno, così pieno di pensieri e in tale perplessità, che perdio a malapena so se siete voi.
 [Vegezio] Non preoccupatevene; andiamo zopra noi due, ché voglio parlarvi un po'; zmettete di piangere, ché daremo fine a ogni voztro dolore.
 [Timbreo] Non c'è consolazione per me, per quanto è grave e grande.
 [Vegezio] Zi,⁹⁶ ce n'è una, vi dirò io il come e il chi, fino in fondo.
 [Timbreo] Sircelo, tienilo ben bene, ché non voglio che se ne vada.

[Scena VII]

[fanno per spogliarlo e frustarlo]

[Sircelo] Fate conto che è ben certa la vostra infamia.
 [Margarita] Doglietevi giubboddo, presdo.
 [Giliracho] Pidocchiosa, scarafaggio, io vi giuro per sant'Antonio...
 [Sircelo] Smettetela!
 [Giliracho] Eh, ora lasciatemi, se volete, ché mi rompete la cintura.

⁹⁵ *Carabagenta*, che Pérez Priego ritiene forse collegabile a *escarabajo*, improprio spesso rivolto al negro in teatro.

⁹⁶ *Ci*, che interpreto come affermativo, non come *se* ipotetico.

[Sircelo] La si scioglierà, anche se è annodata stretta.
 [Giliracho] Maledetto il cieco!⁹⁷ Vi prego, signore, non fatemi tanto male.
 [Sircelo] Figlio di puttana, un nodo intricato gli avete fatto per far più in fretta?
 [Giliracho] Non fatelo, in fede.
 [Sircelo] No, lo taglierò bene col vostro stesso coltello.
 [Giliracho] Aspettate, ché lo dirò; aspettate, aspettate un po'.
 [Sircelo] Allora dite.
 [Giliracho] Essi stavano così.
 [Sircelo] Essi? Chi? Che diavolo dite?
 [Giliracho] La... la signo...
 [Sircelo] Capito.
 [Giliracho] Maledizione, voi mi turbate.
 [Sircelo] Via, signor pazzo, che se una volta ti spazzolo, dopo potrai perdonare.
 [Giliracho] Lasciami parlare un po' alla volta, ché non fate altro che gridare. Io venivo e Citeria usciva e... e... e... non dite niente; e siccome non era giorno venne un po' sbottonata⁹⁸; ma non era Citeria quella di fuori, né l'ho vista uscire; ora, infine, era Citeria, bisogna dire la verità.
 [Sircelo] Vediamo ora: c'era anche la signora?
 [Giliracho] Per questa croce, signor Sircelo, quanto alla signora, non ne so più di mio nonno; ma nel momento in cui arrivai, disse la signora lì. Oh, al diavolo, ché ho sbagliato, non volevo dire così.
 [Margarita] Ahi, vigliacco, che altro avere in vostro sacco? Frustalo, signor Sircelo.
 [Giliracho] Dentacci di porco⁹⁹, vi giuro sul corpo del cielo, se vi avvicinate e mi toccate un solo pelino, v'ingoio in un boccone; maiala, sifilitica¹⁰⁰.
 [Margarita] Dagli, su! Giuro che questa croce, che io ti spezzerò il dente.
 [Giliracho] Che spezzerete voi, ripudiata? Ma vi scoppi una postema maligna!
 [Margarita] Signor ubriacone, voi la parli senza impaccio.
 [Sircelo] Ehi, sudicia, non la fate lunga!
 [Giliracho] Vedete che mi ha colpito in testa¹⁰¹, la vile bagascia in fregola? Voi trattare me così? Maledetto sant'Elice¹⁰², se quando sarò libero da qui non vi spaccherò il naso, che disgusto!

[Scena VIII]

[Timbreo] Comunque ne risulterà un po' diffamato¹⁰³, anche se avverrà tutto questo.
 [Vegezio] Non c'è rimedio per il pazzato.
 [Timbreo] È meglio che si provveda.
 [Vegezio] Allora, signore, perché non zenta voci la gente zu quezta coza, mi zembra meglio che Tezorino e la zua zpoza ze ne vadano dalla loro caza, dove ztanno, a caza di zua zia, e lì ci azpetteranno. In tal modo potremo perzuadere quelli che vorranno zentire tutta la trattativa, che al momento della tua partenza le avevi lazciato l'incarico; al prezente, tu e quezta gente, zignore, non dovete fermarvi.
 [Timbreo] Gran Dio onnipotente, quant'è profondo il tuo sapere!

⁹⁷ *Ciego*, eufemistico per *cielo*.

⁹⁸ *Desbrochada*: potrebbe essere un effetto comico, dato che logicamente dovremmo avere il contrario, *abrochada*, abbottonata.

⁹⁹ *Barraco* per *verraco*.

¹⁰⁰ Il testo dice *babeáis*, da *babear*, sost. *babeo*: «*El acto de echar babas o saliva como sucede a los que padecen humores gálicos*» (Aut.).

¹⁰¹ *Caxo* per *caxco*, cranio (Aut.).

¹⁰² *Helizes*, probabile deformazione da *Feliz*.

¹⁰³ *Escalabrado*: *descalabrado*, nel senso di «*alicuius famam vulnerare*» (Aut.).

[Sircelo] Che c'è, signore?
 [Timbreo] Te lo dirò dopo, un gran bene da un gran male.
 [Sircelo] Ti supplico proprio di darmi una risposta più generale ancora!
 [Timbreo] Metti in controversia una risposta riassuntiva; questo ti sia sufficiente, Sircelo.
 [Giliracho] Che avete da guardare, puttana, occhiacci di gufo?
 [Sircelo] Ti prego, signore, mi lasci in maggior timore!
 [Timbreo] Oh, che poca sopportazione! È che mia figlia si è sposata con mia piena soddisfazione.
 [Sircelo] È vero?
 [Timbreo] Ecco un'altra leggerezza: pensare che costui¹⁰⁴ m'inganni.
 [Vegezio] Ma dite, per carità, quello perché è legato?
 [Timbreo] Cammina, va, slegalo.
 [Sircelo] Subito.
 [Timbreo] Padre, andiamo noi.
 [Sircelo] Io, signore, che devo fare?
 [Timbreo] Venite anche voi.
 [Vegezio] È meglio.
 [Timbreo] Sircelo, verrete tutti e tre; chiudi tu queste porte, di'.
 [Giliracho] Piaghe di sant'Andrea, e io debbo restare così?
 [Sircelo] Signore, maledizione a questo errore. E dove [andiamo]? A casa di tua suocera?
 [Timbreo] E dove altro, peccatore?
 [Giliracho] Come? E mi fate gestacci, negra?
 [Sircelo] Su, tacere!
 [Giliracho] Cosa? Mi volete slegare? Oh, Dio vi guardi dai fastidi!
 [Margarita] Lascialo stare, signore, che se lo mangino pidocchi.
 [Giliracho] Vigliaccaccia, vedete che vi si minaccia e non avete mai taciuto? Prendete, puttanaccia, per i mali che avete fatto.
 [Sircelo] Su, vigliacco! Giuro su Dio, se tiro fuori un palo...!
 [Margarita] Maledetto mio nonno, don tignoso biscazziero, se me la devi un pelo!
 [Sircelo] Basta ora!
 [Giliracho] Ora dunque si vedrà bene, pensate che non valgo niente? Maledizione venite qua, ché con un solo braccio ve lo mostro!
 [Sircelo] Ingenuo! Voi siete troppo diligente, passate avanti voi due.
 [Margarita] Passare tu.
 [Giliracho] Ma passate voi.
 [Sircelo] Forza, allora, volete finirla?
 [Giliracho] E dove diavolo ci portate?
 [Sircelo] Camminate e lo saprete.
 [Giliracho] Irosa, minacciate?
 [Sircelo]

Miei signori
 indorate i nostri errori:
 quando il giudice ci si mette
 siamo tutti peccatori

et feliciter valet.

[Jaime de Huete, *Comedia Tesorina*, ed. di Miguel Ángel Pérez Priego, in *Cuatro comedias celestinescas*, Universidad de Valencia 1993]

¹⁰⁴ È riferito a Vegezio.

Sommario

Introduzione	7
Fernando de Rojas: <i>La Celestina</i>	55
Juan del Encina: <i>Egloga I</i>	62
Juan del Encina: <i>Egloga VI</i>	65
Juan del Encina: <i>Egloga di Plácida e Vittoriano</i> (fr.)	69
Juan del Encina: <i>Atto della pelata</i>	71
Juan del Encina: <i>Egloga di Placida e Vittoriano</i>	78
<i>La causa del mantello</i>	100
Lucas Fernández: <i>Commedia di Bras Gil e Beringuella</i>	114
Gil Vicente: <i>Atto della visitazione</i>	122
Gil Vicente: <i>Atto della sibilla Casandra</i>	124
Gil Vicente: <i>Tragicommedia di Don Duardos</i>	127
Lope de Rueda: <i>Cornuto e contento</i>	130
Lope de Rueda: <i>La terra di Cuccagna</i>	134
Lope de Rueda: <i>Farsa di Rodrigo del Toro</i>	138
Lope de Rueda: <i>I servitori</i>	144
Lope de Rueda: <i>La maschera</i>	148
<i>Commedia di Clarindo</i>	152
Jaime de Huete: <i>Commedia Tesorina</i>	175