

LA SOCIETÀ SPAGNOLA FRA IL 1810 E IL 1820
VISTA DAL PALCOSCENICO

Ermanno Caldera

Il decennio che intercorre fra il 1810 e il 1820 è, in Spagna, denso di avvenimenti di eccezionale portata, destinati a influire a lungo sulla storia della nazione e ricchi di fermenti che naturalmente si sviluppano dal contrapporsi, spesso violento, delle ideologie e delle personalità. Si apre, in piena campagna napoleonica, con la costituzione della Reggenza e la convocazione, il 1° marzo del 1810, delle Cortes straordinarie; prosegue con la promulgazione della celebre Costituzione del 1812, cui guarderanno con devozione i liberali di tutta l'Europa; subisce una forte svolta reazionaria col manifesto "de los Persas" e la feroce restaurazione del 1814, cui seguono i primi sei anni dell'assolutismo di Fernando VII (ora non più *deseado* ma piuttosto temuto e aborrito¹), punteggiati peraltro da una lunga serie di pronunciamenti militari; si chiude infine con la rivolta di Riego del 1° gennaio 1820, che darà vita al famoso Triennio liberale, col quale si apre una nuova decade, altrettanto densa e tormentata.

Come sempre accade in periodi di intensi rivolgimenti ideologici, la società evolve più rapidamente del solito, i costumi cambiano e la vita sociale si muove all'insegna del nuovo. Il rinnovamento, nel nostro caso, è tanto più logico in quanto la ventata di liberalismo che soffia dalle Cortes di Cadice si accompagna naturalmente a un polemico rifiuto dell'*Antiguo Régimen*.

Il teatro che, negli ultimi tempi — non solo con Moratín ma soprattutto con le commedie politiche che portavano sulla scena, quasi "in diretta", gli avvenimenti del momento — si era allenato ad essere lo specchio e lo strumento di analisi della società contemporanea, si fece ben presto interprete della nuova situazione.

1. Si legga la lapidaria descrizione di R. Mesonero Romanos, *Memorias de un setentón*, BAE CCIII, p. 93 b: «[Fernando VII] había conseguido trocar el frenético entusiasmo con que fue aclamado a su advenimiento al trono, en el más absoluto desvío, cuando no en enemiga voluntad».

Ne offre subito una testimonianza un certo Ramón Tamayo y Calvillo che nel 1812, Fanno stesso della Costituzione, pubblica una commedia significativamente intitolata *Las costumbres del día*². Opera dalla trama banalissima, in cui l'amore sincero del giovane ufficiale Faustino per Cariota sventa il tentativo di raggio messo in atto dal corteggiatore-truffatore Genaro Benavides, e che pertanto si colloca facilmente sulla scia del Barón moratiniano; ma che, pur nella sua relativa futilità, non manca di aspetti degni di attirare la nostra attenzione. In primo luogo per l'interessante personalità di Cariota la quale, colta, di molte letture, indipendente al punto di rivendicare apertamente il suo diritto alla scelta dello sposo, rinnega il tradizionale *cliché* della fanciulla timida o sventata cui si uniformavano anche i personaggi femminili di Moratín.

Si trattava di un personaggio nuovo, che forse trovava un solo antecedente (peraltro con notevoli limiti) nella *Mujer varonil* di Mor de Fuentes³ ma che avrebbe conosciuto qualche interessante rielaborazione nel teatro comico romantico⁴. Ma quel che è certo, è la sua sicura corrispondenza con le concezioni di vita e di società instaurate dal *Nuevo Régimen*: Cariota è autonoma nella sua "ragion pratica", tanto quanto eteronome, pur se insofferenti, si erano dimostrate le eroine che l'avevano preceduta. Tuttavia ciò che interessa in questa sede è il fatto che l'autore non avesse inteso farne un personaggio d'eccezione, sebbene rappresentare in lei un tipo non infrequente.

In effetti, nella I^a scena del II atto, Genaro, nel descrivere i nuovi costumi cui fa riferimento il titolo dell'opera, afferma che, aboliti i rituali complimentosi del passato, l'innamorato non ha più l'obbligo di presentarsi tutte le mattine in casa dell'amata, anche perché la dama vive una sua vita indipendente:

pasa el tiempo con sus amigas, y por la noche las ve uno a todas en la tertulia.

2. Madrid, Ibarra, 1812. E. Cotarelo (*Isidoro Máiquez*, Madrid, Perales y Martínez, 1902, p. 702) dà notizia di rappresentazioni il 20 e il 21 gennaio 1816. Da non confondersi con *Sophía o La costumbres del día*, probabile traduzione da Colin d'Harleville: v. A.M. Coe, *Catálogo bibliográfico y crítico*, Baltimore, X Hopkins, 1935, pp. 210-211.

3. La "donna mascolina" di Mor de Fuentes, una certa Leonor, pur riscuotendo una qualche simpatia da parte dell'autore, è ridicolizzata per le sue eccessive aspirazioni a imitare gli uomini in tutto e per tutto (vorrebbe perfino fare il torero e scalare il Monte Bianco, imprese che all'epoca parevano assurde per una donna) e per i suoi interessi culturali che si convertono in autentiche manie. È un personaggio dunque non ancora accettato totalmente, ma *La mujer varonil* fu scritta nell'anno 1800.

4. Non molte invero, dal momento che il sommo commediografo romantico, Bretón de los Herreros, pur elaborando il personaggio con notevole abilità (p. e. in *Marcela* e in *Un tercero en discordia*), preferì in genere portare sulla scena la fanciulla svenevole e romanticheggiante, di più sicuro effetto comico.

Del pari appartengono al passato

las interminables visitas que hacían nuestros abuelos a sus damas cuando querían matrimoniar;

giacché oggi è tutto più semplice e più spiccio:

se tratan los negocios más interesantes de la república amatoria en poco más de un día.

Non è dunque cambiata solamente la personalità delle ragazze da marito, ma è tutta la società che ha subito profondi mutamenti: anche se Tamayo y Calvillo non lo dice, si è passati dal formalismo aristocratico al realismo borghese. E, ciò che è più importante, l'autore si dimostra esplicitamente favorevole al cambio.

Una nuova prospettiva sociale di non poco interesse ci offre, pochi anni dopo, nel 1816, un'anonima commedia in un atto, praticamente un sainete, dal titolo *El español y la Francesa*⁵. Anche in questo caso, l'argomento è di scarso interesse rispetto al sottofondo ideologico che pervade la breve *pieza*.

Don Fernando, per mettere alla prova la fedeltà della moglie francese Da Teresa, organizza un falso corteggiamento; ma ella, avendo saputo dai servi che il corteggiatore è il marito, si beffa di lui fingendosi disponibile. Il marito si accorge a sua volta delle intenzioni di Teresa e la beffa facendosi sostituire dall'attendente⁶.

Commedia di equivoci, dunque, secondo una formula ampiamente collaudata, in cui tuttavia il nostro interesse è attratto dall'invito, più o meno esplicito, a comprendere e ad accettare i costumi degli altri. Dopo tanta ostilità contro i Francesi, dopo tante prese in giro dei vicini ultrapirenaici, ecco questa insolita presentazione positiva di una francese, che per soprammercato è pure colta come la Cariota dell'opera anteriore: secondo il servo Canuto, si tratta di

una de esas madamas
que así la aguja manejan
como la pluma y el lápiz⁷.

5. En la Imprenta del *Diario de Madrid*, 1816. L'autore, secondo Cotarelo (*Isidoro Máiquez*, cit., p. 245 nota), fu Enciso Castrillón, che l'avrebbe tradotta dal francese e «arreglada a las costumbres españolas». Fu rappresentata per la prima volta nel 1807, il che fa pensare che nascesse in un clima un po' *afrancesado* di propaganda dei buoni rapporti franco-spagnoli. Importa però notare che la prima e unica edizione è la citata del 1816: evidentemente la si considerava idonea per l'epoca, né possiamo escludere che il testo fosse stato rimaneggiato.

6. Vale la pena ricordare, a questo proposito, la presenza di battute vagamente antimilitariste, che indicano anch'esse l'evolversi dei tempi. Don Fernando, capitano, si fa sostituire dall'attendente Juan, ma alla fine è lui il trionfatore. Commenta Juan: «siempre Juan soldado lleva / el peligro, y la victoria / es del capitán».

7. Teresa è pure un'abile pittrice, tanto che dipinge a memoria un ritratto del marito intorno al quale si intesse parte della trama.

Una caratteristica che certo non piace al miope tradizionalismo del servitore, il quale ricorda con comica nostalgia le massime dell'*Antiguo Régimen*:

¡Qué bien decía abuelo!
Enseñar a una mujer
es como poner dos flechas
en las astas de un novillo.

Parimenti biasima quei costumi che l'opera precedente considerava ormai correnti in Spagna:

las señoras francesas
salen solas por las calles,
van a cualquier comercio
sin sus esposos, y admiten
con una alegre franqueza
los obsequios de un amigo.

Di fronte al chiuso conservatorismo dell'ignorante Canuto si erge la duttile apertura della *madama* che, interpretando evidentemente il pensiero dell'autore, sa distinguere con finezza tra il carattere estroverso dei Francesi («Dice el francés sus finezas / riyendo») e l'introversa malinconia degli Spagnoli («Al español no le alegra / el amor, sino antes bien / le hace taciturno») e cerca perfino di giustificare «el defecto de los celos» come espressione di quelle passioni «que echan raíces / en el alma», sebbene non possa negare che la gelosia «mortifica a la mujer». Tutto naturalmente si conclude in allegria mentre i vari personaggi si scambiano amichevoli canzonature su Spagnoli e Francesi.

L'opera, che ebbe come protagonista maschile niente meno che Isidoro Màiquez, mentre rivelava un'altra posizione di ostilità nei confronti delle idee passate, lanciava un invito alla comprensione reciproca e alla tolleranza, anch'esso frutto dei tempi nuovi. *Indulgencia para todos* proclamava due anni dopo il titolo impegnativo di una commedia di Gorostiza⁸ (invero assai poco impegnata) il cui protagonista asseriva:

quiero un día
ser de todos conocido
por tolerante y prudente
que es lo mismo que indulgente.

Assai più ricca di problematica e d'impegno ideologico appare *La recompensa del amor*, commedia in versi composta l'anno successivo da Rafael Bento y Travieso, che si definisce «natural de la Isla de la

8. *Indulgencia para todos* di M.E. Gorostiza fu pubblicata nel *Tesoro del Teatro español*, Paris, Baudry, 1838.

Gran Canaria»⁹. L'opera, moratiniana nell'argomento, nei personaggi e nella polemica contro la concezione *estamental* del matrimonio, procede tuttavia ben oltre Moratín nel proporre idee che, all'epoca, non potevano non suonare blasfeme e sovvertitrici alle orecchie di molti. La trama è semplicissima: Leonor ama l'ufficiale Fermín, nonostante la violenta opposizione della zia Fiorentina e quella più morbida della madre Feliciana. Perora la sua causa il vecchio maggiordomo Martín, finché Feliciana cede, destando l'ira impotente della sorella. Da questo fondo moratiniano in cui si combinano, in facile *contaminatio*, il *Barón* e il *Sí de las niñas*, si levano tuttavia, come si accennava, alcuni spunti nuovi, certamente imputabili ai tempi mutati. Anzitutto, la singolare, romantica impennata della fanciulla, disposta, con una sicurezza e una decisione certamente superiori a quelle dell'omonima eroina del Don Álvaro, a rivendicare i diritti del sentimento contro le regole insulse di una società che si opponeva a matrimoni tra persone di fortuna diseguale e di ceti diversi. Finora ha obbedito, afferma,

Mas ya es hora de que salga
nuestro amor a combatir
con una opinión tan fatua
como poderosa

e contro

una sociedad malvada
en que amor es un delito.

E mentre Fermín, anticipando Don Álvaro, commenta:

Este es el fruto
de una pasión malhadada

ella non ha esitazioni

Leonor partirá contigo
adonde quiera que vayas

Doña Feliciana, invece, la madre, si muove nel dubbio, fra la tentazione di accedere ai desideri della figlia e il timore reverenziale di infrangere regole secolari. Quando, dopo molto tergiversare, sembra quasi cedere, si domanda impaurita:

¿Y mi honor?

Però il saggio maggiordomo (che, segno di evoluzione, è — all'opposto del servo Canuto dell'*Español y la Francesa* — l'interprete delle nuove concezioni di vita) le risponde, certo scandalizzando una parte del pubblico:

9. Pubblicata dall'editore Roca, Barcelona, 1817. Non si hanno notizie di una sua rappresentazione.

Vamos, señora;
el honor está en la cuerda
resolución

È chiaro che Feliciano infine si arrende, offrendo lo spunto a una ridicola esaltazione dell'*ancien régime* posta in bocca alla sorella Fiorentina:

¿Qué desgracia
le sucede en este día
a los Guzmanes y Vargas?
¿Qué es lo que has dicho, imprudente?
con una sola palabra
has infamado diez siglos
de nobleza.

Battute di questo genere lasciano intravedere la preponderante presenza di un pubblico borghese e liberale, per il quale ormai l'amore conta più dell'onore e della nobiltà: non a caso siamo alle soglie del romanticismo. Ché se poi qualche spettatore fosse ancora perplesso dinanzi al gesto di Doña Feliciano, questa provvede a lanciargli l'esortazione finale:

Yo doy el ejemplo a todos:
feliz si soy imitada.

Uno degli aspetti più interessanti delle commedie ora esaminate è certamente l'ottimistica convinzione — che affiora in tutte in maniera chiarissima — che i costumi e le ideologie del presente siano decisamente preferibili a quelli del passato. Una convinzione che forse tradisce una persistente mentalità illuministica (sarà ben difficile ritrovarla in epoca romantica) ma che certamente si è arricchita degli entusiasmi che accompagnarono l'opera delle Cortes gaditane e che sopravvive nonostante che i tempi siano mutati radicalmente.

Il decennio di cui ci stiamo occupando è infatti come spezzato in due tronconi, il cui spartiacque è rappresentato dal decreto del 4 maggio 1814, con cui Fernando VII annulla tutto l'operato legislativo del sessennio precedente, ritornando alla situazione anteriore al 1808, «como si estos seis años no hubiesen pasado y se quitasen de en medio del tiempo». È naturale che in questa seconda parte, caratterizzata dalle persecuzioni a liberali e *afranchesados*, nonché da un generale torpore che domina la vita civile e politica (di cui i memorialisti ci danno descrizioni terribilmente squallide¹⁰), gli entusiasmi originati dal lavoro delle Cortes liberali si vadano gradualmente estinguendo, lasciando il passo a visioni meno disincantate.

Cfr. A. Alcalá Galiano, *Recuerdos de un anciano*, BAE LXXXIII, p. 92 b: «...vuelto al trono Fernando, restablecida la Inquisición, perseguidos insignes patriotas y amenazados otros, el fanatismo y la sed de venganza...»; del pari Mesonero Romanos, *Memorias de un setentón*, cit, p. 93 b: «es lo cierto que todas las clases de la sociedad, o se veían igualmente desdenadas, o eran víctimas del encono de un Gobierno ignorante y opresor».

Per questo, i toni tuttora ottimistici delle commedie esaminate sono forse da intendersi come le ultime propaggini di un'illusione che va scomparendo.

In effetti, nelle altre opere teatrali che si compongono durante questo periodo, prevalgono di gran lunga i toni sfiduciati o almeno scettici, mentre le descrizioni della società si fanno cupe se non addirittura tragiche. Nel 1821, in un'epoca quindi che esce dai limiti di questa indagine, ma riferendosi alla situazione del 1° gennaio 1820, giorno dell'insurrezione di Riego, Gorostiza, commediografo solitamente poco impegnato, non poteva esimersi dal descrivere con angoscia la situazione della Spagna durante il periodo dell'assolutismo appena terminato. Un personaggio di *Virtud y Patriotismo*¹¹ così parla della sua patria:

la veo humillada, y pobre, y esclava, y salpicada con inocente sangre, y poblada de cadahalsos, y hogueras, y víctimas, y verdugos...

È certo che una società di tal genere non era più in grado di ispirare visioni ottimistiche, ma semmai torbidi quadri di costume. Pittore di questi quadri volle essere il Marqués de Cagigal, che assunse il nome d'arte di Aristipo Megareo. Esordì moratiniano, come c'era da aspettarsi, con *El matrimonio tratado*¹², in cui per l'ennesima volta affrontava il tema dei matrimoni concertati dall'autorità dei genitori, contro i quali si scaglia con parole dure («A mí más bien me ha parecido la venta de dos animalitos macho y hembra que matrimonio de seres racionales») e dei matrimoni fra nobili e borghesi che approva e difende; senonché, indice della durezza dei tempi, risolve il problema facendo sì che il padre della fanciulla non aristocratica venga nominato dal re conte di Alba-flor, raggiungendo in tal modo il livello dell'altra famiglia.

Maggiori aperture dimostrava ne *La educación*¹³, composto sulla falsariga del *Barón*, in cui non solo viene esaltata un'educazione liberale ma anche ci si fa beffe di quel tradizionalismo *castizo* che Larra censurerà nella figura del *Castellano viejo*. Qui gli ideali tradizionalisti sono concentrati nel personaggio negativo di don Andrés, fautore dell'educazione all'antica che esalta la *fiesta de toros* mentre odia il teatro; considera virtuosa l'ipocrisia di chi nasconde i propri sentimenti e accetta di buon grado quei juegos de prendas che secondo l'autore sono ottimi incentivi al libertinaggio.

11. *Virtud y Patriotismo o el 1° de Enero de 1820*, Madrid, Viuda de Aznar, 1821. Fu rappresentata il 1° gennaio dell'anno seguente, per celebrare l'anniversario della sommosa.

12. Barcelona, Roca, 1817.

13. Barcelona, Roca, 1818.

Ma le due opere in cui, anticipando Larra, descrive impietosamente la degradata società del suo tempo sono *La sociedad sin máscara* (1818) e *Los Perezosos* (1819)¹⁴. Nella prima, l'intento dichiarato dell'autore è quello di far conoscere la società contemporanea, falsa, ipocrita e ingannatrice, affinché ci si possa avvicinare ad essa con le debite precauzioni:

figuraos
que es la vida una comedia
y la sociedad teatro.

Id prevenido al engaño
y obraréis en consecuencia.
El mundo está así, reiros
y veréis qué bien os sienta.

Più caustica è la seconda, nella quale, sullo sfondo di un tentativo di truffa matrimoniale, scorrono le immagini di una Spagna immersa nella sonnolenza di un'inguaribile pigrizia:

Ese maldito *mañana*
se hará, que se repite
con frecuencia por desgracia,
es acaso el apotegma
más pejudicial de España.

In questi termini si esprime don Feliciano che inneggia invece all'attività come quella che «en las naciones labra / la dicha común, y da / el poder y la abundancia». Contro questa mania di rimandare continuamente si scaglia pure un altro personaggio, Luciano, esclamando:

¡Qué malhadado *mañana*!
Si yo pudiera, esa voz
haría por desterrarla
del diccionario. *Hoy, al punto*
ved aquí lo que nos falta.

Accanto alla disperante pigrizia del *mañana* si colloca quella del *no puede ser*:

La pereza vergonzosa
es la que alza el común grito
del *no puede ser*, que acaso
nos conduce al precipicio.

Non contento, Cagigal evoca le diverse figure che popolano questo mondo della pigrizia nazionale: sono gli «eternos concurrentes a café»; gli impiegati che, dopo aver scritto mezza pagina, «consumen catorce horas en inacción y en encierro»; «los visitante de oficio» e infine «los adultores necios».

14. Barcelona, Roca, rispettivamente 1818 e 1819.

Nessun cronista sarebbe riuscito a descrivere con maggior puntualità la drammatica indolenza di un popolo schiacciato dalla tirannide.

Possono chiudere adeguatamente questa veloce rassegna due opere dell'infaticabile Gorostiza. La prima, composta nel 1819 e intitolata *Las costumbres de antaño*¹⁵, pare volersi contrapporre a *Las costumbres del día* che abbiamo esaminato al principio, ma in realtà si risolve anch'essa nell'esaltazione del presente rispetto al passato. Non c'è però da illudersi sull'ottimismo che la percorre, giacché il passato cui fa riferimento è nientemeno che il secolo XV ricostruito ad arte per farsi beffe di un *laudator temporis actii*. E gravemente significativo che nel 1819, per tessere le lodi dell'attualità si debba ricorrere a una lontananza di quattro secoli!

L'altra, il *Don Dieguito*¹⁶, andò in scena il 7 gennaio del 1820, quando la rivoluzione di Riego contava appena sei giorni e il mondo spagnolo non poteva ancora aver cambiato i suoi ritmi e le sue strutture. La commedia narra la vicenda di un ingenuo provinciale che rischia di subire una grossa truffa matrimoniale da cui lo salva fortunatamente il saggio zio arrivato dalla natia Montaña. Quello che circonda zio e nipote, tentando continuamente di circuirli, è un piccolo universo di truffatori, ignoranti, xenofili, arrivisti, al quale il povero Dieguito, una volta aperti gli occhi, non vede l'ora di sottrarsi.

A la Montaña me vuelvo

è il grido di liberazione del protagonista.

La Montaña diviene così l'isola felice, il paradiso terrestre, il luogo insomma dell'evasione da un mondo divenuto insopportabile. Gli spettatori che accolsero con applausi la commedia di Gorostiza dovettero avvertire il messaggio che involontariamente racchiudeva e che rispondeva al sogno coltivato da molti di uscire infine dall'incubo della Spagna assolutista.

Un sogno che da sei giorni pareva essersi trasformato in realtà.

15. Madrid, Repullés, 1819

16. Madrid, Imprenta que fue de Fuentenebro, 1820.

