PER UN GARCÍA GUTIÉRREZ COMICO

Dato che il tema del Congresso induceva a riflettere sul sorriso romantico, ho pensato di presentare una prima ricognizione, in vista di un lavoro in elaborazione, per delineare l'altra faccia di un autore che al teatro romantico appartiene di diritto con alcuni drammi che segnano dati importanti come *El Trovador* (1836), *El paje* (1837), *El rey monge* (1837), *Simón Bocanegra,* (1843), e, più tardi, *Venganza catalana* (1864), *Juan Lorenzo* (1865).

Le possibilità comiche di García Gutierrez sono note per la singolare riscrittura parodistica del *Trovador* che egli fece nel 1846 (e mise in scena nel 1849) con il titolo di *Los hijos del tío Tronera.* Lessico e pronuncia andalusa, abbassamento e incongruenza della trama in un ambiente popolare: attraverso un gioco di contrapposizioni (lingua e dialetto, cultura e ignoranza, immedesimazione e farsesco distacco) García Gutiérrez si burla allegramente di se stesso e del suo grande successo, come è stato ben messo in evidenza da Picoche e da Ruiz Silva [1]

Ma la propensione a riprodurre sulle scene il mondo secondo un'ottica sorridente e *lieve* è in realtà una costante dell'opera di García Gutiérrez che, da un certo momento in avanti, accompagna la sua maggior linea di produzione tragica con una serie di opere in cui lascia i territori del drammatico per immergersi nei piccoli segreti della vita privata borghese e offrire alla società "isabelina" lo spettacolo che merita e che chiede (ormai vicina ad esaurirsi la voga del dramma romantico): cioè una commedia dominata dal denaro, da consuete, talora fatue, complicazioni sentimentali, affollata di benestanti e di profittatori, di commercianti e di domestici, di burocrati e di militari.

È una produzione che non ha ottenuto grande attenzione dalla critica. Anche se si è superato il risoluto rifiuto di Nicholson Adams: "...are lifeless comedies, unworthy of the author of plays like *El Trovador* and *Simón Bocanegra* [2], le commedie sono state comunque messe da parte, quando non addirittura ignorate, definite con qualche sbrigativa etichetta, e solo Carmen Iranzo [3], con una certa superficialità ed esitazione critica e Carlos Ruiz Silva [4], con spunti di riflessione molto interessanti, vi si sono soffermati.

[1] A. GARCÍA GUTIÉRREZ, *El Trovador. Los hijos del Tio Tronera,* ed. estudio y notas de J. L. Picoche, Alhambra, Madrid 1979. C. Ruiz SILVA, *El Trovador' de García Gutiérrez, drama y melodrama,* in "Cuadernos Hispanoamericanos" gennaio 1985; *Introducción* all'edizione di *El Trovador,* Cátedra, Madrid 1985.

[2] N. ADAMS, *The Romantic Dramas of García Gutiérrez,* Instituto de las Españas, New York 1922, p. 129.

[3] C. IRANZO, *Antonio García Gutiérrez,* Twayne, Boston 1990.

[4] C. Ruiz SILVA, *Introducción,* cit.

Di fatto, quella divaricazione, che potrebbe apparire sorprendente, tra il *Tro-vador* e la riscrittura parodistica e caricaturale di *Los hijos del tío Tronera,* segna invece due possibilità di espressione che coesistono in García Gutiérrez, una duplicità di voci che paiono correre parallele, senza possibilità di incontro: da un lato l'effettismo del dramma, scuro, gridato, intenso, secondo una poetica dell'eccesso che, a differenza del dramma barocco, non si concede neppure gli allentamenti ridanciani del *gracioso,* dall'altro la mimesi e stilizzazione di un mondo borghese, che affronta le difficoltà della vita quotidiana, visto con distaccata, divertita invenzione. Una scissione netta, quasi uno sdoppiamento, ma non privo di congruenza: è quello che vorrei dimostrare.

Parto, per questa breve esposizione, da *Los millonarios,* perché è una delle prime commedie (1851), ma anche perché è la rielaborazione di una commedia precedente, *El caballero de industria,* scritta (se crediamo a Ferrer del Río) quasi due decenni prima, anteriormente al 1833, pubblicata a Madrid nel 1841. Mi sembra curioso e interessante il lavoro di pulitura che García Gutiérrez attua su quel suo primo lavoro comico: muta totalmente il personaggio di una delle due sorelle-rivali, che non ripete più i vezzi di una lettrice, un po' fuori di senno, dei poeti di moda, con esiti di gustosa parodia che viene forse ritenuta un po' invecchiata, abbandona (probabilmente per lo stesso motivo) il tipo moratiniano del vecchio voglioso di sposare una giovane fanciulla, dà sempre maggiore evidenza al fattore denaro, come appare chiaro fin dal titolo. I milionari sono però o solo presunti (Rosa, di cui tutti ripetono che erediterà da uno zio del Perú, che naturalmente alla fine si rivela essere morto lasciando ben sette figli e un mucchio di debiti) o solo inventati (Don Facundo, che è il "caballero de industria" precedente, e che qui esibisce una rendita cospicua, che gli verrà dalla già sicura — secondo lui — vittoria di una causa). Si osservi che nella precedente commedia il "caballero" attendeva un titolo nobiliare: nel passaggio degli anni le attrattive finanziarie si sono fatte più seducenti, come vedremo ancora.

L'ambientazione scenica è un interno borghese, come avviene in tutte queste commedie che al massimo presentano qualche scena nel giardino della casa o eleganti feste in saloni da ballo: si vuole appunto inquadrare la vita quotidiana negli ambienti in cui si svolgono i suoi riti usuali, le attività di relazione, le attese, soprattutto femminili: un "dentro" che, se si fa talora claustrofobico, è per il costante spiare degli "altri", che controllano chi entra e chi esce (si veda *La bondad sin la experiencid),* con interesse pettegolo e maldicente.

Sedute alle due estremità del salotto — visualizzazione fin dall'inizio del contrasto che regge la storia — sono intente a piccoli lavori femminili le due sorellastre Adela e Rosa. Tra di loro va facendo la spola, con un corteggiamento garbato ma insistente, Don Facundo, che è il quasi ufficiale corteggiatore di Adela, ma che non lascia perdere per questo Rosa, che mima timidezze pudibonde ma che è ben felice di provocare in tal modo la gelosia furiosa della sorella. La scena è godibilissima e delinea il triangolo di base:

all'uscita di Rosa, il dialogo a tre voci continua con l'intervento di Pepa, cameriera interessata ai denari di Facundo, che aiuta a metter pace nel cuore esacerbato di Adela, gelosa ma anche desiderosa di essere convinta. A questo quartetto iniziale si aggiungono poi due corteggiatori delle ragazze, il buono ma collerico cugino Ramon, innamorato di Adela, e Luisito, uno sciocchereIlo vanesio, che vorrebbe tanto sposarne una qualsiasi — di queste fanciulle benestanti. C´e inoltre il padre, Rufo, simpatico e ingenuo (si osservi che in queste commedie manca quasi sempre la madre: García Gutiérrez ha disegnato invece ingombranti, terribili figure materne nei drammi, quali Azucena nel *Trovador* e doña Elvira nel *Paje).* Il secondo quartetto si completa con il ridicolo alcalde logorroico don Mamerto, che avrà una funzione decisiva sull'intreccio, riconoscendo alla fine in Facundo l'imbroglione che stava cercando da tempo.

Gon questi otto personaggi García Gutiérrez fa funzionare un meccanismo veloce e divertente, fatto di litigi, ripicche, gelosie e questioni di soldi. Soldi di cui Facundo ha bisogno e che riesce a farsi prestare da un Rufo, candido e volenteroso fino all'insistenza:

> ¡ Y dicen que se acaba la
> semilla de los tontos![5]

commenta *aparte* il compiaciuto Facundo. Soldi di cui Rosa non dispone ancora ma che difende avidamente:

> ... Jamàs!
> jDar a nadie lo que es mío!
> La idea es originai...[6]

Spariti i soldi, sparito Facundo, preso alla fine dalla giustizia, il movimento veloce per cui tutti i personaggi entravano e uscivano con l'inarrestabile puntualità delle figurine di un carillon si placa: Ramon sposerà Adela e la tiratina morale della chiusa assume un andamento da amabile *cuplé.*

> ... De esos avechuchos, profesores del
> ardid y la trampa, hay en Madrid muchos!
> muchos! muchos! muchos![7]

[5] A. GARCIA GUTIÉRREZ, *LOS millonarios,* Imprenta C. González, Madrid 1851, p. 58.
[6] *Ibidem,* p. 63.
[7] *Ibidem,* p. 81.

Ma già sappiamo, dalla produzione drammatica, che García Gutiérrez è maestro, oltre che nella fluidità del verso, nel chiudere e aprire gli atti.

Ancora, a proposito di soldi e di apertura di scena, vorrei ricordare la prima scena del II atto, dove Pepa, sola in palcoscenico, conta i suoi guadagni:

> Justo! El cálculo no puede fallar:
> y sumando ahora mis ahorrillos, y
> las sisas que no son una bicoca,
> las propinas del amante y los
> gages de la novia, hago un
> fortunón: me caso, y adios para
> siempre, escoba! Seré dueña de
> mi misma alguna vez, que no es
> poca ventura! A mi, que me falta
> para ser una sefiora?[8]

caratterizzazione perfetta in un teatro dove le figure dei servi sono sempre viste nella prospettiva del pubblico borghese — fannulloni e spesso pronti all'imbroglio — ma insieme ricca di rimandi illustri, al Leporello di Moliere *("mes gages, mes gages!")* o all'aria iniziale dello stesso Leporello in Mozart-Da Ponte ("Voglio fare il gentiluomo / e non voglio più servir!").

L'accenno a queste possibili riprese da modelli offre qui l'occasione di una domanda che certamente dobbiamo porci: quale sia il rapporto di questo teatro con la tradizione comica precedente e con i paradigmi della coscienza letteraria romantica. È certo che dietro a tutto il teatro comico ottocentesco c'e il magistero di Mo-ratin e il gusto neoclassico per un moralismo aperto e curioso, che si applica agli esiti pratici e familiari della vicenda quotidiana, al ridicolo intrinseco al livello medio del vivere, ma pure ai suoi buoni atteggiamenti, ai suoi moti sentimentali.

Lungo buona parte dell'Ottocento questo modello è sviluppato e arricchito nell'opera, di gran successo di pubblico, di Bretón de los Herreros, sulla cui sistemazione in una casella precisa i giudizi critici recenti (Caldera, Garelli) hanno espresso perplessità e segnalato necessità di rettifiche e revisioni. Anche Garcia Gutiérrez certamente, quando scrive le sue commedie, così a ridosso, tra l'altro, dell'esperienza bretoniana, si riallaccia a questi paradigmi, ai loro schemi di convenzio-nalizzazione, di moralismo insieme ridente e rassicurante.

Ibidem, p. 32.

Per quanto poi riguarda una vera elaborazione romantica di teorie sul teatro comico, va ricordato che il rapporto tra comico e tragico rimane circoscritto nel romanticismo europeo all'ammirazione per la mescolanza (il "mélange") ammirata soprattutto in Shakespeare, ma ciò che si precisa poi è una teoria drammatica, diversa ovviamente nei vari paesi, ma sempre tesa verso l'espressione delle passioni, dei conflitti tragici: e che in Spagna porta a rappresentare storie e situazioni fuori dell'ordinario, incentrate sul perenne contrasto tra pulsioni degli uni e volontà degli altri, sulle sorprese e su patetici accadimenti.

Alla commedia, con le sue attenuazioni, le sue caute emozioni, i suoi maliziosi e amabili ammiccamenti alla vita di tutti i giorni e il suo moralismo un po' chiuso, non viene data particolare attenzione, e si continua quindi a procedere lungo il filo della tradizione, con uno sviluppo che tuttavia porta i segni e i riverberi del contatto e dell'assimilazione della scrittura contemporanea.

In questo senso mi pare quindi utile una revisione di queste opere, non per mutare etichette, ma per studiarne con più minuzia i rispecchiamenti sia letterari che sociali dei mutamenti avvenuti: e inoltre per metterne in evidenza il funzionamento teatrale di grande agilità e professionalità, il che potrebbe essere utile per graduare meglio il progressivo emergere *dell'alta comedia.*

Per tornare a García Gutiérrez, mi pare significativo l'affiorare nella sua produzione "comica" di alcune propensioni dei drammi, ad esempio l'insistenza (che qui appare ovviamente attenuata) su certi risvolti ambigui dei sentimenti: i rapporti conflittuali tra sorelle (penso anche a *La bontad sin la experiencid),* le timidezze che camuffano la paura di vivere, o amicizie che scivolano in una dipendenza un po' morbosa, le alternanze futili del desiderio; tensioni tutte che poi la formula comica costringe a ridurre in modo forzato e talvolta inverosimile (si veda *Un cuento de niños).*

D'altra parte l'espressione romantica viene ripresa talora con voluto effetto parodistico in situazioni inadeguate, con esiti che fanno pensare ai più tardi procedimenti valleinclaneschi[9]:

Facundo: Y ellas, tórtolas sencillas
que desconocen el dolo
del mundo, cómo podrán
salvarse de sus escollos?
Rufo: Pobrecitas! dos corderas
inocentes!...[10]

[9] Si veda lo stesso ricorso, applicato con esiti più radicali, in *Las galas del difunto.*
[10] *Los millionarios* cit., p. *46.*

Se rimanesse qualche dubbio sull'oggetto del riferimento ironico, l'autore provvede a chiarirlo nelle molte allusioni seminate nell'opera:

> Me he quedado echo una estatua
> corno aquel comendador!...
>
> qué hago yo aquí? pues! lo dicho! el
> convidado de piedra. [11]

Facundo: Ay don Rufo!
ese que parece pollo,
es un....corno si dijéramos!
Rufo: No entiendo! Facundo: Un don
Juan Tenorio.[12]

Ma anche il moralismo di facciata, che cela sotto l'ipocrisia melensa ben più sostanziose convenienze, assume smorfie esperpentiche:

Rufo: En resumen
ha dejado el perulero
en la tierra de los Incas,
mas herederos que fincas
mas embrollos que dinero. Adela:
Herederos? Rufo: Y en tres anos! estremécete
de horror!
siete deja el buen señor,
de diferentes tamaños.
Adela: Que conducta![13]

La scena tragica è lontana: a tale proposito vorrei in chiusura ricordare un singolare riferimento musicale, che troviamo in *Un cuento de ninos* (1877).

Don Esteban prega la figlia di predisporsi a incontrare un suo vecchio amico, che dovrà, in incognito, ammansire e ammaliare: tra le varie armi, con la musica. Suggerisce l'aria della Calunnia, e in genere il repertorio classico. Replica la ragazza:

[1] *Ibidem,* p. 38.
[12] *Ibidem,* p. 45.
[13] *Ibidem,* p. 67.

Cecilia: Nada de Verdi? Esteban:
De Verdi? ni por asomo!
Es muy delicado, y esa
es musica para sordos. [14]

La battuta è apparsa sorprendente a Carmen Iranzo [15]: ma a parte il fatto che non si deve intendere come affermazione propria dell'autore una battuta messa in bocca a un personaggio, mi pare che, facendogli segnalare una preferenza netta per Rossini rispetto a Verdi, García Gutiérrez rifletta consapevolmente il differente tipo di teatro che sta facendo e la scelta di un preciso filone di tradizione a cui rifarsi: e in questo momento il comico, per trovare i suoi modelli, deve volgersi indietro.

MARIA TERESA CATTANEO
Universidad de Milán

[14] A. GARCIA GUTIÉRREZ, *Un cuento de nirìos,* Imprenta J. Rodriguez, Madrid 1877, p. 8.
[15] C. IRANZO, op. cit., p. 144.