

“Però convien ch’io canti per disdegno”.  
La satira in versi tra Italia e Spagna  
dal Medioevo al Seicento

a cura di Antonio Gargano  
con un’introduzione di Giancarlo Alfano

Liguori Editore

Publicato con un contributo per Ricerche di Interesse Nazionale cofinanziate dal MIUR, CIP 200742E5KP\_004

Questa opera è protetta dalla Legge sul diritto d'autore (<http://www.liguori.it/areadownload/LeggeDirittoAutore.pdf>).

Tutti i diritti, in particolare quelli relativi alla traduzione, alla citazione, alla riproduzione in qualsiasi forma, all'uso delle illustrazioni, delle tabelle e del materiale software a corredo, alla trasmissione radiofonica o televisiva, alla registrazione analogica o digitale, alla pubblicazione e diffusione attraverso la rete Internet sono riservati. La riproduzione di questa opera, anche se parziale o in copia digitale, fatte salve le eccezioni di legge, è vietata senza l'autorizzazione scritta dell'Editore.

Liguori Editore  
Via Posillipo 394 - I 80123 Napoli NA  
<http://www.liguori.it/>

© 2011 by Liguori Editore, S.r.l.  
Tutti i diritti sono riservati  
Prima edizione italiana Settembre 2011  
Stampato in Italia da Liguori Editore, Napoli

Gargano, Antonio (a cura di):  
*«Però convien ch'io canti per disdegno». La satira in versi tra Italia e Spagna dal Medioevo al Seicento*/Antonio Gargano (a cura di)  
Letterature  
Napoli : Liguori, 2011  
ISBN-13 978 - 88 - 207 - 5504 - 1  
ISSN-1828 - 8421

1. Poesia satirica 2. Età medievale e moderna I. Titolo II. Collana III. Serie

Ristampe:

18 17 16 15 14 13 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 0

La carta utilizzata per la stampa di questo volume è inalterabile, priva di acidi, a PH neutro, conforme alle norme UNI EN Iso 9706 ∞, realizzata con materie prime fibrose vergini provenienti da piantagioni rinnovabili e prodotti ausiliari assolutamente naturali, non inquinanti e totalmente biodegradabili (FSC, PEFC, ISO 14001, Paper Profile, EMAS).

## INDICE

- IX Premessa
- XI Introduzione di Giancarlo Alfano
- 1 Andrea Mazzocchi  
*«Tertia est satira, idest reprehensibilis, ut Oracius et Persius»: Cino da Pistoia, Pietro Alighieri e Gano di Lapo da Colle*
- 31 Giuseppe Mazzocchi  
*I mercanti del Rimado de Palacio: elementi satirici in Pero López de Ayala*
- 55 Stefano Jossa  
*La fondazione della comunità letteraria nelle «Satire» ariostesche*
- 73 Antonio Gargano  
*Riflessione e invenzione nell'«Epistola a Boscán» di Garcilaso de la Vega*
- 117 Giancarlo Alfano  
*Una poesia «situata». Dialogismo e politicità nell'esperienza letteraria di Francesco Berni*
- 141 Davide Dalmas  
*Pasquinata come satira. La «Praefatio» ai «Pasquillorum tomi duo»*
- 161 Benedict Buono  
*«Poco mi curo e nulla pagarei, che Franciosi vivesser, o Spagnoli»: la presenza spagnola a Novara nella poesia satirica di Giovanni Agostino Caccia (1546-1549)*

- 189 Giulia Poggi  
*Il poeta e il suo doppio: verso una definizione della satira gongoriana*
- 217 Flavia Gherardi  
*La «saña escrita»: istanze di realtà nella satira politica del Conde de Villamediana*
- 249 Maria D'Agostino  
*Prassi poetica e riflessione metaletteraria nella poesia satirica di Bartolomé Leonardo de Argensola*
- 275 Federica Cappelli  
*Donne e animali: per un bestiario femminile nella poesia di Quevedo*
- 301 Valeria Merola  
*Donne e maniere nella satira secentesca: Lodovico Adimari e Benedetto Menzini*
- 325 Indice dei nomi

## PREMESSA

I lavori raccolti nel presente volume sono il frutto della collaborazione di un gruppo di studiosi, formato da ispanisti e da italianisti, i quali con i loro contributi hanno inteso illustrare alcuni significativi episodi di quel processo con cui, nelle rispettive letterature peninsulari, si originò e sviluppò il genere della satira in versi, dalla fase tardo medievale, «quando l'esperienza satirica, per solito caratterizzata dalla vocazione all'invettiva o dal più profondo legame con la morale religiosa, procede in maniera autonoma nei diversi ambiti "nazionali"», all'epoca moderna, allorché «il rapporto tra le diverse tradizioni nazionali della satira in versi, con l'intreccio di prestiti, confronti e talvolta furti, diventa intenso [...] a partire dalla nuova forma classicista, più precisamente oraziana, individuata da Ludovico Ariosto», come riassume Giancarlo Alfano nell'*Introduzione* al volume, a cui si rimanda il lettore per un quadro d'insieme e un esame critico dei risultati che il complesso dei lavori qui riuniti ha prodotto.

In sede di chiarimento preliminare, si vuole unicamente mettere a parte il lettore della nascita dell'iniziativa, quando il nucleo originario del gruppo che ha dato vita al libro, composto da Maria D'Agostino, Flavia Gherardi e dallo scrivente, già impegnati in un Programma di ricerca cofinanziato dal Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca, avente ad oggetto «La poesia satirica spagnola (1629-1648): studio ecdotico e critico», avvertì il bisogno di un confronto non superficiale né effimero con i colleghi, studiosi di entrambe le letterature, in Italia e fuori di essa, con i quali poter avviare un discorso d'approfondimento sui maggiori nodi problematici relativi allo sviluppo del genere satirico in versi, nella consapevole condivisione dell'idea che ci fu un'epoca durante la quale «Italia e Spagna costituirono uno spazio culturale unico» (F. Rico). Così, l'indagine nata all'interno di un ristretto nucleo di ricercatori legati all'ambito universitario partenopeo, si ampliò fino a superare i confini regionali e nazionali, raggiungendo

di un *estribillo* già presente in una *letrilla* gongorina del 1592 («*Vuela pensamiento, y díles / a los ojos que te envío / que eres mío*»). Coincidenza che, pur se mediata dalla parodia di Alonso de Ledesma<sup>38</sup>, farebbe pensare che tante riprese incrociate fra i due autori non siano del tutto casuali. Mi chiedo, per esempio, se poco dopo essersi rivolto ai «*cofrades de amor*» nel *romance* 788, Quevedo non usi volutamente rovesciata la formula temporale («*saliéndome estotra noche*»), con cui Góngora aveva dato inizio al *romance* 231 («*Saliéndome estotro día*») o se, viceversa, Góngora, commemorando la vita di una dama dai facili costumi (nel sonetto «*Yace debajo de esta piedra fría*», OC 433) non abbia inteso rispondere al modo in cui, con un identico incipit (Bl 269), Quevedo aveva reso omaggio alla defunta moglie del duca di Lerma. Un passaggio dalla satira all'epitaffio che, tenuto insieme da un unico indizio patronimico (Cerde è il cognome, oltre che della duchessa di Lerma, del cavaliere con cui la dama del sonetto gongorino si diceva avesse avuto una lunga relazione), potrebbe aprire uno spaccato interessante sulla maniera con cui i due poeti si rapportavano ai notabili del tempo. Ma questa è un'altra storia.

## LA «SAÑA ESCRITA»: ISTANZE DI REALTÀ NELLA SATIRA POLITICA DEL CONDE DE VILLAMEDIANA

*Flavia Gherardi*

### 1. Statuti della satira politica

Tra i temi disponibili all'indagine storico-letteraria, «ninguno tan desconocido como el de la poesía satírico-política, incluso para los historiadores del período». La carenza fu denunciata da Luis Rosales nel 1966, in uno dei pochi studi veramente orientativi sulla questione<sup>1</sup>. Nonostante gli sforzi da allora compiuti in ambito critico, quella denuncia risulta ancora oggi, in buona sostanza, motivata. La lacuna deriva dalla difficoltà di approccio che oppone la natura proteiforme della satira politica, da cui discendono la sua refrattarietà ai tentativi di analisi globale, all'essere ricompresa entro schemi teorico-pratici consolidati, ad aderire ad assetti testuali uniformi e a paradigmi estetici unificanti.

Mentre, difatti, le etichette poste alle varie declinazioni del genere satirico: «satira *morata*», «di costumi», «satira dei vizi», «satira di *oficios* o dei tipi sociali», etc. appaiono di norma intelligibili, trasparenti rispetto ai contenuti, alle forme o alle modalità di realizzazione a cui rimandano, il sintagma aggettivale «satira politica» obbliga invece all'immediato confronto con l'incertezza del qualificativo, ogni volta diversamente orientato all'oggetto del testo (la materia politica, in effetti) o all'intenzione del suo locutore («politica» in quanto tesa alla manipolazione dell'opinione collettiva), con l'inevitabile moltiplicazione delle prospettive di lettura. Tuttavia, l'incertezza ontologica

<sup>38</sup> Come sostiene Jammes, nella cit. edizione delle *Levillas*, p. 67.

<sup>1</sup> L. Rosales, *Algunas reflexiones sobre la poesía política en tiempo de los Austrias*, in *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1966, pp. 95-126. Cit. a p. 95.

generata dal sintagma aggettivale non è la sola, né la più problematica, delle vacillazioni che investono questo specifico segmento della poesia satirica. Sebbene ci sia stato, come si diceva, chi ha tentato ricostruzioni organiche delle caratteristiche, dei temi, dei modelli e delle forme della satira politica<sup>2</sup> e, per quanto il genere goda oggi del conforto di una serie di coordinate fisse, basate su un insieme di comode equivalenze (la satira politica è sostanzialmente di tipo personale; coincide, quanto alla forma, con l'invettiva infamante che sfrutta le armi del vilipendio; è indirizzata ai rappresentanti del potere; è motivata dal risentimento collettivo che una voce poetica si candida ad esprimere)<sup>3</sup>, rimangono aperte questioni affatto marginali ai fini della solida definizione del suo statuto.

A partire dalla comprensione della sua esplosione come fenomeno, sociologico oltre che storico-letterario, ai primi del Seicento. In relazione a ciò, le interpretazioni avanzate oscillano tra la riconduzione di esso ad una dilagante tendenza sociale al vilipendio, alla rampogna o allo scherno altrui – degenerata in vera e propria prassi generalizzata di costume – e, di contro, la riduzione dello stesso a un uso diastraticamente differenziato, anche se motivato da istanze profonde unitarie. La prima tendenza avrebbe proprio nella «saña escrita» contro gli ambienti di *gobierno* una delle sue manifestazioni privilegiate, giustificata dall'impossibilità di tacitare oltre lo scontento generale:

Entregada a vejámenes, coplas y a motes, la literatura del Siglo de Oro reboza de saña escrita, contra esto y aquello, por casi nada y para casi todos. La antigua y bien asentada tradición del escarnio letrado, de la que no se libran ni los doctores más santos, se renueva a través de una cuidada pedagogía de la afrenta. Aprendidas en aulas de escuela y en compases de convento, el aprendizaje difamador sirve para que una ciudad zahiera convenientemente a sus vecinas, esta orden a aquélla y los miembros de tal facción a las que son sus rivales en corte. Sin

<sup>2</sup> Si pensi, soprattutto, tra gli altri, al preziosissimo lavoro di M. Etreros, *La sátira política en el siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1983, in cui la studiosa tenta una vera e propria classificazione di temi, forme, linguaggi e caratteri della satira politica seicentesca.

<sup>3</sup> In realtà, l'equivalenza con la forma dell'invettiva mordace, infamante e vilipendiosa andrebbe fortemente mitigata, in virtù delle ampie modulazioni di tono che l'eterogeneo corpus del genere testimonia, nonché della difficoltà, spesso, di rintracciare chiaramente i tratti di discontinuità con la gamma di testi riconducibili al più ampio settore della «poesia politica» che, ovviamente, oltre al verso rappresentato dalla sua declinazione satirica, conosce il *recto* che fa della riflessione morale sull'attività politica dei governanti la base per approntare una complessa pedagogia etica e comportamentale.

duda, ser autor en el Siglo de Oro exigía estar preparado para ofender, tanto si era en provecho ajeno como en interés propio. El autor será apodador, coplero y, a fuer de poco, libelista<sup>4</sup>.

Secondo questa visione, dunque, la satira, lontano dal costituire soltanto – come saremmo portati a credere – un canale offerto all'espressione del dissenso politico, registrerebbe e rivelerebbe addirittura l'essenza intima di un'intera epoca e di un'intera cultura: «una época frágil, que hizo de la infamia, tanto como del honor, algo consustancial a la propia existencia comunitaria»<sup>5</sup>. Senza distinzione di appartenenze, né di «oficio», i membri della comunità avrebbero eletto a loro modello di «pedagogía» e a strumento di regolazione dei loro rapporti, la «afrenta» e le sue dinamiche di conflitto.

Rispetto a una interpretazione così estensiva e radicale delle funzioni e della portata del fenomeno, intervengono letture correttive che difendono l'esclusione di taluni gruppi sociali – le *élites* di corte, naturalmente – dalle tradizionali pratiche vilipendiose, per ragioni, pare, di behavioristico decoro, riservate dunque alle classi subalterne. I membri di questi gruppi ammetterebbero come unico principio regolatore delle loro relazioni quello stavolta ispirato alla «pedagogía de la burla», in quanto non lesiva del loro «pundonor»:

A principios del XVII, debido sobre todo a la evolución de los modales y una mayor sensibilidad para todo tipo de injuria personal, estos chistes han casi desaparecido de la conversación cortesana, restringiéndose o desplazándose a otras esferas; tiroteos de motes y apodos entre criados, vayas callejeras, gallos y vejámenes académicos, poemas de circunstan-

<sup>4</sup> F. J. Bouza Álvarez, *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid, Marcial Pons, 2001, pp. 109-10.

<sup>5</sup> Ivi, p. 110. Si veda l'intero cap. III, *Escribir en Monipodio. De los libelos de vecinos a las críticas al Rey*, pp. 109-35. L'abbondante documentazione reperita (soprattutto di carattere processuale), relativa ai diffusissimi «libelos famosos» o anche «de vecinos», insieme alla corrispondenza privata, testimonia la vastità del fenomeno, che sfrutta canali orali, oltre che letterari. In relazione ai «libelos», per esempio, Bouza riferisce: «la casuística revelada por estas fuentes procesales es amplísima, todos los libelos populares o de vecinos comparten una serie de rasgos comunes. Sean cedulones expuestos en paredes y cantones, respondan a los formulismos de la carta, el memorial de arbitrios o el alegato judicial, aparezcan como billetes echados en la plaza, carteles colgados de la picota comunal o escritos puesto en una mesa en la calle para leerlos y oírlos leer, adopten la estructura de copias o se trate de simples improperios mal pergeñados, se difundan mediante la lectura en lugares públicos o por medio de traslados sacados con prontitud, los libelos populares o de vecinos son manuscritos, aunque alguna vez se acompañan de dibujos burlescos, suelen esconder a sus responsables tras la anonimía, siempre buscan hacerse públicos y, claro está, su objetivo último es deshonorar a la fama de terceros, aunque a veces se acuda al pretexto ejemplificador de denunciar vicios y malas prácticas». Cit. a p. 116.

cia, matracas cantadas. Es decir, para soltar los chistes permitidos a sus abuelos, los cortesanos del reinado de Felipe III, si querían quedar bien en la sociedad elegante, debían recurrir a circunstancias burlescas que los justificasen e hiciesen patente su intención lúdica, dejando su cultivo por lo demás, a gente de sensibilidad menos puntillosa en materia del honor: la plebe, los estudiantes, los bufones, los enmascarados en tiempo de Carnaval<sup>6</sup>.

Prevedibilmente, l'immissione di questi *hombres de bien* nei sedi-ziosi canali della satira avverrebbe sotto copertura dell'anonimato e al prezzo, ammesso che lo si percepisse come tale – data la predilezione dell'epoca per la circolazione manoscritta – della sostanziale esclusione dai circuiti della diffusione a stampa, ma al riparo dai controlli della censura. Il dato è corroborato dalle riflessioni di María Cruz García de Enterría circa i *pliegos* che dovevano contenere questo tipo di produzione:

El caso es que no encontramos, por los años en que Lope debió redactar este escrito [un Memorial], pliegos sueltos con sátiras de tipo personal o atacando a ciudades determinadas [...] No se puede, por tanto, pensar que Lope de Vega se refería a estos pliegos o a otros como éstos. Nos inclinamos a pensar que los pliegos con sátiras auténticas contra personas o ciudades, o se recogieron todos o, más probablemente, no llegaron a imprimirse en pliegos en esta época y circulaban manuscritos; estamos hablando de los primeros años del siglo XVII, tiempo en el que Lope escribió su Memorial. Más tarde, sí. El reinado de Felipe IV y la privanza del Conde-Duque fue la «edad de oro» de la poesía satírica, si es que aceptamos que pueda haber una edad áurea de un tipo de literatura tan poco noble como es la sátira<sup>7</sup>.

Difatti, García de Enterría difende l'idea che, bandita la satira personale dai tipi della stampa, anche la *literatura de cordel* ammettesse, invece, un tipo di satira meno "scomoda", quella più genericamente indirizzata contro intere categorie sociali o vizi collettivi, perché l'estensione dell'attacco, e quindi l'indeterminatezza del destinatario, diluiva la carica aggressiva e appariva meno lesiva di sentimenti

<sup>6</sup> A. Close, *La comicidad burlesca como arma satírica en el Siglo de oro español*, in M. Blanco (a cura di), *Satire, politique et dérision (Espagne, Italie, Amérique Latine)*, Lille, Université Charles de Gaulle-Lille III, 2003, pp. 75-87, cit. a p. 80. Di contro, sostiene ancora Bouza Álvarez, *Corre manuscrito*, cit., p. 129: «no obstante, pese a los esfuerzos de Zapata y de los tratadistas, el humor cortesano no era distinto del, digamos, más común y popular y si éste era malediciente, aquél no dejaba de serlo».

<sup>7</sup> M. C. García de Enterría, *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Madrid, Taurus, 1973, pp. 198-200.

– l'onore, in sostanza – suscettibili di mettere in crisi il rapporto del singolo con la sua immagine pubblica<sup>8</sup>.

Pero la letteratura de cordel, la auténtica literatura de cordel (es decir, la compuesta por y para el vulgo de la época) no acierta a mirar las cosas – los problemas – en profundidad y tarda mucho en incorporar a su temática poesía que sea realmente de protesta. Los poetas cultos o semicultos sí podían decir algo fuerte en este campo, y de hecho lo dijeron. *La cantidad considerable de manuscritos que nos conservan poesía satírica de los siglos XVI y XVII son una demostración patente de nuestra última observación. Pero los editores de pliegos poéticos de cordel no recogieron, apenas, composiciones de este tipo*<sup>9</sup>.

Ciò per due ragioni: in primo luogo, perché erano gli stampatori a rischiare le pene comminate dai presidi censori; in secondo luogo perché – questa la tesi centrale della studiosa – il desiderio di intercettare il gusto del pubblico, che «no parece que gustara en exceso de la poesía fuertemente satírica y de protesta social», condizionava notevolmente le scelte di mercato.

Il volgo, dal suo canto, mancava di «garra satírica en su literatura»: su di esso agiva un atavico «sentido reverencial hacia los que tenían todo aquello de que él carecía totalmente»<sup>10</sup>, retaggio che esauriva nella propaganda a favore della letteratura ufficiale il suo contributo al dibattito sociale. In sintesi, l'omologia di pensiero o, più chiaramente, il conformismo ideologico che accomunava *vulgo* (in quanto autore collettivo di poesia popolare raccolta nei *pliegos*) e poeti di corte (in quanto autori bifronti di una poesia *culta* ma anche *de cordel*, composta a imitazione di quella autenticamente popolare) comportava che, dal punto di vista sociale, i due estremi si congiungessero in un ideale terreno di condivisione offerto dalla necessità di sostegno alla corona, mentre, dal punto di vista letterario, che il dissenso espresso dagli aspri testi satirici investisse, interessasse e coinvolgesse, quasi in modo settario, circuiti comunicativi ristretti ai soli autori-fruitori di tale pro-

<sup>8</sup> «Pero existe, además, la otra poesía satírica a que se refería Rosales [...]: la que se dirige a anchas zonas y costumbres sociales que pueden ser los oficios, los sucesos, las modas, hasta los sentimientos personales, o los vicios. Esta es la poesía satírica más representada en nuestros pliegos sueltos. Indirectamente, en algunos momentos, puede resultar una especie más débil o enana de la sátira política, puesto que, entre bromas y veras, son, por ejemplo, pragmáticas reales las que se toman a chanza»: Ivi, p. 200.

<sup>9</sup> Ivi, p. 305. Corsivo nostro.

<sup>10</sup> Ivi, p. 307. Si veda, in relazione a tali questioni, l'intero capitolo VII, *Poesía de protesta política y social en los pliegos sueltos*, contenuto alle pp. 305-33.

duzione. Viene allora da chiedersi di quali fibre fosse intessuto il filo che legava satira e società, se da certe ricostruzioni emerge quasi una sua innessarietà, unitamente al dato della sua marginalità (quanto alla circolazione), in ragione del segnalato conformismo dell'epoca agli istituti sociali che la governano<sup>11</sup>.

Per quanto più specificamente attiene alla declinazione politica della prassi satirica, la funzione si mostra, solo apparentemente, più chiara: «La sátira política siempre ha operado de una manera activa y directa como órgano de expresión de una oposición al poder»<sup>12</sup>. Tale affermazione, difatti, va mitigata in direzione del riconoscimento del dato per il quale non al potere genericamente inteso si oppone la satira politica, bensì alle forme di trasgressione, avvertite come vero e proprio tradimento, realizzate da parte dei massimi rappresentanti di quel potere – soprattutto i *validos*, i *privados*, e lo stesso *rey* – ipotetici garanti dell'ordine, ai danni proprio di quest'ultimo: alterandolo e disabilitandolo con le loro condotte *desordenadas*, essi si macchiano della colpa di privare la comunità di un modello comportamentale di riferimento.

Volendo indugiare nel tentativo di delineare uno statuto della satira politica, il richiamo obbligato è a un'altra coordinata essenziale del genere, che torna come motivo ricorrente nella letteratura teorica di riferimento. Si tratta della valutazione del suo contributo alla Storia o, viceversa, del debito con questa costantemente rinnovato. Siamo all'imo della questione. Anche in questo caso, l'eterogeneità e persino la discrepanza delle posizioni registrabili all'interno delle pagine di autorevoli studi basta da sé a denunciare l'irriducibilità di essa a valutazioni univoche. La natura della satira politica quale poesia storicamente determinata, perché storiche sono le circostanze che la motivano e che ne costituiscono l'oggetto, fa sì che le divergenze si addensino intorno alla affidabilità – in termini di veridicità – dei dati riportati, e quindi all'efficacia del messaggio, e alla spendibilità dei testi

<sup>11</sup> Basta allargare lo spettro del discorso per riconoscere il legame della questione con il dibattito che investe da tempo la satira *tout court*, soprattutto in contrapposizione con la sua variante burlesca, circa la natura reazionaria o progressista del messaggio che veicola e delle funzioni che svolge. Non è possibile riportare qui i termini, ampli, del dibattito, per cui, per comodità (i riferimenti obbligatori sarebbero tanti di più), si rinvia alle ricostruzioni di A. Pérez Lasheras, *Fustigat mores. Hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1994 e Id., *Más a lo moderno (Sátira, burla y poesía en la época de Góngora)*, Anexos de *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1995.

<sup>12</sup> Etreros, *La sátira política en el siglo XVII*, cit., p. 31.

in quanto fonti nella ricostruzione degli eventi. A voler sintetizzare, non sorprende che le letture si facciano via via più oscillanti a seconda che si riconosca come funzione precipua del genere quella di “comunicare, narrare, descrivere e denunciare” lo stato delle cose, con i suoi specifici detonatori storico-ambientali, oppure quella più oltranzista tesa a “correggere, edificare, indirizzare” le condotte dei destinatari. Certamente, il problema rischia di rivelarsi inconsistente e addirittura gratuito nei suoi presupposti quanto più generico si fa il richiamo alla natura creativa, artistica, del componimento satirico e alla modalità retorica della sua costruzione, perché compendosi l'istanza poetica attraverso lo slittamento del dato prelevato dal reale alla dimensione deformante delle linguaggio poetico e delle sue immagini, frequentemente ispirate ai codici dell'esagerazione e del paradosso, ne risulta automaticamente inficiata la pretesa veridicità del testo. Ma questa è una prospettiva troppo ampia che, nell'appellarsi ai tratti che in fondo sono della creazione poetica *tout court*, incappa inevitabilmente nella tautologia<sup>13</sup>. Se la questione – come appare dalle posizioni che animano la bibliografia prodotta – è di somma pertinenza, allora va valutata in relazione ad almeno due punti di vista privilegiati: 1. l'uso che si fa, sul fronte esterno ai singoli testi, della satira politica rispetto alla Storia; 2. che tipo di trattamento è riservato al dato storico (l'evento, l'aneddoto o il personaggio) all'interno del componimento.

Mentre pare di poter esaurire il primo punto con un paio di efficaci esemplificazioni, il secondo rischia di impegnare l'intero spazio residuo del presente lavoro, in quanto si stima che proprio in rapporto a tale questione – una modalità specifica di “storicizzazione” del testo, derivante dall'imprimere ad esso una serie di «marcas» realiste – sarà possibile richiamare la figura di Juan de Tassis e chiarire per quali ragioni, almeno alcune, si riconosce nel Conde de Villamediana l'ideatore o il perfezionatore di una prassi satirica che, tuttavia, almeno in superficie, condivide con le esperienze di Quevedo, di Lope, e per taluni aspetti anche di Góngora, tratti essenziali che parrebbero non

<sup>13</sup> E, tuttavia, non si può far a meno di notare il paradosso che investe il genere in questione: la satira, specie quella politica che ha fatti e persone al centro del proprio discorso, pare sovvertire il meccanismo connaturato alla creazione letteraria. La creazione poetica, appunto, ha senso per la sua funzione di «desvirtualizar» una realtà che è solo potenziale; nel dirla, nel verbalizzarla, la crea, e la materializza in esperienza. La satira di ambito secentesco, invece, soggetta com'è ai virtuosismi formali, fa il contrario: trasforma l'accadimento reale in atto dell'ingegno e, intellettualizzandolo, lo riduce a mero atto linguistico e immagine mentale slegata dai referenti circostanziali.

legittimarne il primato né il pionerismo, proprio perché comuni, in fondo, all'intera compagine dei satirografi del Seicento.

Il primo punto, dunque. Poesia *ancilla historiae*, fino ad ispirare in uno dei padri della moderna filologia spagnola, Fernando Díaz Plaja, la ricostruzione di un itinerario storico – “poeticamente” determinato, i termini sono rovesciati – i cui materiali sono frequentemente prelevati dal bacino della satira. Si tratta de *La historia de España en la poesía (desde el siglo XV)*, «una historia a través de la poesía. Quiere significarse con ello que la literatura no se utiliza aquí como fin, sino como medio y en su valor documental del proceso histórico. Intentamos aprovechar la exquisita sensibilidad que siempre ha tenido el poeta ante los fenómenos de su tiempo y unir la reacción de todos ellos para dar una idea de la historia moderna de España». Il suo valore documentale deriverebbe proprio da «el sentir poético, [que] sobre todo en tiempos pasados en que la poesía era más viva y estaba enraizada en la sangre del pueblo, responde más estrictamente al sentimiento y a la reacción de la gente de su tiempo, lo que hoy llamaríamos “ambiente” u “opinión”», ovvero, viene eletta a fonte di informazione e garanzia di fondatezza una componente, il sentimento del poeta, della cui soggettività saremmo piuttosto portati a diffidare, in virtù del filtro posto dalla ricreazione emotiva alla secchezza dei dati del reale. È pur vero, tuttavia, che lo stesso studioso provvede immediatamente a introdurre un correttivo:

Sin embargo debemos aceptar a los poetas como cronistas, pero no como historiadores. De la misma manera que esperamos de ellos veracidad y alma en la descripción de lo que vieron y supieron de fuente directa, desconfiamos fundamentalmente de su relato cuando ha mediado entre el acontecimiento y su glosa un lapso de tiempo mayor de cincuenta años<sup>14</sup>.

Ma la diffidenza, appunto, sarebbe legittimata unicamente da un eventuale, eccessivo, scarto temporale dagli eventi.

*Poesía sombra de la historia*. Una relazione *in deterioribus* tra i termini dell'endiade è invece al centro di un'aspra arringa di Luis Rosales, il quale dedica addirittura un intero capitolo a «registrar algunas de las limitaciones de la sátira política como fuente histórica». E precisa:

<sup>14</sup> F. Díaz-Plaja, *La historia de España en la poesía (desde el siglo XV)*, Barcelona, Laye-Editorial Barna, 1946, pp. 7-8.

Es la primera [...] la de su falta de veracidad [...] La sátira no es un modo de historia recreada, sino resentida. No maneja los hechos, sino su proyección en la conciencia de su época, la reacción viva y herida que produjeron. Su misión no es informar, sino re-sentir, y en toda recreación sentimental hay un margen de desvarío [...] *Su valor estriba en haber sido un estado de conciencia* [...] se encuentra voluntariamente situada fuera del ámbito de la verdad [...] La segunda limitación de la sátira procede de su falta de perspectiva histórica [...] en los dominios de la memoria, el pasado milita contra el presente; lo que se vio está siempre contra lo que se ve [...] La contemporaneidad no brinda, por lo tanto, perspectiva con validez histórica [...] Y entre los documentos de una época, *nada tan vivo, convulso y, por lo tanto, ahistórico como la sátira*<sup>15</sup>.

Mentre il terzo dei limiti individuati all'applicazione della satira alla «labor histórica» risiede nella inattività degli oggetti da essa consegnati alla memoria storica (si parla di «desustanciación y desintegración del material histórico»), nonché nella radicale relativizzazione e riduzione della loro validità alla «vigencia estrictamente temporalizada»: «Nace sobre la carne enferma de una época y se alimenta de esta enfermedad»<sup>16</sup>.

C'è un aspetto, tuttavia, che consente di riscattare questa poesia e di promuoverla a più clementi giudizi. Dalla classificazione del genere operata dallo stesso Rosales secondo tre diverse tipologie (*Poesía político-teórica; Poesía político-moral; Poesía satírico-política*<sup>17</sup>), è possibile estrarre la considerazione che media il passaggio a un'altra posizione critica, quella testimoniata da Raimundo Villaverde. Quando, difatti, Rosales segnala che «dentro del siglo XVII español no hay nada que no tenga un inmediato desplazamiento hacia el plano moral» sta ponendo l'accento su una traiettoria, la più nobile, compiuta dalla satira politica nella sua evoluzione, nel cui solco alloga la lettura che di essa fa Villaverde, ancora in relazione all'interesse storico:

ofrece nuestra historia literaria copiosos ejemplos de esa poesía, *de suyo erudita*, que, si el sello popular ni los temas heroicos de las tradicionales gestas y en general del mester de juglaría, enseña más que canta, y al par que contribuye a adelantar la formación de la lengua y a enriquecer

<sup>15</sup> Rosales, *Algunas reflexiones*, cit., pp. 97-103. Corsivo nostro.

<sup>16</sup> Ivi, p. 102.

<sup>17</sup> Sulla poesia satirico-politica, Rosales precisa: «De modo previo y generalizador puede decirse que en el desarrollo histórico de la poesía satírico-política hay dos momentos claramente diferenciados: el momento de la poesía de tema político y el momento de la poesía política de actitud, intención y finalidad». Ivi, p. 117.

y diversificar sus rimas, señala al estro español nuevos senderos, hoy de innegable interés estético e histórico<sup>18</sup>.

Nel suo itinerario, Villaverde si pone alla ricerca delle origini della poesia etico-politica, ed esprime apprezzamento solo per la poesia satirica grave, erudita e, soprattutto, vincolata alla finalità didattica. Meno favorevole, naturalmente, il giudizio sui versi più familiari al presente discorso, quelli caratterizzati da un «grosero extremo de desenfadado»:

naciendo la poesía política con el pecado original de tender a la injusticia y dar fácilmente en el agravio, pecado sin redención ni enmienda, pues son pocos los escritores que se libraron de cometerlo, entre tanto como andando los siglos han requerido el *temible numen* del Arcipreste de Hita, de Villamediana y de Quevedo<sup>19</sup>.

Che pongano al centro delle loro analisi una tipologia testuale grave o «desenfadada», le diverse posizioni critiche coincidono nel riconoscere al poeta satirico l'intenzione di intervenire attivamente nel processo storico. Julio Rodríguez Puértolas definisce questa «poesía de intencionalidad social» e sottolinea «la voluntad decidida por parte del escritor de intervenir directamente en el proceso histórico, no solamente de presenciarlo notarialmente o como mero espectador, ni tampoco de sufrirlo como decía Unamuno»<sup>20</sup>.

Tutto quanto sinora riportato fa emergere un'anomalia costitutiva di questo genere: versi che appaiono distillati dall'essenza stessa della realtà storica, con l'immediatezza dell'urgenza circostanziale e che affidano la loro efficacia al condizionamento dell'opinione sul momento storico, vedono frustrata la loro vocazione a fare Storia dal riconoscimento della loro stessa remota necessità immaginifica. Paradossalmente, la negazione di questa vocazione risiede già nella natura della sua funzione precipua, quella di informare:

Naturalmente, si esta información es narrativa y es para el pueblo, su función ha de ser la de informar [...] ¿es posible deducir de ellas un valor documental? [...] la noticia es dada escuetamente, y se completa

<sup>18</sup> R. F. Villaverde, *La escuela didáctica. La poesía política durante el siglo XV. Discursos leídos ante la Real Academia en la recepción pública del Exc.mo Señor don Raimundo F. Villaverde el día 23 de noviembre de 1902*, Madrid, Imprenta de los hijos de M. Hernández, s.a., p. 10.

<sup>19</sup> Ivi, p. 11.

<sup>20</sup> Si veda dell'autore: *Introducción crítica a Id. (a cura di), Poesía crítica y satírica del siglo XV*, Madrid, Castalia, 1984, p. 7.

con una serie de relaciones con las personas que han tomado parte en el hecho o han sido responsables de él. Es aquí exactamente donde la veracidad se quiebra, se desvirtúa, y toma los matices necesarios para ser presentada al público con unas características determinadas. Los hechos no son presentados bajo un punto de vista histórico, ni como consecuencia de determinadas circunstancias, ni siquiera están relacionados unos con otros internamente, ni situados en el contexto histórico; sino que, para evidenciarlos, se presentan aislados y con gran dosis de parcialidad<sup>21</sup>.

## 2. La «storicità» villamedianina

La sfida, a questo punto, è misurare la concretezza di una suggestione: che quell'anomalia che coopera all'incertezza di statuto della satira politica possa assumere una fisionomia tale nella pratica villamedianina da renderne possibile la correzione e il superamento. All'operazione di accertamento, però, sono necessarie alcune considerazioni prelie.

Si è visto, più su, che il malcontento «represso» dalla poesia ufficiale – che, come riferito, vede convergere in essa tanto le forme poetiche promananti dall'alto, quanto le proiezioni dal basso della cultura *popular*, rese osmotiche dal consenso al sistema – viene intercettato dal codice satirico secondo modalità che o sono anch'esse, in fin dei conti, ufficiali e paraistituzionali – se consideriamo che la poesia satirica cosiddetta alta o grave sublima la pulsione negativa, l'animosità, del dissenso nel proposito *moralizador*<sup>22</sup> – oppure abrogano alla *gravitas* di quel modello e al fine correttivo per ripiegarsi sui ludici e ingegnosi canali del burlesco. Resta fuori, pertanto, tutta una quota importante di dissenso non codificato, non addomesticato dal fine di «implantar virtudes», che attende di essere espresso. Sembrerebbe dunque di poter spiegare il primato e il pionierismo attribuiti a Villamediana con la sua capacità di stanare quel grande represso sociale e di «metterlo» in discorso, in forme non mediate, se non dalle sue personali istanze estetiche. In sintesi, dietro le tante espressioni accrescitive, superlative e persino iperboliche<sup>23</sup> che accompagnano le menzioni di Juan de

<sup>21</sup> Etreros, *La sátira política en el siglo XVII*, cit., p. 21.

<sup>22</sup> Tale tipologia seleziona, com'è noto, i propri moduli estetici entro la gamma «prestigiosa» della classicità (Orazio, Persio e Giovenale): ne mutua i tratti (l'epistola combinata con la terzina, il linguaggio misurato, il principio dialogico etc.) e, in genere, si limita ad attualizzare i referenti di contenuto.

<sup>23</sup> «El único de nuestros tiempos en lo picante», in palabras de Gracián, «creador de la sátira política en España», in las de don Emilio Cotarelo y Mori (2003: 322), «creador

Tassis negli studi sulla satira andrebbe letto il riconoscimento a questi di aver messo a disposizione del risentimento collettivo un modello di discorso. A questo punto, è da recuperare l'interrogativo che già investì l'acuta e raffinata mente di Luis Rosales quando, dinanzi alla nota consacrazione, da parte di Emilio Cotarelo, del Tassis quale «creador de la sátira política en España», sentì di obiettare:

No nos explica Cotarelo las razones en que funda su afirmación, y hubiera sido necesario, porque a primera vista es desconcertante. ¿Cómo puede ser Villamediana el creador de un género literario que contaba ya con varios siglos de evolución y desarrollo<sup>24</sup>?

L'evoluzione e lo sviluppo del genere richiamavano, ovviamente, i raffinati precedenti medievali (Ayala, Villasandino, Santillana, Mena, Gómez Manrique etc.) nella cui scia proprio Cotarelo iscrive l'epigonismo villamedianino, alle cui *coplas*, tuttavia, mancherebbero «la airada cólera», la «fuerza expresiva», la «serenidad y templanza moral» o il «convulsivo estremecimiento» di quei modelli. Avendo chiarito che «la importancia de la labor satírica de Villamediana no estriba propiamente en su valor» ma in un piuttosto astratto coefficiente di «originalidad», si fa quindi carico Rosales di precisare gli «aspectos de esta originalidad». L'operazione, tuttavia, lascia insoddisfatti almeno quanto le poco argomentate asserzioni di don Emilio, nel senso che i tratti specifici di questa originalità ricostruiti nello spazio di qualche pagina – si tratta di pagine la cui pregnanza concettuale e qualità stilistica fanno rimpiangere di non poterle riportare per intero – coincidono sostanzialmente con i principi estetici – l'esperato virtuosismo, *in primis* – comuni a tutte le tendenze poetiche del periodo e, si direbbe, tipici dell'intera cultura barocca. Dei cambiamenti intervenuti nel passaggio dai codici medievali o rinascimentali a quelli barocchi Rosales sottolinea soprattutto l'incremento del carattere strumentale di questa poesia, passata ad essere un'«arma de combate, un instrumento de oposición política» e non

de la moderna poesía de protesta», según Juan Manuel Rozas, «el verdadero representante de la oposición satírica contra los gobiernos de Felipe III», en opinión de Teófanos Egidio (1973: 25): queste alcune delle cristallizzazioni che investono la figura di don Juan de Tassis, segundo Conde de Villamediana, Correo Mayor durante i regni di Filippo III e, solo per poco, di Filippo IV. Si veda il nostro: «“No soy padre sino de desengaños”: la poesía satírico-moral del Conde de Villamediana», in *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Santiago de Compostela, 7-11 luglio 2008)*, Santiago de Compostela, Universiade de Santiago de Compostela, 2011, I, pp. 271-78.

<sup>24</sup> Rosales, *Algunas reflexiones*, cit., p. 117.

più un «fin en sí»:

Pierde, o al menos atenúa, sus condiciones medievales: didactismo, tendencia a la alegorización y a la abstracción, ejemplaridad moral y elevación o grandilocuencia de los recursos expresivos. Cambia el tono, que adquiere una familiar desenvoltura, un desaliño más coloquial que popular, y se hace más ágil, ingravido y menos hosco de expresión. Salvo, quizá, en algunas páginas inolvidables de don Francisco de Quevedo, pierde fuerza y vigor porque no la sostienen verdaderamente sus elementos viriles y agresivos: la justa cólera y el terco odio: la antigua cólera se constituye en malignidad; el odio se feminiza, se retrae sobre sí mismo, constituyéndose en resentimiento o envidia. Los temas se concretan cada vez más para hacer más enérgico su carácter de verosimilitud, y con ello se limitan o empuñan. El ingenio, a veces sumamente complicado, sustituye a la claridad. Desde el punto de vista moral, no se dictan normas; se critican vicios. No se intenta la rehabilitación; se busca sólo el consenso moral frente al pecado. No importan tanto la purificación y el aireamiento del ambiente como la eliminación política del sedicente pecador. Si, en la poesía anterior, la moral era un imperativo de finalidad, en ésta es sólo un instrumento o, si se quiere, un argumento, para mermar el prestigio político<sup>25</sup>.

Il contrassegno individuato è dunque il potenziamento della qualità «artistica» del testo satirico rispetto al passato: prelevare dalla sfera sociale materiale reale (e non dalla vita psichica dell'io, che è territorio della lirica), sottoporlo all'azione forgiate e deformante dell'ingegno, alla sua coazione estetizzante, isterilendone così le ricadute extratestuali, sarebbe il contributo secentesco alla storia della satira. Ma questa, così finemente tratteggiata da Rosales, corrisponde, appunto, alla portata letteraria dell'intera satira politica del XVII secolo, per cui, a meno di non volerne ricavare – ma parrebbe francamente riduttivo – che la specificità della prassi poetica di Villamediana risieda semplicemente in una intensificazione di grado nell'applicazione di quei principi e nella radicalizzazione delle tendenze descritte, l'impressione è che il quesito inizialmente posto risulti in definitiva insoluto. E ammesso pure che tali parametri di «misura», combinati con l'antiorità-priorità cronologica (il pionierismo, appunto) rispetto al resto della compagine satirista secentesca, bastassero a motivare l'avanguardia del

<sup>25</sup> L'efficacissima ricostruzione seguita con la precisazione dei tratti specifici tanto della materia contenuta, marcata da un sostanziale ampliamento dei referenti poetici (categorie e fatti implicati), quanto del linguaggio poetico, solo simulatamente popolare perché orientato, in realtà, alla fruizione cortigiana. Si vedano le pp. 117-26 del già citato Rosales, *Algunas reflexiones sobre la poesía en tiempo de los Austrias*.

nobile *Correo mayor*, e ammesso, ancora, che il richiamo alla variegata modulazione della pratica poetica ispirata a codici distinti<sup>26</sup> non servisse a controbilanciare la lettura univoca cristallizzata attorno alla modalità *in vituperatio*, costantemente retta da un debordante *animus iniurandi*, tutto questo non chiarisce la struttura di pensiero che governa la sua *pluma-estilete* e i meccanismi di veicolazione del messaggio. Non chiarisce, soprattutto, se davvero la satira politica di Villamediana, proprio come la satira in generale, abbia il valore di sola messa in crisi di una concezione generale, attraverso la funzione di veicolare il dissenso diffuso, oppure, se riesca a estendersi, talvolta, fino alla costruzione di un pensiero alternativo, con pretese di sistema.

Qui emerge l'ancoraggio forte con quanto più su segnalato in merito alla macroquestione del rapporto tra questa poesia e la contemporaneità storica. Da questo punto di vista, com'è noto, l'immediatezza della composizione, così ravvicinata ai fatti, è allo stesso tempo un vantaggio dal punto di vista documentale, per l'affidabilità dei dati riportati (non avendo subito le trasfigurazioni che il distacco temporale comporterebbe), e un limite dalla prospettiva della valutazione degli stessi, in quanto l'implicazione diretta, l'eccesso di partecipazione dell'io poetico agli eventi, non sarebbero garanzia di obiettività e tradirebbero la funzione "informativa" che per statuto la satira politica persegue. Può a questo punto tornare utile operare una breve rassegna delle diverse "relazioni di contemporaneità" tra il testo villamedianino e i suoi referenti discorsivi.

<sup>26</sup> A tale proposito – se è ammesso un breve e rapido ritorno alle questioni più su esposte – lo statuto della satira politica vacilla anche in relazione ai modelli e ai codici che le vengono riconosciuti. Ancora procedendo per semplificazioni ed esemplificazioni, si è soliti ascrivere il 'personalismo' di questa poesia a tradizioni diverse, a seconda che a prevalere sia il tratto burlesco o di aperta reprimenda. Close (cfr. n.6, art. cit., p. 81), ad esempio, mette in relazione l'irriverenza umoristica della produzione burlesca di Quevedo o Góngora con la disinvoltura di certa produzione *cancioneril* del Cinquecento (e non tardo medievale, come avviene di norma con la satira politica). Rodríguez Puértolas, invece, rintraccia il discrimine tra i due atteggiamenti già tutto all'interno del codice medievale: «Así, las Coplas de Mingo Revulgo, del franciscano y converso fray Iñigo de Mendoza, ofrecen ya una evidente intención social y general, más allá de particularismos individuales, al contrario que las feroces y divertidas Coplas del Provincial, en que se individualizan los males de Castilla en los miembros de la oligarquía, en la clase dominante, mas no como tal colectivo, sino en sus vicios personalísimos». Si veda: J. Rodríguez Puértolas, *Introducción crítica a Id.* (a cura di), *Poesía crítica y satírica*, cit., p. 23. Come si ricorderà, lo studioso sostiene poche righe dopo che il carattere sociale della poesia si perde dal momento in cui la forma di governo centralista e autoritaria dei re Cattolici esige una poesia ormai «ufficiale», di stato, orientata alla nuova politica imperialistica e alla consacrazione dei nuovi valori. La poesia del XVI secolo è priva di mordente, è adulatoria e conformista.

È sovrabbondante nella produzione del Tassis la tendenza – spesso motivo di giudizio negativo nei suoi confronti – a sferrare l'attacco contro la vittima di turno nel momento di sua maggiore debolezza («el dar lanzadas en moro muerto», secondo lo stesso Villamediana), quando, cioè, sul potente in declino si è già abbattuta la condanna istituzionale, per cui l'assalto avviene al riparo da possibili ritorsioni e con la certezza dell'appoggio dell'opinione collettiva, secondo quello che Miguel Herrero García definisce il principio del «viva quien vence»<sup>27</sup>:

A TRES PRIVADOS  
Defecerunt sicut fumus  
Aliaga y el Buralés;  
Calderón contritus est,  
et nos liberati sumus<sup>28</sup>.

Adiós, título de viento,  
caballero pegadizo,  
quintaesencia del hechizo,  
que hechiza el entendimiento;  
haz luego tu testamento,  
manda al Rey hacienda tanta,  
al verdugo la garganta,  
y por últimos despojos  
el cuerpo a leña y manojos,  
que así tu gloria se canta<sup>29</sup>.

Altre volte, però, l'«Hoy» non rimanda al tempo presente reale, ma al presente psichico dell'io su cui è orientato il tempo del "racconto". La superiorità che era prima garantita dal mutamento di condizione della vittima, oggetto o destinatario della stiletta mordace, non deriva ora all'io dallo *status* di declino di quella quanto da un superamento dell'animosità da parte dello stesso io, garanzia per esso di distacco dalle cose, fonte di supremazia psicologica e di licenza comunicativa:

A D. JORGE DE TOVAR  
*Hoy que me falta el amparo,  
o que ya no lo procuro,  
¿cómo puede hablar oscuro  
hombre que se queja claro?*

No dudéis que ya sois yerno,  
virtud que tanto os alegra,

<sup>27</sup> «La sátira política de este reinado se rige por el casi inmoral principio de "viva quien vence". No tiene nunca carácter de batalla, sino aires de botín. Se ceba ordinariamente en el que cae, y marcha punto en boca tras los sabuesos de la justicia, para alzar el grito cada tras prisión, tras cada escarmiento impuesto por el poder público». Si veda: M. Herrero García, *La poesía satírica contra los políticos del reinado de Felipe III*, in «Hispania», VI, 22-26 (1946), pp. 267-96. Cit. a p. 268.

<sup>28</sup> J.F. Ruiz Casanova (a cura di), *Conde de Villamediana. Poesía inédita completa*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 175.

<sup>29</sup> Ivi, p. 70.

porque duda vuestra suegra  
si sois recato o recuerno<sup>30</sup>.

In altri casi ancora, la relazione di contemporaneità tra i fatti e la scrittura poetica («y cierto a questo que escribo»), o meglio, la loro coincidenza, salta in virtù di una sorta di condizione di futuribilità del narrato:

[...] y veré presto, si vivo  
descubierta la verdad,  
la bonanza en tempestad  
y cierto a questo que escribo [...] <sup>31</sup>.

Qualunque sia il tipo di frattura intervenuta con la contemporaneità, l'immagine che si ricava dalla raccolta poetica – ma che forse si può ritenere lo specifico della satira *tout court* – corrisponde in fondo a quella di una grande distopia, in cui tutte le negatività vengono fatte emergere e rese compresenti, riflettendo la peggiore delle società possibili:

La carne, sangre y favor  
se llevan las provisiones;  
quedos se están los millones,  
y Olivares gran señor.  
Alcañices cazador,  
Carpio en la cámara está,  
Monterrey es grande ya,  
Don Baltasar, presidente;  
las mujeres de esta gente  
nos gobiernan... ¡Bueno va <sup>32</sup>!

Quanto all'obiezione che la tendenza a elencare in queste forme i mali della società attuale e i suoi rappresentanti non equivale né è sufficiente a innescare la sua «reformación», va segnalato che questo tipo di satira politica non può che prescindere dalle finalità etiche, in quanto parte da una sostanziale sfiducia nella possibilità di redenzione dei suoi protagonisti, perché la concentrazione del male che fotografa è troppo alta per non desiderare altro che la liberazione da esso, anche dietro ricorso all'esecuzione sommaria.

<sup>30</sup> Ivi, p. 168.

<sup>31</sup> Ruiz Casanova (a cura di), *Poesía inédita completa*, cit., p. 122.

<sup>32</sup> J.F. Ruiz Casanova (a cura di), *Conde de Villamediana. Poesía impresa completa*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 940.

Svincolata da superiori e pervasivi propositi extratestuali, l'intelligenza creatrice dell'autore si concentra sul segmento di testo che la reclama e si specializza, come Villamediana, nella trasformazione di volta in volta della singola circostanza storica (personale o di terzi) in un ritratto (più spesso una caricatura, soprattutto attraverso le forme dell'ipotiposi), un «chiste», un'allegoria, una sequenza drammatica; in ogni caso, uno spazio condensato in cui l'immagine ingegnosamente creata attiva il retropensiero del lettore e ne guida la decodifica. Ed è superfluo riferire la quantità di mezzi saccheggianti alla retorica (dilogie, anfibologie e brachilogie, soprattutto) al fine di attivare gli arditi *quodlibet*, le acutezze e i *calembours* che contrassegnano la derisione non meno che l'oltraggio. A questo momento, com'è noto, è legato il piacere della fruizione, che discende dalla liberazione delle energie che albergano in forma di represso nel lettore e che il testo convoglia. Ma una forma di liberazione, in ogni caso, è anche quella che attende l'autore quando, nel rampognare vizi comuni e nemici personali (selezionati sempre nell'ambito dei gruppi di potere<sup>33</sup>), li fa poeticamente interagire con le proprie fobie e idiosincrasie, consentendo così un suo temporaneo affrancamento da esse.

In relazione a ciò, inoltre, la meccanicità spesso lamentata degli ingranaggi – derivante dalla ricorsività degli espedienti offerti alla *dispositio*: enumerazioni, accumulazioni di immagini con conclusioni finali pseudologiche, interrogative prolungate etc., oppure formule elocutive indulgenti troppo spesso alla *correctio* o, viceversa, alla gamma del rincaro (iperboli e altro) – è invece fattore di contenimento dei processi mentali del lettore entro canali che l'autore può facilmente gestire, secondo il dirigismo ideologico che surrettiziamente persegue.

L'accento posto sulla speciale relazione tra intenzionalità del testo e suoi aspetti formali ancora nuovamente il discorso al problema di quali siano gli indizi, le spie, i tratti di una forma di storicizzazione nella prassi poetica di Villamediana, ai quali egli affida il proprio «stare» – mediato appunto dalla versificazione – nella contemporaneità storica. Due fattori, su tutti, si candidano a rappresentare paradigmaticamente questo atteggiamento: uno di ordine formale, legato alla selezione di un canale testuale privilegiato per la realizzazione di questa istanza

<sup>33</sup> Si ricordi che la «personalizzazione» della satira politica avviene con Villamediana attraverso l'allargamento dell'obiettivo polemico all'intera compagine degli uomini di potere, fino ai rappresentanti della funzione pubblica (amministrazione, giustizia etc., oltre al clero), e non ai soli «validos o privados del rey».

che, allargando lo spettro semantico del termine, potrebbe definirsi "realista"; l'altro di ordine contenutistico, ovvero, metadescrittivo, derivante dall'istanza di autorappresentazione di sé da parte dell'autore, che è il suo modo peculiare di far irrompere la realtà nello spazio della trasfigurazione poetica, di storicizzarla, nel tentativo di annullare le distanze tra esse.

La prima prospettiva, dunque, coincide con l'inevitabile riferimento all'abbondante ricorso da parte di Villamediana, nella sua per altro verso articolatissima produzione, alla forma della *décima*, prediletta rispetto a sonetti, *glosas*, *redondillas* etc., ma, soprattutto, e con sorpresa, rispetto alla *letrilla*, forma consacrata proprio da quel Luis de Góngora, suo mentore e modello indiscusso in altri versanti, ben più impegnativi, della sua poesia. Com'è noto, la decima di epoca aurea costituisce una sopravvivenza del modulo poetico della *décima medieval*, o della *copla antigua o real*, e il favore di cui gode presso i satirografi del Siglo de Oro si deve alla funzionalità accresciuta di essa dalla proposta di Vicente Espinel<sup>34</sup>. La novità introdotta con la *espinela* – che alla tradizionale disposizione concettuale su due semistrofe, 6+4 o 4+6, offre la possibilità di suturare la bipartizione sul piano rimico, secondo lo schema abba ac cddc, generando una *quintilla doble*, deve essere risultata particolarmente congeniale al tipo di discorso satirico di Juan Tassis il quale, evidentemente, avvertì la comodità della struttura ad ospitare un tipo di ragionamento bi-sequenziale, cornice perfetta per la logica binaria della retorica concettosa ma, soprattutto per la sua personale strutturazione della «embestia» satirica.

Si è soliti, a giusta ragione, rintracciare lo specifico del componimento satirico nella conduzione "noetica" dell'attacco, vale a dire, in modo intuitivo, non discorsivo, attraverso i procedimenti forniti dalla comunicazione obliqua. Ora, dall'uso che ne fa Villamediana sembra che la sua predilezione per la *décima* derivi in qualche misura dalla possibilità che questa offre allo sviluppo discorsivo, di uno svolgimento più razionale, e per questo "realista" (se, ancora, si lascia passare l'uso estensivo del termine), a metà tra quello del sonetto e quello del suo precedente classico, l'epigramma. In altri termini, la *décima* combina la condensazione dell'attacco in un'immagine stringata, evocativa ma immediatamente referenziale, con l'articolazione della stessa su

<sup>34</sup> Per la storia del genere, bastino i riferimenti ai canonici lavori di T. Navarro Tomás, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Syracuse – New York, Syracuse University, 1956 e di R. Baehr, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1970.

due-tre passaggi logici scanditi dalla stessa segmentazione della strofa, compreso l'estremo (di razionalità) costituito dalla chiusura circolare della stessa. Si consideri il seguente componimento, esempio perfetto della tendenza, o meglio dell'esigenza, del Conde alla gittata dianoeica del discorso:

De que en Italia barbados  
andan obispos y papas,  
y en Castilla andan sin capas  
y los más de ellos rapados;  
y que en Lerma con candados  
esté de España el dinero,  
afirmar por cierto quiero,  
que el dinero ha guardado  
y a los obispos rapado  
será de España buen barbero<sup>35</sup>.

Come si può notare, la strofa sembra ospitare nella prima quartina una «ponderación», introdotta dai sintagmi preposizionali parallelistici «en Italia [...] andan / en Castilla andan», ma affidata all'antitesi «barbados-rapados» (efficace dilogia per indicare, ovviamente, lo stato di benessere e di depauperamento dei rispettivi ceti ecclesiastici di Italia e Castilla), contrasto anticipato e mediato dall'antitesi «sin capas». Il confronto racchiuso dall'antitesi nei primi quattro versi farebbe pensare a una struttura 4+6 alla maniera *antigua*; invece, risulta chiara la disposizione 4 +2 +4, con il distico centrale atto a mediare tra i soggetti toponomastici dei primi versi e l'antitesi metaforica che li correla: in assenza di questo restringimento di campo su Lerma (il gioco onomastico si ripete spesso) e sulla questione esplicita della distrazione di denaro – con una perfetta distribuzione dei due versi: il primo si aggancia a España-Castilla-Lerma, il secondo a barbados-rapados-dinero – non si comprenderebbe la seconda delle quartine che, tra l'altro, nell'atto di esplicitare l'attacco satirico lascia l'azione, il verbo, senza soggetto – sfrutta il senso obliquo del toponimo, sia nella prima occorrenza che nella soluzione con zeugma («ha guardado-[ha] rapado»), anche questa antifrastica – e chiude recuperando i due elementi di apertura «barbados» e «obispos», realizzando una circolarità perfetta, attraverso l'ampliamento dalla Castilla alla Spagna.

<sup>35</sup> Ruiz Casanova (a cura di), *Poesía impresa completa*, cit., p. 945.

In altri casi – e i campioni prelevabili sarebbero numerosissimi – accade che la corrispondenza, per ognuna delle due semistrofe, tra unità strutturale e unità concettuale testimoni l'articolazione di un ragionamento in sequenze logiche evidentemente correlate (la funzione anaforica della congiunzione «Y» in aggetto), ma autonome nella formulazione-emissione, caratteristica affidata alla funzione predicativa. Come si può notare dai versi riportati di seguito:

Y cuando en trabajos tantos  
mira a su rey en su reino  
sin temer cielo ni infierno  
con sus tramoyas y encantos,  
edifica templos santos  
para ilustrar su memoria.  
Y fue tal su vanagloria,  
y su locura fue tal,  
que se hizo cardenal,  
con que echó el sello a la historia<sup>36</sup>

la scelta di operare il cambio di tempo verbale dalla sestina alla quartina, dal presente al passato, se da un lato, quello della resa estetica, genera uno sgradevole effetto di discordanza, dall'altro risulta pienamente giustificato sul piano logico, posto che proprio la acronia consente di differenziare i due livelli di discorso impegnati per formulare l'accusa contro – ancora – il Duca di Lerma: il piano letterale, che è affidato ai quattro versi finali dai quali emerge la denuncia «se hizo cardenal», e il piano metaforico ospitato dalla sestina che trasfigura le azioni ingannevoli (con *tramoyas* e *encantos*) in templi “edificati” per salvaguardare la memoria. La progressione riesce comunque a eludere il movimento lineare del ragionamento, per disegnare una spirale dal momento che affida alla prodigiosa coppia di termini simmetrici «memoria/historia» la chiusura *en pendant* delle due semistrofe, con la seconda (memoria collettiva) danneggiata, compromessa, dall'avidotentativo, da parte del *valido*, di «ilustrar su memoria» (personale).

Gli indizi di una concretezza situazionale cui tenderebbero le decime di Villamediana non provengono solo dalla sfera cronologica o temporale, ma derivano anche da un uso peculiare delle coordinate spaziali, in particolare della deissi e della sua coreferenzialità, tanto anaforica quanto cataforica:

Queréis saber, pasajero,  
lo que este túmulo encierra;  
hoy poca y humilde tierra,  
ayer todo el mundo entero;  
éste es Felipe tercero,  
que no sabré decir yo  
lo bueno que le sobró,  
sino sólo deste modo,  
que para tenerlo todo  
tener menos le faltó<sup>37</sup>.

Della strofa viene stavolta sfruttato il potenziale pluridiscorsivo, vale a dire la sua propensione ad accogliere al suo interno – secondo un rapporto di derivazione, che è proprio il principio che regge le due semistrofe – tipologie di discorso distinte, per quanto correlate. I primi quattro versi sono di impianto mimetico e ospitano un quadretto drammatico piuttosto abusato in questo tipo di tradizione: corrisponde alla scena della visita al sepolcro del re, in questo caso Felipe III, da parte di un avventore, mentre l'io poetico adotta l'opportuno travestimento dell'informatore di turno. Lo schema situazionale dell'incontro con il visitatore serve chiaramente a giustificare l'espressione del giudizio sul sovrano e allo stesso tempo a deresponsabilizzare il locutore, in quanto si limiterebbe a soddisfare la curiosità di un terzo («queréis saber, pasajero...»). Dopo la *mise en place* dei primi due versi, si avverte chiaramente che il secondo distico

hoy poca y humilde tierra  
ayer todo el mundo entero

costituisce un'unità strutturale chiusa, corrispondente alla valutazione metaforica dell'illustre defunto. La struttura semiparallelistica, combinata con il chiasmo («humilde tierra/mundo entero») e contrassegnata dall'assenza di predicati, sembra corrispondere a una definizione. Una definizione per contrasto, ovviamente, in quanto la valutazione del contenuto di quel tumulo, metonimia per il defunto, passa dal bilanciamento delle antitesi temporali «hoy/ayer», quelle aggettivali di quantità/intensità «poca/todo», e quella meno simmetrica, dal punto di vista sintattico e semantico, dei sintagmi «humilde tierra/mundo entero». La simmetria garantita dalla perfetta corrispondenza tra unità formale – il singolo verso – e unità di contenuto – i relativi referenti antifrastici

<sup>36</sup> Ivi, p. 942.

<sup>37</sup> Ruiz Casanova (a cura di), *Poesía inédita completa*, p. 111.

– è rotta dalla impennata figurale dell'ultimo verso, che perciò è di chiusura: l'iperbole interrompe lo svolgimento letterale del discorso (il tumulto può contenere poca, umile terra, non il mondo intero), in sostituzione della precedente impianto nella mente del lettore una nuova metonimia, *el mundo entero*; lo scarto registrato attraverso il confronto con quanto precede genera tensione, una tensione che si scioglie con la decodifica del giudizio di valore al quale il lettore perviene solo tornando alla espressione pseudo-letterale che si riferisce alla pochezza e inconsistenza della persona ridotta in *tierra*. La sensazione che si ha, dunque, è che l'intera quartina corrisponda a un'unità compiuta, basata sullo schema domanda-risposta e che prevede la decodificazione dilogica della seconda (la risposta). L'impressione trova conferma e viene accresciuta dalla lettura dei sei versi successivi, anch'essi dotati di autonomia formale e di contenuto, sebbene trovino giustificazione nella serie che li precede:

éste es Felipe tercero,  
que no sabré decir yo  
lo bueno que le sobró,  
sino sólo deste modo,  
que para tenerlo todo  
tener menos le faltó

Nella sua compattezza, la sestina ricorda la forma testuale dell'epitaffio, genere prediletto dagli autori satirici per la sua naturale disponibilità al rovesciamento parodico-burlesco del motto celebrativo del sepolto. E ciò che intendevamo più su col riferimento all'assetto pluridiscorsivo della decima: un segmento di impianto mimetico corrispondente alla prima metà o semistrofa, la quartina; un segmento metatestuale (la decima-ipertesto alberga un ipotesto) come l'epitaffio che occupa la seconda metà del componimento e che, com'è noto, deve la sua efficacia testuale alla cooperazione con l'immagine soggiacente del sepolcro. Tuttavia, l'unità complessiva del componimento non è garantita solo dalla continuità iconico-simbolica con la sequenza anteriore, ma anche da una serie di elementi formali e strutturali. Prima di tutto, la ripresa del tono "definitorio" del discorso, già caratteristico della prima parte. In secondo luogo, la chiusura affidata anche in questo caso a una sottounità chiusa costituita dal distico finale la quale, nel riproporre al suo interno il parallelismo con antitesi *tenerlo todo/tener menos*, con la coincidenza anche sul piano semantico dell'opposizione di grado *todo-menos* (è correlato di *poca*), ripristina e

rafforza il senso – il giudizio di valore – della coppia iniziale e, così, chiude, conferendo armonia e unità all'architettura generale. Infine, e siamo al più importante dei fattori di coesione, il richiamo va alla speciale funzione della deissi, esercitata ancora una volta al doppio livello "locale", della semistrofa, e generale, del componimento. «Éste es Felipe tercero»: il pronome dimostrativo occupa la posizione più forte, a inizio di verso, ma soprattutto ad apertura di nuova sequenza metrica e concettuale (l'epitaffio), a voler dunque marcare la segmentazione bipartita del testo. Tuttavia, se si fa interagire questa occorrenza con le altre due presenze nel testo («este tùmulo» e «deste modo») si rileva che la centralità del pronome deittico non è solo spaziale in quanto, oltre a confermare che nella decima villamedianina il quinto verso è sempre di snodo, spesso in cooperazione con il sesto (torna l'assetto 4+2+4), e fomite di simmetria strutturale, ma lo è anche dal punto di vista concettuale, posto che quella struttura lega insieme il primo referente, *este tùmulo* che è, di fatto, Felipe III e il «sabrè decir yo [...] deste modo» che riprende e fornisce nuova risposta al – ancora un parallelismo, sintattico e concettuale – «Queréis saber pasajero».

Il secondo dei fattori più su individuati quali spie di una caratterizzazione in senso "realista" della invettiva politica villamedianina investe la delicatissima questione della tendenza del poeta ad autorappresentarsi all'interno dei suoi testi, intessendoli di molti elementi prelevati dalla propria realtà esistenziale. La questione si presenta delicata per la serie di sovrapposizioni o equivalenze di senso che può generare. Va, dunque, in primo luogo precisato che tale tendenza non dev'essere interpretata in direzione, ovviamente, della disabilitazione del meccanismo di trasfigurazione che l'atto della creazione poetica esercita sul soggetto/oggetto del testo, risultando comunque garantito quello scarto tra io reale e io titolare della funzione poetica, così necessario alle proiezioni di sé che alimentano l'istanza creatrice.

In altri termini, siamo dinanzi alla seconda delle declinazioni possibili della cosiddetta «satira personale», non orientata stavolta al destinatario dell'invettiva – quando di invettiva si tratta – ma al soggetto che la pronuncia. E si rende qui necessaria la seconda precisazione: non si intende collegare il discorso alla sola rappresentazione di sé quale titolare della funzione discorsiva, *persona loquens* del testo<sup>38</sup>, ma

<sup>38</sup> Sulla gamma di funzioni rivestite dal «yo» locutore nel modello di satira villamedianina, si veda il nostro: «La poesia satirica del Conde de Villamediana: formas, modelos y praxis discursiva», in *Acti delle Jornadas napolitanas "Difícil cosa el no escribir sátiras"*. La

ad una gamma più estesa di funzioni, compresa quella – la più pregnante – di sdoppiarsi in oggetto di discorso. Non ci si riferisce – non soltanto, almeno – ai mascheramenti che l'io poetico per tradizione assume all'interno del genere satirico, deputato com'è a intercettare e interpretare il malumore diffuso all'interno della collettività, facendosi latore della *vox populi* («cuenta el vulgo novelero»; «yo os diré lo que me han dicho» etc.). In questi casi, il titolare di discorso agisce come chi, perfettamente integrato nel gruppo e da questo promosso a suo rappresentante, ha il credito e l'autorità sufficienti a intraprendere l'azione riprensiva: il soggetto si collettivizza e si fa trasversale (per *vulgo* intende l'intera comunità dei sudditi vittime del malgoverno) ed è così accreditato alla nota funzione del «decir verdades».

Altre volte, invece, è da una condizione di marginalità dell'io che promana la protesta. L'esperienza dell'esilio, vissuto come torto subito ma anche come occasione di corroboramento della propria autonomia soggettiva (avvertita tanto più necessaria da chi, come lui, esponente dell'*upper class* rischia l'identificazione col male stesso che denuncia), offre a quell'io una specola privilegiata da cui osservare tutte le storture che squilibrano la società, e col piglio superiore e imperturbabile del grande escluso – a cui non è estraneo il distacco generato dal disinganno – addita vizi, nequizie, difetti e, soprattutto, malfattori e titolari degli stessi:

Hoy que me falta el amparo,  
o que ya no lo procuro,  
¿cómo puede hablar oscuro  
hombre que se queja claro?

No dudéis que ya sois yerno,  
virtud que tanto os alegra,  
porque duda vuestra suegra  
si sois recato o recuerno<sup>39</sup>.

L'interesse del componimento non risiede, naturalmente, nell'ingiuria contenuta nella seconda delle *redondillas* indirizzate a don Jorge de Tovar<sup>40</sup>, uno degli obiettivi prediletti del poeta, quanto nella

*sátira en verso en la España del Siglo de Oro (Nápoles, 2-3 de diciembre de 2010)*, in corso di stampa.

<sup>39</sup> Ruiz Casanova (a cura di), *Poesía inédita completa*, cit., p. 168. Cfr. anche, nel presente lavoro, n. 30.

<sup>40</sup> Segretario del Real Patronato, membro del Consejo Real e, più tardi, anche Secretario de Estado. Ottenne nel 1614 l'abito di Santiago, causa sufficiente a scatenare l'*animus*

precondizione stabilita nella prima quartina a cui appare sospesa la funzione locutrice: il parlar chiaro, o meglio, il «lamentar» chiaro (che fa più esplicita l'intenzione di denuncia), è legittimato dalla perdita, o dalla disincantata rinuncia («ya no lo procuro»), dei sigilli di protezione – ma anche dei vincoli – apposti dalla schiatta d'appartenenza alla sua libertà di parola.

Ovviamente, sul tracciato che stiamo seguendo di una storicizzazione della voce poetica, il condizionamento operato dall'esperienza del *destierro* – tutta sbilanciata sul versante della mitografia personale del poeta –, unitamente ad altri addentellati biografici quali *pendencias* e aneddoti di vario tipo<sup>41</sup>, è notevole e marca fortemente la lettura.

Tuttavia, come anticipavamo più su, l'effetto di realismo che si rivendica qui come marca di originalità non è da ricollegare tanto alle diverse identità assunte dall'io nella sua funzione di delazione, quanto alla tendenza del poeta ad autorappresentarsi come oggetto di discorso. L'operazione avviene attraverso una preventiva scissione, necessaria a dar vita al Doppio oggettivato nel discorso:

Desterró a Villamediana  
vuestro padre por poeta  
volvedle a vuestro servicio,  
pues ha salido profeta<sup>42</sup>

dove lo sdoppiamento è palese nella divaricazione tra l'io *noticiero* («Desterró a Villamediana vuestro padre...»), emittente dell'assertivo «volvedle a vuestro servicio», e il Villamediana poeta (esiliato «por poeta») relegato, nella linea emittente → destinatario, a complemento dell'azione denunciata e, dunque, oggetto di rappresentazione autonoma rispetto a sé.

Questa istanza di far penetrare l'immagine di sé nei canali dell'invettiva indirizzata contro i nemici politici, ora personali, riceve la sua declinazione più forte nella salvaguardia di sé affidata alla costruzione dell'autoritratto, che ha, per così dire, la funzione di blindare quell'immagine e di sottrarla al giudizio, necessariamente arbitrario, dei

*iniurandi* del Conde.

<sup>41</sup> Come quando, per esempio, affida alla «pluma» la denuncia della mancata restituzione di un prestito («A unas cuentas prometidas»; «Mi calambuco señor»), oppure mostra di non apprezzare le uova inviate in dono dal noto Jorge de Tovar («Yo, señor, estoy quejoso») etc.

<sup>42</sup> Ruiz Casanova (a cura di), *Poesía impresa completa*, p. 1130.

propri *contrincantes*. Nel caso che segue è ripristinata la coincidenza tra la *persona loquens* e l'oggetto del discorso. È il Doppio *strictu sensu* che alberga e fonde al suo interno, rendendoli indistinguibili, l'originale e il suo simulacro. Inoltre, appare chiaro l'uso strumentale che si fa degli elementi "storicamente" verificabili della sua persona (l'ascendenza, l'estraneità alle pratiche di furto etc.), quasi "sacrificati" al fine di sottolineare con maggiore forza e obiettività le pecche e le colpe altrui:

Loco, necio, impertinente  
me llaman en conclusión:  
todo soy, pero ladrón  
no lo he sido eternamente.  
Ni subí, como insolente,  
del arado a la corona,  
como alguno que blasona  
de nobleza por sentencia.  
Tarsis soy, cuya ascendencia  
lo mejor de España abona.

Ni yo para madre elijo  
la mujer de Anfitrión,  
en prueba de la afición  
de ser de Júpiter hijo;  
ni con pesquisa me aflijo,  
que el juez que ha pesquisado  
hallará, cuando arrojado  
a mi ascendencia desdoble,  
que soy por Mendoza doble  
como otros por Hurtado<sup>43</sup>.

Ed è interessante notare come all'orgoglio di casta, movente "reale" della composizione, si possa arrivare solo attraverso la decodifica dei mascheramenti retorici costituiti dalla serie di allusioni metaforiche (i miti, le «pesquisas», i simboli «arado/corona») e dei giochi onomastici tipicamente villamedianini.

Ancora, la cesura definitiva tra le due entità che puntellano l'autorappresentazione proviene dalla esaltazione dell'attività poetica che

<sup>43</sup> Ivi, pp. 1001-2. Importa precisare che gli esempi sono tutti prelevati dal *corpus* di satire di tema politico, posto che anche queste strofe – probabilmente redatte in risposta ad altre contenenti accuse nei suoi riguardi da parte di Tomás Angulo e Jorge de Tovar – sfruttano l'argomentazione, in termini politici, della sua purezza nobiliare, a differenza di quanti – e il riferimento sembra essere al secondogenito del Duca di Lerma o a don Rodrigo Calderón (vd. la nota dell'editore) – hanno acquisito lo *status* per via coniugale o per filiazioni solo millantate.

reintegra sotto l'egida di un'unica identità l'io locutore, il Doppio oggetto di discorso e l'autore reale:

#### CONTRA LOS MINISTROS DE FELIPE III CUANDO LE SUCEDIÓ SU HIJO

Yo me llamo, cosa es llana,  
Correo, pues nuevas doy;  
el mejor Villamediana.  
No pretendió ser villana  
nunca mi musa, y así  
más hidalga será aquí:  
de nuevas va en general,  
que de buen original  
aquestas que digo oí<sup>44</sup>.

Il componimento si struttura su una serie di undici decime – se ne riporta la prima – corrispondenti al modello convenzionale del *poema noticiario* in cui la voce satirica, nel dare notizia della serie di provvedimenti che hanno investito i più stretti collaboratori del terzo de «los Austrias», all'indomani della successione al trono del giovane Filippo IV, altera la forma tradizionale (anche se solo in questa prima parte) del componimento integrando al suo interno una serie di elementi che "personalizzano", individualizzano, quella struttura, tradizionalmente anonima in virtù del carattere collettivo della voce che la governa: la funzione genericamente *noticiaria* diventa appannaggio esclusivo di quell'io, in ragione della sua prerogativa di essere Correo (Mayor), e come tale il solo deputato a dar «nuevas»; la rivendicazione, poi, della natura «hidalga» della sua musa ha il doppio effetto di aumentare il grado di personalizzazione della forma prescelta, imponendo come dato poetico un particolare che proviene dalla biografia (l'estrazione del suo dettato poetico non è *popular*).

Infine, l'autorappresentazione non passa solo dallo smarcamento della voce satirica dalla dimensione deformante e trasfigurante della creazione poetica, costellandola di dati che ancorano i testi al piano del reale; ad essa l'autore perviene anche attraverso il processo contrario della nobilitazione – quasi trasfigurazione mitica – di sé nella funzione chiaroveggente del profeta (si ricorderà il verso apparso più su: «volvedle a vuestro servicio, pues ha salido profeta»):

<sup>44</sup> Ivi, p. 986.

Mejor hiciera en creer  
que ya ha venido el Mesías,  
y que de mis profecías  
la suya presto ha de ver<sup>45</sup>

De todas mis profecías  
sólo me falta un ladrón,  
que es Jorge de Zabulón,  
espectador del Mesías<sup>46</sup>

In realtà, chiarisce Mercedes Etreros nel lavoro già menzionato, è proprio di ogni epoca poter contare sulla possibilità di proiettare l'esigenza intima di oggettivazione di sé e dei propri statuti (un bisogno di autorappresentazione, appunto) in una dimensione altra, come accade con i canali offerti dalla mitologia classica e anche cristiana. Il Siglo de Oro, in cui le strutture mitiche sopravvivono nelle forme anchilosate e vuote offerte da un orizzonte spirituale e intellettuale reso sterile dalla castrazione degli istituti religiosi e monarchici, risente fortemente di questa assenza di un proprio mitologema, e pare che affidi proprio al motivo del messianismo – la speranza di un radicale rinnovamento della società – la funzione di costituire un argine a questa carenza:

Pues bien, a falta de esa imagen mítica necesaria, el siglo XVII vuelve al mitologema del salvador, al mesianismo, pero no un mesianismo de resurgimiento cristiano, como el del siglo XVI, sino el del hombre que salvará la patria. Se espera un hombre concreto, no un ideal, y en ciertos momentos de decadencia éste es uno de los principales motivos de la sátira, un leitmotiv en algunas composiciones, al extenderse el mitologema a campos contiguos u opuestos<sup>47</sup>.

Ebbene, basta l'evidenza offerta dai versi appena riportati per avvertire come Tassis riesca a "storicizzare", in chiave individuale e personalistica (il profeta, il messia, è lui)<sup>48</sup>, anche un elemento che in linea di massima apparterebbe alla dimensione più eidetica della poesia satirica di tema politico, quella che raccoglie, appunto, un patrimonio di idee, di istanze e di bisogni comuni a tutti, un patrimonio, per questo, "sociale".

L'esposizione condotta sino a questo punto ha consentito di lumeggiare due tratti specifici della satira politica di Villamediana – il ricorso sistematico alla decima, più che ad altre tipologie di strofa, perché atta a soddisfare una sua intima istanza pseudorealista; una tendenza

<sup>45</sup> Ivi, p. 999.

<sup>46</sup> Ivi, p. 1067.

<sup>47</sup> Etreros, *La sátira política*, cit., p. 190.

<sup>48</sup> Proprio un segmento della sua poesia, quello che viene etichettato come «ciclo de la restauración», alimentato da un forte sentimento di «regeneración moral» è in linea con quanto rilevato.

all'autorappresentazione di sé e del suo itinerario vitale, fortemente condizionato dalle relazioni politiche, come ulteriore ancoraggio del testo alla realtà – candidati a spiegare le ragioni della speciale promozione della sua figura a pioniere e codificatore, forgiatore, del genere. La storia della poesia aurea, e più specificamente, della poesia satirica, è la storia di una divaricazione di quest'ultima dalla vita della nazione in cui si produce. È la storia, vale a dire, di uno strepitoso spostamento. Nell'immobile e sclerotizzato contesto culturale, politico e sociale della Spagna del Seicento, il "corpo" corrispondente alla collettività appare imbalsamato, svuotato dei suoi temperamenti e umori interni, deprivato, cioè, di quel vitalismo che non più tardi di qualche decennio prima aveva indotto una congrua parte di suoi esponenti ad aderire a forme di pensiero alternative a quello ufficiale, forme, con i loro rispettivi veicoli letterari, che avevano ottenuto di destabilizzare, determinandone la reazione, gli istituti – religiosi e laici, monarchici e civili – che presiedevano al controllo degli equilibri interni a quel "corpo". La società controriformista, invece, è aliena da pratiche di sovversione sostanziali, e, come si sa, soddisfa le sue istanze di cambiamento formulando proposte estetiche – e solo quelle – nuove, lasciando inalterate le proprie strutture portanti. Le inquietudini che per sua 'fisiologia' nutre vengono intercettate e catalizzate da presidi sociali che, incanalandole in pratiche dogmatiche ed esageratamente formalizzate, le neutralizzano. Una sorta di pedagogia delle coscienze – esercitata in sinergia da istituti civili e religiosi – imbalsama, come già detto, gli individui e ne addomestica gli impulsi nel culto della trascendenza, da una parte, e di un comportamentismo tutto teso all'esteriorità, dall'altro. Non avvertendo nulla contro cui gridare il proprio dissenso, dunque, poeti e letterati realizzano lo "spostamento" di cui si diceva più su: essi eludono il «cuestionamiento» dei due sistemi – assolutismo monarchico e ortodossia religiosa – che regolano il vivere civile per riservare la propria attenzione ed esercitare la propria immaginazione creatrice su ciò che è secondario, meno rilevante, marginale rispetto ai primi<sup>49</sup>. Si spiega

<sup>49</sup> La nostra lettura trova conforto nella seguente affermazione del prestigioso filosofo tedesco Karl Vossler, il quale ha dedicato una delle sue lezioni sulla letteratura del Siglo de Oro proprio ai motivi della letteratura satirica: «Salvador de Madariaga ha observado muy bien que en el autor de Don Quijote, como en los demás escritores satíricos del Siglo de Oro, actuaron más enérgicamente las facultades creadoras que las críticas [...] la verdadera razón del hecho sobredicho es de orden histórico, y hay que buscarla, si no me equivoco, en la carencia o incertidumbre de ideas opuestas al catolicismo y al absolutismo». Si veda: Id., *Los motivos satíricos en la literatura del Siglo de Oro*, in «Cruz y Raya», 6-9 (1933), pp. 9-32, cit. a p. 17.

così il proliferare di attacchi a tic, vezzi e leziosità di singoli, perdonabili spesso per la loro venialità, ma non a reati e infrazioni la cui denuncia comporterebbe la rottura dell'ordine; si spiega così la predilezione per la reprimenda di vizi collettivi e trasgressioni di gruppo che, come già segnalato in avvio di esposizione, stemperano, diluiscono la portata dell'attacco fino a renderlo innocuo. E si spiega così, infine – ma questa è tesi fin troppo masticata da parte del lettore – la drastica deviazione dall'asfissia del reale verso le ampiezze offerte allo spazio intellettuale dall'infrarealtà, dove le sostituzioni operate con gli oggetti offerti dall'ingegno – allo stile e alle immagini – stravolgono tutto per lasciarlo, sostanzialmente, inalterato. È così che, dunque, la satira secentesca si guadagna le note accuse di sterilità, disseminate all'interno della bibliografia critica, in virtù di una mancata incidenza sul mondo pratico. Con la negazione della realtà a favore dei suoi simulacri, quell'iniziale spostamento di attenzione, rispetto agli oggetti della comunicazione, dal pertinente al meno rilevante, si fa ora vera e propria rimozione: della realtà, della vita, della sua storia e della Storia<sup>50</sup>.

Proprio in relazione a tali questioni, sembra, dunque, di poter confermare che i tratti di originalità della satira di tema politico di Juan de Tassis – al di là della indubbia coincidenza (o riduzione) con la matrice estetizzante della sua poesia – vadano ricercati, se non nella codificazione di un pensiero nuovo, nella restituzione – con la mediazione di un sé poeticizzato e di strutture di ragionamento riflesse da talune forme strofiche – della Storia alla poesia e della poesia alla vita della nazione, con il tutt'altro che secondario effetto di porre fine all'interdetto generato dal tipo di satira «más juguetona y menos tétrica» operata da buona parte dei satirografi del '600 senza intingere la penna nel veleno della sedizione; di aver sottratto, ancora, alla rimozione una serie di contenuti e di modalità tabù, vincendo in tal modo la sfida contro la grande azione di tacitamento inflitta sì dalle istituzioni alla società dell'epoca, ma *in primis* dall'individuo stesso alla propria naturale aggressività, al proprio impulso al dissenso.

Il poderoso spostamento appena segnalato come movente psichico di una buona parte della poesia secentesca, e con ogni certezza per la satira “ammessa”, è perfettamente esemplificato dal giudizio di Vossler sul più geniale (insieme a Quevedo, naturalmente) dei poeti

<sup>50</sup> Ricorda ancora Vossler: «la poesía se desprendió cada vez más de su realismo anterior y perdió el contacto que había tenido, tan íntimo, con la vida de la nación». Id., «Los motivos satíricos», cit., p. 31.

satirici aurei, don Luis de Góngora, un giudizio che, se applicato *ex contrario* alla figura del Conde, ha il pregio di restituire la misura della sua innovazione:

El más genial satírico de esta familia fué sin duda alguna Luis de Góngora, que podría definirse por satírico nato, sin oficio y función de sátira históricamente seria [...] Había en Góngora tela para formar un Arquíloco o Juvenal español, si lo hubiesen permitido los tiempos y condiciones [...] Pero, no pudiendo hartar su antojo mordaz, ni satisfacer su gana polémica en las cosas principales, tuvo que asirse a las secundarias, anecdóticas, ficticias, literarias y formales, se dedicó a la parodia de los motivos y estilos heroicos, clásicos, mitológicos y acabó por aislarse y encerrarse en su lenguaje culterano<sup>51</sup>.

L'impressione, come si vede, è ancora quella di un'occasione mancata, di un irrisolto in ambito poetico. Tuttavia, concludendo, si fa forte la convinzione che «los tiempos y las condiciones» non impedirono invece a Juan de Tassis, che di quella stoffa ne possedeva più di chiunque altro, di vestire i panni di un Archiloco o di un Giovenale spagnoli, con la funzione di conferire validità e portata storica alla satira *desengagée* che quegli anni consacravano, pur sotto la copertura di quelle spirali ludiche che il dualismo psichico tipico delle menti del tempo (compresenza di *gravitas* e *vezzo* burlesco<sup>52</sup>) imponeva come “veste” esteriore del genere. A ben vedere, in una società come quella secentesca, che vede degenerare le istanze individualistiche rinascimentali in un particolarismo solo deteriore, in cui tutto coincide ormai con il singolo, ad ogni livello (e proprio il soppiantamento delle istituzioni politiche “plurali” ad opera del modello personalistico dei *privados* lo testimoniarebbe fortemente), non dovrebbe sorprendere l'esplosione di un fenomeno come quello della satira politica e personale; sorprende, invece, perché la rabbia e la delusione prodotte dall'esercizio distorto e deviato delle possibilità conferite all'uno, al singolo, riuscì solo a Juan de Tassis, Conde de Villamediana, di intercettarle, di rappresentarle e di conferir loro un modello di discorso: la «saña escrita».

<sup>51</sup> Vossler, «Los motivos satíricos», cit., pp. 28-31. Sui tratti che differenziano la produzione satirica di Villamediana, politica e non, da quella dei suoi illustri contemporanei si veda un passaggio contenuto nel nostro: «La poesía satírica del Conde de Villamediana: formas, modelos y praxis discursiva», cit., con particolare attenzione al lavoro di M. Blanco.

<sup>52</sup> O anche di mordacità e giocosità: «El Conde de Villamediana es la expresión máxima del caballero *copleador* de espíritu burlón que convierte su pluma en estilete de mordacidad». Bouza Álvarez, *Corre manuscrito*, cit., p. 128.