



Rinaldo Frolidi

Significato e valore delle tragedie di Cienfuegos

2003 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Rinaldo Frolidi

Significato e valore delle tragedie di Cienfuegos

È diffusa consuetudine critica che la tragedia spagnola del Settecento sia -sul piano della forma- lo sforzo di adeguamento del genere, nuovo rispetto alla tradizione spagnola, alle teorie neo-aristoteliche (rappresentate in Spagna dal Luzán) ed al classicismo soprattutto francese e che -sul piano del contenuto- essa si manifesti come un aspetto del cosiddetto despotismo ilustrado, cioè un teatro che si adegua alla politica del riformismo borbonico, un teatro «patriottico», di sostegno della monarchia e quindi della ragion di stato assolutista.

Entrambe le interpretazioni conducono a un rigido schematismo che rende difficile cogliere le differenti caratteristiche dei singoli testi e la varietà di pensiero dei singoli autori e che impediscono di chiarire l'evoluzione stessa del genere (che pure c'è stata) in rapporto al maturare di diverse mentalità e di singole significative proposte sia sul piano teorico che su quello stilistico e della stessa pratica scenica.

Schematismo che ostacola altresì la comprensione del passaggio ad ulteriori esperienze teatrali, come ad esempio quella che conduce al dramma romantico, troppo frequentemente presentato come un fenomeno di polemica opposizione al cosiddetto teatro «neoclassico» sulla base di considerazioni pressoché esclusivamente di carattere letterario-formale.

S'impone pertanto a chi voglia superare l'impasse cui si è giunti, la necessità di chiarire innanzi tutto, secondo una prospettiva critica più rigorosa sul piano ideologico, le sfumature di pensiero che motivano i singoli testi tragici (l'illuminismo spagnolo non si riduce al solo momento politico del despotismo ilustrado!) e sul piano più propriamente formale di precisare l'evolversi di una concezione [258] che non è monolitica, non un uniforme (e generico) «neoclassicismo», ma le singole impostazioni teoriche e pratiche, linguistiche e stilistiche che rendono più vario e complesso il panorama della tragedia spagnola fra Settecento e Ottocento di quanto non sia apparso finora.

Mi sembra che particolarmente pregiudicato dalle accennate semplificazioni interpretative sia stato il teatro tragico di Álvarez de Cienfuegos per tanto tempo emarginato o ignorato dalla critica. Solo oggi sembra destarsi un maggiore interesse.

Indubbiamente la figura di Cienfuegos presenta caratteri di originalità e di complessa singolarità che rendono difficile l'interpretazione della sua produzione poetica (insieme alle tragedie va considerata anche la sua produzione lirica) e non sempre gli studiosi [259] sono stati osservatori attenti a cogliere le molteplici interazioni di diversi fattori costitutivi della

sua personalità, fattori d'ordine filosofico, individuali e sociali, e d'ordine artistico che stanno alla base delle sue realizzazioni poetiche.

Cienfuegos si formò a Salamanca, nell'ambiente universitario dominato dalla figura del grande poeta Meléndez Valdés e mosse i suoi primi passi letterari nell'ambito della lirica anacreontica e pastorale. Lasciò Salamanca nel 1788, l'anno stesso della morte di Carlo III, per stabilirsi a Madrid dove a fatica e solo dopo parecchi anni, fra infiniti disagi e difficoltà, riuscì a crearsi una posizione sociale. Salamanca aveva significato per lui un momento felice: il momento del giovanile abbandono ai sogni di un rinnovamento della sua patria e dell'umanità secondo principi morali suggeriti dalla sua formazione chiaramente illuministica. Madrid significò per lui l'incontro, per non dire l'urto, con una realtà ben lontana dall'idillico e utopistico mondo salmantino. Fu un terribile colpo alla sua intensa sensibilità che tuttavia non infirmò la sua consapevole fede in quei principi di ragione e di virtù nei quali s'era educato e a cui non rinuncerà mai. Nella Madrid di fine secolo egli avvertì con chiarezza il tramontare del grande sogno di rinnovamento della Spagna che aveva caratterizzato il regno di Carlo III, di quella Spagna che sarebbe stata 'possibile', per usare l'espressione di Julián Marías, ma che non poté realizzarsi.

La società gli apparve dominata dalla brutalità della ricerca dell'insensibile interés attraverso l'impiego di qualsiasi mezzo, una società nella quale il virtuoso è costretto a restare solo, rompendo quei lacci di fraternità cui la natura l'obbliga ma che egli è costretto a spezzare per non cedere a colpevoli compromessi. Unico conforto resta la coscienza della propria virtù e l'amicizia di pochi:

su obscura probidad y algún amigo

solitario cual él, son su universo.

Se tale fu la congojosa verdad da lui attinta e dalla quale è [260] dominata tutta la sua produzione lirica, si può comprendere facilmente com'egli abbia avvertito l'esigenza di dedicarsi al teatro tragico (genere che aveva conquistato un suo pubblico non trascurabile negli anni di fine secolo in Spagna) portando sulla scena la sua angosciata visione della vita.

La prima esperienza fu quella dell'Idomeneo, una tragedia di tema classico, trattato senza alcun rispetto di tipo archeologico o umanistico della tradizione ma liberamente e modernamente interpretato. Il mito ispiratore è quello del voto che Idomeneo, nel ritornare da Troia alla sua patria Creta, nel pieno di una tempesta, aveva fatto a Posidone: gli avrebbe sacrificato, se avesse potuto toccare terra, la prima persona che avesse incontrato. Sbarcato a Creta, egli s'imbatté in Linceo, suo figlio.

Cienfuegos, rifiuta ogni aspetto sacrale del mito: l'idea del rispetto di un voto tanto disumano è considerata alla stregua di una stolta superstizione. Egli addita nel sacerdote Sofrónimo, falso e subdolo, il colpevole di una torbida macchinazione. Guidato da un calcolo egoistico, ha comprato l'oracolo che finisce con l'assoggettare la volontà d'Idomeneo, un tiranno schiavo della propria ambizione tanto da giungere a ordinare il sacrificio del figlio. Alle figure dei malvagi, s'oppongono quelle dei virtuosi. Il figlio di Idomeneo, Polimenes, buono, sempre disposto ad aiutare e consolare gli infelici, viene sottratto al sacrificio dalla rivolta del popolo ribelle alla crudele sentenza del re e del sacerdote ma poi perisce accidentalmente trafitto dai suoi stessi salvatori nel momento in cui, in un ultimo slancio di nobile generosità, cerca di sottrarre il sacerdote alla violenta giustizia della folla. Anche il figlio dello stesso sacerdote, Linceo, appartiene alla schiera dei giusti ma, nel feroce combattimento, trova anch'egli la morte.

Non c'è vicenda d'amore nella tragedia se non quella che lega Brisea, sposa del re, al suo consorte. Brisea è figura femminile straordinariamente sensibile e virtuosa fino all'eroismo. Per questo [261] ella non saprà resistere alla morte del figlio e di Linceo, al male trionfante, e s'ucciderà imprecaando contro lo sposo colpevole. Idomeneo, dopo che il sacerdote, prima di morire, ha rivelato l'infame verità delle sue trame, rendendosi conto dei propri errori e della vanità delle ragioni che gli facevano invocare come giustificazione del suo atto disumano, la pública salud e l'honrar a la patria, depone il potere affidandolo al giovane Licas e si prepara all'esilio.

La tragedia afferma il valore della virtù ancorché oppressa e perdente ed esprime una chiara condanna della tirannia, auspicando una monarchia coerente con i principi dettati dalla ragione e dalla natura e quindi giusta e rispettosa della volontà popolare, lontana dalle trame ingannevoli dei privados e dei subdoli sacerdoti che sfruttando la superstizione che facilmente vince i deboli e gli ignoranti, perseguono fini immorali.

Se nell'Idomeneo il nucleo tragico sta nell'amara constatazione che nel mondo il male prevale sopra il bene, che la virtù appare destinata alla sconfitta e che l'ambizione e la tirannia producono danni irreparabili con l'unico riscatto finale del pentimento del protagonista, nell'altra tragedia di tema classico, Pítaco, il motivo centrale non appare dissimile: qui Cienfuegos sviluppa il tema dell'impossibilità per il saggio ed il giusto di poter far trionfare sulla terra i principi che lo guidano.

Il mito classico che Cienfuegos interpreta è quello della figura storico-legendaria di Pittaco, uno dei sette sapienti dell'antica Grecia, che -vissuto fra il VII ed il VI secolo A.C.- liberò la sua patria, Mitilene, dal tiranno Melancro. Il popolo gli affida il governo della città con poteri assoluti ed egli s'impegna a ben governarla con saggezza e moderazione. Volendo salvare dalla furia popolare il figlio del tiranno ucciso, Faone, lo ha esiliato insieme all'amico Alceo. Trascorso un po' di tempo, credendo calmate le passioni, concede ai due giovani esuli di poter tornare in patria; ridà loro i beni precedentemente confiscati e si prodiga generosamente in ogni modo per ottenere la loro amicizia. Ma l'ambizione dei due e il forte odio e desiderio di vendetta che li sospinge, li induce a ordire una congiura alla quale Faone inconsultamente tenta d'attrarre Saffo, imparentata con Pittaco, sapendola di lui innamorata. [262] Fingendo amore e promettendole le nozze, spera di persuaderla a

tradire Pittaco. Ma Saffo ad un certo punto s'accorge del perfido inganno e non tradisce Pittaco. Con il cuore lacerato dal dolore va a cercare l'oblio a Leucade, là dove si dice che

...los amantes

...sanan o perecen luego.

Partamos a morir, porque mis penas

No se pueden curar sino muriendo.

La congiura non riesce: Alceo è fatto prigioniero e Faone fugge. Pittaco ha trionfato sulla malvagità ma, sempre pronto alla bontà, al colloquio fraterno con gli uomini, s'accorge di correre, restando al potere, il pericolo di esser preda delle passioni e di tradire il suo ideale di vita giusta e pacifica:

...¡Ay! Yo lo siento

mi virtud se ha gastado. En este día

he probado unos bárbaros deseos,

unas pasiones de venganza y muerte

nunca jamás sentidas de mi pecho.

Prima di perdere la virtù, egli preferisce ritirarsi e così riconquista la propria libertà di condurre una vita semplice e giusta, a contatto con la natura, lontana dal turbinio della Corte:

A dios, cárcel funesta, a dios palacio,

A dios trono infeliz, perpetuo asiento

De la inquietud. A dios, amigos míos,

Cobré mi libertad...

¡Y mil veces feliz si mi castigo

Puede servir a los demás de ejemplo!

Non è difficile riconoscere nella rinuncia di Pittaco il riflesso della delusione dello stesso Cienfuegos nei riguardi della realtà e la sua scelta morale del ritiro in una solitudine dalla quale tuttavia non cessa di far sentire la sua voce. [263]

La tragedia Zoraida, d'ambiente non più classico si rifà al periodo della guerra di Granada e, più precisamente, presenta un episodio delle lotte intestine del campo moresco fra abencerrajes e cegríes. Anche qui il conflitto morale che sta alla base dell'esperienza di pensiero e di vita di Cienfuegos, informa l'azione scenica: si tratta dello scontro fra la «virtù» concepita come valore insieme etico e sociale, supremo ideale umano, e quanto nella realtà del mondo vi si oppone.

Nella tragedia infatti assistiamo alla lotta fra la virtù morale e civile della protagonista e del guerriero abencerraje Abenamet suo promesso sposo e le perfide trame del re cegrí Boabdil il quale, per possedere Zoraida di cui s'è invaghito non esita a tradire la stessa causa della patria, facendo abbandonare dai suoi cegríes, sul campo di battaglia, Abenamet sì che questi perde lo stendardo di Granada e, secondo la legge, deve essere condannato a morte.

Boabdil ricatta Zoraida promettendole che, se acconsentirà a sposarlo, egli commuterà la pena di morte di Abenamet in quella dell'esilio. Il ricatto è accettato ma quando Abenamet ritorna alla reggia, attratto da un falso biglietto dell'infido Boabdil che vuole perderlo definitivamente, è dal re stesso sorpreso con Zoraida. I due amanti consacrano con il suicidio la fedeltà al loro amore. Cienfuegos mette in bocca del abencerraje Almanzor e poi della stessa Zoraida, l'amara verità:

El vicio... reina en la tierra,

Y a la virtud, su máscara vistiendo,

Remeda astuto y en su red la prende.

...Y ése es mi llanto

Que siempre la virtud es la oprimida.

Ma non cessa di affermare l'esigenza di una condizione virtuosa per conseguire la vera felicità:

Querido Abenamet, ¿por qué naciste

En días tan maléficos y aciagos?

Cuando el amor y la virtud rigiesen, [264]

Tú serías feliz...

La virtud, la virtud: no hay en la Tierra

fuera de ella placer.

Lontana da ogni ricerca di particolare esotismo effettistico o da quella particolare disposizione patriottico-religiosa con cui nella tradizione letteraria spagnola erano in genere state viste le vicende storiche e leggendarie dei mori, la tragedia di Cienfuegos si colloca quasi fuori del tempo, come un dramma di passioni umane eternamente valide ed è forse qui, in questa sua tesa astrazione, che si può avvertire un limite sul piano estetico e drammatico ma è pur qui che scopriamo la piena coerenza ideologica di Cienfuegos e lo stretto rapporto che intercorre fra la tragedia e il suo «filosofico» pensiero.

Ad un'ispirazione sostanzialmente «umanitaria» si rifà anche La Condesa de Castilla. Muovendo da un tema tradizionale nella letteratura spagnola, quello della condessa traidora, cioè la vedova di Garci Fernández, secondo conte di Castiglia che s'accorda con il moro Almanzor, per avvelenare il proprio figlio Sancho e regnare al suo posto insieme all'amante ma che poi finisce per morire del suo stesso veleno, Cienfuegos dà al motivo tradizionale tutt'altro svolgimento e significato. Sancho non è più l'eroe castigliano vittima delle truci macchinazioni della madre traditrice per l'amore di un nemico, ma è invece un uomo violento che aspira a un potere tirannico, ribelle alla madre e carico d'odio disumano contro i nemici in guerra. Al contrario il moro Almanzor è nobile e generoso, degno dell'amore della contessa, personaggio d'eccezionale sensibilità che la porta ad amare Almanzor per le sue doti, appassionatamente. Nella tragedia non c'è la turpe congiura fra la contessa ed Almanzor ai danni di Sancho García: la contessa decide di preparare una coppa di veleno ma lo fa travolta dal risentimento verso il comportamento del figlio che, malvagio e violento, ella giunge a giudicare un mostro: [265]

A la tierra de un monstruo liberemos.

Tuttavia ella non avrà poi la forza di propinare la bevanda mortifera al figlio e preferirà berla ella stessa, risolvendo con la sua morte il nodo drammatico.

Abbandonando, rispetto alla tradizione, ogni preoccupazione di tipo patriottico, Cienfuegos in questa tragedia giunge a una vera e propria celebrazione delle virtù pacifiche, prime fra tutte l'amore e l'amicizia ponendo in primo piano l'umanità dei personaggi virtuosi contro il male che li circonda ed opprime. Ma anche in questa tragedia la nobile, virtuosa ed appassionata protagonista, approda all'estremo lido della rinuncia alla vita.

Dedicando al ricordo dell'amico Cienfuegos l'edizione del 1813 delle sue poesie, Manuel José Quintana felicemente sapeva cogliere in un sintetico giudizio il significato della produzione di Cienfuegos quando di lui poneva in risalto «el santo amor a la virtud y la inflexible aversión a la injusticia», «el entusiasmo puro y sublime hacia el bien y dignidad de la especie humana».

Nelle tragedie il richiamo ai valori di libertà, virtù, amore fraterno, retaggio dell'umanitarismo illuministico appreso in gioventù, diventa disperata invocazione, grido angosciato che tuttavia non va confuso con il sentimento dell'angustia romantica: la sua è sofferenza personale ma insieme e soprattutto sofferenza sociale, non preoccupazione individualistica ma interesse vivo per l'umanità. Dal romanticismo inoltre lo tengono lontano l'assenza di un qualsiasi atteggiamento di ribellione alla «nemica» Natura, vista, al contrario, come colei che dà la norma alla vita umana, la volontà costante di un ordine che si basi sull'uso retto della ragione, la mancanza di un qualsiasi fideismo irrazionalistico, la viva filantropia contraria a ogni pretesa egocentrica o titanica.

Rispetto al pensiero contemporaneo Cienfuegos assume atteggiamenti che possono apparire rivoluzionari e che in gran parte lo sono ma non in un senso esclusivamente pratico / politico. Non nega la monarchia come istituzione ma certamente nega la liceità della sua manifestazione assolutistica; egli vagheggia la figura di un sovrano virtuoso che opera per la felicità del suo popolo, [266] ascoltandolo e governando con lui, convinto che il potere non scende al sovrano dall'alto ma che gli è conferito dalla volontà popolare. In questo senso Cienfuegos va verso quel liberalismo che s'affermò nella Costituzione di Cadice.

Sul piano più propriamente formale, Cienfuegos è del pari originale ed innovativo. Si è ripetutamente affermata la sua adesione agli ideali neoclassici. In verità le sue tragedie sono rispettose di alcuni canoni stabiliti dalla tradizione classicista: l'azione si concentra su un episodio centrale che si svolge nell'arco di una giornata, la scena è la stessa per tutti i tre atti, il verso è sempre l'endecasillabo, ma ci sono molti elementi che differenziano le tragedie di Cienfuegos da quelle dei suoi contemporanei. Innanzi tutto il suo linguaggio. Erede di una poetica essenzialmente sensistica quale s'era attuata in Meléndez Valdés, Cienfuegos ha più il culto del moderno che dell'antico, della libertà che non della regola, del cosmopolitismo linguistico che non del purismo nazionalistico.

Nell'intento di stabilire un contatto emozionale con il pubblico e di facilitare la sua partecipazione, egli fa molto uso di neologismi lessicali, di traslati, perifrasi allusive, costrutti desueti, termini colti o ricercati. Ne risulta una forte tensione espressiva che gli fu rimproverata dai più rigidi cultori del classicismo anche se critici spesso severi nei suoi riguardi, come ad esempio, Martínez de la Rosa, finirono con riconoscergli il merito di una «versificación llena de vigor, rotunda y armoniosa» e quindi teatralmente efficace.

Per quel che concerne la pratica scenica, Cienfuegos esce spesso dagli schemi alquanto rigidi della tradizione classicista e cerca di muovere l'azione attraverso il dialogo dei personaggi riducendo i monologhi, moltiplicando le scene spesso di breve durata, affidando agli attori molto spazio non solo recitativo ma anche mimico (con l'ausilio di puntuali didascalie).

Nel momento del passaggio dal secolo XVIII al XIX, le tragedie di Cienfuegos costituiscono una significativa espressione di una ricerca [267] di contenuti e forme nuove che si staccano dalle sperimentazioni tragiche che le avevano precedute, alquanto rigide e convenzionali, per aprirsi a contenuti ideologicamente più liberi ed a scansioni verbali e sceniche più mosse che non mancheranno d'influenzare il nascente dramma romantico.

Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

Súmesese como **voluntario** o **donante** , para promover el crecimiento y la difusión de la **Biblioteca Virtual Universal**.

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente **enlace**.

