



Rinaldo Frolidi

Giudizi di Romantici italiani su Calderón

2003 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Rinaldo Froidi

Giudizi di Romantici italiani su Calderón

Il '700 italiano aveva colto del teatro di Calderón la parte più liberamente fantastica, il gioco inventivo vivace, la sostanza più aerea e pittoresca, la varietà scenica, in una specie di deformazione razionale, ma piacevole per il gusto del nostro pubblico.

Verso la fine del '700 e l'inizio dell '800 con l'affermarsi del Neoclassicismo, il teatro di Calderón perde in Italia anche quell'interesse mediato che Metastasio e Gozzi avevano saputo suscitare. Né l'assenza di interesse è solo del vasto pubblico e degli autori di teatro, tutti dediti alla ricostruzione dei temi e delle forme classiche, ma anche degli eruditi e studiosi di lettere e ciò per le particolari condizioni in cui si trovava la nostra cultura in quei tempi, complessivamente lontana dalle letterature straniere e da quella spagnola in particolare. Intorno al teatro spagnolo del secolo d'Oro e a quello di Calderón in ispecie non si faceva, infatti, che ripetere quello che s'era sempre creduto in Italia, paese tradizionale al massimo e rispettoso delle regole bene o male desunte dalla Poetica aristotelica, che prescrivevano un teatro costretto in regole chiare e precise. Del resto, lo stesso teatro alfieriano, pure essendo pieno di fremiti preromantici, non aveva fatto nulla per spezzare quei rigidi vincoli.

Al gusto dei letterati italiani il teatro spagnolo si presentava come un assurdo miscuglio di elementi reali e fantastici, di posizioni morali giudicate «mostruose», perché non comuni al costume del nostro popolo, e di espressioni stilistiche «smodate» per il gioco fitto delle metafore e le sottili architetture delle agudezas.

Sfuggiva, in effetti, quella che era la vera natura del barocco Calderón, il valore espressivo del suo linguaggio e la stessa sostanza spirituale dell'opera di lui, troppo diversa nelle sue ragioni più intime dall'anima italiana. [66]

La rivalutazione di Calderón doveva essere opera del Romanticismo tedesco. Il più entusiasta ammiratore di Calderón fu senza dubbio A. W. Schlegel che credette di aver trovato nel teatro spagnolo il più alto esempio di teatro «romantico» tanto che l'additò come modello insuperato e volle tradurlo e rappresentarlo: «Io non conosco nessun poeta che abbia saputo a tal grado dare un colore poetico ai grandi effetti della scena o che variamente scotendo i nostri sensi, trasporti altresì le nostre menti in una regione eterea». Né si dimentichi l'ammirazione che ebbe Goethe per Calderón ed in genere quella di tutti i romantici tedeschi. Colle dottrine romantiche, giunse, perciò, in Italia il culto di Calderón.

E' interessante seguire l'apparire del nome di Calderón nei testi della polemica tra romantici e classici che si scatenò dopo la pubblicazione della famosa lettera della Madame de Staël nella Biblioteca Italiana del gennaio 1816.

Il Berchet accosta Calderón a Omero, Camoens, Racine, Schiller e Shakespeare per affermare che questi poeti, comunemente da tutti considerati come «stranieri», sono invece per lui «italiani di patria tanto quanto Dante, l'Ariosto e l'Alfieri, poiché i poeti non sono cittadini di una sola società ma dell'intero universo». Nell'insorgente culto della poesia «popolare» per lui dunque non esistono più confini di nazioni ma solo la forza del naturale sentimento poetico.

Ma ecco, di contro, Giovanni Gherardini che, nel trattare dei vincoli imposti dalle tre unità, si mostra preoccupato di cogliere più della forza sentimentale del moto poetico, come il Berchet, l'aspetto formale e stilistico dell'espressione secondo un evidente superstite gusto classicistico: «Per sciogliersi dai vincoli delle unità ci vuole arte finissima, arte che più [67] e più volte e in modo troppo apparente e troppo spiacevole è neglignata da Shakespeare e Calderón».

D'altra parte, Carlo Giuseppe Londonio nei suoi Cenni critici sulla poesia romantica, 1817, dopo aver constatato che una delle sorgenti del romanticismo è la religione osservava: «E' la religione, deturpata dalle chimere della superstizione popolare che ispirò la fervida immaginazione del Calderón e del Bürger» e, nell'Appendice della stessa opera, giungeva ad affermare che il romanticismo era una tendenza antiliberale e antifilosofica perché ripiegava verso suggestioni religiose e poteva, così, prendersi a modello Calderón e Lope de Vega. Al che si ribellava Lodovico di Breme che, nelle sue vivaci Postille all'Appendice suddetta, dopo aver giudicato le argomentazioni del Londonio una «illazione» ed un «licenzioso ragionamento», rilevava i limiti etici del classicismo sostenendo i più alti valori morali e religiosi affermati dal romanticismo.

Ma ecco, ancora, il Gherardini intervenire nella polemica con alcune osservazioni sul teatro di Shakespeare e Calderón, nei quali la libertà che vi trovano con entusiasmo i romantici, si convertirebbe, invece, spesso in licenza; dove la lunghezza sarebbe generalmente eccessiva e troppo facile e scoperta la ricerca dell'applauso popolare. Inoltre, non piacciono al Gherardini, in Calderón e Shakespeare, gli accostamenti di personaggi eroici a quelli di bassa condizione; egli è disposto tuttavia ad ammettere nelle opere dei due poeti la presenza di bellezze meravigliose ed eterne e giudica che queste siano da contemplare anche se, complessivamente, pensa che l'italiana poesia non debba imitare le opere di Shakespeare e Calderón.

Com'è evidente, la questione Calderón risentiva dell'impostazione fondamentale delle polemiche fra romantici e [68] classicheggianti e si aveva, così, da una parte la difesa ad oltranza di alcuni principi teorici di rinnovamento, per sostenere i quali si evitava di considerare Shakespeare o Calderón nel loro vero carattere e valore, preferendo adattarli con sommara semplificazione ad esempio dei principi suddetti; dall'altra, la tenace persistenza di idee rigide e classificatrici, che non potevano accettare manifestazioni d'arte con esse troppo evidentemente in contrasto. Insomma, risulta chiaro che l'interesse per Calderón è indiretto: ci si serve di lui come di uno strumento polemico e non si ha interesse vero e profondo per l'anima e l'arte del grande drammaturgo spagnolo.

Tuttavia, orizzonti nuovi e non certo infecondi s'aprono ugualmente: il drammaturgo spagnolo, non più visto come autore di felici e festose commedie, comincia ad essere inquadrato in una sensibilità religiosa ed affettiva che potrà poi essere variamente accettata o riprovata, ma che, indubbiamente, costituisce la base di una più idonea comprensione della sua stessa opera.

Purtroppo la genericità dei termini, riguardo Calderón, resterà a lungo nell'800 italiano. Lo stesso Gamboa, che sopra gli altri si distingue per un diretto impegno di traduzione, nell'introduzione alla sua opera non va oltre il solito giudizio dello Schlegel. Altrove troviamo varie citazioni di Calderón ma sempre convenzionali: c'è chi, come il Pagani Cesa, nel suo studio sul teatro tragico italiano, dichiara di volersi astenere da un personale giudizio e si limita a citare anch'egli lo Schlegel e chi ne parla di sfuggita.

Possiamo affermare, perciò, che in Italia, anche con il primo Romanticismo, che ne riporta il nome e intorno accende [69] discussioni, presupposto per un più efficace studio, Calderón resta, nei suoi veri caratteri, ignorato.

Quanto detto vale anche nei confronti del massimo rappresentante del nostro Romanticismo, cioè Alessandro Manzoni ed anche di colui che, pur professandosi classico, tanto romantico fu nel suo lirismo profondo: Giacomo Leopardi.

Non ci sembra infatti sostenibile la tesi di Ramiro Ortiz, come del resto già dimostrò il Torraca, secondo cui profondo sarebbe stato l'influsso di Calderón sopra il Leopardi. L'Ortiz si basa soprattutto su un confronto fra la lettera leopardiana del 30 aprile 1817 a Monaldo (quando il poeta meditò la fuga dalla casa paterna), lettera che suona doloroso, se pur rispettoso rimprovero al genitore e le accuse che Sigismondo muove a Basilio ne *La vida es sueño*. Ma, dal confronto, ciò che risulta evidente è solo una certa qual vaga affinità di motivi ideali: la situazione psicologica è diversa ed è decisamente da respingersi l'asserzione di una derivazione letteraria dello scritto leopardiano dal dramma di Calderón. Del resto, l'Ortiz stesso ammette che nella biblioteca del conte Monaldo non esisteva *La vida es sueño*: come può poi sostenere di ritenere per certo che il Leopardi la lesse proprio allora tanto da raffigurarselo «seduto sulla sponda del letticciolo» con il testo in mano, intento a riconoscersi nell'infelice personaggio calderoniano?

Né altri accostamenti dell'Ortiz si possono accettare. Così, ad esempio, quello fra il soliloquio di Segismundo del I Atto (*¡Ay mísero de mí! ¡Ay infelice! / Apurar, cielos, pretendo etc.*) e L'ultimo canto di Saffo, specie là dove Segismundo canta la libertà del ruscello (*Nace el arroyo, culebra / que entre flores se desata...*), in opposizione alla propria servitù e Saffo scorge il candido rivo che sottrae all'incerto suo piede d'amante infelice le proprie flessuose linfe. C'è, in verità, profonda differenza e di contenuto e di stile.

Ed ancora: non è da credere che Leopardi avesse bisogno di ricorrere a Segismundo che pensa che «... el delito [70] mayor / del hombre es haber nacido», per far cantare al suo Pastore errante il motivo dell'infelicità umana ben manifesta sin dall'istante in cui l'uomo vede, con travaglio, la prima luce. Il motivo infatti è frequente negli antichi greci, che ben il Leopardi conosceva. E' evidente come l'Ortiz, per amore della propria tesi, abbia forzato gli argomenti e concluso in affermazioni avventate. Concluderemo perciò osservando che, se è

vero che il Leopardi ebbe un certo interesse per la cultura iberica e che studiò da solo lo spagnolo e giunse a leggere (1824) alcuni libri fra cui il Don Quijote e le Novelas Ejemplares, è pur vero che non mostrò mai un interesse particolare per Calderón. Nei Pensieri solo una volta è ricordato a proposito di buone traduzioni di lui fatte dai tedeschi. E' del resto risaputo che il Leopardi non si interessò mai molto di teatro cui giunse, per naturale, inevitabile semplificazione critica di poeta, a negare effettivo valore poetico.

Quanto al Manzoni, non troviamo in lui cenno di Calderón 11 e il suo silenzio può apparire particolarmente strano e ingiustificabile se si pensa all'interesse del Manzoni per un teatro di sicuro orientamento cattolico.

Forse erano i suoi studi storici che, dominati più o meno della «leyenda negra» che sulla Spagna di Filippo II si stava formando in Europa, lo allontanavano dall'accettazione o addirittura dall'interesse per un autore che quella nazione e quell'epoca sembrava riassumere e rappresentare. O, piuttosto, il mondo calderoniano come quello shakespeariano (che il Manzoni critica contro il maggiore degli Schlegel) urtavano contro la sua personalità calma, equilibrata e serena oltre che lineare, certamente lontana dalla tensione del barocco. Forse il suo silenzio segna il limite di Calderón «romantico»: limite di una religiosità sentita troppo affettivamente e spogliata della sua salda struttura teologica e raziocinante e perciò, anche, incline a risolversi in un fatto di natura schiettamente popolare, [71] in cui l'artificio verbale non più culto nè conceptuoso diviene ornato sovrabbondante e fastidioso (si pensi all'ironia dell'Introduzione dei Promessi Sposi); Calderón, troppo sentimentale e colorito, troppo, forse, impegnato per il «suo pubblico», veniva a cadere, insomma, davanti a quegli stessi romantici, come il Manzoni, che tali elementi volevano più meditati e disciplinati.

Passata la violenza della polemica del primo Romanticismo lo studio di Calderón sembra farsi più attento, sia mediante traduzioni che analisi critiche. E' del Bozzelli un lungo saggio sul teatro spagnolo pubblicato in un volume sulla imitazione tragica del 1837..

Il Bozzelli, che giunge allo studio della tragedia spagnola dopo un lungo cammino attraverso la tragedia greca, romana e italiana, prende una chiara posizione contro l'estremismo dei romantici, che avevano esaltato il teatro spagnolo per le sue caratteristiche tutte particolari, essendo alimentato da «moralì condizioni», diverse da quelle d'altri popoli. Per il Bozzelli la distinzione non ha senso. Egli attraverso vari esempi, tratti soprattutto da Calderón (La dama duende, No siempre lo peor es cierto, El alcalde de Zalamea, El pintor de su deshonra, El médico de su honra, A segreto agravio, segreta vendanza), dimostra che, effettivamente, differenze nella rappresentazione del costume, dei caratteri e degli affetti esistono rispetto ai drammi creati da altri popoli; ma, per lui, questo non significa che si crei «una azione nuova perché l'azione drammatica si risolve o in un accidentale disastro della vita che prorompe sotto l'impero di volontà resistenti o un semplice contrasto di virtù e di delitti che prorompe sotto l'impero di volontà operanti». Anche il teatro spagnolo, per il Bozzelli, rientra in queste categorie: anche in esso, come dovunque, la protagonista è l'umanità, che passa attraverso la tempesta; cagione della tragedia è pur sempre la finitezza dell'uomo. [72]

Calderón è giudicato immenso fra tutti i drammaturghi spagnoli: abbiamo qui, per la prima volta nell'Ottocento italiano, un'affermazione decisa fatta da un critico che mostra di avere una discreta competenza della letteratura spagnola.

In netta opposizione con quanto avveniva nei secoli precedenti, il critico afferma che in Calderón «non c'è una tela drammatica in cui s'annodi o disnodi l'azione per semplice scontro di umane volontà cozzanti, anzi gli avvenimenti scoppiano contro le volontà umane così che agli uomini è dato solo resistergli affannosamente». E dall'osservazione di tali profondi motivi drammatici si affaccia al Bozzelli l'idea «dell'amaro disinganno d'aver troppo voluto», che -quasi preludio al gran tema critico del desengaño calderoniano- confluisce e si rafforza nell'ammirazione per *La vida es sueño*.

Le sue parole per questa opera suonano a lode senza riserva e, per quanto il loro valore sia attenuato da qualche giudizio poco opportuno, rivelano, tuttavia, una sensibilità critica acuta ed aperta. L'ammirazione si estende anche al *Tetrarca di Gerusalemme* che potrà spiacere «ai tutori dell'integrità storica», ma che piace a chi sa apprezzare la poesia, perché «il poeta rideasi della storia e ne aveva pieno diritto in quanto poeta». E con questa affermazione di libertà il Bozzelli, accostatosi più saggiamente al testo calderoniano, chiude, praticamente, la sua critica che apporta l'interpretazione del teatro spagnolo in un senso ben più ampio della generica visione «nazionale», anche se l'accostamento all'antica tragedia sembra ricondurre l'interpretazione a una nuova genericità.

Ma per Calderón è oramai in Italia un clima di rinnovato e attivo interesse.

Nel 1838 esce la traduzione italiana di *A segreto agravio, segreta vendetta*, a Milano, presso l'editore Bonfanti. In una prefazione Giacinto Battaglia, il fondatore della *Rivista europea*, informa che la traduzione venne fatta «da persona versata nella lingua originale» e, con strana velleità di accuratezza, fu poi riveduta «col confronto della bella versione francese del signor Damas Hinard». Precedono pure delle osservazioni sul teatro spagnolo dello stesso Hinard e di Philarète Chasles. [73]

Delle idee personali il Battaglia doveva esprimerle più tardi, in un saggio pubblicato nel suo *Mosaico*.

Punto di partenza è sempre l'analisi di *Ad oltraggio segreto, segreta vendetta*. Il Battaglia si mostra d'accordo con Philarète Chasles nel riconoscere al genio spagnolo una natura europea ma, mentre il genio nordico è provvisto di «sagacia pensante», quello meridionale sarebbe più irrequieto e focoso, amante dell'azione e delle passioni, quanto quello delle analisi psicologiche. Il teatro spagnolo vivrebbe tutto della bellezza drammatica che scaturisce dallo scontrarsi delle azioni e non già dallo sviluppo dei caratteri: fondamentale l'urto delle passioni con la legge inesorabile del pregiudizio d'onore che fa schiava la passione stessa a un dovere, tiranno dell'esistenza. Nonostante tutto ciò, il Battaglia non esce mai dal generico.

Ben più solida è l'opera di critico e traduttore che, in questi stessi anni, svolgeva il comasco Pietro Monti.

Buon conoscitore dell'idioma spagnolo oltre che persona di vasta cultura e dotata di un naturale buon gusto ed equilibrio, egli si accinge ad un vasto lavoro di traduzione che è, indubbiamente, nell'Ottocento, il miglior contributo filologico italiano a Calderón.

Pubblica dapprima, nel 1836 la traduzione de *Il principe costante* a Como, poi, presso l'editore Bonfanti di Milano, la traduzione de *Il segreto a alta voce*, raccoglie fra il '38-'41 altre traduzioni in due volumi per la Società Tipografica dei Classici italiani di Milano. Infine, riunisce, per la stessa società, in quattro volumi tutte le sue versioni nel 1855. Vi figurano, con poche opere d'altri autori spagnoli, ben quattordici drammi di Calderón. [74]

Nel prologo dell'opera lo stesso traduttore precisa gli scopi del suo lavoro e ci offre subito la possibilità di conoscere la sua personalità. Egli ha una visione dell'arte d'origine chiaramente romantica, ma di quel romanticismo moderato, tipicamente italiano che potremmo definire, a meglio intenderci, manzoniano.

Avverte che ciascuna letteratura ha dei caratteri tipici e «nazionali» e dichiara che, traducendo Calderón, non ha intenzione di volere afforestierare la nostra lingua e letteratura e che neppure sogna una letteratura universale, ma, più semplicemente, vuol offrire alla conoscenza degli italiani alcune opere teatrali spagnole perché «nelle opere dell'ingegno come della natura la somma bellezza nasce dalla loro varietà». Non condivide, intorno all'arte di Calderón, né le idee degli Schlegel perché «essi hanno soverchia tendenza a idee metafisiche non applicabili al caso pratico né chiare abbastanza» e perché parlano «non come tranquilli critici ma da entusiasti», e neppure accetta i suggerimenti dei critici spagnoli suoi contemporanei, troppo e ingiustamente severi nei riguardi di Calderón. Si mostra, invece, disposto a riconoscere come validissimo il giudizio dato dal pubblico spagnolo alle opere del grande madrigliano, in opposizione al giudizio dei critici di professione, cultori del mito delle tre unità.

Per l'unità di luogo e di tempo egli pensa che «è giudice il popolo solo ed inappellabile, perché i drammi sono scritti per essere rappresentati, non per il critico che nella quiete del suo studio ne giudica con osservazioni astratte».

Per l'unità d'azione, se è disposto a riconoscere che l'azione perfetta è quella in sé rigorosamente una, che tenga sempre desta l'attenzione dello spettatore e produca in lui una impressione continuata e profonda, sostiene che una simile unità è difficilissima a mantenersi e che quindi è lecito all'artista cercare un'altra unità, quella che nasce dalla varietà stessa delle azioni particolari, perché intense e collegate felicemente [75] con la principale. Così fece Calderón che «tenendo sempre d'occhio la natura, ossia la realtà, ci presentò una schietta immagine della vita cui un'azione non è mai così sola che ad altra in qualche modo non sia congiunta. Pose dunque una principale, a quella ne annodò altre secondarie ma non estranee e che servono a dare maggior rilievo alla principale e a darle alcuna varietà. Nei suoi drammi tutto è vita e moto: sempre l'animo dello spettatore ne è preso, sempre è desta la sua attenzione». In tal modo, secondo il Monti, Calderón evitò il difetto che, per esempio, appare nel teatro alfiariano il quale, per eccessiva preoccupazione dell'azione semplice ed unitaria, cade a volte nell'uniforme o precipita nel vuoto.

Quanto poi agli altri difetti che generalmente si rimproverano a Calderón -come quello di infedeltà alla storia e alla geografia- il Monti, che certo ebbe la romantica preoccupazione del rispetto del vero, non può non giudicarli «gravi in sé» ma, nello stesso tempo, sostiene con felice distinzione di valori che «sono di nessun momento quanto al merito essenziale e alla bellezza del dramma».

In sostanza, la critica del Monti ci presenta la equilibrata visione di un Calderón non troppo romanticamente o sentimentalmente esaltato e nemmeno troppo classicamente depresso. Ma, purtroppo, si tratta di un equilibrio alquanto instabile, poiché improvvisi ritorni e preoccupazioni moralistiche lasciano il Monti immerso in perplessità e disorientamenti che lo portano ad accettare una immoralità calderoniana di sapore addirittura settecentesco: «Le sue commedie, secondo l'opinione di certi censori, furono scuola per i giovani e per le fanciulle di pessima morale, insegnando loro come praticamente fomentare disonesti amori, deludere i parenti, corrompere i domestici e concludere parentadi disuguali o clandestini e cose siffatte. Oltreché Calderón descrisse al naturale quei tanti vizi, portò poi la morale depravazione al suo colmo, scolpando non solo ma anche celebrando e premiando di felice esito i più biasimevoli fatti. Quest'ultima accusa che per sé è gravissima, è anche fondata ed a essa credo non si possa trovare buona risposta». [76]

Ci pare che il Monti non abbia saputo superare i limiti di un semplice contenutismo nell'esprimere questi giudizi, senza andar oltre e vedere, nella rappresentazione calderoniana, la forza liberatrice e purificatrice dell'arte e la sostanziale saldezza morale che in Calderón sta al di sopra dei fatti sceneggiati, anche là dove più forte si presenta l'impeto della passione umana, oppure ove il costume e la morale possono sembrare irrigiditi in un mero schema conformistico, solo a chi non approfondisca il testo.

Alquanto discutibile, del resto, è anche la posizione del Monti nei riguardi della religiosità calderoniana poiché, se da una parte riconosce all'autore -che pure ha giudicato immorale- la capacità di esprimere profondamente il sentimento religioso, trova anche - almeno parzialmente- fondata l'accusa del Sismondi che rimproverava allo spagnolo di seguire forme di fanatica religiosità o grossolano pietismo. Calderón, infatti, non farebbe altro che interpretare la semplice fede del suo popolo, raggiungendo in ciò espressività poetica.

Ai motivi evidenti che gli suggeriscono tali affermazioni si rifanno ancora quelle relative allo stile: quello calderoniano è, per il Monti, un prodotto più di natura che di educazione: Calderón è spagnolo e si esprime com'è proprio del genio della sua terra (che non è quello greco o latino). Abbiamo torto noi italiani se pretendiamo di giudicarlo secondo la nostra mente più naturalmente classica.

Affermazioni di tal genere sembrano, oggi, interessanti come documentazione di un particolare momento della nostra critica ma, forse soprattutto, per ciò che più direttamente riguarda Calderón e l'ispanismo, per una posizione di evidente supremazia spirituale di fronte ad una Spagna che velatamente si giudica ancora un po' barbara e verso cui si ha una simpatia dettata appunto dal suo primitivismo e dal suo popolarismo, dalla sua passionalità e indisciplina affettiva ed artistica. Quanto preconetti di tal genere -e si potrebbe dire

pregiudizi- avessero forza anche nell'animo di un uomo saggio come il Monti è dato vedere pure nella sua dimenticanza degli autos e -per contro- nelle sue affermazioni [77] sulla religiosità calderoniana. Evidentemente, qui si tratta di un fenomeno di incomprensione, inevitabile conseguenza di un particolare amore a una tesi che, se da una parte rigetta decisamente una «metafisica» interpretazione schlegeliana, si avvince poi con forza all'idea di un popolarismo che finisce con il giustificare un po' tutto: drammaticità e realtà, religione e stile.

Nel silenzio del Monti sugli autos (che, insomma, è un dissenso) e nelle accuse che da qualche parte vanno muovendosi alla religiosità calderoniana non vorremmo dire che già sia un anticipo di quelle ben più violente con cui si chiuderà positivisticamente il secolo, ma è certo che già compare un motivo, sia pur vago e fuggevole, che è preparazione e, in parte almeno, remota giustificazione di atteggiamenti più decisamente giacobini.

Il Farinelli giustamente riprese alcune particolari interpretazioni presentate dal Monti come quando -forse dimentico del suo stesso gusto romantico- rimproverò al comasco di vedere Rosaura dal suo cavallo rapita giù dal monte, come simbolo della vita umana, ma accusò anche le traduzioni di fiacche, condotte lestamente e prosaicamente. L'affermazione non ci sembra esatta poiché il Monti appare piuttosto un traduttore complessivamente fedele, filologicamente attento e non privo di validità poetica. La sua opera resta indubbiamente come una realtà positiva nella critica calderoniana in Italia nell'Ottocento e non sarà facilmente superata per tutto il secolo.

Al Farinelli attento compilatore e ricercatore dobbiamo tuttavia l'indicazione del vago ricordo che di Calderón ebbe il Gioberti a cui si aggiunge il Mazzini che imperiosamente giudica Calderón un ingegno potente, ma lo fa rientrare nei limiti del teatro spagnolo a «che non seppe riprodurre intera la vita di un popolo o di un'epoca o di un principio» [78] per cui l'ammirazione dello Schlegel appare ingiusta nel suo fanatismo.

Il grande critico Francesco De Sanctis ha un breve, quasi lirico accenno al teatro di Calderón, in occasione di un confronto con Shakespeare, Milton e Dante. Il suo gusto comparatistico trova, questa volta, ampia giustificazione e compiutezza. Ecco cosa egli dice: «Presso gli stranieri Calderón ha dipinto l'uomo nella sua glorificazione; egli fuggevolmente ci descrive la vita e si affretta sempre a dissolverla, facendo dalle pene e dalle miserie erompere un amoroso sentimento che innalza a Dio». «Shakespeare, per contrario, ci rappresenta in tutta la spaventosa realtà la vita umana: entra nei più profondi abissi del cuore, ci presenta gli involuppi e contrasti degli affetti; insomma ci pone sott'occhio l'enigma dell'esistenza senza risolverlo: egli è stato detto il poeta delle ricordanze e Calderón il poeta delle speranze. La via che entrambi essi hanno tenuto li rende diversi dalla scuola italiana».

E, proseguendo il De Sanctis con un confronto col Milton, così conclude: «Sembra adunque che Milton ci mostri l'uomo nella sua originale grandezza e nella caduta come Eschilo tra i Greci, Shakespeare l'uomo in tutto il reale della vita, Calderón nella sua alta destinazione presentandoci così tutti e tre un'invenzione imperfetta e che il solo Dante giganteggi tra essi come colui che ha saputo concepire una storia poetica e compiuta dell'uomo».

Il giudizio è evidentemente il più completo di quanti finora si siano trovati nel nostro excursus, non limitandosi a considerare solo aspetti della personalità calderoniana, ma cercando di cogliere, come in effetti riesce a fare, l'essenza della sua arte eminentemente religiosa, ma pur sempre legata a un elemento umano che per la religione si innalza e trasfigura.

Impostazione e soluzione diversa al problema dà invece [79] Settembrini che pure traccia un parallelo fra Calderón e Dante a favore di Dante. E' in lui troppo evidente il pregiudizio anticattolico che gli fa sentire Calderón quasi inerte schiavo delle idee controriformistiche. Così non ci meraviglia ch'egli -fra i primi- si rivolga proprio agli *autos sacramentales* ed arrivi a quell'aperto diniego che altri non s'erano sentiti di dichiarare: «I poeti spagnoli, massime Calderón nei suoi *Autos sacramentales* rappresentano anch'essi l'universo; ma essi rappresentano, non giudicano; essi non ardiscono uscire dalle dottrine insegnate e prescritte dall'Inquisizione. Il Calderón è cristiano e cattolico in tutto il rigore della parola: Dante si leva sopra il Cristianesimo e lo giudica e rimane cristiano non per la sola fede ma per fede e ragione».

Evidentemente il critico non cerca di approfondire troppo i motivi e l'interpretazione della teologia data da Calderón. Comunque la sua posizione ha soprattutto interesse in quanto manifestazione di quella corrente antireligiosa che maggiormente s'opponne alla comprensione del drammaturgo spagnolo nell'Ottocento italiano.

Superficialmente si occupò del teatro spagnolo e di Calderón Angelo Brofferio che, in una lettera al Tommaseo, annunciava d'aver tradotto e accomodato alle esigenze della vita italiana sei o sette commedie o drammi che sommamente gli piacevano. Sono quelli che appaiono poi tradotti da Giovanni La Cecilia nel Teatro scelto spagnolo antico e moderno (Torino, Soc. L'Unione Tip. editr., 1857). Nel vol. III sono inseriti *La vita è sogno* (ma, senza nemmeno dare una giustificazione critica, è attribuita a Lope de Vega), *A segreta offesa*, *celata vendetta*, *La divozione della Croce*, *L'Alcalde di Zalamea*. Nel vol. IV abbiamo *Le armi della bellezza*, *Il pudico Giuseppe delle donne*. Il *La Cecilia* si presenta filologicamente assai meno preparato del Monti: la sue traduzioni sono piene di errori. È inutile fare citazioni [80] perché gli errori sono tanti che balzano all'occhio ad una prima lettura.

Nell'agosto del 1869 la compagnia di Ernesto Rossi rappresentava al teatro Brunetti di Bologna *La vita è sogno*. Fu quello spettacolo che diede occasione a Giosué Carducci di occuparsi di Calderón.

Lo scritto del Carducci, apparso come recensione su un quotidiano, è essenzialmente polemico. Sembra col saggio del Carducci di ritornare al tempo delle prime battaglie fra romantici e classicisti.

Infatti il dramma di Calderón è ottimo argomento per un attacco violento ai romantici, a tutti i discepoli ideali dei fratelli Schlegel. E' appunto, a nostro giudizio, nell'impostazione polemica più robusta d'effetti giornalistici che di veri e propri argomenti, che sta il difetto principale dello scritto nel quale è dato scorgere la tipica incomprendenza del Carducci per

il mondo romantico. Dal mondo poi di Calderón egli resta sostanzialmente lontano per i suoi umori anticattolici, così come era avvenuto al Settembrini.

All'inizio del saggio si parla dell'auto sacramental Dio per ragion di stato che viene riassunto con piglio giacobino per essere irriso nel suo contenuto. Per capire lo spirito della critica carducciana, forte d'appassionati sentimenti più che d'idee, basterà citare questo periodo: «Il Calderón a Federico Schlegel pareva primo e grandissimo tra i poeti cristiani nel far nascere dalla rappresentazione degli estremi patimenti una trasfigurazione spirituale, che è quello che meglio si affà, secondo lui, al poeta cristiano: Federico morì... d'uno stravizio gastronomico...».

Quanto a *La vida es sueño*, Carducci distingue tre fasi attraverso cui passerebbe il personaggio di Sigismondo e l'azione della commedia: la rabbia impotente del prigioniero, lo sfogo dell'uomo della natura appassionato, la trasformazione dell'eroe. Nella prima fase non vi sarebbe dramma *ché* [81] per se stessa la situazione potrebbe offrirsi solo alla lirica o all'epica. Certo, c'è un abisso fra Sigismondo ed altri prigionieri e solitari superbi come il Prometeo d'Eschilo e il Filottete di Sofocle. Il lamento di costoro è veramente tragico, «stupenda fusione d'impressioni», quello di Sigismondo pur essendo solenne non è che una «sfilata di razzi» una «filza di madrigali». La critica del Carducci continua con un confronto del Sigismondo dell'ultimo atto, dubitoso della verità che lo attornia e l'Amleto di Shakespeare: «un Amleto ridotto, un Amleto abortito quale lo potea fare il poeta dell'Inquisizione. Ma il confronto è mal posto e non si nota nel Carducci assolutamente uno sforzo di penetrazione nel mondo spirituale di Calderón.

Il Carducci trova valida solo la seconda fase dell'animo di Sigismondo, quella in cui egli si scatena come «leone d'Africa» e intimidisce tutti quelli che l'attorniano. Eppure anche qui il Carducci trova qualcosa che non va: «Rileggendo quella seconda giornata, *ché* lo merita, si sente desiderio di qualcosa: vorrebbe vedere, parmi, opposti al selvaggio alcuni di quegli ostacoli più insidiosi o dissimulati dalla civiltà più raffinata, alcuna di quelle reti sottilissime che in soggetto consimile il Voltaire ha teso intorno al suo Ingenuo e che l'Huron salta e rompe così bravamente: gli spaventi della religione, per esempio. Ma a cotesto non v'era col Calderón da pensare: egli avrebbe condotto Sigismondo a baciare la mano al primo sagrestano che gli si facesse innanzi».

Il famoso brano del soliloquio di Sigismondo è l'unico che accoglie incondizionato consenso. Il Carducci lo giudica «tra i più puri e bei tratti di poesia», ma ci sembra subito dopo ricadere nell'equivoco quando interpreta quel poetico discorso calderoniano come espressione della vita della Spagna nel misero regno di Filippo IV e miserrimo di Carlo II. Non è vero che «tutto era deserto ormai nella Spagna» e tanto meno che Calderón sia espressione di «scadimento di morte». Critica dunque esclusivamente di «gusto» quella del Carducci, anche se pretende d'essere storicamente esatta, [82] conclusa in un giudizio complessivamente negativo e ostilmente incomprensivo.

In netta opposizione alla sfavorevole critica carducciana, sia pure senza orma di diretta polemica, si presenta l'interpretazione che della stessa commedia di Calderón, *La vita è sogno*, fa Arturo Graf. Il Graf si restringe all'opera in se stessa e cerca di studiarla in ogni

suo aspetto, di coglierne il respiro poetico e la vitalità teatrale, l'essenza ideale più profonda.

L'analisi è limpida, onesta e talora acuta.

Il Graf ritiene *La vita è sogno* il più solenne dei moderni drammi fatali, come l'Edipo di Sofocle era stato il più solenne degli antichi. L'idea della fatalità classica è diversa dall'idea della predisposizione cristiana: qui invero l'influsso celeste si trasfonde nelle creature operanti che cooperano agli eventi fatali. Ed abbiamo così «una azione finita che si collega ad un'azione infinita dove la motivazione prossima ed immediata s'integra in una motivazione remota e trascendente; dove la tragedia umana si solennizza e si sacra nella terrificata e religiosa intuizione dell'assoluto».

Il Graf analizza sottilmente la coesistenza in Sigismondo di due nature, una proterva per orgoglio; l'altra sensibile alla bontà, alla bellezza, alla giustizia. Per questo si spiegherebbero gli eccessi del protagonista nel secondo atto e poi la sua redenzione nel terzo. E si spiegherebbe anche come, alla fine dell'opera, emerga -di tra il senso della vanità delle cose, del desengaño e dell'umano orgoglio mortificato- la nozione di Dio, a suo tempo comunicata da Clotaldo a Sigismondo ma rimasta per tanti anni sopita nel fondo della coscienza ed ora riconosciuta, unica e certa realtà che trascende il sogno terreno.

C'è tuttavia, a nostro avviso, un limite nell'analisi del Graf: egli è molto attento ai movimenti psicologici dei personaggi e in particolare del protagonista ma la ricerca della coerenza psicologica sembra pretendere all'affermazione di [83] un valore esclusivo: in verità l'analisi non si cala nell'espressione. Il Graf considera anche il linguaggio calderoniano ma come qualcosa di staccato, a sé stante. Non vuole tuttavia condannarlo in blocco e lo salva in parte così: «Il cultismo calderoniano è sustentato dalla natura... in lui più che i precetti di scuola opera una condizione psichica che non è individuale ma sociale». Qui evidentemente la comprensione sfugge verso una generica caratterizzazione storica; s'avvertono già dimensioni di critica positivista.

L'indirizzo positivista trionfa nello studio di Ferdinando Martini che è del 1881 (nel II centenario della morte di Calderón) e fu pubblicato in volume nel 1895.

Il Martini rimprovera alla critica germanica del Romanticismo l'accettazione incondizionata di Calderón ma, preoccupato di trovare nel teatro personaggi «veri» nega tale qualità ai personaggi calderoniani che sarebbero «più grandi e più piccoli del vero». «Più grandi perché impongono a sé stessi una intensità di sentimenti iperumani, più piccoli per l'esagerazione puerile, quasi parodia dell'altezza, della forza, della dignità».

Ancora più chiaramente positivista è la critica del Martini quando afferma che «Calderón vissuto in triste secolo e paese corrotto, non ebbe innanzi a sé i modelli che cercava ed oltrepassò la giusta misura traendo i suoi personaggi dalla fantasia». Il limite di Calderón sarebbe dunque, necessariamente, un limite imposto dalle condizioni stesse dell'epoca in cui visse il poeta. Giudizio in se stesso fallace oltre che discutibile dallo stesso punto di vista storico-positivista. Il Martini asserisce che nel teatro di Calderón l'amore è

stupida contemplazione, la gelosia irrequietezza fanciullesca, l'onore mero puntiglio, il pudore semplice bigotteria, l'amore di patria vanteria parolaia.

In effetti il Martini così giudica perché non conosce la vita e l'anima spagnola del sec. XVII se non secondo una preconcepita schematizzazione. In tal modo egli è lontano [84] dalla verità storica proprio mentre crede di difenderla ed affermarla. Allo stesso modo è palese la parzialità del giudizio di decadenza applicato al teatro calderoniano rispetto al teatro di Cervantes che «quarant'anni prima aveva posto dramma e commedia sulla via della natura e del vero».

I limiti del Martini sono caratteristici di tutta la critica storico-positivistica della fine del sec. XIX e dell'inizio del sec. XX: un nuovo documento è il saggio di Egidio Gorra, uscito nel 1900. Esso sarà oggetto di studio nel capitolo dedicato al Novecento: a noi pare opportuno concludere qui la nostra indagine che ci sembra avere sostanzialmente rivelato la scarsa «presenza» del grande drammaturgo spagnolo nel nostro Ottocento.

L'Ottocento resta da lui lontano vuoi per il forte peso della nostra tradizione umanistico-classicizzante che naturalmente rifugge dalle dimensioni abnormi del teatro barocco, vuoi -infine- per il realismo un poco gretto della critica storico-positivistica non sostenuta da una adeguata conoscenza della storia e letteratura spagnola. Soltanto il Novecento con la conquista di una più sicura metodologia critica potrà accostare più da presso l'opera calderoniana, riviverla nel suo ambiente ideale, avvertirla nella sua storica realtà e quindi anche coglierne meglio il respiro poetico.

[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](#).



editorial del cardo