



Sul calderonismo del Duque de Rivas

Ermanno Caldera

La redazione di "Artifara" è lieta di poter offrire ai suoi numerosi lettori questo importante articolo di Ermanno Caldera, inedito e scritto poco prima del suo ultimo viaggio. Il desiderio di rendere omaggio in questo modo alla figura di uno dei più illustri rappresentanti dell'ispanismo italiano si accompagna alla sensazione che la sua parola continua a vivere e a pulsare nelle nostre vene con il vigore e la passione di sempre. Per questo motivo abbiamo preferito non contrassegnare qui il suo nome con il simbolo abitualmente riservato agli studiosi scomparsi.

La pubblicazione sul *Mercurio Gaditano*, alla fine del 1814, dell'articolo di Böhl intitolato "Reflexiones de A.W.Schlegel sobre el teatro", da cui prese l'avvio la famosa "querelle caldéronienne", può essere assunta come lo spartiacque fra una concezione neoclassica e popolareggiante di Calderón e una interpretazione romantica.

Fino a quel momento, Calderón aveva conosciuto, in Spagna, quell'esistenza, abbastanza vivace ma in fondo squallida, che accomunava, nel Settecento, le più importanti opere del Siglo de Oro che ancora sopravvivevano nei repertori delle compagnie: portate sulla scena nel rivestimento neoclassico delle *refundiciones*, ristrutturate pertanto grazie alle imprescindibili soppressioni e all'estensione a cinque atti, ridotte all'obbedienza delle unità canoniche, godevano tuttora del favore popolare per merito soprattutto delle peripezie dei loro eroi, dei *lances* vistosi e appassionanti, nonché dei premi e castighi sapientemente distribuiti. Non si sottrasse a questo processo di razionalizzazione e adattamento neppure *La vida es sueño*, tanto che non si ebbe scrupolo di intervenire pesantemente sul testo, modificando a volte versi che si dovevano ritenere intoccabili[1].

La profonda religiosità e l'esemplare *casticismo* delle opere di Calderón probabilmente si davano per scontati, ma fu solo in epoca romantica quando si cominciò a insistere su questi elementi che vennero considerati altamente caratterizzanti.

Le parole di lode che Böhl dedicava a Calderón nell'articolo del 1814, desumendole dallo stesso Schlegel, furono sul momento "vox clamantis in deserto" e, come è ben noto, scatenarono la reazione ostile dei progressisti.

Certo, non mancarono, anche prima dell'articolo di Böhl, isolate manifestazioni di stima; ma al contempo non si possono sottovalutare fatti significativi come la delusione dei due tedeschi che, venuti in Spagna mentre in Germania si esaltava Calderón, cercarono inutilmente di assistere a una rappresentazione di un'opera di quest'ultimo, che in realtà pareva scomparso totalmente dai repertori: alla fine si dovette allestire una apposita rappresentazione[2].

In Germania, in effetti, già si giudicava Calderón come uno dei punti di riferimento essenziali (insieme a Dante e Shakespeare che spesso gli venivano accomunati) per la nuova civiltà letteraria che si andava fondando nei circoli dotti di Jena e di Heidelberg. Il Peers, con la consueta precisione spesso non sufficientemente apprezzata, ha raccolto i vari richiami al poeta spagnolo contenuti nelle opere degli Schlegel[3], da cui si desume un atteggiamento di rispetto e profonda ammirazione, peraltro facilmente intuibili.

L'affermazione che più colpisce è quella di Augusto Guglielmo, il quale non dubita che, se un giorno gli Spagnoli ritorneranno a quell'attività drammaturgica che per il momento sembrava spenta, prenderanno le mosse proprio da Calderón. È una previsione che tuttavia riveste pure il carattere di un ammonimento e di un consiglio.

I primi drammaturghi romantici spagnoli, pur operando in un ambiente in cui i richiami, se non proprio a Calderón, almeno al Siglo de Oro, sono insistenti e pressanti, non sembrano aver assimilato l'auspicio formulato dallo Schlegel. Martínez de la Rosa sembra piuttosto inclinato a raccogliere l'eredità del cosiddetto teatro sentimentale[4]; Larra imbocca la strada parecchio battuta delle *refundiciones* neoclassiche, sebbene con spirito totalmente rinnovato. Toccherà al giovane Saavedra, non ancora Duque de Rivas, operare il primo efficace recupero di Calderón: dapprima, agli inizi della sua carriera, col *Don Álvaro*, poi, verso la fine, col *Desengaño en un sueño*, in cui il richiamo all'antico poeta compare fin dal titolo così significativo.

L'atteggiamento di Rivas è nuovo ed originale: egli si colloca dinanzi al modello con l'intento di gareggiare con esso e di porlo *al día*; in parte seguendo l'esempio di Larra, ma con un richiamo a Calderón molto più esplicito e intenzionale della più generica ripresa di un tema trattato nel teatro del Siglo de Oro che aveva caratterizzato l'opera di Larra.

Rivas tentava in tal modo di risolvere il problema, assai dibattuto all'epoca, di un'adesione al Romanticismo che non rinunziasse alla tradizione e non fosse un cedimento alle mode straniere. Peraltro gli Spagnoli fin da principio avevano tentato di contrabbandare un'interpretazione nazionalistica di quella che chiamavano la "nueva escuela", ora rivendicando alla Spagna una sorta di romanticismo autoctono ("El nuevo sistema, que para nosotros es harto viejo", sostenne Hartzenbusch con una frase che ebbe fortuna), ora perfino immaginando che gli stessi apostoli del romanticismo europeo, come Hugo, l'avessero appreso abbeverandosi a fonti spagnole[5].

Caratterizzandola come calderoniana, Rivas veniva a scrivere un'opera che poteva sembrare la più perfetta dimostrazione dell'originalità e della continuità del romanticismo spagnolo.

È probabile che il ricorso a Calderón fosse in Rivas intenzionale e programmatico; peraltro, nel comporre il *Don Álvaro*, in cui si proponeva di affrontare il tema del destino, allora assai diffuso nel romanticismo europeo, in cui aveva dato vita alla catena drammaturgica degli *Schicksalsdramen*, non poteva non ricordarsi del più celebre predestinato della drammaturgia del Siglo de Oro: quel Segismundo che da due secoli calcava le scene madrilene con successo costante. Attribuire al suo eroe alcuni dei tratti di Segismundo dovette apparire a Rivas il sistema più idoneo per incanalare il romanticismo nell'alveo della tradizione letteraria ispanica: e il tratto più particolare che lo staccava dagli altri romantici era certamente l'influsso degli astri che, sconosciuto nei "drammi del destino" di Werner e dei suoi seguaci e del pari assente nella drammaturgia francese, era il fondamento della *Vida es sueño*.

Rivas se ne servì, avvisando fin dalla 2ª scena (attraverso le parole della Gitanilla) che don Álvaro era perseguitato dalla sfortuna e precisando subito dopo, con parole attribuite allo stesso protagonista, che tale sfortuna dipendeva da un "signo terrible", dal "furor de los astros", dall'ostilità delle "stelle". Inoltre, l'influsso di Calderón su questo motivo della predestinazione astrologica potrebbe scoprirsi pure in quel famoso sottotitolo su cui tanto, forse troppo, si è insistito[6], che potrebbe derivare da una battuta della *Vida es sueño*, in cui Clarín moribondo sentenziava:

que no hay seguro camino
a la fuerza del destino
y a la inclemencia del hado.

Non si può escludere che il *Don Álvaro* volesse essere una sorta di *refundición* della *Vida es sueño*. Per la precisione, si tratterebbe di una *refundición* alla maniera romantica, secondo il tipo di rifacimenti inaugurato da Larra, che nel *Macías* seguiva certamente modelli aureosecolari, ma essenzialmente ne desumeva il tema nelle sue linee fondamentali, rielaborandoli tuttavia secondo lo spirito romantico. Rivas andò oltre, e dal capolavoro di Calderón non trasse neppure un vero argomento (come invece aveva fatto Larra) ma soltanto alcuni motivi essenziali, che riprese e rielaborò con spirito totalmente nuovo. Dalla *Vida es sueño* derivano infatti al *Don Álvaro* una tematica di carattere generale e certi tratti tipici del protagonista. L'opera ripeteva infatti il tema della lotta contro il destino scritto negli astri, ma tale lotta non sgorga, come avveniva nella prospettiva controriformista, in nome del libero arbitrio, ma semmai, in chiave romantica, come affermazione di una personalità autonoma e ribelle. Pertanto, se Sigismondo vince la battaglia chinando il capo e reprimendo i suoi impulsi, Álvaro la perde perché si oppone orgogliosamente al destino ostile. Peccatore pentito il primo, Prometeo caparbio il secondo.

In altri termini, Segismundo agisce come ci si aspetta dall'uomo prekantiano e controriformista, capace soltanto di obbedire o disobbedire alle leggi della sua morale eteronoma. Al contrario Álvaro è figlio della Riforma e del libero esame, e la sua norma di vita è dettata dall'autonoma coscienza dell'"io categorico".

D'altro canto, l'opposizione è resa possibile, oltre che dai contrasti, dalla vicinanza di certi tratti caratteristici dell'uno e dell'altro protagonista, talvolta sottolineati da somiglianze formali.

Se di Segismundo si afferma nel testo calderoniano:

en este
mortal planeta, o signo
nació Segismundo
(I, v. 700-702),

il personaggio romantico viene definito in maniera analoga:

el mezquino mortal
que nace en signo terrible
(III, 3).

E se il primo è indicato come "hombre [...] nacido entre las fieras" (II, 1654 - 1658), per il quale

cuna y sepulcro fue
esta torre
(I, v. 195 - 196),

il secondo ricorda:

una cárcel fue mi cuna
y fue mi escuela el desierto.
Entre bárbaros nací
(III, 3).

Del pari, la vita di entrambi è divisa in due parti da un momento di felicità: il "sueño" di Sigismondo che si identifica con la giornata trascorsa a Palazzo, e il "día risueño" della

relazione amorosa per Álvaro. Sono, per entrambi, momenti fugaci che tuttavia nella seconda parte della loro esistenza si trasformano in un riferimento costante che dirige il loro comportamento,

È certo anche il momento in cui i due personaggi divergono profondamente, poiché quello barocco, aristotelico e controriformista, agisce sotto l'impulso della ragione riconquistata, mentre il romantico, platonico o platonizzante – agostiniano, se si vuole – opera sollecitato dall'amore: ma è altrettanto certo che li accomuna il desiderio di recuperare la felicità appena intravista e repentinamente perduta.

Naturalmente il punto di massima intertestualità fra i due drammi viene raggiunto, come è noto, nelle celebri decime del monologo iniziale di Segismundo e di quello di Álvaro nella 3ª *Jornada*. Uno degli aspetti più interessanti del confronto fra i due passi è l'evidente intenzionalità di Rivas di comporre versi che, pur nell'ambito di una generica imitazione, sottolineata dalla scelta del medesimo metro, brillassero per la loro originalità.

Certo si trattava di un abile espediente per attrarre l'attenzione di spettatori che, in grande maggioranza, dovevano conoscere l'originale calderoniano; ma Rivas sfruttò il confronto anche per mettere in evidenza le nuove concezioni esistenziali che costituivano le fondamenta della sua opera.

I due monologhi cominciano in modo simile con un epifonema, in cui Segismundo lamenta la sua infelicità ("¡Ay mísero de mí, ay infelice!") e Álvaro deplora l'infelicità dell'esistenza umana ("¡Qué carga tan insufrible / es el ambiente vital!"). Dal punto di vista spettacolare, entrambi si presentano in maniera simbolica appropriata al tono della loro battuta: Segismundo, incatenato e alla ricerca della libertà, Álvaro, mentre cammina nell'oscurità alla ricerca di una luce che chiarisca il significato della sua vita^[7].

Il tema trattato nei due monologhi è diverso, come ci si doveva aspettare, considerando la differente cosmovisione delle due epoche e dei due autori. L'eroe di Calderón commenta con amarezza l'assenza di libertà che contraddistingue l'uomo rispetto a tutte le altre creature che invece spaziano senza ostacoli nella vastità dell'universo, mentre il protagonista del dramma di Rivas medita sull'infelicità dell'uomo perseguitato dalla mala sorte. Li unisce tuttavia la ricerca di un perché del dolore che li tormenta, benché Álvaro, pessimista di tipo leopardiano, sembri piuttosto credere nella presenza di un Arimane che tormenta l'uomo abbreviando la vita di chi è felice e prolungando quella di chi è immerso nell'infelicità; al contrario, Segismundo, ortodosso nonostante tutto, pur lanciando una tacita accusa ai cieli, in fondo non passa oltre la soglia dell'interrogativo: "Apurar, cielos, pretendo"^[8].

Tuttavia le divergenze si approfondiscono quando emerge la problematica che lievita nel sottofondo dei loro lamenti e delle loro proteste, visto che ciò che in ultima analisi è il rovello dell'eroe calderoniano è la questione, tipicamente epocale, del libero arbitrio, mentre quella propria del personaggio romantico è la denuncia dell'infelicità umana: una constatazione più sentimentale che filosofica rispetto alla sostanza teologica e razionale della problematica calderoniana.

Analogamente li distingue quella che potremmo definire l'impostazione metodologica. Se Segismundo, fin dall'inizio, dopo aver contrapposto il suo "io" agli altri esseri che popolano il mondo, abbandona ben presto l'ambito personale per accedere a una visione universale che oppone l'uomo e gli "altri", Álvaro si muove in direzione opposta: dalle considerazioni più generali sul *taedium vitae* che aggredisce il predestinato "que ha nacido en signo terrible" (il che tuttavia trova il suo corrispettivo nella morte precoce del fortunato, che viene così a prospettare l'esistenza di un universale e livellatore destino di infelicità) si concentra sulla sua situazione personale, lasciandosi infine trascinare da un'intensa ondata di ricordi che alla fine esplodono nelle famose esclamazioni così traboccanti di *Sehnsucht* romantica: "¡Sevilla!... ¡Guadalquivir!".

In altre parole, Segismundo si dirige verso i campi della trascendenza e della collettività, mentre Álvaro si muove nell'ambito dell'immanenza e del soggettivismo. Dal particolare all'universale dunque, nel primo caso, e viceversa nel secondo.

Si nota pertanto che Rivas adotta lo schema tipico delle *refundiciones*, proponendo una chiave di lettura più aggiornata; vale a dire, nel caso concreto, una lettura romantica e postkantiana da contrapporre a un'altra, prekantiana, rinascimentale e barocca.

Il mondo dei ricordi che palpita negli ultimi due terzi del monologo di Álvaro segnala un'altra serie di interessanti differenze. Se tale mondo si realizza ovviamente su di un piano essenzialmente temporale (in cui rientra pure il pensiero di Leonor che suppone morta), fornisce un altro motivo di diversificazione, poiché invece gli ambiti dei riferimenti di Segismundo sono essenzialmente spaziali, dal volo dell'uccello, al balzo della fiera, al serpeggiare del ruscello.

Come, peraltro, ci si doveva aspettare. Il Barocco è essenzialmente proiettato verso gli spazi, che tendono a deformarsi e ingigantire, mentre il romanticismo vive adagiandosi sull'onda dei ricordi o sulla proiezione nell'avvenire. A un movimento che prende lo spunto e l'ispirazione dagli spazi architettonici e dalla rappresentazione goduta per sé stessa, il romanticismo oppone la visione fortemente temporale propria di quell'idealismo che fonda il suo pensiero in un Io sentito e descritto in un perenne divenire. Come romantico autentico, Álvaro oscilla costantemente fra passato e futuro, incapace di accettare un presente torbido e tormentoso, mentre il suo modello vive profondamente immerso in un presente che sembra perfino immobile.

Se poi passiamo a un confronto stilistico, è quasi superfluo sottolineare una differenza così sostanziale come quella che separa la ricchezza acutamente metaforica del linguaggio barocco dal discorso romantico eminentemente emotivo, punteggiato da esclamazioni e arricchito da un lessico fortemente sentimentale. Così, a fronte di immagini corrusche destinate a destar meraviglia, come "flor de plumas / o ramillete con alas" che definisce l'uccello che attraversa le "etéreas salas", o "sierpe de plata" usato per indicare il ruscello, Rivas preferisce espressioni che creino risonanze interiori, ora soavi quali "risueño un día", "gala del suelo andaluz", "ángel de luz", ora angosciose quali "signo terrible", "cielo airado", "ceño furibundo", "de los astros el furor" e via dicendo.

Indubbiamente, un importante punto di contatto, e al contempo di divergenza, con *La vida es sueño* è rappresentato dal tema del sogno: espressione dell'incertezza teoretica dell'uomo barocco, la cui ragione vacilla nella distinzione dei confini tra la realtà effettuale e quella immaginata, acquista nel romantico una dimensione temporale, trasformandosi in un ideale che appartiene al passato e che, nonostante la sua irraggiungibilità, ne informa l'intera esistenza. Don Álvaro vive in effetti in uno stato di *rêverie* che nasce dall'amore perduto e che regola tutte le sue azioni. Anche per lui si potrebbe dire, ma in senso più sentimentale che conoscitivo, "toda la vida es sueño" ; e si potrebbe parimenti aggiungere: "y los sueños sueños son", dal momento che sono destinati a non realizzarsi mai.

Senonché, nel dramma calderoniano, una lunga e- diciamo pure - prolissa meditazione corre lungo tutta la trama ritornando più volte sul tema fondamentale, giocando su realtà e apparenza, su verità e immaginazione, senza che mai una vera soluzione venga prospettata o affrontata. Il protagonista continua a vivere col timore che una brutta realtà riprenda il sopravvento sul sogno; peraltro non sa neppure se veramente sogni o sia desto; opta pertanto per il sogno, che gli sembra un momento preferibile, un'opzione che ha maggiori probabilità di riuscita:

Soñemos, alma, soñemos.

Questo perenne arrovellarsi è tipico di un'opera in cui ciò che prevale è il desiderio di conoscere, di scoprire la vera essenza della vita.

Tutto questo vien meno, logicamente, nell'opera romantica, il cui protagonista non soffre di un dramma conoscitivo: il suo è un dramma morale: riguarda la sua condotta nella vita, soprattutto la sua lotta col destino avverso. Pertanto, in luogo della meditazione, Rivas pone l'azione, tragicamente tesa fino all'inverosimile.

Il *desenlace*, col suicidio di don Álvaro accompagnato da una disperazione intrisa di satanismo, è ideologicamente lontano da Calderón; ma la ricchezza scenografica dell'ultima scena potrebbe ancora rinviare al drammaturgo barocco, anche se, in questo caso, le possibili influenze sono alquanto generiche. In ogni modo, col suo *Don Álvaro* Rivas metteva in pratica certe istanze proprie dei più quotati teorici del romanticismo ispanico: da Durán che nel 1828 proponeva ai contemporanei un teatro che prendesse ispirazione dalle opere del secolo XVII aggiungendovi lo spirito "filosofico" caratteristico del secolo XIX, al più recente Antonio Alcalá Galiano che, proprio nell'introduzione a un'altra opera di Rivas, *El moro expósito*, scritta nel 1834, suggeriva di tener conto, accanto al teatro del Siglo de Oro, pure delle elaborazioni del teatro romantico straniero.

Sette anni dopo il suo esordio romantico, Rivas riprese il tema del sogno moralizzatore alla maniera calderoniana in quel *Desengaño en un sueño*, dal titolo così chiaramente allusivo, che si rappresentò solo molti anni dopo la sua composizione^[9].

Si trattava di un tema assai diffuso nella cultura europea del romanticismo, che aveva trovato un felice interprete in Grillparzer (forse non casualmente uno dei cultori dello *Schicksalsdrama*), la cui opera *Der Traum, ein Leben* richiama esplicitamente Calderón, sebbene, nell'inversione dei termini (*Il sogno, una vita*) indicasse l'avvento di una nuova visione esistenziale, in cui si privilegiava il mondo dell'immaginazione su quello della realtà.

L'opera dello scrittore tedesco risale al 1834, il che induce a pensare a un influsso abbastanza diretto e immediato sul nuovo dramma di Rivas, col quale esistono pure punti di contatto nello sviluppo della trama. In Grillparzer, il giovane Rustan, poco prima di allontanarsi dal luogo quieto e sereno in cui vive per lanciarsi alla ricerca di avventure, sogna che, grazie al tradimento e al veleno, si impadronisce del trono finché una rivolta popolare lo abbatte. Fugge e cade nel fondo di un burrone: in questo momento si risveglia. Disilluso dal sogno, rinuncia alla vita avventurosa e finisce per accettare la realtà modesta ma tranquilla del mondo in cui lo ha collocato il destino.

Analoga è la vicenda di Lisardo, protagonista dell'opera di Rivas, che pure sogna varie avventure, l'ultima delle quali è l'ascesa al trono con l'inganno e l'assassinio (un pugnale in luogo del veleno), seguita dalla caduta e dalla persecuzione da parte dei rivali, finché si risveglia nell'esatto momento in cui i suoi nemici stanno per ucciderlo. Lisardo, come Rustan, rinuncia allora al mondo e si accontenta della vita pacifica che conduce nella piccola isola in cui vive con suo padre.

Certo a Rivas non occorre, in quest'opera, rifarsi a Calderón, visto che l'argomento già era trattato nel dramma tedesco; inoltre, fra Calderón e i romantici si collocava un dramma di Igual, pubblicato nel 1812 e intitolato esplicitamente *Sueños hay que lecciones son y efectos del desengaño*, dall'argomento generale molto simile sebbene svolto nei toni di un *auto sacramental*.

Ciononostante Rivas, almeno al principio dell'opera, si allontana tanto dal tedesco quanto dallo spagnolo, lasciando intravedere un più diretto influsso calderoniano.

Anzitutto, la situazione iniziale richiama chiaramente Calderón, poiché introduce il motivo del destino letto negli astri, che determina la condotta del padre del protagonista e la condizione selvaggia in cui quest'ultimo è costretto a vivere. Il padre Marcolán, saggio e astrologo come il barocco Basilio, rivela al pubblico:

Es mi anhelo salvar a mi hijo amado
de las borrascas que en la humana vida
le tienen las estrellas prevenida.

Ma il figlio, come Segismundo,

su opresor me llama, despechado
(I,1).

Lisardo si ribella contro la stessa pietà di suo padre e, come dirà poco dopo, non sopporta le sue continue espressioni di compassione:

¡Pobre Lisardo, nacido
bajo estrella tan impía!
(I,2)

In effetti, Lisardo appare in scena “vestido de pieles y con aspecto salvaje”, mentre protesta contro l’oscuro potere che lo domina, opponendosi al suo anelito a uscire dalla “cárcel estrecha de mi ardiente brío” e al suo desiderio di esser dotato del “colosal poder” del mare che gli permetterebbe di scatenarsi fino a “borrar” “el ancho mundo”.

In questo monologo di apertura, Rivas tenta nuovamente di competere con Calderón: anche qui il protagonista lamenta il suo stato di inferiorità e la sua mancanza di libertà, ma – questa è la nota nuova, romantica – non si confronta con altri esseri, bensì con le stesse forze della natura (il mare, il fulmine, il tuono), in uno slancio prometeico e satanico tipico dell’epoca. Il dramma comincia così con le stesse tonalità che avevamo conosciuto nel finale del *Don Álvaro*; in entrambi i casi, ciò che il protagonista desidera e perfino invoca è una catastrofe universale:

Rompe tu seno pardo,
oscura nube y lanza furibunda
el rayo abrasador, que ansioso aguardo.

La stessa forza distruggitrice Lisardo sente dentro di sé, ma lo vincola “el saber insano” di un “padre no, tirano fiero”, per cui

aquí atado y cautivo,
aquí como cobarde,
apenas sé si vivo.

Tuttavia, come il suo predecessore barocco, non è incolto: ha letto molto e conosce il mondo, il che rende più tragica la sua prigionia:

que aunque estas ásperas peñas
que ciñe en torno la mar,
mi cuna fueron, y son
mi cárcel siempre, y serán
tal vez, también mi sepulcro,
no tan rudo soy, ni tan
salvaje, que no conozca
que en el mundo hay mucho más.
Eso tus libros lo dicen [...]
(I,1).

Allora Marcolán, servendosi della sua scienza magica, lo immerge in un sogno dal quale Lisardo uscirà totalmente disingannato. Il tocco della bacchetta magica sostituisce la pozione ipnotica de *La vida es sueño* ma in entrambi i drammi, colui che procura il sonno miracoloso è il padre che si giova della propria scienza. Cambia soltanto lo scopo che ciascuno di essi si prefigge, poiché Basilio, sulla scia del *Conde Lucanor*, vuole verificare, se non “la prova delle promesse”, la bontà o malvagità della condotta del suo erede, mentre Marcolán cerca di condurre suo figlio, di avventura in avventura, fino alla constatazione del *vanitas vanitatum*.

Certo, nel corso dello sviluppo della trama, che consiste essenzialmente nell’accumulo delle avventure attraverso cui passa Lisardo, il modello calderoniano scompare per lasciare il posto agli esempi più recenti di Igual e Grillparzer; tuttavia le reminiscenze del drammaturgo del Siglo de Oro rimangono - quantunque sottoposte a una rielaborazione in chiave romantica - nel motivo amoroso che percorre l’opera e che era invece inesistente nei due drammi più moderni.

Infatti, il primo contatto col mondo esterno si verifica, nell’opera di Rivas, nell’incontro - scoperta di una donna e, conseguentemente, dell’amore. Tanto Segismundo rimane sconvolto di fronte a Rosaura, quanto Lisardo di fronte a Zora; tuttavia i due episodi differiscono lievemente, dal momento che per il primo la donna è una scoperta totale, mentre per il secondo non è altro che l’oggettivazione di un sogno lungamente ripetuto. Al solito, si fronteggiano il tema della conoscenza e quello del rapporto fra immaginazione e realtà. Bene sottolineano queste due diverse posizioni le brevi battute che l’incontro strappa ai due giovani:

¿Quién eres?
(I, v. 193)

domanda Segismundo, stupefatto dinanzi al nuovo inatteso oggetto di conoscenza. Per un istante, la stessa incertezza pare dominare Lisardo che si domanda:

¿Qué es...¡oh Dios!....lo que allí veo?

Ma subito riconosce in Zora la donna dei suoi sogni:

¡Una mujer!!!...
(I,2)

Se l’apparizione della donna sollecita nel personaggio barocco lo stimolo alla conoscenza, in Lisardo ciò che prevale è invece l’emozione nel veder realizzato un sogno. Ancora una volta razionalità e sentimento si fronteggiano.

La reazione tuttavia è molto simile. Sorpreso e stupefatto, Segismundo sente all’improvviso un’attrazione inspiegabile, che lo priva di ogni forma di difesa razionale e lo costringe ad arrendersi, sconfitto da questa inattesa sensazione di incapacità e di impotenza. Una sensazione di sconvolgimento che non può fare a meno di considerare simile alla morte, come dichiara in una sottile acutezza:

Pero véate yo y muera;
que no sé, rendido ya,
si el verte muerte me da
el no verte qué me diera
(I, vv.233 - 236).

Quanto Segismundo implora, altrettanto Lisardo è spinto dalla passione ad agire:

Corro a exhalar a sus pies,
completando mi ventura,
el alma, que en llama pura
volcán encendido es
desde que vi su hermosura
(I,2).

Pur nell'affinità delle reazioni, si fronteggiano nuovamente due atteggiamenti diversi: la contemplazione barocca e l'azione romantica. A conferma di tali diversi atteggiamenti sta la scelta di un linguaggio confacente: performativo nel caso della contemplatività barocca; conativo in rapporto all'attivismo e al soggettivismo romantici.

Naturalmente, se Rosaura, in armonia con le tendenze del secolo, acquista ben presto aspetti simbolici, lo stesso non accade a Zora che, più esemplare che emblematica, rappresenta, o meglio esalta nel suo comportamento quella passione, tutta romantica, che sopravvive alle vicissitudini dell'esistenza, come già si era visto in Leonor, l'eroina del *Don Álvaro*. Certo un altro amore, ossia la passione adultera ed esiziale per la regina, potrà occultare per un momento la sua delicata figura, ma, alla fine della sua esperienza, immerso ormai nel dolore e nella disperazione, Lisardo andrà nuovamente alla ricerca della sua indimenticabile Zora.

Che tuttavia, come esige l'indissolubile unione romantica di amore e morte, e in consonanza con una ormai abusata scenografia pure romantica, gli appare per l'ultima volta dentro una bara. Cosicché la vicenda di Lisardo si chiude su due momenti fondamentali della passione amorosa, allontanandosi da tutti i suoi modelli.

Una passione che peraltro riprende le medesime tonalità di veemenza e tenerezza che caratterizzano l'amore di Álvaro e Leonor; le affinità si avvertono infatti fin dal principio, quando Lisardo si rivolge alla sua amata con accenti che evocano quelli dell'eroe anteriore:

Mi encanto, mi único bien
mi tesoro, mi alegría...
¡Oh lumbre del alma mía!
(I,2)[10]

Ma ritorniamo a *La vida es sueño*, cui rinvia non solo l'incontro con Zora ma anche la decorazione che funge da sfondo nell'episodio in cui Lisardo appare addormentato, poco prima di risvegliarsi nel nuovo mondo che la magia del padre gli ha preparato. Recita la didascalia:

[...] aparece un risueño y rústico jardín, iluminado por la luz de la aurora. El lecho de Lisardo, alzado un poco del suelo y formado con flores, y cubierto por un pabellón de colores, enlazado en las ramas de los árboles. Y en él estará dormido Lisardo, cuyo vestido de pieles se habrá mudado en uno rico de cazador. (ibidem)

La stringatezza delle didascalie calderoniane non permette un confronto diretto, ma è facile immaginare anche nell'opera barocca una decorazione ugualmente ricca ed elegante, sebbene di interni; sontuosità barocca di fronte alla bellezza naturale romantica, ma con i medesimi valori semiologici. Certo è che per i due protagonisti la nuova avventura comincia in un ambiente ricco che si oppone allo stato miserevole e all'aridità dell'ambiente precedente, e il personaggio appare vestito con abiti eleganti in opposizione al mantelletto di pelliccia con cui si era presentato agli spettatori. Un felice stupore li coglie entrambi:

¡Válgame el cielo, qué veo!
¿Yo en palacios suntuosos?

¿yo entre telas y brocados?
(I, v. 1224 - 1229)

esclama Segismundo. Così pure esprime la sua meraviglia Lisardo:

¡Cielos!...En el mundo estoy,
.....
¡Oh qué risueño jardín!
(I,2)

A questo punto le due vicende divergono e i versi di Rivas solo in alcuni limitati casi potrebbero rinviare, ma molto alla lontana, a certe peripezie care alla drammaturgia barocca e a certi aspetti del linguaggio calderoniano[11]. Rivas volutamente dimentica il modello aureosecolare e lascia piuttosto intravedere influssi della commedia di magia, della commedia lacrimosa, e di quant'altro contribuì alla formazione del dramma romantico.

Così peraltro doveva essere: l'interesse per il teatro del Siglo de Oro era in realtà un interesse per il teatro romantico, rivissuto - secondo un insopprimibile pregiudizio nazionalistico degli Spagnoli - attraverso la sua ipotetica origine "castiza", per cui non poteva tardare a rivelare i suoi più autentici lineamenti.

E Calderón conduceva inevitabilmente a Hugo e a Dumas.

Notas

[1] Vedi il mio saggio "Calderón desfigurado", *Anales de Literatura española*, II (1983), Alicante, pp. 57 - 81.

[2] V. E.A. PEERS, *Historia del movimiento romántico español* (trad. spagnola), Madrid, Gredos, 19732, I, p. 237. Gli spagnoli più dotti biasimavano il generale atteggiamento di indifferenza dei loro connazionali, cui ricordavano che, invece, come afferma il Diario Mercantil di Cadice del 4 dicembre 1825, "los alemanes [...] traducen, comentan, admiran e imitan a nuestro Calderón" (cit. da PEERS, *ibidem*).

[3] *op. cit.*, II, pp. 468 - 472.

[4] V. il mio saggio "Presenza del teatro sentimentale nella *Conjuración de Venecia*", *El Girador. Studi [...] offerti a G.Bellini*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 109 - 115.

[5] V. R. MESONERO ROMANOS, "El Romanticismo y los Románticos", *Escenas Matritenses*, Madrid, Aguilar, 1936, p. 603.

[6] Commentando l'eccessiva importanza data da alcuni critici al sottotitolo, l'ALBORG, con un gioco di parole, propone umoristicamente il titolo *Don Álvaro o la fuerza de un título* (Cfr. J.L. ALBORG, *Historia de la Literatura española*, IV (*El Romanticismo*), Madrid, Gredos, 1992⁴).

[7] Su questo ingresso del protagonista dal fondo dello scenario, nell'oscurità, v. M. RIBAO PEREIRA, *Texto y representación del drama histórico en el Romanticismo español*, Pamplona, EUNSA, 1999, p. 67.

[8] In fondo Calderón, aristotelico e tomista, coincide con Dante che ammonisce: "State contenti, umana gente, al quia".

[9] Composto nel 1842, fu rappresentato solo nel 1875.

[10] Con parole non molto diverse, si rivolgeva a Leonor Don Álvaro, al momento dell'incontro: "¡Ángel consolador del alma mía!..." (I, VII, v. 241); e poco dopo: "Mi bien, mi Dios, mi todo" (*ibidem*, v. 249)

[11] Sembrano richiamare Calderón certe sentenze sparse qua e là ma è certo un riferimento troppo vago e generico.

– per citare questo articolo:

Artifara, n. 4, (gennaio - giugno 2004), sezione Addenda, <http://www.artifara.com/rivista4/testi/calderonismo.asp>

© Artifara

ISSN: 1594-378X

