

[587] Cap. II: Poesia e Teatro della Controriforma.

Il termine “culteranismo”¹ serve a indicare, con una sola parola, le correnti poetiche del marinismo, del gongorismo, del preziosismo e simili. Definisce, senza simpatia, l’aspetto esteriore di quella poesia: uso di parole rare o addirittura eccentriche, sintassi complicata, allusioni erudite o comunque poco comprensibili, metafore inedite e difficili usate come se fossero simboli di un linguaggio segreto che solo gli iniziati comprendono: in definitiva, tutto ciò che è “colto” in senso peggiorativo, nel senso di una lingua artificiale che differisce intenzionalmente da quella dei comuni mortali. Così utilizzata, la parola “culteranismo” servì, nel XVII secolo, agli scopi polemici dei nemici di quella poesia. Costoro affermavano che il marinismo e il gongorismo erano invenzioni gratuite di poeti che avrebbero potuto far di meglio (di Góngora esistono in effetti poesie in stile popolare e semplici) ma che cercavano di fingersi “colti”, di realizzare qualcosa di inedito e di accessibile solo ad élites raffinate. I critici del XVIII secolo e gli storiografi del XIX accettarono l’espressione e la relativa spiegazione; l’aggettivo portoghese “*gongórico*” significa, anche in bocca a persone incolte, stile pomposo, complicato e assurdo.

Oggi, essendo mutata la situazione (Góngora e Donne sono inclusi tra i maggiori poeti di tutti i tempi) la poesia culteranista non può più venire spiegata in maniera così meschina. Si ammette che lo stile barocco della poesia è la conseguenza logica dell’imitazione formalistica delle letterature antiche [588] nel Rinascimento: le sottigliezze linguistiche dello stile greco-romano erano molto più elaborate che in qualsiasi lingua moderna, le versificazione e la prosa si regolavano in base a leggi di cadenza musicale, leggi di simmetria, leggi sull’uso delle metafore, cose delle quali i moderni non hanno idea; ma con il procedere dell’evoluzione si arrivò anche nella prosa a stili decisamente “barocchi”, come quelli di Seneca e Tacito². L’imitazione degli antichi aveva già portato, in Petrarca e negli scrittori del Gotico *flamboyant*, all’abuso di metafore, di giochi di parole, di antitesi, e la poesia apparentemente classicista del XVI secolo contiene già i germi dello stile barocco, proprio perché era classicista e poesia d’élite³. Lo stile del Marino è la conseguenza fatale dello stile del Tasso⁴. Il gongorismo è la sintesi e la condensazione intensificata della poesia lirica del Rinascimento, che partiva dalla tradizione poetica greco-romana⁵. Lo stile dei *metaphysical poets* del barocco inglese deriva in modo così diretto dallo stile della poesia inglese rinascimentale

¹ N. d. t.: Culteranismo (dallo spagnolo *culto*, che significa colto) è un termine più usato nell’area iberica; in Italia si preferiscono i termini “seicentismo”, marinismo o gongorismo.

² E. NORDEN, *Die antike Kunstprosa vom 6. Jahrhundert vor Christus bis in die Zeit der Renaissance*, 2.^a ed., Leipzig, 1915; M. W. CROLL, *Attic prose in the Seventeenth Century*, in “Studies in Philology”, XVIII, 1921.

³ G. SCOPA, *Osservazioni critiche sull’origine del seicentismo*, Napoli, 1907.

⁴ F. MANGO, *Le fonti dell’Adone*, Torino, 1891.

⁵ Dámaso ALONSO, *La lengua poética de Góngora*, in “Revista de Filología Española”, Anejo XX, 1935.

di Sidney e Drummond, che non è sempre facile distinguere le correnti⁶. Ogni classicismo, in base ai concetti di Wölfflin, ha la tendenza a trasformarsi dialetticamente nel suo antipode barocco, e il “culteranismo” è anch’esso un prodotto per così dire logico dell’evoluzione rinascimentale⁷, per quanto secondo una logica dialettica.

Con tutto ciò, in quelle spiegazioni maliziose del culteranismo c’è un grano di verità. Un Marino, un Góngora, un Donne volevano offrire qualcosa di nuovo e di inedito a ogni costo, anche a quello di rendersi affettati o incomprensibili. In parte è una conseguenza della stanchezza. Lo spirito dominante della società aristocratica, stanca della “grande semplicità del classicismo”, impone sottigliezze sempre più profonde o pseudoprofonde. Anche oggi il viaggiatore, dopo aver percorso le sale dei grandi pittori italiani del “Cinquecento” [589] di Palazzo Pitti a Firenze o del Prado di Madrid, rimane talmente stanco della bellezza armoniosa e monotona di Raffaello o di Andrea del Sarto, che la prima vista dei quadri violenti del Barocco, delle visioni di El Greco e delle rudezze del Caravaggio produce un effetto di sollievo, sebbene si tratti di un’arte dalla tensione psicologica maggiore. Si percepisce subito che quei classicisti hanno dato tutto ciò che dovevano dare, mentre i barocchi rivelano in parte qualcosa che né loro, né nessun altro possono esprimere del tutto. I poeti barocchi sono poeti dell’ineffabile, e la loro ansia di dire qualcosa di inedito è ansia di dire qualcosa che non sono capaci di dire o non devono dire. Quella tensione è il risultato dello sforzo di avvicinarsi ogni volta di più all’inaccessibile, da cui la debolezza della condizione umana li allontana. L’ermetismo e il carattere simbolico delle metafore sono conseguenze di ambiguità interiori. Fu Coleridge il primo a scoprire questa ambiguità, la fonte della grande poesia; e alcuni critici angloamericani moderni hanno elaborato una nuova teoria della poesia come sintesi di affermazioni razionali e sottintesi emozionali; le metafore non sono ornamenti apposti artificialmente, ma hanno una funzione nella struttura del poema e rivelano le ambiguità emozionali⁸. Ciò che un tempo sembrava un artificio gratuito appare oggi (o per lo meno può essere) un’espressione di angustia.

Resta da conoscere la fonte di questa angustia. Le oscenità più o meno velate in Marino, Góngora e Donne suggeriscono una spiegazione psicanalitica. In effetti, l’origine psicologica della metafora è una specie di tabù: la metafora esprime velatamente una cosa, o allude a una cosa che non è possibile dire con franchezza, o che la “censura” interiore, nell’anima del poeta, non permette di rivelare⁹. Vanno subito escluse quelle specie di culteranismo che sono mere imitazioni del marinismo prive di un necessità interiore o per motivi differenti; è questo il caso del marinismo in

⁶ R. TUVE, *Elizabethan and Metaphysical Imagery*, Chicago, 1948.

⁷ G. DIAZ-PLAJA, *El espíritu del Barroco*, Barcelona, 1940.

⁸ J. A. RICHARDS, *Principles of Literary Criticism*, 6.^a ed., London, 1938; W. EMPSON, *The Seven Types of Ambiguity*, London, 1931.

⁹ H. PONGS, *L’image poétique et l’inconscient*, in “Psychologie du Langage”, ed. da H. Delacroix et al., Paris, 1933.

Germania. L'Olanda e la Svezia¹⁰ sono paesi protestanti con una struttura mentale differente; solo la poesia latina dei gesuiti, nella Germania meridionale e nell'Austria del XVII secolo, si troverebbe nella medesima situazione, che nel XIX secolo si ripeterà nella poesia [590] del gesuita inglese G. M. Hopkins. L'Inghilterra barocca, dal canto suo, non è protestante né cattolica; l'ambiguità di Donne si basa in parte sull'ambiguità della situazione religiosa del suo paese e dello stesso poeta¹¹. I protestanti inglesi, i puritani, evitano lo stile barocco; gli altri, i *metaphysical poets*, si dibattono tra le difficoltà di un anglocattolicesimo *ante litteram*. Donne sta tra il misticismo e l'erotismo, e George Herbert si trova, stilisticamente, tra innografia e naturalismo. Queste situazioni sembrano analoghe a quelle di Marino e Góngora. Tuttavia esistono all'interno della poesia metaforica delle differenze fondamentali, che si rivelano nelle stesse metafore. Poesia metaforica è, per definizione, una perifrasi delle cose reali per un determinato fine emozionale; Kenneth Burke ha definito la metafora uno stratagemma poetico, e la poesia metaforica una strategia poetica, un'"azione simbolica"¹². I simboli dipendono dall'ambiente spirituale che li fornisce e dall'ambiente sociale che li determina. Quelli dell'Inghilterra della "via di mezzo" saranno differenti da quelli dell'Italia e della Spagna della Controriforma; quelli della *metaphysical poetry*, "azione simbolica" di poeti borghesi, saranno diversi da quelli del marinismo e del gongorismo di poeti che si muovono in un ambiente aristocratico-cattolico. Si tratta di distinzioni più fondamentali rispetto alle analogie dei procedimenti stilistici.

Lo "spirito dell'epoca" (e non solamente la moda letteraria) è responsabile della grande somiglianza delle espressioni poetiche in tutta l'Europa del XVII secolo; la differenziazione delle "classi letterarie" è responsabile dell'indipendenza relativa di marinismo, gongorismo, preziosismo e *metaphysical poetry*. Prima di tutto è necessario limitare il culteranismo propriamente detto alle espressioni dei paesi della Controriforma cattolica; tale delimitazione darà come risultato secondario le differenze tra il culteranismo italiano, spagnolo e francese.

I caratteri essenziali del Barocco poetico sono caratteri permanenti dell'anima letteraria della Spagna; ma la conquista dell'Europa da parte del Barocco spagnolo si compì attraverso l'Italia: tramite il Concilio di Trento, [591] l'italianizzazione della Compagnia di Gesù e la Controriforma, il cui centro d'azione si trovava a Roma. Da ciò deriva la priorità cronologica del marinismo italiano. L'ambiente era ancora quello del Rinascimento aristocratico; i portatori della nuova poesia erano intellettuali discendenti degli umanisti, prostrati dalla bancarotta del nazionalismo "romano" e dell'"idealismo" erasmiano. Il marinismo è il prodotto dell'ambiguità, nella mente di quegli intellettuali, tra l'edonismo aristocratico-lascivo e l'angustia religiosa: è il caso di Torquato Tasso.

¹⁰ S. FILIPPONI, *Il marinismo nella letteratura tedesca*, Firenze, 1910.

¹¹ F. P. WILSON, *Notes on the Early Life of John Donne*, in "Review of English Studies", III, 1927.

¹² Kenneth BURKE, *The Philosophy of Literary Form. Studies in Symbolic Action*, New Orleans, 1941.

In effetti, il Tasso è il precursore immediato del marinismo. Tuttavia il Tasso, per quanto fosse un poeta barocco, non è un marinista *ante litteram*, e i marinisti rivelano poco delle tremende angustie che portarono il loro precursore al manicomio. Tasso è il tipo intellettuale dell'epoca; i marinisti desistono, messi in guardia dall'esempio, dalle pretese del poeta della *Gerusalemme liberata*: si arrendono all'edonismo aristocratico. Dal Tasso proviene lo stile marinista, nel senso più superficiale del termine, come arte dell'ornamentazione verbale, come musica verbale. Alla fine la poesia italiana del Seicento si trasformerà in musica, e il dramma, la grande aspirazione frustrata del Tasso, finirà per diventare melodramma.

Per tutti questi motivi non conviene considerare e studiare la poesia del Tasso all'interno della corrente marinista¹³. Il suo lirismo si esprime meno nella poesia lirica che nell'epopea, e il suo dramma pastorale, aristocratico ed edonistico, non ha nulla a che vedere con il teatro popolare e moralista della Controriforma. Rispetto ai poeti marinisti, Tasso è molto più vicino ai *metaphysical poets* inglesi, che a partire da Donne e Herbert esprimono ambiguità e conflitti simili. Solo che il teatro pastorale del Tasso non presenta alcuna analogia con il teatro intensamente popolare dell'epoca elisabettiana e giacobina. Anche in questo il Tasso è un *metaphysical poet*. Donne rimase dimenticato per più di due secoli, l'intera *metaphysical poetry*¹⁴ venne disprezzata quando già si ammirava debitamente il teatro di Shakespeare e dei suoi contemporanei, che pareva possibile comprendere ignorando quella poesia. Sono come due settori del tutto separati della letteratura inglese del XVII secolo: la poesia appartiene agli intellettuali, ma il teatro appartiene [592] al popolo, al punto da essere a malapena considerato come parte della letteratura. Nel teatro elisabettiano e giacobino non esistono quelle ambiguità, sostituite dall'indifferenza religiosa che fu la conseguenza delle indecisioni della "via di mezzo" tra anglocattolicesimo e puritanesimo. Nel teatro inglese Dio e la religione non esistono come fattori determinanti. Shakespeare e Ben Jonson, considerati dal punto di vista della tecnica drammaturgica, sembrano degli atei. Il teatro popolare corrispondente in Spagna è, *mutatis mutandis*, quello di Lope de Vega; è significativa la lotta incessante di quest'ultimo contro il gongorismo, la *metaphysical poetry* spagnola. Ma Lope non è "ateo": è già un drammaturgo della Controriforma. Il teatro della Controriforma è intriso di tendenze moraliste e pedagogiche; arriva ad essere, nelle opere a carattere sacro, un teatro di catechesi religiosa. Prima degli spagnoli, i gesuiti avevano già compreso le possibilità pedagogiche del palco; il teatro gesuita, prolungamento drammatico della *Ratio studiorum*, costituisce il preludio del teatro spagnolo. Ma tra tutti i paesi della Controriforma la Spagna è l'unico in cui il teatro gesuita non raggiunse una grande importanza, perché il teatro nazionale stava già svolgendo il suo compito. Il motivo di questa identificazione è la corrispondenza esatta tra il Barocco e i caratteri

¹³ Sul Tasso si veda il cap. III [5.3], "Pastorali, epopee, epopea eroicomica e romanzo picaresco".

¹⁴ N. d. t.: Poesia metafisica, nel senso di poesia dei "poeti metafisici" inglesi.

permanenti della letteratura spagnola. Gli spagnoli arrivarono a identificare la Spagna con il cattolicesimo romano; concetti della tradizione nazionale, come in concetto dell'onore, furono considerati come fossero dogmi di fede. L'apparenza è quella della pietrificazione ideologica di tale letteratura; in realtà la letteratura nazionale e religiosa del culteranismo spagnolo (rappresentata nel teatro da Calderón) ebbe effetti psicologici di compensazione della decadenza politica e sociale della Spagna. L'arte di Calderón è considerata gloria nazionale da un aristocratico e militare come il duca di Veragua, capitano generale del regno di Valencia.

L'opposizione anticulteranista di un Lope de Vega in Spagna o di un Tassoni in Italia finì in un nulla di fatto. Ci fu un'altra opposizione, più forte: quella dei classicisti. Dappertutto il culteranismo è accompagnato da correnti classiciste, da Chiabrera a Villegas; sono tentativi di fuga, di evasione in un equilibrio illusorio, nostalgia del Rinascimento, dove i conflitti barocchi non esistono. Nell'Italia del XVIII secolo Chiabrera verrà esaltato quale precursore del neoclassicismo di Monti e Foscolo, così come Villegas sarà celebrato in Spagna quale precursore di Meléndez Valdés. De Sanctis, [593] con la sua acuta sensibilità, osò opporsi a quella valorizzazione del Chiabrera; certamente fu ingiusto col poeta, ma aveva ragione nel distinguerlo nettamente dagli altri classicisti menzionati. Il classicismo dell'epoca barocca è in sé un classicismo "impuro", un classicismo-barocco, contraltare del classicismo barocco che in Francia sconfisse il preziosismo culteranista.

Tra il marinismo italiano, il gongorismo spagnolo e il preziosismo francese vi sono moltissime somiglianze e analogie. Ciò che è differente è il destino finale di questi stili: la dissoluzione in musica, in Italia; l'aspetto nazionale, in Spagna; la trasformazione in classicismo, in Francia.

Il "seicentismo" (così gli italiani chiamano il culteranismo italiano) fu sempre considerato come l'epoca della massima umiliazione delle lettere italiane sotto la dominazione spagnola, come fase di decadenza estetica e morale. Solo recentemente il seicentismo ha trovato difensori in Toffanin, Belloni e altri: il servilismo di molti seicentisti nei confronti della Francia è interpretato come un debole tentativo di opposizione agli spagnoli; lo stile seicentista si spiega tramite il conflitto tra le esigenze della società aristocratica e il moralismo della Controriforma; e si cita come primo esempio e prima vittima di tale conflitto lo stesso Tasso, di modo che il seicentismo guadagna un grande poeta e un albero genealogico. Quanto al carattere barocco della poesia del Tasso, non sussistono più dubbi; ma abbiamo già discusso i fattori che lo separano dalla corrente marinista. Il Prebarocco italiano, in pieno Cinquecento, è chiaramente rappresentato dalla figura, minore ma non insignificante, di Luigi Tansillo (1510-1568). Per i suoi poemi didattici e per l'idillio *Clorida*, belle descrizioni del Golfo di Napoli, appartiene ancora al mondo di Pontano e Sannazaro. Il poema osceno *Il Vendemmiatore* lo colloca nella tradizione degli umanisti lascivi. Quando, nel 1559, le sue opere vennero messe dalla Chiesa nell'Indice dei libri proibiti, Tansillo pretese di riabilitarsi

pubblicando il poema religioso *Le lagrime di San Pietro*, [594] ritrattazione debole e ipocrita che gli guastò la fama: Tansillo parve alla posterità un Aretino pentito. In realtà fu un notevole poeta lirico, e la malinconia romantica dei suoi sonetti non trova analogie in tutta la poesia rinascimentale:

Strane rupi, aspri monti, alte tremanti
Ruine, e sassi al ciel nudi e scoperti...¹⁵;

questa poesia di rovine e paesaggi cupi è barocca. *Il Vendemmiatore* è osceno, ma non alla maniera elegante degli umanisti, bensì alla maniera naturalista. *Le lagrime di San Pietro* fu cominciato già due decenni prima della censura ecclesiastica: non si tratta di un grande poema religioso, perché Tansillo non ne aveva la vocazione; il suo San Pietro è un santo assai lacrimoso, e solo raramente alcune espressioni di un autentico dolore di penitente fanno la loro comparsa tra luoghi comuni più o meno ipocriti. Ma proprio per questo il successo delle *Lagrime di San Pietro* fu così grande: furono imitate da Malherbe in Francia e da Southwell in Inghilterra. Tansillo fu un poeta del “Cinquecento” che solo il “Seicento” seppe apprezzare; è un precursore del Barocco, e cioè di Marino.

Il “cavalier” Giambattista Marino (1569-1625), forse il poeta più famoso del suo tempo, percorse il cammino di Tansillo in senso contrario: cominciò con un’epopea biblica, *La strage degli innocenti*, e terminò con le lascivie dell’*Adone*. Sono i mezzi che giustificano il suo fine, e quei mezzi sono gli stessi nella poesia sacra e nella poesia retorica:

E’ del poeta il fin la meraviglia:
Chi non sa far stupir, vada alla striglia¹⁶.

[595] Come argomento del poema sacro scelse le scene sadiche del massacro dei bambini innocenti di Betlemme, e come argomento del poema mitologico l’amore “all’aria aperta” di Venere e Adone. E’ una poesia senza emozione né azione, solo una sequela di innumerevoli quadri descrittivi, sempre col fine di comunicare il “piacere fantastico”; l’arte di Marino è davvero contemporanea a quella dei pittori barocchi del suo tempo, dei quadri pomposi dei fratelli Carracci, di Guido Reni e del Domenichino, degli “amoretto” per metà ingenui e per metà osceni dell’Albani. Marino è il primo poeta dell’età moderna che si interessa alle arti plastiche, dando inizio così a una tradizione francese e parigina. La sua *Galeria* (1620) è una collezione di pezzi da museo, quasi di arte parnassiana. E se Marino non è, in alcun modo, un grande poeta, è per lo meno un grande artista. La

¹⁵ N. d. t.: Luigi TANSILLO, *Canzoniere*, sonetto XII.

¹⁶ N. d. t.: Giambattista MARINO, *La Murtoleide: fischiate*, Fischiate XXXIII, Torino 1608.

sua abilità nel mescolare i colori, nel descrivere i riflessi della luce nell'acqua come nei cristalli, è meravigliosa; ma gli serve soltanto per paragonare a quei riflessi l'incanto della pelle delle sue ninfe. Marino coglie nel segno nelle piccole poesie erotiche, ma diventa insopportabile nelle dimensioni epiche dell'*Adone* (1623). Lì l'artista rivela la sua incapacità poetica: è capace di visioni plastiche, ma non possiede una visione. Sottoposto a un giudizio estetico, Marino non può essere riabilitato, come lo furono Góngora e Donne. Ma il giudizio storico deve obbedire ad altri criteri, riconoscendo la poesia del Marino, e in particolare l'*Adone*, come espressione valida e insostituibile di un determinato momento storico. Solo che, per il lettore moderno, quelle poesie sono pezzi da museo¹⁷.

Le poesie del Marino sono pezzi da museo anche in un altro senso: sono collezioni, abilmente riunite, di modelli di arte poetica di tutti i tempi. Marino era un grande lettore, conoscitore colto e perfino erudito di Teocrito e Virgilio, Catullo e Ovidio, Ronsard e Tasso, Montemayor e Lope de Vega. Si dice che avesse annotato, in voluminosi quaderni, le frasi, le espressioni e i versi più belli trovati in quei poeti, componendo poi i suoi poemi come mosaici di citazioni. In questo senso si parla di opportunismo artistico del Marino, che raccoglieva tutto ciò che poteva piacere al "gusto del mondo". Il gusto del suo mondo aristocratico era un gusto ovidiano; pertanto Marino resuscitò e intensificò, per mezzo di metafore inedite, la [596] composizione, molto ovidiana, di lascivie piccanti e malinconie elegiache. Marino è un "virtuoso" dell'imitazione ovidiana nei famosi "baci", variazioni interminabili della poesia del bacio; è un napoletano malinconico e sincero nell'impressionismo dei "sonetti marittimi" e nella poesia idillica della *Sampogna* (1620): qui si incontra la più bella delle sue poesie, l'ecloga *Bruna pastorella*, già poesia anacreontica nello stile rococò di Boucher. Anche nella poesia religiosa delle *Dicerie sacre* (1614), per la quale non sembra avere vocazione alcuna, Marino è ben servito dal suo fine gusto artistico: sono poesie di una sonorità meravigliosa, profondamente musicale, come le cantate dei compositori napoletani, di un Alessandro Scarlatti. Per la sproporzione tra capacità artistica e incapacità poetica Marino è, in fondo, più un poeta fallito che un virtuoso vittorioso. La sua letteratura è l'esatta espressione dell'uomo che era Marino: all'esterno, un "cavalier" vanitoso, avido di glorie mondane; all'interno, un malinconico confuso, un genio fallito.

Il caso Marino non si ripete; per parlare correttamente, esiste un solo poeta marinista: Marino. Negli altri, nei suoi discepoli, il virtuosismo degenera in acrobazia, la metafora ingegnosa in gioco di parole. La civiltà italiana della Controriforma mette tutto a disposizione dei poeti, tutto meno il senso umano. Sono proprio i marinisti italiani, e quasi soltanto loro, che giustificano la cattiva fama postuma del culteranismo. Dopo essere stati idoli ammirati della loro epoca, caddero in un

¹⁷ C. CALCATERRE, *Il Parnaso in rivolta. Barocco e antibarocco nella poesia italiana*, Milano, 1940.

disprezzo così totale che oggi è difficile trovare le loro opere¹⁸. Con tutto ciò, vi erano tra loro alcuni talenti notevoli, per quanto corrotti. Claudio Achillini (1574-1640) ottenne gloria e notorietà mediante l'arte di inventare le metafore più audaci per adulare la corte francese; solo qualche volta si rivela la sua capacità di utilizzare quel tipo di metafore in senso satirico, rabelaisiano. In Achillini andò perduto, forse, un poeta umoristico. Girolamo Preti (1582-1626), poeta [597] famosissimo per l'idillio *Salmace*, sarebbe stato, in altri tempi, un buon elegiaco; e Antonio Bruni (1593-1635), poeta di enormi falsità eroiche, sarebbe stato un erotico sottile, un petrarchista dei migliori. L'impressione generale è più quella di poeti ingannati che di poesia falsa, di un'arte consumata ma assurda. Ricorda le graziose melodie delle opere italiane che accompagnano parole senza senso; e in effetti l'ultimo risultato del virtuosismo linguistico dei marinisti sarà il "dramma per musica", il "libretto".

La reazione contro il marinismo è fatalmente classicista. Potrebbe anche essere l'opposizione del buon senso borghese, come dimostra il caso del Tassoni, aspro critico della poesia petrarchista e nemico coraggioso della dominazione spagnola; ma Tassoni appartiene a un'altra "classe letteraria", è un borghese-intellettuale. In generale si può affermare che l'opposizione al marinismo fu una reazione antipoetica, che indirettamente giustifica la poesia del "cavaliere"¹⁹. Agli umanisti, formati nell'ideale aristocratico, resta soltanto il ritorno ai canoni del Rinascimento; il loro patriottismo antispagnolo ha qualcosa di accademico e cosmopolita, nel senso dell'ideale di un'Europa cristiana. In questo modo, Gabriello Chiabrera (1552-1638) è più passatista, "reazionario", dei discepoli di Marino; nelle odi pretende di ridare vita all'arte solenne (aristocratica, ma non culteranista) di Pindaro; e tutti i classicisti del XVII secolo provano lo stesso amore infelice per il più inimitabile dei poeti dell'Antichità. Quando Chiabrera è stanco di celebrare eroi che non sono eroi e santi che non sono santi, comincia a scherzare, ma sempre in stile antico: inventa la poesia anacreontica, altra fonte perenne di spropositi poetici. De Sanctis, parlando da critico, negò alla poesia del Chiabrera [598] ogni valore; parlando da storico, sottolineò l'importanza storica della poesia del Chiabrera: in un periodo di oscuramento degli ideali classici, genuinamente italiani, Chiabrera rimase fedele a quegli ideali, e la sua padronanza dei metri greco-romani servirà da modello al Monti e al Foscolo, i poeti della rinascita nazionale della fine del XVIII secolo. Chiabrera sarà ancora il modello delle *Odi barbare* dello stesso Carducci.

Si tratta, in ogni caso, di un valore puramente formale. In Fulvio Testi (1593-1646) si riconosce tuttavia un'autentica anima romana. Il suo patriottismo antispagnolo è concreto, quello di un uomo coinvolto nei negoziati diplomatici; dedica la sua ode più famosa *All' Altezza del Duca di Savoia*, sperando dal futuro potere dell'allora piccolo stato piemontese la liberazione della Penisola. La

¹⁸ Cfr. *Lirici Marinisti*, edito da B. Croce, Bari, 1910.

¹⁹ Cfr. nota 17.

poesia significa per lui, come per i nobili romani, un *gaudium severum*²⁰ alla maniera di Orazio. Apprezza l'arte, senza possedere l'arte di un Marino. Confondendo causa ed effetto, Leopardi disse parole che tuttavia costituiscono un giusto giudizio e il maggiore onore alla memoria di Fulvio Testi: «In età meno barbara... sarebbe stato il nostro Orazio»²¹. Nell'epoca della Controriforma italiana arte perfetta e sentimento sincero si escludono reciprocamente: Marino è soltanto artista; Testi è soltanto sincero. L'incompatibilità si rivela in Vincenzo Filicaia (1642-1707), poeta freddo, che celebra le vittorie francesi e austriache come fossero il trionfo del cristianesimo. Tuttavia Filicaia è l'unico poeta italiano del XVII secolo che riesce a scrivere qualche verso ben costruito e al contempo veramente sentito, come la famosa apostrofe all'Italia:

Deh! fossi tu men bella, o almen più forte²²...

Il resto è soltanto esercizio stilistico. L'Arcadia, alla quale Filicaia già appartiene, ristabilirà le forme della tradizione classica italiana, ma soltanto le forme, come se fossero arie su testi moderni. Anche Metastasio apparterrà [599] all'Arcadia. La letteratura di Petrarca e Poliziano termina in parole piene di musica, e alla fine in musica senza parole, in solfeggi. E' la vittoria postuma del marinismo.

Se la tradizione italiana è classicista, il carattere permanente della poesia spagnola è barocco. Il marinismo italiano è artificio, il gongorismo spagnolo²³ è la conseguenza logica dell'evoluzione che ebbe inizio con Garcilaso de la Vega e proseguì con Fernando de Herrera. Poeta ancora classicista, oraziano, è Francisco de Medrano (1570-1607); ma è già molto più elaborato, evidentemente prebarocco. Dalla critica moderna può essere apprezzato come precursore di Góngora; ma i contemporanei lo dimenticarono presto.

A Luis Carrillo y Sotomayor (1583-1610) si attribuisce l'onore di aver servito da modello stilistico a Góngora, ma è un poeta rinascimentale; solo la sua ecloga *Fábula de Acis y Galatea* è un'opera di transizione, immediatamente seguita dal nuovo stile del maestro.

Di Luis de Góngora y Argote (1561-627) figurano nelle antologie più diffuse, come in quella di Menéndez y Pelayo, solo romanze e *letrillas*²⁴ [600] di tono popolare, fresche, spensierate, di una perfetta naturalezza, come *Lloraba la niña*, *La más bella niña de nuestro lugar*, *Hermana Marica*, *mañana que es fiesta*, *Frescos airecillos*, *Ándeme yo caliente*, *y riase la gente*, le sole poesie di

²⁰ N. d. t.: Una gioia seria.

²¹ N. d. t.: LEOPARDI, lettera a Pietro Giordani, 19 febbraio 1819.

²² N. d. t.: VINCENZO FILICAIA, sonetto *Italia, Italia, o tu cui feo la sorte*, v. 5.

²³ L.-P. THOMAS, *Le lyrisme et la préciosité cultistes en Espagne*, Halle, 1909; A. REYES, *Cuestiones gongorinas*, Madrid, 1927; cfr. il cap. III *Rinascimento internazionale* [4.3], p. 450.

²⁴ N. d. t.: Brevi composizioni poetiche destinate al canto.

Góngora ammesse dal gusto classicista. Nel 1609 l'autore di quei "*Lied*" attraversò una grave crisi mentale. Scrisse allora l'ode *A la toma de Larache* (Alla presa di Larache, 1610), nella quale apparve un altro Góngora, artificiale, affettato, sottile, ermetico, e questo secondo Góngora divenne il bersaglio di quasi tre secoli d'ostilità. Si distinse un primo Góngora, "*ángel de luz*"²⁵ da un secondo, "*ángel de tineblas*"²⁶, e si spiegò il mutamento con una malattia mentale, ovvero con il gusto della mistificazione e addirittura della menzogna poetica. Questo fu il punto di vista dei classicisti dei secoli XVIII e XIX; concordò con loro l'estetica romantica, che ammetteva come poesia soltanto le espressioni immediate dell'emozione, bandendo dalla poesia l'intelligenza costruttrice, come se si trattasse sempre di un artificio. In effetti, Góngora è il contrario di ogni romanticismo. Sarebbe stato classicista se avesse accettato la lingua convenzionale del Rinascimento, ma la sua posto decise di creare una nuova convenzione e una nuova lingua, cosa che lo espose agli anatemi dei tradizionalisti. Ma la sua tradizione è quella del Rinascimento, che già esigeva l'espressione delle emozioni in forme elaborate per il gusto di lettori colti, capaci di intendere allusioni erudite e desiderosi di udire cose nuove, inedite, apprezzandole con competenza tecnica. Góngora è un grande tecnico della poesia, un virtuoso che sa fare di tutto, poesia popolare e poesia ermetica. Se la poesia "gongorica" di Góngora è follia, allora in questa follia c'è molto metodo, metodo rinascimentale e perfino classicista. La sintassi complicata, formata secondo modelli latini, serve a intensificare la sonorità del verso e a dare accento, e a volte un nuovo senso, alle parole impiegate. Anche i neologismi di Góngora sono formati secondo le leggi della linguistica greco-latina; in ogni caso, la scelta delle parole obbedisce alla legge di non impiegare mai espressioni volgari o luoghi comuni, inammissibili accanto a espressioni aristocratiche ed erudite. L'elaborazione di metafore inedite serve anche al fine dell'"elusione" delle cose ignobili di questo mondo, sostituendone i nomi con [601] perifrasi metaforiche dello stesso valore semantico. Al mondo inferiore la poesia si riferisce soltanto tramite allusioni. "*Alusión y elusión*"²⁷ é, secondo Dámaso Alonso, la formula della poesia di Góngora. In questo modo Góngora costruisce con gli elementi della lingua spagnola una nuova lingua particolare, ad uso suo e dei suoi lettori, e tutto, in questa nuova lingua, obbedisce così rigorosamente alle sue leggi interne, che sarebbe possibile scrivere una grammatica e una sintassi della lingua di Góngora. Dámaso Alonso, nella sua edizione delle *Soledades* (Solitudini), ha dato una versione accessoria del testo poetico in prosa spagnola, così come si fa quando si traduce da una lingua all'altra. Góngora è un architetto delle lingue.

²⁵ N. d. t.: Angelo della luce.

²⁶ N. d. t.: Angelo delle tenebre.

²⁷ N. d. t.: Allusione ed elusione.

Ed è anche un architetto delle strofe e dei versi. I suoi sonetti sono meraviglie di costruzione, ciascuno di essi costituendo un mondo poetico completo. Un sonetto come quello in onore della sua città di Cordova,

*Oh excelso muro, oh torres coronadas*²⁸...

condensa una visione della Spagna; e quello *De la Capilla de Nuestra Señora del Sagrario en Toledo*, con il verso finale:

*...en campo azul estrellas pisan de oro*²⁹.

condensa (secondo la felice osservazione di Díaz Plaja) una visione completa dell'arte barocca del suo secolo. Góngora impiegò quest'arte per fini superiori nella *Fábula de Polifemo y Galatea* (1612), per esprimere, in maniera più impressionante, il contrasto tra la forza bruta del gigante e la bellezza delicata della ninfa. E' il conflitto tra naturalismo ed estetismo, nella sua anima come nella sua poesia.

Il naturalismo di Góngora è un fatto. Le sue poesia popolari non sono degli scherzi. Si tratta di un impiego consapevole del materiale folclorico (*Trepan los gitanos*), quasi come in García Lorca. Il pio canonico della cattedrale di Cordova, cui tanto piacevano la musica e il gioco delle carte, non fa alcuna fatica ad evitare oscenità grossolane, e la vetta del suo naturalismo folclorico è raggiunta in certe poesie religiose, quasi blasfeme, come la canzone *En la Fiesta del Santísimo Sacramento*, nella quale espressioni eucaristiche come “*vuelta soberana*”³⁰ e “*mudanza divina*”³¹ rimano con la musica delle campane:

[602] *A la dina dana dina, la dina dana,*

vuelta soberana.

A la dina dana dina, la dana dina,

*mudanza divina*³².

²⁸ N. d. t.: Luis DE GÓNGORA Y ARGOTE, *A Córdoba*, sonetto, v. 1: «O eccelse mura, o torri coronate...»

²⁹ N. d. t.: Luis DE GÓNGORA Y ARGOTE, *De la Capilla de Nuestra Señora...*, v. 14: «Premono in campo azzurro stelle d'oro».

³⁰ N. d. t.: Svolta sublime.

³¹ N. d. t.: Mutamento divino.

³² N. d. t.: Luis DE GÓNGORA Y ARGOTE, *Letrillas sacras*.

Molte di queste poesie religiose sono composte nel linguaggio corrotto che utilizzavano gli schiavi negri in Spagna, e Góngora padroneggia questa lingua tanto saldamente quanto la sua stessa lingua ermetica. In Góngora (l'osservazione è di Vossler) c'è un grande umorista.

Ma gli umoristi sono, in generale, pessimisti, e Góngora è, come tutti i grandi poeti spagnoli, un grande poeta della morte. «*Descaminado, enfermo, peregrino*»³³: così egli raffigura se stesso in un sonetto; la sua immaginazione è popolata di «*infames turbas de nocturnas aves*»³⁴ e di «*urnas plebeyas, túmulos reales...*»³⁵; la sua vita scorre tra

*las horas que limando están los días,
los días que royendo están los años*³⁶.

La fine “naturale” del naturalismo è la decomposizione.

Góngora resta enigmatico. Nella sua epoca, i suoi ammiratori risposero alle accuse di insanità mentale o di menzogna deliberata con grandi commentari esplicativi, come le *Lecciones solemnes* (1630) di José Pellicer de Salas, e con l'edizione annotata delle *Soledades* (1638-1648) di García de Salcedo Coronel, dimostrando che la poesia “astrusa” del maestro aveva lo stesso senso di quella del Rinascimento. Nella nostra epoca Dámaso Alonso scelse un'altra via di riabilitazione, dimostrando la perfetta unità stilistica tra le *letrillas* e i romanzi popolari da un lato, e, dall'altro lato, i sonetti, il *Polifemo* e le *Soledades*. L'opera di Góngora forma pertanto un blocco omogeneo: «*el gongorismo es la síntesis y la condensación intensificada de la lírica del Renacimiento; es decir, la síntesis española de la tradición poética greco-latina*»³⁷. Questo risultato è in perfetta armonia con le affermazioni dei commentatori del XVII secolo; solo che è sparito il pubblico dei “conoscitori” di quell'epoca, e non si comprende più perché Góngora avesse nascosto tra allusione ed elusione (i poli della sua arte metaforica) un pensiero non sempre profondo e una filosofia che non arriva ad essere tale. Già si parla di mera [603] “alchimia verbale”, alchimia di parole preziose, trasfigurazione del mondo barocco delle grossolanità naturaliste e dei pessimismi funebri per mezzo di nuove e straordinarie strutture linguistiche. Il capolavoro dell'arte di Góngora sarebbe la *Fábula de Polifemo y Galatea*, trascrizione metaforica di un mito rinascimentale.

³³ N. d. t.: Luis DE GÓNGORA Y ARGOTE, *De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado*, v. 1: «Disorientato, infermo, peregrino» (trad. it. Norbert von Prellwitz).

³⁴ N. d. t.: Luis DE GÓNGORA Y ARGOTE, *Fábula de Polifemo y Galatea*, V, v. 39: «lugubre stormo di notturne ali» (trad. it. Enrica Cancelliere).

³⁵ N. d. t.: Luis DE GÓNGORA Y ARGOTE, *A la memoria de la muerte y del infierno*, v. 1: «urne plebee, tumuli reali».

³⁶ N. d. t.: Luis DE GÓNGORA Y ARGOTE, *De la brevedad engañosa de la vida*, vv. 13-14: «le ore che limando vanno i giorni / i giorni che rodendo vanno gli anni» (trad. it. Luigi Fiorentino).

³⁷ N. d. t.: «Il gongorismo è la sintesi e la condensazione intensificata della lirica del Rinascimento, vale a dire la sintesi spagnola della tradizione poetica greco-latina».

Ma il capolavoro di Góngora sono le *Soledades*. Il titolo del poema ricorda una grande tradizione della letteratura spagnola: la poesia della solitudine notturna, sia per rassegnazione stoica alla “vita ritirata”, sia per l’oscuramento dei sensi nell’abisso della notte mistica. Il poema di Góngora è molto differente: le sue “solitudini” sono le foreste e i prati di un paese sconosciuto in cui i naufraghi incontrano una strana civiltà, fatta per metà di selvaggi barbari e per metà di pastori greci. Il lettore moderno si perde in questa foresta rigogliosa di poesia barocca come dentro a labirinti inestricabili, sebbene affascinanti. Ma Góngora non era confuso. Il disegno delle *Soledades* (il poeta lasciò soltanto due libri dei quattro progettati) comprendeva una “storia ideale” dell’umanità attraverso varie fasi: l’età dei pastori, l’età dei pescatori, l’età della caccia, l’età “politica”. Insomma, un’anticipazione delle idee di Vico, il culmine di un’utopia platonica. Il poema potrebbe essere interpretato come un idillio evasionista del Rinascimento; ma è un poema barocco, tentativo quasi eroico di dare fondamento all’ultima civiltà aristocratica per mezzo di un “ricorso” barbaro, idea strana e anacronistica. Così i contemporanei furono in grado di apprezzare la sua poesia, ma incapaci di comprenderlo. Nella solitudine altera e remota di una poesia singolare si addormentò il “nuovo mondo” delle *Soledades*, del quale Don Luis de Góngora y Argote fu il Colombo.

La storia della poesia spagnola del secolo XVII è la storia dell’antigongorismo. Ad eccezione di pochi discepoli fedeli, tutti erano ostili al maestro o alla sua memoria; e tutti finirono per essere gongoristi, rendendosi l’espressione più completa dell’elemento barocco dell’anima spagnola. Uno di questi gongoristi antigongoristi è Juan de Jaureguí (1583-1641): la sua traduzione dell’*Aminta* [604] del Tasso e la sua *Fábula de Orfeo* bastano a smentirne l’antigongorismo teorico. Un gongorista personale, a modo suo, Jaureguí lo è nella poderosa traduzione della *Farsaglia* di Lucano, forse la maggiore traduzione in lingua castigliana, perfetta espressione barocca dello stoicismo che è, dai tempi di Lucano e di Seneca, un altro elemento essenziale dell’anima spagnola.

I gongoristi minori coltivarono aspetti parziali della poesia del maestro: Gabriel Bocángel y Unzueta (1603–1658), altrettanto generoso con i “concetti” erotici che con quelli religiosi; Pedro Soto de Rojas (1584-1658), brillante nelle descrizioni gongoriche di foreste e giardini fantastici; Francisco de Trillo y Figueroa (1618-1680), nel quale germogliano le intime ambiguità di Góngora ora in erotismi delicati, ora in brutali oscenità, nell’idillio della *Fábula de Leandro* e nella pompa barocca dei sonetti; Salvador Jacinto Polo de Medina (1603-1676), grande colorista che Cossío riscoprì sotto la fama di poeta satirico.

La vena popolare di Góngora ricompare in Fray José de Valdivielso (ca. 1560 – 1638), modesto frate di una religiosità allegra e commossa che è stata paragonata a quella di Murillo. Il procedimento poetico di Valdivielso è quello delle trasposizioni “*a lo divino*”³⁸; [605] ma invece di

³⁸ N. d. t.: In senso sacro, religioso.

introdurre un senso religioso in espressioni profane, dà ai sentimenti religiosi il sapore della canzone popolare. In omaggio al sacramento dell'altare Valdivielso compose, al posto di due o tre sonetti, un *romanceiro*³⁹. Il procedimento non può non essere barocco, e Valdivielso, autore di *autos sacramentales*⁴⁰ secondo il gusto popolare, concentrò le sue forze in una grande epopea religiosa che celebrava San Giuseppe, il patrono dei principi assolutisti e patriarcali del Barocco. Il culto di San Giuseppe fa parte della mistica dello stato, sanzionato dalla politica controriformista; e l'epopea di Valdivielso è il prodotto più notevole di questo culto specificamente barocco.

Tra tutti i gongoristi, l'unico che possiede qualcosa del genio del maestro è una poetessa: la religiosa messicana Juana Inés de la Cruz (1648/51–1695). Anche lei divenne vittima di un equivoco: al massimo sono state ricordate le sue poesie epigrammaticamente spiritose, scherzi di una monaca che all'amore poteva soltanto alludere. In realtà quell'amore era sensuale e appassionato, e in altri tempi avrebbe portato la religiosa a un terribile conflitto sentimentale. Le opere drammatiche di Inés de la Cruz (il dramma sacro *El cetro de José*, il dramma mitologico *El divino Narciso*, che ricorda i paesaggi delle *Soledades* [di Góngora], la commedia *Los empeños de una casa*) nascondono il conflitto sotto costruzioni calderoniane. Il gongorismo di Inés de la Cruz le servi per esprimere, contro tutte le inibizioni, “*los efectos irracionales del amor*”⁴¹, considerato come “*confuso error*”⁴²; fu Vossler che mise in evidenza queste espressioni della poetessa, scoprendone l'ambiguità che è la fonte della sua poesia.

Jaureguí, l'antigongorista dal linguaggio gongorista, è l'esempio delle confusioni che circondarono fin dal principio il culteranismo. Un altro esempio è il fatto che Francisco de Quevedo, antigongorista convinto, abbia pubblicato nel 1631, come antidoto al culteranismo, le poesie rinascimentali di Francisco de la Torre, dichiarando quella poesia italianizzante “genuinamente spagnola”. [606] La reazione classicista al gongorismo è una strana mescolanza di erudizione umanistica e gusto popolare, e nello stesso gusto popolare c'è un elemento erudito, per quanto tipicamente spagnolo: lo stoicismo. Góngora è un mistico della natura e delle cose, un andaluso dionisiaco, Quevedo è uno stoico cupo e Jaureguí tradusse la *Farsaglia* dello stoico Lucano. Francisco de Rioja (1583-1659), al quale i secoli attribuirono per errore la canzone *A las Ruinas de Itálica* e l'*Epístola Moral a Fabio*, è un poeta minore. Nei sonetti morali ed erotici si presenta solo come un classicista erudito, abile imitatore di Orazio; le più famose tra le sue poesie, le *Silvas*, rivelano un sentimento della natura più intenso di quello delle ecloghe rinascimentali, e quasi la

³⁹ N. d. t.: Raccolta di poesie popolari.

⁴⁰ N. d. t.: Forma di dramma religioso.

⁴¹ N. d. t.: Gli effetti irrazionali dell'amore; dal titolo di un poema dell'Autrice.

⁴² N. d. t.: Confuso errore.

tenerezza anacreontica del Rococò. Ma un'espressione come «*vivir el tiempo oscuro y breve*»⁴³ apre la prospettiva della malinconia stoica sullo sfondo delle distrazioni poetiche dell'erudito.

Il riconoscimento di tendenze stoiche nel classicismo spagnolo permette la comprensione dell'alta poesia dei fratelli Lupercio Leonardo (1559-1613) e Bartolomé Leonardo de Argensola (1562-1631). I loro sonetti pubblicati nelle antologie sono oraziani, nello stile come nel pensiero, poesia di nobili luoghi comuni: Menéndez y Pelayo ha conferito agli Argensola un posto d'onore nell'evoluzione della poesia oraziana in Spagna; osservava tuttavia la condensazione oscura, già quasi gongorista, delle espressioni di Lupercio; e per altro verso Azorín ha richiamato l'attenzione sulla serenità virgiliana dell'*Epístola a Eraso* di Bartolomé. Alla fine si è arrivati a una differenziazione più [607] precisa delle poesie dei due fratelli, sempre confusi, e dei differenti motivi del loro classicismo. Lupercio, più culteranista del fratello, è uno stoico pessimista, gongorista nell'espressione e antigongorista nel pensiero; Bartolomé, umanista cristiano dall'espressione chiarissima, si colloca vicino a Francisco de la Torre, che i suoi versi richiamano alla memoria:

Silencio y soledad, ministros puros

*De alta contemplación*⁴⁴ ...

E' il poeta di un altro tipo di *soledades*, antigongorista nella forma ma anche anticlassicista nel pensiero: è un romantico, di un romanticismo malinconico in forme rinascimentali, a volte pompose. Somiglia alla sua la poesia occasionale dell'erudito Rodrigo Caro (1573-1647) che sopravvive nelle antologie per l'austera retorica della sua *Canción a las ruinas de Itálica* (dopo il 1595): motivo di Du Bellay, collocato nel paesaggio arcadico di Poussin ed espresso con la pompa barocca di un corteo di «*mil sombras nobles de su gran ruina*»⁴⁵. Non esiste figura più barocca di quell'erudito confuso e vanitoso che fu Esteban Manuel de Villegas (1589-1669), traduttore di Orazio, Tibullo e Anacreonte. La poesia anacreontica di questo latinista appartiene, per la forma e per lo spirito, all'*Arcadia italiana*. Villegas, disprezzato ai suoi tempi, sarà l'idolo degli arcadi spagnoli del XVIII secolo, che non ne coglieranno quella malinconia stoica, eredità del Barocco, che continua lo stile nazionale della Spagna. La tenacità di questo elemento nazionale si rivela in Antonio de Solís y Ribadeneyra (1610-1686), che nelle sue commedie di costume [608] è talmente antibarocco da avvicinarsi alla maniera di Molière. Anche la sua famosa *Historia de la conquista de*

⁴³ N. d. t.: Francisco DE RIOJA, *Silva VII, A la arrebolera*, v. 59: «Vivere il tempo oscuro e breve».

⁴⁴ N. d. t.: Bartolomé Leonardo de Argensola, sonetto LXXIII, vv. 9-10: «Silenzio e solitudine, ministri puri / d'alta contemplazione...»

⁴⁵ N. d. t.: Rodrigo CARO, *Canción a las ruinas de Itálica*, v. 84: «mille ombre nobili della sua gran rovina».

México (Storia della conquista del Messico, 1684) è un monumento di pomposo classicismo; ma Cossío ha chiaramente dimostrato, nella disposizione poetica del materiale e nelle particolarità dello stile, il suo gongorismo segreto.

«*Enfin Malherbe vint*»⁴⁶, recita il famoso verso di Boileau, che si congratula per la sconfitta del barocchismo francese ad opera del classicismo severo. Il nome di Malherbe contrassegna adeguatamente un capitolo sulla poesia culteranista. In questo senso lo intesero, seguendo Boileau, gli storiografi della letteratura francese, presentando un quadro storico più o meno come questo: Malherbe, pur non essendo un gran genio poetico, avrebbe dato inizio all'epoca del classicismo; sfortunatamente, solo alcuni discepoli ne seguirono l'esempio, e di questi Maynard è il più importante; contro la dittatura di Malherbe si sarebbe ribellato il talento indipendente di Théophile de Viau; e i *précieux* dell'Hôtel de Rambouillet, marinisti impenitenti, non badarono in alcun modo alle norme malherbiane; perfino un realista burlesco come Saint-Amant poté fare cose graziose e di talento; ma alla fine vinse il buon gusto: “*enfin Malherbe vint*”; ma non fu Malherbe, bensì Boileau. La debolezza di questa esposizione è evidente. La riforma di Malherbe, festeggiata come una data storica, non risolse nulla; soltanto alcuni discepoli ne seguirono l'esempio. La prima metà del XVII secolo appare, seguendo tale presentazione, il periodo più confuso della storia letteraria francese, pieno di poetastri insignificanti o talenti ingannati, e gli effetti della riforma classicista si fanno sentire soltanto trent'anni dopo la morte del riformatore, in opere completamente differenti dalle sue. La conseguenza di quella esposizione errata è che un grande poeta, Maynard, quasi scompare nell'ombra di Malherbe, mentre altri poeti notevoli, come Brébeuf e Du Bois-Hus, sono stati del tutto dimenticati. Tutto questo dal punto di vista della storiografia ufficiale francese che, negando l'esistenza della letteratura barocca, fu costretta a minimizzare e quasi a nascondere il Barocco francese.

La cronologia di quella esposizione è certa; le relazioni tra i fatti letterari vi si trovano invece così ingarbugliate, che la valutazione degli stessi fatti diviene imprecisa. Malherbe non dimenticò mai gli inizi semibarocchi della sua carriera letteraria, e alla fine della sua vita arrivò ad ammirare Marino; Maynard, elogiato da Faguet come un autore di epigrammi ricco di spirito, e [609] da Saint-Beuve come artista brillante di luoghi comuni oraziani, è un grande poeta religioso: Théophile de Viau e Saint-Amant costituiscono veri e propri “casi” di ambiguità tra il sentimento tragico della vita e il burlesco, tra la malinconia e l'oscenità. Per finire, non si pensa di riabilitare i “preziosi”: ma essi occupano il posto onorevole di ultimi poeti lirici della Francia prima del diluvio di prosa del classicismo.

⁴⁶ N. d. t.: «*Infine venne Malherbe*»; cfr. anche cap. 5.1, p. 575.

Come tutta la poesia culteranista, anche quella francese deriva dal Rinascimento, e in particolare dalla *Pléiade*. E' possibile distinguere tre direzioni evolutive differenti. Malherbe reagì contro Ronsard, in particolare contro ciò che in lui vi era di "dionisiaco", di "*flamboyant*"; l'imitazione del Tansillo, con la quale cominciò, ne rivela il gusto italiano, la pompa barocca disciplinata dalle forme classiche. Dall'ermetismo occasionale di Jodelle e dall'immaginazione agitata di Desportes provengono le particolarità di Maynard e l'impressionismo poetico di Du Bois-Hus. I "concetti" di Bertaut sono la fonte del preziosismo di Théophile de Viau, con le conseguenze mariniste di Saint-Amant e dell'Hôtel de Rambouillet.

François de Malherbe (155-1628) sopravvive come teorico della poesia classicista e come autore di un piccolo numero di odi, presentate nelle antologie come modelli della nuova arte. La *Consolation [Stances] à M. Du Périer sur la mort de sa fille* (Consolazione (stanze) al signor Du Périer per la morte di sua figlia, 1599) segna un'epoca nella storia della poesia francese, ma non un'epoca molto felice; se questa poesia di luoghi comuni, messi in versi con la cura di un professore di grammatica, fosse [610] realmente un modello, non ci sarebbe una poesia francese; e veramente, nella misura in cui venne riconosciuta l'autorità di Malherbe, una poesia francese non ci fu (la tesi di Ponge, che considera Malherbe come il più grande dei poeti francesi e la sua arte pari a quella di Bach, non mi pare meriti una discussione seria). I criteri di Malherbe non sono poetici, bensì stilistici: chiarezza, sobrietà, purezza della lingua, "difficoltà vinte"; sono nozioni della retorica. Un teorico della poesia che dà inizio a un secolo di prosa. Gli inizi di Malherbe, tuttavia, furono differenti. *Le Larmes de Saint-Pierre* (1587) imitano le *Lagrima di San Pietro* del Tansillo, e la versione è superiore all'originale, più diretta e più sincera; arriva a esprimere, in maniera barocca, presentimenti funebri:

*La nuit déjà prochaine à ta courte journée*⁴⁷ ...

La disciplina linguistica e metrica di Malherbe è uno strumento di arte barocca nelle mani di un ronsardiano ritardatario e pentito, che si rivela solo in rari momenti di erotismo o di poesia notturna. Le sue grandi odi politiche son opere ufficiali, paragonabili ai quadri che Rubens dedicò alla storia contemporanea della famiglia reale di Francia. La poesia di Malherbe non sta nello stoicismo religioso privo di rilievo delle *Stances*:

Vouloir ce que Dieu veut est la seule science

*Qui nous met en repos*⁴⁸,

⁴⁷ N. d. t.: François de MALHERBE, *Le Larmes de Saint-Pierre*, v. 136: «la notte già prossima alla tua breve giornata».

⁴⁸ N. d. t.: François de MALHERBE, *Consolation [Stances] à M. Du Périer...*, vv. 83-84: «Voler ciò che Dio vuole è la sola scienza / che ci dà pace».

bensì in certe espressioni simboliche molto ronsardiane:

*... Aussi le temps a beau courir,
Je la ferai toujours fleurir
Au rang des choses éternelles⁴⁹.*

La poesia di Malherbe, senza una personalità propria e senza conseguenze, non appartiene alla categoria dello stile personale; è soltanto una reazione al Barocco dominante. Malherbe è il Chiabrera francese.

Le poesie più personali di Malherbe sono le parafrasi dei salmi biblici. Basta confrontare un verso di D'Aubigné, come

...voulant chanter je ne rends que sanglots⁵⁰...

con

[611] *...cette majesté si pompeuse et si fière,
Dont l'éclat orgueilleux étonna l'univers⁵¹...*

per collocare Malherbe al suo posto. La sua poesia è l'antitesi di quella del suo grande contemporaneo D'Aubigné, ma disciplinata e un po' meno barocca; il suo è solamente un altro Barocco, quello della disciplina della Controriforma. La vittoria incompleta dell'arte poetica di Malherbe arrivò solo a disciplinare la poesia cattolica dell'"umanesimo devoto", dei poeti della Controriforma, di San Francesco di Sales e dell'Oratorio. Discepolo autentico di Malherbe sarà Brébeuf. Ma questo ruolo storico di Malherbe non poté essere riconosciuto prima che Brémond riscoprisse quella poesia religiosa dimenticata.

Quel grande poeta che Malherbe riteneva di essere, lo fu in realtà François Maynard (1582-1646): fatto oscuro nella storia letteraria, perché la posterità vide soltanto l'adozione della disciplina malherbiana da parte del preteso "discepolo", senza domandarsi perché avesse adottato quella disciplina. Sainte-Beuve ne elogiò la visione grandiosa, quasi come quella di Hugo, dell'universo

⁴⁹ N. d. t.: François de MALHERBE, *Ballet De La Reine La Renommée Au Roi*, vv. 49-51: «Così il tempo può anche scorrere / Io la farò sempre rifiorire / Sul piano delle cose eterne».

⁵⁰ N. d. t.: Agrippa D'AUBIGNÉ, *Psaume 88*, v. 20: «...volendo cantare non emetto che singhiozzi...».

⁵¹ N. d. t.: François de MALHERBE, *Paraphrase du psaume CXLV*, v. 14-15: «...questa messtà così pomposa e fiera / il cui splendore orgoglioso stupì l'universo».

che «*tombera quelque jour*»⁵², alla fine di quella serie di luoghi comuni oraziani che è l'*Ode à Alcippe*; altri scoprirono l'austera sapienza politica dei consigli di pace del *Sonnet à Séguier*; altri ancora la malinconia dei *Regrets d'une grande dame*; e vi fu chi scoprì la mistica teresiana delle sue poesie funebri:

*Dans le désert, sous l'ombre de la Croix*⁵³.

Ma questo stesso Meynard è il poeta dell'erotismo brutale delle *Poésies priapées*, nelle quali copulano perfino le ombre; non c'è nulla di più simile alla poesia priapea di Maynard e di Viau che la poesia di Carew e Suckling, dei “*cavalier poets*”⁵⁴ oggi così valorizzati in Inghilterra, mentre la storiografia letteraria francese preferisce le reticenze. Maynard è il [612] più completo poeta barocco della letteratura francese. Sviluppò, con genio superiore, i germi barocchi contenuti nella poesia di Jodelle e Desportes; adottò la disciplina metrica e linguistica di Malherbe, ma solo nel senso in cui Góngora rimase fedele alla tradizione greco-romana: per cristallizzare le sue visioni. In questo modo riuscì a condensare il presentimento del suo ultimo giorno in versi come:

...*Et l'on verra bientôt naître du fond de l'onde*

*La première clarté de mon dernier soleil*⁵⁵.

Quest'arte di Meynard non trovò comprensione né successori, se non in quell'oscuro poeta provinciale che fu Gabriel Du Bois-Hus (1599-1652)⁵⁶, simbolista *ante litteram*, sperduto in mezzo ai “*décorateurs*”⁵⁷. Si esaurì in questo modo la possibilità un Góngora francese.

Dai “concetti” e dai “*pointes*” di Bertaut deriva il poeta che ebbe la fibra di un Marino francese: Théophile de Viau (1590-1626). Lo si definisce poeta della natura, quasi romantico, perché cantò *Le Matin* e *La Solitude*. Ma *Le Matin* è un idillio degno di far parte della *Sampogna* [di Marino], e la *solitude* Viau la cerca soltanto in un incontro erotico della maggior brutalità. L'elemento della poesia di de Viau che ai posteri parve grossolano è, in verità, il marinismo, lo stesso stile che nella sua tragedia *Pyrame et Thisbe* (1617) incantò gli spettatori dell'Hôtel de Rambouillet: la mistura di passione erotica e linguaggio stilizzato. Un altro aspetto del marinismo, quello burlesco, è

⁵² N. d. t.: François MAYNARD, *Ode à Alcippe*, v. 84: «un giorno cadrà».

⁵³ N. d. t.: François MAYNARD, sonetto *Mon âme, il faut partir. Ma vigueur est passée*, v. 14: «nel deserto, all'ombra della Croce».

⁵⁴ N. d. t.: “Poeti cavalieri”, i poeti inglesi di tendenza monarchica e sostenitori degli Stuart, cfr. cap. 5.4.

⁵⁵ N. d. t.: François MAYNARD, sonetto *Je touche de mon pied le bord de l'autre monde*, vv. «E presto si vedrà nascere dal fondo dell'onda / La prima luce del mio ultimo sole».

⁵⁶ N. d. t.: Carpeaux menziona in nota, per errore, un Pierre Du Bois Hus del XIII sec., pur citando correttamente le opere dell'autore seicentesco.

⁵⁷ N. d. t.: Il termine francese si può tradurre come decoratori o scenografi.

rappresentato da Marc-Antoine de Girard de Saint-Amant (1594-1661), che per questo venne classificato tra i “realisti”. Ma le sue poesie [613] sul formaggio, sul melone e altre cose di dubbia solennità sono nella tradizione del Berni e lo avvicinano all’Achillini. Il “romanticismo” delle sue poesie della natura e l’eroismo delle sue epopee eroicomiche condividono la medesima fonte: la “fantasia” capricciosa e l’opportunismo del “gusto del mondo”, come in Marino.

Quella tragedia de Théophile de Viau, *Pyrame et Thisbe*, segna un’epoca: fu rappresentata nel medesimo anno 1617 in cui venne aperto l’Hôtel de Rambouillet. Già dal 1611 Catherine de Vivonne, marchesa di Rambouillet, soleva riunire nel suo salotto i letterati marinisti e le loro ispiratrici e lettrici, i *précieux* e le *précieuses*. Questo tentativo di mantenere in Francia lo stile dell’edonismo aristocratico terminò insieme all’indipendenza degli aristocratici quando venne a stabilirsi il potere assoluto della monarchia; il preziosismo fu sconfitto da Richelieu e Mazzarino. La critica di Boileau e il riso di Molière altro non sono che epiloghi letterari, non sempre giusti. Insieme a un gruppo i poetastri ridicoli vennero sepolte la poesia di Meynard, la memoria dei poeti dell’“umanesimo devoto” e, per quasi due secoli, ogni possibilità di una lirica in lingua francese. Ma per la durata di una generazione il preziosismo dominò. Si è forse trattato di un periodo della letteratura francese completamente vuoto? E’ stato fatto recentemente un tentativo di riabilitare i *précieux*⁵⁸, che non erano grandi poeti e prosatori, ma nemmeno degli imbecilli senza alcun talento. Vincent de Voiture (1597-1648), il vero “capo” dell’Hôtel de Rambouillet, divenne famoso per le sue lettere, che sono epistole letterarie elaborate con cura; creò un genere in cui brillerà una Sévigné, anche lei non del tutto libera da preziosismi (la famosa lettera del 15 dicembre 1670 sul matrimonio di Lauzun è “preziosissima”). Voiture, dal canto suo, è a volte ricco di spirito come Voltaire o Anatole France; e il genere epistolare avrà la sua importanza particolare nell’evoluzione del romanzo psicologico. Un altro contributo alla futura arte dei romanzieri e moralisti francesi è il romanzo eroico-galante di Gomberville, *La Calprenède*, [614] Georges e Madeleine de Scudéry, che è la forma peculiarmente francese dell’epopea eroica barocca. Quando i poeti e gli pseudopoeti del XVIII secolo coltiveranno la poesia anacreontica, non ricorderanno più che il miglior poeta anacreontico tra la *Pléiade* e Chénier era stato il duca di Montausier, genero della marchesa di Rambouillet e marito della seconda dama dell’Hôtel, Julie d’Angennes. Un altro *précieux* che rimase vittima di un ostracismo alquanto ingiusto è Jean Ogier de Gombault (1576-1666); seppe comporre sonetti, strappando perfino all’ostilissimo Boileau il verso:

*Un sonnet sans défaut vaut seul un long poème*⁵⁹,

⁵⁸ G. MONGRÉDIEN, *Les précieux et les précieuses*, Paris, 1939; R. BRAY, *La préciosité et les précieux*, Paris, 1948.

⁵⁹ N. d. t.: Nicolas BOILEAU, *L’Art poétique*, Chant II, v. 94: «Un sonetto senza difetti vale da solo un lungo poema».

e dopo di lui più nessuno in Francia, fino a Nerval, saprà scrivere sonetti. Infine, la più grande smentita alla critica di Boileau è il caso di Isaac Benserade (1613-1691). Tra il 1651 e il 1681, in pieno regno di Corneille, Boilau, Molière e Racine, Benserade scrisse i versi che accompagnavano i balletti di corte, versi ricchi di spirito, brillanti e in un certo senso ammirevoli, così che perfino Lanson, il discepolo del tradizionalista Brunetière, li apprezzerà. E i suoi rondò conservarono una tradizione molto francese, villoniana, della poesia.

Il poeta più famoso tra i *précieux* fu Jean Chapelain (1595-1674). Gloria di breve durata: la sua opera più pretenziosa, l'epopea *La Pucelle, ou la France délivrée* (La Pulzella, o la Francia liberata, 1656), soccombette allo scherno di Boileau. Tuttavia tra le numerose epopee eroiche del Barocco francese questa è la più seria, una delle espressioni, se non [615] felici almeno caratteristiche, del patriottismo monarchico e religioso che costituì il fondamento spirituale del classicismo francese. Proprio in Chapelain si rivela la parentela tra la sontuosità barocca e la pompa della corte di Luigi XIII e Luigi XIV. In effetti Chapelain è *précieux* e classicista allo stesso tempo; cosa impossibile, se la storiografia ufficiale avesse ragione. L'autore di *La Pucelle* scrisse, nel 1630, *la Lettre sur l'art dramatique* (Lettera sull'arte drammatica), con la quale ha inizio il dominio delle regole aristoteliche sul teatro francese. E nel 1638 fu Chapelain ad esprimere *Les sentiments de l'Academie française sur le Cid* (I Sentimenti dell'Accademia di Francia su *Il Cid*). Che il *précieux* Chapelain fosse portavoce dell'*Academie française* non è un mero caso: egli fu uno di coloro che idearono l'istituzione; nel 1634 era uno dei suoi membri di primo piano; fu lui a suggerire ai colleghi il progetto del *Dictionnaire*. Chapelain è un precursore di Boileau. Ma questo non vuol dire che Chapelain fosse un classicista; vuol dire che elementi "preziosi", barocchi, si perpetuarono nella critica di Boileau e nell'arte di Racine e La Fontaine.

Tra le forze che perpetuarono lo spirito barocco troviamo i gesuiti: Descartes, Corneille, Molière e Bossuet si formarono nei collegi della Compagnia, come pure numerosi altri di coloro che formavano l'ambiente letterario. Lo stesso accadde in Italia, Spagna, Belgio, Austria, Germania meridionale, in tutti i paesi della Controriforma. Si dice che uno spirito formato dai gesuiti rimane marchiato da loro per sempre; la pedagogia gesuita dispone senz'altro di strumenti spirituali molto forti per conseguire tale fine, dagli *Exercitia* agli studi latini. A quell'epoca, ai comuni mezzi della didattica si aggiungeva la forza suggestiva delle rappresentazioni teatrali; e questa, a sua volta, costituiva appena una parte della copiosa letteratura gesuitica, autentica letteratura internazionale del Barocco e (per quanto totale sia stato l'oblio in cui essa cadde a partire dal XVIII secolo) una letteratura di grande importanza storica ed estetica.

Da molto tempo gli storiografi delle arti plastiche non ammettono più l'espressione "stile gesuitico"; con questo nome si intendeva il Barocco, che non fu creato dai gesuiti né sostenuto

solamente da loro; i preti della Compagnia preferivano, molte volte, forme più sobrie. Ciò che importava ai gesuiti era la propaganda di certe idee religiose, filosofiche, sociali e politiche: arte e stile erano solo dei mezzi, giustificati da quel fine. Da ciò l'opportunismo letterario [616] e artistico dei gesuiti, lo stesso opportunismo che si supponeva in Góngora e che esisteva realmente in Marino. Da ciò l'impiego dello stile barocco, dello stile classicista o perfino dello stile realista, a seconda dell'ambiente. Quanto alle rappresentazioni teatrali, i gesuiti francesi obbediscono alle regole classiche, mentre i tedeschi e gli italiani creano il più grandioso dei teatri propriamente barocchi. L'intento è sempre dottrinario. Il teorico del teatro gesuita, il padre ceco Jacobus Pontanus (Jakob Spanmüller, 1542-1626)⁶⁰, è naturalmente aristotelico; pretende di dare un'interpretazione morale alla catarsi, giustificando così l'edonismo aristocratico; è aristotelico ma anche marinista. Pontanus è coinvolto nelle discussioni di Speroni, Alessandro Piccolomini, Bulgarini riguardo alla *Gerusalemme liberata* e al *Pastor fido*, nella confusione generata dall'interpretazione aristotelica del verso oraziano «*Aut prodesse volunt aut delectare poetae*»⁶¹. I gesuiti optarono per il “*delectare*” allo scopo di “*prodesse*”; la conseguenza fu, come già in Marino, «è del poeta il fin la meraviglia»: e in questo senso la letteratura dei gesuiti è barocca, qualunque sia lo stile utilizzato. Il teatro gesuita è, per altro, davvero una “meraviglia”; oggi siamo quasi incapaci di immaginare i suoi formidabili effetti. Era uno strumento fantastico di reazione psicologica per sciogliere le tensioni nell'anima dell'uomo barocco.

Ciò che è già stato detto sul teatro barocco (la prospettiva, la cooperazione tra tutte le arti, il mondo di illusione e di sogno) e sull'indole teatrale della civiltà barocca⁶² si applica in modo particolare al teatro dei gesuiti, che costituisce una parte di quell'intera letteratura creata dalla Compagnia. Lo spirito teatrale (l'arte di comporre i materiali in gruppi scenici, il desiderio di produrre effetti) si ritrova perfino nelle opere storiografiche, la più “meravigliosa” delle quali è la storia della stessa Compagnia scritta dal gesuita italiano Daniello Bartoli (1608-1685). Bartoli è innanzitutto un agiografo, senza alcuna critica storica, e i miracoli, così come le “meraviglie” si accumulano in tal misura che il lettore moderno, alla fine, perde la pazienza. Ma la lettura [617] di alcuni capitoli scelti rivela in Bartoli una capacità straordinaria di raggruppare i fatti per ottenere effetti teatrali; la storia del primo secolo della Compagnia, che sembra un tema da epopea, si scompone in scene drammatiche indimenticabili, presentate in uno stile che un critico così severamente classicista come Pietro Giordani considerò “altamente suggestivo e meraviglioso”. Bartoli ha ancora oggi i suoi ammiratori.

⁶⁰ *Poeticarum institutionum libri III eiusdem Tyrocinium poeticum* (1594).

⁶¹ N. d. t.: «I poeti vogliono o giovare o divertire»; cfr. cap. 5.1, p. 565.

⁶² Cfr. il cap. 5.1, “Il problema della letteratura barocca”.

La letteratura gesuita in lingua latina comprende tutti i generi, riflettendo le molteplici attività della Compagnia. Jacob Balde (1604-1668), gesuita tedesco ed educatore di principi bavaresi, scrive idilli biblici (*Judith*) e commedie popolari (*Jocus serius*), tragedie (*Jephtias*) e satire contro i medici (*Medicinae gloria*), una “danza macabra” in stile barocco (*De vanitate mundi*) e un’epopea eroicomica (*Batrachomyomachia*) e, per finire, una storia della letteratura neolatina in forma allegorica (*Castrum ignorantiae expugatum*); il culmine della versatilità è un poema (*Drama georgicum*, 1647) sulla Pace di Westfalia, scritto non in latino, bensì nel dialetto della popolazione italica degli osci, estinto da millenni e conservato soltanto in iscrizioni frammentarie. E con tutto ciò Balde è un grande poeta lirico, che maneggia il latino come una lingua viva, superando per originalità barocca gli stessi romani. Il gesuita polacco Sarbievius (Maciej Kazimierz Sarbiewski, 1595-1640), cui si deve la forma attuale degli inni del breviario, è un poeta ancora più grande, che imita Orazio colmando però di senso i metri latini fino a comporre versi ermetici; Herder e Goethe lo ammirarono, Gourmont lo considerò “meraviglioso”, e le avanguardie poetiche del futuro lo riscopriranno.

I gesuiti non furono i primi a scrivere opere teatrali da rappresentare nelle scuole. Per esercitarli meglio nell’uso della lingua latina [618] gli umanisti facevano già rappresentare ai giovani opere di Plauto e di Terenzio; ma nell’epoca della Riforma e della Controriforma non si tolleravano più gli episodi amorosi del teatro romano; era necessario fare altre cose, che avessero un contenuto religioso o almeno morale. L’olandese Georgius Macropedius⁶³ (1487-1558) scrisse il dramma *Adam, Josephus e Lazarus*, e nell’*Hecastus* diede una versione latina dell’*Everyman*. L’*Acolastus de filio prodigo* (1529) dell’olandese Gulielmus Gnaphaeus (1493-1568) venne rappresentato in tutta l’Europa. Lo scozzese Georgius Buchanan (1506-1582), professore a Coimbra, si rese famoso tra i cattolici e i protestanti con il *Jephta* (1554). Perfino i protestanti tedeschi scoprirono l’utilità del teatro scolastico ai fini della propaganda religiosa: Thomas Naogeorgus (1511-1563) fornì, nel *Mercator* (1540), un panorama vivissimo delle discussioni religiose dell’epoca, e nel *Pammachius* (1538) rappresentò il papa come l’anticristo. L’obiettivo satirico o pedagogico del “dramma scolastico” (che nei secoli XVI e XVII venne coltivato in tutti i paesi europei) non lascia molto spazio allo sviluppo di qualità drammatiche. Un fiore solitario è, tuttavia, l’*Avaro* del vicario danese Hieronymus Justesen Ranch (1539-1607), dove la punizione dell’avaro ha un sapore pirandelliano: poichè nessuno lo vuole conoscere, egli comincia a dubitare della propria identità.

L’obiettivo del teatro gesuita è di ordine pedagogico: la propaganda della fede. I *Misteri* del Medioevo avevano, in fondo, il medesimo scopo: presentare agli spettatori, in forma visibile e quasi palpabile, i misteri del Credo. Ma gli argomenti non sono gli stessi; i gesuiti rispettano, fino a un

⁶³ N. d. t.: Cfr. cap. 3.3, p. 312 e 4.3, pag. 400.

certo punto, l'opinione protestante che non ammette la rappresentazione di Dio e dei suoi santi da parte di creature umane. Si preferiscono, per l'adattamento scenico, le storie dell'Antico Testamento, nelle quali ci sono più passione umana e conflitto drammatico, e le leggende medievali, con le loro peripezie miracolose. L'epoca non è più quella della fede medievale, unanime: è necessario combattere gli eretici e dimostrare la vittoria della Chiesa. Secondo la dottrina politica dei gesuiti, tale vittoria si ottiene mediante l'alleanza con le monarchie assolute. Il pubblico delle rappresentazioni è costituito dagli alunni, figli [619] dell'aristocrazia, e dai padri di quegli alunni. Il teatro ecclesiastico medievale era quello della borghesia urbana; il teatro gesuita pretende di indurre la classe dirigente, l'aristocrazia barocca, ad allearsi con la Chiesa: è un teatro politico. Per questo ama i temi storici, anche di storia contemporanea, offrendo l'opportunità di seguire le sofferenze, la lotta e la vittoria della Chiesa. Nel teatro gesuita compaiono, accanto a Erode, Ester, Giuditta e ai Maccabei, Giovanna d'Arco e Egmont, Don Carlos e il falso Demetrio, Maria Stuart e Wallenstein. La verità dell'argomento storico sostiene la verosimiglianza dei conflitti psicologici rappresentati sul palco. Fino ad allora il teatro europeo aveva drammatizzato, seguendo il modello degli antichi, il mito, o quanto meno argomenti della storia antica che avevano già valore di miti. L'introduzione dell'argomento storico moderno è un passo decisivo: significa la trasformazione della tragedia mitologica in tragedia moderna. I gesuiti dovevano compiere questo passo perché il mito non permette un'interpretazione moralista, e tutto il teatro barocco (spagnolo, inglese, francese olandese) li seguì. Anche la conclusione è identica, nel *Belisar* e nel *Cenodoxus* dei gesuiti come in *La vida es sueño*, in *Macbeth*, in *Cinna* e *Polyeucte*: la vanità di questo mondo e il pessimismo di fronte alla vita e alle sue illusioni. E' una conclusione barocca. Il mondo intero è soltanto un teatro, *El gran teatro del mundo*, e il palco dei gesuiti è un enorme simbolo nel quale sono rappresentati Cielo, Terra e Inferno che lottano per l'anima dell'uomo. E' un teatro cosmico. Il palco dei *Misteri* medievali era anch'esso un teatro cosmico, che rappresentava il "tri-regno" di Dante; ma i gesuiti sostituiscono la simultaneità della scena con la prospettiva, che consente di realizzare qualunque illusione ottica. Il teatro dei gesuiti rappresenta illusione ed è illusione allo stesso tempo. Nella *Pratica di fabbricar scene e machine nei teatri* (1637) di Niccolò Sabbatini (1574-1654) si insegna l'uso di macchine per sollevare personaggi fino alle nuvole e far divorare le decorazioni dal fuoco, e mille altri segreti teatrali, alcuni dei quali sono andati perduti e oggi non possono più essere impiegati. Il lusso dell'architettura scenica è incredibile. Ludovico Ottavio Burnacini (1636-1707) disegnò per le rappresentazioni della Compagnia sale così immense, che non avrebbero potuto essere contenute in nessun palazzo reale, scale che si perdono all'infinito, foreste e laghi nel palco. L'immaginazione spaziale di Ferdinando, Giuseppe e altri membri della famiglia

Galli-Bibbiena quasi si prende gioco delle possibilità di realizzazione⁶⁴. [620] Fuochi d'artificio e balletti cominciano ad essere preponderanti, soffocando la parola e consentendo soltanto l'accompagnamento musicale. Il testo latino, comprensibile a una parte sempre più ristretta degli spettatori, è in seguito soppiantato da arie e cori. Quando, agli inizi del secolo XVIII, la propaganda della fede è vinta dall'indifferenza religiosa, è ormai pronto il melodramma.

Il teatro latino dei gesuiti è un'arte internazionale, di tutti i paesi cattolici; soltanto in Spagna esso quasi scompare accanto al teatro nazionale, mentre in Portogallo il padre Luís da Cruz (1558-1604) diventerà famoso come autore di *Sedecias*, *Manassés* e altre tragedie bibliche. La priorità cronologica spetta al Collegium Romanum dei padri della Compagnia a Roma⁶⁵, il teatro di Bernardino Stefonio, Alessandro Donati, Vincenzo Guinicci. Ma un drammaturgo più importante di questi padri italiani è un loro discepolo, Federico della Valle (ca. 1560 – 1628), che in seguito cadde in un completo oblio per essere riscoperto, tre secoli dopo, da Benedetto Croce⁶⁶. Non è uno Shakespeare del Seicento italiano, ma la sua *Judith* non è lontana dall'essere un capolavoro.

Il teatro gesuita è ovunque: tra i cechi (František Bohomolec e Karel Kolczawa), i polacchi (Gregorius Knapski)⁶⁷ e nelle colonie americane. L'“opportunisto barocco” dei gesuiti si rivela in Francia, nel Collège La Flèche, nel Collège Clermont (poi Louis le Grand) a Parigi, nel collegio di Rouen, dove studiò Corneille⁶⁸. Dopo gli inizi in stile “romano” con le opere del teologo Dionysius Petavius (Denis Pétau, 1583-1652) e il famoso *Hermenegildus* di Nicolas Caussin (1583-1651), i padri francesi si adeguarono [621] al gusto classicista, adottando perfino la lingua francese. Antoine du Cerceau (1670-1730), nella commedia *La défait du solécisme*, mette procedimenti molièriani al servizio dell'insegnamento grammaticale, e Charles Porée (1675-1738), in opere come *Brutus*, *Agapitus*, *Regulus*, compete con Corneille; il padre Porée, del resto, era stato docente di Voltaire al Collège Louis le Grand.

Il teatro dei gesuiti celebrò i suoi maggiori trionfi nella Germania meridionale e in Austria⁶⁹, ossia nella patria dell'eresia luterana e nel centro dell'impero cattolico degli Asburgo. A Vienna la scena era lo stesso palazzo imperiale; a Monaco il collegio dei gesuiti era il più grande edificio del continente europeo, più grande dell'Escorial. E c'erano gli innumerevoli collegi della provincia

⁶⁴ J. GREGOR, *Wiener szenische Kunst*, Wien, 1924; A. NICOLL, *The Development of the Theatre*, London, 1937.

⁶⁵ G. GNERGHI, *Il teatro gesuitico ne'suoi primordi a Roma*, Roma, 1907.

⁶⁶ B. CROCE, *Le tragedie di Federico della Valle*, in “Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento”, Bari, 1931.

⁶⁷ E. STENDER, *Das Jesuitendrama bei den Slawen*, Praga, 1931.

⁶⁸ E. BOYSSE, *Le théâtre des Jésuites*, Paris, 1880; P. C. DE ROCHEMONTEIX, *Un collège des Jésuites au XVIIe et XVIIIe siècle. Le collège Henri IV de La Flèche*, Le Mans, 1889.

⁶⁹ Una ricca collezione di materiali di quest'arte teatrale a lungo dimenticata si trova in B. DUHR S. J., *Geschichte der Jesuiten in den Laendern deutscher Zunge*, 6 vols. Freiburg, 1907/1928; si vedano inoltre W. FLEMMING, *Geschichte des Jesuitentheaters in den Ländern deutscher Zunge*, Berlin, 1923; E. HALLER, *Das österreichische Jesuitendrama*, Weimar, 1931.

austriaca e di quella bavarese, in cittadine trasformate nei centri della più splendida arte teatrale, come Leoben, Steyr, Ingolstadt, Donauwörth e molte altre.

Dopo il teorico Jacobus Pontanus e il padre monacese Jacobus Gretser (1562-1625), che fece impressione con la sua *Hester*, compare il più grande dei drammaturghi gesuiti: Jacobus Bidermann (1578-1639). Il suo tema costante è aristotelico: la vittoria della ragione, formata dalla fede, sulle passioni degli uomini. La storia è il tribunale di Dio; intervengono angeli e demoni, appaiono fantasmi, le figure della mitologia e dell'Antico Testamento vengono rappresentate con allegorie, Cielo e inferno si aprono, e tutto questo immenso apparato serve a dimostrare che

Vita enim hominum

*Nil est nisi somnium*⁷⁰.

[622] Così canta il “coro dei morti” nella maggiore tragedia del teatro gesuita, il *Cenodoxus* di Bidermann, storia di un dottore dell'università di Parigi, famosissimo per la sua erudizione teologica, che *in extremis* si rivela un malvagio perverso. Sulla terra l'agonizzante è assolto dal clero, ma nell'aria vincono i demoni, e l'anima del morto sa di essere condannata. L'impressione che questa tragedia produsse non fu più profonda di quella del *Josephus*, rappresentata a Monaco “*fletibus principibus nostris omnibus*”⁷¹, e del *Belisar*, tragedia della disgrazia politica. La confusione intenzionale e terrificante tra illusione e realtà si ripete nel *Philemon Martyr*, storia dell'attore romano che nel circo impersonò il ruolo del cristiano e si convertì nel corso della rappresentazione, morendo poi come martire; Massinger e Rotrou trattarono il medesimo argomento. L'opera più strana di Bidermann e dell'intero teatro gesuita è la *Cosmarchia* (1617), dramma politico che si svolge in un paese esotico dove ogni anno viene detronizzato un re. Non sarà mai possibile immaginare l'impressione provocata nel pubblico dei credenti dal *Johannes Calybita* (1618), glorificazione dello stoicismo barocco dei martiri, andato in scena il giorno di Pasqua nella città di Monaco assediata dagli eretici.

Bidermann amava includere nelle tragedie scene di carattere popolare. Ma la funzione della commedia gesuita non è il mero contrasto: essa ha anche un senso politico. Jacobus Masen (1606-1681) trattò nel *Rusticus imperans* (1664) il vecchio tema del contadino ubriaco e addormentato al quale fanno credere di essere un re, per poi procurargli un crudele risveglio il giorno dopo; Shakespeare rappresentò questo soggetto prediletto del Barocco nel preludio di *The Taming of the*

⁷⁰ N. d. t.: Jacobus BIDERMAN, *Cenodoxus*, atto IV, scena VIII: «La vita degli uomini infatti / Altro non è che sogno».

⁷¹ N. d. t.: «Tra le lacrime di tutti i nostri principi», frase tratta dal diario di un gesuita di Monaco e concernente la rappresentazione dell'opera di Bidermann avvenuta il 7 ottobre 1615, riportata in “*Jahrbuch für Münchener Geschichte*”, Dritter Jahrgang, Bamberg, 1889, p. 109.

Shrew. Si tratta, ancora una volta, di un'opera che ha per tema l'illusione del mondo, e che allo stesso tempo dimostra l'inviolabilità della gerarchia sociale. Nel XVIII secolo la medesima storia comparirà nel *Jeppe på bjerget* (Jeppe sulla montagna, 1722) di Holberg, ma già con un senso prerivoluzionario. Il culmine dell'illusionismo viene raggiunto nei "ludi caesarei"⁷² della corte di Vienna, nei quali Nicolaus Avancinus (Nicola Avancini, 1611-1688) celebrò, con enorme sfarzo di architetture, macchine, balletti e musica, la vittoria dell'alleanza tra Chiesa e Monarchia.

[623] Ma questo è già quasi melodramma; e in effetti diversi testi di Avancinus servirono come libretti ai compositori italiani della corte degli Asburgo.

Il teatro dei gesuiti spagnoli è di importanza assai minore. Preferirono impossessarsi del teatro nazionale, e non è un caso che le opere spagnole abbiano dato a molti critici stranieri, da Holland a Meredith, l'impressione di essere melodrammi senza musica. Agli stessi spagnoli razionalisti il teatro nazionale parve assurdo; i romantici si entusiasmarono per l'aspetto fantastico di quelle vecchie opere. In seguito si scoprì il fondo popolare del teatro spagnolo, e si rivelò la grandezza di Lope de Vega. Calderón, più fantasioso e più musicale, cadde in discredito; fu riabilitato dal riconoscimento della struttura ideologica del suo teatro. Rimane da aggiungere che Lope de Vega e Calderón furono allievi dei gesuiti, e che il terzo dei tre maggiori drammaturghi [spagnoli], Tirso de Molina, diede a una raccolta delle sue opere in titolo che rivela tutta la teoria aristotelico-gesuitica del teatro: *Deleitar aprovechando* (Dilettare con giovamento, 1635). La storia del teatro spagnolo è la storia della trasformazione di un teatro popolare e nazionale in un teatro ideologico e gesuita, che si concluderà nel melodramma.

Il teatro spagnolo⁷³ godeva di una libertà che neppure il teatro inglese contemporaneo conosceva; Bibbia, vite di santi, mitologia, storia greco-romana, medievale e contemporanea, spagnola e straniera, novelle erotiche, storie di spettri, racconti arabi: tutto veniva utilizzato, trattato con la massima libertà scenica, senza considerazione di tempo e di spazio, condensando storie secolari di imperi in poche "giornate", rappresentando tra tre pareti di legno interi paesi e continenti, con il Cielo al di sopra e i demoni al di sotto. Il teatro spagnolo pare il meno convenzionale di tutti; in verità, esso osserva rigorosamente due convenzioni: l'anacronismo e la tipologia. Quegli argomenti svariati non sono tratti da fonti, dalla Bibbia, dalla letteratura antica, dalle opere storiografiche, ma [624] da libri edificanti da "romances" popolari, da racconti, soprattutto da quel deposito inesauribile di trame che sono le raccolte di racconti del Rinascimento italiano. Tutto è interpretato, anacronisticamente, dal punto di vista del narratore popolare; tutto si svolge come se accadesse

⁷² N. d. t.: Giochi cesarei: opere teatrali composte per celebrare gli Asburgo.

⁷³ A. VON SCHACK, *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien*, 2.a ed., 4 voll., Frankfurt, 1874; N. DIÁZ DE ESCOBAR e A. LASSO DE LA VEGA, *Historia del teatro español*, Barcellona, 1924; L. PFANDL, *Geschichte der spanischen Nationalliteratur in ihrer Blütezeit*, Freiburg, 1929; A. VALBUENA PRAT, *Literatura dramática española*, Barcelona, 1930.

nelle strade di Madrid o di Siviglia. E' teatro popolare, pieno di ingenuità, della stirpe di Gil Vicente; soltanto, la scena è l'intero mondo di allora, la Spagna, il Portogallo e l'Italia, la Francia, le Fiandre, la Germania, l'Austria, l'Inghilterra e le Americhe, ricordandoci che la monarchia spagnola comprendeva due continenti e che i soldati spagnoli combattevano in tutti i paesi. Il teatro spagnolo è teatro popolare, che si serve, tramite la novellistica italiana, della vastità del mondo del Rinascimento. Da ciò gli anacronismi grossolani e il sapore popolare; da ciò la libertà scenica, propria di un teatro novellistico che drammatizza novelle e romanzi senza preoccuparsi delle leggi della condensazione drammatica; da ciò la varietà. Ma nonostante la varietà, il teatro spagnolo è monotono. Sempre gli stessi re e nobiluomini, sempre gli stessi seduttori e le stesse dame, gli stessi palazzi e (quel che è peggio) sempre gli stessi moventi dell'azione: fanatismo cattolico, patriottismo monarchico, passione sessuale sfrenata e un concetto feticista dell'onore personale. Nelle migliaia di opere che il teatro spagnolo ci ha lasciato, c'è sempre la stessa cosa. Da ciò l'impressione di un movimento frenetico e assurdo senza una finalità; a Meredith ricordava un balletto di marionette.

In effetti, il teatro spagnolo è tutto movimento; con ciò, del resto, realizza la legge suprema dell'arte teatrale. Il teatro spagnolo non pretendeva di fare altra cosa se non di mettere in movimento e rappresentare con immagini vive ciò che ogni spagnolo sapeva e sentiva. Per questo tutti i personaggi, anche appartenenti a epoche o paesi remoti, sono spagnoli autentici, e tutti i moventi dell'azione sono concetti spagnoli: Chiesa e re, edonismo aristocratico e naturalismo popolare, sensualità ardente e penitenza contrita, entusiasmo religioso e stoicismo fatalista, folli illusioni e disillusione pessimista; da ciò deriva l'immensa popolarità di questo teatro nazionale. Questi concetti, rappresentati sui palcoscenici di Madrid e di Siviglia del XVII secolo, sono espressioni attuali del carattere permanente dell'anima spagnola: espressioni del Barocco; per questo i motivi popolari sono capaci di trasformarsi in allegorie e simboli del *Gran teatro del mundo* del Barocco. Non è possibile trattarli in modo soddisfacente se non alla maniera del teatro gesuita; i conflitti, [625] sul palcoscenico, tra l'"ideologia nazionale" e la realtà vengono risolti in base alla "casuistica teatrale" dei gesuiti.

In questo modo il teatro spagnolo è la sintesi tra un teatro popolare e un teatro ideologico; i suoi poli sono Lope de Vega e Calderón, poli tra i quali la storia del teatro spagnolo oscilla, senza presentare un'evoluzione vera e propria. Le differenze tra gli autori sono puramente individuali, e l'"eresia" drammaturgica dell'isolato Ruiz de Alarcón passò senza conseguenze. Evoluzione, nella storia del teatro spagnolo, già significa decadenza: la contaminazione dei motivi popolari da parte dei concetti ideologici e quella dei concetti ideologici da parte della realtà antibarocca, e di conseguenza antispagnola, svuotarono i simboli e trasformarono il teatro spagnolo in movimento senza scopo, in balletto mitologico, e alla fine in melodramma.

Il creatore di quella sintesi tra teatro popolare e teatro ideologico, aristocratico cattolico, è Félix Lope de Vega y Carpio (1562-1635) che è dunque il creatore del teatro [626] spagnolo nazionale. I suoi appellativi, “*Fénix de la España*” e “*Monstruo de la naturaleza*”⁷⁴, si riferiscono alla sua fertilità letteraria favolosa. Non è possibile verificare con esattezza il numero delle sue opere: il numero reale sembra oscillare tra 1200 e 1500. E ci sono poi diversi volumi di poesia lirica, alcune epopee [627] e dei romanzi. Lope de Vega è l’autore più prolifico della letteratura universale. Un’attività così stupefacente non è immaginabile alla maniera di un Flaubert o di un Mallarmé; Lope de Vega è un improvvisatore geniale, che scrive rapidamente per il consumo dei teatri o per dare sfogo alle sue vicende sentimentali, che non erano poche. La vita del *monstruo de la naturaleza* è anch’essa mostruosa: gli studi nel collegio dei gesuiti, le avventure amorose, i rapimenti e le fughe, la vita da studente ad Alcalá; poi le nuove avventure erotiche, una delle quali, con Elena Osorio, è meno onorevole e ha conseguenze gravi; il servizio militare nell’armata che subì la grande sconfitta ad opera degli inglesi; il matrimonio con Isabel, la convivenza con la concubina Antonia Trillo, le seconde nozze con l’attrice Micaela; poi Lope studia teologia, riceve gli ordini sacri, continua i suoi amori, che alterna a terribili esercizi ascetici, per finire con la morte edificante. Il dinamismo di questa vita si manifesta in tutta la sua opera: un’opera esuberante, rumorosa, svariaticissima, con tutte le risonanze del Barocco. Ma è un Barocco privo di un’ideologia rigida e di razionalismo erudito, senza angustia mistica e naturalismo crudele: un Barocco imperfetto. Per questo Lope de Vega fu, ai suoi tempi, il drammaturgo preferito da Quevedo e da tutti coloro che si opponevano al gongorismo, mentre nel XIX secolo i romantici, ebbri della scoperta della letteratura barocca in Spagna, rimasero perplessi di fronte a Lope de Vega.

I romantici tedeschi, inglesi e francesi dell’inizio del XIX secolo erano pieni di entusiasmo per Calderón; Lope appariva loro un precursore alquanto imperfetto. Solo il poeta austriaco Franz Gillparzer, più vicino alla Spagna per via della tradizione barocca del teatro popolare della sua città natale, Vienna, reagì contro il culto esagerato di Calderón esaltando in Lope de Vega l’arte spontanea e lo spirito popolare. Questo punto di vista vinse grazie all’autorità di Menéndez y Pelayo, e oggi Lope de Vega è generalmente considerato come l’espressione più completa dell’anima spagnola, fonte inesauribile di ispirazioni popolari.

[628] Lope de Vega è l’erede di Gil Vicente. Credulità infantile, critica irriverente, religiosità commossa senza fanatismo, allegria ingenua, ignoranza favolosa quanto alle cose straniere e conoscenza stupenda delle tradizioni e dei costumi popolari: questo è il lato medievale, prebarocco, di Lope de Vega. Egli incarna e rappresenta la nazione intera, non solamente l’élite colta; per questo è ostile alla poesia di quella élite, al gongorismo. Nella sua opera sono numerosissimi i passaggi

⁷⁴ N. d. t.: “Fenice di Spagna” e “Mostro [nel senso di meraviglia] della natura”.

polemici e satirici contro Góngora e i suoi discepoli. In verità Lope de Vega, come improvvisatore spontaneo, sarebbe stato capace di elaborare, con arte e erudizione, poesie come quelle di Góngora. Lope de Vega è un grande poeta lirico, ma di un'altra stirpe: è grande nell'emozione semplice e commossa della sua religiosità sincera, delle sue passioni erotiche, della maldicenza contro i nemici. Aveva piena consapevolezza della propria indole, e proprio nell'interessantissimo romanzo *La Dorotea* (1632), in cui confessa con la massima sincerità il capitolo più oscuro della sua vita, l'avventura con Elena Osorio, si trovano più frequenti anche le confessioni letterarie e polemiche contro Góngora. Ciò che provoca un senso di stranezza, tuttavia, è lo stile concettoso della sua prosa e la frequenza di versi autenticamente gongoristi in tutta la sua opera. Come teorico, Lope detestava il gongorismo; come poeta, non fu in grado di metterlo in pratica; come improvvisatore, soccombette alla moda letteraria della sua epoca, incapace di evitare il gongorismo. Lope non è, come Gil Vicente, un poeta rinascimentale; continua le tradizioni rinascimentali del Gotico *flamboyant* prebarocco; appartiene, malgrado tutto, al Barocco, per quanto in maniera imperfetta. Come scrittore popolare e per metà medievale conserva lo spirito democratico dei tempi del Cid e dei feudatari e apprezza l'indipendenza del contadino nella sua casa (*El villano en su rincón*); ma questo spirito di indipendenza si trasforma, in lui, nel concetto barocco dell'onore. E' Lope, e non Calderón, colui che crea il feticcio dell'"Onore", così tipico del teatro spagnolo. Come scrittore popolare Lope de Vega non si stanca di rappresentare i costumi regionali e delle differenti classi sociali; ma lo spirito aristocratico (tutti gli spagnoli liberi sono degli *hidalgos*) gli impone un codice di comportamento uniforme il cui risultato è la "*comedia de capa y espada*"⁷⁵, già barocca. Il buffone popolare delle sue opere, il "*gracioso*" rivela ogni volta di più l'umorismo burlesco del Barocco; gli svariati aspetti pittoreschi della sua opera diventano decorativi; la sua credulità nei miracoli e nelle [629] meraviglie di ogni specie, la leggerezza con cui accumula le inverosimiglianze nelle trame novellistiche, tutto ciò finisce per dare l'impressione di un mondo completamente irreali, illusorio. E' un mondo barocco.

E' un Barocco imperfetto, perché il motivo intimo dell'attività letteraria di Lope de Vega è il lirismo popolare. Lope, con la sua religiosità allegra, è tutto nei versi che la Vergine canta al Bambino divino ne *Los pastores de Belén*:

*Pues andais en las palmas,
ángeles santos,
que se duerme mi niño,*

⁷⁵ N. d. t.: Commedia di cappa e spada.

*tened los ramos...*⁷⁶

E Lope è altrettanto interamente contenuto nel ritornello malinconico intorno al quale compone la maggiore delle sue tragedie, *El Caballero de Olmedo*:

Puesto ya el pie en el estribo [...]

con las ansias de la muerte, [...]

*señora, aquesta de escribo [...]*⁷⁷

Per quanto personali siano queste espressioni, Lope de Vega è il portavoce della sua razza e della sua epoca. La razza è quella spagnola, altera, intollerante, passionale, democratica; Lope de Vega le creò un simbolo imperituro nella risposta degli abitanti del villaggio di Fuente Ovejuna, nell'opera che da esso prende il nome, che si rivoltano contro il commendatore violento e infame e lo uccidono; tutti vengono interrogati e torturati per ottenere il nome dell'assassino, e tutti danno la medesima risposta:

¿Quién mató al Comendador? –

*– Fuente Ovejuna, Señor*⁷⁸.

L'epoca è quella dell'imperialismo spagnolo. L'Europa intera è spagnola, e anche l'America. Soldati spagnoli combattono sui campi di battaglia della Francia e delle Fiandre, in Italia e nel Cile; baccellieri e preti spagnoli operano in Portogallo e in Irlanda, in Austria, Messico e Perù. Tutte le tradizioni (la greco-romana, la medievale, la germanica, l'islamica) confluiscono in Spagna. Le tematiche di Lope de Vega (si tratta di un'enorme epopea in mille [630] frammenti drammatici) sono tratte dalla Bibbia e dall'agiografia, dalla storia dell'Antichità e dalle leggende medievali, dalla moltitudine dei racconti italiani, da ricordi francesi e fiamminghi, dalle dicerie dell'America e dell'India. Un panorama immenso visto dall'"uomo della strada" di Madrid, sul palcoscenico caleidoscopico del baccelliere, militare, prete e drammaturgo Lope de Vega, improvvisatore e stregone di millecinquecento commedie.

⁷⁶ N. d. t. LOPE DE VEGA, *Los pastores de Belén*, VIII, «Andate tra le palme / angeli santi / chè il mio bambino dorme / trattenete i rami».

⁷⁷ N. d. t. LOPE DE VEGA, *El Caballero de Olmedo*, atto III, scena XIII: «Posto già il piede nella staffa [...] con le ansie della morte [...] questo, o signora, ti scrivo».

⁷⁸ N. d. t. LOPE DE VEGA, *Fuente Ovejuna*, atto III, scena XVIII: «Chi ha ucciso il commendatore? / Fuente Ovejuna, signore».

Lope de Vega è meno originale nei suoi *autos*⁷⁹, che sono ancora vicini alla tradizione medievale, e meno felice nelle sue commedie di santi, piene di una credulità quasi infantile. Le opere tratte dalla storia straniera e antica sono di un anacronismo stupefacente, dove tutto viene ridotto alla portata del popolo di Madrid e di Siviglia; tuttavia Lope sa cogliere la mostruosità di Nerone in *Roma abrasada* (Roma bruciata, 1598-1600) e le peculiarità della storia portoghese nel *Duque de Viseo* (Il duca di Viseu, 1615). Ma si sente più sicuro quando tratta temi di casa sua: nella mistura shakespeariana di tragedia e umorismo della *Comedia de Bamba* (*El rey Bamba*, 1598); quando conferma lo spirito dell'epopea castigliana in *La Mocedad de Bernardo del Carpio* (La giovinezza di Bernardo del Carpio) e in *El casamiento en la muerte* (Il matrimonio nella morte); quando rappresenta l'antica monarchia democratica con *El mejor alcalde, el Rey* (Il miglior giudice è il re, 1620-23) e l'antica aristocrazia in *La estrella de Sevilla* (La stella di Siviglia); quando rivive le lotte contro i mori e l'indipendenza dei feudatari in *Las paces de los reyes y Judía de Toledo* (Le paci dei re e l'ebrea di Toledo); quando delinea il carattere spagnolo, indomabile, in *Fuente Ovejuna* o lo stupore di fronte alle scoperte e il giubilo per la diffusione della fede in *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón* (Il Nuovo Mondo scoperto da Cristoforo Colombo). Lope de Vega domina con pari maestria il tono del dramma dei conflitti tragici (*El castigo sin venganza* (Il castigo senza vendetta), *El caballero de Olmedo* (Il cavaliere di Olmedo)), delle opere di contenuto ideologico (*El villano en su rincón*, Il villano nel suo cantuccio), della commedia della società elegante (*La dama boba* (La dama sciocca), *Los milagros del desprecio* (I miracoli del disprezzo), *El mayor imposible* (Il maggior impossibile); e non ignora gli strati sociali più bassi (*Noche toledana*, Notte toledana), il mondo dei malandrini (*El rufián Castrucho*, Il ruffiano Castrucho), la gente dei campi (*El vaquero de Moraña*, Il vaccaro di Morana). In Lope de Vega c'è di tutto.

Tra tutte queste numerosissime opere teatrali non ne esiste una in cui non si trovino personaggi interessanti o espressioni felici, o una scena straordinaria, o anche un atto ben concepito. Ma quasi non si incontrano caratteri sviluppati; le opere ben costruite dall'inizio alla fine sono molto rare. Dappertutto il lettore o lo spettatore rimane sorpreso da dettagli meravigliosi e offeso da impossibilità assurde e conclusioni improvvisate. Lope de Vega scrive a caso: quando l'opera gli riesce bene, è grandiosa; in caso contrario, è una miseria. E' la sua stessa natura, completa.

[631] Nelle sue opere di natura non drammatica Lope de Vega fu un artista consapevole. E' un grande e abbondante poeta lirico, sacro e profano; scrisse un romanzo ammirevole, *La Dorotea*. Le altre opere sono secondarie. Solo le bellezze liriche salvano l'opera pastorale-religiosa *Pastores de Belén*. L'epopea eroicomica *La Gatomaquia* (Gattomachia, 1634) esibisce molto spirito in un genere falso. *La hermosura de Angélica* (La bellezza di Angelica) e *La Jerusalén conquistada* (La

⁷⁹ N. d. t.: Drammi a tema morale e religioso.

Gerusalemme conquistata) sono imitazioni dell'Ariosto e del Tasso, imitazioni superflue, nonostante i molti versi felici. *La corona trágica* (La corona tragica), capolavoro di Lope de Vega come poeta epico, riunisce tutte le sue capacità artistiche, come in un grande quadro, attorno all'infelice regina Maria Stuart, martire della fede cattolica incoronata in Cielo; qui sta il Lope de Vega barocco. La sua opera non è intermente barocca, ma la sua personalità lo è sempre.

Tirso de Molina (Gabriel Téllez, 1579-1648), un po' meno geniale di Lope de Vega, sapeva concentrarsi; da ciò la sua superiorità nella composizione, paragonabile solo, [632] nel teatro spagnolo, a quella di Calderón. Fu un drammaturgo consapevole della propria arte, capace di compiere il passo decisivo verso la completa barocchizzazione del teatro nazionale. In Spagna il Barocco è lo stile nazionale e Tirso de Molina, invece di cadere negli anacronismi ingenui di Lope de Vega, spagnolizza i suoi temi alla radice. Il dramma biblico *La venganza de Tamar* (La vendetta di Tamar) è una tragedia spagnola dell'onore, e il San Bruno di *El mayor desengaño* (Il maggior disinganno) è un mistico castigliano. Secondo la felice osservazione di Valbuena, la commedia *Tanto es lo de más como lo de menos* (La virtù sta nel mezzo) rappresenta, sotto il pretesto di drammatizzare la parabola evangelica del figliol prodigo, un panorama completo della vita spagnola del XVII secolo quanto quello dell'insieme dei racconti della sua raccolta *Los cigarrales de Toledo* (I villini di Toledo, 1621). Tirso de Molina sa tutto della Spagna e degli spagnoli, parla i dialetti di tutte le regioni (le sue commedie sono considerate uno dei principali archivi della lingua), sa ridere con la *Gallega Mari-Hernández* (La galiziana Mari-Hernández) e piangere con *Santa Juana* (Santa Giovanna), conosce i segreti politici in *La prudencia en la mujer* (La prudenza nella donna) e quelli del clero in *La elección por la virtud* (L'elezione grazie alla virtù). Come religioso e figlio del popolo, come poeta barocco e drammaturgo popolare, Tirso è umorista, ironico, moralista, intreccia gli intrighi più complicati e li risolve in amari "desengaños"⁸⁰. Come poeta barocco Tirso è naturalista, di un erotismo molto più brutale di quello di Lope; ma è anche più sereno di lui, ed è un conoscitore delle anime e un nemico scettico delle illusioni; ricordiamo i suoi quarant'anni di pratica del confessionale.

Innanzitutto, Tirso de Molina è un grande commediografo, che trasforma in arti di drammaturgo le arti di macchinista scenico dei gesuiti. Commedie come *Don Gil de las calzas verdes* (Don Gil dalle calze verdi) e *El vergonzoso en el palacio* (Il timido a corte) sono capolavori di ingegnosa complessità, di comicità irresistibile delle confusioni e di intelligenza vigorosa del finale; ed è necessaria molta attenzione per cogliere, dietro le quinte, la mano del burattinaio e il sorriso superiore del poeta che si prende gioco dei suoi stessi personaggi. Anche questa è arte tipicamente barocca, un tentativo di risolvere il conflitto tra il libero arbitrio, dogma del cattolicesimo e dell'arte

⁸⁰ N. d. t.: Disinganni.

drammatica, e il fatalismo, [633] dogma dello stoicismo barocco e conclusione della sua psicologia dei caratteri immutabili. Tirso de Molina, che già ne *El melancólico* (Il malinconico) aveva dimostrato l'arte, nuova dopo Lope de Vega, di creare caratteri ben definiti, riuscì alla fine in ciò che soltanto a pochissimi poeti della letteratura universale è riuscito: creare un tipo eterno di umanità. Ne *El burlador de Sevilla, y Convidado de piedra* (L'ingannatore di Siviglia e il convitato di pietra, 1616) cercò il personaggio di "Don Juan". Dal punto di vista della drammaturgia, la commedia è meno allegra di quella di Molière e meno profonda dell'opera di Mozart; ma sarebbe più esatto dire che si tratta di un'altra allegria e di un'altra profondità, quelle del Barocco. E' l'unica versione del tema nella quale (come già indica il titolo) la statua del governatore assassinato svolge un ruolo altrettanto importante quanto quello del seduttore. Nell'opera di Tirso de Molina questa dialettica non è casuale: muove la sua ideologia e quella del teatro spagnolo, trovando espressione completa ne *El condenado por desconfiado* (Il condannato per mancanza di fede), di cui purtroppo non è possibile affermare con certezza che Tirso sia l'autore; in tal caso, sarebbe il suo capolavoro. In questa tragedia teologica l'anima di Enrico, ladro pentito, è condotta dagli angeli dal patibolo al Cielo, mentre l'eremita Paulo, non credendo nella sua redenzione, va all'inferno. La conclusione non dipende dal comportamento morale né da una predestinazione derivante dalla vita consacrata, bensì dalla "gratia efficax"⁸¹, secondo la dottrina del gesuita Molina alla quale il drammaturgo, abituato ad assolvere peccatori, aderisce. Con questa potente tragedia Tirso de Molina si trova in pieno Barocco: i problemi della predestinazione e della grazia saranno quelli di Calderón e dei giansenisti. L'altro elemento calderoniano, la cultura classica, è rappresentato, sempre all'interno della forma popolare del teatro di Lope de Vega, da Guillén de Castro (1569-1631). Nei poeti elegiaci romani egli sembra avere appreso [634] lezioni di psicologia, senza preoccuparsi delle intenzioni morali di Tirso de Molina. I drammi psicologici di Guillén de Castro (*La tragedia por los celos* (La tragedia per gelosia), *Los mal casados de Valencia* (I mal maritati di Valencia)) sono i più "moderni" del teatro spagnolo; de Castro è l'Euripide del teatro spagnolo, drammaturgo-umanista di personaggi liberi. Come Euripide rinnovò il mito, così de Castro pretese di rinnovare la leggenda spagnola, quella di *El Conde Alarcos* (Il conte Alarcos) quella di *Las mocedades del Cid* (La giovinezza del Cid), opere che resero immortale non de Castro, ma l'autore della loro versione francese, Corneille. La tragedia francese appartiene, malgrado i prestiti abbondanti dal modello spagnolo, a un altro stile, di modo che il confronto delle due tragedie, tema prediletto della "letteratura comparata", non ha molto senso. Come dramma "stilizzato", *Le Cid* francese è di una superiorità evidente; i vantaggi dello spagnolo risiedono nella psicologia naturalista e nel lirismo. All'interno dello schema di Lope de Vega la tragedia classica, così come de Castro pretendeva forse di crearla, non era possibile, se

⁸¹ N. d. t.: Grazia efficace.

non prendendo come fondamento il fatalismo innato della razza. Basando questo fatalismo sullo stoicismo popolare spagnolo, Juan Pérez de Montalbán (1602-1638) creò il suo capolavoro, un delle opere teatrali più popolari del secolo: *El Gran Séneca de España, Don Felipe segundo* (Il Gran Seneca di Spagna, Filippo II). Lo spagnolo del XVII secolo non avrebbe riconosciuto in Filippo II il tiranno clericale che in lui videro gli storici liberali del secolo XIX; il re, in verità, era un despota solo per le sue abitudini di burocrate, che sacrificava se stesso e la propria vita privata ai doveri superiori della patria e della fede, nonché ad alcuni doveri immaginari. Identificare questo atteggiamento da martire politico con l'ideale spagnolo dello stoico fu l'idea geniale del talentuoso drammaturgo Pérez de Montalbán, che creò l'immagine nella quale Filippo II sopravvive nella memoria della nazione. Per il resto, Pérez de Montalbán è soprattutto autore di commedie in parte allegramente oscene, in parte elegantemente aristocratiche.

[635] La trasformazione del fatalismo popolare in fatalismo tragico costituisce la grandezza solitaria di Luis Vélez de Guevara (1579-1644). La sua opera in prosa *El diablo cojuelo* (Il diavolo zoppo, 1641), che Lesage renderà in francese come *Le diable boiteux*, rivela la forza barocca nel disegnare contrasti impressionanti, in un chiaroscuro infernale. Questa stessa forza fu impiegata dal drammaturgo per approfondire il tema di Lope de Vega del conflitto tra la corte e il villaggio, il re e i contadini, in *La luna de la sierra* (La luna dei monti) e *La serrana de la Vera* (La montanara della Vera). E nel suo capolavoro *Reinar después de morir* (Regnare dopo la morte, ca. 1635) la storia di Inês de Castro, che per gli spagnoli dell'epoca era una leggenda fantastica, si trasforma nella tragedia umana del conflitto tra la legge dello stato e la legge della personalità, tragedia quasi sofoclea. Vélez de Guevara fu forse, tra i grandi drammaturghi spagnoli, l'unico simile a un John Webster, per la forza tragica, cupa e un po' indisciplinata; con un po' più di capacità costruttiva sarebbe stato capace di scrivere tragedie calderoniane come *El mayor monstruo los celos*. Ci aveva già provato un altro drammaturgo, quello che tra tutti i discepoli di Lope de Vega è il più vicino a Calderón: Antonio Mira de Amescua (1577-1644). Se egli non è, come ritengono alcuni critici, l'autore del *Condenado por desconfiado*, creò almeno un'altra opera, simile, nella quale ritorna il problema della tentazione demoniaca e del libero arbitrio: *El esclavo del demonio* (Lo schiavo del demonio, 1612). L'opera si colloca chiaramente tra quella tirsiana (o pseudotirsiana) e il *Mágico prodigioso* di Calderón; le manca la profondità ideologica. Così come il *Capitán Belisario* di Mira de Amescua non è che un abbozzo delle tragedie politiche di Calderón, e la *Fénix de Salamanca* (La Fenice di Salamanca) [636] non è più di un'anticipazione della forma matura della "comedia de capa y espada". Mira de Amescua è uno scrittore ricchissimo, ma non è un grande drammaturgo. Creò le forme nelle quali il suo ammiratore e discepolo Calderón insufflerà lo spirito vivificante.

Non è molto facile fare distinzioni tra le opere minori degli autori minori del teatro spagnolo: tutti cadono nella *routine* delle complicazioni assurde e delle conclusioni precipitose, dei discorsi retorici e delle digressioni liriche, del fatalismo eroico e del fanatismo religioso, non sempre sinceri. Il teatro spagnolo, che incanterà i critici stranieri del XIX secolo come espressione della Spagna “romantica” e “pittoresca”, subì nella stessa Spagna, dopo il 1898, un disprezzo di cui Azorín si fece portavoce; disprezzo dovuto al fatto che il teatro “nazionale” venne considerato come espressione della Spagna imperialista e inquisitoriale, della Spagna di uno sforzo enorme al servizio di un ideale assurdo e “reazionario”, di un movimento frenetico che finì nell’apatia. Ma si prestò un’attenzione particolare a Ruiz de Alarcón, il drammaturgo differente che pretese di conferire un nuovo senso al movimento drammatico.

Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza (1581-1639) è differente in tutti i sensi. Mentre gli altri drammaturghi spagnoli scrivevano decine e centinaia di opere teatrali, egli ne produsse soltanto poco più di una dozzina. Gli altri scrivevano per la massa del popolo; lui per i conoscitori. E quando non ebbe successo, accusò Lope de Vega di aver aperto una via sbagliata. Ma la sua via [637] non è il gusto dell’élite, che sarebbe aristocratico-gongorista, bensì la semplificazione dello schema novellistico della drammaturgia spagnola, al punto di avvicinarsi al classicismo francese, dal quale si distingue, a sua volta, per il suo anticonformismo di moralista indipendente. Ruiz de Alarcón è un caso singolare.

Le spiegazioni del “caso” pervengono tutte allo stesso risultato: risentimento. I contemporanei si prendevano gioco dei deformi; Ruiz de Alarcón era gobbo ed era quasi uno straniero, essendo nativo del Messico. I romantici del XIX secolo compiansero in de Alarcón un genio incompreso, del tipo del *Chatterton* di Vigny⁸². Gli psicologi moderni mettono assieme tutti questi motivi e parlano senza riserve di risentimento; e dal risentimento nasce, secondo Nietzsche, il moralismo. Ma queste spiegazioni non sono ben fondate. Non conosciamo abbastanza la personalità di Ruiz de Alarcón per poter parlare di complessi di inferiorità. Nella sua opera non si sono scoperte particolari tracce della sua origine messicana. L’interpretazione romantica non va molto d’accordo col carattere semiclassicalista della sua drammaturgia, e il suo famoso moralismo si rivela piuttosto un amoralismo, indifferente od ostile alle convenzioni stabilite.

Ruiz de Alarcón è l’unico drammaturgo spagnolo in cui si percepiscano influenze della commedia latina, soprattutto di Terenzio. Come il romano, che creò il motto dell’umanesimo morale (*Nihil humani a me alienum puto*) de Alarcón evita il chiasso allegro della commedia popolare, preferendo il tono e i conflitti della società colta, senza grande *vis comica* ma con più urbanità. Respinge le convenzioni del teatro spagnolo, la composizione novellistica, la libertà sfrenata delle decisioni,

⁸² N. d. t.: Su Chatterton cfr. cap. 6.3, pp. 1206-1207; su Vigny cfr. cap. 7.3, p. 1562.

sostituendole con la logica implacabile delle conseguenze, col determinismo dei caratteri. Don García, ne *La verdad sospechosa* (La verità sospetta, 1619-20), diviene vittima delle sue stesse menzogne, e quanto più si sforza di sfuggire alle rete delle conseguenze tanto più rimane invischiato, al punto che, alla fine, la sua sola verità, il suo amore, è considerata una menzogna da coloro che hanno accettato le sue menzogne come verità. In questo non c'è nulla del moralismo convenzionale. Il miglior commento a questa famosa commedia è la versione francese di Corneille, *Le menteur* (Il mentitore), opera di senso strettamente moralista, nella misura in cui lo spagnolo condanna meno il mentitore che non le circostanze che lo hanno indotto a mentire; Valbuena sostiene questa interpretazione ideologica mediante l'analisi dell'altra grande commedia di Ruiz de Alarcón, *No hay mal que por bien no venga* (Non c'è male che non venga a fin di bene, 1634), nella quale [638] Don Domingo de Don Blas⁸³ si rivolta audacemente contro le convenzioni della società spagnola. Ruiz de Alarcón non è un moralista; al contrario, le sue commedie pretendono di evitare la condanna dei difetti morali trasformandoli in una comica incapacità; sarebbe interessante interpretare le sue commedie secondo i concetti di *Le rire* (Il riso) di Bergson. Il tentativo di sfuggire al fatalismo drammatico del teatro spagnolo portò al fatalismo morale e sociale, sia nelle commedie che nelle tragedie: Fernando, il *Tejedor de Segovia* (Il tessitore di Segovia), diviene un bandito per riabilitare il suo onore, ma la sua vera riabilitazione risiede nella grandezza dello stoicismo con il quale sopporta gli ingiusti sospetti. Nella tragedia come nella commedia Ruiz de Alarcón è sempre il medesimo: il suo unico criterio è il valore umano della personalità. Non è un classico, ma un grande umanista, la cui opera è adombrata da un chiaroscuro rembrandtiano: un umanista barocco.

Il caso singolare di Ruiz de Alarcón non serve, e di fatto non servì ai critici del 1898, per “salvare” il teatro spagnolo. Ma lo stesso Azorín tornò alla fine ad elogiare Calderón, opponendosi al lopismo entusiasta della critica semiromantica di Menéndez y Pelayo. In Calderón il teatro spagnolo, considerato “assurdo”, rivelò il proprio senso, tornando ai concetti e ai precetti del Barocco gesuita. Anche Calderón fu discepolo dei padri della Compagnia.

La storia letteraria postuma di Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) percorse le medesime fasi di quella di Lope de Vega, solo in senso contrario. Prescindendo [639] dall'ultima fase, si potrebbe dire che una giusta valutazione di Calderón fu possibile soltanto quando Lope de Vega venne disprezzato, e viceversa. I romantici che paragonarono Calderón a Dante e a Shakespeare non vollero sapere nulla di Lope de Vega. Menéndez y Pelayo, che diede inizio alla moderna comprensione di Lope de Vega, disprezzava Calderón come un costruttore schematico e uno spirito arido, e quasi lo odiava. Oggi i due drammaturghi si distinguono meglio: Lope come rappresentante

⁸³ N. d. t.: Personaggio della commedia citata e anche titolo di un'altra commedia di Ruiz de Alarcón.

del Barocco popolare; Calderón come rappresentante del Barocco colto. Non era possibile giudicare Calderón con giustizia prima di scoprire o di riscoprire il Barocco. Rimane solo da fare il tentativo di spiegare il teatro di Calderón come conseguenza logica del teatro di Lope de Vega.

Alcune opere teatrali di Calderón, come *El Alcalde de Zalamea* (Il sindaco di Zamalea, ca. 1636), la potente tragedia della riabilitazione dell'onore del semplice cittadino davanti al re, sono rielaborazioni di opere di Lope de Vega. In queste opere Calderón rivela subito una grande superiorità nella costruzione drammatica, così solida che i personaggi sembrano prigionieri della logica degli avvenimenti, ma in un altro senso, diverso da quello osservato in Ruiz de Alarcón: non sono prigionieri dei loro stessi atti, bensì delle convenzioni e dei concetti, religiosi o sociali, [640] che l'ambiente impone loro. In questo gruppo (vertice del teatro spagnolo "di routine") si trovano molte delle opere più famose di Calderón, che corrispondono a temi di Lope de Vega o di altri drammaturghi precedenti. Opere drammatiche aventi per tema la storia antica o straniera, perfettamente spagnolizzate, come *La gran Cenobia* (La grande Zenobia) o *El cisma de Inglaterra* (Lo scisma d'Inghilterra), che hanno lo stesso intreccio del *King Henry VIII* di Shakespeare; opere di carattere biblico come *Los cabellos de Absalón* (I capelli di Assalonne); opere del ciclo della cavalleria, come *El puente de Mantible* (Il ponte di Mantible); opere di esaltazione religiosa, come *La aurora en Copacabana* (L'aurora a Copacabana) o *La devoción de la Cruz* (La devozione della Croce), in cui il tema del *Condenado por desconfiado* appare in maniera positiva, come l'assoluzione celeste del criminale che si è mantenuto devoto. Infine le "opere dell'onore", con in testa l'*Alcalde de Zalamea: La niña de Gómez Arías* (La bimba di Gómez Arías), *Las tres justicias en una* (Tre giustizie in una), *A secreto agravio secreta venganza* (A oltraggio segreto, segreta vendetta), *El médico de su honra* (Il medico del proprio onore), tragedie dell'orrore che provocarono grande ripugnanza in molti critici stranieri, e che tuttavia hanno un effetto irresistibile sul palcoscenico. Il concetto feticista dell'"onore" non è un'invenzione di Calderón; è piuttosto un'invenzione di Lope de Vega. Di Calderón è la logica implacabile della sua applicazione. Il rigore della composizione drammatica corrisponde al rigore delle convenzioni, secondo il motto dell'arte di Calderón: «*hacer más representable el concepto*»⁸⁴. Il linguaggio riccamente metaforico, i forti contrasti, l'atmosfera cupa, l'abbondanza delle decorazioni sceniche, tutti questi elementi barocchi servono a nascondere e a rivelare il tema principale di Calderón e del teatro spagnolo: la libertà d'azione dei personaggi è ridotta, limitata dagli interventi della Grazia divina, del demonio, delle convenzioni sociali. Quella stessa limitazione della libertà d'azione governa le famose *comedias de capa y espada: Dama Duende* (La donna fantasma), *Casa con dos puertas mala es de guardar* (Una casa con due porte è difficile da custodire), *No siempre lo peor es cierto* (Non sempre il peggio è

⁸⁴ N. d. t.: «Rendere più rappresentabile il concetto».

certo), *Antes que todo es mi dama* (Prima di tutto, la mia donna), *La banda y la flor* (La sciarpa e il fiore), *Guárdate del agua mansa* (Guardati dall'acqua cheta), *El escondido y la tapada* (Il nascosto e la velata), *Peor está que estaba* (Di male in peggio), *Mejor está que estaba* (Di bene in meglio). Nonostante il ricchissimo talento comico di Calderón, non si raggiunge, di fronte a queste complicazioni troppo ingegnose, un'allegria spensierata. Lo sfondo filosofico, anche nelle commedie, è il fatalismo. La "libertà" sfrenata del teatro di Lope de Vega si scontra, in Calderón, con lo stoicismo barocco, e il dogma cattolico col fatalismo drammatico.

Evidentemente, si tratta di un fatalismo di un cattolico assai ortodosso. L'uomo soffre a causa del peccato originale: «*El delito mayor del hombre es haber nacido*»⁸⁵; da ciò il pessimismo di Calderón: la vita gli sembra un sogno confuso, o un'illusione demoniaca, ovvero una commedia puramente allegorica [641] (*El Gran Teatro del Mundo*, Il gran teatro del mondo). Ma il dogma cattolico non ammette la perversione totale della natura umana: lascia sempre aperta la porta alla Grazia e alla conversione, e conserva sempre il libero arbitrio. Per conciliare questi due concetti, Calderón si serve di un apparato ideologico più complesso di quanto si pensasse un tempo, quando il suo teatro era considerato soltanto come una rappresentazione drammatica del dogma cattolico per la catechesi pubblica; entrano in gioco concetti della neoscolastica di Suárez per difendere il libero arbitrio contro il Destino drammatico, concetti dello stoicismo di Seneca per spiegare psicologicamente la resistenza alla conversione, e perfino una teoria epistemologica, un po' simile a quella di Descartes, per spiegare il carattere illusorio della vita e del mondo⁸⁶.

Tutti questi motivi si ritrovano nell'opera principale di Calderón, *La vida es sueño* (La vita è un sogno, 1635). Il re Basilio aveva fatto educare il proprio figlio Sigismondo in una torre in mezzo alla foresta, lontano dal mondo, temendo le profezie degli astrologi secondo cui il figlio sarebbe diventato un tiranno e avrebbe depresso suo padre. Ma non è possibile sfuggire al Destino: al suo primo contatto col mondo Sigismondo rivela il suo carattere, così terribilmente tirannico che si rende necessario rinchiuderlo di nuovo, placandolo col dirgli che quei momenti di libertà erano stati soltanto un sogno. E' una lezione ideologica; e quando una rivoluzione libera il principe e il padre, sconfitto, è ai suoi piedi, Sigismondo si domina, ricordando

...*que toda la vida es sueño,*
*y los sueños sueños son*⁸⁷.

⁸⁵ N. d. t.: CALDERÓN DE LA BARCA, *La vida es sueño*, atto I, scena II: «Il maggior delitto dell'uomo è quello d'esser nato».

⁸⁶ Cfr. A. VALBUENA PRAT, *Literatura dramática española*, Barcelona, 1930.

⁸⁷ N. d. t.: CALDERÓN DE LA BARCA, *La vida es sueño*, atto II, scena XIX: «perché tutta la vita è un sogno, e i sogni non sono altro che sogni».

Questo idealismo filosofico informa le principali tragedie di Calderón: *El príncipe constante* (Il principe costante, 1629), tragedia del martire della fede, e *El mayor monstruo los celos* (Il maggior mostro, la gelosia, 1635), trasformazione della storia del tiranno Erode in tragedia del martire dei propri errori. In queste opere teatrali l'onore del principe cristiano e quello del marito che si ritiene ingannato è la forza di resistenza degli stoici. Ciò che essi aborriscono, come tentazione demoniaca, è il sapere, la scienza: dottrina della quale *El mágico prodigioso* (Il mago dei prodigi, 1637) costituisce la tragedia.

Calderón ammette un'unica scienza: la teologia, scienza che libera dal Destino. La suprema vittoria della sua arte di “rendere più rappresentabili i concetti” [642] della teologia si manifesta nelle allegorie dei drammi sacri. Per questo l'unico tema, sempre ripetuto, dei suoi *autos* è la redenzione, resa “rappresentabile” nell'Eucaristia. Che sia *La cena de Baltasar* (Il banchetto di re Baldassarre) o *El divino Orfeo* (Il divino Orfeo), *El gran teatro del mundo* o *La viña del Señor* (La vigna del Signore), in fondo si tratta sempre dello stesso tema del principale dei suoi *autos*: i *Misterios de la Misa* (I misteri della messa). Le allegorie, che rendono queste opere una lettura fredda, acquistano una vitalità sorprendente quando le stesse opere vengono rappresentate: in quel momento lo spettatore percepisce come, in base alla dottrina dell'Incarnazione, tutto il mondo visibile sia santificato; gli argomenti biblici, storici, romanzeschi e perfino della mitologia pagana servono a “rappresentare” l'ineffabile, la “*latens Deitas*”⁸⁸. Negli *autos* il problema del libero arbitrio cessa di esistere, perché l'uomo redento non ne ha più bisogno. Nelle sue ultime opere Calderón preferisce ostinatamente il mondo della mitologia pagana: un paganesimo allegorico e una mitologia puramente decorativa. L'uomo, illuminato dalla scienza divina (*La estatua de Prometeo*, La statua di Prometeo), è al di là delle tentazioni, come dimostra la drammatizzazione delle avventure di Ulisse in *El mayor encanto, amor* (Il miglior incanto, l'amore, 1635); vive in un regno al di sopra della realtà, come nei giardini di Semiramide (*La hija del aire*, La figlia dell'aria, 1653), in un mondo incantato che non è più possibile “rendere rappresentabile” con la parole: semmai con decorazioni fantastiche, mediante un'arte scenografica incredibile, come nel teatro gesuita, con balletti, fuochi d'artificio e molta musica.

Non c'è nulla che sia più distante dall'Antichità classica di queste opere di argomento classico. Forse per questo i romantici vedevano Calderón come un poeta romantico; la sua ideologia sarebbe stata il cattolicesimo dogmatico degli *autos*, e nulla più; e i protestanti moderni non potevano evitare di vedere un romanticismo fantastico in una fede a loro tanto estranea. Per Calderón, tuttavia, il dogma rappresentava la suprema realtà. Non c'è nulla di soggettivo, di sentimentale o di arbitrario in Calderón, non c'è alcun romanticismo: la sostituzione del simbolismo con il realismo

⁸⁸ N. d. t.: Divinità nascosta, Dio nascosto.

intellettuale delle allegorie è piuttosto il difetto principale della sua arte. Il suo stile non è neppure fantastico, come invece appariva prima che lo stile barocco fosse ben conosciuto e definito. Con tutto ciò, Calderón non è un gongorista. Secondo un'intuizione de José María de Cossío⁸⁹, occorrerebbe distinguere tre forme di poesia culteranista: quella di Góngora, quella di Jaureguí, e quella di Calderón. Interpretando sul piano ideologico tale [643] distinzione, Góngora è naturalista, Jaureguí stoico e Calderón realista: realista nel senso della filosofia scolastica, che aveva appreso presso i gesuiti. Nelle sue opere profane il mondo si scompone in sogno e illusione, perché nulla è veramente reale; negli *autos* tutto il mondo è reale in funzione delle sue relazioni con la divinità; nelle ultime opere mitologiche è reale soltanto ciò che non può essere detto, l'ineffabile. Da ciò la rinuncia alla parola e la conclusione, come nel teatro gesuita, in musica, in melodramma.

Come tra i discepoli di Lope de Vega esistono dei calderoniani *ante litteram*, come Mira de Amescua, così tra i discepoli di Calderón esistono dei lopisti, che all'interno della nuova disciplina drammatica mantengono la forza elementare del gusto popolare. Da ciò la freschezza poetica, che si unisce al potere drammatico, di Francisco de Rojas Zorrilla (1607-1648). *García del Castañar*, più noto col titolo di *Del rey abajo, ninguno* (Al di sotto del re, nessuno), è uno dei drammi più forti del teatro spagnolo: il conflitto dell'eroe che sospetta un amore tra la sua sposa e il re e tuttavia non può vendicarsi sulla persona sacra del monarca pare convenzionale; ma è realmente tragico, perché Don García non si sente capace, contro tutte le convenzioni teatrali dell'epoca, di scegliere l'altra alternativa e ammazzare la moglie. Questa innovazione originale fa parte, in Francisco de Rojas, di un sistema di originalità drammatiche sorprendenti: indipendenza morale della donna, sentimento dell'onore senza feticismo, superiorità delle relazioni familiari rispetto a quelle sociali; è un umanesimo differente da quello di Ruiz de Alarcón, ma anche più umano rispetto a tutta quanta la drammaturgia [644] spagnola. Américo Castro parla di erasmismo postumo, cosa che ha soltanto il valore di un'approssimazione. In verità in questo discepolo di Calderón vivono gli istinti popolari e democratici di Lope de Vega, che si rivelano anche nel popolarismo di opere a tema biblico come *La Viña de Nabot* (La vigna di Nabot), nella vivificazione tragica della leggenda, come in *El Caín de Cataluña* (Il Caino di Catalogna), nell'abbondante umorismo di commedie come *Abre el ojo* (Apri gli occhi) e *Lo que son mujeres* (Ciò che sono le donne), nel brio di una commedia come la famosa *Donde hay agravios no hay celos* (Dov'è l'onta non è la gelosia); ma sempre con la potenza costruttiva calderoniana. Fosse vissuto qualche anno in più, Francisco de Rojas sarebbe stato uno dei maggiori drammaturghi della letteratura universale e la sua opera la sintesi definitiva degli elementi del teatro spagnolo.

⁸⁹ J. M. Cossío, *Siglo XVII*, Buenos Aires, 1939.

Nella drammaturgia calderoniana esiste un aspetto schematico che è possibile apprendere, e molti lo appresero. Enorme è il numero di opere teatrali sopportabili o apprezzabili prodotte da autori secondari, dalla collaborazione di diversi “ingegni” o da anonimi, sparse nelle grandi raccolte dell’epoca⁹⁰. Solo alcuni nomi, un po’ meglio definiti, sopravvivono: Juan de la Hoz y Mota (1622-1714) creò in *El montañés Juan Pascual* (Il montanaro Juan Pascal) una delle più forti tragedie dell’onore del teatro spagnolo, fonte di *El zapatero y el rey* (Il calzolaio e il re) di Zorrilla. Lo stesso poeta romantico del XIX secolo [Zorrilla] trasse la trama della sua opera drammatica *Traidor, infanado y mártir* (Traditore, infanado e martire, la storia di un falso Don Sebastião del Portogallo) dal *Pastelero de madrigal* (Il pasticcere di Madrigal) di Jerónimo Cuéllar (1622 – ca. 1669), un’altra potente tragedia; il confronto tra questo dramma e altri due aventi una trama simile, il *Perkin Warbeck* dell’elisabettiano John Ford e il *Demetrius* del classicista tedesco [645] Schiller, potrebbe illustrare nella maniera più precisa il sistema e le convenzioni del teatro spagnolo. Un confronto del genere, partendo tuttavia da posizioni aristoteliche oggi abbandonate, lo aveva già fatto Lessing nel XVIII secolo, raffrontando il *Conde de Essex* di Antonio Coello (1611-1652), con l’*Essex* francese di Thomas Corneille e quello inglese di John Banks; e la tragedia solenne, retorica e ben costruita del calderoniano spagnolo aveva riportato diversi meriti rispetto alle altre, davvero mediocri. Un’altra opera di Coello, *Los empeños de seis horas* (Gli impegni di sei ore), è così perfettamente calderoniana che fu attribuita al maestro. Sul finire del XVII secolo il teatro spagnolo ha un aspetto uniforme. Gli effetti scenici, sempre ripetuti (e questo già senza gli intenti ideologici di Calderón) producono quella stessa impressione che Meredith aveva ricevuto dall’intero teatro spagnolo, e che così è stata citata da Azorín: «*lo preciso de los contornos como si fueran de esqueleto; lo rápido de los movimientos, como si fueran de títere. La comedia española puede ser representada por un cuerpo de baile; y el recuerdo que deja su lectura se define con algo así como el agitado arrastar de muchos pies*»⁹¹. Questa critica coglie nel segno, in ciò che dice, soltanto rispetto all’ultima fase dell’evoluzione [del teatro spagnolo]. In quel momento non era più possibile sfuggire alla trasformazione della commedia in balletto e melodramma. Il tentativo di Antonio de Solís y Rivadeneyra (1610-1686) di avvicinarsi alla commedia moralista di tipo francese non trovò successori. Rimase solo la possibilità di sottomettersi consapevolmente alla tendenza generale, nel senso di creare commedie intenzionalmente irreali, fantastiche.

⁹⁰ Le opere dei drammaturghi spagnoli del XVII secolo furono pubblicate con una trascuratezza incredibile. Nell’edizione delle opere di Lope de Vega si trovano numerosi drammi di altri autori; si ricorda anche il caso del II volume delle opere teatrali di Tirso de Molina. Molti drammi di Lope de Vega, Guillén de Castro, Pérez de Montalbán, Vélez de Guevara, Mira de Amescua e Francisco de Rojas si trovano pubblicati nella raccolta *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España*, 58 voll., Madrid, 1652-1704. Questo grande repertorio è la fonte principale per la conoscenza dei drammaturghi minori, come Coello, Hoz y Mota, Cuéllar, Cubillo, etc.

⁹¹ N. d. t.: «La precisione dei contorni, come fossero quelli di uno scheletro; la rapidità dei movimenti, come fossero quelli di una marionetta. La commedia spagnola può venire rappresentata da un corpo di ballo; e il ricordo che lascia la sua lettura si può definire come qualcosa di simile al movimento agitato di molti piedi».

Un precursore di questo ultimo stile teatrale spagnolo è Álvaro Cubillo de Aragón (ca. 1596 – 1661). Valbuena Prat, che lo ha riscoperto, lo paragona al direttore di un teatro di burattini che rappresenta le sue commedie in un giardino del Rococò; ma ne mette in rilievo le qualità di poeta minore dal gusto raffinato. Non è giusto tuttavia vedere in Augustín Moreto y Cabaña (1618-1669) [646] solamente uno dei rappresentanti dello stesso stile drammatico. Quando, agli inizi del XIX secolo, i romantici scoprirono il teatro spagnolo, ancora incapaci di distinguere bene personalità e correnti si entusiasmarono per Moreto, forse perché lo stile urbano, semiclassico del suo dialogo offriva meno difficoltà di comprensione. La sua commedia *El desdén con el desdén* (Disprezzo con disprezzo, 1654), finissima e un po' preziosa, potrebbe essere paragonata alle commedie di Marivaux; fu tradotta in tutte le lingue (a volte con il titolo *Dona Diana*) ed è una delle poche commedie spagnole che si conquistarono un posto nel repertorio internazionale. Oggi piace meno, e la riscoperta che la maggior parte delle opere di Moreto è una rielaborazione di quelle di Lope de Vega e di altri predecessori ne ha sminuito non poco la gloria. Questo è in parte ingiusto, perché le rielaborazioni sono quasi sempre superiori agli originali per l'eleganza del dialogo e la musicalità del ritmo scenico, e perché l'opera drammatica di Moreto presenta diversi altri aspetti interessanti, al di là della commedia dell'alta società. *El valiente justiciero* (Il coraggioso giustiziere) è una tragedia impressionante; *La adúltera penitente* (L'adultera penitente) è una delle migliori commedie di santi del teatro spagnolo; *Trampa adelante* (La trappola) e *El lindo Don Diego* (Il bel Don Diego) sono commedie dall'irresistibile effetto comico. Solamente, Moreto non conferisce realtà drammatica ai suoi lavori; tutto è gioco di immaginazione, sebbene non fantasioso e regolato dalle norme strettamente logiche della drammaturgia calderoniana.

Il salto verso la pura fantasia fu compiuto da Francisco Antonio de Bances Candamo (1661-1704), altra scoperta di Valbuena Prat: è uno degli ultimi poeti gongoristi e, allo stesso tempo, un drammaturgo che unisce la musica verbale di Góngora e la scenografia fantastica dei drammi mitologici di Calderón. Oggi la sua arte [647] ricercata è in grado di impressionare critici esigenti. Ai suoi tempi un'altra arte, più sontuosa e più fantastica, sconfisse sul palcoscenico la parola: il melodramma⁹². Nei primi anni del regno della casa di Borbone il sovrano del teatro spagnolo fu il castrato italiano Carlo Farinelli. Con lui vennero poi i compositori italiani, Conti, Domenico Scarlatti, Galuppi; e quando vi fu bisogno di parole, le richiesero a Metastasio. Lo stesso fenomeno, la vittoria del melodramma italiano, fu meno sentito nella stessa Italia e in Portogallo perché questi paesi non possedevano un teatro nazionale. Ma la “distruzione del teatro nazionale attraverso l'influenza nefasta del melodramma italiano” non è che un luogo comune della storiografia letteraria, romantica, prima della scoperta del Barocco. Lo stesso melodramma italiano costituisce

⁹² E. COTARELO Y MIR, *Orígenes y desenvolvimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid, 1917.

l'ultima fase del teatro barocco, conseguenza logica e fatale delle premesse del teatro della Controriforma; anche il teatro gesuita terminò nel melodramma, una fine alla quale il teatro spagnolo era predestinato dall'epoca della trasformazione del teatro popolare attraverso la sintesi di Lope de Vega. Fu la conseguenza logica di una giusta aspirazione: il teatro della Controriforma è la "rappresentazione", il "rendere rappresentabile" della poesia culteranista, che aspirava a trasformare la lingua in musica verbale e alla fine in musica.
