

IL TEATRO BAROCCO NELLA PROSPETTIVA LETTERARIA
DEL PRIMO OTTOCENTO

Ermanno Caldera

Nella seconda metà del Settecento e nella prima metà dell'Ottocento si coltivò la grande illusione di poter far rivivere il teatro barocco: nel secolo XVIII si pensò di poter creare le condizioni per una sua reviviscenza nel quadro del neoclassicismo, mentre nel secolo seguente si credette a una continuità ideale fra barocco e romanticismo.

Il problema naturalmente non sorse finché non mutarono i codici estetici e ideologici, fatto che si verificò all'incirca verso la metà del Settecento. Prima infatti il teatro del secolo d'oro sopravviveva, sia pure in una esistenza opaca e stentata, nelle opere degli epigoni che si muovevano sulla scia di Calderón. Ma quando alla generazione di Cañizares, di Zamora e di Bances Candamo succedette quella di Huerta, di Moratín, di Jovellanos — che, a grandi linee, coincideva con il regno riformista di Carlo III — si scatenarono le discussioni che ebbero come palestra l'Accademia del "Buen Gusto"; Luzán e i Moratín presero le debite distanze dal teatro anteriore; Sebastián y Latre aprì la feconda strada delle *refundiciones* e via dicendo.

Tutte queste operazioni critiche si fondavano sul presupposto, più o meno esplicito, più o meno consapevole, che il teatro barocco fosse ormai morto e che pertanto se ne potesse trattare col distacco e con lo spirito critico che la distanza storica determina di fronte a cicli ormai conclusi. Peraltro era troppo radicata la tradizione e troppo intensa la popolarità di quel teatro perché lo si potesse tranquillamente seppellire: per questo i letterati settecenteschi cercarono di salvarne il salvabile sottoponendolo ai nuovi canoni estetici: a volte, affermava paradossalmente N. Moratín, poteva bastare il cambio di una sola parola.

In realtà, si trattò di operazioni più complesse che costringevano entro i limiti delle unità aristoteliche un teatro abituato a continui cambi di scena e a notevoli balzi temporali: dal Genesi al giudizio finale, aveva affermato iperbolicamente Lope. Certo, in tal modo si permetteva al teatro “antico”, come lo si definiva, di sopravvivere in un clima culturale affatto diverso; in realtà, quella che saliva alle scene settecentesche era per lo più una falsificazione che snaturava i modelli originali per garantire ad essi un’esistenza del tutto artificiale. Se mi si passa l’immagine, vorrei dire che il teatro del secolo d’oro sopravviveva nel “polmone d’acciaio” del neoclassicismo.

Tuttavia, quando il classicismo era ormai entrato nella fase del declino, si ebbe, forse per influsso del romanticismo incipiente, un ritorno di fiamma in favore del teatro barocco, che si prese a considerare nella nuova prospettiva di un possibile modello e di stimolo al rinnovamento del teatro contemporaneo.

Sono ben note le esortazioni a ripercorrere il cammino aperto dal *Siglo de oro* (“Seguid, seguid su ejemplo...”) che Martínez de la Rosa rivolgeva ai giovani nel 1827, dalle pagine della sua *Poética*; meno nota è invece la *Advertencia* che nel 1829 Javier de Burgos faceva precedere alla sua commedia *Los tres iguales*. Vi riferiva di una “riunione di letterati” di opere nuove capaci di riprendere “el movimiento y el calor” del teatro barocco, senza tuttavia venir meno al rispetto delle regole. Aggiungeva Burgos che, per dimostrare la fattibilità di un tale programma, aveva composto per l’appunto l’opera che ora pubblicava, con la quale aveva voluto gareggiare con Calderón (*Cuanto veo, tantas quiero*) e Solís (*El amor al uso*). Con ciò non aveva cercato di

eclipsar a nuestros dramáticos antiguos, sin rendirles al contrario un homenaje solemne señalando a la juventud estudiosa el camino que ellos abrieron, e indicando las precauciones con que el gusto aconseja seguir sus huellas.

Terminava infine domandandosi: “¿No valdría esto tanto a lo menos como refundir sus comedias?”¹.

Burgos invertiva dunque l’ordine tradizionale, proponendo che, invece di adattare la *comedia* antica al gusto moderno, toccasse al teatro contemporaneo seguire il modello di quello settecentesco. Era in certo senso una terza via che si differenziava tanto da quella percorsa dai *refundidores* neoclassicisti, quanto da quella teorica, e nel fondo generica, rivalutazione dell’antico teatro proposta da Böhl e da Durán,

1. Javier de Burgos, *Los tres iguales*, Madrid, Ed. Burgos, 1928. La commedia fu rappresentata al Teatro de la Cruz il 17 novembre 1827.

sulle orme di Schlegel. All'atto pratico tuttavia, anche la proposta di Burgos si rivelò impraticabile: *Los tres iguales* non faceva altro che ripetere situazioni topiche della commedia lopesca, senza tuttavia violare le regole. Era, in altri termini, un prodotto assai simile alle *refundiciones* o alle *comedias arregladas* che tanto abbondavano, all'epoca, sulle scene spagnole.

In realtà, qualsiasi intento di rinnovare il teatro barocco da parte dei classicisti non poteva non naufragare nell'inanità di un'imitazione fredda e superficiale. Non poteva infatti sussistere una vera evoluzione, che presuppone continuità, laddove, fra cultura secentesca e cultura del tardo Settecento o del primo Ottocento, si alzava lo stesso diaframma che separava nettamente le strutture socio-politiche della Spagna degli Asburgo da quella dei Borboni.

Quello che fu negato ai classicisti parve invece che lo avrebbero potuto conseguire i romantici. Lo storicismo col suo sguardo rivolto al passato, carico di nostalgia e di simpatia, nonché il richiamo alla tradizione nazionale — aspetti tipici del movimento romantico — dovevano per forza di cose favorire questo ritorno a un'epoca storica nella quale — grazie a un'interpretazione che è tuttora quasi universalmente accettata — si riteneva di poter scorgere il momento più *castizo* della civiltà spagnola. Guglielmo Schlegel aveva autorevolmente affermato che gli spagnoli avrebbero dovuto riprendere le mosse da Calderón e operare nel suo spirito: “im Geist ihrer grossen Dichter zu schaffen fortfahren”².

Un tale concetto o, se si preferisce, un tale desiderio, riaffiorava negli scritti di Böhl e di Durán, il cui fine era bensì, sulla scia delle polemiche settecentesche, quello di difendere e rivalutare il teatro barocco, ma era pure, sia pure in subordine, quello di stimolare la ripresa del teatro nazionale³.

Si andava così rafforzando l'idea di una continuità fra il secolo XVII e il XIX, che naturalmente poteva sussistere solo a patto di considerare il secolo interposto come una deviazione verso forme di vita e di cultura xenofile, inconciliabili pertanto con l'autentico *Volksgeist*: che era per l'appunto quanto proclamavano Durán e i vari suoi seguaci.

2. A. W. Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, II, Bonn-Leipzig, Schroeder, 1923, XIV Vorl., p. 284.

3. Sull'origine settecentesca delle idee di Böhl, cfr. il saggio di G. Carnero, *N. Böhl de Faber y la polémica dieciochesca sobre el teatro*, in “Anales de la Universidad de Alicante”, 2 (1982), p. 291.

Inoltre, nel terreno specificamente letterario, dominava una discreta confusione di termini che favoriva non poco l'idea della continuità: in effetti l'uso che Böhl, Durán, i redattori dell'"Europeo" e parecchi altri che polemizzarono sui periodici del tempo, fecero dei termini "romancesco", "romántico" e dei loro derivati ne permetteva l'applicazione tanto alle manifestazioni secentesche (teatrali essenzialmente, poiché alla lirica culterana si guardava con notevole diffidenza) quanto alla produzione letteraria contemporanea.

Dal pari, non si deve sottovalutare l'opinione corrente — diffusa dapprima in Francia, in Germania e in Inghilterra e infine accettata anche dagli Spagnoli — di un romanticismo autoctono, latente da sempre in Spagna ma che, per una convenzione generalmente accettata, pareva emergere nella sua pienezza durante il regno degli Asburgo.

Volger lo sguardo al *Siglo de Oro*, in particolar modo alla sua eccezionale stagione teatrale, allo scopo di trarne un valido insegnamento per l'età presente significava dunque, per gli Spagnoli degli anni Venti e, più ancora, dei Trenta, non solo abbeverarsi alle fonti del più puro spirito *castizo*, ma anche compiere un dovere patriottico. La "unione del passato col presente" che Durán invocava dalle pagine del suo *Discurso* era infatti l'opposto di quel "partido literario antinacional" che l'autore ravvisava nella fazione dei classicisti.

Sulla "Revista Española" del 1835 comparve una famosa esortazione a "romanticizzare" il teatro spagnolo proprio in nome di un siffatto romanticismo ispanico perenne: "romántica es nuestra historia, romántico nuestro cielo... románticese también nuestra escena".

A parte l'originale formulazione, l'appello era l'espressione di un pensiero corrente lungo gli anni Trenta, del quale peraltro si fecero portavoce alcuni fra i più illustri letterati del tempo; e già Alcalá Galiano, agli esordi del romanticismo spagnolo, aveva proposto di discutere se "la clase de drama del siglo XVII es susceptible de cultivo y mejoras para dar de sí una producción nacional robusta y lozana"⁴.

Le due citazioni ora addotte si riferiscono a un momento (1834-35) nel quale ancora ben pochi drammi romantici sono saliti alle scene e quindi le speranze sono intatte. Ma quando la drammaturgia romantica è ormai un fenomeno pienamente realizzato, queste aspirazioni non sono state ancora tradotte in pratica, come sembra attestare Enrique Gil, il quale, nel 1839, in piena fioritura romantica, dichiara:

4. Cfr. *Obras completas de D. A. de Saavedra*, II, Madrid, Biblioteca Nueva, 1954, p. XIX.

al romper un orden de ideas establecidas [ossia, il sistema classicista] podían muy bien volver nuestros ingenios los ojos a otro orden más antiguo y respetado, fundado en un principio más fecundo y más análogo a la sensibilidad de nuestro pueblo. Hablamos del teatro antiguo español [...]. Nuestros dramáticos [...] no tenían otra cosa que hacer sino perfeccionar, si era dable, un instrumento maravilloso, o imaginar obras en que emplearlo dignamente.

Il che non si era verificato, se doveva lamentare:

el desvío y tibieza con que muchos de nuestros modernos ingenios han mirado el estudio detenido y grave del teatro antiguo, porque a ellos está reservado (y aún deben mirarlo como una obligación) el restituir a nuestra escena la nacionalidad que debe tener según las condiciones del estado actual de la civilización⁵.

Non si mostrava altrettanto pessimista Hartzenbusch nel suo *Discurso de las unidades dramáticas*, dove tuttavia sembra alludere più a un programma *in fieri* che a un'effettiva realtà. Scriveva nel 1839 sul "Panorama":

El nuevo sistema, que para nosotros es harto viejo y aún ha sido el único popular en España, me parece más favorable al ingenio, más acomodado a nuestro gusto, más en armonía con nuestro hábitos, más propio en fin para constituir nuevamente entre nosotros un Teatro nacional⁶.

Sono gli ultimi accenni speranzosi, poiché già al principio degli anni Quaranta affiorano le delusioni. Gil y Zárate, pur riconoscendo una certa congenialità del teatro contemporaneo con quello del *Siglo de Oro*, compila un lungo elenco dei difetti di quest'ultimo, che giudica inaccettabili:

la excesiva complicación de la intriga, la inverosimilitud de los lances, lo violento de los desenlaces en lo general poco felices, la mala coordinación de las escenas, el frecuente cambio de las decoraciones, las chocarrerías de los graciosos, la falta de colorido histórico y de verdad en los caracteres etc.

Ma aggiunge pure alcune puntuali considerazioni d'indole storica: "el siglo actual y el de Lope no se parecen en nada... Hoy se exige más arte, más estudio, más profundidad"⁷.

In gran parte negativi, infine, appaiono i giudizi che vennero formulati in una sessione del Liceo, che per molti versi sembra ripetere quell'incontro del 1818 riferito da Javier de Burgos. Il tema, infatti,

5. *Semanario Pintoresco Español*, 1939, II serie, t. I, p. 348. Secondo E. Gil, solo tre opere rispondono a questi ideali, per di più parzialmente: *Don Alvaro*, *Doña Mencía*, *Cada cual con su razón* (rispettivamente del Duque de Rivas, di Hartzenbusch e di Zorrilla); un raggruppamento che oggi appare assai poco convincente.

6. "Panorama", 11 aprile 1839, II época, t. I, n. 15, p. 230.

7. "Revista de Madrid", 1841, III serie, t. I, pp. 116-117. Anche in "Revista de Teatros", n. 17, 1841, pp. 129-130.

era assai simile: “Fino a che punto possa essere conveniente, nell’epoca attuale, l’imitazione dei poeti drammatici spagnoli del secolo XVII”⁸.

Il cronista del periodico cui si deve la notizia riferisce che per primo prese la parola Bretón de los Herreros, il quale accusò il teatro secentesco di convenzionalismo, per cui suggerì di studiarlo ma di non imitarlo.

Analoghe considerazioni formulò Hartzenbusch, che evidentemente aveva perduto le illusioni di qualche anno prima, mentre Amador de los Ríos, riprendendo forse inconsapevolmente il programma enunciato da Burgos, affermò che lo si poteva imitare, purché con il buon gusto e con le modifiche imposte dai tempi nuovi. Rubí dichiarò che a quel teatro faceva difetto la verità, ma che lo si poteva imitare in certi aspetti isolati, come gli intrecci di Calderón o le battute spiritose di Tirso, purché, queste ultime, con qualche precauzione. L’unico che si mostrò favorevole a un’imitazione del teatro barocco fu Escosura, il quale addusse, in appoggio alle sue argomentazioni, la propria personale esperienza: ogni volta che lo aveva imitato, disse, aveva ottenuto i maggiori successi.

Totalmente ostile si dichiarò infine l’ultimo oratore, Nocedal, il quale, dopo avere elencato numerosi difetti di quel teatro, sostenne che il realtà c’era poco o nulla da imitare.

Considerando la data in cui si svolse (un anno dopo il *Tenorio*, l’anno stesso de *El hombre de mundo*), la sessione del Liceo ha il sapore di un consuntivo della stagione teatrale romantica “la cui epoca — come affermò Escosura in quella circostanza — è ormai trascorsa, per fortuna della letteratura”; e certamente coloro che parteciparono alla discussione dovettero risentire dell’influenza esercitata dalle opere che si erano rappresentate nell’ultimo decennio.

Ma in realtà, come si era comportato il teatro romantico nei confronti di quello barocco?

Alcuni drammaturghi, specialmente i primi, avevano imboccato la strada della rielaborazione dei temi che già erano stati trattati dai commediografi secenteschi: Larra con il suo *Macías* (antecedente: Lope), Hartzenbusch con i suoi *Amantes de Teruel* (antecedenti: Rey de Artienda, Tirso de Molina e Montalbán), Roca de Togores con *Doña María de Molina* (antecedente: Tirso) e, più tardi, Zorrilla col *Don Juan Tenorio* (antecedenti: Tirso, Córdoba e Zamora) avevano effettivamente sviluppato argomenti di questo genere. Ma il loro rapporto

8. La notizia è riferita da “El Español”, 28 aprile 1845.

con i possibili modelli era limitatissimo, poiché avevano ripreso solamente le linee generali della trama, che poi avevano svolto in maniera del tutto autonoma, per di più lasciandosi guidare da uno spirito e da una sensibilità letteraria del tutto differenti.

Analoghe considerazioni valgono per i tanti drammi ambientati all'epoca degli Asburgo (*Felipe II, La Corte del Buen Retiro, Bárbara Blomberg, Antonio Pérez y Felipe II, Carlos II el Hechizado*, per limitarci a quelli rappresentati nell'*annus mirabilis* 1837), i quali altro non sono che una ricostruzione pseudo-storica di un mondo lontano in cui venivano proiettati, in forma anacronistica, gli ideali del liberalismo contemporaneo.

In realtà, il dramma romantico spagnolo è assai più in debito verso Hugo e Dumas, da un lato, e verso la tragedia neoclassica dall'altro. Come era logico, peraltro, dal momento che esso era l'espressione di un'epoca e di una situazione politica e culturale che possedevano un'affinità molto più intensa con l'Europa contemporanea e con la Spagna riformista di Carlo III e di Carlo IV che con la nazione imperiale di Carlo V e dei suoi successori.

Del pari, sul piano genericamente letterario, i romantici si collocavano sulla linea evolutiva del classicismo settecentesco che aspirava soprattutto ad allontanarsi dagli scrittori barocchi, a sostituire la loro ampollosità con la semplicità, ad alzare confini all'immaginazione incontrollata, a cercare temi che fossero in consonanza con la realtà circostante, a elaborare un'espressione più genuina dei sentimenti: in una parola, a perseguire gli ideali di realismo e verosimiglianza. A dispetto di qualunque pregiudizio, i romantici erano, almeno nel momento dell'espressione, assai più aristotelici che platonici.

Tutte queste considerazioni valgono non solo per il dramma ma pure, e con maggior rigore, per la commedia romantica, il cui rapporto di dipendenza dal modello moratiniano — e, attraverso di esso, dall'abbondante produzione classicista della seconda metà del secolo XVIII — è un fatto anche troppo evidente.

Ci si domanda, allora: che cosa impararono i drammaturghi e i commediografi romantici dal teatro barocco? Impararono, per dirla con Bretón, ciò che poteva essere utile per “scuotere il giogo scolastico”⁹; vale a dire, per dare la spinta definitiva al processo evolutivo del teatro classicheggiante e trasformarlo in teatro romantico.

9. Nell'introduzione a *Marcela o ¿a cuál de los tres?*: cfr. *Obras escogidas de Don M. Bretón de los Herreros*, Paris, Garnier, s. a., t. I, p. 55.

Impararono pertanto a gustare le sfumature, contro la rigidità dei classicisti. Per questo opposero la polimetria alla monotonia della versificazione classicista; per questo modellarono i personaggi con duttilità, abbandonando il rigore tetragono degli eroi delle tragedie o l'eccessiva linearità di condotta che soffocava i personaggi delle opere comiche; per questo, infine, si orientarono verso un linguaggio connotativo in grado di attingere tutti i toni dell'espressività, allontanandosi decisamente dall'opaca denotatività propria dei classicisti.

Occorre tuttavia aggiungere che, se con questi suggerimenti i romantici ottennero di staccarsi dal classicismo per avviarsi sulla loro strada, non per questo, come si accennava poco fa, ritornarono al barocco, che, soprattutto a livello di linguaggio, respingevano decisamente.

Il teatro del *Siglo de oro* non fu dunque mai, per i romantici, una fonte diretta di imitazione. Fu un modello di comportamento.