

## CALDERÓN

### I. — « LA HIJA DEL AIRE ».

Risuonano e riempiono la campagna tutt'intorno musiche trionfali di guerra e canti d'amore, alla vittoria delle armi di re Nino. Lì ode, dal fondo della grotta in cui è custodita, Semiramide, la « figlia dell'aria », nata dagli amori di una ninfa e tenuta in vita dagli uccelli che curarono di nutrirla; e il cuore, a quei suoni, le balza nel petto, tra di dolcezza e di fierezza, di languore voluttuoso e d'ira guerriera, di lusinga e di rivolta, ed ella batte con violenza alla porta, gridando al sacerdote che l'ha in guardia che le apra, altrimenti si darà la morte. E a faccia con lui, che le comanda di tornare nella grotta, chiede con impeto, con vigore, con fermezza che la si lasci vivere la vita che le tocca in sorte. Sì, sa bene quel che la dea Venere ha annunciato: che essa sarà l'orrore del mondo, seminando tragedie e stragi e rovine, e che un re glorioso da lei sarà tiranneggiato e, infine, fatto morire. Sì, sa tutto questo. Ma perchè deve tremarne e tirarsi indietro, quando basta dubitarne e fidar nella propria mente per vincere il pericolo minacciato? E in ogni caso, se colà dentro rinchiusa dovrà essere straziata e uccisa dalla tormentosa immaginazione dei mali, non è meglio essere uccisa dalla loro cruda realtà? Ma il sacerdote ordina a due soldati di prenderla e rinchiuderla con la forza, e a questo essa, discacciando da sè quei villanzoni, che non le mettano le mani addosso, e si ritira e rientra nel suo chiuso.

Poi viene chi la libera e le apre dinanzi l'ampio mondo, e nel mondo si precipita la sua corsa fatale, conforme alla legge della sua vita: di lei, la cui bellezza soggioga capitani vittoriosi e re possenti, di lei che accende amore e non mai partecipa all'amore, che unicamente ambisce di salire sempre più alto e dominare, crudele e indifferente, sicura ed eroica; finchè nell'ultima sua battaglia è vinta ed è ferita a morte. Le passano nell'immaginazione in quegli estremi istanti gli uomini che son periti per lei, quelli che essa ha uccisi, quelli a cui ha strappato ciò che era di loro diritto:

¿Qué quieres, Menón, de mí,  
de sangre el rostro cubierto?  
¿Qué quieres, Nino, el semblante  
tan pálido y macilento?  
¿Que quieres, Ninias, que vienes  
a afligirme triste y preso?

Ma ella non prova rimorso a queste rievocate paurose immagini del suo passato, sì piuttosto un senso di fatalità, di superiorità e di fastidio, come appartenente a straniera, a più alta sfera: morti quelli, muore ora lei, e tutto è detto:

Yo no te saqué los ojos,  
yo no te dí aquel veneno,  
yo, si el reino te quité,  
ya te restituyo el reino.  
Dejadme, no me aflijáis,  
vengados estáis, pues muero,  
pedazos del corazon  
arrancándome del pecho.  
Hija fuí del aire, ya  
en él hoy me desvanezco.

Nata e allevata fuori della vita degli uomini, tra divina e ferina, si sente quasi un fenomeno della natura, e alla natura torna dissolvendosi, non responsabile innanzi all'umana coscienza, ella stessa senza coscienza umana.

Dai tratti che abbiamo qui segnati verrebbe spontanea l'aspettazione di un dramma tutto mosso da un poetico afflato: poniamo, arieggiante a quello della Cleopatra shakespeariana, dove si dispiega un pari fascino, apportatore di voluttà e di morte. Ma la *Hija del aire* prende presto tutt'altra fisionomia e tutt'altro andamento. Non è concentrata ma diffusa, non si svolge nell'interno ma nell'esterno. Lo stile accusa subito questo carattere, già nelle prime parole che ella dice a sè stessa — e di cui abbiamo dato il senso ma non la forma e il tono proprio, — allorchè le viene all'udito la duplice musica del trionfo militare e della invocazione all'amore:

Dos acentos,  
que a un tiempo el aire veloz  
pronuncia, dando a mi oido  
ambos equivocación,  
por no haberlos escuchado  
jamás (que jamás llegó  
a mi noticia el ruidoso

aparato de su voz),  
la cárcel romper intentan  
donde aprisionada estoy,  
desde que nací; porque  
confusamente los dos  
me elevan y me arrebatan:  
éste, que dulce sonó,  
con dulces halagos, hijos,  
de su misma suspensión;  
éste, que horrible, con fieros  
impulsos, tras quien me voy,  
sin saber donde; que iguales  
me arrancan el corazón  
blandura y fiereza, agrado  
e ira, lisonja y horror;  
cuando un estruendo a esta parte,  
cuando a ésta una admiración;  
esta adormece el sentido,  
esta despierta el valor,  
repitiéndome los ecos  
del bronce y de la canción...

È uno stile che sa di avere dinanzi un ascoltatore da informare, da scuotere, da intrattenere, un ascoltatore a cui ella fornisce un'analisi di sè stessa, innanzi a lui giocando di virtuosità. Anche più oltre, quando più forte esprime la sua risolutezza ad affrontare la realtà che, quale che sia per essere, sarà verità e non torturante immaginazione, volta e rivolta il suo concetto con argutezza e svolazzi epigrammatici:

Si: que es dos veces cobarde  
el que por vivir murió;  
pues no pudiera hacer más  
el contrario más atroz,  
que matarle, y eso mismo  
hizo su mismo temor.  
Y así yo no he de volver  
a esta lóbrega mansión,  
que quiero morir del rayo,  
y de sólo el trueno no.

Menone, che, giunto al luogo misterioso, sente la voce che risuona di dentro la grotta e al suo chiamare vede venir fuori la fulgente bellissima creatura, a lei rivolge parole ammirative di questa fattura:

Mejor dijera divino  
monstruo, pues truecas las señas  
de lo rústico en lo lindo,  
de lo bárbaro en lo hermoso,  
de lo inculto en lo pulido,  
lo silvestre en lo labrado,  
lo miserable en lo rico...

E nello stesso modo egli racconta al re la mirabile scoperta da lui fatta della donna che ha rapito i suoi sensi e la sua anima:

Digo, señor, que en el centro  
hallé de una obscura cueva  
bruto el más bello diamante,  
bastarda la mejor perla,  
tibio el más ardiente rayo  
y la más viva luz muerta.

Allo stesso modo ne descrive la sovrana perfetta bellezza in una pomposa, lunghissima, sterminata prosopografia, di cui ecco qualche singolo tocco:

Suelto el cabello tenía,  
que en dos bien partidas crenchas  
golfo de rayos, al cuello  
inundaba; y de manera  
con la libertad vivía  
tanta república de hebras  
ufana, que inobediente  
a la mano que la peina,  
daba a intender que el precepto  
a la hermosura no aumenta,  
pues todo aquel pueblo estaba  
hermoso sin obediencia.  
No de espaciosa te alabo  
la frente; que antes en esta  
parte sólo, anduvo avara  
la siempre liberal maestra;  
y fué sin duda porque  
queriendo, señor, hacerla  
de una nieve que hubo acaso,  
la hubo de dejar pequeña,  
porque no le fué posible  
que entre la más pura y tersa  
se hallase ya un poco más  
de un nieve como aquella...

E al re che, veduta Semiramide è subito preso anche esso da passione e chiede al suo fedele, a questo prode dei prodi suoi capitani, che gliela ceda, esso, opponendo un vigoroso rifiuto, dice. l'impossibilità sua di strapparsela dal cuore, ma nel suo dire profonde una fiorita eloquenza, tale anch'essa da apprestare godimento a un uditorio che ama lo stile di quella sorta :

Escucha.

En nuestro cuerpo está el alma,  
sin tener determinado  
lugar; si muevo la planta,  
alma hay allí, alma también  
hay en la mano al mandarla.  
Sucede, pues, que me corte  
la planta o la mano, ¿ falta  
con la porción de aquel cuerpo  
aquella porción que estaba  
del alma allí? No. ¿Qué se hace?  
A su estado a incorporarla  
se reduce. Alma es en mi  
mi amor; lugar no se halla  
donde no esté; y así, aunque hoy  
a pedazos le deshaga,  
cortándome las acciones  
de verla, oirla y hablarla,  
en la razón que me queda  
a la imitación del alma,  
siempre se ha de hallar mi amor  
tan cabal como se estaba.

Semiramide taglia senz'altro il nodo, quando vede Menone in disgrazia del re e il re innamorato, disposto a tutto per lei, a farla sua sposa e regina e a dischiuderle la via della fortuna che ella sa che l'attende e con la quale attuerà il suo ideale di dominare e far tremare il mondo al suo nome. Sono crudeli le ragionanti sue parole a colui che l'aveva liberata dalla prigione e che ora per lei ha perduto tutto e che ella si toglie dattorno come ora a lei inutile e dannoso. Ma anche quelle parole si appuntano in una sentenza che trapassa nel dire arguto e quasi giocoso, e che è atta a svegliare col sorriso l'assenso dell'uditorio :

Del Rey en desgracia estás,  
sin privanza y sin estado;  
fugitivo y desterrado  
de su vista huyendo vas.

No puedo hacer por ti más  
hoy que el no ser ya tu esposa;  
que hermosa mujer, no hay cosa  
que tanto a un pobre le sobre,  
porque es sátira del pobre  
el tener mujer hermosa.

Le situazioni sono trattate in simile modo energico ed enfatico e iperbolico: come è tra esse la scena di Semiramide che, mentre sta ad abbigliarsi al suono di musica deliziosa e si acconcia le chiome, udito un grido di battaglia, lascia a mezzo quella cura femminile, e, coi capelli ancora disciolti, si mette a capo delle sue genti, sconfigge i ribelli, e poi torna pacatamente a riprendere il lavoro interrotto dell'artistica pettinatura:

Astrea, toma este acero.  
Libia, el espejo, que quiero  
acabarme de tocar.

El tono que se cantaba  
cuando aquel clarín sonó,  
prosiga ahora; que yo  
me acuerdo bien de que estaba  
en oírle divertida;  
y una batalla, no es justo  
decir que me quitó el gusto  
que me tuvo entretenida.

Vuelva pues donde cesó;  
y este bajel vuelva el bello  
golfo a surcar del cabello,  
donde varado quedó.

Era questo uno dei parecchi tratti della leggenda di Semiramide che Ctesia raccolse e che Diodoro Siculo, Giustino e altri scrittori greci e romani ci hanno serbati, i quali assai piacquero nel seicento e ispirarono anche i nostri verseggiatori barocchi, che seppero viepiù imbarocchire, nel rinnovarlo, l'aneddoto già in sè barocco. Rammento, tra l'altro, su questo tema un sonetto di Baldassarre Pisani, in cui Semiramide esorta sè stessa, nel balzare e accorrere alla battaglia mentre stava intenta a ravviarsi le chiome:

Ma vadane disciolto il crin fugace,  
mentre con l'asta i congiurati uccido!  
Forse della Fortuna il crin recido  
or che l'oro d'un crin fatto è pugnace!...

Anche, del resto, l'immagine del pettine che solca come un vascello le onde delle chiome si ritrova nei nostri lirici secenteschi (1).

Al risalto che nella *Hija del aire* hanno le situazioni violente ed estreme di amori, di battaglie, di colpi audaci, di strani scambi di persone, s'intrecciano scene comiche, per vieppiù accrescere col contrasto, in modo conforme al tipo ancora medievale del teatro spagnolo, varia attrattiva agli spettacoli di forti colori: come qui sono quelle del contadino Chato, il quale, attraverso i molti anni nei quali si distendono le sei giornate o sei atti e le due parti del dramma, ha il tempo di invecchiare, ma mantiene costante il suo umore di rassegnato dicitore di facezie su sé stesso e sulle proprie disavventure coniugali o di altra sorta. La moglie si è tirata in casa un soldato dell'esercito di Nino, che alla presenza stessa del marito la abbraccia; e Chato, rimasto poi solo, esce in questo monologo, nel quale prende a fare i suoi conti con l'onore, che, come spagnolo, egli ben sa quanto importi:

Ya estamos solos, honor:  
 ¿qué hemos de hacer? Qué sé yo!  
 Si el mundo bajo me hizo  
 de barro tan quebradizo  
 y de bronce o mármol no,  
 ¿que hay que esperar, si me ven  
 quebrar al primero tri?  
 ¿Eso dices, honor? Sí,  
 juro a nos que dices bien.  
 ¿Qué pie o brazo me ha quebrado  
 su abrazo? De qué me asusto?  
 Fuera que el sentir el gusto  
 del prójimo es gran pecado.  
 Y entre éstas y estotras yo,  
 por estarme discurriendo,  
 aun estorbar no pretendo.  
 ¿Quién igual venganza vió?

(1) In un sonetto di Girolamo Fontanella:

Candida e delicata navicella,  
 ch'era di terso avorio opra gioconda,  
 d'una chioma fendea dorata e bella  
 l'aurato flutto e la tempesta bionda...

In una canzonetta del Maia Materdona:

La bella Elisa arava  
 con terso eburneo vomere dentato  
 campò d'oro animato...

*Lirici marinisti*, ed. Croce, pp. 117, 225.

Vani tornano i suoi ripetuti tentativi di togliersi dai piedi quell' soldato. Non gli resta che raccomandarsi a Vulcano, al dio che sofferse come lui di coteste traversie :

¿ Qué haré yo deste soldado?  
Vulcano, a ti me encomiendo.  
Dímelo tú, pues que tú  
eres Dios que entiendes desto.

Solo quando il soldato alfine la abbandona, la moglie, come se niente fosse, torna a lui amorosa ed espansiva :

SIRENE. — Abi, Chato del alma mía!  
¿ Esto es lo que yo en ti tengo  
cuando sola a verte vengo?  
CHATO. — Sola?  
SIRENE. — Sin más compañía  
que mis lágrimas, no más.  
CHATO. — ¡ Que amor! Esto sí es tener  
un hombre honrada mujer.

È una scena di vecchio umorismo spagnuolo (1), che anche nel grave e teso Calderón qua e là riaffiora.

C'è dunque in questa opera, come si suol dire, diversità e contrasto tra la « concezione », che è bella, e l' « esecuzione », che è impropria e inadeguata? Ma, sebbene tutti, e a capo di tutti il De Sanctis, ci valiamo di siffatta distinzione tra concezione ed esecuzione, giova talvolta riflettere che è essa un modo comodo di dire, il quale a rigore non regge, perchè quel che realmente è ben concepito è nell'atto stesso eseguito ossia espresso. Il vero è che in un'opera possono trovarsi alcuni tratti poetici, un verso, una scena, una delineazione di scena o di situazione, in mezzo ad altri che per copia preponderano e che ubbidiscono ad altra legge; e tale è il caso degli spunti ai quali abbiamo dato rilievo in principio, che s'incontrano in questo dramma del Calderón e che si distaccano dal restante: immagini da lui in parte sentite e in parte in lui nate con certa accidentalità e da noi, nel dare ad esse rilievo, in certo modo rinforzate, se non addirittura da noi in quell'atto formate.

Perchè che cosa è mai l'arte che regna e splende nella *Hija del aire*? È arte da teatro e da teatro barocco e si deve guardarla precipuamente sotto quest'aspetto, che è il suo proprio o principale,

(1) Una bella analisi dell'umorismo spagnuolo è in F. WOLF, *Studien u. Gesch. d. span. u. portug. Literatur* (Berlino, 1859), p. 134.



e lodarla in questo aspetto. La ammirò molto il Goethe: « *La figlia dell'aria* è un'opera grandiosa », scrisse nel 1827; e questo giudizio è stato molte volte ricordato ad attestato della grandezza poetica del Calderón; ma è un giudizio del Goethe non in quanto poeta ma in quanto promotore e curatore che egli era di spettacoli teatrali, a proposito di una rappresentazione di quel dramma da farsi a Berlino e dell'attrice che a lui pareva atta a sostenere la parte di Semiramide e, in genere, delle eroine dei drammi spagnuoli (1). Nè hanno diverso riferimento le altre lodi da lui largite al Calderón, circa lo stesso tempo, delle quali si ha notizia dall'Eckermann, perchè ciò che il Goethe sempre e unicamente lodava nel dramma-turgo spagnuolo era l'« infinita grandezza nel tecnico e nel teatrale », la sua « perfezione teatrale », i drammi suoi « fatti del tutto per le scene », calcolati tutti per l'effetto a cui miravano », il « genio che in lui andava unito al grandissimo intelletto » (2); cioè all'intelletto pratico (*Verstand*) di chi sa foggiare un buon congegno (3). D'altronde, a circoscrivere l'ambito di queste riconosciute doti teatrali, sarebbe da ricordare che per il Goethe, amatissimo dello Shakespeare che egli poneva su tutti i poeti, i drammi shakespeariani non erano « fatti per il teatro » (4).

(1) Lettera del 6 febbraio 1827 a C. F. Zelter: in *Werke*, ed. di Weimar, XLII, 44.

(2) Si vedano i *Gespräche* sotto il 12 maggio '25 e il 26 giugno '26.

(3) Ciò sfuggì al Menéndez y Pelayo nel libro sul Calderón, cit. più oltre, pp. 26-7, che taccia il Goethe di essere nella sua ammirazione pel Calderón trascorso fino a « admirar sus desaciertos », come quella « aberración y verdadero monstruo dramático », che è *La hija del aire*; e tenta di spiegare la strana ammirazione soggiungendo: « Si algo llevó a Goethe a ponderarla, debió de ser lo que tiene de ideal y de fantástico el singular caracter de la heroína, apuntado, pero no desarollado ».

(4) Nello stesso senso vanno le ammirazioni di altri scrittori tedeschi, come dello SCHACK, *Historia de la literatura y del arte dramático en España* (trad. spagn., Madrid, 1887), IV, 401-05, che la descrive « obra brillantísima que nos arrebató tanto por su colorido soberbio cuanto nos admira por el arte magistral, con que están dispuestos los grandes masas de esta composición, tan exuberante de riqueza y formando un conjunto acabado y harmónico en sus diversas partes »; e riferisce altresì il giudizio di Carlo Immermann, il quale, notando che « las descripciones y narraciones son también monstruosamente enfáticas, y lo cómico mas moderno se ajusta en fábula mística a esa composición dramática, hartó prolija y difusa », aggiunge che « puede sostenerse que estos defectos que se reproducen en todas las obras de Calderón son en esta necesarios atendiendo a sus materiales y por esta causa aparecen aquí mezclados y confundidos formando un todo harmónico de grande aunque relativa sublimidad ».

Ingegno teatrale e di una teatralità affine a quella dei libretti d'opera, come già parecchi critici hanno notato (1), anche qui molto lodando e non sempre avvertendo che tale lode è *secundum quid*. Come non sentire i modi del libretto d'opera dappertutto nella *Hija del aire*, e spiccatissimi in brani come questo?

LIBIA. — Yo sabré morir sintiendo.

LICAS. — Vivir sabré yo olvidando.

FRISO. — Yo aborreciendo vivir.

ASTREA. — Y yo padecer amando.

FRISO. — Licas...

LICAS. — Friso...

FRISO. — Amor es esto?

A amar muriendo vamos.

ASTREA. — Libia...

LIBIA. — Astrea...

ASTREA. — ¿Esto es amor?

Vamos a morir llorando.

Gli schemi dei drammi spagnuoli dell'età del Calderón s'intravedono di frequente nell'opera italiana della seconda metà del seicento, che includeva anche le parti comiche in quelli affidate al *gracioso*, le quali poi se ne furono distaccate e ridotte a intermezzi, e più tardi a opere buffe per sè stanti. Ma ciò che importa ora osservare è che nella *Hija del aire* e in altri drammi del Calderón la sembianza di libretti d'opera viene da ciò che, essendo essi, come si è detto, tutto versati all'esterno, tutto teatralità, paiono aspettare dall'esterno, dalla musica, la forza veramente poetica, l'intimità dell'espressione lirica. E questo è il fatto che il De Sanctis aveva dinanzi quando della poesia italiana del seicento affermava che essa « si scioglieva nella musica »: non già (bisogna chiarire o correggere) che diventasse musica, ma che pareva sollecitare una musica che le desse la sostanza che le mancava. Il Metastasio, che, come librettista, è stato giudicato meno poderoso del Calderón, sta in un altro piano, perchè si studiò di dare al melodramma un'autonomia poetica o letteraria anche fuori della musica che l'avrebbe adornato. Fu, il suo, un tentativo di ritorno alla poesia dopo i melodrammi o libretti d'opera della seconda metà del seicento, la cui inferiorità e poetica e letteraria già lo Zeno e qualche altro avevano tentato di sorpassare. Ma l'esempio del Metastasio non fu seguito dai libret-

(1) Il Vossler (*Calderón*, in *Südliche Romania*, München-Berlin, 1940, p. 122), lo Spitzer, il Menéndez y Pelayo, il Prat Valbuena, e gli altri di cui si discorre più oltre.

tisti che vennero dopo nell'ottocento, i quali di solito lavorarono non già poesie ma strutture di azioni e pezzi a uso dei compositori che li avrebbero riempiti della loro arte.

## 2. — SULLA CRITICA CALDERONIANA.

Un dissenso, una questione aperta sul carattere dell'arte del Calderón non mi pare, in verità, che ora ci sia, perchè sui tratti fondamentali di essa si vede regnare tra i critici moderni, nonostante qualche apparenza contraria, sostanziale accordo. Dico moderni, ma si potrebbe mostrare in germe la stessa caratterizzazione non solo in colui che esaltò il Calderón sopra tutti gli altri, in Augusto Guglielmo Schlegel, ma persino in quei contemporanei dell'autore che lo elogiavano per avere « innalzato la commedia a scienza di perfetto sillogismo ». In Germania, alle ammirazioni dello Schlegel, del Tieck e di altri romantici appose una specie di postilla il Solger, facendo notare l'astrattezza e la rigidità della mitologia calderoniana, che, invece di dar libero volo a un'alta fantasia, era guida a un intelletto calcolante, e, secca e fredda, le singole situazioni del dramma subordinava a generali e riconosciute proposizioni di fede, così, senza psicologia, senza indagini del mistero individuale dell'anima umana, mettendo al luogo della manchevole fantasia la rappresentazione sensibile dell'astratto; per modo che le opere di lui somigliano a mosaici in cui sempre le stesse pietre siano sempre di nuovo messe insieme con una tecnica artificiale, anzi una meccanica, e l'autore vi si dimostra non già un mistico ma un allegorista (1). Il Grillparzer, innamorato del geniale Lope, tutto spontaneità, definiva, per contrario, Calderón « il maggiore degli artisti manierati ». Tra i più vicini a noi, lo Schäffer, riconoscendogli un temperamento « assai più serio » di quello del suo gran predecessore, mostra come le opere della drammatica spagnuola nel suo sbocciare, in origine ingenue, anche se spesso esuberanti di fantasia, diventarono via via calcolatamente sensazionali, occhio ed orecchio sempre più si avvezzarono a questa orgia di colori e di suoni, l'eccitazione artificiale entrò più spesso al luogo della vera passione; la retorica e i crotti linguistici dettero alla lingua, prima puramente poetica, l'impronta del mestiere artistico; sebbene, per un altro verso, il calcolo e l'intelletto lavorassero (soggiunge) nei veri poeti un maggior nu-

(1) Riferito dallo Spitzer, nel saggio più sotto citato.

mero di capolavori, cioè di opere bene equilibrate, che non nell'età primitiva (1). Lo Pfandl sente la stretta affinità del teatro del Calderón con le rappresentazioni dei collegi gesuitici, e nei suoi drammi d'idee non incontra uomini ma eroi, e non uomini cattivi ma delinquenti, in quelli di vita sociale l'amore che non è passione ma una infermità di moda, l'onore che non è un nobile sentimento etico, ma una degenerazione psiconevrotica, la gelosia una barbara vendetta e non un sentimento doloroso (2). Lo Spitzer stima quel teatro opera di volontà e di calcolo, in cui la sottomissione all'autorità si fa essa stessa autoritaria e costrittiva di un'obbedienza cieca, espressione di una almeno tra le forme del cattolicesimo; un'arte che non conosce svolgimento di caratteri, non conflitti che siano interni alla personalità, e che è cristallizzata in stereotipe forme linguistiche e metriche. Gli *autos sacramentales* gli si dimostrano il prodotto più conseguente del teatro spagnuolo e di quello del Calderón: l'autore fa in essi « eine Devisenmalerei », dipinge imprese o emblemi (3). Anche il Carducci, in un articolo che scrisse nel 1869 dopo avere assistito a una rappresentazione della *Vida es sueño* (4), manifestò giudizi affini ai precedenti. E, senza mentovare quelli francesi ed inglesi, come dello storico della letteratura spagnuola, il Fitzmaurice Kelly (5), nè passare a rassegna il numero stragrande dei critici spagnuoli, basta, per l'autorità dello scrittore, soffermarsi al libro sul Calderón del Menéndez y Pelayo (6), che culmina in un particolareggiato paragone tra lui e i due grandi predecessori, Lope e Tirso, lungo il quale egli viene dichiarato inferiore al primo nella varietà, nell'ampiezza e nella franchezza dell'esecuzione, nella vena facile, spontanea e generosa, nella schiettezza e semplicità dell'espressione, nella naturalezza e verità del rendere gli affetti umani, nella pittura delicata e arguta dei caratteri femminili e nel modo di presentare amore e gelosia, e inferiore al secondo della potenza di creare caratteri vivi, energici, animati, dotati di personalità e di vita tanto

(1) W. SCHAEFFER, *Geschichte des spanischen Nationaldramas* (Leipzig, 1890), II, 29, 68-9, 77-8.

(2) LUDW. PFANDL, *Historia de la literatura nacional española en la edad de oro* (trad. spagn., Barcellona, 1933), pp. 449-57.

(3) LEO SPITZER, *Pedro Calderón de la Barca* (in *Romanische Stil- und Literaturstudien*, II, Marburg a L., 1931, pp. 189-210).

(4) Lo si veda in *Opere*, III, 19-42.

(5) *Historia de la literatura española* (trad. spagn., Madrid, s. a.), pp. 440-57.

(6) *Calderón y su teatro* (3.<sup>a</sup> ed., Madrid, 1884).

grande quanto la stessa realtà umana; ma, d'altra parte, superiore a entrambi, e tale che lascia tutti addietro per la grandezza della concezione, l'altezza dell'idea iniziale dell'opera sua, poeta cattolico per eccellenza che, nel maneggio dell'allegoria, si colloca in un posto molto vicino a Dante. Negli *autos* il Calderón annoda il reale e l'ideale, il visibile e l'invisibile, il tangibile e l'intangibile, la terra e il cielo, il mondo di qua e l'altro, riducendoli a una certa unità; indizio di vigorosissima potenza di fantasia e di un intendimento capace di attingere i più alti concetti della teologia e della filosofia, vestirli di forme estetiche e portarli sulle scene; sforzo gigantesco, se anche non sempre seguito da fortuna<sup>(1)</sup>. Che più? Il Prat Valbuena<sup>(2)</sup>, che (come a proprio vanto ricorda) lanciò al suo popolo nel 1927 il grido del « ritorno al Calderón », e che, nelle immagini e nelle iperboli adoperate discorrendo di lui, potrebbe sembrare un fanatico, conviene per implicito interamente nella caratterizzazione segnata dagli altri critici, e anzi la esprime con maggiore nettezza ed energia; perchè, per lui, Lope e il Calderón sono i due fermi pilastri del dramma spagnolo, l'uno spaziando nel « vitale » e nell' « improvvisazione », l'altro nel « concettuale », nella « riflessione » e nell' « artificio »; nella poesia popolare Lope e nell'arte colta il Calderón; Lope, che è un « genio che vive », il Calderón un « genio che pensa », il quale l'arte « nazionale » del primo converte (anche il bisticcio serve all'energia del pensiero) in arte « nozionale ». Verso le tragedie dello Shakespeare, il poeta delle passioni « barbaramente sublimi », le opere dello spagnolo possono vantare il loro « potente artificio teatrale », in cui « poesia e abilità dell'azione si danno la mano »<sup>(3)</sup>. E, poichè tra i drammi del Calderón uno dei meno « nozionali » e più « nazionali », dei più « popolari » e dei meno « riflessivi », e, insomma, veramente ben riuscito, pacato, armonico, è *El alcalde de Zalamea*, tanto il Menéndez y Pelayo quanto il Valbuena Prat dicono che quello è non solo un « dramma eccezionale in cui scoppiano di vita finanche i soldati, le vivandiere e la genterella minuta »<sup>(4)</sup>, ma « un'eccezione » nell'opera di Calderón, una « stilizzazione » del dramma nazionale dei suoi predecessori, fuori affatto del suo stile proprio<sup>(5)</sup>; un frutto del giar-

(1) Op. cit., pp. 375-78.

(2) ANGEL PRAT VALBUENA, *Calderón. Su personalidad, su arte dramático, su estilo y sus obras* (Barcelona, 1941).

(3) Op. cit., pp. 18-9, 20, 25, 94, 210, 212-13.

(4) MENÉNDEZ Y PELAYO, op. cit., pp. 88-9.

(5) Op. cit., pp. 31-2.

dino di Lope, maturato nella serra del Calderón, che elaborò con la sua sapienza di tecnico e affinò con la sua arte un abbozzo dello stesso Lope.

Come si spiega, dunque, dopo che si è veduto il pieno accordo che regna tra i critici nel determinare le diverse e opposte qualità di Lope e del Calderón, la parificazione dei due nella sfera della poesia, e anzi addirittura l'esaltazione del secondo sul primo che, già preannunziata nel giudizio dello Schlegel e dei romantici tedeschi, si riaffaccia nelle pagine del Menéndez y Pelayo intorno agli *autos sacramentales* e si celebra nel culto che a lui rivolge, ebbro di entusiasmo, il Prat Valbuena?

È questo un caso tipico di dissenso e di contrasto che non cade sulla interpretazione di un autore e sulla qualità del godimento che esso procura e sull'approvazione ammirativa che gli si tributa, ma unicamente sulla diversità di criterio che regge i giudizi, e potrebbe perciò chiamarsi un contrasto e un dissenso di filosofia e di retta discriminazione filosofica, una generale questione di scienza estetica che concerne non Lope nè il Calderón nel particolare, ma il concetto o la categoria dell'arte che si adopera e che negli uni è chiaro e distinto e negli altri confuso e oscuro. E chiaro e distinto noi lo troviamo nei critici, come il Grillparzer e gli altri, pei quali il nome di Lope simboleggia la genuina poesia, e quella del Calderón la non poesia, e più o meno confuso e oscuro in coloro che assumono il nome del secondo a simbolo di poesia, o non si sa di quale poesia « superiore », che al mondo non esiste, perchè la poesia non può essere superiore a sè stessa, cioè alla propria natura. E per noi Lope è da dire poeta popolareggiante ma poeta schietto, e il Calderón, come abbiamo detto, un gran tecnico delle rappresentazioni teatrali, un ingegnossissimo letterato, ricco di forme rettoriche e splendido di immagini, ma radicalmente non poeta, alieno dalla disinteressata contemplazione, incapace di abbandonarsi alla seduzione del sogno poetico, sempre oratorizzante, sempre inculcante, sempre dimostrante, sempre profondente vistosità di colori e fiumi di parole.

Ma, se non è un genuino poeta, è poi il Calderón qualcosa di diverso e di più che non un autore di teatro e, come vogliono i suoi ammiratori, un profondo pensatore e filosofo, quale non fu e non si illuse mai di essere il semplice Lope, intento unicamente a innalzare a immagini e suoni i sentimenti e le passioni degli uomini? Lasciando da parte quanto si è scritto in lode della sua grande dottrina teologica (che non era cosa rara nella repubblica fratesca, nella « democrazia frailuna », come il Menéndez y Pelayo definisce la Spa-

gna)<sup>(1)</sup>, la sua reputazione di pensatore si fonda soprattutto sul dramma *La vida es sueño*: « opera — dice il Menéndez y Pelayo — di tale fama che quasi intimidisce chi prende a parlare di essa; di tale grandezza di concezione che non esiste in alcun teatro del mondo, almeno per quello che noi siamo riusciti a conoscerne, un'idea più meravigliosa di quella che le dà forma »<sup>(2)</sup>. Oltre l'importanza sua di poesia e di dramma, *La vida es sueño* tiene — soggiunge il Prat Valbuena, facendosi forte del giudizio di un professore di filosofia, — un posto a sè tra le grandi invenzioni del pensiero filosofico, ed è « fonte inesauribile per la meditazione filosofica », che conduce al centro di uno dei problemi capitali della filosofia di tutti i tempi, il problema critico della conoscenza, genialmente suggerito nell'aspetto più moderno, cioè considerato nelle sue relazioni con la libertà e con la morale, e portato a un'esplicita soluzione prammatico-morale del problema dell'esistenza<sup>(3)</sup>. Ora, nel riguardo poetico ed artistico, *La vida es sueño* ha gli stessi pregi e lo stesso difetto delle altre composizioni del Calderón<sup>(4)</sup>, e in quello filosofico non solo non vi si trovano nè risolti nè agitati i problemi del conoscere, della libertà, della moralità e dell'esistenza, ma essa non offre nulla di nulla, nessun concetto o abbozzo di concetto che valga. È forse un concetto filosofico il dubbio e lo smarrimento che prende il nostro animo quando la realtà, a cui partecipiamo e che si è dileguata, ci pare che sia stata un sogno? È un concetto o un dubbio filosofico il modo di dire che la vita tutta è sempre nient'altro che sogno: modo di dire che avrà talvolta un contenuto sentimentale ma a cui non si può assegnare un contenuto logico, giacchè come mai tutta la vita potrebbe essere un sogno, se il sogno è una forma particolare dentro della vita stessa, che si può chiamare così solamente in quanto la si distingue dal non-sogno, dalla veglia? Se tutto fosse sogno, è palmare che niente sarebbe sogno. È un concetto filosofico l'empirica massima pedagogica che le cattive disposizioni di natura non si vincono con la compressione ma con la moderazione e con la prudenza? Empirica perchè di volta in volta, secondo i varii casi, potrà giovare la moderazione e la prudenza, e potrà giovare la violenza. E

---

(1) Op. cit., pp. 59-61; dove giova avvertire che il Menéndez y Pelayo non era un volterriano, ma un intransigente scrittore cattolico.

(2) Op. cit., pp. 80-3.

(3) Op. cit., pp. 141-3.

(4) Si veda, del resto, quanto ebbe ad osservare il Carducci nello scritto citato di sopra.

queste tre proposizioni sono tutto quanto riesce di ricavare da *La vida es sueño*, che abbia sembiante teorico.

Infine, l'opera del Calderón viene ora venerata come l'espressione di una grande età, dagli orizzonti infiniti, che pose tutt'insieme l'ideale dell'umanità e quello nazionale della Spagna, lo « spagnolesimo apoteosico » e l'« universalità senza frontiere nè particolarismi locali »; l'età del barocco, fermamente appoggiata alla Somma teologica di San Tommaso e alle decisioni del Concilio di Trento, « con un'ombra della Croce per la vita affettiva e la inquietudine agostiniana »; l'età in cui si levavano « il tempietto delle feste del Corpus Domini e il palagio signoreggiante dei re di casa d'Austria ». Che è la tesi del libro del Prat Valbuena (1). Ma qui è difficile intendere come mai un'età, quale che sia, della storia, per gloriosa che si stimi, possa diventare l'ideale eterno della umanità, o anche solo della Spagna, che all'umanità appartiene e non ai mitologici « valori nazionali »; e più difficile ancora sentirsi trasportato da alte speranze e da generosi entusiasmi all'immagine dell'etica formalistica ed atroce che domina nella concezione del Calderón, e della non meno delittuosa forma della sua devozione religiosa (« la devoción de la Cruz »), che a quella fa buona compagnia: cioè alla cupa immagine della decadenza spagnuola, religiosa, intellettuale, sociale, politica, e altresì poetica ed artistica, nella seconda metà del seicento, della quale quest'opera, storicamente considerando, può dirsi espressione o riflesso o documento. In ogni caso, quando un'opera viene abbassata a documento di un'età, cessa la disputa sul suo eventuale valore di arte o di pensiero, dacchè il valore dell'opera è indebitamente trasportato a ciò che non è arte o pensiero, e che viene qualificato e giudicato nella storia politica e civile.

BENEDETTO CROCE.

---

(1) Op. cit., pp. 210-15.