

Teatro Stabile di Torino — CALDERON DE LA BARCA

TEATRO STABILE TORINO
QUADERNI

CALDERON DE LA BARCA
COMMEDIA FAMOSA DE LA DEVOZIONE ALLA CROCE

9

I QUADERNI
DEL TEATRO STABILE
DELLA CITTA' DI TORINO

N. 9

IL BAROCCO SPAGNOLO /
IL SECOLO DI CALDERON
/ ATTUALITA' DE LA DEVO-
ZIONE ALLA CROCE / LO
SPETTACOLO / DOCUMENTI

EDIZIONI DEL TEATRO STABILE DI TORINO - 1967

come fecondo terreno d'esperienze, dando modo di lavorare su strutture teatrali che presuppongono la completa rottura con la verosimiglianza psicologica ed una geniale accettazione dell'irrazionale, vale a dire su strutture sostanzialmente diverse da quelle che abbiamo ereditato dal teatro borghese del tardo Ottocento.

Proprio per quest'ultima ragione abbiamo pensato che uno dei giovani autori italiani, che più attivamente combattono contro le strutture del vecchio teatro, dovesse collaborare con noi nella riproposta del teatro di Calderón. Ciò spiega perchè ne abbiamo affidato la traduzione a Roberto Lerici, del quale lo scorso anno il nostro Teatro ha rappresentato *Il piano regolatore*, dopo aver ospitato lo spettacolo, sempre di Lerici, allestito da Carlo Quartucci, *Libere stanze*.

Tengo a precisare che la traduzione è in versi — versi modernissimi, ma versi — in quanto Lerici ed io ci siamo trovati perfettamente d'accordo nel ritenere che il tipo di tensione che concretizza il dramma calderoniano esige un linguaggio scandito metricamente e tale da costituire un preciso e vincolante modulo di interpretazione. Così alla provocazione tematica si aggiunge quella formale. Oggi c'è, nel rapporto arte-società, una tensione che si esprime in forme di protesta, di violenza, di crudeltà, intesa come bisturi liberatorio, e direi che all'interno del mondo e dello stile calderoniani vi sia, in proposito, materia di scontro piuttosto incandescente. Ruzante è provocatorio non tanto per alcune caratteristiche del suo linguaggio, bensì perchè la realtà cinquecentesca è ancora tutta viva, perchè sul palcoscenico i contadini ruzantiani si scatenano nei loro sentimenti, nella loro sensualità, nella loro miseria e nella loro profondissima umanità ed il pubblico è costretto a riconoscere che qualcosa di quei sentimenti, di quella sensualità, di quella miseria e anche di quella umanità è ancora in lui dissimulata o assopita.

La violenza di Calderón è, a modo suo, dello stesso tipo. Proprio per il rapporto quindi che è in grado di stabilire col pubblico, *La devozione alla Croce* ci è ap-

parsa opera attualissima e penso che, al di là delle motivazioni specifiche, questa attualità sia ciò che nel nostro secolo hanno cercato nella Devozione uomini come Meyerhold e Camus ai quali se ne debbono due famose edizioni.

GIANFRANCO DE BOSIO

Questo quaderno riunisce alcuni studi calderoniani, sia informativi che critici, scelti tra quelli che hanno contribuito ad orientare il lavoro preparatorio dello spettacolo. Ci è sembrato utile dedicare anche qualche pagina all'illustrazione dei criteri seguiti nell'allestimento della *Devozione*.

Purtoppo per ragioni di tempo, non abbiamo potuto includere nel quaderno due scritti che consideriamo essenziali rispetto allo spettacolo: 1) il testo di una tavola rotonda promossa al fine di meglio precisare, in fase di elaborazione registica della rappresentazione, le finalità culturali della scelta dell'opera di Calderón e del rapporto stabilito con essa dal Teatro; a questa tavola rotonda — registrata la mattina del 7 settembre 1967 — hanno preso parte il regista Gianfranco de Bosio, Roberto Lerici, la professoressa Mileda d'Arrigo Bona, del Magistero di Torino, il dott. Cesare Acutis e il dott. Gian Renzo Morteo, responsabile delle attività culturali del Teatro Stabile; 2) le note esplicative di Roberto Lerici sull'adattamento e la traduzione de *La devozione alla Croce*.

Pubblicheremo i due scritti in questione in appendice al nostro prossimo quaderno.

Il barocco spagnolo *

Mi accingo ad affrontare un tema arduo, un tema sottile, nel quale non potrò arrivare, sia pure nella più ottimistica delle ipotesi, che ad un richiamo di prudenza nell'usare la voce: *barocco*. Tuttavia già i pensatori del Settecento dissero che la vera scienza altro non è, in fondo, se non un perfezionamento nell'uso delle parole della lingua nostra, così che, se giungerò a porre in guardia contro il cattivo uso di questo vocabolo, *barocco*, ed a mostrare come, al contrario, esso possa venir adoperato con certa correttezza, mi parrà di aver servito la scienza e, in modo particolare, la scienza filologica.

Perchè, in effetti, il termine *barocco* fu, dapprima, una parola vaga e senza significato preciso fino a che, verso il 1915, uno storico dell'arte, uno svizzero, il Wölfflin, le diede, arbitrariamente e deliberatamente, un significato nuovo ed esatto. Immediatamente, accolti troppo entusiasti, avvolsero questo senso, alla Wöolfflin, della parola *barocco* di un piccolo alone di gloria magica, mentre, al medesimo tempo, contro di esso si scagliavano gli avversari. Dopo vent'anni di esitazioni, la parola ha ormai assunto un valore tecnico

(*) Dal « *Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas* » (Buenos Aires), vol. XXVIII (1943-4) pp. 12-30.

Questo fondamentale studio sul barocco spagnuolo è apparso in Italia nel volume diciannovesimo delle « Pubblicazioni della Facoltà di Magistero » dell'Università di Torino: LEO SPITZER, *Cinque saggi di ispanistica*, presentazione e contributo bibliografico a cura di Giovanni Maria Bertini, con la collaborazione di Roberto Radicati di Marmorito, Torino 1962, pp. 109-127.

Il Teatro Stabile rivolge il più vivo ringraziamento al Professor G. M. Bertini per l'autorizzazione ad inserire nel presente quaderno lo scritto del Professor Spitzer.

ed è accettata nelle discussioni letterarie ed artistiche; ma possiede un significato che non è nè molto esatto nè molto vago e deve perciò adoperarsi con circospezione. Questo, in fin dei conti, è quel che accade a tante parole astratte di una qualsiasi lingua; per esempio, alla parola *evoluzione*. Dapprima esse attraversano un periodo in cui sono adoperate in forma vaga, sopravviene poi uno sforzo di pensiero con il quale si tenta di conferire loro un significato fisso e conciso, infondendo loro una nuova *vis magica*. Questo sforzo non arriva però mai a trionfar completamente e il risultato che ne deriva è un termine tecnico abbastanza chiaro, che viene utilizzato per denominare un fenomeno limitato e per poter continuare a correre dietro a nuovi idoli verbali, che, a loro volta, non tarderanno molto a perdere lo splendore della novità. Sembra infatti che l'arricchimento del lessico corrente proceda parallelo all'impovertimento del contenuto originale delle parole. Una specie di *desengaño* pesa sopra qualsiasi tentativo di conoscenza umana.

La parola *barocco* fu, dapprima, nel Seicento, una parola francese che significava «bizarre, fantasque», strano, fantastico. Non se ne conosce l'origine. Si riferisce alla perla barocca, alla perla irregolare, cioè, l'espressione nota fin dal Cinquecento e di provenienza indubbiamente iberica, oppure al nome di uno dei sillogismi scolastici, che con tanta frequenza caddero in disuso nel Seicento? Quel che è certo è che quando in francese si diceva arte o stile barocco, lo si faceva per denigrare quest'arte o questo stile: questo peggiorativo non si applicava ad un'arte o ad uno stile storicamente determinato. Tale era la situazione fin verso la metà del Settecento, quando, secondo quel che ci è detto da un critico d'arte tedesco, il Nicolai, i francesi chiamavano l'arte che era allora di moda: *rocaille*, *grotesque*, *arabesque*, à la chinoise o di gusto barocco.

Nell'Ottocento, la parola fu applicata in maniera definitiva all'architettura dei maestri italiani del Seicento, quali il Borromini, per opposizione a ciò che era invece

classico. Era tuttavia implicito nella parola un tono peggiorativo, poiché l'arte barocca del Seicento sembrava soltanto una deformazione dell'ideale classico, ideale che, secondo l'opinione del tempo, riproduceva la misura e l'euritmia greca. Il Wölfflin, a Monaco, nel 1915, nei suoi *Concetti fondamentali di storia dell'arte*, tolse alla parola *barocco*, applicata ancora all'arte del Seicento, il tono peggiorativo, dimostrando che l'arte barocca non aveva una facoltà creatrice inferiore a quella delle altre arti, bensì un'intenzione artistica diversa, un'altra *Kunstwollen*. Per mezzo di una serie di parallelismi nei quali descriveva, contrapponendole, l'arte classica e l'arte barocca, egli giunse a definire queste due maniere, secondo lui, equivalenti. Se la pittura classica di un Raffaello è lineare, disegnata, la pittura barocca di un Rembrandt è colorata, pittorica. Se in una Venere del Tiziano, il pittore concede uguale attenzione a tutte le membra del corpo, la figura della Venere barocca di Velázquez sarà invece tutta subordinata ad un «accento» e come unificata.

Questo stesso «accento» unificatore si osserva in altri quadri, nella profondità dello sfondo della composizione, profondità verso la quale pare si sentano attratte tutte le figure. L'arte barocca evita la simmetria assoluta e dà, attraverso l'asimmetria, un'apparenza di movimento alle composizioni di gruppi. Per Wölfflin la sequenza Rinascimento-Barocco è un'evoluzione necessaria ed irreversibile. Sempre, e non solo nel Seicento, dopo un'arte classica, segue un'arte barocca; alla pittura delineata, tien dietro la pittura pittorica e Wölfflin, al posto dell'antico giudizio critico, classico: misura, barocco: esagerazione, formula l'affermazione di uno sviluppo storico necessario.

Altri critici ed altri storici vennero ampliando le idee del Wölfflin, col seguire tre orientamenti principali, già indicati nell'opera del maestro.

Era evidente, ad esempio, che quell'«accento», che tendeva ad imporsi sopra tutti i particolari, ovverossia l'unificazione propria della pittura o dell'architettura ba-

rocca, corrispondeva all'accento unificatore introdotto nella vita dell'epoca, in generale, dal Concilio di Trento, (conclusosi nel 1563) che, di fronte alla Riforma, tendeva a riorganizzare il cattolicesimo, ricorrendo a una Controriforma autoritaria, accentuando fortemente i principi che la Chiesa voleva imporre nuovamente. Così il sentimento della vita di quel momento storico si esprimeva attraverso un'arte che ad essa esattamente si adeguava.

D'altro lato, lo storico della letteratura tedesca, Oskar Walzel, servendosi dell'idea, così cara ai romantici, secondo la quale l'arte di un'epoca deve proiettare una luce nuova sopra un'altra arte dello stesso periodo (*wechselseitige Erhellung der Künste*), volle applicare le categorie di Wölfflin alla poesia dell'epoca barocca. E così si cercò di provare con maggiore o minor esito, e particolarmente nei riguardi delle opere drammatiche, perchè queste sembrano possedere un'architettura così come la possiede una chiesa, che la tragedia di Shakespeare è barocca, e quella francese, classica, nel senso wölffliniano di questi due termini. Persino le poesie liriche possono essere o strutturate, classiche o pittoriche, barocche.

Il terzo orientamento nato dal Wölfflin consistette nello scoprire, in altre epoche storiche, sequenze omologhe alla sequenza dello sviluppo artistico nel Cinque e Seicento. In particolare, lo storico dell'arte Worringer scoprì gli antecedenti dell'arte barocca, così piena di movimento, in quella gotica medievale e vide nei romantici e negli espressionisti del dopoguerra i successori degli artisti barocchi. Attraverso i secoli « l'uomo gotico » — espressione creata dal Worringer — dava la mano all'uomo barocco, all'*homo romanticus*, all'*homo expressionisticus*, ecc. ecc. Viste insieme, la storia dell'arte e quella della letteratura, apparivano sospinte da grandi flussi e riflussi: un classicismo, e poi un barocco, un altro classicismo e dietro ad esso un altro barocco, e così di seguito. Questo è anche il punto di vista di Eugenio d'Ors, che scopre un barocco porto-

ghese del Quattrocento nello stile chiamato manuelino¹. In questo modo le parole « classico » e « barocco » perdettero il loro significato limitato che le riferiva ad epoche precise e divennero espressioni di un orientamento relativo: si parlò di un barocco del Trecento italiano e perfino di un barocco greco, tutto questo con grave danno di una chiara delimitazione dei fenomeni artistici particolari.

Il breve schizzo di questi tentativi, da me tracciato, serve a mostrare la nascita di un mito, il mito dell'« uomo barocco », tanto glorificato adesso così come era stata prima vilipesa l'arte indicata con lo stesso nome. Wölfflin, nella sua teoria, era partito da tratti di stile suscettibili d'osservazione ed evidenti allo sguardo di una persona « per la quale esiste il mondo estraneo ». Aveva immaginato le sue categorie estraendole dall'osservazione visiva, al fine di dare alla storia dell'arte una maggiore obbiettività liberandola dal « sentimental approach ». Volle dare all'arte un qualcosa di simile ad una grammatica storica, considerando l'arte come un che di sovraperonale, al di sopra degli artisti singoli. Ma in quel momento l'anima tedesca si impossessò delle sue categorie *grafiche* e da essa estrae il mito dell'uomo barocco. Ho parlato dell'anima tedesca perchè essa possiede una necessità innata di prender sul serio non soltanto la storia, e ciò fino al punto di credere che ogni sviluppo storico *di fatto*, veramente accaduto, sia necessario davanti a Dio (il che raggiunse il grottesco quando i tedeschi accettarono *il fatto* Hitler), ma anche di prendere con la massima serietà le categorie formulate dagli storici, intenti al loro compito di spiegare un nuovo processo storico. E dimenticano così quella caratteristica di costruzione e di approssimazione umana propria di queste categorie e divinizzano o esaltano fino all'apoteosi quelle che per altri popoli si ridurrebbero a semplici etichette. Non è puro caso che parole

¹ Da Manuel I che fu re del Portogallo dal 1495 al 1521.

quali *Rinascimento*, *Romanticismo*, *Rococò*, *Biedermeier* (quest'ultima circola solo in Germania)² in questa nazione si sian trasformate in entità oggettive, alla cui definizione si dedica a volte molto più spazio di quanto non si conceda all'analisi di fatti concreti. Da questo punto di vista, la Germania si trova al polo opposto dello spirito anglosassone che diffida per principio di qualsiasi termine di orientamento. Lo storico olandese Huizinga ha dichiarato che i tedeschi, da soli, hanno contribuito con un maggior numero di spiegazioni di fronte a tutti gli altri popoli a chiarire il concetto di Rinascimento, da Burckhardt fino a Burdach. E ciò è naturale perchè soltanto i tedeschi vedono, con gli occhi dell'anima, il Rinascimento come allegoria.

Il Wölfflin stesso, che era persona di eccezionale purezza ed austerità di spirito, si spaventava un po' di questa marea di adesioni che gli veniva tributata dal pubblico tedesco. E il mio amico Vossler mi diceva che Wölfflin aveva accettato un invito di un'università straniera unicamente « per sfuggire ai suoi allievi tedeschi ».

Tuttavia credo che l'aver accettato entusiasticamente la riabilitazione wölffliniana dell'arte barocca riveli qualcosa di più profondo delle necessità filosofico-mitiche dell'anima tedesca. Si tratta, forse, senza che Wölfflin stesso se ne desse conto, di un cambiamento spirituale che si verificò in Germania, così come nel resto d'Europa, dopo la prima guerra mondiale: i valori religiosi, tanto disprezzati, riacquistarono la loro posizione preminente. Si ebbe in Francia, così come in Germania, un rinnovamento cattolico. In Scandinavia, in Svizzera, in Inghilterra, anche in Germania, un rinnovamento protestante. Ed un'eco cordialissima trovarono ovunque l'arte e la letteratura del Seicento cattolico, perchè

² Stile particolare che s'impone in Germania tra il 1815 e il 1843 e riflette un gusto sobrio, modesto e pratico (da « bieder », troppo buono e Meier un cognome tedesco molto comune).

imbevute di sentimento religioso. Madler, per esempio, scoprì che tutta una letteratura cattolica e barocca della Germania meridionale era stata seppellita sotto un silenzio corrucciato da parte della critica protestante e deista del Settecento. Fu la Spagna a trarre vantaggio particolare da questa riabilitazione del cattolicesimo post-tridentino in Europa. La *leyenda negra*, inventata dagli enciclopedisti francesi del Settecento svanì, anche grazie alla coincidenza — se coincidenza ci è dato chiamarla — per la quale nel momento stesso in cui l'Europa si sorprende in atto d'ascoltare attentamente tutto ciò che era spagnolo, la Spagna vantava scrittori, quali Unamuno ed Ortega y Gasset, che sapevano formulare un messaggio spagnolo comprensibile agli europei e patrocinavano il ritorno ad una tradizione multisecolare libera, tuttavia dalla reazione cieca. Al seguito di storici dell'arte, quale Meir Grafe, che scoprì Il Greco, e Weisbach che studia l'arte della Controriforma, tutti i miei colleghi romanisti, venuti fuori, per lo più da ambienti protestanti di spirito sobrio, moralista ed astratto, si dedicano a studiare, verso il 1924, la letteratura spagnola. Karl Vossler nella sua « Lettera spagnola a Hugo von Hofmannsthal » studia il Siglo de Oro; Ernst Robert Curtius, nella rivista cattolica *Hochland*, la generazione del 98. Si studiava cioè ugualmente la tradizione letteraria spagnola ed il suo rinascimento contemporaneo, Don Chisciotte ed Unamuno. Di colpo, questi studi, non più viziati da pregiudizi e da paraocchi, si erano anzi fatti più penetranti della storia della letteratura del Siglo de Oro, scritta da un cattolico a tendenza apologetica quale Ludwig Pfandl (1929). Se prima nell'arte e nella poesia spagnola non si vedeva che oscurantismo, fanatismo, esagerazione, contorsione e volgarità, viene ora invece compresa quella profonda fede cattolica che è insita in questo violento dinamismo. Si spiega così che un austriaco come me, cresciuto accanto all'architettura barocca della Karlskirche di Vienna, formato sugli studi del teatro spagnolo di Grillparzer e delle imitazioni di Hofmannsthal, non abbia sen-

tito mai come problema che il cattolicesimo mediterraneo (spagnolo o italiano) abbia trovato l'espressione del trascendentale nella sensualità stessa. I protestanti si compiacciono di vedere nel fatto divino un qualcosa che radicalmente trascende questo mondo, ed il centro del protestantesimo, insomma, d'accordo con il suo biblicismo dell'Antico Testamento, poggia sul Dio ebraico astratto, che si manifesta solo in forma spirituale ed in rare occasioni, attraverso il tuono, attraverso il rovelto ardente, a Mosè, al quale affida le tavole della Legge. Il cattolicesimo mediterraneo comprende sempre la parte della carne nel mistero dell'Incarnazione di Cristo. Non è soltanto la ragione a postulare il divino, ma è anche la carne dell'uomo stesso. Il gran mistero per l'intellettuale (e così lo comprende l'intellettuale francese Barrès quando scoprì di nuovo Toledo) non consisteva nel fatto che al di sopra del proprio intelletto limitato esista una ragione divina universale bensì che questo intelletto umano sia legato ad una carne umana, opaca e spessa; e questo sarebbe fonte di disperazione se la divinità non avesse compenetrato di sé la carne, ossia se la divinità stessa non si fosse fatta carne. Mi permetto di intercalare qui alcuni ricordi personali, e quelli che mi accingo a citare mi paiono assai significativi per la nostra epoca. André Gide ha descritto nelle sue opere letterarie, angosce analoghe, e cioè quelle dell'intellettuale privato delle sue « nourritures terrestres ». Quando ero ragazzo e nella Sinagoga ascoltavo il rabbino dalla barba veneranda che predicava la missione spirituale di Israele, sentivo che si trattava di un qualcosa di troppo astratto. Perchè, pensavo io, non ci parlava invece delle illusioni e dei peccati della sensualità, che, per l'uomo di spirito, debbono essere i grandi banchi di prova? Accettavo, sì, la missione spirituale dell'uomo, ma mi pareva che il problema della carne fosse messo in disparte con eccessiva facilità. E, d'altra parte, quando ormai professore di un'Università protestante tedesca, assistevo nel 1928 alle processioni quasi pagane della Settimana Santa di Siviglia, quando la cat-

tedrale si rovescia sulla strada, quando le confraternite religiose portano nei « pasos » le Vergini sovrumane vestite di broccato, cariche di gioie, Maddalene dai capelli veri, Cristi che mostrano nella carne l'abbiezione del martirio, mi sentivo sconvolto fin nel profondo dell'anima come da un orrore mistico e carnale insieme; lì, a due passi da me, mi si rivelava il degradarsi dello Spirito nella carne. La divinità, è vero, non si lasciava udire tra le nubi auguste dell'Horeb di Palestina, ma si lasciava vedere qui, ora, *hic et nunc*, nella Siviglia del 1928, fra il tumulto chiassoso dei venditori ambulanti di dolci e di palloni³; e le *saetas* dedicate alla Vergine proclamavano da un balcone la vicinanza del divino all'umano; la bellezza sensuale poteva insomma porsi al servizio del divino cattolico che aveva compreso la carne.

Io sapevo che alcune di quelle immagini intagliate che sfilavano davanti a me in un cielo di ceri, risalivano al Seicento o che nel loro stile si avvertiva per lo meno una traccia popolarizzata di quell'arte che non era rimasta confinata nei musei. Poi nei musei della stessa Siviglia, vidi quel Cristo di Murillo che stacca un braccio dalla croce e quasi accarezza la testa di San Francesco inginocchiato; e quel Beato Susone di Zurbaràn, dallo sguardo mistico, che, con uno stiletto, si lacera la carne a destra del petto per trionfare del demonio chiuso nell'ampolla che il santo sostiene con la mano sinistra. Vidi a Granada la testa di San Giovanni Battista in rilievo in cui la decomposizione della morte è dipinta e modellata con colori così raggianti e con movimento così vitale da ricordarmi la *Charogne* di Baudelaire; e quel repositorio, con gli ornamenti d'argento e di specchi, che ci dà l'impressione di una *toilette de précieuse*, mentre in realtà ognuno dei cassettoni è riservato a reliquie di santi, di ossa e di resti umani.

³ Il passo meriterebbe una messa a punto, che non ci è consentita.

Compresi allora quanto sia astratto l'insegnamento giudeo-protestante e quanta profondità filosofica palpiti nella carnalità religiosa del cattolicesimo mediterraneo, che non ci fa mai dimenticare quel: « Son di carne, son di carne! » gridato da un bimbo spagnolo davanti al conte Kayserling, quel cattolicesimo spagnolo che mescola il divino ai godimenti ed alle debolezze della carne. Paganesimo, sì, può essere, ma paganesimo cristianizzato, che estrae spiritualità dalla carne voluttuosa, che mette al servizio di Dio la carne stessa: la Spagna ha dato veramente *carne* alla seconda persona della Trinità, al *verbum caro factum*.

E siamo così giunti al centro del problema del barocco spagnolo. Quanto ci sembrano lontane adesso le categorie pittoriche ed architettoniche di Wölfflin, grammatica astratta di un'arte già concepita quale astrazione! Il fenomeno umano, concreto, primordiale, del barocco spagnolo è la coscienza di quanto è carnale fusa con la coscienza di quanto è eterno.

Se il Rinascimento italiano destò lo sguardo dell'uomo occidentale, assopito o atterrito dal trascendentalismo medievale e lo posò sulla bellezza sensuale della natura e dell'uomo, sulla Gioconda, su Venere, su Pan, il barocco spagnolo, anch'esso aperto ai « miracoli del mondo », non dimenticò mai quanto fosse caduca questa bellezza, e quanto vicino il trascendentale alle feste della carne. Per il barocco spagnolo non vi è che un passo brevissimo dal rosa al nero, dalla carne alla morte. Nel barocco l'eterno si mescola con quanto vi è di più effimero: il festino della vita non si svolge senza che vi si sieda da commensale il *memento mori* ed il *memento mori*, entra in scena con tutti gli orpelli del fasto secolare. Il fatto spirituale appare sempre incarnato e la carne chiama sempre lo spirito. I due principi di questa filosofia dualista si mantennero sempre separati, chiamandosi a vicenda. La polarità non si risolve mai in un'unione integrata: il rosa, anche se contiguo al nero, non è il nero. Il barocco spagnolo non conoscerà nè la subordinazione dello spirito alla carne, come

nello stile rococò di Watteau e di Fragonard, nè la subordinazione della carne allo spirito, come in un Rembrandt e in tanti altri artisti protestanti. E non conoscerà neppure la dissoluzione dei due principi in uno spiritualismo panteista, alla maniera dei maestri italiani del Rinascimento, quali Tiziano, Leonardo e Raffaello.

Il dualismo rimane sempre, presente: perchè il tema barocco per eccellenza è il *desengaño*, il sogno opposto alla vita, la maschera opposta alla verità, la grandezza temporale opposta alla caducità. Questo dualismo si trova nelle due ispirazioni di Murillo, l'unità realista e l'unità idealista; nelle due ispirazioni di Velázquez che ci mostrano ora il fasto della grandezza terrena, ora le mutilazioni della carne, nei buffoni, nei nani, nel Cristo; ed a volte, la carne delicata, che sembra quasi fondersi, del re coperto dalla regal pompa risplendente. Si osserva soprattutto nel realismo « fetido » di Valdés, che dipinge la caducità del corpo umano oppresso dai pomposi vestimenti di vescovo o di sovrano: *sic transit gloria mundi*. La bellezza dei corpi ed i drappaggi del Greco sono impregnati di gialli, di toni lividi, del verde della morte estatica e della natura minacciosa del giorno del giudizio universale. La delicata Vergine di Zurbarán, soffusa di rosa, ricopre col suo manto fastoso monaci corpulenti e barbuti. Lo spirito ed il fisico non si fondono. Quel chiaroscuro dal quale emergono i corpi scarniti, ma brillanti, degli eremiti di Ribera non lascian adito a dubitare dell'irriducibilità dei due elementi in lotta, corpo e spirito.

Proprio come se la luce abbacinante del sole di Spagna esigesse a mo' di complemento il nero della chiesa e l'oscurità dell'interno. Non v'è dubbio che questi quadri posseggono un « accento », così come sosteneva Wölfflin. È l'insegnamento spirituale che evoca l'aldilà; e tuttavia quest'accento si pone al di sopra della polarità dualista, sempre mantenuta. Tiziano poteva concedersi tutto al godimento di seguire con pazienza i deliziosi particolari fisici delle sue Veneri. Velázquez, abi-

tuato com'era a dare un senso finale alle sue opere, doveva riunire tutti i particolari distinti in un fascio, persino in un sol quadro così come accade nella sua Venere, nella quale non appare alcun senso trascendentale. Nell'arte barocca trionfa lo spirito, ma l'artista invita noi, noi spettatori, a compiere lo stesso sforzo già da lui sostenuto. Questo è il dinamismo interiore comunicatoci dall'arte barocca; è compito nostro far muovere dai corpi accatastati il principio interiore, così come il Sigismondo di Calderón doveva imparare a separare la realtà dal sogno.

Nel citare *La Vita è sogno*, volgiamo già lo sguardo alla letteratura barocca spagnola. Chi mai ha descritto con maggior splendore di Calderón la situazione di questo principe del mondo, le attrattive del potere materiale e dell'amore, e poi la terribile caduta di quel superbo e il suo comprendere la *frenesi* del sogno mondano, di *los sueños sueños son*?

Chi meglio di Lope de Vega ha saputo maneggiare i fuochi d'artificio, i miraggi di specchio, le squisitezze della bellezza e della ricchezza, dello spirito e della poesia, nella sua cosiddetta autobiografia, *La Dorotea*, per farci poi sfociare nella cupa predica di *Todo deleite es dolor*? Mi ricordo di aver letto una volta ad Istanbul, con i miei allievi, le quartine preliminari all'atto terzo del *Barlaam e Giosafatte* di Lope de Vega, là dove si enumerano tutte le bellezze di una natura esotica, alberi, palme, ruscelli ecc. L'enumerazione culmina in un *conchetto* circa i ruscelletti che riflettono il cielo. « Aun-que en el no nacéis... pasáis por el paraiso, pues entre santos nacéis ». I miei allievi turchi, tutte signorine, sentivano assai profondamente la poesia, ma si rammarricavano che il poeta spagnolo non si fosse arrestato al penultimo verso. E questo perchè non comprendevano il fenomeno barocco della polarità: natura, santi, uomo, santo. E Góngora che moltiplica nelle sue descrizioni pompose le bellezze fisiche ed i tratti ingegnosi e verbali, si chiude poi in una *soledad* sonora in un mondo che non è certamente religioso, ma tuttavia au-

stero così come lo fu il monasticismo dell'artista. Cervantes, per quanto sia artista classico, muove il suo eroe fantastico attraverso un mondo immaginario, per farlo poi morire da buon cristiano, dopo essersi reso conto della vanità dei sogni libreschi. Ed infine dei due maestri più barocchi della prosa spagnola, Gracián e Quevedo, uno, Gracián, ci porta ad abbeverarci a tutte le fonti della bellezza, della gioventù e del potere mondano, per somministrarci poi l'amara coppa del *desengaño*, erigendo davanti a noi la facciata ardita del palazzo per distruggerlo poi implacabilmente:

« ...sobre él (el delgado hilo de una frágil vida) fabrican los hombres grandes casas y grandes quimeras, levantan torres de viento y fundan todas sus esperanzas... estriban sobre una no cuerda, sino muy loca confianza, de una hebra de seda. Menos sobre un cabello. Aun es menos, sobre un hilo de araña. Aun es algo, sobre el de la vida, que aun es menos ».

E l'altro, Quevedo, che tortura il suo *pícaro Buscón*, collocandolo tra due poli, che io in uno studio chiamai (con termini che vennero applicati all'eroe barocco tedesco del secolo XVII, al « Semplicissimus ») *Weltsucht* e *Welflucht*, ricerca del mondo e fuga dal mondo dell'eroe. L'autore stesso (pur non abbandonandosi a declamazioni sfiduciate, come l'altro barocco, Mateo Alemán, nel suo *Guzmán de Alfarache*), sente, così come il suo eroe, questa polarità, di modo che nella descrizione dei trionfi apparenti del *pícaro* s'insinua sempre un'ironia macabra, perfino negli epiteti, quali *príncipe de la vida buscona*, *rabí de los rufianes*, frasi in cui le parole come *buscona* e *rufianes* non s'intonano con lo schema panegirico generalmente dedicato ai principi ed ai saggi gloriosi.

Come spiegarsi questo barocco spagnolo? Perchè proprio questo popolo sentì in quel momento particolare della sua storia la necessità interiore di mettere in opposizione quei due poli, *sueño* e *vida*, mantenendoli separati? In primo luogo, questo fenomeno spagnolo non è soltanto spagnolo. Come ha dimostrato Hatz-

feld, il Seicento, direttamente o non direttamente influenzato dallo spirito spagnolo, e particolarmente nei paesi cattolici, diede vita a una tendenza parallela. I Rubens, i Bernini, i Barocchi, gli architetti delle chiese della Baviera, dipingono, nello stesso modo ciò che è divino, impossessandosi di ciò che è sensuale; e ho già citato il *Simplicissimus* tedesco, derivato dall'arte picaresca spagnola. Perfino nei paesi fondamentalmente protestanti, penetra il *desengaño*. *Amleto*, alcuni dei sonetti di Shakespeare, le poesie di Donne, di cui una frase, *Per chi suona la campana*, è diventata popolare grazie a Hemingway, io li leggo quali prodotti barocchi spagnoli. Ma è evidente che nessun altro popolo come quello spagnolo ha saputo mantenere con altrettanta costanza ed energia la polarità fra il sensuale ed il divino. Era invalsa l'abitudine, fuori di Spagna, di dire che la Spagna non aveva avuto un vero Rinascimento.

Un professore tedesco, il « malevolo signor Klemperer », come lo chiama Américo Castro, parla continuamente di quel paese senza Rinascimento che, secondo lui, è la Spagna. I fatti provano, al contrario, che il Rinascimento, così come lo conosciamo in Italia, esistette ugualmente in Spagna. Esempi di questo fenomeno sono il *Lazarillo*, Garcilaso, la Epistola a Fabio, Luis de León. Castro e Bataillon han dimostrato che in Spagna si trattaron tutti i temi del Rinascimento, perfino l'erasmismo, e che Cervantes, il principe del Parnaso spagnolo, non era quell'« ingegno laico »⁴ che si riteneva. Ma se i temi del Rinascimento penetrarono tutti in Spagna, bisogna dire che questo paese conferì loro un carattere particolare. La formula di Vossler è forse quella che meglio si adatta alla realtà: « La Spagna ha conosciuto il Rinascimento, ma gli ha detto di no ». È chiaro che si riferisce al Rinascimento puro, italiano e pagano, innamorato della bellezza sensuale. La Spagna ha conosciuto il Rinascimento, gli ha detto: no, e

⁴ Nel senso di profano alla cultura specifica.

ad esso ha opposto un medievalismo cristiano radicale, così che mentre in Francia non esistono scrittori più diversi di un Villon e di un Ronsard e in Italia di un Dante e di un Ariosto, in Spagna la via mena direttamente da Berceo — *Todos somos romeros que camino andamos: Cuanto aquí vivimos en ageno moramos* — attraverso le *Coplas* di Jorge Manrique, fino alla *Vida es sueño*.

In Francia si ebbe una frattura tra il Rinascimento e il Medio Evo, frattura che appare più visibile nella storia del teatro. La rappresentazione dei misteri venne proibita nel 1548 e la *Pléyade* si affaccia alla storia della poesia nel 1549. Da due popoli diversi nascono due arti diverse. In Spagna gli Autos Sacramentales continuano a vivere per tutto il *Siglo de Oro* ed anche molto più in là. Un medievalismo persistente ed un Rinascimento appena arrivato si uniscono per generare una creatura ibrida, composta di *Weltsucht* e *Weltflucht*, dai bei sogni rinascimentali e da *desengaño* medievale, da illusioni di sensi e da macabre disillusioni. E nella commedia spagnola le spade e gli abiti sontuosi possono sempre sparire, lasciando via libera alla « disciplina » e all'abito monastico. La polarità del barocco è come il conflitto di due epoche successive trasportato nell'anima nazionale spagnola su un piano di contemporaneità. Non possiamo concepire l'arte barocca senza il trascendentalismo medievale e neppure senza la vita sensuale del Rinascimento, senza danza macabra e senza bacchanali. Così la Spagna seppe rivivere uno degli aspetti fondamentali del Cristianesimo: l'incarnazione del divino e la rinuncia alla carne di questo personaggio divino. Bisogna dire che perfino i tratti stilistici che tendiamo a considerare così caratteristici di Góngora, di Quevedo, ed io direi perfino di Lope, il concettismo ed il culteranesimo, sono in fondo tratti di stile medievale. Se brillano con maggior splendore nel *Siglo de Oro* è grazie alle bellezze sensuali che il Rinascimento vi aveva aggiunto, saturandole di antichi schemi. Dei due tratti stilistici il più importante è il concettismo.

Ebbene, questo giocare con i concetti è uno dei piaceri che si impongono all'anima cristiana, a cui è ben noto come la realtà di questo mondo sia impregnata di un'altra realtà così che il « gioco di parole » altro non è se non un gioco che il trascendente si permette con il mondo di quaggiù, poichè l'unico a conoscer il vero senso delle parole è Dio. Nei Padri della Chiesa, infatti, ed in particolare in Tertulliano ed in Sant'Agostino, i giochi di parole abbondano, ed anche Sant'Isidoro, Alcuino, Raimondo Lullo e Dante ne fecero uso. Parimenti il culteranesimo che adopra parole poco comuni, poggia sulla fede riposta nel latino quale rivelatore di verità eterne. Non voglio, naturalmente, non riconoscere che la pienezza di vita che i poeti barocchi hanno posto nell'uso di questi artifici sia un elemento nuovo. Risponde appieno all'elemento rinascimentale che si sovrappone a quello medievale.

Lo spirito francese visse un'avventura opposta. Con la Pléyade, con Rabelais, la Francia conobbe il Rinascimento di tipo sensuale, ma non arrivò a conoscere il vero barocco. Non sentì il dramma della carne, così come lo sentì la Spagna, ed il Rinascimento subito divenne una questione di morale e di scienza, fondandosi sulla ragione. (Perfino Rabelais è più ragionatore di quanto comunemente non si creda). In nome della ragione Malherbe e Boileau mettono da parte Ronsard; in nome della ragione Descartes uccide il Medio Evo.

Tutto il barocco di cui fu capace la Francia del Seicento è definito dal *pathos* di Corneille, lo spagnolizzante, che nella sua *Illusion comique*, trasforma in commedia ragionevole un tema barocco, il preziosismo con i suoi raffinamenti di linguaggio mondani ed affatto metafisici, e con le sue ambizioni di società squisita e, per ultimo, quel gruppo che fu chiamato dei *Grotteschi*, timido gruppo in cui figurano Saint Amand e Théophile de Viau. Il classicismo del 1660 fece fronte soltanto a queste tre correnti barocche, già molto mitigate e forbite. Non voglio dire con questo che la Francia del Seicento non abbia reso il suo tributo allo spirito ba-

rocco. Che altro sono Pascal, Racine e Bossuet se non smascheratori crudeli della tragedia della debole carne? Coloro che si divertono ad immaginare come sarebbe stato il tale o il talaltro grande scrittore di un paese, se fosse vissuto in un paese diverso, potranno immaginare che in Ispagna Pascal sarebbe stato un Quevedo, Racine un Calderón e Bossuet un Gracián. Ma questi francesi del Seicento hanno svolto i loro temi in una forma che pareva loro assai conforme alla ragione, anche se forse non lo era poi tanto: il famoso « *roseau pensant* » è un concetto alla Gracián o alla Góngora. Ma quel che più conta è *quel che essi pensavano*: il classicismo francese va visto soltanto in chiave di ragione. Bernini, in quella Parigi classica, fu un fiasco. Il gusto francese in materia d'arte, molto imbevuto di giansenismo si chiamava Poussin, Pujot, Le Notre, più che la facciata del palazzo i giardini di Versailles.

Il classicismo francese è un movimento rivoluzionario, gallicano, contro tutto ciò che è tridentino, difensore della ragione sovrana, e che s'instaura precisamente nello stesso momento in cui in Europa trionfava il barocco spagnolo. È uno sbaglio giudicare il barocco spagnolo partendo dal classicismo francese, con gli occhi del classicismo francese. Questo era norma generale prima di Wölfflin e Benedetto Croce che ancora oggi definisce il barocco quale l'arte che vuole « stupire » a tutti i costi, non si rende forse conto di come con queste si riveli in lui il classicista francese. Per valutare equamente la decisione volontaria della Francia, sarebbe anzi più giusto giudicare il suo classicismo partendo dal barocco spagnolo. Già sappiamo che due secoli dovevano trascorrere prima che il genio francese, che aveva rotto tutti i legami con il Medio Evo, permettesse al suo romanticismo, d'altronde abbastanza istrionico, di introdurre di nuovo nella letteratura temi spagnoli e medievali. Nel periodo preromantico fu necessario che gli accorti e saccenti predicatori della campagna inglese moralisti e borghesi somministrassero all'Europa il tema della poesia sepolcrale, quando

in realtà il tema della notte e dei cimiteri proveniva in linea retta dalle danze macabre e dai *pasos* della morte del Medio Evo ed era stato trattato con una forza barocca incomparabilmente superiore durante il periodo barocco spagnolo ed inglese (*Who is the beggar, who is the king?*). Le cave dei Cappuccini di Palermo, con gli scheletri vestiti alla maniera di Valdés Leal, testimonio, in piedi da secoli, di povertà, per il turista moderno sono resti dell'epoca barocca dalla quale i poeti preromantici e romantici di paesi radicalmente divorziati dallo spirito medievale non potevano più trarre ispirazione.

Arriviamo così, adesso, a circoscrivere questo termine tecnico cristallizzato: barocco. Esso sta a significare un fatto di civiltà culturale, che raggiunge l'apogeo nel Seicento, in Ispagna, ma che s'irradiò in tutta l'Europa prima che il classicismo francese gli opponesse un argine. Consistette nell'estrarre da due idee, una medievale, l'altra rinascimentale, una terza idea che ci mostra la polarità fra i sensi ed il nulla, la bellezza e la morte, ciò che è temporale e ciò che è eterno. Nell'anima spagnola contemporanea questa polarità si è mantenuta con una tensione che non giunge mai ad integrarsi, nè nella religione popolare nè nelle opere dei poeti e dei saggi, nè nel « sentimento tragico della vita » di Unamuno, di quell'Unamuno, innamorato del concettismo etimologico barocco e patristico, e neppure nella poesia metafisica dei miei amici Guillén e Salinas. Forse « l'uomo barocco » non esiste; quel che esiste invece è un atteggiamento barocco che è un atteggiamento fondamentalmente cristiano: « Tener como si no se tuviera ». Atteggiamento ancor più comprensibile oggi, in questa epoca, quanto mai straziata, in cui viviamo. La civiltà moderna, innamorata del progresso materiale, offre analogie sorprendenti con la Spagna del Seicento, in cui i poeti e i predicatori insistevano sulla vanità delle ricchezze temporali giunte dalle Indie, mentre i barocchi spagnoli non esitavano ad adoperare le attrattive della bellezza fisica e materiale per dar maggior

lustro al divino. Un poeta moderno dall'anima cristiana, un « apocalittico » quale è T.S. Eliot, ad esempio, sente la tensione tragica di un passato cristiano perduto e di un presente intollerabile. Per lui, ciò che è moderno e ciò che è medievale non staranno più su un piano di contemporaneità, così come avveniva nei barocchi spagnoli, ma si escluderanno a vicenda. Alla sua proibizione di poeta non rimarrà altra risorsa che il rappresentare l'irriducibilità di ciò che fu e di ciò che è.

Nasce di qui il suo stile barocco di sdoppiamento (una conversazione insipida da secolo XX interrotta dagli accenti di organo di un cristianesimo penitente), da qui il suo anelare alla morte nel seno di questa terra desolata. Quel che ci piace in T.S. Eliot, in Hemingway, è questo loro dominio forte sulla realtà fisica moderna, questo « ver a lo vivo », a paragone del quale qualunque classicismo o romanticismo ci sembra pallido.

E, d'altra parte, la coscienza che esista, oltre la vita, un'altra cosa, la Morte: e, più di ogni altra cosa, la morte è un fatto reale, e Dio lo sa. Ormai, di fronte al sogno della vita, non possiamo più trovar rifugio in una fede indefettibile, così come era dato a Calderón e a Donne.

In mancanza di meglio, con una rettitudine che vuole « make the best of it », ci afferriamo a questo stato di tensione polare insoluta, e senza nascondercela, riconosciamo l'inevitabile tensione. E comprendiamo così il barocco spagnolo che non barò mai nel giocare coi due termini del problema suo centrale.

LEO SPITZER

(Traduzione di A. Levi Bianchini)

La Spagna di Calderon

Le edizioni L'Arche hanno pubblicato nella bella e utilissima « Collection les grandes dramaturges » (volume n. 18) un'ampia ed intelligente monografia di Micheline Sauvage intitolata Calderon dramaturge (Parigi, 1959). Da quest'opera, rigorosa ed agile ad un tempo, ricaviamo le pagine nelle quali l'autrice traccia il quadro dell'epoca calderoniana. Ci auguriamo che questo saggio invogli il lettore a cercare quell'informazione storico-critica più esauriente che solo la lettura del libro della Sauvage nella sua interezza può dare.

La *edad de oro*, alla lettera: l'età d'oro. Parole di sogno. Se è vero che l'età d'oro (come vuole uno dei nostri miti più potenti) è l'era dell'umanità pienamente felice e riconciliata con se stessa, noi abbiamo sognato quest'età d'oro della Spagna, come abbiamo sognato tutte le altre fino ad oggi. Giacchè essa reca la contraddizione piantata in cuore come un coltello. Esulta e pensa solo alla sofferenza, trionfa ed i colori del suo universo sono i tremendi bianchi e neri di Ribera. Si dice anche il *Secolo d'oro*, già con maggior realismo e prudenza. Ma qual è l'oro di questo secolo? Qual è il secolo di quest'oro?

L'oro? Lo sa persino uno scolaro. È l'oro della cultura. L'oro delle armi, pure. E quello dei galeoni. La Spagna del tempo, il primo Stato d'Europa per i possedimenti del continente e d'oltremare (« quando la Spagna si muove, le terra trema »), è anche la guida del pensiero d'Europa, la guida della sua letteratura. I grandi nomi del teatro elisabettiano hanno avuto, di gran lunga un minor valore d'esportazione. La Francia (per non parlare che di lei) aveva da molto tempo divorato, digerito, assimilato e ripreso in adattamenti (da Thomas Corneille a Collot d'Herbois) tutto il teatro di Cal-

derón, e ancora non capiva niente di Shakespeare, di quelle « rare perle in un enorme letamaio », come dirà Voltaire con fine discernimento. È un fatto innegabile; il genio spagnolo non ha posto problemi al genio francese. Quanto all'oro delle Indie, come avrebbe potuto la superba non inorgogliersi davanti allo spettacolo delle navi che lo scaricavano a Siviglia insieme con l'argento a barre e a casse, al punto di non saper più dove deporlo? Lope de Vega ne era completamente abbagliato. Filippo II non aveva certo difficoltà a far comprare dai suoi mercanti in tutta Europa i quadri d'autore senza badare al prezzo. Ne possedeva più di tremila, dicono orgogliosamente gli Spagnoli, mentre i re di Francia suoi contemporanei riuscivano a malapena a raccogliere a Fontainebleau quarantasette tele, parecchie delle quali di seconda qualità...

Ma come? Il nostro scolaro non sa forse che all'occhio spassionato di un Inglese del tempo quella stessa Spagna appariva « una fontana d'orgoglio in una valle di miseria »? Miseria di una prodigiosa accozzaglia di mendicanti che costituisce un fatto sociologico ed artistico senza equivalenti altrove. Miseria di una miriade di hidalgos quasi più numerosi delle pulci, intoccabili nelle loro prerogative chimeriche e ridotti, come il Meno dell'*Alcade di Zalamea*, a nettarsi ostentamente i denti dopo i pasti per far credere di aver mangiato. Vuote le casse pubbliche: due bancarotte nella sola seconda metà del XVI° secolo, il fastoso Filippo che sospende il pagamento degli interessi del suo prestito — dove finisce dunque l'inesauribile oro delle Americhe? E al principio del XVII° secolo vi sono, pare, più doppie e pistole spagnole in Francia che non in Spagna, così almeno afferma Enrico IV, re di Francia. In una delle sue commedie Lope de Vega si esalta sulle industrie e sui commerci di Siviglia, « un universo in piccolo ». Ma i viaggiatori stranieri e le Cortes non fan che parlare di Industrie in abbandono, di commerci rovinati, di regioni spopolate. O forse non parlano della stessa epoca? Il secolo di quest'oro qual è?

Gli storici delle civiltà sono persone abili. Non vanno per il sottile nei loro calcoli dei periodi, per aver quanto più oro è possibile. Datare la preponderanza spagnola dal 1559 al 1660 significa veramente non andare per il sottile, se si pensa che Filippo III è morto nel 1621: con questo re debole, debole per essere il figlio del troppo potente padre Filippo II, la grande idea imperiale di Carlo V è solo più l'ombra di un sogno. Il patriottismo spagnolo, più permaloso, preferisce spesso concludere il secolo d'oro con la morte di Filippo II; il secolo d'oro allora il XVI°. Ma né Velasquez, né il Cervantes del *Chisciotte*, né Calderón gli appartengono più.

Dunque, bisogna decidersi: gli ori del secolo d'oro non brillano tutti contemporaneamente. Può darsi persino che lo sviluppo culturale vada di pari passo con il declino economico e politico. È triste, ma piuttosto comune nella storia, dopo tutto. La Siviglia prospera magnificata da Lope de Vega, è quella di Carlo V, quando Lope non era ancora venuto al mondo.

I tre regni (quelli di Filippo III, Filippo IV e Carlo II), sotto i quali si è svolta la lunga vita di Don Pedro Calderón de la Barca, hanno visto consumarsi, di male in peggio, la decadenza della monarchia che fu la prima d'Europa. A quel tempo, e per uomini di quella fatta, è una cosa che conta, una ferita che non bastano a sanare il mecenatismo dei re e dei grandi, il favore illimitato prodigato agli artisti, e le raffinatezze della cultura con le quali oggi ci si consola di non essere più un grande popolo. Filippo IV, il re-poeta, farà di Calderón l'organizzatore delle feste drammatiche alla Corte. Se necessario, affinché possa compiere meglio l'incarico, lo dispenserà dal servizio militare, nel periodo in cui perde la Catalogna insorta, dopo aver perduto la Valtellina, prima di abbandonare altri lembi di quel che fu un grande impero. Il drammaturgo non volle approfittare di questa dispensa. Terminò frettolosamente la commedia per compiacere al suo principe, e raggiunse al più presto l'esercito che combatteva la ri-

volta catalana. Da qualche anno egli aveva diritto al prestigioso mantello bianco con la croce rossa dell'ordine militare di San Giacomo della Spada, il cui ufficio di gran maestro era stato riunito da Carlo V nel 1523 alla corona di Spagna. *Chevalerie oblige*.

In realtà, la contraddizione è ben più profonda di un semplice divario nel tempo. Lo stesso Filippo II, il colosso, non mostra forse l'argilla su cui è fondata la grandezza che impaurisce l'Europa? Nonostante la sua potenza, di cui la Spagna si inebria ancor oggi, vi è in lui qualcosa di quei « re smisurati » che, nella mitica storia della Cina, sono lo strumento funesto della caduta degli imperi. I re smisurati della Cina costruiscono qualche torre folle... Filippo II, sposo della cattolica Maria Tudor, si intestardisce a rimontare il corso degli avvenimenti ristabilendo con la violenza il cattolicesimo in Inghilterra. Fragilità delle torri: Maria Tudor muore nel 1558, dopo quattro anni di regno. E Filippo vedovo richiede inutilmente il matrimonio con Elisabetta — questi due contemporanei non appartengono alla stessa epoca. Vien voglia di ridere, della nostra distanza, di quell'incredibile delicatezza, perché la distanza e l'umorismo sono un po' la stessa cosa. Non riuscito l'affare, occorre contentarsi di braccare volgarmente i Mori in Ispagna, anche se la Spagna ne patirà mortalmente. Calderón, sotto il regno del nipote, metterà in scena uno degli episodi più sanguinosi della faccenda, nella brutta commedia *L'assedio dell'Alpujarrá* o *Amare dopo la morte*. Lo farà dall'angolo visuale dei Mori, benché zelante cattolico e obbedientissimo servitore di Sua Maestà. Parlare a questo proposito di « senso cavalleresco » non spiegherebbe gran che, e camufferebbe lo spirito dell'epoca camuffando la contraddizione. Del resto non si braccano soltanto i Mori. Si sta aprendo un periodo di pieno impiego spagnolo per l'Inquisizione. Nell'anno di grazia 1623, Lope de Vega non disdegnerà di prendervi una parte tanto attiva da spingere lo zelo, sembra, fino a veder bruciare coi propri occhi un certo Benito Ferrer. Obbligo professiona-

le, d'accordo: faceva parte dei « Familiari » dell'Inquisizione, vale a dire dei denunciatori patetici. Bisogna ammettere che fatti di questo genere danno qualche parvenza di fondamento a quella che gli Spagnoli malcontenti chiamano la « Leggenda Nera ». Nel 1659, il francese Bertaut, Signore di Fréauville, che non ha nulla del rivoluzionario, nota con tranquilla indignazione, nel suo *Journal de voyage*, gli strani compiti dei Familiari e la strana impunità personale che essi garantiscono.

Vi sono due modi di comportarsi davanti alla contraddizione. O trasformare il mondo per risolverla. Oppure squalificare questo mondo a vantaggio di un altro, dell'altro, il che rende la contraddizione sopportabile giustificandola una volta per tutte. Alla fine del XVI° secolo, un quarto degli adulti superstiti della Spagna, dove la popolazione non ha cessato di diminuire da alcuni lustri, è gente di Chiesa. Un'anima eletta che non abbia la vocazione delle armi (che comincia a perdersi), quale strada potrebbe scegliere se non quella religiosa? Osservate piuttosto il numero dei preti-autori e degli autori-preti, a cominciare dal monaco Tirso de Molina per finire con Lope de Vega e Calderón, che si fecero entrambi ordinare in piena gloria secolare — sì, anche qual grande amoroso, quel « mujeriego » di Lope. Probabilmente capita che si entri negli ordini, come si dice fece Góngora, il celebre manipolatore dello stile, semplicemente per non morire di fame. Ma questo caso superficiale non deve trarci in equivoco sulla profondità del fenomeno. Sul mondo di quaggiù il credente, l'uomo di fede Calderón apre come Giobbe gli occhi della speranza e della desolazione — ma la speranza è per altrove, e la desolazione è per qui. Ombra, finzione, sogno, illusione (così parla il Principe Sigismondo nel *La vita è sogno*), il mondo di quaggiù non è veramente reale. Come nutrirebbe la fame delle anime di buona razza? Nella poesia delle *Lacrime sparse da un'anima pentita*, il dolore giunge fin quasi a di-

sputare con l'Eterno su ciò che Gli appartiene, di là dell'idea di peccato:

Ma se essere o non essere
dipendesse dal mio volere,
e avanti di farne esperienza
potesse esser pesato, o meglio previsto,
come soavemente nel Nulla
dormirebbe in oziosa pace
colui cui la nascita impone
di non respirar senza gemere!
Giacché se, d'aver creato l'uomo,
quel che vi costò io soppeso,
quanto non costerà a me,
Signore, la fatica d'esser nato!

La strofa seguente riprende, con l'idea del peccato, quella della responsabilità umana nel male del mondo: era tempo. Tempo di cessare il lamento sulla china della quasi eretica modernità.

Il secolo d'oro è, soprattutto, il gran secolo del teatro spagnolo. Ciò non si spiega con l'abbondanza o la qualità dei geni e delle opere. Il fenomeno letteralmente essenziale, a teatro, è il pubblico, senza il quale l'arte drammatica cessa d'essere se stessa e diventa altra cosa; si sarebbe addirittura tentati di spiegare inversamente le opere mediante il pubblico, se non fosse altrettanto artificioso; entrambi formano un unico fenomeno. Nella Spagna del tempo, e soprattutto nella Spagna di Filippo IV, il re, i grandi, il popolo sono affamati di rappresentazioni, di *Función*, come la Bisanzio di Giustiniano di corse di carri. È una frenesia, una passione che ha qualcosa della tossicomania (come il gusto bizzarro delle donne eleganti per la terra da masticare). Ne *Il grande teatro del Mondo*, Calderón fa dire ad uno dei suoi personaggi: « Da sempre, quel che più rallegra e ricrea, è lo spettacolo di teatro degno d'essere applaudito ».

Si fa teatro dappertutto, in pubblico e in privato, a palazzo, in città, sul sagrato delle chiese e perfino nel-

l'interno dei conventi. Un bonario regolamento del 1608 si limita a prescrivere per questi ultimi la rappresentazione di « commedie di devozione » esclusivamente. Si è cominciato col teatro ambulante; le scene portatili consentono di dar spettacolo fin nelle più sperdute campagne, e d'altra parte l'*auto sacramental*, commedia religiosa di circostanza, non ammetterà mai altro dispositivo. Ma le grandi città hanno avuto presto i loro teatri fissi, le *corrales*, spazi scoperti delimitati su tre lati dalle case comuni e sistemati *ad hoc*. Dal 1580, Madrid ne conta due celebri, siti ognuno nella strada di cui ripetono il nome: il Teatro del Principe (anticamente della Pacheca), e il Teatro della Croce, il preferito di Filippo IV, che ad un certo momento ebbe per amante un'attrice della sua compagnia, María Calderón, detta « la Calderona ». Queste sale danno rappresentazioni quotidiane, cosa che stupisce gli stranieri, e sempre esaurite; salvo il Mercoledì delle Ceneri e il Lunedì di Pasqua, riposo d'obbligo, e durante i lutti di corte. Capita anche che la compagnia vada a dar spettacolo in casa di qualche privato di qualità.

Si fa teatro, infatti, su qualunque pretesto, e la rappresentazione scenica festeggia qualsiasi ricorrenza. Privato o collettivo, patrizio o popolano, profano o religioso, l'avvenimento felice fornisce l'occasione per comandare ai poeti in voga qualcuna di quelle opere, diverse per genere e per qualità, che vanno dalla farsa alla « grande commedia ». La domanda determina l'offerta: circostanza da tener presente. Essa è prodigiosa, e provoca l'incredibile fecondità d'un Lope (il quale si vanta d'aver imbastito una commedia in ventiquattrore) o di un Calderón. L'abbondanza della domanda tuttavia non arricchisce molto i drammaturghi, le cui opere sono quotate a prezzi che ci paiono alquanto bassi. Nel 1640, una commedia di Calderón (fabbricante molto stimato) si paga quattrocento reali, cento un atto unico, ed il reale vale soltanto trentaquattro maravedini, ossia la moneta spicciola dei poveri; nella stessa epoca, la minima ammenda per infrazioni al regolamento

sui teatri costa duemila maravedini. Si arricchiscono di più gli attori, se sono famosi: nel 1632, l'attrice Maria de Cordoba, detta Amarilli, della quale Calderón fa l'elogio nella *Dama fantasma*, guadagna ottocento reali, e tutte le spese di viaggio pagate, per due rappresentazioni a Daganzo e quattro il giorno del Corpus Domini, giacchè l'*auto sacramental* è quello che rende di più. Ma la domanda teatrale arricchisce ancor più i direttori di compagnia, gli « autori » nel vocabolario del tempo, i cui guadagni si esprimono in ducati (undici reali). La scena è un elemento essenziale nell'economia spagnola del secolo d'oro.

Bisogna dunque fare teatro con tutto, l'attualità e la storia, le Scritture, l'agiografia, la mitologia, la filosofia e la teologia, le gesta dei principi e quelle dei villani. A parte le cose della fede, l'audacia beneficia dell'immunità teatrale. Vi sono sorprendenti annotazioni di costume nelle opere del prete Lope, il quale — a detta del puritano arcivescovo di Siviglia — aveva introdotto con le sue mille commedie più peccati nel mondo che non mille demoni. E Calderón, sempre così sinceramente rispettoso del Potere, Calderón che non ha nulla di satirico, trova naturale di far rappresentare sulle scene la vanità del potere, gli orrori della repressione, la miseria senza sbocco dei contadini, la cinica brutalità dei militari. *Ciò che rallegra e ricrea di più, è lo spettacolo di teatro.*

L'interdizione di Filippo II concernente la commedia, abrogata in seguito dal medesimo sovrano, non ha pesato molto sul destino del teatro spagnolo. Di tanto in tanto, qualche spirito severo rivolge al sovrano un avvertimento sui pericoli spirituali rappresentati dal teatro così com'è. Si chiudono le sale, si assoggettano ad autorizzazione preventiva le rappresentazioni presso i privati. Nel 1646, il Consiglio di Castiglia reclama una riforma, e con essa « l'interdizione di quasi tutte le commedie che sono state rappresentate finora, in particolare i libri di Lope de Vega, che tanto hanno danneggiato i costumi ». Ma tutto ciò non dura. Nel 1648, lo stesso

Consiglio tronca il dibattito, rifacendosi all'autorità di San Tommaso: « Il Dottore angelico dichiara mal nati, duri, incolti e rozzi coloro che si oppongono a questo genere raffinato e onesto di divertimento ». Parole pesate dai teologi del Portogallo, consultati in materia dall'Arciduca Alberto, governatore di quel regno al tempo del re Don Filippo II nostro signore (che sta nei Cieli), nell'epoca in cui aveva proibito le commedie. Esse furono sufficienti, insieme con molte altre ragioni, perchè il medesimo Principe che le aveva interdette le riammettesse ». Fra le « altre ragioni », vi è la quota sugli incassi prelevata dagli ospedali. Le conclusioni del Consiglio Reale sono quanto mai interessanti: la commedia è buona in quanto è, alla fin fine, « lo specchio della vita umana ».

Un teatro di questo genere non corrisponde ad un bisogno specificatamente estetico; l'idea del teatro come arte sarebbe qui un anacronismo. Se le pie processioni del Corpus Domini tendono a diventare rappresentazioni, al punto che si instaura l'abitudine di recitare dopo gli *autos* le *jacaras*, commediole buffe, ciò accade perchè lo spettacolo teatrale è qui innanzi tutto *spettacolo*, dove opera la sintesi fra celebrazione rituale e divertimento. Tutto avviene come se il secolo riuscisse a sopportare il mondo soltanto trasferendolo sulla scena. Tra la « festa » fabbricata per il piacere del sovrano e l'atto sacramentale la cui rappresentazione è quasi liturgica, non corre la distanza che a tutta prima si potrebbe supporre. Chiave (o « passe-partout ») che spiega, in modo particolare, l'opera teatrale di Calderón; per raccapezzarvi, occorre interrogare l'epoca sulla Festa. Sarebbe peraltro un errore dedurne che un teatro, le cui condizioni sceniche stanno in questi termini, debba essere valutato senza alcun riferimento a valori propriamente estetici. Oggi è piuttosto di moda cancellare in un dramaturgo (tanto più se è un classico) ciò che appartiene allo scrittore — stile, poesia, satira, ogni intento o qualità della *scrittura* — per metterne in risalto soltanto l'abilità nel lavorare per le scene. Reazione contro una certa pedan-

teria universitaria, di cui fa fino elencare i « granchi ». E non v'è dubbio che niente batte la pedanteria universitaria, salvo la pedanteria anti-universitaria. Voler comprendere a questo modo, significa condannarsi a non comprendere nulla del teatro del secolo d'oro — e non solo di esso.

Questo teatro non risponde ad un bisogno specificatamente estetico, ma il valore d'arte gli si aggiunge per soprammercato, senza essere perseguitato (come avviene, nè più nè meno, nelle cattedrali e nelle pitture rupestri, che *per noi* sono opere d'arte, come tutti sanno). E la sua perfezione artistica si verifica in modo particolare al livello della lingua che esso parla, o piuttosto che esso è.

Questa lingua drammatica è il frutto di una elaborazione metodica, ora di evoluzione ora di rivoluzione, sin dalle origini del teatro castigliano che ci è pervenuto, vale a dire grosso modo sin dal XII secolo. Lingua esclusivamente poetica: la commedia in prosa non è ancora giunta, e non vi giungerà che raramente, ad ottenere diritto di cittadinanza. Le forme poetiche utilizzate dalla drammaturgia seguono regole complicate, combinando il ritmo metrico (numero delle sillabe o dei piedi) col ritmo strofico (allacciamento dei versi tra loro). E soprattutto sono numerose; una delle caratteristiche del genere chiamato commedia, sta appunto nella molteplicità delle forme poetiche che vi si incontrano. La scelta di questa o quella forma è inseparabile dall'andamento drammatico, giacchè teatro e poesia nell'opera non possono essere separati; in proposito si è espresso Lope de Vega, teorico oltrechè praticante, nella sua *Nuova arte di fare commedie*.

Grazie (e non nonostante) la sua forma poetica, questo teatro è un teatro popolare. L'opera ad uso dei letterati o delle persone di gusto non esiste. Il mangime scenico offerto all'appetito del Principe è il medesimo offerto ai più umili sudditi. Le commedie raffinate di Calderón (si è parlato, per esse, d'intellettualismo) si rivolgono allo stesso pubblico di quelle da lui composte nei generi

minori richiesti dall'organizzazione materiale della rappresentazione, o dal trionfo di un Cosme Pérez, detto Juan Rana, negli intermezzi in cui recita la parte di *gracioso*. Questo pubblico accede immediatamente all'azione concettuale dell'*auto* come alla fantasticheria visiva e pseudo-mitologica del *Fetonte, figlio del Sole*.

È un pubblico estremamente composito. Nel recinto delle *corrales* vi sono preti e laici, nobili e gente dappoco, e i palchetti eleganti costano il prezzo proibitivo di diciassette reali e mezzo, poca moneta spicciola è sufficiente per accedere alla platea ed assistere allo spettacolo in piedi. Bertaut annota nel suo *Journal*: « Vi sono dei luoghi o sale, che a Madrid chiamano *corrales*, sempre pieni di tutti i mercanti e di tutti gli artigiani, che lasciano le loro botteghe per andarsene là con cappa, spada e pugnale, e che si chiamano tutti *Caballero* perfino i calzolari ».

Il regno degli istrioni, si diceva a quel tempo. Più ancora il regno del pubblico. Bertaut continua: « E sono essi a decidere se la Commedia è bella o no, e, siccome fischiano o applaudono e stanno da una parte e dall'altra in fila, oltre che fare una specie di salve, li chiamano *Masqueteros*, di modo che la buona sorte degli autori dipende da loro. Mi hanno raccontato che uno di questi autori andò a trovare uno di quei *Masqueteros*, e gli offrì cento reali perchè fosse favorevole alla sua commedia, ma egli rispose fieramente che si sarebbe visto se era bella o no; ed essa fu fischiata ».

Questo pubblico-re naturalmente ha i suoi autori favoriti, le cui opere apprezza più di tutte le altre. Calderón è di costoro, fino a diventare il fornitore ufficiale delle autorità comunali in *autos sacramentales*. Ma i più amati tremano al pensiero di non piacere a tale spettatore turbolento, il cui gusto è legge. Nei *Tre castighi in uno solo*, dello stesso Calderón, un figlio leva la mano sul padre (putativo, ma il pubblico ancora non lo sa): i fischi sibilano fra il pubblico indignato. E le nostre rappresentazioni più tempestose danno appena un'idea del pandemonio cui quel pubblico si abbandona se la

commedia non lo interessa, senza riguardo per i malcapitati attori che non ne possono nulla, e la cui recitazione è alla mercè di una folla che in parte si è intrufolata all'ingresso da « portoghese » — perchè questo è un esercizio talmente alla moda che l'autore-attore Agustin de Rojas ci ha composto sopra un prologo.

L'appello all'indulgenza che conclude ritualmente le commedie del tempo, va preso alla lettera.

MICHELINE SAUVAGE

Vita e fortuna di Pedro Calderon de la Barca

Pedro Calderón della Barca nacque a Madrid il 17 gennaio 1600 da una famiglia appartenente alla piccola nobiltà. Il 14 febbraio dello stesso anno venne battezzato nella Chiesa di S. Martino. Nel 1609 entrò come allievo nel Collegio Imperiale di Madrid tenuto dai Gesuiti e quindi dal 1615 al 1620 fu studente presso l'Università di Salamanca, dove seguì i corsi di teologia nell'intento di poter diventare titolare di una cappellania appartenente alla sua famiglia. Durante gli anni di studio, probabilmente nel 1613 compose la prima opera di cui ci resti memoria, *Il carro del cielo*. Molto attivo, prima dei 20 anni scrisse alcune opere teatrali, traendo lo spunto soprattutto dalla beatificazione di S. Isidoro e dalla canonizzazione di S. Teresa, S. Ignazio e S. Francesco Saverio.

Rientrato a Madrid, abbandonò ogni progetto di cappellania e si diede alle lettere ottenendo nel 1622 il 3° premio ad un concorso letterario istituito in onore di S. Isidoro. In quella occasione venne pubblicamente complimentato da Lope de Vega il quale si felicitò con lui per aver ottenuto « in anni verdi lauri che il tempo accorda di solito soltanto ai capelli canuti ». Accrebbe intanto il suo interesse al teatro e nel 1625 abbracciò la carriera militare, la quale tuttavia non gli impedì, nel corso dei dieci anni in cui prestò servizio in Lombardia e nelle Fiandre, di portare a termine numerosissime opere. Nel 1629 fu coinvolto in uno scandalo: suo fratello Diego essendo stato pugnalato a tradimento dall'attore Pedro de Villegas, il quale dopo il delitto cercò rifugio nel convento delle Trinitarie, Calderón con gli amici fecero irruzione nel chiostro per arrestare il colpevole. Dal pulpito il predicatore gongorista Hortensio

de Paravicino tuonò contro il sacrilegio. Calderón rispose indirettamente a queste critiche inserendo nel *Principe costante* alcune allusioni ironiche alla moda di predicare in modo tronfio e rettorico, e venne imprigionato. Non fu questo il solo caso in cui lo scrittore si trovò in contrasto con gente del mondo del teatro. A questo proposito si ricorda un clamoroso scontro avvenuto con un altro attore nel 1640 nel corso delle prove di uno spettacolo. Dopo i soggiorni in Italia e nelle Fiandre, nel 1635 fu richiamato a Madrid dal re Filippo IV. Nello stesso anno presentò due delle sue opere più famose: *La vita è sogno* e *Il mago dei prodigi*. Nel 1636 conquistò il favore della corte con gli intermezzi *Los tres mayores prodigios* e ottenne la nomina a cavaliere dell'Ordine di Santiago. Sempre del 1636 è la comparsa del primo volume delle sue commedie; quella del secondo, a cura di Don José Calderón, è del 1637. Nel 1640 combattè contro i catalani e nel 1641 fu inviato in missione militare a Madrid. Si congedò nel 1642 e nel 1645 gli venne accordata una pensione mensile di trenta corone d'oro, il cui pagamento però non avvenne sempre puntualmente, sì da provocare le vivaci lagnanze del poeta. È probabile che sia entrato per qualche anno al servizio del Duca d'Alba e che proprio durante tale periodo gli sia nato un figlio naturale di nome Pedro José: non si hanno notizie sulla madre. Ad ogni modo nel 1649 fu richiamato a Madrid dal re. Nel 1651 si fece ordinare sacerdote e, non avendo ottenuto l'incarico ecclesiastico desiderato a Toledo, dichiarò che per vendetta non avrebbe più scritto per il teatro. Fu rabbonito nel 1658 con la nomina a Cappellano dei Reyes Nuovos a Toledo. Nel 1663 entrò nella Congregazione di S. Pietro, di cui diventerà il Superiore nel 1666, e fu nominato Elemosiniere onorario di Filippo IV. Nel 1664 uscì il 3° volume delle sue commedie, a cura di Domingo García Morràs. Intanto nel 1662 era incappato in una piccola disavventura, cioè nella proibizione del suo *auto* sugli *Ordini militari*; l'opera, corretta, potè essere rappresentata solo nel 1671. Nel 1672 apparve il 4° volu-

me delle commedie, a cura di Joseph Fernandez de Buendia, e nel 1677 il 5°, a cura di Antonio La Caballeria. Sino alla vigilia della morte continuò a scrivere alocamente. Calderón morì a Madrid il 25 maggio 1681 al sommo della gloria, come testimonia una lettera che un anno prima gli aveva scritto il Duca di Veragua per pregarlo di stendere un elenco delle sue opere. Il drammaturgo fu inumato nella Chiesa di S. Salvador, dove riposò sino al 1840, quando i suoi resti vennero traslati nel cimitero di S. Nicola. Dal 1869 le spoglie del poeta sono state sistemate nell'antico convento di S. Francisco trasformato in Pantheon.

Sono attribuite a Calderón 120 opere drammatiche suddivise in commedie di costume, di cappa e spada, storiche o filosofiche, religiose. A tale produzione deve essere aggiunta quella di 80 *autos*, cioè atti unici a soggetto religioso rappresentati di solito all'aperto su carri sontuosamente parati, in occasione di ricorrenze collegate col calendario liturgico.

* * *

Esistono autori che, per loro natura, sono segni di contraddizione. Dividono la critica, suscitano calorosi entusiasmi o sdegnose avversioni, lodi deliranti o condanne implicabili. Pedro Calderón della Barca è uno di questi autori. Basta scorrere la critica, i repertori di giudizi per avere un'idea dello scontro d'opinioni al centro del quale si trova il grande scrittore spagnolo del '600. Per quanto riguarda i giudizi moderni italiani è utile la lettura del volumetto di Carmelo Samonà: « Calderon nella critica italiana », edito dall'editore Feltrinelli nella collana di studi filologici moderni dell'Università di Pisa.

Sin dalle prime pagine del libro del Samonà ci si imbatte in giudizi furenti: ad esempio quelli pronunciati dal Carducci, il quale negli *autos sacramentales* annusa « leppo di bruciaticcio ». In quei pii componi-

menti il poeta italiano ode « un suono ottuso e sordo » « come di ferri acuti che si affondano con moto regolare e monotono in tante masse carnose », sicchè, pensando alla Spagna cattolica di cui Calderon fu espressione, egli esclama: « poveri giudei di Castiglia! nobili mori di Granata! generosi e improvvidi Incas! ». Lo stesso Carducci non esita ad ironizzare beffardamente su quei romantici (Schlegl, Tieck, Novalis, Werner) che, rinnegando « la confessione di Martin Lutero », osarono inneggiare al drammaturgo spagnolo. Sebbene il linguaggio sia più castigato e le argomentazioni diversamente atteggiata, non si può dire che neppure in Benedetto Croce si ravvisi molta simpatia per il Calderon.

Sarebbe tuttavia un grave errore ritenere che lo scontro critico abbia, come talora le apparenze potrebbero far ritenere, un fondamento confessionale: favori religiosi, avversioni laiche. A ben guardare, infatti, la spiegazione del contrasto si trova essenzialmente nel diverso concetto dell'arte professato dai critici che si accostano a Calderón. In sostanza, in primissimo luogo, si tratta di una differenza di mentalità e di credo estetico. Da un lato critici razionalisti, naturalisti, talora classicheggianti, talora positivisticamente progressivi, dall'altro critici sensibili all'irrazionale, alla costruzione fantastica, ai giochi spericolati della materializzazione dell'astratto e dell'astrattizzazione del concreto. Ciò spiega, come osserva lo Spitzer, l'interesse che per il drammaturgo spagnolo ha avuto la cultura moderna, dal romanticismo all'espressionismo, nelle sue manifestazioni di accensione più violenta.

Non intendiamo qui avventurarci in una analisi dei rapporti della critica con Calderón; vogliamo semplicemente rilevare come, a dispetto di talune avversioni irriducibili, lo scrittore spagnolo abbia potuto appassionare taluni degli spiriti più moderni e culturalmente impegnati del nostro secolo e come l'incontro con le sue opere, lungi dall'aver rappresentato un tuffo nel passato, sia stato sempre una eccitante esperienza di rinnovamento e di revisione culturale.

Se non fosse così, difficilmente ci potremmo spiegare la fortuna di Calderon nel nostro secolo ed in particolare la fortuna presso alcuni dei teatranti più avanzati e più coraggiosi nello sperimentare. Prescindendo dalla Germania che è il paese, come rileva Micheline Sauvage, dove « Calderon resta più vivo come drammaturgo », basterà ricordare l'interesse che per lo scrittore hanno dimostrato in Francia prima Dullin, poi Vilar e più recentemente ancora Planchon, cioè tre uomini impegnati in un teatro popolare antidemagogico. Non è neppure privo di significato che il Piccolo di Milano nella sua prima stagione (1947) abbia allestito con la regia di Giorgio Strehler *Il mago dei prodigi* di Calderon. Ed è forse ancora più significativo che durante la guerra civile spagnola, il primo spettacolo del *Teatro de Arte y Propaganda* diretto da Maria Teresa Leòn comprendesse un intermezzo dello stesso Calderon. Giova ricordare che Maria Teresa Leòn è moglie di Rafael Alberti e che lo stesso Alberti non nasconde d'aver subito una certa influenza calderoniana.

Ad ogni modo due, tra i personaggi che nel nostro secolo hanno rivolto la loro attenzione a Calderon ed in particolare alla *Devozione alla Croce*, ci sembrano indicare in modo esemplare, sebbene in diversa forma, il senso che oggi può avere proporre al pubblico un'opera del drammaturgo spagnolo. Alludiamo a Vsevolod Emilievic Meyerhold e Albert Camus. È sufficiente sfogliare il volume « La rivoluzione teatrale »¹ per rilevare con quale insistenza Meyerhold pensasse all'opera calderoniana. Già nel 1908, progettando un repertorio in certo modo ideale, egli cita esplicitamente Shakespeare, Calderon e Molière, osservando che il realismo di questi autori « pur senza evitare il costume, lo

¹ V. E. Meyerhold *La Rivoluzione teatrale*, a cura di Giovanni Crino; traduzioni di G. Crino e Irina Malyscev, Lilliana Piersanti; Roma, 1962.

supera, perché cerca soltanto il *simbolo*, *l'essenza* mistica delle cose. È questo « superamento » che interessa Meyerhold. Il regista accenna ripetutamente parlando della recitazione moderna dell'attore e vi ritorna sopra nel '28 parlando della costruzione drammaturgica dello spettacolo: « Nel vecchio teatro l'elemento statico veniva rafforzato anche dalla divisione in atti. Ma prima ancora nel teatro di Shakespeare e in quello spagnolo (Calderón, Lope de Vega, Tirso da Molina), aveva corso una divisione in quadri e in episodi che si succedevano rapidamente. L'azione si sviluppava su numerosi piani. Anche noi miriamo a questo. La divisione in episodi permette di costruire un'opera in maniera più ingegnosa, di meglio rivelare l'essenza del personaggio, di evitare allo spettatore ogni senso di fatica ».

Nel 1933, parlando dell'« Ideologia e tecnica del teatro », il regista russo espone chiaramente la sua concezione tipicamente moderna e funzionale dello spettacolo. « Non solamente l'attore — dice — ma ancor più chi organizza lo spettacolo deve comprendere con la massima chiarezza i compiti che lo spettacolo si propone. In ogni opera che viene messa in scena esiste una determinata tendenza. Soprattutto sbagliano a questo riguardo i drammaturghi occidentali: « Che cosa ci può essere di buono — essi dicono — in un'arte tendenziosa? Che cosa ci può essere di buono in un'arte di agitazione? Questa non è arte ». Essi dimenticano che non esiste una sola opera, scritta dai migliori drammaturghi inglesi, francesi o giapponesi, che non sia tendenziosa. Se consideriamo un'opera tra le migliori che siano mai state scritte, inevitabilmente troveremo che contiene un'idea profonda diventando così tendenziosa. Quest'opera fa infatti appello a tutti i mezzi dell'arte teatrale per contagiare lo spettatore con questa idea, per « lavorarlo ». Dopo di che soggiunge: « Prendiamo ad esempio Calderón. Egli ha delle opere di contenuto filosofico ed altre di contenuto religioso.

In ciascuna, sia nelle prime che nelle seconde, vive una grande idea che si propone di mobiliare lo spettatore, affinché, dopo aver assistito allo spettacolo, egli si senta preso dall'idea in questione e ne diventi fautore ».

« *L'adorazione della croce*². Quest'opera fu messa in scena due volte. Il primo allestimento, nel Bascennyi teatr (teatro della torre) presso V. Ivanov è stato descritto da E. Znosko-Borovski nel n. 8, 1910 di *Apolon*. Nella rappresentazione di Terioki, i principi generali rimasero immutati; ma si distingueva l'aspetto esteriore dello spettacolo: gli scenari e la *mise en scène*. Anche qui tutto era semplificato al massimo; in sostanza non vi erano scenari. Si cercava soltanto di creare un ambiente che aiutasse la recitazione degli attori e in cui potesse esprimersi nel miglior modo lo spirito di Calderón.

« La scena rappresentava una grande tenda bianca. Attraverso il telo posteriore, tagliato in sottili strisce verticali, entravano ed uscivano di scena gli attori. Questo telo bianco, su cui erano disegnate una serie di croci blu, era il limite simbolico che divideva il luogo di azione di quest'opera, a ispirazione cattolica, dal mondo esterno (ostile). Sul telo superiore della tenda, nei triangoli che ne formavano i lati, erano disegnate delle stelle. Ai lati della scena si trovavano alti lampioni bianchi. Dietro di essi, coperte da una carta opaca, splendevano delle lampade, ma i lampioni stavano là soltanto come simboli, mentre la scena era illuminata (la ribalta mancava) dall'alto e dai lati. Non avveniva alcun cambiamento di scena. Soltanto nella seconda *jornada*, per mostrare che l'azione si svolgeva in un monastero, due adolescenti, al suono monotono di una campana proveniente dalle quinte, portavano in scena un grande paravento bianco a tre ante, su cui era di-

² Titolo adottato, in luogo de *La Devozione alla Croce*, dai traduttori italiani del già citato libro di Meyerhold.

pinta una fila severa di santi cattolici. In generale, la severità, la tetraggine e la semplicità dell'atmosfera si ottenevano con l'uso del colore bianco; sulla tenda e sui pavimenti erano tracciati in blu solo i contorni delle figure (molto semplici e austere). Lo spettatore doveva vedere chiaramente che gli scenari non avevano qui la minima importanza: era importante soltanto l'interpretazione degli attori. L'ambiente costituiva solo la pagina su cui il testo era scritto. Tutto ciò che era collegato all'ambiente era chiaramente convenzionale.

« Gli interpreti non erano legati agli alberi: non vi erano alberi sulla scena. Gli attori si appoggiavano soltanto ai due pali che limitavano in primo piano il palcoscenico e che appartenevano all'edificio del teatro. Le corde poste sulle loro mani non potevano legarli, perchè erano appena appoggiate su di esse. Il contadino Gill, allorchè doveva nascondersi tra i cespugli, si drappeggiava addosso un lembo del sipario. Alla fine della rappresentazione, Eusebio, ferito a morte, nel passare correndo sulla scena, si vedeva "la strada sbarata dalla Croce". Così accadeva letteralmente. Nel momento in cui Eusebio stava per cadere, una croce di legno bruno era portata fuori e posta dinanzi a lui da un adolescente vestito di nero ».

Niente meglio di questa paginetta può darci un'idea della possibilità di « nuovo teatro » offerta da Calderon.

Nel 1953 Albert Camus ha tradotto *La devozione alla Croce* e quindi, nel giugno dello stesso anno, essendosi ammalato il regista Marcel Herrand, curò personalmente la regia dello spettacolo presentato al Festival di Angers. Ci sembra interessante citare integralmente la piccola prefazione premessa da Camus a questa sua versione calderoniana.

« *La devozione alla Croce*, più volte tradotta non ha atteso questa nuova versione per essere conosciuta dal lettore francese. Tuttavia Marcel Herrand, sedotto da questo stravagante capolavoro, ha deciso di darne tre rappresentazioni, quest'anno, in occasione del festival d'arte drammatica che egli organizza nel cortile del

castello d'Angers. A tal fine egli desiderava un testo che, pur sforzandosi di rimanere fedele alla lettera e al tono dell'originale, fosse al contempo dicibile e recitabile agevolmente. Scritta dietro sua richiesta, la presente traduzione, benchè non riesca a soddisfare completamente a tale esigenza, si industria a farlo. Non si tratta di una riduzione, in quanto tutto il dialogo di Calderón è conservato. L'obiettivo è soprattutto quello di fornire un testo per lo spettacolo, scritto per attori. In altre parole la traduzione cerca di far rivivere uno spettacolo, di ritrovare il movimento di quella che fu all'origine una commedia recitata dinanzi ad un pubblico popolare, in sostanza una sorta di melodramma religioso, a metà strada tra i misteri e il dramma romantico. Sono stato aiutato nel mio compito dall'audacia di pensiero e di linguaggio del più grande genio drammatico che la Spagna abbia prodotto. La grazia che trasfigura il peggiore dei criminali, la salvezza scaturita dallo stesso eccesso del male, sono per noi, credenti o miscredenti, temi familiari. Ma, ben tre secoli prima di Bernanos, Calderón proclamò, e illustrò in modo provocante, nella *Devozione*, quel "Tutto è grazia" che tenta di rispondere nella coscienza moderna al "Niente è giusto" dei miscredenti. In tale occasione mi considererei soddisfatto se questa nuova traduzione potesse far risaltare la giovinezza e l'attualità del teatro spagnolo ».

Queste righe di Camus, apparentemente distaccate e formali, racchiudono alcune delle più appassionante testimonianze di ammirazione che siano state tributate a Calderón. La cosa non deve stupire in quanto sarebbe inesatto ritenere che la traduzione della *Devozione* sia stata per Camus semplicemente una sorta di « peso » affrontato per compiacere un amico. Non fu un incontro casuale. Già nel 1937, dando vita nella nativa Algeria ad una giovane compagnia denominata « Théâtre de l'équipe » (il teatro è sempre stato una delle passioni di fondo di Camus e come egli ha detto tale passione,

con la letteratura, era « au centre de ma vie »³⁾, poneva Calderón tra gli autori del suo cartellone ideale.

Tale scelta acquista un preciso senso se non si dimentica quale concezione del teatro Camus avesse sin da quegli anni giovanili. « Il teatro — scriveva nel programma del "Théâtre de l'équipe" — è un'arte di carne che affida a corpi vibranti il compito di tradurre i suoi messaggi, un'arte al contempo grossolana e sottile, un accordo eccezionale di movimenti, di voci e di luci. È però anche la più convenzionale delle arti, fatta della complicità di attori e di spettatori i quali concorrono a formare, con scambievole e tacita intesa, la stessa illusione. È così che, da un lato, il teatro serve naturalmente i grandi sentimenti semplici e ardenti attorno ai quali ruota il destino dell'uomo (e quelli soltanto): amore, desiderio, ambizione, religione. Mentre d'altro lato soddisfa al bisogno di costruzione che è naturale nell'artista. Questo contrasto fa il teatro, lo mette in grado di servire la vita e di commuovere gli uomini ».

Sono parole giovanili nelle quali però si avverte quella drammatica e costruttiva concezione della vita e dell'arte proprie di Camus.

Molti anni dopo, nel 1955, dopo aver già portato in scena *La Devozione alla Croce*, in un elenco di testi con i quali avrebbe desiderato misurarsi, ritroviamo due capolavori calderoniani: *Il mago dei prodigi* e *La vita è sogno*. Calderón figura anche tra gli autori di cui Camus caldeggiò l'inclusione nelle prestigiose edizioni della « Pléiade ». Questa costanza di interessi spiega

³⁾ Gli scritti di Camus sul teatro sono numerosi e sempre acuti. Lo scrittore ha sempre sentito il teatro in modo molto concreto, anche se ad un raffinato livello intellettuale. A provare la natura di tale rapporto è sufficiente una frase realistica come la seguente: « Un autore, se non lavora con gli attori, sul palcoscenico, ha poche possibilità di trovare quel testo in azione, che esprime direttamente il personaggio nel momento stesso in cui trascina l'attore ».

come possa essere riscontrabile nel teatro di Camus ed in particolare nell'*Etat de siège* una reminiscenza dei tipici procedimenti tecnici dell'auto calderoniano.

Gusto della realtà e della trasfigurazione della realtà, contrasto esasperato di sentimenti elementari, coscienza di un libero giuoco scenico, costante consapevolezza di una *funzione* del teatro all'interno di una collettività, occasione per superare il grigio tran tran del teatro borghese, piacere del giuoco, del meraviglioso e anche, perchè no, dell'incantesimo, sono alcuni degli elementi che uomini come Meyerhold e Camus hanno riscontrato nel teatro di Calderón. Questi stessi elementi sono gli spunti sui quali si fondano il loro interesse e la loro riproposta del grande scrittore secentesco spagnolo. Questi elementi ci sembrano ancora sostanzialmente validi, anche perchè ci sembra che in opere come la *Devozione* sia possibile vedere schematizzati e ingigantiti in una allucinante evidenza alcuni tratti inconfondibili e fondamentali dell'animo mediterraneo.

In queste note potremmo aggiungere il nome di Grotowski, che recentemente ha presentato anche in Italia il suo spettacolo legato al nome di Calderón *Principe costante*. Si tratta indubbiamente di una riprova di interesse del teatro più moderno nei confronti del drammaturgo. Tuttavia, nel caso specifico la riprova ci sembra mediata ed indiretta (non per questo meno valida, anche se di validità diversa), in quanto il *Principe costante* presentato da Grotowski passa attraverso una tradizione tipicamente polacca di rielaborazione del tema. Per questo motivo ci limitiamo in questa sede a dedicare un solo accenno all'esperienza calderoniana del Teatro Laboratorio di Wroclaw.

* * *

Calderón non è uno degli autori più rappresentati nel nostro secolo; tuttavia si può constatare che le rappresentazioni calderoniane sono in realtà molto più frequenti

di quanto a tutta prima non si possa ritenere, soprattutto allargando il campo di osservazione dalla scena nazionale a quella europea.

Riteniamo pertanto interessante fornire un rapido panorama delle principali interpretazioni avvenute negli ultimi decenni.

In Francia la *Vita è sogno* è, come è facile immaginare, l'opera di Calderón che ritorna più frequentemente nei cartelloni. Charles Dullin la mise in scena nel settembre del 1921 al teatro Atelier e la riprese nel giugno del 1922, su invito di Copeau, al Vieux-Colombier. L'attore riprese ancora una volta il capolavoro calderoniano nel 1945 al teatro Sarah Bernhardt ed in tale occasione assunse il ruolo di Basilio, cedendo a A.M. Julien quello del principe Sigismondo che egli stesso aveva interpretato nelle precedenti edizioni. L'opera era talmente cara a Dullin che nel 1958 A.M. Julien, volendo rendere omaggio al grande attore, la riallestì, in spettacolo all'aperto, a Digione, nel quadro delle « Nuits de Bourgogne », affidando a Daniel Ivernel il personaggio di Sigismondo, a Jean Marchat quello del re Basilio, a Françoise Spira quello di Rosaura e a Michel Galabru quello di Clarin.

È da ricordare l'edizione de *La vita è sogno* allestita nel corso della stagione 1951-52 al Théâtre de la Comédie di Lione da Roger Planchon. L'opera è stata inclusa anche nel cartellone della stagione 1963-64 della Comédie de Bourges diretta da Gabriel Monnet.

Pure a Dullin si deve, nella stagione 1935-36 dell'Atelier, un allestimento del *Medico del suo onore*.

L'Alcade di Zalamea è stato presentato dalla Comédie de L'Est nel 1955 a Parigi nella sala del teatro Hébertot con la regia di Daniel Leveugle e le scene di Abd-el-Kader Farrah.

La stessa opera fu trasmessa nel novembre del 1952 dalla Radio francese. Anche Roger Planchon nella stagione 1954-55 presentò a Lione *L'Alcade* calderoniano. *L'Alcade di Zalamea* fu inserito da Jean Vilar nel cartellone del Festival di Avignone del 1961. Lo stesso Vilar

curò la regia dello spettacolo che ottenne un successo festosissimo, sicchè l'allestimento fu ripreso nel corso dell'inverno successivo nella normale stagione del T.N.P. Interpreti principali di questa famosa edizione furono lo stesso Jean Vilar, Christiane Minazzoli, Geneviève Brunet, Michel Galabru.

Dell'edizione de *La devozione alla Croce* tradotta da Camus per il Festival d'Art Dramatique d'Angers, giugno 1953, abbiamo già detto. Aggiungiamo tuttavia che in tale occasione Maria Casarès fu *Giulia*, Serge Reggiani *Eusebio*, Jean Marchat *Curzio*, Jean Vinci *Lisandro*.

La traduzione di Camus fu ripresa nell'estate del 1961 da George Vitaly che presentò la *Devozione* nel corso delle « Nuits de Bourgogne »: con *l'Alcade* diretto da Vilar, questa *Devozione* costituì uno dei più grossi successi dell'estate teatrale francese 1961.

Meno frequenti le rappresentazioni delle commedie calderoniane di intrigo: tra le più recenti ricordiamo quella di *Casa a due porte* (ribattezzata *Mantilles et Mystères*) curata da Léon Ruth nel 1958 e presentata al Théâtre Montpensier di Versailles, quindi ripresa nel novembre dello stesso anno al Théâtre Michel di Parigi con la regia di Emile Dars. Segnaliamo ancora un'edizione de *La giustizia del Re* ricavata da Jean Bovey da un testo calderoniano e allestita nel 1963 da Jacques Mauclair.

Come abbiamo già detto, la Germania è il paese dove Calderón continua a suscitare i più assidui interessi. Si tratta di un'eredità che risale all'epoca romantica. A questo proposito basterà ricordare che nei primi decenni del secolo scorso Calderón figurava nei repertori dei teatri di Weimar, Colonia, Düsseldorf, con opere come *Il principe costante* e *La figlia dell'aria*; celebre è rimasto l'allestimento curato nel 1836 da Charles Immermann del *Mago dei prodigi*.

Tra gli allestimenti dell'ultimo ventennio ricorderemo quello, molto ammirato, de *Il più grande sortilegio* curato da uno dei registi calderoniani più zelanti della sce-

na tedesca: Heinrich Kock, il quale ha al suo attivo anche una celebre edizione de *La vita è sogno*.

Di quest'ultima opera, considerata il capolavoro del drammaturgo spagnolo, le rappresentazioni tedesche sono innumerevoli. Oltre a quella già citata, ne ricorderemo soltanto tre: una presentata dal Kammerspiel di Monaco nel marzo 1950 in occasione del 350° anniversario della morte dell'autore, regista Peter Lühr, protagonisti Andreas Wolf e Agnes Fink e le due realizzate rispettivamente nel marzo 1952, e nel dicembre 1957 utilizzando la traduzione di Max Kommerell. La prima allestita allo Schauspielhaus di Düsseldorf restò famosa per la distribuzione di primissimo ordine (Horst Caspars, Antje Weisgeber, Rudolf Therkatz) e per l'audace mescolanza di realismo e di stilizzazione sia nella scenografia che nella recitazione. La seconda, meno spregiudicata, è dovuta allo Schauspielhaus di Bochum, regista Harold Benesh, scene (stilizzatissime, con una punta di espressionismo) di Max Fritzsche, protagonisti Rolf Boysen e Claus Clausen.

Tra le commedie di intrigo rappresentate in Germania ricordiamo in particolare *La dama fantasma* (o folletto, come tradussero alcuni autori), ribattezzata *Dame Kobold*.

Molta fortuna (più che nella stessa Spagna) hanno in Germania gli *autos*, tra i quali in particolare *Il gran teatro del mondo* compare con notevole frequenza nei repertori.

Non è il caso di parlare della Spagna dove ovviamente Calderón è di casa e dove le sue opere ritornano con frequenza sia nei cartelloni dei teatri professionistici, sia in quelli (specializzati di solito in *autos*) dei teatri universitari.

Per quanto riguarda l'Italia, abbiamo già ricordato l'edizione del *Mago dei prodigi* curata da Srehler al Piccolo nel 1947.

Aggiungiamo, trattandosi di una regia giovanile di Gianfranco De Bosio, lo stesso regista dell'attuale *Devozione alla Croce*, l'allestimento dell'autosacramental *La*

Devozione alla Messa effettuato dalla Compagnia del Teatro Universitario di Padova nel giugno del 1949. Questo spettacolo fu presentato nella Chiesa di S. Salvatore al Monte a Firenze in occasione di una Conferenza internazionale del Teatro Giovanile organizzata dall'Azione Cattolica. Aiuto regista e istruttore dei mimi era Jacques Lecoq, scenografo Mischa Scandella, autore dei costumi M. Goldschmiedt, delle maschere Amleto Sartori, consulente musicale il maestro Ermanno Colarocco Interpreti (riproduciamo i nomi nell'ordine in cui figurano nel programma dell'epoca): Giocondo Cassini, Giuliana Pinori, Livia Dudan, Tina Gullo, Giancarlo Gonfiantini, Carlo Mazzone, Lieta Carraresi, Ennio Amadio, Aldo Businaro, Giuseppe Zampiron, Nora Fabbri, Agostino Contarello, Mario Scaccia, Rolf Tasna.

Ricordiamo ancora l'edizione de *La Devozione alla Croce* curata da Franco Enriques per il Teatro Sant'Erasmo di Milano (10 gennaio 1958) e presentata nella traduzione Reborà; tra gli interpreti: Raoul Grassilli, la Menichetti, G.M. Volonté, Diana Torieri, Camillo Milli; scene di Gianmaria Pediconi.

In questo dopoguerra Calderón è ritornato in Italia con una certa frequenza nei programmi della RAI. Concluderemo perciò questa nota con l'elenco delle opere calderoniane trasmesse dalla radio italiana.

La contesa matrimoniale del corpo e dell'anima, traduzione di M. Pucci, adattamento G. Guarda, regia di Alberto Casella interpreti: Roberto Villa, Giorgio Piamonti, Renato Cominetti, Elena da Venezia, Enrico Maria Salerno, Gemma Griarotti, Enzo Giovanpietro, Giotto Tempestini, Gino Pestelli, Giovanna Galletti, Rita Savagnone, Dario Dolci. L'opera è andata in onda il 2 novembre 1951 (Terzo Programma).

La vita è sogno, traduzione di G. Pacuvio, regista Corrado Pavolini; interpreti: Giovanna Galletti, Giorgio Piamonti, Carlo D'Angelo, Fernando Farese, Franco Luzzi, Raoul Grassilli, Mila Vannucci. L'opera è andata in onda il 12 novembre 1954 ed è stata ritrasmessa nell'a-

prile e nel luglio del 1958 e nell'aprile del 1963 (Terzo Programma).

La morte, traduzione di F. Tentori, regia di Nino Meloni; interpreti: Italo Carelli, Italo Pirani, Silvio Noto, Renato Turi, Deddy Savagnone, Franco Pucci, Carlo Cecchi, Renato Izzo, Franco Latini, Tatiana Farnese, Gilberto Mazzi, Nora Pangrazy, Gisella Sofio. L'opera è stata messa in onda il 22 dicembre 1954 ed è stata ritrasmessa il 26 dicembre 1954, il 15 settembre 1955 ed il 29 agosto 1958 (Terzo Programma).

L'Alcade di Zalamea, traduzione e adattamento di Giulio Pacuvio, regia di Giulio Pacuvio; interpreti: Nino Marchesini, Camillo Pilotto, Renato De Carmine, Renato Navarrini, Edda Valente, Carlo Ninchi, Alessandro Sperli, Carlo Delmi, Anna Menichetti, Maria Teresa Lauri, Mario Righetti, Mario Licalsi, Antonio Coccia, Gianni Spataro. L'opera è stata messa in onda il 17 marzo 1959 (Programma Nazionale) ed è stata ritrasmessa il 22 dicembre 1959 (Programma Nazionale), il 16 marzo 1961 (Secondo Programma), il 22 giugno 1963 e il 17 agosto 1965 (Programma Nazionale).

Il grande teatro del mondo, riduzione e versione di Luciano Folgore, regia di Pietro Masserano Taricco; interpreti: Salvo Randone, Angelo Calabrese, Ubaldo Lay, Nella Bonora, Edda Soligo, Gemma Griarotti, Tino Carraro, Edoardo Toniolo, Renato Cominetti, Loretta Lamoglie, Fernando Solieri. L'opera è stata messa in onda il 15 agosto 1963 ed è stata ritrasmessa il 26 dicembre 1963 e l'8 dicembre 1965 (Terzo Programma).

GRM.

Commedia famosa de la DEVOZIONE ALLA CROCE

Nelle pagine che seguono abbiamo riunito tre interessanti e diversamente angolati contributi critici sulla Devozione alla Croce (o Devozione della Croce, come taluni studiosi preferiscono scrivere). Ci è sembrato indispensabile, e non soltanto utile, accostare voci diverse in quanto il testo calderoniano, essendo frutto di una cultura di antica e complessa tradizione, difficilmente è riconducibile, senza pericolose limitazioni, ad un'unica chiave interpretativa. Il fascino e l'interesse dell'opera consistono anche nella varietà delle reazioni che essa provoca.

Il primo contributo è dovuto al prof. Federico Doglio, docente di Storia del teatro presso il Magistero di Roma e membro del Consiglio di direzione del nostro Teatro; il secondo al prof. Carmelo Samonà, docente di lingua e letteratura spagnole presso l'Università di Roma e autore, tra l'altro, dello studio «Calderon nella critica italiana», al quale abbiamo già fatto cenno nelle pagine precedenti. Il terzo infine, dell'inglese W. J. Entwistle, ci è parso denso di interesse, al di là delle discussioni che ha suscitato tra gli studiosi spagnoli, in quanto tentativo di analizzare i rapporti tra la Devozione e la cultura della società in cui visse Calderon.

Validità di una proposta

Quando preparavo la mia tesi di laurea sul teatro barocco mi meravigliavo che un repertorio drammatico d'alto livello poetico e di notevolissime qualità teatrali, come quello spagnolo del *Siglo de Oro*, fosse così poco rappresentato in Italia; più tardi ho compreso che non vi era nessun motivo speciale di avversione nei confronti di quei drammi, la causa era la stessa che comportava l'assenza, nei nostri cartelloni, di molte opere importanti del teatro antico e moderno: l'ignoranza assistita da una diffidente pigrizia.

L'ignoranza, infatti, giustifica le scelte fatte sempre nel medesimo territorio, un territorio che sposta i suoi confini secondo le mode ricorrenti ma che, in complesso, rimane circoscritto in limiti di estrema prudenza; è, infatti, il timore del rischio che spiega l'immobilismo dei programmatori teatrali, unito alla provinciale diffidenza che fa apparire audace qualsiasi ricerca condotta « fuori del seminato », oltre il corso della *routine*.

È quindi con un attivo interesse che ho collaborato alla scelta del dramma calderoniano, convinto, come sono, che sia finalmente giunto il tempo delle aperture a livello di consapevolezza culturale e che il nostro pubblico sia maturo per accogliere e gustare testi, come questo, che pur essendo antichi e illustri, si presentano come inediti e, senza dubbio, sorprendenti.

La Devozione della Croce è certamente una « macchina teatrale » d'abile fattura, che imposta un dramma avventuroso, in cui giuocano un ruolo di grande richiamo popolare elementi romanzeschi, leggendari, patetici, temi classici della commedia di « cappa e spada », intrecciati a spunti tragici prodotti dall'odio e dall'amore, dal concetto d'onore offeso e vendicatore, ravvivando ad ogni scena l'interesse del pubblico, spesso sorprendendolo. Tuttavia, il mio interesse per il dram-

ma è dato da altri fattori che, pur giocando a favore del successo, comportano un'attenzione che va oltre il gusto d'assistere a un'avventura piena di sorprese. *La Devozione della Croce* è, per me, soprattutto una opera di poesia, d'alta e immaginosa poesia barocca che, attraverso una successione di quadri d'intensa suggestione visiva e un dialogo animatissimo, a tratti rattenuto in monologhi di profonda meditazione interiore, comunica agli spettatori inconsuete emozioni.

È il fascino della poesia, dunque, della metafora poetica, addirittura dell'allegoria pregnante, complessa, che sottintende significati ulteriori, che Calderon fa intravedere agli spettatori più accorti, utilizzando il modulo estetico del « culteranesimo » lanciato da Góngora, e che egli accoglie nell'ambito della propria drammaturgia, trasponendo ogni avventura in parabola.

Non crediate che io, notando questo, pretenda che lo spettatore si accosti al dramma con preoccupazioni di sottile lettura critica; al contrario, indicandogli la chiave dell'allegoria, desidero aprirgli altre dimensioni di godimento intellettuale ed estetico, mostrargli che, se vorrà, potrà intuire, dietro l'antica avventura bizzarra e cruenta, una storia che ci riguarda ancora direttamente.

D'altronde, non vorremo certo nascondere allo spettatore contemporaneo la vera natura dello scrittore Calderon, natura lucidamente intellettuale, nutrita di studi teologici e retorici, capace di concezioni d'alta astrazione morale, che poi cala nelle forme vive della drammaturgia, animata da un autentico dono poetico e sorretta da una straordinaria esperienza teatrale. Non dobbiamo neppure nascondere che gran parte della nostra simpatia per lo scrittore è data proprio da questa sua lucidità intellettuale, che ce lo rende prossimo e, in certo senso, se ci è consentito, affine. Un critico acuto come Damaso Alonso, infatti, ci ricorda che « in tutta la sua opera, l'autore della *Vida es sueño* rappresenta il tentativo di sistematizzare la violenza e l'abbondanza del barocco: la norma, ancora e di nuovo, al di sopra della natura ».

(D. ALONSO *Saggio di metodo e limiti stilistici*, Il Mulino 1965, p. 225).

Un'altra ragione di interesse è data, secondo me, dalla straordinaria varietà del suo teatro e dalla libertà formale che si ritrova in esso. Quella « ignoranza delle regole » che indignava il classicista francese abate Bertrant e che scandalizzava il neoclassico settecentista Leandro de Moratín, e che è stata poi, come è noto, una delle qualità che ne favorirono la rivalutazione entusiastica da parte della critica romantica, interessa anche noi vivamente. Quel dispiegarsi dell'azione in « tre giornate », tempi di convenzione poetica, concede all'autore, e anche al moderno regista la grande libertà di distendere i tempi reali e favolosi in spazi immensi, persino in schemi astratti; quel ritmo, ora accelerato, ora rattenuto, ora immoto, ritmo evidente persino alla semplice lettura del testo, è tuttavia un ritmo « aperto », interpretabile.

Infine, nel dramma vi è un'ultima ragione d'interesse, forse la più importante. Quando Auerbach — in *Mimesis* — afferma che in Calderón « la tendenza a una continua poetizzazione e a una sublimazione della realtà è molto più sensibile che in Shakespeare » egli non allude soltanto al carattere tipico della poesia barocca spagnola, bensì a una qualità trasfiguratrice che è data dalla fede religiosa, dal cattolicesimo di Calderon. Quando Curtius scrive — nel saggio *George, Hofmannsthal e Calderon* — « Nello specchio magico delle sue duecento opere teatrali ferma tutto il colorato spettacolo del mondo e lo mescola ai simboli del soprannaturale » noi non dobbiamo pensare ad un'operazione artificiosa, bensì a una convergenza che, fin dalla fase ispirativa, delinea uno schema che, con le apparenze dell'avventura e la grazia dell'invenzione poetica, assume il suo vero, finale significato di parabola morale. In questo processo creativo, dunque, la consapevolezza intellettuale, la dottrina teologica, l'ispirazione poetica, la libertà tecnica del drammaturgo, s'assommano per realizzare un'opera d'arte e di spiritualità.

Al di là della tematica propria del barocco spagnolo e al di là delle sue forme espanse, caricate, delle sue immagini accese, delle risorse ai modi del « meraviglioso » scenografico, al di là di tutto quanto appare come un modo stilistico, una linea di comunicazione col pubblico del suo tempo, resta la condizione morale dei suoi personaggi, la desolata meditazione sulla solitudine, la cecità degli uomini, che, come nel dramma *La Devozione della Croce*, non si riconoscono, si perseguitano invece d'amarsi, presumono di farsi giustizia e provocano la propria e altrui rovina.

Senza dubbio la concezione teologica di Calderon, la sua visione del cattolicesimo in un ambito « ispano-absburgico, trincerato dietro geometriche muraglie di somme e di sillogismi, dialettico e pugnace, legato alla struttura monarchico-assolutistica, eppure tenace difensore della dottrina del libero arbitrio, inquisitoriale e intransigente, con un fondo durissimo e millenario di stoicismo, solo addolcito da una vena di cavalleresca devozione mariana... » — secondo l'interpretazione di Cesco Vian (su *L'Enciclopedia dello Spettacolo*), non è più quella d'oggi, postconciliare.

Tuttavia « questa prospettiva in cui tutte le relazioni umane, qualunque esse siano, sono relazioni fra le creature e il Creatore e in cui ciascun atto impegna l'uomo non solo nei confronti degli altri uomini ma nei confronti di Dio... » (come scrive Robert Marrast nel saggio *Le Théâtre Espagnol* compreso ne *l'Histoire des Spectacles* de l'« Encyclopédie de la Pléiade »), è la stessa prospettiva del cristianesimo d'oggi e implica la medesima responsabilità delle azioni umane, non solo sul piano della morale naturale ma su quello della religione rivelata e della Redenzione. Ancor oggi, la Croce è strumento e simbolo di salvezza spirituale per i credenti e fa parte di quel patrimonio spirituale che caratterizza, nonostante le crisi e le negazioni, la civiltà europea.

È proprio a questi valori e simboli che si richiama Grotowski quando parla di radici profonde « da con-

frontare con i nostri « stereotipi attuali », quando dopo la straordinaria realizzazione del calderoniano *Principe Costante*, mette in scena i *Vangeli*, per « un confronto continuo fra l'idea di Cristianesimo e il suo sviluppo e condizione attuale ».

L'accenno al lavoro di Grotowski vale per ricordarci che, oggi, le correnti più vive di ricerca drammaturgica s'ispirano alla tematica religiosa, e che in questo movimento di riscoperta e di « confronto » col mondo attuale, si colloca la nostra proposta de *La Devozione della Croce*.

FEDERICO DOGLIO

Una inimitabile lezione di stile

Nella produzione giovanile di Calderón, *La Devoción de la Cruz*, scritta forse qualche tempo prima de *La vida es sueño*, quando il poeta aveva appena compiuto i trent'anni, rappresenta il modello più tipico di un particolare teatro d'ispirazione religiosa, alle soglie della superstizione e del mito. Siamo ancora al di qua della matura esperienza simbolica degli *autos sacramentales*: l'opera si colloca piuttosto al vertice di una fioritura drammatica — fondata sui tempi tradizionali del peccato e del pentimento — che da Lope de Vega a Mira de Amescua e a Tirso de Molina si va configurando, all'inizio del Seicento, nelle misure compatte ed uniformi di un autentico genere teatrale. Ne danno testimonianza, prima de *La devoción de la cruz*, opere di valore diseguale ma sempre di sicura fortuna, come *Lo fingido verdadero* di Lope, *El esclavo del demonio* di Mira, *El condenado por descondiado* attribuita a Tirso. E tutte sviluppano una casistica che attinge i suoi moduli alla teoria monolista del libero arbitrio umano come strumento di salvezza: esempio di quella penetrazione fra cultura controriformista ed espressione letteraria, che Calderón raccoglie, se non con maggiore obbedienza di Lope, certo con una disposizione più metodica e assillante, con un bisogno più intimo di farsene, nel suo teatro, mediatore e teorico sottile.

L'interesse delle vicende di Eusebio — eroe dilaniato fra l'amore per Julia, che si rivelerà più tardi sua sorella, e un catena di peccati che a quell'amore s'intrecciano fino al brigantaggio e al delitto, eppure sostenuto ed infine redento da un ancestrale, tenace devotio-
ne al simbolo della croce — sta anzitutto in ciò: nel farsi documento di un'epoca che esalta, con violenza predicatoria di schemi morali e religiosi, valori in par-

te anacronistici, nei quali la coscienza spagnola ravvisa ora il solo mezzo di salvezza da un irresistibile declino politico e civile. Il tema della paternità come di una forza punitrice e terrificata non dissimile da quella del re Basilio de *La vida e sueño*, il presentimento e il timore di morte che si annidano nell'amore stesso, il pessimismo che avvolge d'una cupa malinconia anche il più brutale e pervicace delitto, improrogabile di decadenza.

E così si spiega, nel dramma, non solo la forza emblematica dei segni o simboli positivi, come la croce, ma anche il disporsi in termini olimpicamente opposti dei valori negativi — l'assassinio e l'incesto —, la cui ingenua mostruosità sorprende lo spettatore d'oggi non meno della forza sempre e sicuramente vittoriosa del segno divino. Questa antitesi sembrerà del resto più comprensibile quando si pensi che Calderón attinge, per il proprio tema, alla tradizione miracolosa del Medio Evo spagnolo ed europeo (si ricordino ad esempio, per la Spagna, i miracoli della Vergine rievocati da Alfonso X, da Gonzalo de Berceo, di cui egli non rifiuta il candore fideistico nè il realismo veemente e popolare del linguaggio).

Oggi è argomento di riflessione per lo studioso dell'opera non più diviso fra vecchie resistenze laiche e classiciste e ingenua ammirazione religiosa, proprio la natura del « segno miracolistico », nella sua duplice forza di strumento di redenzione morale e di feticcio al limite della suggestione popolare e rituale. La croce venerata da Eusebio, invocata da Julia, temuta da Curzio, è in effetti un simbolo che trascende le azioni umane e le passioni dei protagonisti, ma ha, nello stesso tempo, la fisicità di un'espressione terrena: essa è stampata materialmente nel petto dei due fratelli, e perciò è fisicamente inestricabile, veduta e riconosciuta dai sensi, prima che dalla coscienza, come un talismano. La sua natura è misteriosa, quanto ne è tangibile la forma, simile in ciò ai pegni amorosi della tradizione cortese,

nei quali si condensava la squisita astrazione dei sentimenti non meno della loro corporeità.

Intorno a questo nucleo, il peccato non potrà essere che un acervo di eccessi favolosi, i quali, sembrano tanto più innocui quanto più la loro violenza e molteplicità è destinata a consacrare il valore esorcizzante della croce. Le passioni si identificano col peccato; il peccato reca sempre in sè presagi di pentimento e di espiazione. E la varietà della messa in scena finisce per essere una varietà, ancorché immaginosa, a soluzioni obbligate, in cui il gioco dei contrasti, l'intreccio delle situazioni, il determinarsi e sfumarsi dei sentimenti, godono di un'elasticità ristretta fra categorie irriducibili. Eusebio, come don Juan Tenorio e i santi-peccatori di molte commedie di Lope e di Tirso, non ha altra scelta che fra il pentirsi e il dannarsi: tutto il dinamismo delle sue azioni è illusorio nell'incombenza di quel termine ultimo contro cui non giovano elucubrazioni della coscienza o inquietudini dei sensi.

Eppure la possibilità di un'espressione indipendente e poetica rimane intatta proprio nell'ambito di quello schematismo di proposizioni morali: perchè la croce e il peccato sono temi liberamente rivissuti, temuti od esecrati che siano, come ogni materia di mito e di leggenda dietro a cui si celino convenzioni, atteggiamenti e disagi spirituali, ancora attuali. Si è parlato di una arte « popolare »: ma essa implica sempre una disposizione attenta e consapevole da parte dell'artista, che sa associare con coerenza il gusto della semplicità linguistica, nel senso più ampio del termine, a una raffinata ambizione letteraria, il candore della favola al dilietto più complesso della sua rappresentazione barocca.

Così, la tematica ancora medievale si risolve in una straordinaria modernità di spunti e di soluzioni drammatiche, perchè è oggetto di un'accorta stilizzazione che ne modifica sostanzialmente i significati, pur conservandone i tratti, e fa presagire piuttosto, nei conflitti dei protagonisti, accenti da melodramma romantico, Calderón possiede il gusto del « tradizionale » che rin-

giovanisce in virtù di una sapiente rielaborazione di luoghi comuni: il suo medievalismo si trasfigura in questo senso, anche nella *Devoción de la Cruz* che rappresenta per lo spettatore moderno, sotto questo profilo, una preziosa e inimitabile lezione di stile.

CARMELO SAMONÀ

La "Devozione", nella cultura spagnola

Si è parlato molto dei valori cristiani de *La Devozione alla Croce*, senza tuttavia tentare mai di chiarirli. Vi sono in realtà dei punti di vista dai quali il dramma potrebbe essere giudicato immorale, antisociale, una perversione della dottrina cristiana. Si tratta di una variazione sul tema della Morte del Ladro — storia sublime e profondamente vera nel contesto evangelico, ma che non mancherebbe di assumere un significato sovversivo se sviluppata casuisticamente. Si è tentati di leggere *La Devozione alla Croce* come se fosse una risposta alla seguente domanda: Qual è l'ultimo momento possibile, e qual è la minor prova di pentimento possibile per ottenere la salvezza dopo la vita più criminale che sia possibile immaginare? La domanda è evidentemente formulata in modo equivoco. Ma se in tale forma dovesse essere posta, ecco quale sarebbe probabilmente la risposta fornitavi da *La Devozione alla Croce*: basta che il peccatore nutra un rispetto vago e superstizioso per un oggetto sacro, basta che pronunci qualche parola, anche senza dimostrazione alcuna d'esser mutato d'animo; può venire assolto dopo la morte: tutto questo dopo una vita d'assassino, di ladro, di violatore di monasteri, dopo aver ammazzato il fratello e commesso altri delitti non meno atroci, e non spintovi da alcuna urgenza o necessità, ma per un semplice quanto insensato piacere di distruzione. Questioni di questo genere non hanno luogo nell'ambito della morale più serena di Cervantes, ma sono inseparabili dalla casuistica calderoniana. Ogni virtù, spinta agli estremi, rasenta il vizio e si fa equivoca. Per evitare interpretazioni immorali o antisociali bisognerà mantenere l'aneddoto nei limiti del suo contesto; non leggervi altro che quello che l'autore ha inteso dire. Ma se a questo ci si vuol limitare bisognerà pur conoscere il punto di vista dell'autore. Le no-

stre reazioni di fronte al testo sono insufficienti a guidarci; possono anzi sviarci.

Altre difficoltà sorgono, di fronte a *La Devozione alla Croce*, dalla stessa origine. Notevole è quella che solleva Menéndez y Pelayo, a proposito della condotta di Giulia (*Calderón y su Teatro*, 1910, pp. 221-222):

Non si capisce come una fanciulla, un momento prima timida, modesta e riservata, che anche dopo esser scesa dalla scala sente la tentazione di ritornare al monastero, improvvisamente scompaia dalla sua cella e, nel giro di due o tre giorni riesca a commettere cinque o sei omicidi. tutti quanti senza necessità, senza occasione né motivo.

Menéndez y Pelayo leggeva Calderón in chiave naturalistica. Ma non era questa l'estetica calderoniana. È dimostrabile che, secondo i principi di Calderón, Giulia non poteva comportarsi in modo diverso. Il drammaturgo non avrebbe certamente avuto difficoltà a rendersi conto delle obiezioni del suo critico. Con la sua esperienza di teatro avrebbe agevolmente saputo allora colorire di maggiore impetuosità il carattere di Giulia, metterla in contatto di compagnie dissolute, fare dei tre o quattro giorni tre o quattro mesi, anzi, anni, il che non cambierebbe per nulla l'intreccio. Il mutare così improvviso del suo carattere deve dunque essere intenzionale, come lo è l'istantanea conversione di Eusebio. Ci si chiede quale sia il principio cui s'informano queste metamorfosi.

Il principio va ricercato nella teologia, e la sua formulazione nella *Summa* di San Tommaso d'Aquino. Forse non sarà di troppo, a questo punto, una breve chiarificazione.

Siamo così avvezzi, ai nostri tempi, all'autonomia della filosofia, della psicologia, della giurisprudenza e di altre scienze umanistiche, che soltanto con uno sforzo possiamo riandare con la mente a quel momento in cui ognuna di esse dipendeva dalla proposizione « Dio esiste ». Ai tempi di Calderón, e nel suo stesso pensiero,

tutti i rami del sapere erano rami della teologia; pur avendo una qualche validità in se stessi, non erano veri se non nell'ambito della teologia. Le responsabilità del teologo si estendevano molto oltre i limiti che siamo ora soliti assegnargli. Scriveva J. L. Brierly sulla *Dublin Review*, nell'articolo « Vitoria ed il Diritto internazionale »:

Vitoria ha definito la sua concezione della teologia nella prima frase del De Potestate Civili, affermando che "i doveri e le funzioni del teologo si estendono su un campo talmente vasto che non v'è argomento, discussione o testo che si sottragga alle norme ed alle intenzioni della teologia".

Un passo de *La Devozione alla Croce* illustra incidentalmente quest'affermazione. Curzio ha deciso di fare della figlia una monaca, ma questa non ne vuole sapere. Ecco come Giulia esprime il suo rifiuto:

*L'autorità paterna, mio signore,
che viene prima di ogni altra,
sulla mia vita ha un potere estremo.
Ma non sulla mia volontà...*

La *patria potestas* è materia di legge; ma Giulia, riducendola alla sua base teologica, ne evidenzia i limiti. Dio creò le cause secondarie, tra le quali l'autorità dei padri sui figli, ma creò anche il libero arbitrio, come qualcosa di indipendente dalle cause secondarie. L'autorità di un padre si estende dunque sul dominio delle cause secondarie, vale a dire sulle proprietà, sul corpo o sulla vita del figlio, senza che questi abbia il diritto di chiedergli i motivi delle sue decisioni, ma non sul libero arbitrio.

Calderón s'è frequentemente appoggiato a testi della *Summa*, anche se ciò non significa ch'egli sia un tomista. San Tommaso stesso sviluppa le sue argomentazioni tomistiche da testi di Sant'Agostino. La *Summa* era il testo ufficiale in uso a Salamanca e gli studenti dove-

vano studiare a memoria le formule dell'Aquinate, anche se queste, a furia di *dubia* e *solutiones*, conducevano a conclusioni remote dal tomismo stesso. Per Calderón la situazione era comunque più semplice che per un teologo dichiarato. Gli apoftegmi tomistici erano per lui semplicemente le verità riconosciute della dottrina cattolica, gli *asentados principios* così sovente citati nei suoi *autos*; verità che erano alla base, attraverso un sistema di magistrali interferenze nella *Summa* e dalla *Summa*, della sua filosofia, psicologia, cosmografia, giurisprudenza ed altre scienze.

Come in altri drammi di Calderón, i personaggi principali della *Devozione alla Croce* non appaiono in scena e non vengono nemmeno nominati. Sono la Grazia Sufficiente e la Disperazione. Vi è pure un motore universale, l'Affinità.

Per « motore » intendo ciò che mette in moto il dramma, indipendentemente dai motivi dei personaggi. Nessuno dei drammi della scuola di Lope si muove senza « interesse d'amore », e tuttavia i personaggi possono essere, individualmente, espressione dei motivi dell'onore, della lealtà, del patriottismo e così via. Questo « interesse d'amore » s'intromette persino a costo di nuocere all'idea cui il dramma s'informa. La *Verdad sospechosa* di Alarcón è uno studio del male che può fare alla società una colpa pur apparentemente leggera, ma il dramma non comincia a procedere fino a che García non s'innamora di Jacinta. *El Mágico prodigioso* è una meditazione su quel passo che separa la filosofia naturale dalla religione rivelata, ma prende movimento soltanto quando Cipriano s'infiamma del desiderio di Justina. Da ciò, in entrambi i drammi, deriva un'impressione di frigidità. L'interesse dell'autore non è rivolto all'amore, ma alla società ed alla religione; tuttavia la formula della *comedia lopesca* impone l'uso del « motore universale ». Tale mancanza di pertinenza è del tutto estranea a *La Devoción de la Cruz*; la specie di amore che vi ha luogo è delle più esplosive. È l'Affinità, la naturale ed irresistibile mutua attrazione delle

relazioni di sangue — inevitabile, siano o no consapevoli del loro legame coloro che vi soggiacciono: è una forza che agisce a vista, esplosiva al massimo grado, dovesse condurre all'incesto.

La teoria dell'amore — e la psicologia di Calderón — è esposta nella *Summa*. Vi si legge (II i 27, 3) che l'amore ha fondamento nell'affinità. L'affinità è nella natura delle cose e spontaneamente produce una mutua inclinazione. Né il tempo né la conoscenza sono necessari, per ciò che nasce dalle attività della Natura. Il compito della volontà è negativo e correttivo, come nei confronti di ogni altra passione. Ora, il più alto grado di affinità è la consanguineità. Anche in questo caso la mutua attrazione non dipende dal tempo né da un riconoscimento; è nella natura delle cose che fratelli, sorelle e parenti sentano tra di loro questa forte attrazione, e tanto più forte quanto più stretto è il vincolo del sangue. Eusebio, nel dramma, esita a combattere contro il fratello Lisardo, eppure non rifiuta; in presenza del padre Curzio l'istinto di un'affinità più stretta lo disarmava. Il vincolo di sangue è collaterale nel primo caso, ma diretto nel secondo, per cui ha un più forte effetto, anche se i contendenti non sanno nulla della loro relazione.

Tra Eusebio e Giulia la mutua attrazione è complicata dalla differenza di sesso. Il passo verso l'incesto è brevissimo. Quattro sono le ragioni addotte dalla *Summa* (II ii 154, 9) a condanna dell'incesto; la quarta ha fondamento nell'affinità delle due persone, e deriva da Aristotele:

poiché, siccome per natura l'uomo è portato ad amare una consanguinea, se a questa condizione s'aggiungerà il desiderio procedente dalla commistione venerea, troppo s'accrescerà l'ardore della brama, e massimo sarà l'incentivo alla libidine.

Questo eccesso di violenza è indipendente da un mutuo riconoscimento, dal momento che è nella natura delle cose. La ragione e la volontà hanno la capacità

di rendersi conto che non si tratta di un amore legittimo; Eusebio lo riconosce quando dice a Giulia:

*Con tanto terrore e timore
ti ascolto e ti guardo,
che udirti è una cupa malia,
guardarti un incanto crudele.
Non ti disprezzo, Giulia;
temo la furia
che il Cielo minaccia,
e per questo ti lascio.*

Certamente la natura non può rivelare ad Eusebio che Giulia è sua sorella, ma può fargli sentire, nella coscienza, che la forte inclinazione che sente verso di lei è di quelle che la volontà deve frenare.

Egli fa retto uso della sua volontà; ma Giulia, come donna teoricamente meno forte nel controllo di sé, si abbandona alla disperazione. Che Curzio, Giulia ed Eusebio agiscano da disperati, per tutto il corso del dramma, è evidente; ricordiamoci le parole di Menéndez y Pelayo: «omicidi, tutti quanti senza necessità, senza occasione né motivo». Nessuna reale necessità spinge Curzio ad abbandonare il figlio e a maltrattare la moglie, né Giulia a lasciare la cella, alla quale potrebbe d'altra parte facilmente tornare; Eusebio avrebbe potuto diventare un bravo cittadino in uno degli innumerevoli staterelli italiani. Ma tutti e tre sono disperati.

La parola ha perso la forza del suo significato originale; bisognerà ritornare alla *Summa* (II ii 20) per ritrovarla con le implicazioni che ha nell'uso calderoniano. In opposizione alle tre virtù cardinali di Fede, Speranza e Carità stanno tre peccati capitali: Miscredenza, Disperazione ed Odio di Dio. Ognuno di questi è sufficiente a condurre alla dannazione; ma qual è il peggiore? San Tommaso afferma che dipende dal punto di vista; se li si osserva tenendo conto del pericolo corso dal peccatore stesso, certo la Disperazione è il più terribile. È impossibile pentirsi della miscredenza e dell'odio di Dio fin tanto che si dispera del perdono.

Codesta disperazione teologica è il peccato del Demonio. Cadde a causa dell'orgoglio, ma ad impedirgli di risollevarsi è la disperazione. Nell'*auto de fe* con cui si conclude *El Cordero de Isaías*, dopo che San Filippo ha letto l'atto d'accusa contro Lucifero, ecco ciò che accade:

Demonio. Sì, l'ho fatto; e non mi pento.

Filippo. Per la sua disperazione
sia gettato alle fiamme.

San Tommaso afferma:

È peccato maggiore non credere alla verità di Dio, o odiare Dio, che disperare di conseguire da Lui la gloria.

Ma se si paragonerà la disperazione agli altri due peccati per quel che riguarda noi, allora la disperazione è di maggior pericolo; infatti la speranza ci trattiene dal male e ci induce a perseguire il bene; di conseguenza, perduta la speranza, l'uomo scivola senza freno nel vizio ed è alieno dall'applicarsi al bene.

Di qui l'improvviso e totale allontanarsi di Giulia dalla bontà. In cima alla scala con la quale lasciava la cella aveva pronunciato la formula della speranza; ma giunta in fondo ella ormai dispera:

*Ma allora se hai già deciso
di negarmi il perdono,
i miei gesti di donna disperata
sgomenteranno il cielo*

e ancora:

*Sono un demonio caduto
rovinando da questo cielo,
e disperando di tornare in alto
non mi pento di nulla.*

Parole che vanno prese letteralmente. Per disperazione ella è diventata un demone e, secondo i dogmi di questa psicologia teologica, si precipita « senza freno » verso ogni sorta di delitti. Di qui i suoi cinque o

sei assassini immotivati, di qui l'insistenza del poeta sulla brevità del tempo. Ciò non si può spiegare con considerazioni naturalistiche sulle attività mentali, ma soltanto tenendo presenti quei principi teologici che determinavano, ai tempi di Calderón, non soltanto le loro dirette inferenze, ma l'intera condotta dell'umanità ed il corso stesso dell'universo.

Il caso di Eusebio è più grave ed allo stesso tempo meno disperato. Abbandonato dal padre al momento della nascita, è esposto per tutta la vita ai più spaventosi pericoli di dannazione. Non v'è delitto che non sia tentato di commettere, o per difendere la propria vita, o per il rifiuto della possibilità di emendarsi, o per una improvvisa opportunità, o per ignoranza. È naturale che debba lottare per il corso dell'intero dramma con la sua disperazione, e quasi cedervi. Per disperazione respinge ogni possibilità di pentimento fino ad evitare, e soltanto per poco, il delitto supremo: il parricidio. Eppure la sua disperazione non è totale, ed al momento della morte può dire:

*Io sono un peccatore,
e per giustizia chiedo
la tua benevolenza:
Dio su di te ha patito
solo per chi ha peccato.*

In realtà il rispetto per il segno della Croce ha evitato il naufragio della sua anima per tutto il dramma, non soltanto impedendogli di commettere peccati imperdonabili, come lasciar morire il fratello senza confessione, violentare la sorella, uccidere un uomo di Dio o causare la morte del padre, ma mantenendo al suo libero arbitrio la possibilità di controllare in qualche modo le sue passioni. Anche se nutre soltanto una debole speranza Eusebio non è mai interamente dannato, e la Grazia Sufficiente diviene Efficace quando egli pronuncia la formula della speranza.

Calderón aderì alla tesi di Molina nella famosa controversia cinquecentesca circa la natura della Grazia. In

ciò egli s'accordava con l'autore de *El Condenado por desconfiado*. Lo si deduce da alcuni versi dell'auto *Los Alimentos del Hombre*. Dopo la caduta di Adamo, l'Angelo ed il Demonio se lo contendono:

Demonio. *Dove non troverà pericoli,
dovunque vada?*

Angelo. *E dove non troverà
aiuti a preservarlo?*

Demonio. *Non son tutti efficaci,*

Angelo. *Ma son sufficienti tutti.*

La *Devozione alla Croce* vuole precisamente dimostrare la *sufficienza* della Grazia a salvare Eusebio, e come questa sufficienza sia resa *efficace* al momento cruciale, con il pentimento del peccatore.

Ed è questo che accade. La sufficienza della Grazia è rappresentata da uno dei mezzi della Grazia, cioè dal simbolo della Santa Croce. Nessun peccatore può guardare la Croce senza che ciò gli ricordi l'Espiazione attraverso ad essa ottenuta; infallibilmente tale vista mitiga in qualche modo i suoi pensieri più malvagi e fa brillare ai suoi occhi una pur pallida idea del bene. Eusebio è una prova di questa verità. I passi che lo condurranno alla redenzione sono brevi ma decisivi; si susseguono in una sequenza logica. In primo luogo la morte di Lisardo. Vincendo la riluttanza di Eusebio questi l'ha costretto a duello; Eusebio sta per vibrare su di lui il colpo di grazia quando Lisardo invoca la Croce di Cristo. Eusebio ne è toccato, e dà a Lisardo la possibilità di confessarsi. A sua volta Lisardo offre la sua intercessione presso Dio perché anche Eusebio non possa morire senza confessione:

*Aspetta, ti do la mia parola,
per questa pietà che mostri,
se io meriterò la presenza divina di Dio,
chiederò che tu
non muoia senza confessarti.*

È vero che Eusebio ha commesso un grande delitto, più grande di quanto egli sappia. Ma gli sarà pur dato il tempo di confessarsi; ciò può accadere soltanto per miracolo, dal momento che accade dopo la morte. La necessità di un intercessore è evidente, e l'intercessione è il premio che Eusebio ottiene per quella sua scintilla di rispetto per la Croce.

La crisi successiva è determinata da Alberto, vescovo di Trento, autore dei *Milagros de la Cruz*. Eusebio è colpito dal titolo del libro, e lascia in libertà il sant'uomo.

Alberto. Me ne andrò, pregando il Signore
che ti dia luce e veda l'errore
nel quale stai vivendo.

Eusebio. Se desideri il mio bene
prega Dio che non permetta
che io muoia senza Confessione.

Alberto. Sarò ministro del tuo buon proposito:
ti do la mia parola
che da qualsiasi parte chiamerai,
io lascerò il mio deserto
per venire da te a confessarti:
la tua clemenza è entrata nel mio cuore.
Io sono sacerdote e il mio nome è Alberto.

In questa scena è stato dunque ottenuto, non soltanto il momento della confessione, ma anche il padre confessore. Il rispetto per la Croce ha permesso ad Eusebio di muovere ancora un passo. Senza un prete era possibile la confessione, ma non l'assoluzione, la quale ultima è necessaria per una piena sicurezza di salvezza.

La Croce salva Giulia dalla violenza ed ispira quella ripugnanza che trattiene lei ed il fratello dal commettere un peccato mortale. È pure, infine, mezzo del riconoscimento tra Curzio ed Eusebio, e del perdono che il padre accorda al figlio. Eusebio muore invocando Alberto. Questi appare, lo confessa ed assolve:

Alberto. Cosa vuoi da me?

Eusebio. In suo nome Alberto, la mia fede
 ti ha chiamato perchè prima di morire
 tu mi udissi in confessione.
 Sarei già morto da tempo
 e il mio spirito ha potuto
 liberarsi dal mio corpo.
 Ma il feroce colpo della morte,
 pur avendo reso inerti
 l'uno all'altro spirito e corpo,
 non ha potuto separarli.
 Vieni, Alberto, dove posso confessarti
 i miei peccati che son più
 delle sabbie del mare,
 più degli atomi del sole.
 Tanto può con il cielo
 la devozione della Croce!

Alberto. E io ti offro tutte le penitenze
 che fino ad ora ho fatto
 perchè servano alle tue colpe
 di qualche riparazione.

È questione di un momento, ma l'effetto è lo stesso
 che se si fosse trattato di anni di penitenza. Scrive
 San Tommaso (*Summa*, II i 113, 7):

*L'infusione della Grazia avviene istantaneamente,
 non in momenti successivi...*

*Il libero arbitrio, nella giustificazione del peccatore,
 detesta il peccato ed allo stesso tempo si
 converte a Dio.*

Il pentimento è completo, nelle sue quattro fasi,
 com'è detto nella *Summa*: infusione della Grazia (per
 mezzo della devozione alla Croce), moto del libero
 arbitrio, per fede, verso Dio (luego eres tú, Cruz, por
 mí), moto del libero arbitrio contro il peccato (mis
 pecados... son más que del mar las arenas) e remis-
 sione dei peccati (el santo anciano hizo de la absolu-
 ción la forma). Non v'è tempo per la penitenza, ed Eu-
 sebio si giova delle penitenze supererogatorie di Alberto.

Il metodo d'esposizione calderoniano è sillogistico.
Formar el sillogismo o *sillogizar* non significa soltanto
 esporre un argomento in una delle forme riconosciute del
 sillogismo ma anche, più generalmente, enunciare un ar-
 gomento per mezzo di premesse di riconosciuta validità
 e di una conclusione. In *La Devoción de la Cruz* si
 presenta, grosso modo, il seguente sillogismo:

La Grazia è sufficientemente presente, in ogni
 momento, presso il peccatore, così da preservar-
 lo dalla dannazione.

Il peccatore è effettivamente salvo quando accetta
 volontariamente questa Grazia.

Di conseguenza nessun peccatore (per quanto
 numerosi siano i suoi delitti, e tardo il suo penti-
 mento) dovrebbe disperare.

Per verificare la validità del sillogismo lo si converte
 in un'azione ipotetica o *idea rappresentabile*. *Supon-
 gamos*, dice il Demonio in diversi *autos*... Supponiamo
 il caso di un individuo esposto dalla nascita ai più
 spaventosi rischi di dannazione: rapina, assassinio, fra-
 tricidio, sacrilegio, violazione di conventi, incesto e
 parricidio. Supponiamo che le sue sventure lo condu-
 cano mille volte al limite della disperazione teologica.
 E tuttavia in ogni tentazione vedremo che la Grazia,
 rappresentata dal segno della Croce, è sufficiente a trat-
 tenerlo dal peccato imperdonabile; vedremo, nel mo-
 mento più critico, questo stesso segno della Grazia
 reso efficace dal libero uso della volontà; verificheremo
 l'efficacia della Grazia scorgendo in quell'istante di pen-
 timento, quei moti che sempre s'accompagnano con la
 giustificazione del peccatore.

Lo stile di Calderón è basato, non tanto sulla filosofia,
 quanto su una valutazione estetica di argomentazioni
 filosofiche. Egli non è pensatore originale, ma piuttosto
 un commentatore. La sua posizione filosofica può essere
 identificata in quelle autorità di cui non saprebbe mai
 dubitare. Lo affascina la loro coerenza, la loro austera
 bellezza; è come se si trattasse di un complesso artistico.

Egli è convinto della bellezza di un sillogismo, *per se*, come Lucrezio lo era della bellezza della fisica atomica e Dante delle dimostrazioni matematiche. Alcuni poeti hanno di queste austere ispirazioni.

W.J. ENTWISTLE

(Traduzione di Cesare Acutis)

W. J. Entwistle, CALDERON'S « LA DEVO-
CION DE LA CRUZ », in Bulletin Hispanique,
tome L, 1948 pp. 472-482.

Commedia famosa de la DEVOZIONE ALLA CROCE

La Devozione alla Croce è andata in scena al Teatro Carignano di Torino venerdì 29 settembre 1967. La serata di gala, organizzata dall'Ente del Turismo, con la collaborazione tecnica dell'Ente Manifestazioni Torinesi, nel quadro delle celebrazioni del millenario della Sacra di San Michele, ha coinciso con l'inaugurazione della XIII stagione del Teatro Stabile della città di Torino.

Ecco la locandina dello spettacolo:

commedia famosa de la
DEVOZIONE ALLA CROCE

Tre giornate di Pedro Calderón de la Barca
diretto da Gianfranco de Bosio

gruppo di regia

Giovanna Bruno Enrico d'Amato Marta Egri

versione e adattamento di *Roberto Lerici*

scene e costumi di *Maria Antonietta Gambaro*

interventi sonori di *Giorgio Ferrari*

distribuzione

Eusebio

Corrado Pani

Curzio

Glauco Mauri

Lisardo

Mario Piave

Ottavio

Armando Spadaro

Alberto	<i>Gianni Galavotti</i>
Riccardo	<i>Enrico d'Amato</i>
Celio	<i>Eligio Irato</i>
Cilindrino	<i>Antonio Francioni</i>
Leonelo	<i>Alessandro Borchi</i>
Gil	<i>Alessandro Esposito</i>
Biagio	<i>Alvise Battain</i>
Tirso	<i>Giampiero Fortebraccio</i>
Toribio	<i>Francesco Di Federico</i>
Contadino	<i>Guerrino Crivello</i>
Ufficiale	<i>Angelo Pietri</i>
Soldato	<i>Gian Mesturino</i>
Soldato	<i>Gianni Peyretti</i>
Giulia	<i>Adriana Asti</i>
Arminda	<i>Antonietta Carbonetti</i>
Menica	<i>Didi Perego</i>
Contadina	<i>Mariella Fargiuele</i>

Direttore di scena *Leone Gbigi*

Macchinisti *Romano Daeder Carlo Baroni Giuseppe Torazzo*
 Capo-elettricista *Piero Ferralis* Elettricista *Giulio Riccardi*
 Fonico *Franco Grossi* Rammentatore *Cleo Balbo*
 Sarta *Loredana Margheritini* Segretario *Eduardo Ciciriello*

Allestimento realizzato nei laboratori del Teatro Stabile di Torino:

Direttore dell'allestimento *Uberto Bertacca*
 Costruzioni *Salvatore Fortuna* Costumi *Angelo Delle Piane*
 Parrucche *Mauro Turrin* Segretario *Carlo Anedda*

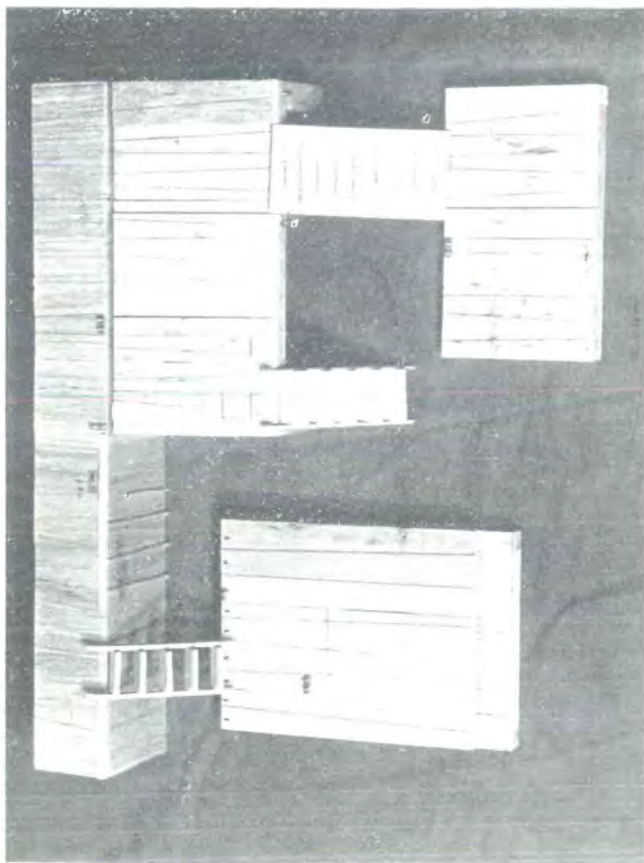
Per una lettura fonico - visiva della «Devozione alla Croce»

*a cura della sezione drammaturgica
con la collaborazione di*

GIANFRANCO DE BOSIO
 ROBERTO LERICI
 MARIA ANTONIETTA GAMBARO
 GIUSEPPE BARTOLUCCI

Per una corretta lettura de « La devozione alla Croce » è necessaria una preliminare chiarificazione di *visione* dello spettacolo. « Il linguaggio del teatro è fonico-visuale, e al tempo stesso temporale-spaziale »: ha detto splendidamente Damasco Alonso, in testa ad uno studio sulla struttura drammaturgica del teatro di Calderon. Ciò significa che dobbiamo tenere presenti, dinanzi a questa « Devozione alla Croce » come a tutte le altre opere di Calderón, e potremmo dire, dinanzi a tutte le opere drammaturgiche in genere, gli elementi fonico-visuali, e quelli temporali-spaziali in primo luogo.

In questa analisi ci aiuta ancora Damaso Alonso, allorchè individua nella struttura drammaturgica calderoniana una serie di correlazioni e di parallelismi: ogni correlazione-parallelismo, a due membri, a tre, a quattro, a cinque, ed oltre membri, costituendo un unico,



Prospetto dall'alto dello spazio scenografico e dei punti visivi

naturalmente condizionato dalle altre, che la precedono e la seguono, e reciprocamente influenzantisi. Così ci troviamo di fronte a una realtà compiutamente stilizzata, nella quale il contrasto tra l'unico e la pluralità, che è alla base di questa stilizzazione, si perpetua, in una coordinazione perfettamente equilibrata di *unici* all'interno delle pluralità, come riproduzione anch'essa compiutamente stilizzata di un'azione drammatica. Si può allora studiare una sola correlazione, all'interno di una scena, che metta a nudo la struttura non soltanto sua ma anche dell'intera opera. La differenziazione specifica di questa scena infatti non sarà mai di detrimento alla correlazione generale dell'opera, essa ne determinerà gli elementi costitutivi in maniera particolareggiata e comunque fedele.

Questa scena, dalla prima giornata, offre un esempio di correlazione a tre membri: Curzio, Giulia, Eusebio. La loro disposizione fisica sulla pagina dovrebbe corrispondere alla loro disposizione fisica sulla scena. Ciascun membro pertanto occupa una parte di pagina, come una parte di scena: è in altre parole possessore di un punto spaziale, di una durata temporale, di una foneticità, di una gestualità, al tempo stesso, altrettanto autonome. Ciò che importa subito sottolineare è la loro autonomia appunto, e la loro corrispondenza al tempo stesso, all'insegna della correlazione-parallelismo descritta da Alonso. Lo spettatore pertanto, visualmente, deve subito familiarizzarsi con ciascuno dei punti spaziali in cui risiede ogni membro della correlazione, e con la distanza che separa ciascuno di questi punti spaziali tra loro, perchè dalla estensione e dalla durata di questa spazialità-temporale, dipende l'estensione e la durata del comportamento e dell'azione dei tre membri stessi della correlazione. Giulia, Eusebio, Curzio agiscono infatti anzitutto all'interno della propria dimensione, e però via via penetrano o attraversano, per ritrarsi e tornare addietro, nella dimensione degli altri due, senza per questo venire meno alla propria autonomia e alla propria consistenza drammatica; così soltanto chi si è abituato a vederli all'interno della spazialità-temporale in cui si trovano all'inizio e da cui prendono movimento, può seguirli

(segue)

adesso nella loro accelerazione, nella loro simultaneità, nella loro sovrimpressioni, con gli altri membri della correlazione, senza smarrirsi.

Il quadro visivo allora diventa mobile, sia per lo spostamento cui danno luogo i tre membri sia per le parole che essi dicono: così all'accelerazione naturale dell'immagine fisica, alla simultaneità di occupazione di uno spazio altrui, alla sovrimpressioni temporale di due o più immagini fisiche, sono da aggiungersi, l'accelerazione, la sovrimpressioni, la simultaneità di questa stessa parola, come ulteriore mobilità, questa volta non più di carattere visuale, ma di carattere fonetico.

L'uso dello sguardo a questo punto è determinato da questa unica mobilità: che si spezza in tanti elementi, anch'essa, fonetici e visuali, in una nuova correlazione, che è la stessa, di cui sono protagonisti inconsapevoli o comunque non soggiogati, gli attori sul palcoscenico. Ne scatta una drammaticità mobilissima e sorprendentissima: con un uso di « contemporaneità », della quale non si può non rendere conto chi si affidi alla struttura drammaturgica calderoniana, come la traduzione-riduzione del Lerici persegue, come anche la rappresentazione dello Stabile considera elemento sostanziale di adeguamento: lasciando che le correlazioni si chiudano e si aprano da sole, e che gli elementi fonetici-visuali trovino naturalmente la loro spazialità-temporale.

Il comportamento di Giulia, dilaniata nella volontà e nella scelta tra il padre e Eusebio, il desiderio avventuroso passionale di quest'ultimo, la dimostrazione di ipocrisia e di dignità propria a Curzio padre, non è che, attraverso questa lettura della pagina drammaturgica, o attraverso più propriamente la lettura della pagina scenica, vengano manomessi o trascurati o deteriorati: tutt'altro. Ma è per la loro resa « contemporanea » che essi acquistano una nuova loro validità, una nuova loro riprova di drammaticità. Ciò che allora potrebbe sembrare un esercizio formale, una sperimentazione a se stante diventa un'autentica sorpresa, sia per lo spettatore-critico che per l'artista-critico, e diremmo, un'autentica scoperta anche calderoniana. Una parola-vertigine che allora delinea gli aspetti erotico-passionali dell'azione di

« La devozione alla Croce », una parola-azione che ne analizzi gli aspetti avventurosi, una parola-metafora che ne descriva gli aspetti immaginativi astratti: dovrebbero costituire tanti elementi base della foneticità, attorno a cui, di volta in volta, meglio, di correlazione in correlazione, dovrebbero trovarsi tanti punti spaziali di riferimento e tante forme temporali di riscontro, su quel quadro visivo che abbiamo appena delineato, e che per essere stato subito sottoscritto dallo spettatore-critico, può essere mobile, e diventare strumento di sperimentazione e di ricerca, sia come elemento visuale di accelerazione, di simultaneità, di sovrapposizione, che condizioni e rispetti al tempo stesso la durata e l'estensione del tempo-spazio calderoniano, sia nelle tre accezioni di parola-vertigine, di parola-azione, di parola-metafora, che di questo tempo-spazio calderoniano costituiscono la densità fonetica « barocca ». Allora la estrema stilizzazione del mondo nel teatro di Calderón acquista una sua luce nuova proprio perchè ne è stata individuata e semplicemente ricostruita la sua costituzione in correlazioni-parallelismi a più membri, e perchè ne è stata colta in termini di assoluta legittimità e fedeltà la sua straordinaria forza di equilibrio, e di apertura, agli occhi ed alla mente dello spettatore d'oggi, di persuasione e di innovazione, come non tutti sinora hanno compreso, anche a motivo della scarsa assimilazione con l'opera in genere di Calderón.

Lo spazio ed i materiali

Quella costruita per realizzare la rappresentazione di « La devozione alla Croce » non è una scenografia tradizionale, tendente a rappresentare oggetti e luoghi riferibili al testo in senso veristico.

È il risultato di un rapporto nuovo fra gli intenti della regia e i servizi della scenografia.

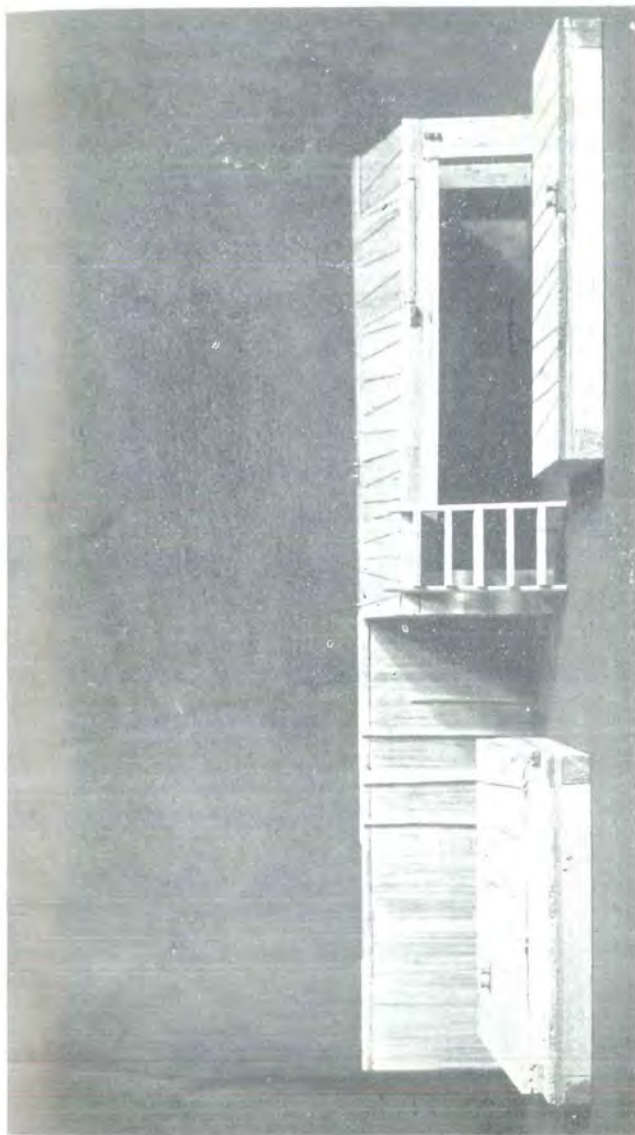
Seguendo sul testo di Calderon una sorta di « itinerario interiore », tralasciando ogni indicazione didascalica, si sono costruiti soltanto dei veri e propri « supporti » alla recitazione. Di qui l'uso di tre altezze su una pianta che gioca tutto lo spazio scenico, consentendo un uso completamente libero delle diverse zone.

Determinante a questa impostazione sono stati la traduzione e il montaggio delle battute condotte da Roberto Lerici, soprattutto il montaggio implicava uso di spazi e volumi « da inventare ».

Il margine di « interpretazione » più strettamente scenografica si è limitato a una scelta coerente di materiali.

Il legno dunque sarà l'elemento predominante, servito, là dove sono strettamente necessari ai movimenti, sia dei praticabili che degli attori, da guarnizioni e strumenti in ottone. Con due sole materie legate da un puro rapporto di « necessità » si raggiunge tuttavia un clima di cupo e duro splendore che risponde, indirettamente, al senso più profondo del dramma calderoniano. Per i costumi i criteri sono stati esattamente identici. Nessuna neppur vaga indicazione storica veristica, ma una logica interna che persegue e raggiunge gli stessi significati del dispositivo scenico.

Maria Antonietta Gambaro



Bibliografia calderoniana

Il Teatro Stabile ringrazia vivamente il prof. Carmelo Samonà per l'autorizzazione concessagli di riprodurre la seguente bibliografia tratta dal volume «Calderon nella critica italiana».

Questa bibliografia comprende, in due sezioni distinte — testi e letteratura critica — ogni sorta di contributo su Calderon che ho potuto consultare durante il mio lavoro, limitatamente alla critica italiana e a un periodo di anni che si fa partire convenzionalmente (ma non senza una certa intenzione storica) da un articolo di Giosuè Carducci apparso nel 1869. Ho creduto opportuno includere nella seconda sezione anche le voci dedicate a Calderon nelle principali enciclopedie. Ho ommesso invece i relativi paragrafi e capitoli dei manuali e delle storie letterarie, le notizie di messe in scena e spettacoli calderoniani cui non corrispondeva la pubblicazione di un volume, di un estratto della versione italiana, infine le riduzioni e gli adattamenti nei quali il modello originale non era più che un pretesto o un tenue riferimento.

A) Testi, traduzioni, antologie:

1. *Eco e Narciso*, frammento di traduzione a cura di M.M.T. per le nozze Palatini-Brusoni, Belluno, Tip. Tissi, 1881.
- 2-3. *Il pozzo di S. Patrizio - A ingiuria segreta, segreta vendetta*, Biblioteca Universale, n. 37, Milano, Sonzogno, 1883, pp. 95.
4. *El mayor monstruo los celos*, Intr. e vers. di G. LO PRESTI, Venezia 19 , pp. 31.
5. *La vita è sogno*, Intr. e vers. a cura di G. MARONE, Napoli, Editrice Italiana, 1920, pp. 176. [Rist., Milano, Bompiani, 1949].
- 6-9. *Drammi*, Intr., prologhi e vers. a cura di A. MONTEVERDI, Firenze, Battistelli, 1920-21, in 2 voll. (I vol.: *La vita è un sogno, Il Mago prodigioso*, 1920, pp. 372; II vol.: *Il Principe costante, La devozione alla Croce*, 1921, pp. 328). [Rist. da *La vita è un sogno*, in *Tutto il teatro di tutti i tempi*, a cura di C. PAVOLINI, Roma, Casini, 1953, pp. 615-650].

10. *L'alcade di Zalamea*, Intr. e vers. a cura di G. PRAMPOLINI, Milano, Alpes, 1926, pp. 122.
11. *La vita è un sogno*, Intr. e vers. a cura di G. BOTTONI, Milano, C. Signorelli, 1927, pp. 77.
12. *La vida es sueño*, Intr., testo e commento a cura di A. GASPARETTI, Roma, Ist. C. Colombo, 1928, pp. I-LVIII, 1-269. [Rist., Torino, Soc. Ed. Int., 1955].
13. *El Alcade de Zalamea*, Intr., testo e commento a cura di E. TALIENTO, «Collezione Classici Stranieri» diretta da B. Savona, Milano, Ed. Dante Alighieri, 1930, pp. 145. [Rist., id. 1933].
- 14-15. *Il principe costante e La vita è un sogno*, Intr., vers. e note a cura di C. BERRA, Torino, UTET, 1931, pp. 163. [Rist., id. 1944].
16. *El mágico prodigioso*, Intr., testo e commento a cura di A. R. FERRARIN, Milano, Ed. Scol. Mondadori, 1932, pp. 149.
17. *L'alcade di Zalamea*, Vers., riduz. e adatt. tecnico a cura di P. MELANI, in «Scenari», 1938, n. 10, pp. 541-556.
18. *Il gran teatro del mondo*, Vers. e regia di L. POLVARA, Milano, Theatrica, 1938, pp. 101.
- 19-20. *Teatro spagnolo*, raccolta di drammi e commedie a cura di E. VITTORINI, Milano, Bompiani, 1941 (di Calderón: *L'alcade di Zalamea* [trad. di S. SOLMI], pp. 354-417; *Il mago dei prodigi* [trad. di C. Bo], pp. 418-476). [Rist., id. 1944].
21. *La vita è un sogno*, Dramma in 3 atti e 7 quadri a cura di C. PAVOLINI, in «Dramma», I serie, vol. II, Torino, SET, 1943.
22. *La vita è un sogno* (da Calderón de la Barca). Tre atti e quattro quadri. Libera trad. e riduz. di G. F. MALIPIERO, Milano, Suvini-Zerboni, 1944, pp. 29.
23. *Antologia calderoniana*, Intr., testi e note a cura di F. MEREGALLI (Amplissima scelta di passi da più di trenta opere calderoniane fra commedie, drammi, *autos* ed *entremeses*, con una appendice di giudizi su Calderón da parte dei suoi contemporanei), Milano, Marzorati, 1947, pp. I-XV, 1-203.
24. *La vida es sueño* (dramma e auto sacramental), Intr. e testo a cura di G. BERTINI, Torino, Gheroni, 1949, pp. 196.
- 25-32. *Teatro*, Scelta e vers. a cura di F. CARLESI (*La vita è un sogno*, *La devozione alla Croce*, *Il mago prodigioso*, *Il principe costante*, *L'Alcade di Zalamea*, *Tutto è ef-*

fetto d'immaginazione, *La mia dama avanti tutto*, *Lo scisma d'Inghilterra*), con un saggio introduttivo di M. CASELLA, Firenze, Sansoni, 1949, pp. XIII-XL, 1-648. Rec.: G. M. BERTINI, in «Quaderni Ibero-americani», marzo 1951, pp. 62-63.

33. *Un auto sacramental di C. de la B. nella chiesa di S. Salvatore al Monte di Firenze (La devoción de la misa)*, luglio 1949 (Scritti di S. D'Amico, G. Bucciolini, A. Fiocco, Pierantoni, B. Schacherl, L. Bonelli, A. Zaiotti, raccolti a cura di Gianfranco de Bosio. Prefazione di D. Valeri), Padova, Teatro dell'Università, 1949, pp. 31.
34. *La devozione alla Croce*, dramma in 3 atti nella versione italiana a cura di P. GROSSO, Roma, GIELLE, Tip. Arte Grafica Romana, 1957, pp. 44.
- 35-37. *Teatro spagnolo del secolo d'oro*, con una presentazione di A. MONTEVERDI, Torino, ERI, 1957, pp. XL-568, con 69 tavole. (Di Calderón: *La vita è sogno* [trad. di G. PACUVIO], *Il gran teatro del mondo* [trad. di L. FOLGORE], *La morte* [trad. di F. TENTORI]).
38. *Il teatro «chico» spagnolo*, scelta, intr. e commento a cura di C. VIAN, Milano, Varese, Ist. Ed. Cisalpino, 1957, pp. 191. (Di Calderón: *La plazuela de Santa Cruz*).
39. *Il principe costante*, «Collezione I Maestri», Modena, Ed. San Paolo, 1957.
40. *La vita è sogno*, nota, intr. e vers. di A. GASPARETTI, «Bibl. Univ. Rizzoli», Milano, 1957, pp. 100.
41. *La devozione della Croce*, vers. di C. REBORA (compagnia di S. Erasmo di Milano, regia di F. Enriquez), in «Sipario», 1958, p. 27.
- 42-45. *Teatro (La vita è un sogno, Il principe costante, Il mago prodigioso, La dama folletto)*, trad. a cura di C. BERRA e E. CALDERA, Torino U.T.E.T., 1958.
- 46-49. *Farse spagnole del secolo d'oro*, Intr. e vers. di C. VIAN, Milano, Ediz. per il Club del libro, 1959, pp. 495. (Di Calderón: *Farsa della Rabbia* [Entremés de la Rabia], *Messer Cataplasma* [Don Pegote], *La sfida di Gian Rana* [El desafío de Juan Rana], *La zia* [La tia]).

B) Critica

50. G. CARDUCCI, *Dopo una rappresentazione della commedia «La vida es sueño» di P. C.*, in «L'Indipendente», Bologna, 23 agosto 1869. [Rist. più volte: tra l'altro, in *Conversazioni critiche*, Napoli, Libreria Economica, ed. 1908, pp. 43-56].

51. A. GRAF, *La vita è un sogno*, in *Studi drammatici*, Torino, 1878, pp. 1-10.
52. [G. NAVONE], *Nel centenario di Pietro Calderón de la Barca. La vita è sogno* (con un saggio di trad. del III atto de *La vida es sueño*, a cura di G. N.), pp. 8 sgg. [s. a.].
53. A. LISONI, *Gli imitatori del teatro spagnolo in Italia*, in «Nuova Rassegna», II, 1894, pp. 18 sgg.
54. F. MARTINI, *Nel secondo centenario di C. de la B.*, in *Al teatro*, Firenze, Bemporad, 1895, pp. 101-112.
55. A. LISONI, *Un famoso commediografo dimenticato: G. A. Cicognini*, Parma, Ferrarini e Pellegrini, 1896, pp. 33.
56. A. FARINELLI, *Guillaume de Humboldt et l'Espagne*, avec une appendice sur *Goethe et l'Espagne*, in «*Revue Hispanique*», 8° vol., Paris, 1898 [2ª ed. ampl. e corr., in «*Letterature moderne*», 7° vol., Torino, Bocca, 1923].
57. E. GORRA, *Una romanza spagnuola nella poesia popolare e nel teatro: l'«Alarcos», di F. Schlegel e «Il dramma religioso di C. de la B.»*, in *Fra drammi e poemi*, Milano, 1900, pp. 364 sgg.
Rec.: R. RENIER, in «*Giornale storico della Letteratura italiana*», XXXI, 1900, pp. 409 sgg.
58. E. CARRARA, *Studio sull'ispano veneto di Carlo Gozzi*, Cagliari, Tip. Valdés, 1901 (su C.: pp. 33-47).
59. A. FARINELLI, *España y su literatura en el extranjero a través de los siglos*, in «*La Lectura*», Madrid, 1902.
60. M. STERZI, *Jacopo Cicognini*, in «*Giornale Storico e Letterario della Lingua*», III, nov-dic. 1903.
61. G. GOBBI, *Le fonti spagnole nel teatro drammatico di G. A. Cicognini. Contributo alla storia delle relazioni fra il teatro italiano e lo spagnolo del 600*, in «*La Biblioteca nelle scuole italiane*», XI, 1905, pp. 218-222, 229-230 e 240-242.
[Rist., Roma, 1916, pp. 32].
62. C. DE LOLLIS, *El Alcade de Zalamea*, in «*Il Giornale d'Italia*», 1° marzo 1906.
[Rist. in *Cervantes reazionario ed altri scritti d'ispanistica*, a cura di S. Pellegrini, Firenze, 1947, pp. 275-282].
63. U. FLERES, *Un capolavoro del teatro spagnolo: El Alcade de Zalamea*, in «*Nuova Antologia*», CXXIII, 1906, pp. 83-98.
64. A. FARINELLI, *C. y la musica en Alemania*, in «*Cultura española*», I, Madrid, 1907, p. 505.
[Riprod. ampliata nel II vol. di *Ensayos y Discursos*].
65. A. FARINELLI, *Divagaciones bibliográficas calderonianas*, in «*Cultura española*», Madrid, 1907, pp. 505 sgg.

- (A proposito del libro di Breymann: *Die Calderón Literature*).
66. A. FARINELLI, rec. a GRASHEX, G. A. *Cicognini Leben und Werke*, in «*Deutsche Literaturzeitung*» giugno 1909.
67. R. VERDE, *Studi sull'imitazione spagnola nel teatro italiano del '600: G. A. Cicognini*, Catania, Giannetta, 1912, pp. 132.
Rec.: G. BROGNOLIGO, in «*Rassegna critica della Letteratura italiana*», XVII, 1912, p. 230.
68. A. MONTEVERDI, *Le fonti de «La vida es sueño»*, in «*Studi di filologia moderna*», VI, 1913, pp. 177-210.
69. A. FARINELLI, *Cervantes e il sogno della vita* (frammento dell'opera *La vita è un sogno*), in «*La voce*», 28 luglio 1914.
70. A. FARINELLI, *Mistici, teologi e sognatori nella Spagna all'alba del dramma di Calderón* (frammento dell'opera *La vita è un sogno*), in «*Revista de Filologia española*», I, 1914, p. 289.
71. A. FARINELLI, *Preludi al dramma: La vita è un sogno* (frammento dell'opera *La vita è un sogno*), in «*Nuova Antologia*», CLXXIII, 1914, pp. 3-23.
72. A. MONTEVERDI, *Tre commedie famose di D.P.C.*, in «*Rivista d'Italia*», XIX, 1916, vol. II, p. 507-543.
73. A. FARINELLI, *Calderón*, in «*Nuova Antologia*», CLXXXII, 1916, pp. 10-27.
74. A. FARINELLI, *La vita è un sogno*, Torino, Bocca, 1916, 2 voll., pp. XI-326, pp. 457.
Recensioni:
L. G. BENSO, in «*Bilychnis*», VI, 1917, p. 11.
B. CROCE, in «*La Critica*», XV, 1917, pp. 196-98.
Rist. in *Pagine sparse*, Napoli, Ricciardi, 1953, I, pp. 135-137.
— in «*Fanfulla della Domenica*», 20 maggio 1917.
A. PASTORE, in «*Nuova Antologia*», CCLXXI, 1917, pp. 213 e sgg.
B. BULFERETTI, in «*Giornale storico della letteratura italiana*», LXXI, 1918, p. 302.
75. A. FARINELLI, *Goethe e Calderón*, in «*Columbia*», I, 1917.
76. A. FARINELLI, *Nuove opere su Calderón e la sua fortuna nel mondo*, in «*Colombo*», I, 1917.
77. C. GUERRIERI CROCETTI, *Intorno a Calderón*, in «*Rivista abruzzese*», XXXIII, Teramo, 1918, p. 140.
78. G. PAPINI, *Pietro Calderón*, in *Testimonianze*, Milano, St. Ed. Lomb., 1918.
[Rist.: Firenze, Vallecchi, 1924, poi in *Ritratti stranieri*, Firenze, 1932, pp. 63 sgg.].

79. G. R. CERIELLO, «*Comedias de Santos*» a Napoli del '600 (con documenti inediti), in «*Bulletin Hispanique*», XXII, apr.-giugno, 1920, pp. 77-100.
80. G. MANACORDA, *Studi e saggi* (Calderón - Cervantes), Firenze, Le Monnier, 1922, pp. 247-253 (art. pubbl. in «*Il Piccolo della sera*», Trieste, genn. 1921).
81. A. CANTELLA, *C. de la B. in Italia nel secolo XVII*, Roma, Ausonia, 1923, pp. 113.
82. L. TONELLI, *La vita è un sogno*, in *Alla ricerca della personalità*, Milano, Modernissima, 1923, pp. 329-334.
83. A. CASTELLANI, *Chuang Tse, Amleto e Calderón*, in «*Marzocco*», XXX, 1925, pp. 1-2.
84. A. FARINELLI, *Variazioni in «quintillas»*, sui titoli dei drammi calderoniani, in *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, Madrid, 1925, vol. II, pp. 533-543.
85. A. FARINELLI, *Ancora di Humboldt e la Spagna*, in «*Colombo*», III, 1926.
86. M. PORENA, *Cristina di Svezia in una commedia di C. de la B.*, in «*Colombo*», V, 1927.
87. A. FARINELLI, *Goethe Aufführungen spanischer Dramen in Weimar*, in «*Italiani*», nov. 1929, genn., febr., marzo 1930.
88. S. BATTAGLIA, *Calderón de la Barca*, voce dell'*Enciclopedia Italiana*, vol. VIII, 1930, pp. 385-389.
89. A. FARINELLI, *Wagner e Calderón*, in «*Nuova Antologia*», 1934, CCLXXXIII, I, pp. 193-212. [Rist. in *Attraverso la poesia e la vita*, Bologna, Zanichelli, 1935, pp. 273-304].
90. A. FARINELLI, *Pirandello y Calderón*, in «*La Nación*», Buenos Aires, 21 febbraio 1937. [Rist. in *Poesia y crítica*, Madrid, 1954].
91. C. BERRA, *Calderón de la Barca*, voce del *Dizionario Enciclopedico UTET*, Torino, 1937-40.
92. K. VOSSLER, *La solitudine magica nell'«auto sacramental» di Calderón* (trad. di E. Cione), in «*Civiltà moderna*», X, nov.-dic. 1938, pp. 353-364.
93. L. GIUSSO, *Calderón e la poesia dell'allegoria*, in *Spagna e antispagna. Saggisti e moralisti spagnoli*, Mazara del Vallo (Trapani), Soc. Ed. Siciliana, 1942, pp. 19 sgg.
94. B. CROCE, *Calderón: «La hija del aire» (I); Sulla critica calderoniana (II)*, in «*La Critica*», Bari, 20 luglio 1943, pp. 173-183. [Rist. in *Lecture di poeti*, Bari, Laterza, 1950, pp. 21-42].
95. M. CASELLA, *La vida es sueño (La vita è un sogno, dramma di Calderón)*, in «*Nuova Antologia*», CDXXI, 1944, pp. 81-98.

- 96-99. A. GABRIELLI, *La devozione della Croce, La vita è un sogno, Il medico del proprio onore, La donna fantasma*, voci del *Dizionario dei capolavori della letteratura, del teatro e delle arti*, Milano, Ultra, 1945, pp. 301-309.
100. A. C. BOBBIO, *Sui drammi spagnoli di Carlo Gozzi*, in «*Convivium*», n. 5, 1948, pp. 722-771.
101. G. M. BERTINI, *La vida es sueño de C. de la B.*, Corso di letteratura spagnola all'Università di Torino, Torino, A. Viretto, 1949, pp. 226.
102. E. NAVARRA, *Calderón de la Barca, Pedro*, voce dell'*Enciclopedia Cattolica*, vol. III, Firenze, Sansoni, 1949, pp. 338-342.
103. M. F. SCIACCA, *Verdad y Sueño de «La vida es sueño»*, in «*Clavileño*», 1950.
104. M. F. SCIACCA, *Verità e sogno, un'interpretazione della «Vida es sueño»*, in «*Humanitas*», 1951, pp. 472-85.
105. G. M. BERTINI, *Drammatica comparata italo-ispana* (tre temi del mondo spagnolo: Don Juan Tenorio, La vita è un sogno, Quijote) in «*Letterature Moderne*», III, luglio-agosto 1951, n. 4, pp. 418-437.
106. TITTA ZARRA, *Teologia di Calderón*, in «*Osservatore romano*», 7 dic. 1952, p. 3.
107. G. C. ROSSI, *Calderón nella polemica settecentesca sugli «autos sacramentales»*, in «*Studi mediolatini e volgari*», vol. I, 1953, p. 237.
108. C. VIAN, *Calderón de la Barca*, voce dell'*Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. II, Roma, 1954, pp. 1500-1508.
109. G. MANCINI, *Calderón in Italia. Studi e ricerche*. Quad. IV di «*Studi di Letteratura spagnola*» della Fac. di Magistero dell'Università di Roma, Pisa, Libreria Gogliardica, 1955, pp. 165 (a cura e con un'introduzione di G. Mancini, Studi di G. Mancini, I. Pepe, R. Frolidi, C. Samonà).
110. G. MANCINI, *Note sull'interpretazione di Calderón nel Seicento*, in *Calderón in Italia, ecc.*, cit. pp. 27-44.
111. I. PEPE, *Motivi calderoniani nella letteratura settecentesca*, in *Calderón in Italia, ecc.*, cit., pp. 45-61.
112. R. FROLDI, *Giudizi di romantici italiani su Calderón*, in *Calderón in Italia, ecc.*, cit. pp. 63-84.
113. C. SAMONÀ, *Calderón nella critica italiana del Novecento*, in *Calderón in Italia, ecc.*, cit. pp. 85-165.
114. F. PICCOLO, *Calderón de la Barca*, voce del *Dizionario Enciclopedico Treccani*, vol. II, 1955, p. 624.
115. G. C. ROSSI, *Calderón nella critica spagnola del '700*, in «*Filologia romanza*», II, 1955, pp. 20-76.
- 116-140. *Dizionario delle opere e dei personaggi*, Milano, Bompiani, 1955-1957, vol. I-IX. Voci dedicate a Calderón:

- M. CASELLA, *La vita è un sogno* (VII, 833-34); C. CORDIÈ, *La devozione della Croce* (II, 613); A. R. FERRARIN, *Casa con due porte è difficile da custodire* (II, 147), *Convito del Re Baldassare* (II, 147), *La donna fantasma* (II, 830), *Il finto astrologo* (III, 450), *Il grande teatro del mondo* (III, 699), *Il mago dei prodigi* (III, 501), *Il medico del proprio onore* (IV, 604), *Il nastro e il fiore* (V, 13), *Non c'è cosa come il tacere* (V, 74), *Il podestà di Zalamea* (V, 572), *Il Principe costante* (V, 796), *Il purgatorio di San Patrizio* (V, 887), *La ragazza di Gomez Arias* (VI, 86); N. GONZALES-RUIZ, *Sacre rappresentazioni* (VI, 410-411); L. GIUSSO, *Cipriano* (VIII, 176); O. MACRÌ, *I due amanti del cielo* (II, 863); G. MARONE, *Sigismondo* (VIII, 776-777); F. MEREGALLI, *La figlia dell'aria* (III, 395), *Il maggior mostro, la gelosia* (IV, 498), *Il pittore del proprio disonore* (V, 558), *Lo scisma d'Inghilterra* (VI, 581), *Segreta offesa, segreta vendetta* (VI, 634); R. RICHARD, *Guardati dall'acqua cheta* (III, 715).
141. E. MORENO BÁEZ, *Calderón de la Barca*, voce del *Dizionario biografico degli autori*, Milano, Bompiani, vol. I, 1956, p. 381.
142. L. GIUSSO, *Calderón. Gli «autos sacramentales» e il secondo Faust*, conversazione letta il 28-1-1952 alla RAI, ed. in *Autoritratto spagnolo*, Torino, ERI, 1959, pp. 80-96.

LINEE PROGRAMMATICHE
DELLO « STABILE DI TORINO »
PER LA STAGIONE 1967-68

Il primo teatro stabile italiano, cioè il Piccolo Teatro di Milano, ha festeggiato nei mesi scorsi il suo ventennio di vita. Si può quindi affermare che gli Stabili, almeno come modello di istituzione culturale e di organizzazione teatrale, hanno tutti vent'anni. È fatale che in un simile lasso di tempo le situazioni si evolvano ed i problemi si trasformino. In effetti, il quadro generale della vita italiana non è più oggi quello di vent'anni fa. In particolare, per quanto riguarda il teatro, si può dire che anche, e forse soprattutto, per l'azione svolta proprio dagli Stabili, i termini della questione sono molto cambiati. Vent'anni fa c'era un vuoto da colmare, c'erano strutture da rinnovare, c'era un'esigenza di trasformazione a livello innanzitutto di mentalità per adeguare lo spettacolo drammatico ad una situazione culturale e sociale profondamente diversa da quella che il teatro aveva lasciato alle sue spalle al momento dello scoppio della guerra.

Oggi strutture esistono, anche se non solide ed ampie quanto si potrebbe desiderare (talune regioni italiane sono ancora totalmente prive di una efficiente organizzazione teatrale); il teatro privato, grazie anche allo stimolo ed all'esempio fornito dagli Stabili, si è ristrutturato e riorganizzato; la coscienza generale è ricca di fermenti, tanto che — e questo è il fenomeno più interessante degli ultimi anni — si è formata, benchè non ancora in grado di fruttificare positivamente, una diffusa esigenza di ricerca e di sperimentazione, non di rado proprio in alternativa con le finalità che gli innovatori di venti anni fa si proponevano.

Di fronte ad una simile evoluzione della situazione, un Teatro Stabile cosciente della propria funzione e del pericolo sempre latente di una progressiva museificazione, non può non porsi il problema di una riesame delle proprie strutture, delle proprie finalità e dei propri metodi di lavoro.

Questo riesame è ciò che ha fatto lo Stabile di Torino nei mesi scorsi. Al termine di un travaglio, di cui una eco spesso deformata e sfocata è giunta sino al grande pubblico attraverso la stampa quotidiana e periodica, esso si ripresenta ai torinesi fedele al proprio passato e nuovo allo stesso tempo.

Innanzitutto, al fine di meglio adeguare le proprie strutture dirigenziali ai più articolati compiti imposti dalla nuova situazione, lo Stabile ha provveduto ad allargare la propria direzione, affiancando il Direttore Gianfranco de Bosio, e il Direttore Organizzativo Nuccio Messina, con un Consiglio di Direzione formato da Giuseppe Bartolucci, Federico Doglio e Gian Renzo Morteo. A queste tre persone sono stati affidati specifici compiti rispettivamente nel settore della ricerca drammaturgica, in quello letterario ed in quello della attività culturale.

Le mansioni affidate ai componenti il Consiglio di Direzione stanno ad indicare che per lo Stabile di Torino l'avvenire del teatro è da ricercare in un più stretto ed attivo rapporto con il mondo letterario, in particolare italiano; in un perfezionamento ed arricchimento dei mezzi espressivi propri dello spettacolo drammatico; ed infine in un più largo e sistematico inserimento del teatro nel contesto culturale e quindi sociale.

Il Teatro ha poi ritenuto opportuno caratterizzare, almeno a livello teorico, la propria attività in due settori: 1) Servizio pubblico; 2) Ricerca. Il primo di questi settori coincide con quella che tradizionalmente da venti anni in qua costituisce la principale attività degli Stabili; il secondo rappresenta una apertura ed un riconoscimento di interesse nei confronti del nuovo e di un necessario costante aggiornamento dialettico. In pratica, i due settori di attività non procede-

ranno quasi mai distinti; anzi, nella maggior parte dei casi, essi si presenteranno fusi in un rapporto di fecondo interscambio.

Per quanto concerne i rapporti col pubblico, pur confermando come è ovvio gli impegni nei confronti di tutto il pubblico e riaffermando in tale ambito uno specifico interesse per il pubblico dei lavoratori, lo Stabile si propone quest'anno di compiere uno sforzo particolare in direzione dei giovani, in quanto ritiene che sia culturalmente e socialmente indispensabile legare al teatro le nuove generazioni, cercando di interpretarne i problemi, la mentalità e le esigenze. In tale spirito è stato anche previsto un apposito ciclo di spettacoli per giovani e, sempre in tale spirito, il Teatro intende intensificare i rapporti con il mondo della scuola. Tra le iniziative più interessanti, rubricabili sotto l'insegna « giovani », si annuncia un « incontro con il teatro universitario ».

Al proprio interno il Teatro sta intanto elaborando un metodo di lavoro, sia per costituire una base di esperienze e di materiali per la scuola destinata ad attori e tecnici che lo Stabile ha in preparazione e che in forme ridotte comincerà già a funzionare nei prossimi mesi a titolo sperimentale, sia per favorire, all'interno degli spettacoli stessi, una collaborazione ed una partecipazione degli attori alle tecniche e alle forme più aggiornate del teatro contemporaneo, mediante l'applicazione di un lavoro di gruppo alla direzione di questi stessi spettacoli, al fine di raggiungere un risultato il più ampio e complesso possibile scenicamente.

Tra gli obiettivi a più lunga scadenza lo Stabile torinese si prefigge quello di diventare, ad integrazione della propria funzione di ricerca, un teatro di repertorio, cioè un teatro che capitalizzando nel tempo i risultati migliori del proprio lavoro ne assicura al pubblico la fruizione oltre i limiti delle programmazioni stagionali, sì da porre i presupposti per una autentica cultura teatrale di base (è difficile parlare di cultura teatrale quando tra le esperienze dei padri e quelle dei figli non vi sono elementi in comune), condizione indispensabile per procedere a « rivoluzioni » artistiche non gratuite.

Per quanto concerne i rapporti con la Città, lo Stabile se ne propone l'ampliamento e la massima articolazione, partecipando a tutte le iniziative torinesi che direttamente od indirettamente possano interessarlo e moltiplicando le proprie attività culturali e tutti quei « servizi » collaterali utili per il pubblico. In particolare è in questo momento in preparazione, sotto il patrocinio dell'Assessorato all'Urbanistica del Comune, un convegno di studio sul problema delle sale di spettacolo torinesi. È indispensabile infatti che i rapporti con la Città abbiano luoghi idonei per realizzarsi.

Concludendo diremo che allo scopo di indicare in modo anche vistoso lo spirito di rinnovamento che anima lo Stabile torinese, la Direzione e gli Uffici si sono impegnati in un'opera di svecciamento della *facciata* del Teatro, a cominciare, con la collaborazione del nostro grafico, dall'impostazione pubblicitaria, che sarà quest'anno più aggressiva e più spregiudicata.

Su piano nazionale, lo Stabile di Torino, al di là delle affermazioni che cercherà con tournée e rapporti di ogni genere, sarà attivo nel quadro di una collaborazione con gli altri Stabili allo scopo di rilanciare i teatri a gestione pubblica, non in opposizione con le iniziative private (di tipo tradizionale o no, professionistiche o sperimentali), bensì nella convinzione che i teatri a gestione pubblica costituiscono ormai l'indispensabile struttura di base dell'organizzazione teatrale italiana, ivi compresa quella privata.

Torino, 12 settembre 1967

RIFLESSIONI E NOTE

SULLE AUDIZIONI DELLA STAGIONE 1967-68

a cura dell'ufficio drammaturgico

Nei giorni 21 e 22 di agosto si sono svolte nella sede di Via Rossini le audizioni per la corrente stagione 1967-1968, sotto la presidenza del direttore artistico Gianfranco De Bosio: componenti della commissione Giuseppe Bartolucci, Giovanna Bruno, Enrico D'Amato, Marta Egri. I candidati avevano in precedenza fatto normale richiesta oppure erano stati invitati appositamente. La direzione artistica del Teatro ha infatti quest'anno ritenuto opportuno non soltanto di soddisfare le richieste di coloro che avevano esplicitamente richiesto per lettera di essere presenti e quindi di partecipare alle audizioni ma anche di invitare tutti i diplomati dell'anno delle principali scuole drammatiche italiane di Roma, di Milano e di altre città, più i componenti delle compagnie universitarie in attività.

La stessa direzione artistica infatti si proponeva con queste audizioni sia di colmare l'organico della compagnia per la corrente stagione, sia di reperire elementi giovani appena usciti dalle scuole, al duplice scopo di affiancare agli altri interpreti della compagnia un certo numero di attori delle nuove generazioni, e di costituire con questi ultimi un possibile nucleo di lavoro di laboratorio nel corso dell'anno, in vista soprattutto dell'apertura della scuola, di prossima attuazione e ora in fase di elaborazione e di studio. A tale scopo la Commissione aveva steso un programma di audizioni articolato in due fasi, da svolgersi in una stessa giornata, con un interesse non soltanto per la dizione ma anche per il canto e per il movimento dei candidati. L'articolazione pertanto del programma variata di proposito e possibilmente aperta a parecchie inclinazioni dei candidati, in modo che la stessa audizione, nella sua brevità, acquistasse un titolo di indagine non superficiale e non univoco, si dispiegava in due fasi:

I FASE

- a) Recitazione di due brani in versi scelti dal candidato fra i seguenti, uno per ogni gruppo:

I gruppo

PETRARCA (« Erano i capei d'oro e l'aura sparsi », dal « Canzoniere »).
TASSO (« A l'ombra d'un bel faggio Silvia e Filli... fino a « Ed ogni cosa/tentato ho per placarla fuor che la morte... », da « Aminta », atto I).

FOSCOLO (« A Zacinto »).

PASCOLE (« La tessitrice », da « I canti di Castelvecchio »).

MONTALE (« Dora Markus », da « Le occasioni »).

II gruppo

DANTE (« Inferno », canto XXVI, da verso 85 alla fine).

SHAKESPEARE (Sonetto 71, trad. Ungaretti).

ALFIERI (« Bruto secondo », atto I, prima battuta di Cesare).

MANZONI (« Il cinque maggio »).

BRECHT (« Ai posteri », trad. Fortini).

- b) Recitazione di un monologo:

uomini

SHAKESPEARE (« Come vi piace », atto II, scena I, le prime due battute di « Primo signore... salvo le battute dell'interlocutore »).

CHECHOV (« Il giardino dei ciliegi », atto II, Trochimov, da « Tutta la Russia è il nostro giardino... », alla fine).

donne

CECHOV (« Il gabbiano », atto III, scena I, battute di Mascia).
SHAKESPEARE (« Come vi piace », epilogo di Rosalinda).

c) Recitazione di una scena:

uomini

GOLDONI (« Il bugiardo », atto II, scena XII, parte di Lelio).

donne

GOLDONI (« Il ventaglio », atto II, scena XIII, dialogo di Giannina e Crespino).

d) Lettura di un brano di racconto umoristico scelto dal candidato (durata massima quattro minuti).

II FASE

- a) Una canzone a scelta del candidato.
b) Prove di movimento con esercizi obbligati.

I candidati potendo scegliere l'una o l'altra giornata, si sono presentati in numero di 20 la prima giornata, e in numero di 32 la seconda giornata. Sono stati ascoltati, in seconda istanza, e in coda agli altri, anche coloro che non avevano potuto preparare, per ragioni di lavoro o per ragioni di tempo, l'intero programma. Nella prima giornata sono stati ammessi alla seconda fase sei elementi, e nella seconda giornata otto elementi. Infine la direzione artistica ha fermato la sua attenzione su un certo numero di candidati per una loro possibile ammissione alla compagnia, ed altri per una loro utilizzazione nel corso della stagione, secondo le eventuali necessità.

La commissione nel ringraziare tutti coloro che hanno partecipato alle audizioni ritiene opportuno di fissare alcuni punti venuti fuori da queste stesse audizioni, come materiale di osservazione e di studio. Senza voler in alcun modo finora, con questi punti, stabilire giudizi di valore singoli, riferentisi a questo o a quel candidato:

I) Per quanto si riferisce alla prima fase i candidati più giovani hanno rivelato o la naturale presenza della scuola da cui sono usciti o una particolare timidezza se non alle volte spavalderia, nell'affrontare personalmente la recitazione del monologo e della scena, senza tuttavia uscire da un'impostazione leggermente scolastica o comunque da una non approfondita ricerca personale. È probabile peraltro che le stesse scuole in genere non siano totalmente in grado oggi di elargire un insegnamento che accompagni ad una impostazione generale una specifica ricerca individuale, per cui risulta estremamente difficile ad una commissione dover giudicare in pochi minuti le specifiche qualità di un attore al di là della sua derivazione inevitabilmente di scuola, pur restando ferma l'osservazione, quasi preliminare ad ogni discorso in proposito, di una maggiore personalizzazione e di una più aperta disponibilità dell'attore, soprattutto come atteggiamento e come stesura di se stesso.

II) È anche da rilevare la scarsa fiducia che l'attore giovane oggi ha nei confronti del verso, di cui o sorvola le difficoltà senza capire assolutamente il senso, oppure l'appiattisce su uno stimolo di comunicazione a base di verosimiglianza. L'impossibilità in genere di rendere Montale dipende non tanto dalla struttura del verso quanto dalla lontananza del suo significato emblematico, e l'impossibilità di rendere bene Brecht dipende non tanto dalla significazione dei versi stessi quanto dalla presunzione della loro facilità discorsiva (per non parlare dell'immobilità senza tradizione del verso classico, proprio per mancanza di assuefazione e per povertà di frequenza).

III) È chiaro che un giudizio sul monologo o sulla scena non può che essere approssimativo: come tentativo di assimilazione da parte della commissione di un atteggiamento, di un gesto, di una presenza che facciano riscontrare un momento di verità e di incisività

nel magma del materiale presentato dal candidato in quei pochi minuti che si dà una versione di Goldoni, Alfieri, Shakespeare ecc. Qui bisogna annotare una maggiore spigliatezza e una scioltezza più trasparente, con gli inevitabili moduli e schemi, ed anche però la presenza di un certo numero di elementi in grado di sorreggere un discorso con sé o un dialogo con gli altri fuori della semplice emotività o della ancora più semplice comprensione di un testo. Naturalmente l'approccio al personaggio o alla scena è abbastanza superficiale e non naturale in particolare perchè l'allievo non ha grande dimestichezza con gli autori presentati; e quindi il gesto e la parola. Soprattutto il gesto in costoro, non combacia quasi mai con il significato che gli si deve consegnare, mentre la parola una certa via di comunicazione riesce pur a trovarla, anche se basata più sul significato che sull'espressività.

IV) Ciò che invece ha impressionato sfavorevolmente la commissione è la particolare mancanza di allenamento fisico che il giovane attore presenta e la scarsissima conoscenza che egli ha del proprio corpo. Non c'è bisogno di ricordare come non si tratti soltanto qui di avere una presenza più o meno bella, una aggressività espressiva o una timidità al tempo stesso, alternativamente, quanto di recepire una consapevolezza di quel che al fisico, al corpo proprio un attore può richiedere e di quel che questo fisico, questo corpo gli può dare. Tale mancanza di dimestichezza e peraltro di allenamento, come ricerca di studio, comporta una povertà assoluta di movimento, per inibizione psicologica talvolta e però oggettivamente per non conoscenza reale di sé, oltre che per una svalutazione implicita e certamente coltivata anche a scuola con i doni del gesto e le responsabilità nel corso dell'azione scenica intendendo il gesto qui in una nozione di movimento nel suo insieme.

Tale ritrosia e recalcitrantezza pertanto vanno contro ogni possibilità di ampliamento di esperienza dell'attore, quale oggi viene richiesta per un oggettivo ampliamento dei mezzi suoi attraverso tecniche nuove, in un momento in cui appunto la responsabilità della corporeità nello spettacolo moderno è riproposta con tutta la sua estensione estetica e con tutte le sue implicazioni di lavoro e di conoscenza che ciò comporta, al di là di una annotazione come questa in margine ad un'audizione di stagione. In effetti coloro che sono stati ammessi alla seconda fase, e la valutazione non è stata affatto di merito quanto di possibilità appunto di utilizzare anche parallelamente le possibilità fisiche del candidato in vista di determinati spettacoli della stagione, oltre che la sua qualità di dizione e di interpretazione, sempre nei limiti sino qui espressi di provvisorietà e di approssimazione di lavoro e di giudizio; anche costoro dunque, tranne qualche eccezione, dovuta a una particolare educazione e sperimentazione fuori delle scuole, in compagnie di giovani, raramente si sono dimostrati consapevoli di se stessi, indipendentemente dalle facoltà personali e dalle possibilità implicite, cui la prova in particolare o meglio la serie di prove era rivolta e si riferiva nel suo insieme, del resto di normale studio psicotecnico con applicazioni ginnastiche appropriate e con esercizi specifici per l'adeguamento del corpo agli oggetti.

V) Tralasciando di annotare quei casi di innocente impreparazione dovuta a mancanza assoluta di istinti, e per di più viziate da esercitazioni dilettantesche, o quegli altri casi di impigrimento di se stessi, per stagioni passate senza particolare sfoggio, e senza specifico esercizio, con in più l'aggravante di una non riconosciuta impossibilità a continuare il mestiere, c'è da dire che tra coloro che hanno passato la prima fase, la commissione ritiene di aver riscontrato alcune specifiche qualità e alcuni particolari istinti teatrali, le une e gli altri appartenenti ad attori che sinora non si sono distinti o che sono appena usciti di scuola, e però tutti appartenenti ad una generazione tra i venti e venticinque anni, con i quali sarebbe naturale un discorso unitario, di dizione, di corporeità, di canto, di movimento, al di là di un assaggio così esterno e così improvvisato, e ciò

a testimonianza di un'esigenza che sotterraneamente è sentita anche da costoro, e pertanto coltivata, e portata sul piano del lavoro quotidiano, dovrebbe far suscitare in costoro un interesse più specifico e scientificamente esatto al lavoro dell'attore di oggi, o meglio di domani, e quindi espandersi in un secondo tempo, se non subito in misura parziale anche all'interno di una normale compagnia, determinando un effettivo e sicuro rinnovamento sia della mentalità che della preparazione di un attore in Italia. Ma allora inizia un discorso sulla mentalità dell'attore: se continuare a lavorare in disparte, senza immediato successo o utilizzazione, oppure avere fiducia immediata e un po' incosciente nell'utilizzazione di sé.

Ma è questo un discorso che va al di là di una semplice riflessione su un'audizione, per allargarsi all'atteggiamento dell'attore non soltanto verso se stesso, verso cioè i suoi mezzi fisici e interpretativi, ma anche verso la società di fronte alla quale è destinato ad esprimersi e con la quale sta per iniziare un rapporto non soltanto di comunicazione asettica, astratta.

- 5 Premessa di *Gianfranco de Bosio*
- 9 Il barocco spagnolo di *Leo Spitzer*
- 29 La Spagna di Calderón di *Micheline Sauvage*
- 41 Vita e fortuna di Pedro Calderón de la Barca di *g.r.m.*
- 57 Commedia famosa de la Devozione alla Croce
- 59 Validità di una proposta di *Federico Doglio*
- 64 Una inimitabile lezione di stile di *Carmelo Samonà*
- 68 La « Devozione » nella cultura spagnola di *W.J. Entwisle*
- 81 Commedia famosa de la Devozione alla Croce: *distribuzione*
- 83 Bibliografia calderoniana
- 91 Documenti
- 93 Linee programmatiche della Stabile di Torino per la stagione 1967-1968
- 95 Riflessioni e note sulle audizioni della stagione 1967-68 a cura dell'Ufficio drammaturgico

Fuori testo:

Per una lettura fonico-visiva della « Devozione alla Croce » a cura dell'Ufficio drammaturgico, con la collaborazione di *Gianfranco de Bosio, Roberto Lerici, Maria Antonietta Gambaro e Giuseppe Bartolucci*

*Finito di stampare in Torino il 29 settembre 1967
per conto del Teatro Stabile della Città di Torino
presso la Tipografia Teatrale e Commerciale - Via Ariosto 3*