

## Il Libro del Mese

## Città sterminate e anditi oscuri

di Lore Terracini

CARMELO SAMONÀ, *"Ippogrifo violento"*. Studi su Calderón, Lope e Tirso, Garzanti, Milano 1990, pp. 254, s.i.p.

Le parole "Ippogrifo violento" sono le prime nella battuta del personaggio femminile con cui ha inizio *La vita è sogno* di Calderón de la Barca. Sotto questo titolo unificante (che credo sia stato scelto dallo stesso autore) vengono qui raccolti quattro studi sul teatro spagnolo del Secolo d'Oro: un'analisi appunto dei versi iniziali de *La vita è sogno* visti come archetipo di tutto il dramma; uno studio sui rapporti tra il teatro spagnolo del primo Seicento e la lirica colta barocca; l'analisi di un dramma storico di Tirso de Molina, *La prudencia en la mujer*, un'indagine sull'atteggiamento verso Calderón agli albori dell'ispanistica italiana. Sono pagine tutte già pubblicate e risalgono agli anni sessanta. Lo stesso autore ha fatto a tempo a deciderne la raccolta e a unificarle per la consegna alla ristampa.

Tutti nella maturità sentiamo la spinta a riunire i nostri scritti sparsi nell'arco di decenni, in un gesto di bilancio in cui verso la propria attività passata si mescolano il bisogno di verifica e la presa di distanza. Per Samonà inoltre, come ricorda giustamente Mario Socrate nella prefazione al volume, c'era qualcosa di più: una specie di commiato dall'attività accademica, nel momento in cui, in quel bivio tra lavoro scientifico e scrittura creativa in cui si era trovato per lungo tempo, sceglieva decisamente la seconda via. Il bilancio per questo volume non ha fatto a tempo a farlo lui; tocca quindi a chi lo legge o, come nel mio caso, lo rilegge, e lo presenta ad altri, tentare di trovare quanto questi scritti hanno sia di unitario sia di attuale. È uno sguardo, il mio, in cui la pena per il contatto con l'opera di un amico che non c'è più si mescola con il piacere di ritrovare toni e idee che sono stati a lungo familiari.

Il bivio tra ricerca scientifica e attività creativa certo per Samonà c'è stato. Da un lato c'erano per lui i ricercatori "pronti alle schermaglie seminariali, come vigorosi pirati agli ormeggi di una galera;... una ricerca intricata ma docile all'impatto con gli schedari" (come scriveva in una splendida novella, *Ultimo seminario*); dall'altra parte c'era l'autore che dice di se stesso "sono libero e onnipotente all'interno della scrittura", come nel romanzo *Fratelli*. Ma, anche nei saggi accademici come quelli di questo volume, lo scrittore è in primo piano: nel tono limpido e disteso della prosa scientifica, che delega a un fitto tessuto di note i puntelli eruditi; nell'andamento discorsivo e quasi narrativo di un'esposizione che guida il lettore ("Pensiamo a... Osserviamo attentamente... Adesso muteremo prospettiva..."); nel frequente uso di metafore di viaggio esplorativo. Si veda l'apertura di questo libro: "La prima scena della *Vida es sueño* è come un andito rischiarato da poca luce: guidandoci nel vivo dell'azione con calcolata lentezza, ne lascia intravedere gli oggetti, le forme, senza però rivelarli interamente. Il lettore non meno dell'eventuale spettatore si trova per qualche tempo sospeso fra attrattive diverse, incerto sull'identità delle cose e dei volti che gli vengono incontro. Egli potrà percorrere quel cammino affidandosi anche al significato primario delle parole: ma sarà come afferrare, lungo la via,

delle ombre". Questo esordio immaginoso ("è come...", "è simile a...") è consueto nei suoi scritti sulla Spagna secentesca; per esempio, appariva anni fa in una recensione al *Secolo d'Oro spagnolo* di Bennisar ("La Repubblica", 14/12/1985: "Agli inizi del Seicento la Spagna è simile a un edificio dall'apparenza splenden-

straniato, di distanza, nulla toglie all'estrema robustezza della documentazione e del ragionamento, e il rigore scientifico resta soltanto imploso, continuamente schermato dallo smalto pacato della scrittura.

A sua volta, forse, è questo un motivo che fa sì che i lavori di questo volume, anche se alcuni risalgono a

certe tenui venature di strutturalismo e di semiotica non presenta le rughe del tempo né l'usura della lontananza. Anzi, senza agiografie postume, si può dire che in molte di queste pagine degli anni sessanta si sente, potentissima, una spinta alla ricerca di quelle relazioni interne tra i testi, di quella circolarità, di quei

per la capacità del linguaggio teatrale di generare contrasti e convivenze molteplici con olimpica spregiudicatezza. Ma Samonà ci accompagna in questo con un'analisi pacata, che rifiuta sin dall'inizio "la catalogazione aritmetica dei ricorsi"; e, con una certa ironia, delega al personaggio comico, il *gracioso*, il compito di svelare, comporre e ricomporre, come in un gioco, gli ingredienti del linguaggio culterano.

Quanto al dramma storico di Tirso, l'analisi è condotta su due registri: uno è l'attualità ideologica, cioè l'esemplarità della monarchia assoluta contro le velleità sovversive dei nobili, che a Tirso interessa più che non la ricostruzione storica; l'altro è l'unità tematica dell'opera, i cui tre atti non sono se non variazioni di un unico schema. Di qui due suggerimenti, che capovolgono l'interpretazione consueta del dramma: da un lato il presagio del tramonto della dinastia asburgica, d'altro lato i personaggi ridotti a emblemi, che sembrano richiedere, come linguaggio ulteriore, quello musicale.

Di tono molto diverso, infine, l'ultimo capitolo, sul calderonismo dei primi ispanisti italiani. Rileggendolo oggi, tre decenni dopo, ridotto e modificato rispetto alla prima stesura, sentiamo qui allo stesso tempo un commiato e un fondamento. Comiato da Croce che, sulla scia della posizione carducciana e la tradizione laica ottocentesca, rifiutava l'arte calderoniana; ma anche fondamento, direi, per molte sfumature nell'atteggiamento che lo stesso Samonà manterrà verso il teatro spagnolo e la letteratura della Spagna controriformistica e secentesca, anche al di là di questo saggio.

Certo, l'ostilità crociana è stata da Samonà ampiamente superata, nella resa al fascino della smagliante letterarietà del teatro spagnolo. Ma una riserva di fondo, eminentemente laica, è sempre rimasta, ora sfumata, ora esplicita. Abbiamo visto il cenno all'architettura conventuale nella pagine di "Repubblica". Nella prefazione al recente volume su Lope, proprio mentre mette in risalto la minuzia realistica, l'estrema figuratività manieristica e il magnetismo riproduttivo della finzione e del linguaggio teatrale, osserverà che al teatro spagnolo manca quello sguardo sulla commedia (e sulla tragedia) umana, quel dubbio esistenziale, come presagio inquietante dell'uomo moderno, che c'è in Shakespeare e in parte del teatro francese; che un febrile gioco di specchi e di risonanze si muove all'interno di un mondo fermo come una cattedrale. Cosciché, come anello debole della catena dell'obbedienza alla legge e dell'imbonimento cristiano, il teatro spagnolo, proprio nel suo estremo rigoglio fantastico, in un'epoca di declino politico e di grave crisi sociale, diventa un poderoso veicolo di trasmissione del potere. Sono forse le sue ultime parole ispanistiche che Samonà ha visto pubblicate.

Se è il fascino della scrittura a raccomandare questo libro anche ai non specialisti di ispanismo, essi troveranno qui anche molto di più: soprattutto uno stile di ricerca che, in un ventaglio di intelligenti sfumature, sopravvive alle mode, e un'assunzione di impegni non solo sul piano del rigore scientifico ma su quello del coinvolgimento etico. Si tratta di una voce non spenta e di una lezione di vita culturale che avrà una lunga durata.



« complesso, come si è fatto per quello dedicato a Lope de Vega, visto che i tre volumi (manca il Tirso) si completano e si rimandano l'un l'altro temi e motivi. Quattro sono le opere di teatro raccolte nel volume: *La vita è sogno*, a cura di chi scrive questa recensione; Il pittore del suo disonore, a cura di Cesare Acutis; Il giudice di Zalamea, a cura di Giovanni Caravaggi; e Il gran teatro del mondo, a cura di Francesco Tentori Montalto. "Campionatura minima, e però significativa quanto basta", la definisce Samonà nella sua introduzione. Delle sei categorie in cui egli ordina e suddivide la vasta produzione drammatica di Calderón, in parte seguendo le precedenti ripartizioni, in parte correggendole e integrandole, qui sono rappresentate le comedias "di severa ispirazione morale" concentrate "sui problemi dell'autorità regia o paterna, e della conquista o dell'esercizio del potere" (*La vita è sogno*), erroneamente o troppo sommariamente definite "filosofiche"; "i drammi dell'onore in ambito coniugale" (Il pittore del suo disonore); le cosiddette comedias de aldea (di villaggio), ovvero quelle dove il tema dell'onore si esplica in ambito sociale, nella fattispecie nell'ambiente contadino (Il giudice di Zalamea); e gli "autos sacramentales" (Il gran teatro del mondo), ai quali Samonà attribuisce grandissimo spicco e forte rilevanza, proprio perché in Calderón assorbono il massimo d'innovazione scenica, simbolica, stilistica e fantastica.

La cosa che maggiormente colpisce, meraviglia e persuade della soppesata e articolata introduzione di Samonà è l'esattezza e la misura con cui egli riesce a "raccontarci", con una scrittura più che mai elegante e prelibata, l'immagine complessiva e complessa di un Calderón tanto aderente ai canoni del suo tempo (quelli della Controriforma e del compassato mondo di Corte) nell'impianto tematico dei suoi drammi quanto libero e sottilmente trasgressivo grazie al tessuto linguistico e fantastico nel quale essi son-

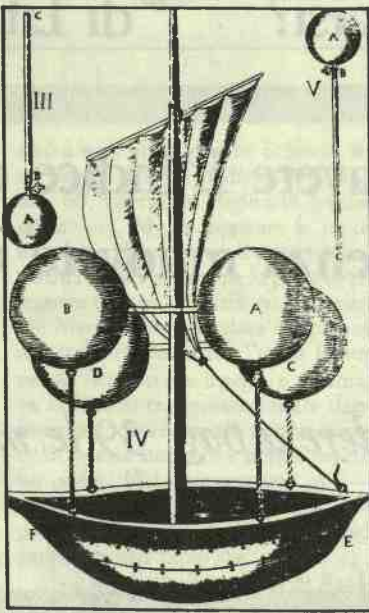
tuosamente si muovono e ambiguamente si snodano. Leggiamo: "Da un lato una ferma impalcatura ideologica — quella assunta dal drammaturgo con fedeltà minuziosa e senza scosse apparenti — fa di questo teatro un sistema chiuso: una delle più formidabili macchine di persuasione di cui l'antico regime abbia potuto disporre nel corso della sua storia; dall'altro, la spiccata tendenza a una trascrizione metaforica del mondo ne esalta, sintomaticamente, la vocazione poetica: lo percorrono in lungo e in largo trattative incessanti fra le leggi del movimento scenico e quelle del ritmo e della concentrazione lirica, garantendogli una salda armatura di stile, ma conferendogli anche una misteriosa apertura verso la trasfigurazione, una strana e disinvolta doppiezza" (p. XVIII). Cosciché "l'apogeo" del quale Samonà ci narra tutti i dettagli diventa la più grande espansione e il più ricco punto d'arrivo dei motivi e dei codici già toccati o già svolti dai predecessori illustri di Calderón: un ultimo e inquieto e pessimistico (e di qui tanto moderno) approdo di tutto il patrimonio della commedia seicentesca spagnola.

Se questo ora descritto è in sintesi il nucleo centrale e conclusivo dell'interpretazione calderoniana di Samonà, diversi ed altri sono i punti in cui essa si dispiega. Ora soffermandosi a considerare la pacata esistenza del drammaturgo tra la corte e il sacerdozio nella Spagna di Filippo IV e Carlo II; ora rievocando i vari momenti della critica calderonista, dalla ostilità settecentesca alla recente rivalutazione del barocco, Calderón incluso; ora chiarendo i contatti del nostro autore con la cultura gesuitica e con la teoria "molinista" del libero arbitrio, così feconda per quel teatro; e così via. Con il risultato cui si è accennato più sopra: di offrire finalmente un approccio a Calderón tra i più completi e più fruttuosi e più stimolanti per il lettore di oggi, già aperto al teatro elisabettiano inglese o a quello francese del Grand Siècle, ma fino ad ora lasciato ingiustamente digiuno di fronte all'opulenta bellezza del teatro del Secolo d'Oro spagnolo.

te, di cui, varcata la soglia, attraversati i primi saloni aperti e luminosi, indoviniamo una struttura interna ancora arcaica, che si restringe fino ad assumere le forme e le funzioni di una rigida architettura conventuale"); e, come è stato più volte osservato recentemente, ritorna nella presentazione del recente volume garzantiano, del 1989, sul teatro di Lope: "Calarsi nel teatro spagnolo del Siglo de Oro è come visitare una città sterminata ed inafferrabile...".

È qui, forse, e non solo sul piano linguistico, un filo conduttore per capire l'attività ispanistica di Samonà. Proprio sull'"Indice", almeno altre due volte, si è detto che opere sue universitarie si possono leggere come un romanzo (L. Terracini, III, 5, maggio 1986), e che "accompagna il lettore attraverso il bosco incantato del teatro spagnolo, orientandolo con le suadenti metafore della sua scrittura" (M. Di Pinto, VII, 6, giugno 1990). Sia chiaro che ciò avviene senza alcuna sofferenza del tessuto concettuale; l'atteggiamento

trent'anni fa, non risultino datati; la difficile e sofferta transizione dal tardo crocianesimo alla stilistica e a



reticoli, che altri solo anni più tardi e in modo roboante avrebbero presentato con rigidi tecnicismi terminologici.

Così le pagine sulla *Vita è sogno* sono un'analisi sottilissima e insieme distesa dei primi sedici versi, visti come "vedette di valori ulteriori", "tessere di mosaico", "emissari", "portavoce" (e tutto questo senza quasi usare la parola tecnica "segnali"), che rimandano a tutto il sistema dell'autore. Per cui l'analisi del testo — e di un testo quanto mai breve — serve per risalire all'intera simbolica e topica religiosa di cui si nutre qui la creazione letteraria, dall'allegoria della caduta all'uomo-fiera, dal carcere al labirinto. A sua volta, lo studio sull'incontro tra forme liriche "colte" e teatro fornisce una precisa tipologia, distinguendo gli aspetti alternativi della parodia, delle insorgenze fugaci, delle interferenze del dialogo, dell'imitazione in monologhi, e trovando tra "cultismo" e realismo nel teatro spagnolo una integrazione di fatto, proprio