

Il Teatro aureo spagnolo tra *Leyenda Áurea* e *Leyenda Negra*: Calderón, Schlegel, Böhl de Faber

Katerina Vaiopoulos

ABSTRACT

Among the clichés that plague Spanish cultural identity, the so-called *leyenda negra* certainly played a decisive role, also preventing the establishment of an adequate Spanish literary canon at a European level. However, there is an opposite view, born with Romanticism, which exalts the native Spanish genius and its tendency to contrast classical imitation. In the game between the two legends – the black one and the golden one – the judgment on the Seventeenth century theatre, and on Calderón de la Barca, has always played a fundamental role. The text intends to contribute to the analysis of a key phase of this process, namely the moment in which Böhl de Faber published a translation from German into Castilian of the lectures on theater by A.W. Schlegel, influencing the entry of romantic ideas in Spain, the interpretation of the Calderonian theater and the cultural identity of the country.

1. LEGGENDA NERA E LEGGENDA AUREA

L'espressione *leyenda negra* si rifà ad una visione d'insieme dei temi sulla Spagna che la qualificano come una terra oscurantista, il paese inquisitoriale per eccellenza, affetto da cronica ignoranza e da un fanatismo così radicato da renderlo incapace di stare all'altezza degli altri popoli europei; corollario di questo modo di essere sarebbero la tendenza alla repressione violenta e la mania di ostacolare il progresso e l'innovazione. Così definisce la leggenda nera spagnola Julián Juderías y Loyot, uno dei principali divulgatori di questa espressione e del rela-

tivo concetto, allo scopo di smentirlo, nel libro *La leyenda negra: estudios acerca del concepto de España en el extranjero*, pubblicato a Barcellona nel 1917¹. Juderías riprese un'idea che Emilia Pardo Bazán – la prima ad impiegare le definizioni di *leyenda negra* e *leyenda dorada*, nel 1899² – aveva introdotto allo scopo di auspicare il superamento dello stato di anchilosi del paese: secondo l'illustre scrittrice, vicina al pensiero rigenerazionista, era necessario sostituire la disastrosa influenza del 'leggendismo' (i concetti topici e fossili di *leyenda dorada* e *leyenda negra*) con un ideale di rinnovamento, basato sul lavoro, lo sforzo, l'impegno. Invece, il volume di Juderías presentava il punto di vista spagnolo sulle manipolazioni e le falsificazioni dei fatti storici che stanno alla base dell'associazione della Spagna, e il suo popolo, con i principi di fanatismo, crudeltà, intolleranza, barbarie, andando a toccare fasi storiche come l'Inquisizione, la conquista americana, il colonialismo, la repressione nelle Fiandre, la tradizione della tauromachia.

Le fonti di queste idee, tra verità e preconconcetto, erano già state oggetto di dibattito nel Settecento illuminista, soprattutto dal 1782, quando Nicolas Masson de Morvilliers redasse la voce *Espagne* nel tomo intitolato *Géographie Moderne* della *Encyclopédie méthodique*,

¹ Julián Juderías y Loyot (1877-1918) era un intellettuale dalle molte sfaccettature, giornalista, storico, sociologo, ma anche traduttore e critico letterario. Nel 1913, partecipò ad un concorso della rivista *La Ilustración Española y Americana* con il saggio «La leyenda negra y la verdad histórica: España en Europa», che fu premiato e pubblicato nel 1914, con il titolo *La leyenda negra y la verdad histórica: contribución al estudio del concepto de España en Europa, de las causas de este concepto y de la tolerancia política y religiosa en los países civilizados* (Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1914); fu poi rielaborato in *La leyenda negra: estudios acerca del concepto de España en el extranjero. Segunda edición completamente refundida, aumentada y provista de nuevas indicaciones bibliográficas* (Barcelona, Araluce, 1917).

² Emilia Pardo Bazán le utilizzò durante la conferenza «L'Espagne d'hier et celle d'aujourd'hui. La mort d'une légende», tenuta a Parigi il 18 aprile del 1899; nei mesi seguenti, il testo venne pubblicato su diversi quotidiani francesi (Charques Gámez 2016) e anche in versione spagnola (Pardo Bazán 1899). Per l'analisi del testo si vedano Sotelo Vázquez (2000) e Tasende (2015), soprattutto pp. 434-439.

che proseguiva l'impresa iniziata da Diderot e D'Alambert. L'autore si chiedeva «Cosa si deve alla Spagna? Da due, quattro, dieci secoli, cosa ha fatto la Spagna per l'Europa», e tali interrogativi fecero esplodere una diatriba, sebbene Masson si riferisse alle discipline scientifiche e concludesse la sua dissertazione affermando che la Spagna, con qualche sforzo in più, sarebbe sicuramente stata capace di elevarsi. La polemica si estese oltre il contrasto franco-spagnolo e i rispettivi confini culturali, per evolversi in un confronto ideologico serrato. La prima risposta furono le *Observations de l'abbé Cavanilles sur l'article Espagne* (Parigi 1784, tradotte in castigliano nello stesso anno), ma l'offesa era stata percepita in modo così forte che la Real Academia propose il seguente tema per il *concurso de elocuencia* del 1785:

Una apología o defensa de la Nación, ciñéndose solamente a sus progresos en las ciencias y las artes, por ser esta parte la que con más particularidad y empeño han intentado obscurecer su gloria algunos escritores extranjeros, que llevados de sus engaños y faltos de seguras noticias, han publicado obras llenas de injurias e imposturas³.

Ne nacque la *Oración apologética por la España y su mérito literario* di Juan Pablo Forner e una coda della contesa fra quest'ultimo e Luis Cañuelo, avvocato illuminista granadino, editore del settimanale *El Censor*⁴.

³ «Un'apologia o difesa della Nazione, che si concentri solo sui suoi progressi nelle scienze e nelle arti, dato che questi sono i settori nei quali, con più specificità e impegno, hanno tentato di oscurare la sua gloria alcuni scrittori stranieri, i quali, trasportati dall'errore e privi di notizie certe, hanno pubblicato opere piene di insulti e falsità» (traduzione mia).

⁴ La bibliografia sul tema è molto ampia, rimando alla monografia più recente sull'argomento, ovvero Uzcanga Mainicke (2021). Segnaliamo Raillard (2009), dove si può trovare un punto di vista diverso, dato che attribuisce a Masson un ruolo di catalizzatore nel lungo processo di auto-definizione dell'identità nazionale spagnola e di esplicitazione della natura ibrida della sua cultura.

La polemica raggiunse la Germania con la difesa della cultura spagnola elaborata da Carlo Denina, che nel 1786, a Berlino scrisse in francese la *Reponse à la question: Que doit-on à l'Espagne?* (tradotta in spagnolo un anno dopo), con cui entrò direttamente nel dibattito sull'importanza della letteratura spagnola, di cui aveva un'ottima conoscenza; inoltre, nel 1790, apparve anche una traduzione in tedesco del saggio di Cavanilles. In questo contesto si generarono, in Germania, gli embrioni della leggenda aurea, iniziando da una rilettura del teatro spagnolo del Secolo d'Oro e in particolare dalla figura di Pedro Calderón de la Barca. Nel Settecento neoclassico si erano sviluppate una serie di polemiche intorno a questo teatro, per la sua irregolarità, ma, mentre il dibattito teorico si accaniva sull'ibridazione dei generi e sulla rottura delle unità aristoteliche, in tutta Europa esso era fonte di trame ed intrecci, caratterizzati da varietà scenica e vivaci giochi d'inventiva⁵. Sul finire del secolo XVIII, le culture con una tradizione classicista più radicata perdonano interesse verso questo tipo di produzione drammatica valutata come «un assurdo miscuglio di elementi reali e fantastici, di posizioni morali giudicate 'mostruose' [...] e di espressioni stilistiche 'smodate' per il gioco fitto delle metafore e le sottili architetture delle *agudezas*» (Froldi 1955: 65). D'altra parte nemmeno negli spagnoli stessi si mantenne vivo l'entusiasmo e non difesero il loro teatro a sufficienza, proprio in un momento chiave della costruzione dell'identità culturale nazionale, quale fu il Settecento. A tal proposito, riflettendo sulle ragioni che hanno impedito di stabilire un adeguato canone letterario spagnolo in Italia, Maria Grazia Profeti ha sottolineato più volte (2002, 2010, 2011) le responsabilità degli illuministi iberici alle radici di questo fenomeno:

⁵ L'immensa fortuna del teatro aureo spagnolo in Italia, in Francia e nel resto d'Europa è oggetto di studio soprattutto dagli anni Novanta del secolo scorso, grazie all'attività pionieristica di ricerca di Maria Grazia Profeti; la bibliografia sul tema è copiosa e se ne può trovare il più recente ragguaglio in Antonucci e Vuelta García (2020).

Es muy evidente la relación problemática que los ilustrados [españoles] establecen con su teatro nacional. El siglo XVIII es el período en el que se crea la memoria de las literaturas nacionales en toda Europa, [...] cuando los intelectuales consideran su propio pasado y tejen la trama de una modernidad que lo integre [...]. En España, precisamente en el umbral del siglo, se produce un cambio dinástico que complicará el proceso; de manera que la dinámica no será entre tradición e innovación, sino que ésta última se connotará negativamente como afición a lo extranjero (Profeti 2002: 16-17⁶).

La rivalutazione, di fatto, coincide con l'opposizione alla cultura illuminista e classicista nella Germania di fine Settecento, quando Johann Gottfried Herder e August Wilhelm von Schlegel interpretarono la cultura spagnola da una nuova prospettiva, rendendo Pedro Calderón de la Barca il maggiore protagonista di questo processo (Becker-Cantarino 1980; Wentzlaff-Eggebert 2001; Rivero Iglesias 2010): il suo divenne un nome ricorrente nelle polemiche fra classici e romantici, nuova tappa dell'annosa e celebre *querelle des anciens et des modernes*.

Anche in questa fase di rilettura, così come nel precedente tentativo di affossamento di Calderón, raramente gli intellettuali coinvolti si chiesero di quale Calderón si stessero occupando: il drammaturgo religioso? l'autore di opere mitologiche festive o di commedie più leggere di intreccio? il tragediografo dell'onore? si leggevano e rappresentavano i suoi testi originali? traduzioni in versi? traduzioni in prosa? riscritture? ammodernamenti? Se le risposte a queste domande fossero state incluse

⁶ «È ben evidente il rapporto problematico che gli illuministi [spagnoli] instaurano con il loro teatro nazionale. Il secolo XVIII è il periodo in cui si crea la memoria delle letterature nazionali in tutta Europa, [...] in cui gli intellettuali riconsiderano il proprio passato e tessono la trama di una modernità in cui esso si integri [...] In Spagna, precisamente alla soglia del secolo, ha luogo un cambio dinastico che complicherà il processo; in questo modo non si creerà una dinamica tra tradizione e innovazione, ma quest'ultima si connoterà negativamente come amore per ciò che è straniero» (traduzione mia).

nello studio del grande poeta, è molto probabile che la sua interpretazione e la sua fortuna sarebbero state ben diverse.

2. AUGUST WILHELM VON SCHLEGEL E JUAN NICOLÁS BÖHL DE FABER

Com'è noto, August Schlegel fu fervente ammiratore del teatro calderoniano, tanto da dichiarare di non conoscere «nessun poeta che abbia saputo a tal grado dare un colore poetico ai grandi effetti della scena o che variamente scotendo i nostri sensi, trasporti altresì le nostre menti in una regione eterea» (Schlegel 1817, tomo III: 271; Frolidi 1955: 66). Altrettanto significativo fu l'entusiasmo per Calderón manifestato da Goethe – che si occupò di varie messe in scena delle sue opere, in Germania, tra il 1810 e il 1820 – così come da Wieland, Fichte, Novalis, Schelling e Friedrich von Schlegel, tutti intellettuali bendisposti verso i miti nazionali e le opere letterarie che li magnificavano (Wentzlaff-Eggebert 2001: par. 3).

Nella primavera del 1808, Schlegel tenne a Vienna le famose lezioni del *Corso sull'arte e la letteratura teatrale*, che furono poi pubblicate a Heidelberg nel 1809 e nel 1817. La loro risonanza europea fu indubbia. Come ricorda Wentzlaff-Eggebert (2001: par. 7) ne apparvero traduzioni parziali o integrali quasi immediate in olandese (1810), in francese (iniziata nel 1810, ma rimandata fino al 1813), in inglese (1815) e in italiano (1817).

Dalla lezione XXII della versione originale in poi, Schlegel difende il fascino esercitato dalle forme teatrali autoctone, non imitative, cioè quelle che uno scrittore o una specifica tradizione riescono a concepire e sviluppare, senza riprodurre modelli preesistenti; e si sofferma sugli esempi di autori inglesi e spagnoli, gli unici che abbiano «un teatro nazionale ed originale, e la cui invenzione ed esecuzione appartengano interamente al loro proprio genio» (Schlegel 1817, tomo III: 8). Dedicò molta attenzione a Shakespeare e all'epoca elisabettiana (nell'edizione italiana consultata corrisponde alle lezioni XIII-XV; Schlegel 1817, tomo III: 5-257) e un intero capitolo al teatro spagnolo (lezione XVI dell'edizione italiana consultata; Schlegel 1817, tomo III: 258-259),

dove suddivide il suo sviluppo in tre epoche facenti capo rispettivamente a Miguel de Cervantes, Lope de Vega e Calderón, ed esamina i tre autori e il 'genio' della poesia iberica, per poi proseguire analizzando l'influenza della storia nazionale sul teatro, le forme e le specificità delle opere sceniche, fino al declino settecentesco. Il 16 settembre del 1814, le idee di Schlegel raggiunsero la Spagna grazie all'articolo giornalistico *Reflexiones de Schlegel sobre el teatro, traducidas del alemán*, pubblicato sul numero 121 del periodico *Mercurio gaditano*. Ne era autore Johann Nikolaus (o Juan Nicolás) Böhl de Faber, bibliofilo e intellettuale tedesco, che viveva a Cadice per ragioni lavorative e commerciali, essendo rappresentante della Hansa, ed era sposato con Francisca Javiera de Larrea, donna colta e letterata⁷.

Il confronto fra il testo di Schlegel e la traduzione in spagnolo è stato ampiamente oggetto di analisi; cercheremo di offrire un compendio descrittivo dello stato della questione sull'argomento, partendo dalla selezione operata da Böhl de Faber sull'originale schlegeliano. Tenteremo, inoltre, di contribuire all'esame di questa fase chiave del processo di introduzione del Romanticismo in Spagna, soffermandoci sulle scelte di Böhl nel suo lavoro di fusione e trasposizione. Il traduttore unì estratti di lezioni diverse, che Schlegel dedicò alla presentazione dei teatri nazionali non classicisti e poi, nello specifico, a quello spagnolo e a Calderón. Così facendo, Böhl si trovò a dover dare una continuità e una costruzione organica a frasi e paragrafi che spesso erano estrapolati e decontestualizzati; tutto ciò, aggiunto ai problemi traduttologici e alla scarsa conoscenza del pensiero romantico tedesco, già evidenziati da Pitollet (1909: 97), Juretschke (1989: 308-309), Flitter (1992: 12) e Wentzlaff-Eggebert (2001: par. 16-22), fece sì che Böhl non trasmettesse ai suoi lettori una valida visione d'insieme delle idee di Schlegel e contribuisse a diffondere un'interpretazione estremamente parziale

⁷ Di Francisca de Larrea si conserva una lettera a Schlegel (pubblicata in Körner 1929) nella quale trascrive alcuni *romances* composti da Joaquín de Mora (in Pitollet 1909: 77-79). Sul ruolo della coppia nel mondo culturale romantico si veda anche Carnero (1978).

del teatro spagnolo del secolo d'oro, in particolare di quello calderoniano, viziando anche l'immagine identitaria spagnola.

3. LE 'RIFLESSIONI' DI BÖHL DE FABER

L'inizio del testo di Böhl è una semplificazione dell'analisi schlegeliana del rapporto fra le norme classiche della drammaturgia (greca, latina, italiana e francese) e l'irregolarità sistematica e voluta dei teatri nazionali di Inghilterra e Spagna. Schlegel articola un complesso paragone tra arte classica e arte romantica, dando risalto alle forme drammatiche non inquadrabili nella categorizzazione antica, basata su criteri filosofici ed estetici che si propongono come scopo la conformità con le leggi universali e la definizione di un mondo statico, regolato, strutturato. Le forme artistiche, e drammatiche, così concepite sono di tipo 'meccanico', cioè dipendono da cause esterne e apprese, dall'applicazione di regole alla materia, e non sono direttamente correlate con l'essenza. Sono, inoltre, fondate sulla separazione, la disgiunzione, la demarcazione. Schlegel applica, invece, l'aggettivo 'romantico' all'arte determinata dal soggetto, in cui «l'ingegno deve operare a tenore di leggi che derivano dalla sua propria natura» (Schlegel 1817, tomo III: 9), i cui esiti non sono informi, bensì dotati di una 'forma organica', innata, come lo sono i risultati dei processi naturali, dai cristalli ai vegetali ai corpi umani. Il principio filosofico ed estetico soggiacente è l'anelo di andare oltre l'ordine universale, verso l'essenza pura, senza imitare uno stato di perfezione ideale armonico, chiaro e proporzionato, superando la frammentazione, grazie alla brama di avere accesso a ciò che nel cosmo è mistero, senso inesprimibile e incanto celato. Le forme drammatiche che ne scaturiscono sono la «fisionomia espressiva delle cose, tal quale esiste quando non è stata alterata da nessuna circostanza accidentale» (Schlegel 1817, tomo III: 10). Partendo da queste premesse, Schlegel confuta la disapprovazione dell'irregolarità, affermando che quando si applicano «antiche leggi» per giudicare le composizioni teatrali inglesi e spagnole «si fa un uso mal concepito dell'autorità classica», non trattandosi di commedie o tragedie ma di drammi

romantici (Schlegel 1817, tomo III: 10-11). Sottolinea, infine, la tensione amalgamante della teoria romantica, in cui trovano conciliazione gli opposti (poesia e prosa, vita e morte, divino e terreno, natura e arte, anima e sensi), una forza che «fa emergere come un mondo meraviglioso dal seno del caos», un disordine «vicino al segreto dell'universo» (Schlegel 1817, tomo III: 14).

Böhl traduce e sintetizza in modo efficace la distinzione tra le forme, ma semplifica in senso manicheista il contrasto fra classico e romantico⁸ e, soprattutto, dimostra di non cogliere il senso del rapporto fra ordine e caos, affermando che «el arte moderno se acerca más al secreto del universo, aunque a veces no ofrece sino un caos» (Böhl de Faber 1814⁹). Questa frase rivela che il traduttore non conosce in profondità la teoria romantica e schlegeliana, in cui il «caos» non è mero disordine o sconcerto, da contrapporre all'armonia cosmica esaltata dal classicismo, ma qualcosa che sta oltre il mondo regolato e disciplinato, apparentemente perfetto, un qualcosa da bramare perché coincide con l'essenza pura, con ciò che Schlegel definisce usando i termini segreto, incanto, magia e significato ineffabile.

Di seguito, Böhl abbandona la traduzione della lezione introduttiva di Schlegel, sui teatri autoctoni, e passa a quella specifica sul teatro aureo spagnolo, iniziando *in medias res*, cioè tralasciando le premesse, il teatro cervantino e quello lopesco, e perfino l'introduzione a Calderón.

⁸ Ad esempio, secondo Wentzlaff-Eggebert (2001: par. 16), Böhl traduce male il termine tedesco 'zurückführen' che Schlegel utilizza per dire che anche in Spagna si erano messi in pratica tentativi di 'ricondere' il teatro ad un impianto classicista, ma che non avevano funzionato. Böhl banalizza il tutto, scrivendo che non è possibile 'ridurre' le creazioni originali spagnole alle regole antiche. Inoltre, Wentzlaff-Eggebert (2001: par. 17) considera che al malinteso talvolta si aggiunga l'amplificazione di alcuni elementi schlegeliani, come il commento travisato circa il rapporto fra le norme e il ritmo dei versi e l'aggiunta dell'idea che «la rima, compañera inseparable del verso, es también el primer símbolo de la sujeción» (Böhl de Faber 1814: «inoltre la rima, compagna inseparabile del verso, è il primo simbolo della sottomissione [del genio alle regole]»).

⁹ «L'arte moderna si avvicina di più al segreto dell'universo, sebbene a volte non offra che caos» (traduzione mia).

Sceglie come punto di partenza il discorso sulla storia e lo spirito generale della poesia iberica, riassume i commenti di Schlegel sui suoi inizi semplici, con i *romances* e le *coplas*, e la successiva adozione dei modelli italiani che permisero alla lingua castigliana di esprimersi in modo sublime nei sonetti, nelle canzoni, nelle terzine e nelle ottave, con una sonorità piena e propria, diversa da quella più dolce dell'italiano. A tali influssi si aggiunsero quelli della lirica araba che arricchirono la poesia spagnola di lessico e modalità orientalizzanti.

Dall'accento all'apporto della letteratura araba, il discorso evolve verso il tema eroico della *Reconquista*:

Al par de las hazañas de esta nación heroica, creció el nervio de su poesía. Los españoles han hecho un papel en la historia, que la mezquina envidia de los tiempos modernos se ha esmerado en oscurecer. Haciendo de vanguardia de la Europa contra la irrupción de los fieros musulmanes, no cesaban de oponerle una barrera viva, renovada de continuo. (Böhl de Faber 1814¹⁰)

Percorrendo questa via, Böhl si addentra nella rielaborazione dei concetti di eroismo, cristianità, onore e intensa coscienza del sacro. Conserva i contenuti secondo i quali la vittoria del cristianesimo fu un prodigio di matrice divina, allo scopo di celebrare il trionfo della vera fede, che forma un tutt'uno con il senso di indipendenza sviluppatosi parallelamente ad essa; inoltre ribadisce che, dalle cause ultime della lotta, Dio e la monarchia, la cui difesa è profondo motivo d'onore, sgorgano l'austerità, la gravità e il rispetto del sacro che contraddistinguono il popolo spagnolo. Sebbene il traduttore si attenga qui a quanto asserito da Schlegel, è interessante constatare come trasformi un commento sui contadini che maneggiavano ad un tempo l'aratro e la

¹⁰ «Parallelamente alle imprese di questa nazione eroica, crebbe il vigore della sua poesia. Gli spagnoli hanno svolto un ruolo nella storia, che la meschina invidia dei tempi moderni si è molto impegnata ad oscurare. Facendo da avanguardia dell'Europa contro l'irruzione dei feroci musulmani, non smisero mai di opporre una barriera viva, continuamente rinnovata» (traduzione mia).

spada in una domanda con spunti polemici – si noti il verbo *ridiculizar* – riguardo alle critiche moderne: «¿Nos tocaba a nosotros ridiculizar aquellos labradores orgullosos que, no pudiendo resolverse a deponer el instrumento de tanta gloria, araban sin desceñirse la espada?» (Böhl de Faber 1814¹¹).

Tralascia, poi, per ovvie ragioni, l'ampio esame dedicato da Schlegel alle *leyendas negras* dell'egemonia spagnola in Europa e della conquista americana, con le loro appendici di corruzione, malgoverno, tirannia, persecuzioni religiose e crudeltà, e seleziona soltanto un riferimento allo spirito cavalleresco. Si dilunga, invece, nel descrivere come in Spagna questo spirito sopravvisse alla cavalleria stessa e rinacque in ambito letterario anche quando, sotto Filippo II, andò in crisi sul piano socio-politico; obbligato è il riferimento ai poeti che furono uomini di lettere e d'armi, da Garcilaso a Camões, da Ercilla a Cervantes, da Lope a Calderón. Anche in questo passo Böhl si conforma al testo originale, che lo guida fino ad affermare l'idea che probabilmente più gli premeva: il legame indissolubile tra eroismo, religione, sentimento e genio romantico che il teatro spagnolo può incarnare al massimo grado; per questo insiste nel sottolineare l'idea schlegeliana secondo la quale il coraggio di compiere gesta audaci porterebbe con sé molti pregi: una fantasia ardita, il gusto per il meraviglioso e l'iperbolico, il senso etico, l'elaborazione di un linguaggio ingegnoso, ritmato, arguto, ricco di immagini e metafore.

Il campione di questo teatro, barocco e romantico, poetico ed eroico, che promuove valori nazionali e religiosi, è individuato con assoluta certezza in Calderón. In questa sezione, Böhl si allontana dal testo originale, operando un taglio deciso. Schlegel introduce la figura di Calderón prima delle riflessioni sullo sviluppo diacronico e sui valori della poesia spagnola, nel rispetto dell'ordine cronologico, dopo Lope de Vega; prosegue mettendo in risalto alcuni pregi e numerosi difetti del teatro lopesco e dei coevi – accumulo eccessivo di espedienti scenici,

¹¹ «Tocca a noi prenderci gioco di quei contadini orgogliosi che, non potendo decidersi a deporre uno strumento così glorioso, aravano senza togliersi la spada?» (traduzione mia).

forma poco curata, mancanza di profondità e di fine osservazione – e sottolinea come Calderón corresse queste carenze, in quanto massimo esempio di perfezione dell'arte drammatica. Schlegel traccia un breve profilo bio-bibliografico di Calderón, esalta la sua capacità di meditare sui propri componimenti, così da redigerli con uno stile puro ed elevato e da costruirli basandosi su principi sicuri, nonché di saper gestire gli effetti scenici e colpire, allo stesso tempo, i sensi e la mente degli spettatori e dei lettori. Infine, suddivide il teatro calderoniano in drammi sacri, storici, mitologici (o favolosi) e di cappa e spada, ed esamina le quattro tipologie. È solo dopo aver presentato in questo modo l'illustre autore che Schlegel si addentra nell'analisi diacronica che già abbiamo illustrato, allo scopo di spiegare le circostanze storiche che contribuirono a generare il carattere speciale del genio spagnolo.

Di questa visione completa del teatro calderoniano non c'è traccia nei due paragrafi conclusivi dell'articolo di Böhl¹², se non un accenno di riflessione sul melodramma. I due cardini della sua sintesi e traduzione sono, da un lato, il fatto che il vero Calderón stia tutto nelle opere religiose e, dall'altro, la sua capacità di conciliare gli opposti. Perciò riproduce il ragionamento schlegeliano a proposito dell'incrollabile fermezza della fede di Calderón e la conseguente assenza di dubbi o enigmi sul destino umano, matrici di una poesia che è un costante inno celebrativo della creazione: il canto del poeta, per Schlegel, fonde l'entusiasmo di chi vede il mondo per la prima volta, come Adamo al suo risveglio, e la consapevolezza di una mente avvezza alla contemplazione, che scorge le correlazioni profonde e segrete fra le cose. Per questo sa unire il grande e il piccolo, le stelle e i fiori, il sole e gli occhi, le perle e le lacrime, creando metafore che alludono sempre ai rapporti

¹² Probabilmente egli stesso si rese conto del salto tematico e apportò delle aggiunte nella seconda edizione dell'articolo (Böhl 1820: 5-7), dove accenna al teatro lopeasco e alle sue lacune, poi colmate da Calderón, e ai generi teatrali con cui quest'ultimo si misurò, menzionando i drammi storici, le commedie di cappa e spada e le opere mitologiche.

mutui fra gli elementi della realtà che condividono un'origine comune e sono il riflesso della concordia universale e dell'amore eterno¹³.

Nell'ultima parte del suo testo, Böhl continua ad attenersi al modello riproducendo il giudizio di Schlegel su un'opera teatrale spagnola moderna, di taglio illuminista e neoclassico, sull'abolizione della tortura¹⁴. Secondo il filosofo tedesco si tratta di un tentativo scenico fallito che dimostra come, nel corso del Settecento, gli spagnoli abbiano tradito il loro genere nazionale, fino ad arrivare ad apprezzare le *pièces* di Moratín: questo rende inutile mantenere l'attenzione sul teatro spagnolo, visto che opere simili si trovano già, nel bene e nel male, nelle altre tradizioni teatrali. Schlegel, e con lui Böhl, attribuisce la colpa agli intellettuali che si sono lasciati sedurre da una sorta di frutto proibito, espressione di una cultura teatrale che al di là dei Pirenei si riteneva segno inequivocabile di progresso, ma che in Spagna era negata dall'arbitrarietà della censura e dall'attaccamento del pubblico ai propri gusti scenici. A questi intellettuali viene accordata una rara tenacia, per aver insistito nell'errore anche quando altrove non era più di moda, come una malattia così epidemica da non potersene liberare, se non ammalandosi di proposito. Tuttavia, nelle conclusioni che Böhl opta di selezionare, si sottolinea che gli spagnoli sembrano essersi liberati dal morbo con poche conseguenze, probabilmente per il relativo isolamento geografico che avrebbe permesso loro di trascorrere il secolo XVIII *dormicchiando* e di trovarsi un passo avanti agli altri in caso di un eventuale risveglio: in qualunque luogo e tempo si ridesti, il gusto spagnolo dovrebbe solo avanzare dall'istinto alla consapevolezza, ovvero da ciò che in passato ha saputo esprimere per inclinazione naturale, ad una cosciente e ponderata ammirazione per il proprio teatro e per i propri

¹³ Si comprende che, secondo Schlegel, Calderón concepisce come qualcosa di apparente l'eterogeneità della realtà, al di là della quale c'è un'armonia essenziale generata dall'Amore eterno che tutto abbraccia e comprende e che si riflette nell'armonia e nella concordia del cosmo.

¹⁴ Può trattarsi di *El delincuente honrado* di Jovellanos o di *Federico II en Glatz o la humanidad* di Comella (Deacon 2018).

grandi modelli, senza degnare di attenzione le cavillose critiche settecentesche.

Alla luce dei criteri adottati in tutto il suo lavoro di selezione e traduzione, Böhl non poteva che condividere pienamente le conclusioni di Schlegel. Di più, rafforza la metafora della malattia epidemica, esplicitando che si tratta della filosofia moderna e che, mentre gli spagnoli se la sono cavata con qualche pustola, la fisionomia di altre nazioni ne è uscita sfigurata; e termina con un'espressione più decisa rispetto a quella schlegeliana: gli spagnoli dovranno, «sin hacer caso de la crítica bastarda del siglo filosófico, poner todo su conato en componer en el mismo sentido que sus grandes modelos» (Böhl de Faber 1814¹⁵).

4. LE RICADUTE DELLE 'RIFLESSIONI' DI BÖHL SULL'IDENTITÀ CULTURALE SPAGNOLA

A quanto risulta dagli studi più approfonditi riguardanti l'influenza esercitata da Schlegel sulla letteratura romantica spagnola e sullo sviluppo di un'identità culturale iberica (Caldera 1962, 1974, 1994a, 1994b, 1996; Flitter 1992: cap. 2; Juretschke 1954, 1986, 1989; Carnero 1978), il peso dell'intellettuale tedesco non si deve tanto all'articolo di Böhl de Faber del 1814 quanto a dibattiti e testi posteriori¹⁶, grazie al ruolo svolto dai romantici spagnoli esiliati – fra il 1823 e il 1833 – e in modo indiretto, attraverso l'Italia, la Svizzera, l'Inghilterra e soprattutto

¹⁵ Gli spagnoli dovranno, «senza far caso alla critica bastarda del secolo filosofico, mettere tutto il loro impegno per comporre come facevano i loro grandi modelli» (traduzione mia).

¹⁶ Ricordiamo la rivista di Barcellona «El Europeo» (1823); i due *Discorsi* del 1828: *Discorso sull'influsso della critica moderna nella decadenza del teatro antico spagnolo*, di Agustín Durán, e il *Discorso sull'importanza della nostra storia letteraria*, di Alberto Lista; la prefazione di Durán alla sua antologia di *Romances caballerescos e históricos* (1832) e il prologo di Antonio Alcalá Galiano al poema *El moro expósito* del Duque de Rivas (1834). In tutti questi testi ci sono tracce e riferimenti a Schlegel e ai romantici tedeschi.

la Francia, con il contributo di figure di grande rilievo europeo come Madame de Staël e Simonde Sismondi¹⁷.

Tuttavia, l'articolo di Böhl suscitò anch'esso una controversia, generata a partire dall'immediata risposta di Joaquín de Mora, pubblicata sullo stesso giornale, il *Mercurio gaditano*, pochi giorni dopo. Per questo motivo, sebbene il suo non fu un ruolo risolutivo e imprescindibile, Caldera sostiene che Böhl ebbe il merito di «fare il punto sul carattere nazionale di ogni letteratura: un argomento destinato a divenire capitale nei successivi dibattiti» (Caldera 1974: parte II, cap. 1) e che la sua attività lo collochi «al punto di partenza del romanticismo spagnolo», seppur sia privo della consapevolezza e dell'ampiezza di orizzonti necessarie per «dare l'avvio ad un processo di acclimatazione delle ideologie provenienti d'Oltrepirenei» (Caldera 1962: 6).

Di fatto, il dibattito deviò subito verso il campo ideologico politico¹⁸ e si sviluppò fra chi, come Böhl, incarnava l'associazione tra il Romanticismo e il conservatorismo, e chi potenzialmente avrebbe potuto dare al nascente movimento un volto più liberale; tutto ciò nel complesso contesto della Restaurazione dell'Antico Regime messa in atto da Fernando VII tra il 1814 e il 1820: in questa fase erano pur presenti figure di liberali cosmopoliti che apprezzavano anche la tradizione teatrale nazionale (commedie di intreccio, drammi d'onore, opere storiche e religiose), la cui messa in scena non si interruppe mai del tutto, se non brevemente per ragioni belliche. Comunque sia, nonostante la necessità di andare oltre interpretazioni semplificate, resta vero che a tale stadio

¹⁷ Wentzlaff-Eggebert (2001: par. 23 e nota 30) consegna ampia bibliografia in proposito; nei paragrafi 22 e 27, lo studioso conclude che le idee di Schlegel trionfarono in Spagna negli anni Trenta, una volta elaborate dal Romanticismo francese.

¹⁸ Durán López (2018), sostiene che nella cronaca della *querelle* redatta da Mora ci sia sì un'aperta condanna del Romanticismo, ma che Böhl sia solo indicato perifrasticamente come panegirista della setta romantica e che Calderón si menzioni come un elemento sfuggito alla restaurazione settecentesca del buon gusto classico, l'unico rappresentante spagnolo dei moderni e come anello di congiunzione tra la Spagna e il Romanticismo per colpa di un «appassionato di Schlegel».

della polemica sia Calderón che Schlegel furono strumenti di un dibattito estraneo ai principi artistici e filosofici; in particolare il quadro schlegeliano, che con pregi e difetti rivalutava il drammaturgo spagnolo, subì un'interpretazione deviata, e politicizzata più che estetica o storico-letteraria. Il tutto alimentato dagli spagnoli esiliati i quali, allo scopo di sottolineare l'urgenza di liberare la Spagna dall'assolutismo fernandino, rafforzavano i luoghi comuni della leggenda nera legati al fanatismo cattolico, agli eccessi del conservatorismo e alla mancanza di libertà di pensiero.

La *querelle* fra Mora e Böhl terminò nel 1820, quando quest'ultimo fu nominato membro della RAE e pubblicò una seconda versione rivista dell'articolo del 1814: *Vindicaciones de Calderón y del teatro antiguo español contra los afrancesados en literatura* (Böhl 1820), quindi con una sorta di 'vittoria' della visione romantica conservatrice e con un riferimento agli *afrancesados* che la qualifica come una prosecuzione della questione settecentesca. Così come nel secolo XVIII il teatro barocco era stato al centro di un conflitto di opinioni a favore o contro il rinnovamento, vissuto in modo negativo come 'francesizzazione' e perdita dell'ispanità, allo stesso modo lo scambio di vedute fra Böhl e Mora appare centrato sul 'nazionalismo'¹⁹ e curiosamente alieno rispetto al dibattito europeo fra i classicisti, più reazionari, e il progressismo romantico; addirittura in Spagna si crea una sorta di riluttanza nell'applicare la definizione 'romantico' a chi apprezzava le novità culturali ed era, al tempo stesso, liberale.

In sintesi, possiamo affermare che gli estratti schlegeliani selezionati e tradotti da Böhl de Faber e la loro risonanza influirono sullo sviluppo dell'identità culturale spagnola. In primo luogo, il testo di Böhl fece sì che l'ingresso delle teorie romantiche in Spagna avvenisse in modo indissolubilmente legato ad una posizione politica reazionaria (che unisce

¹⁹ Secondo Caldera (1974: parte II, cap. 1), sia Böhl che Mora erano mossi da un «appassionato nazionalismo che spingeva l'uno a restituire il debito lustro alle passate grandezze della Spagna, [e l'altro] a rifiutare il passato in nome di una grandezza presente».

fra loro, in opposizione ad essa, il liberalismo e il classicismo); in seconda istanza, assicurò un futuro alla problematica associazione fra progresso e perdita del senso profondo dell'essenza ispanica, che proveniva dal Settecento e si trascinerà tragicamente fino al secolo XX. La terza conclusione è l'indentificazione di questa ispanità con un certo tipo di mentalità oscurantista, ultra-cattolica, nazionalista, un'immagine della Spagna che vanificava gli sforzi fatti nel Settecento per mettersi al pari degli altri paesi europei²⁰. Infine, è impossibile non rilevare la costante centralità del teatro aureo e la persistente strumentalizzazione di Calderón nei dibattiti che hanno ricadute sulla costruzione identitaria della cultura spagnola. Di Calderón prevalgono l'immagine del drammaturgo religioso e l'interpretazione del suo teatro filtrata dal giudizio romantico, compresa la selezione delle opere che i tedeschi avevano proposto, quindi si riscatta sì la sua figura, ma in modo parziale, come se il teatro aureo spagnolo non fosse stato in tutta Europa per molti decenni il massimo modello della ricchezza scenica e una vera e propria miniera di intrecci, trame e personaggi.

*Università degli Studi di Udine
Dipartimento di Lingue e Letterature,
Comunicazione, Formazione e Società
katerina.vayopoulos@uniud.it*

²⁰ Sempre secondo Caldera (1962: 60) Böhl fu percepito da Mora come uno «straniero che pretendeva d'insegnare agli spagnoli in che consistesse la loro vera grandezza, un uomo che aspirava a rituffarli in un'epoca lontana e quasi primitiva, frustrando tutti gli sforzi che essi avevano compiuto per mettersi al livello europeo. Taluni spunti polemici di Mora contro Böhl rivelano appunto questa preoccupazione di mantenere la Spagna dignitosamente collocata nell'Europa moderna».

BIBLIOGRAFIA

Antonucci, F. – Vuelta García, S. (eds.)

2020 *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltralpe (secoli XVI-XVIII)*, FUP, Firenze.

Becker-Cantarino, B.

1980 *The Rediscovery of Spain in Enlightened and Romantic Germany*, in «Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur», 72.2, pp. 121-134.

Böhl de Faber, J.N.

1814 *Reflexiones de Schlegel sobre el teatro, traducidas del alemán*, in «Mercurio gaditano», 121 (16/09), pp. 1-2.

1820 *Vindicaciones de Calderón y del teatro antiguo español contra los afrancesados en literatura, recogidas y coordinadas por don Juan Nicolás Böhl de Faber de la Real Academia Española*, Imprenta de Carreño, Cádiz, pp. 1-10.

Caldera, E.

1962 *Primi manifesti del Romanticismo spagnolo*, Istituto di Letteratura Spagnola, Pisa.

1974 *Il dramma romantico in Spagna*, Università di Pisa, Pisa.

1994a *Il teatro barocco nella prospettiva letteraria del primo Ottocento*, in «Spagna contemporanea», 5, pp. 11-18.

1994b *Clásicos y Románticos frente al teatro del Siglo de Oro*, in *Spanien in der Romantik*, Böhlau Verlag, Köln – Weimar – Wien, pp. 267-274.

1996 *Sulla ricezione ottocentesca del teatro del Siglo de Oro*, in «Letterature», 19, pp. 14-21.

Carnero, G.

1978 *Los orígenes del romanticismo reaccionario español. El matrimonio Böhl de Faber*, Universidad de Valencia, Valencia.

Charques Gámez, R.

2016 *Emilia Pardo Bazán en la prensa francesa. Revue politique et littéraire. Revue Bleue*, in «La Tribuna. Cuadernos de Estudios da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán», 11, pp. 73-85.

Deacon, P.

2018 *Ilustración y nuevo humanismo en la España dieciochesca*, in «Cuadernos de Estudio del Siglo XVIII», 28, pp. 29-50.

Durán López, F.

2018 *José Joaquín de Mora contra el romanticismo en la “Crónica científica y literaria” (1817-1820)*, in *Joaquín de Mora o la inconstancia: periodismo, política y literatura*, eds. S. García Castañeda e A. Romero Ferrer, Visor, Madrid, pp. 179-225.

Flitter, D.

1992 *Spanish Romantic Literary Theory and Criticism*, Cambridge University Press, Cambridge.

Froldi, R.

1955 *Giudizi di Romantici italiani su Calderón*, in *Calderón in Italia: studi e ricerche*, ed. G. Manzini [et al.], Librería Goliardica, Pisa, pp. 65-84, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/judizi-di-romantici-italiani-su-caldern-0/>

Juretschke, H.

1954 *Origen doctrinal y génesis del romanticismo español*, Editora Nacional, Madrid.

1973 *Federico Schlegel. Una interpretación a la luz de la edición crítica de sus obras con especial consideración de sus relaciones hispánicas*, in «Filología Moderna», 48, pp. 191-304.

1978 *Du rôle médiateur de la France dans la propagation des doctrines littéraires, des méthodes historiques et de l'image de l'Allemagne en Espagne au cours du XIXe siècle*, in *Romantisme, Réalisme, Naturalisme en Espagne et en Amérique Latine*, Publications de l'Université de Lille, Lille, tomo III, pp. 9-34.

1986 *El hispanismo de August Wilhelm y Friedrich Schlegel. Coincidencias y diferencias*, in *Homenaje a Pedro Sainz Rodríguez*, Fundación Universitaria Española, Madrid, tomo III, pp. 373-379.

1989 *La presencia del ideario romántico alemán en la estructura y evolución teórica del romanticismo español*, in *El romanticismo*, coord. D. T. Gies, Taurus, Madrid, 1989, pp. 304-319.

Körner, J.

1929 *Johann Nikolas Böhl von Faber und August Wilhelm Schlegel*, in «Neuere Sprachen», 37, pp. 53-58.

Meinecke, F.

2021 *¿Qué se debe a España? La polémica que dividió a la España de la Ilustración*, Libros del K.O., Madrid.

Pardo Bazán, E.

1899 *La España de ayer y la de hoy (Conferencia de París)*, Administración San Bernardo, Madrid, <http://www.filosofia.org/aut/001/1899epb.htm>

Pitollet, C.

1909 *La querelle caldéronienne de Johan Nikolas Böhl von Faber et José Joaquín de Mora, reconstituée d'après les documents originaux*, Félix Alcan, Paris.

Profeti, M.G.

2002 *La recepción del teatro áureo en Italia*, in *Calderón en Italia. La Biblioteca Marucelliana di Firenze*, ed. M.G. Profeti, Alinea, Firenze, pp. 11-34.

2010 «*Secentismo e spagnolismo*': *le antinomie di Croce*», in *Leyendas negras e leggende auree*, edd. M.G. Profeti e D. Pini, Alinea, Firenze, pp. 479-492.

2011 *El Arte Nuevo y el siglo de las luces*, in *Cuatrocientos años del "Arte nuevo de hacer comedias" de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de AITENSO*, edd. G. Vega García-Luengos e H. Urzáiz Tortajada, Universidad de Valladolid, Valladolid, vol. I, pp. 69-85.

Raillard, M.

2009 *The Masson de Morvilliers affair reconsidered: nation, hybridism and Spain's eighteenth-century cultural identity*, in «*Dieciocho: Hispanic Enlightenment*», 32.1, pp. 31-48.

Rivero Iglesias, C.

2010 *Lessing y el "Arte nuevo de hacer comedias" en la Alemania del siglo XVIII*, in *Cuatrocientos años del "Arte nuevo de hacer comedias" de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de AITENSO*, edd. G. Vega García-Luengos e H. Urzáiz Tortajada, Universidad de Valladolid, Valladolid, vol. II, pp. 845-856.

Samonà, C.

1990 *Calderón nella critica italiana*, in *Ippogrifo violento*, Garzanti, Milano, pp. 221-260 (prima edizione: Feltrinelli, Milano 1960).

Schlegel, A.W. von

1817 *Corso di letteratura drammatica*, traduzione di G. Gherardini, P.E. Giusti, Milano, 3 tomi.

1966-1967 *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, Kohlhammer, Stuttgart, 2 tomi.

Sotelo Vázquez, M.

2000 *Emilia Pardo Bazán ante la crisis del 98: La España de ayer y la de hoy, la muerte de una leyenda*, in *La crisis española de fin de siglo y la generación del 98. Actas del Simposio internacional, noviembre 1998*, edd. A. Vilanova y A. Sotelo, PPU, Barcelona, pp. 355-368.

Tasende, M.

2015 *Entre la leyenda negra y la leyenda dorada: Emilia Pardo Bazán ante el descubrimiento, la conquista y la colonización española del nuevo mundo*, in «Anales de la literatura española contemporánea», 40.1 (40th Anniversary: Studies in Honor of Luis T. González del Valle / Homenaje a Luis T. González del Valle), pp. 425-451.

Wentzlaff-Eggebert, H.

2001 *August Wilhelm Schlegel, Juan Nicolás Böhl de Faber y José Joaquín de Mora: intento de una aportación alemana a la identidad cultural de España*, in *Le métissage culturel en Espagne*, dir. J.-R. Aymes e S. Salaün, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, pp. 137-150, <https://books.openedition.org/psn/1591?lang=it>