

Piero Menarini

Il teatro di Ochoa all'epoca de « El Artista »
(1835-36)

Eugenio de Ochoa aveva vent'anni nel 1835, quando compose e fece rappresentare i suoi due primi drammi e quando diede vita, insieme a Federico de Madrazo alla celeberrima rivista «El Artista», che si rivelò, nel suo anno e mezzo circa di esistenza, uno dei più importanti strumenti culturali e letterari per la diffusione del Romanticismo in Spagna.

L'impostazione di questa rivista, decisamente liberale e filo-romantica, non esprime soltanto la visione personale che i suoi due direttori (in particolare Ochoa) hanno del liberalismo e del Romanticismo, ma va considerata come la spia del grado di ebollizione delle tormentate acque dell'intelligenza spagnola in quel momento. Se è vero infatti che anche solo in termini quantitativi Ochoa vi fece la parte del leone, altrettanto vero è che — essendo per lui liberalismo sinonimo di libero dibattito — molti e autorevoli furono i collaboratori e molte, autorevoli e non solo «romantiche» furono le voci che nelle sue pagine poterono esprimersi, presentando un ventaglio di opinioni che andavano dai giovani della «nuova scuola» agli anziani della «vecchia», cioè formatisi sotto il segno neoclassico, ma tolleranti e disponibili al confronto.

Certo, mancano contributi di *clasiquistas*, ma il quadro che esce dallo studio di questa rivista è uno dei più fedeli ed articolati per la conoscenza della situazione spagnola di quegli anni. Una situazione invero assai complessa, nella quale si trovano affiancati autori, intellettuali e letterati di generazioni ed estrazioni diverse, accomunati dalla scoperta e soprattutto dall'accettazione — a volte anche solo momentanea e su posizioni e con motivazioni e finalità differenti (Martínez de la Rosa e il Duque de Rivas) — del Romanticismo, che tutti, comunque, consideravano come occasione di rinnovamento, di uscita da un'epoca che si sarebbe voluta ormai chiusa nelle sue forme politiche, sociali e anche, in gran parte, in quelle letterarie.

Ma se gli «anziani», anziché disquisire e teorizzare, preferiscono fare, cioè tentare nella concretezza della creazione di appropriarsi di una nuova espressione letteraria, al contrario i giovani disquisiscono prima e fanno poi. I tempi delle verità assolute alle quali basta o ci si deve adeguare sono finiti ed è giusta la richiesta di meditazione sul nuovo, di teorizzazione e soprattutto di discussione. Ma bisogna dire che ciò che questi giovani produrranno non sempre corrisponderà a quanto avevano e stavano ancora affermando in sede teorica, e restano perciò lontani dai modelli acclamati.

Al contrario, gli «anziani», coloro cioè la cui formazione era altrove dal punto di vista cronologico e che avevano alle spalle produzioni ormai decennali (pensiamo sempre a Rivas e Martínez de la Rosa), forse per mestiere ed esperienza, ma anche per reale adesione (momentanea o meno non importa), captano il nuovo clima con le sue possibilità di rinnovamento in senso non traumatico e producono — in anticipo e in esilio — testi drammatici molto meglio definiti e definibili che non quelli dei giovani e che costituiscono preziosissimi ponti fra un *prima* non certo estinto e un *adesso* non ancora codificato: anzi, tutto dipenderà esclusivamente da come verranno codificate nei fatti le nuove istanze.

Le contraddizioni sono dunque all'ordine del giorno, e lo resteranno sino all'esaurimento della fase più calda della breve estate romantica spagnola. D'altra parte, non si trattava semplicemente di imporre un genere nato all'estero, ma di verificare se e fino a che punto la visione della Storia, e quindi del rapporto individuo e società e viceversa che aveva alle spalle, fosse adattabile in Spagna, con quali strumenti e con quali relazioni con la tradizione nazionale.

Ochoa è appunto uno di quei giovani che, in possesso di una formidabile preparazione scolastica, di notevoli esperienze politiche personali e di non comuni mezzi di diffusione delle proprie opinioni, si trova a dover agire in questo clima che mostra nel duro dibattito culturale il suo lato migliore e più roseo, in quanto nell'altro propone già agli occhi degli spagnoli e dell'Europa una nuova e mostruosa recrudescenza di guerra civile.

L'apparente a volte e a volte reale contraddizione che le sue opere teatrali degli anni de «El Artista» mettono in evidenza non deve allora meravigliare, poiché è semplicemente lo scotto che deve pagare chi, proprio perché giovane, non può permet-

tersi il lusso di combinare esperienze nuove con vecchie, di tentare, in altri termini, la mediazione fra due cicli storico-culturali così diversi da essere sempre presentati come alternative opposte. In sede teorica Ochoa ha le idee chiarissime: come l'Hugo della «préface» a *Hernani*, che traduce nel 1836, egli è convinto che la società (spagnola) possa rinnovarsi solo all'insegna della «tolérance et liberté» e che «le romantisme [...] n'est [...] que le libéralisme en littérature». Ma in sede pratica i suoi due drammi del '35 denotano quanto sia difficile, senza esperienza, trasformare in letteratura le idee politiche, tanto che nel secondo, *Un día del año 1823*, farà precedere una breve nota nella quale tenterà di spiegare l'origine occasionale del proprio lavoro, ma anche i limiti dello stesso, dei quali era evidentemente consapevole e che derivano, secondo noi, appunto dall'incapacità di adeguare la creazione letteraria all'intenzione politica che la precede.

Tuttavia, l'interesse che oggi desta il teatro di Ochoa parallelo all'attività pubblicistica non risiede unicamente nel desiderio di verificare come si manifesti concretamente tale distanza contraddittoria fra affermazione teorica e creazione artistica. Come si è cercato di sintetizzare in precedenza, in questo senso l'opera di Ochoa è da considerare emblematica di una situazione che lo trascende individualmente (si vedano Cueto, Salas, Bermúdez de Castro, ecc.). Ciò che soprattutto ci colpisce e al tempo stesso ci stimola è un'altra contraddizione, o meglio una contraddizione ad altro livello, quello specificamente creativo-letterario, che rende a fatica riconducibili allo stesso autore non solo le due opere originali di quegli anni confrontate con le due traduzioni (Hugo e Dumas), ma persino le due produzioni originali in rapporto l'una all'altra, che vennero rappresentate a poco più di due mesi di distanza.

* * *

L'attività teatrale di Ochoa negli anni 1835-36 si riassume in quattro opere, come si sa due originali e due tradotte: 1) *Incertidumbre y amor*, «drama original en dos actos», rappresentato al Teatro Príncipe di Madrid l'1 giugno 1835; 2) *Un día del año 1823*, «drama original en dos actos», stesso luogo, 14 agosto 1835; 3) *Antony*, «drama en cinco actos escrito en francés por el célebre Alejandro Dumas, traducido por...», Teatro Príncipe, 19 giugno 1836; 4) *Hernani o El honor castellano*, «drama escrito en francés por el célebre Víctor Hugo,

traducido por... », Teatro Príncipe, 24 agosto 1836¹. È un peccato che per le due opere originali, come invece per quelle tradotte, Larra non ci abbia lasciato le sue preziose critiche. Tuttavia, un giudizio generale sul teatro di Ochoa, scritto da un contemporaneo anche se a posteriori, lo troviamo nelle viscerali, offensive e disinformate pagine che allo scrittore dedicò Juan Martínez Villergas una ventina d'anni dopo quando, fra l'altro, la statura di Ochoa come raffinato e profondo critico teatrale, editore di testi classici spagnoli, traduttore di narrativa francese, narratore e poeta egli stesso, nessuno metteva in discussione. Scriveva Villergas:

D. Eugenio de Ochoa, empapado en la literatura francesa siquiera por lo mucho que había traducido, hizo lo que casi todos los taquígrafos que, por el roce que tienen con los periódicos, acaban haciéndose periodistas. El traductor de Víctor Hugo, creyendo que de traducir a producir había poca diferencia, escribió algunos dramas horripilantes; pero con tan mala suerte, que la puñalada, el veneno, la catástrofe mortal, en fin, bajo cualquier forma que revistiese, hacía desternillar al público de risa y aún a los más furibundos partidarios de la escuela romántica. Inútil era pedir en estas composiciones un fin moral, una idea filosófica buena o mala, ni mucho menos aquellos pensamientos elevados, aquellas palabras inesperadas y felices con que los fundadores del romanticismo lograron asombrar cuando no acertaron a conmovier [...]².

Villergas, autore drammatico egli stesso, indubbiamente appartenente a quell'«orden muy inferior» nel quale crede di poter classificare Ochoa, ci dà di quest'ultimo un'immagine del tutto inesatta, anzi, si potrebbe dire quasi diametralmente opposta alla realtà dell'impegno di Ochoa, tanto nelle produzioni originali quanto nelle traduzioni.

Incertidumbre y amor, così come il dramma successivo, segue una precisa «idea filosófica» e persegue un «fin moral»: caso mai si potrebbe affermare che proprio il peso dell'idea e la preoccupazione di conseguire il fine programmato costituiscono il limite più evidente, che influisce negativamente sulla letterarietà di entrambi i testi. Del resto, neppure l'accusa di compia-

¹ Su queste e sulle posteriori traduzioni di Ochoa si veda il nostro saggio *Eugenio de Ochoa e il teatro francese: «Antony», «Hernani» e alcuni nuovi dati*, «Francofonia», n. 2 (1982), pp. 131-142.

² J. Martínez Villergas, *Juicio crítico de los poetas españoles contemporáneos*, París, Librería de Rosa y Bouret, 1854, p. 189.

cimento per gli effetti truculenti ha riscontri reali: basti pensare, tanto per evidenziare l'animosità preconcetta e personale di Villergas, alla versione castigliana dell'*Hernani*. Nel testo francese, dopo il suicidio di Hernani e di Doña Sol, Ruy Gomez esclama: «Morte! Oh, je suis damné! (*Il se tue*)». Ochoa, ritenendo evidentemente sufficiente l'ecatombe della coppia, fa esclamare a Ruy un secco «Muerta...!!!» e conclude il dramma senza ulteriori decessi.

Incertidumbre y amor, come scrisse eufemisticamente un critico, «no alcanzó buen éxito»³, e ciò è fuor di dubbio, anche se dieci rappresentazioni in tre anni non costituiscono certamente un risultato disprezzabile in un ambiente teatrale tanto difficile quanto quello della capitale e nel quale, comunque, alla maggior parte delle opere era riservata peggiore sorte. Le critiche furono avare, parche e imprecise come sempre. «*Incertidumbre y amor* — si legge in una di quelle favorevoli — es una linda pieza de las muchas (*sic*) que ofrece el joven autor don Eugenio de Ochoa; es una obra que está dentro del género discreto»⁴. Altre la denigrarono, come si lamentò lo stesso autore, per il solo fatto di avervi visto una produzione romantica⁵.

Ciò che comunque emerge con chiarezza è che il dramma non fece scuola, come suol dirsi, non solo per la scarsità di meriti intrinseci, ma soprattutto, a nostro avviso, perché non è ben chiaro neppure a quale scuola appartenga. Del resto, nemmeno gli studiosi del Romanticismo spagnolo hanno mai ritenuto opportuno dedicare a questo, come al secondo dramma di Ochoa, altro che parole più di carattere informativo che analitico. L'Allison Peers lo liquidò definendolo «semirromántica obra» e «construido sobre una convencional fórmula moratiniana»⁶. Il Randolph, che preferisce dare risalto all'aspetto biografico dell'attività di Ochoa, afferma che l'autore «parece combi-

³ V. Llorens, *El Romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1980, p. 259.

⁴ «Diario de Avisos de Madrid», 7 giugno 1835.

⁵ A.M. Segovia, ad esempio, prima nel «Correo de las Damas» e poi nell'«Eco del Comercio» criticò aspramente il suicidio finale, sottolineando che il fatto che avvenisse «en la escena» rappresentava una concessione alla moda (romantica, si suppone). (Cit. in D.A. Randolph, *Eugenio de Ochoa y el romanticismo español*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1966, p. 47). Di opinione contraria si dimostrò invece Manuel Bretón de los Herreros il quale, elogiando da buon amico di Ochoa il dramma, lo definì «no particolarmente romántico» (*ibid.*).

⁶ E.A. Peers, *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, Gredos, 1973, pp. 333 e 340.

nar en su drama elementos derivados de varias fuentes literarias. La trama es la del teatro de pasiones exaltadas del romanticismo francés; y las figuras tienen un no sé qué del teatro español de Siglo de Oro»⁷. Il Navas Ruiz gli dedica due parole: «altamente pasional»⁸ e l'Alborg lo descrive come «un melodrama sentimental, al gusto romántico del momento»⁹.

L'unico studioso che ne dà una seppur rapida interpretazione e, ciò che conta, una collocazione storico-culturale, è il Caldera, il quale, notando come fin nel titolo il dramma richiami lo schilleriano *Kabale und Liebe* (*El amor y la intriga*, nella traduzione spagnola), lo definisce: «isolato [...] tentativo di Ochoa [...] di introdurre in Spagna quella che era stata definita la tragedia borghese» e vi vede come motivo principale il conflitto derivante dalla differenza di ceto che impedisce l'amore fra i due giovani¹⁰.

Pochi lumi, dunque, a parte quelli dello studioso italiano, su questo dramma, che oltre ad essere presentato pressoché come da dimenticare, non è ben chiaro che cosa realmente sia, se cioè un fallimentare adattamento romanticheggiante di formule tutt'altro che romantiche (Allison Peers), oppure uno dei rari drammi romantici spagnoli non storici, ma di ambiente contemporaneo (Navas Ruiz e Alborg), oppure ancora un ulteriore recupero di quel dramma o tragedia borghese che tanti spunti aveva offerto al Romanticismo europeo, ma che in Spagna non aveva mai assunto una fisionomia autonoma e definita (recensione del «Diario de Avisos» e Caldera). Probabilmente una delle maggiori debolezze, fra le molte che annovera *Incertidumbre y amor*, consiste proprio in questa incapacità di autodefinirsi e quindi di consentire definizioni, nel suo volersi appropriare del momento letterario restandone invece al margine. Ma vediamo di analizzare il dramma più da vicino per cercare di capirlo meglio.

Anzitutto va detto che il testo presenta una serie di componenti decisamente squilibrate e immotivate che ne minano l'or-

⁷ Randolph, *Ochoa* cit., p. 45.

⁸ R. Navas Ruiz, *El romanticismo español*, Salamanca, Anaya, 1973, p. 293.

⁹ J.L. Alborg, *Historia de la literatura española. El Romanticismo*, Madrid, Gredos, 1980, VI, p. 179.

¹⁰ E. Caldera, *Il dramma romantico in Spagna*, Università di Pisa, 1974, pp. 120-121.

ganizzazione drammatica e la credibilità, oltre che la fruizione. I personaggi, ad esempio, sei in tutto, appaiono non solo lontani da quella caratterizzazione funzionale che dovrebbero avere o acquisire, ma anche assai difformi. Alcuni risultano fin dalle prime battute troppo caratterizzati, al limite della macchietta (ad es. Carlos, l'amico che svolge un ruolo assai simile a quello del *gracioso*, ma le cui celie sono tanto gratuite e superficiali da offrire unicamente un'immagine cinica; oppure Luisa, l'eroina infelice, che esprime solo eccessi di sentimento). Altri invece non si caratterizzano neppure nel corso dei due atti, restando chiusi in un limbo di persone che avrebbero potuto e dovuto essere e che invece non ne hanno avuto né il modo né il tempo (è il caso del protagonista, Ernesto; della sua fidanzata-cugina, Isabel; della Contessa madre e dell'altro amico, Luis).

D'altra parte Ochoa, che ha scelto la strada forse meno semplice, e cioè quella di mettere in scena quasi esclusivamente dialoghi anziché azione, non ha a sua disposizione che il linguaggio per dare consistenza alla trama e ai personaggi. E così ricorre a presunte caratterizzazioni metriche assai discutibili — come discutibile, in quanto ingiustificata, è l'alternanza di verso e prosa che tocca tutti i personaggi. Il burlone e cinico Carlos parla per *redondillas*, e così pure Isabel, che non si sa mai se scherzi per sdrammatizzare o se proprio non comprenda quanto sta accadendo. Luisa ed Ernesto, invece, si esprimono in *quintillas* e, nei momenti più tesi, in *décimas*. In prosa, ovviamente, i dialoghi fra i tre giovani amici, durante i quali Ernesto spiega la propria situazione socio-amorosa e i propri dilemmi sentimentali.

Questo continuo spostarsi da un modulo espressivo ad un altro, essendo privo di efficacia e funzionalità, non fa che pesare ulteriormente sulla fragile ossatura linguistica del dramma, già corroso dall'uso indiscriminato di un lessico popolaresco (si vedano i *refranes*, innumerevoli) alternato a citazioni classiche, ora con intenzioni parodistiche e fuori luogo di certo teatro (Carlos), ora con sospetto di serietà (Isabel).

L'azione, dicevamo, praticamente non esiste, o perlomeno è tanto esile e labile da divenire evanescente persino nel corso dei due brevi atti. Tutto è in pratica accaduto prima che inizi il dramma, per cui i due protagonisti e la loro relazione amorosa si qualificano eminentemente attraverso narrazioni retrospettive, soprattutto quella di Ernesto a Luis (I, 3) e di Luisa a Ernesto (I, 11). Gli unici due «fatti» o accadimenti che giusti-

ficano la definizione di dramma hanno luogo nelle ultime tre scene dell'atto II: Luisa che, credutasi abbandonata e disonorata, ingerisce il veleno; Ernesto che finalmente, ma troppo tardi, abbandona la sua incertezza fra dovere sociale (Isabel) e amore (Luisa), scegliendo quest'ultimo; morte di Luisa che spinge Ernesto fra le braccia di Isabel e costernazione/meraviglia di tutti i presenti che esclamano: «Oh!!!», concludendo il dramma.

Il Romanticismo, pensi quel che vuole Villergas, è proprio assai lontano. Tutto, in questa fragile vicenda drammatica, dipende dal comportamento di un individuo debole e viziato, Ernesto, e non certo da quel «rigor de la fortuna» (II, 5) che lo stesso protagonista tira in ballo unicamente per giustificare la propria pusillanimità di fronte al senso di colpa che l'amore immutato e anzi accresciuto della tradita Luisa gli procura.

Il rapporto che si stabilisce non è protagonista contro oppositore, sia questo umano o fatale, ma contro sé stesso, il proprio carattere, la propria debolezza e, questo sì che è importante nell'economia del dramma, contro la propria educazione di *señorito mimado*. Tanto è vero che lo scioglimento del nodo drammatico è affidato alla ragione: quando questa prevale sulla convenzione e sulla debolezza caratteriale, l'errore è corretto. L'unico elemento differenziatore che fa di *Incertidumbre y amor* un dramma anziché una commedia sentimentale o lacrimosa di vecchia data consiste proprio nel lieve ma fatale ritardo con cui questa correzione razionale si manifesta, il che sembra sancire l'impotenza della ragione stessa quando applicata non dall'inizio, ma ad errore già impostato, e in un caso sentimentale. Questo dato può essere considerato in sé importante e forse anche nuovo — non certamente esclusivo — per l'epoca, ma del tutto insufficiente per rinnovare il genere, ammesso che questo fosse l'obiettivo di Ochoa.

L'Allison Peers non ha del tutto torto quando qualifica l'opera come «semirromántica», ma è ben lungi dal captarne l'intima realtà, oltre che mostrarsi contraddittorio, quando afferma che segue una convenzionale formula moratiniana. Poiché se è vero che la madre di Ernesto preme affinché il figlio sposi la cugina (I, 2 e II, 1), se è vero che lo stesso Ernesto è impegnato da un giuramento fatto sul letto di morte dello zio, padre di Isabel (I, 3), altrettanto vero è che l'adesione vittimistica del giovane alla volontà della madre e alle convenzioni sociali è determinata dalla debolezza del suo carattere (l'*incertidumbre* del titolo) e soprattutto dal fatto che la sottomissione al codice

del ceto a cui appartiene finora non gli ha dato altro che graditi privilegi.

Ed è forse proprio in quest'immagine del nobile giovine madrilenno che deve — per imperativo divenuto quasi biologico più che di classe — godersi la giovinezza fra avventure galanti, e magari anche fra duelli, per poi tornare sulla retta via col matrimonio, che troviamo il lato più concreto e felice dell'opera. Ochoa non si limita infatti all'identificazione di un vizio sociale da correggere, esemplificato emblematicamente in un personaggio — ciò sarebbe «moratiniano» —, ma ci offre un quadro ben più articolato che può farci vedere nella suicida Luisa la vittima non di un costume, e neppure di una mentalità, ma piuttosto di un'ideologia.

La società che emerge dal dramma è un'oscura e immonda zona di conflitti dove si fronteggiano, con armi ovviamente impari, donzelle assediate da giovani aristocratici nell'esercizio delle proprie funzioni sociali (in questo modo inizia il dramma) e giovani aristocratici che assediano donzelle — di classe inferiore, va da sé —, perché così deve essere e perché solo in questo modo riescono a manifestare la loro nobiltà.

Gli esempi espliciti di tale atteggiamento critico da parte dell'autore sono innumerevoli e soprattutto troppo costanti per non essere intenzionali o per scambiarli per convenzionali luoghi comuni alla stregua, ad esempio, delle tirate sulla virtù della povertà (II, 5) o sull'incostanza delle donne (I, 6), che percorrono inopportunosamente l'opera.

Il dramma si apre con Carlos che corteggia Isabel: si tratta del suo sport preferito e a tutti noto, tanto che la ragazza gli dice:

Sé que usted es un tronera ...
un eterno cortejante. (I, 1)¹¹

Ernesto decide di confessare a Luis, l'amico «serio» dal consiglio ineccepibile, il tormento che lo divora (avere cioè sedotto e abbandonato Luisa approfittando dell'amicizia che legava i rispettivi padri). Dopo avergli detto che le sue «inconsecuencias juveniles» hanno quasi sempre avuto funesti risultati

¹¹ Le citazioni si intendono riferite alla 1ª edizione: Madrid, Repullés, 1835. Abbiamo ammodernato la grafia.

para muchas infelices a quienes por ligereza o pasatiempo he sepultado tal vez en un eterno infortunio (I,3)

Luis risponde:

Esos recuerdos son tristes en efecto; pero ¿cuál es el hombre que no puede echarse en la cara algunos de esa naturaleza? (*Ibid.*)

E persino dopo avere ascoltato la dettagliata narrazione della seduzione di Luisa e delle circostanze vergognose nelle quali avvenne, l'amico conferma il proprio autorevole punto di vista:

Pues dígame, Ernesto, que no hallo hasta ahora cosa que no vaya muy en su punto. [...]. De esos casos están llenas las historias. (I, 3)¹²

Neppure la Contessa, madre posata ed esemplare, è esente, in quanto nobile, da questo modo di valutare la gioventù del figlio. Comprendendo che Ernesto sta vivendo un conflitto interiore che lo fa esitare di fronte alla promessa di matrimonio con Isabel, capisce subito di che si tratta e gli conferma i suoi diritti d'aristocratico:

Si tienes algún compromiso ... algún amorcillo ... tú mismo debes conocer que ya es tiempo de renunciar a esos pasatiempos juveniles. (II, 8)

Come si vede dal lessico utilizzato da Ochoa con insistenza non casuale, è all'insegna del «pasatiempo» e del «juvenil» che passa la propria giovinezza la nuova leva dell'aristocrazia spagnola, adottando quei due parametri per giustificare, quasi legalizzare, comportamenti a dir poco condannabili e odiosi, in quanto si basano sul dichiarato e teorizzato sfruttamento di privilegio di classe ai danni di chi a questa classe non appartiene. In fondo, i tre amici non rappresentano altro che tre diversi stadi degli effetti concreti di tale codice comportamentale: Luis il più elevato e (presunto) consapevole, Ernesto quello intermedio e Carlos il più infimo e detestabile.

Ochoa, liberale dai rigidi principi morali, ci presenta insomma una nobiltà in cancrena che stenta a ritrovare nel proprio ruolo quelle nozioni (l'onore, ad esempio) e quei doveri

¹² Il corsivo è nostro.

esemplari che fino a non molto tempo prima erano stati presunto motore e regola di ogni azione. Il pessimo esempio monarchico del recente passato sembra averle lasciato in eredità un vuoto funzionale ed una rappresentatività non credibile dell'ordine legittimo, che si manifestano come diritti gestiti nel modo più individualistico e abietto.

Ernesto è debole, bugiardo, incerto (ma la sua *incertidumbre* uccide), forse più problematico dei compagni, ma non per questo più esemplare e moderato nell'esercizio dei propri privilegi. Carlos è cinico, brutale, violatore spietato di ingenuità ragazze che poi affida alla servitù insieme ai frutti delle sue «ragazzate». Il posato Luis, colui che Ernesto sceglie come confidente sicuro, si esprime secondo i canoni di un insopportabile *machismo* che arriva fino all'estremo di definire «heroína de novela» (II, 1) la povera Luisa che, senza un centesimo in tasca, neo-orfana e abbandonata dal seduttore, è riuscita non si sa come a recarsi da Siviglia a Madrid per incontrare Ernesto, colui che malgrado tutto continua ad amare.

Incetidumbre y amor non può dunque essere un dramma romantico di ambiente contemporaneo, ma è certamente un dramma liberale: non in senso politico diretto, come lo sarà invece *Un día del año 1823*, ma nella più ampia visione sociale che esprime, con la sua dura e rigida condanna di una classe culturalmente tirannica, che esercita una tirannia immorale e odiosa, senza minimamente contribuire, ma anzi ostacolandola, alla costruzione di una nuova società, obiettivo appunto dei liberali.

Del resto, è evidente che Ochoa, per nulla antimonarchico, intende stabilire, ricorrendo anche agli espedienti linguistici sopra accennati, una chiara contrapposizione fra il protagonista Ernesto e Carlos, che finiscono per rappresentare in scena non due comportamenti opposti — in quanto in fondo hanno fatto le stesse cose —, ma certo due modi inconciliabili di valutare le proprie azioni in rapporto al prossimo e/o alla società: positivo (si fa per dire) il primo e totalmente negativo il secondo. Non a caso Carlos parla, e quindi ragiona, come un *clasiquista*, mentre Ernesto come un liberale. Così facendo, in un certo senso, Ochoa salva capra e cavoli, come suol dirsi, poiché non condanna l'aristocrazia *in toto* ed in quanto tale, ma solo nelle sue manifestazioni più acidamente e biecamente reazionarie e individualistiche: quelle cioè che si esprimono come diritti di casta e non come doveri di classe.

Volendo a tutti i costi pervenire ad una definizione, diremo che *Incertidumbre y amor* è l'operazione fallita di un romantico e che esemplifica assai bene le inevitabili esitazioni e le incapacità realizzative di tanti giovani che volevano dimostrare anche in letteratura il loro liberalismo, senza però poter contare su almeno un decennio di sperimentazione nazionale, come invece era stato possibile in altri paesi. A nostro avviso non si tratta dunque del tentativo di reintrodurre in Spagna, con aggiornamenti, il dramma borghese, anche se concordiamo con il Caldera quando localizza e precisa proprio in quel genere uno dei riferimenti culturali dell'opera di Ochoa. Più semplicemente crediamo che lo scrittore abbia presunto, partendo dal lontano modello schilleriano, di poter sfruttare null'altro che una base, assai malleabile e già ben predisposta per la verità, su cui poggiare quello che avrebbe dovuto essere un esempio spagnolo di «libéralisme en littérature».

Se Ochoa avesse veramente creduto che il dramma borghese possedeva i requisiti necessari per un'utilizzazione in senso romantico, non lo avrebbe modificato o alterato in maniera così profonda, come rivela la presunzione di mettere in scena personaggi cinico-buffoni come Carlos contemporaneamente a Luisa, che è già un passo verso l'eroina romantica, e dando costantemente vita ad un clima spesso più tragicomico che non drammatico. Come dimostrerà con ancora maggiore chiarezza nella sua seconda prova drammatica, Ochoa pare convinto, anche se affermerà il contrario, di essere in grado di fare un teatro nuovo, probabilmente romantico nelle sue intenzioni, inserendo idee liberali in contesti e soprattutto in strutture non apposite. Non si rende conto, in altre parole, che Hugo non è romantico in letteratura perché liberale in politica, ma in quanto dà vita ad un'organizzazione letteraria nuova nella quale il suo liberalismo non si manifesta come tema di discussione fra i personaggi, bensì come componente *sine qua non*.

* * *

Appena due mesi e mezzo più tardi Ochoa dà alle scene *Un día del año 1823*: si potrebbe pensare che il tempo a sua disposizione fra il primo e il secondo dramma non sia stato eccessivo, ma ci sbagliremmo. Con un vanto tipico della generazione romantica, nel breve prologo che precede l'edizione (Madrid, Sancha, 1835) l'autore ci avverte di aver composto la sua opera in

nientemeno che quattro giorni, stimolato dalla lettura di un articolo politico di Alcalá Galiano apparso sulla «Revista Española» il 19 luglio 1835. Il 23 luglio, dunque, il dramma era già scritto e il 14 agosto apparve sul palcoscenico del Teatro Príncipe, dove rimase due giorni, per essere poi ripreso per un'unica rappresentazione il 24 ottobre. Solo dieci anni più tardi, il 18 giugno 1845, ricomparve in cartellone al Teatro del Genio.

Sebbene da un punto di vista letterario e teatrale *Un día del año 1823* non mostri qualità superiori a quelle del precedente dramma, non gli si possono tuttavia negare prerogative circostanziali che ne giustificano una rilettura con prospettive storiche. Anzitutto il prologo: si tratta di una paginetta in sedicesimo che, malgrado la sua brevità, offre non pochi motivi di interesse. Inizia con la citazione di un brano dell'articolo di Alcalá Galiano che lo ha ispirato e nel quale si invita alla tolleranza e alla comprensione degli avversari politici, purché combattano «a buena ley y con armas no prohibidas».

Ochoa, profondamente preoccupato per «la situación presente de nuestra desgraciada patria» crede che

mientras en todas partes sólo resuenan gritos de rencor y de venganza, era acción digna de buen español derramar algún bálsamo en medio de tanta exasperación¹³.

Una *pieza de circunstancias*, dunque, è ciò che si è prefisso di scrivere Ochoa: di *circunstancias políticas*, ovviamente.

Ci si consenta di fare un salto in avanti di alcuni mesi e di ricordare alcune frasi scritte da Larra in occasione della rappresentazione de *La muerte de Torrijos*, di autore ignoto, il 25 marzo 1836:

La introducción en el teatro de piezas absolutamente de circunstancias, es muy delicada, literariamente hablando: aun las que deban su origen a verdaderos literatos, rara vez tienen más mérito que el de la oportunidad y el de entusiasmar a la muchedumbre con el recuerdo de acciones gloriosas o de ofensas imperdonables. Pero una vez prodigadas, sobre dar entrada a toda advenediza medianía, tienen el inconveniente de lanzar del teatro el arte y la literatura dramática. [...]. Si se admiten piezas de circunstancias, sean las mejo-

¹³ Le citazioni si intendono riferite alla 1ª edizione: Madrid, Sancha, 1835. Abbiamo ammodernato la grafia.

res posibles y las que por su mérito mismo puedan contribuir al verdadero objeto de tales representaciones, esto es, a excitar y mantener el entusiasmo en favor de la buena causa¹⁴.

Preciso come sempre, Larra non condanna questo genere drammatico — oggi difficilmente documentabile in quanto spesso relegato all'interno di sottogeneri quali gli *apropósitos*, che non sempre venivano stampati —, ma individua la sua debolezza di fondo nella difficoltà di adeguare il fine (politico) alle necessità artistiche.

Ochoa è perfettamente consapevole della giustezza delle riserve di Larra, tanto che nel prologo scrive:

Creyó el autor de este drama [que era] acción digna de un poeta que sabe comprender la independencia del arte, presentar en la escena un asunto de circunstancias en que ni se adulara a los vencedores ni se insultara a los vencidos.

E indubbiamente bisogna ammettere che — pure con evidenti e grossolane cadute in questo ambito — il suo dramma denota la costante preoccupazione di evitare il libello politico e la consapevolezza che l'arte è altra cosa, diversa dall'adesione esplicita ed esplicitata ad un partito o ad una causa.

Di fatto, il dramma in oggetto è esaltazione appassionata dell'ideologia liberale — intendendo per liberale serietà di intenti, moralità, tolleranza verso gli avversari e rigorosa rettitudine —, ma la finalità che si propone è una più generale condanna di qualsiasi idea che porti alla guerra civile, di ogni dispotismo che uccida il pensiero nel nome del concetto unificante di Patria falsamente inteso come obbligo alla cieca e muta accettazione di un codice imposto dall'alto e dalla consuetudine di un tempo ormai logorato.

Ma a dispetto delle buone intenzioni e malgrado la chiarezza teorica circa il rapporto fra arte e politica, neppure in questo caso Ochoa riesce ad evitare una serie di esitazioni e di debolezze che fanno di *Un día del año 1823* un altro tentativo fallito, seppure rimanga una più che dignitosa, ma null'altro, *pieza de circunstancias*. Anche qui, come nel precedente, o forse sarebbe meglio dire contemporaneo, *Incertidumbre y amor*, la scelta e la

¹⁴ M.J. de Larra, *Obras*, Madrid, Atlas (B.A.E., 128), 1960, II, pp. 188-189.

caratterizzazione dei personaggi rimane un progetto incompiuto, eccessivamente schematico, e non invece una progressiva conquista drammatica. Oltretutto di nuovo ci troviamo a dover fare i conti con un'impostazione teatrale che ci ricorda assai da vicino *El delincuente honrado* di Jovellanos, *comédie larmoyante* quindi, sulla quale si innestano forti interferenze del dramma borghese e della commedia a tesi.

Ne è un esempio chiarissimo l'anziano don Ricardo, l'assolutista padre di Leonor e Carlos, che sembra una copia aggiornata del don Simón di Jovellanos, sempre dalla parte sbagliata, ma solo per abitudine e per cronico rigetto dei cambiamenti, perché invece il cuore è grande e dalla parte giusta, come dimostrerà appena colpito personalmente dall'intransigenza e dall'irrazionalità della politica nella quale egli stesso credeva. Il suo è un linguaggio popolare, cioè franco, sincero, spontaneo, non condannabile, esattamente come egli critica, ma non condanna, i liberali. Esempio è il commento che egli fa, dopo una discussione politica con Eduardo:

Pues dígame que de todo lo que nos ha contado, resulta que el chico es un desafortado revolucionariote... Que no hay más... Sobre que se ha hecho un liberalón... ¡Haya picaruelo! (II, 4)

Vezzeggiativi, diminutivi e accrescitivi dimostrano come don Ricardo, al di là delle divergenze politiche, sia affettivamente legato a questo giovane rivoluzionario che, fra l'altro, nasconde in casa perché ricercato dalla *sua* polizia.

Dato il carattere di don Ricardo, l'unico potenziale antagonista, è evidente che non esiste oppositore reale alla coppia dei giovani (Leonor e Eduardo). La sua opposizione iniziale ad una loro eventuale unione (si amano senza ammetterlo, per correttezza) non costituisce un attante in quanto non determina in alcun momento l'azione dei protagonisti.

Come in *Incertidumbre y amor*, Ochoa ricorre all'espedito di presentarci una possibilità di scioglimento positivo un attimo dopo che questa è stata resa inefficace ed inattuabile. Eduardo decide di sacrificarsi per salvare Carlos, amico suo e fratello di Leonor; contemporaneamente Carlos ottiene la grazia per entrambi, ma mentre torna a casa per dare la felice notizia, Eduardo è invece portato, in senso contrario, dinanzi al tribunale che lo giudica ed esegue la condanna capitale a tempo di record. Anche qui dunque il tempo sconfigge la ragione che avrebbe

risolto ogni problema: sia Luisa che Eduardo scelgono la morte mentre a pochi passi di distanza e a loro insaputa si decidono la loro salvezza e felicità.

Ma a differenza del precedente dramma, in *Un día del año 1823* neppure i modesti colpi di scena pensati da Ochoa avvengono in scena: sono elemento narrativo anziché drammatico. Nulla infatti avviene nel corso di un'azione drammatizzata, ma di azioni descritte dall'uno o dall'altro dei personaggi che sono stati testimoni oculari o protagonisti dell'avvenimento stesso. Più che mai Ochoa si irrigidisce sulla applicazione delle unità di luogo (la casa di don Ricardo, a Cadice), dell'unità d'azione (o di inazione) e di quella di tempo (dal mattino della gioia — padre e figlia stanno aspettando il ritorno di Carlos dopo due anni di campagna militare —, alla notte della morte — nell'ultima didascalia si legge: « Es enteramente de noche »).

Tuttavia qualcosa di nuovo Ochoa riesce a realizzarlo grazie all'inserimento, all'interno del genere delle *piezas de circunstancias*, di elementi mutuati dalla tipologia melodrammatica. Anzitutto, il sacrificio di Eduardo perde qualsiasi connotazione politica e storica dal momento in cui è pensato per salvare Carlos non come correligionario e amico, ma come fratello di Leonor, che egli ama. La sua morte ha dunque l'ingenuo fine di salvare un affetto dell'amata: è un sacrificio per amore. Ma c'è di più. Eduardo è presentato come il rivoluzionario braccato da una feroce dittatura; eppure fin dalla sua entrata in scena egli è l'unico che di politica pare non ne voglia più sapere. Si sente un vinto non perché incapace di lottare contro la tirannia (dimostrerà più tardi che non è così), ma perché schiacciato e oppresso dalla vita contraria (*vida e suerte* sono sinonimi qui), che ha impresso su di lui il marchio dell'infelicità, del *desengaño* e della morte precoce e tragica (cfr. I, 3 e II, 7 e 10). Un evidente richiamo al *Don Alvaro* si ha in II, 8 quando Eduardo esclama:

De un modo ú otro, mi vida no puede durar mucho tiempo. Apenas empieza a brillar para mí alguna vislumbre de felicidad, al punto se desvanece como un sueño. ¡Oh! ¡No me hizo el cielo para ser feliz!

Anche Leonor presenta alcuni tratti interessanti che ne fanno forse il personaggio più stimolante e complesso dell'opera, sebbene spesso poco credibile. Da una parte ci è presentata come la donna liberale, che si interessa e non teme di discutere

di politica con il padre (una Mariana Pineda casalinga); dall'altra è scolpita ossessivamente come l'angelo consolatore di Eduardo (non ancora salvatore). Da buona eroina romantica (in un contesto che però non lo è) rappresenta per il partner allo stesso tempo fonte di gioia per l'affetto che prova per lui, ma anche di sofferenza per l'irrealizzabilità con cui tale sentimento si prospetta. A un certo punto si ha addirittura un'identificazione psicanalitica di Leonor con la madre morta di Eduardo, attraverso la catena delle sostituzioni affettive: madre-patria-amata (I, 3).

* * *

Ochoa, dunque, scrive nel 1835 due drammi liberali, ma non romantici, o almeno che di romantico possiedono solo alcuni spazi chiusi e brevi lampi, subito soffocati dalle esigenze dell'esile architettura, finalizzata alla dimostrazione di una tesi. In comune con ciò che si sta rappresentando sulle scene di quegli anni hanno ben poco e i modelli, se di modelli si può parlare, ci riportano troppo indietro. Tuttavia bisogna riconoscere che l'intenzione di Ochoa, ammesso che di qualche interesse possa essere ciò che non viene realizzato, è romantica nel senso che, come si è già rilevato, si fonda sull'ipotetica equivalenza affermata da Hugo fra liberalismo e Romanticismo.

Contraddicendo le scelte operate come traduttore — nelle quali sarà coerente con le proprie idee, nonché coraggioso e ottimo letterato — nelle due produzioni originali non sarà capace di concretizzare il passaggio fra liberalismo in politica e Romanticismo in letteratura. Ma è fuor di dubbio che questi due drammi restano fra le più interessanti opere che il liberalismo spagnolo abbia prodotto, pur con i loro difetti e limiti. Si ha in essi una visione chiaramente aperta a nuove possibilità sociali, a nuovi rapporti politici, a nuovi spazi per l'individuo.

Sebbene il tema della convenzione sociale (matrimonio di classe in *Incertidumbre y amor*) non ci paia determinante in termini di economia drammatica, bene fa il Caldera a rilevarlo¹⁵, perché sarà nel momento in cui Ernesto comprenderà l'assurdità e l'infelicità delle promesse sue e di sua madre di sposare Isabel, che si libererà e diverrà — troppo tardi — padrone di sé stesso e unico responsabile delle proprie scelte. In *Un día del*

¹⁵ Caldera, *Il dramma cit.*, p. 121.

año 1823 sarà il superamento di schemi intransitivi ed intransigenti che condurrà l'anziano don Ricardo ad abbandonare i propri pregiudizi assolutisti e ad acconsentire all'unione della figlia col liberale Eduardo. Il suo cedimento, anche questo in ritardo, significa comunque il superamento di una cultura inadeguata a favore di un'altra che concede all'individuo, indipendentemente da tutto, il diritto di realizzare i propri desideri, purché onesti, sani, morali e leali.

Il particolare reticolo psicologico delle relazioni affettive — che fa sì che una sorta di inconscio sado-masochismo spinga ogni personaggio a danneggiare i propri famigliari, il partner amato, gli amici e sé stesso — non rientra certo nelle finalità del programma letterario di Ochoa, ma è uno dei riflessi forse più sconvolgenti ed evidenti delle aspre tensioni, delle lacerazioni radicalizzate, delle divisioni alienanti insite nella società spagnola di quegli anni. Se determinate premesse sociali non fossero esistite, o fossero state mutabili mediante l'uso di quella ragione, di quella moderazione e di quel buon senso propugnati da Ochoa in entrambi i drammi, differenti sarebbero stati i rapporti tra i personaggi e, di conseguenza, gli esiti e le soluzioni finali.

Ochoa si rivela dunque per quel che è: uno scrittore indubbiamente *del e nel* proprio tempo storico. ma che nell'ora di decidere la propria configurazione letteraria originale sceglie, fra le varie possibilità, non quella che sta già caratterizzando un'epoca, ma una via di mezzo, con maggiori aperture alla passata che non alla futura drammaturgia. Pure scrivendo drammi nel 1835 — quando cioè tale genere sta assumendo o ha già assunto una fisionomia indiscutibilmente caratterizzante un ciclo storico-letterario —, l'opzione dell'argomento sembra dipendere strettamente da fattori politici e sociali, vale a dire come nella commedia.

In questo senso nulla vi è di più distante dal dramma romantico nel quale, sia detto senza voler dispensare definizioni manualistiche, la preoccupazione sociale e politica è sì presente in quasi tutti gli autori, tanto che costellano le fittizie ambientazioni in tempi remoti di riferimenti contemporanei, ma del tutto estranea alla struttura drammatica, che si basa essenzialmente sulla contrapposizione fra individuo e altro da sé.

(Ottobre 1982)

Susana Vedovato Ciaccia

El Romanticismo en el Río de la Plata: Esteban Echeverría y la *Primera lectura* para el salón literario

«América Hispánica nació con signo romántico», afirma Angel Valbuena Briones¹, entendiendo evidentemente Romanticismo = Liberalismo lo cual si no es exacto en literatura en España no lo es tampoco en Hispano-América, donde liberales como Rivadavia y Sarmiento no fueron escritores románticos y románticos como el argentino José Mármol y el colombiano Jorge Isaacs no fueron liberales, figurando para más, éste último, en la lista de diputados conservadores en el congreso colombiano en 1866, coronando oficialmente una militancia política de muchos años.

Teniendo en cuenta que los países hispano-americanos se independizan de España, es decir nacen como tales, en un arco de tiempo que abarca casi 90 años desde la Revolución de Mayo en el Río de la Plata en 1810 hasta la independencia de Cuba en 1899, el «signo romántico» aceptando la afirmación de Valbuena Briones, debió darse muy temprano para algunos y a fines del siglo XIX para otros.

Consideramos asimismo que América *hispánica* nació en el momento del descubrimiento y la conquista, es decir a fines del siglo XV y durante el XVI, justamente cuando «España y la conquista cortaron el hilo del desenvolvimiento intelectual americano»². Por el contrario Manuel González afirma que el poeta cubano José María Heredia es el primer romántico de lengua española³.

¹ A. Valbuena Briones, *Literatura Hispanoamericana*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1962, p. 135.

² J.M. Gutiérrez, *Fisionomía del saber español cual debe ser entre nosotros*, Buenos Aires, Centro Editor América Latina, 1967, p. 36.

³ M. González, *José María Heredia primogénito del romanticismo hispano*, Méjico, Espasa Calpe, 1955.