



Vittorio Caratozzolo

*«SON LOS MEDIOS MAS SUAVES LOS MEJORES»:
LA DISTRUZIONE RECIPROCA DELLE REGOLE E
DEI SENTIMENTI*

Su Solaya o Los circasianos di José Cadalso

*www.ilboleroDiravel.org
Vetriolo - 2003*

Prima Parte

Fortunosamente ritrovata da F. Aguilar Piñal presso la biblioteca universitaria di Siviglia, *Solaya o los Circasianos* è stata edita per la prima volta nel 1982, per i tipi dell'Editorial Castalia di Madrid. Aguilar Piñal, curatore di tale prima edizione, così conclude la sua ricca introduzione:

Con este breve comentario no pretendo agotar, por supuesto, el estudio crítico de la obra. Mi principal objetivo ha sido, además de enriquecer con otro título, singular por muchos conceptos, el amplísimo catálogo del teatro nacional, ofrecer a todos los amantes del teatro y a los estudiosos del siglo ilustrado un nuevo texto sobre el que enfocar su mirada crítica para desvelar un poco más la personalidad de Cadalso y el valor literario de su obra. No quisiera que las páginas de este prólogo indujeran a confusión, antes al contrario, sirvieran de acicate para profundizar en el conocimiento de los diversos estilos que conviven en nuestro siglo XVIII, cuyo tradicional esquema puede verse afectado por esta Solaya, que considero obra «atípica» para la época en que fue escrita. (p. 44)

Nel presentare l'opera, oltre a fornire notizie bio-bibliografiche su Cadalso e a tratteggiare le caratteristiche del genere denominato «tragedia neoclásica», Aguilar Piñal si sofferma sulle circostanze del ritrovamento del manoscritto che, adespoto, da fonti documentarie risulta esser stato sottoposto alla censura nel novembre 1770, respinto il 15 dicembre successivo, e mai più ripresentato dal suo autore. Lo studioso spagnolo non manca di rilevare l'ambientazione atipica dell'azione scenica, che si svolge «en Circasia, región de la Rusia meridional, en las vertientes septentrionales del Cáucaso, entre los mares Negro y Caspio», probabilmente all'epoca del regno di Tamerlano, nel XIV secolo.

Sería licito preguntarse - scrive Aguilar Piñal - por qué Cadalso prefiere situar en tierras tan lejanas, con las que España no tenía ninguna relación en el siglo XVIII, un drama de honor típicamente castellano, eludiendo así enfrentarse con la historia nacional, cosa que hizo, por otra parte, al poco tiempo en Don Sancho García. (p. 34)

Cadalso avrebbe evitato, dunque, il confronto con la storia nazionale. Perché? - si chiede lo studioso spagnolo. E da quale fonte letteraria Cadalso ricavò l'argomento e i personaggi della sua opera, questo "dramma d'onore tipicamente castigliano"? Costretti nei termini di quest'ultima definizione, i quesiti posti «quedan pendientes». Come desumere dal testo cadalsiano,

dalle altre sue opere, dalla sua biografia, una plausibile risposta al primo quesito? Cercherò in seguito di ritornare su questo tema.

«El conflicto entre el honor familiar - spiega Aguilar Piñal- y el amor de Solaya es el motor de la acción, que se desenvuelve en un plano ideológico, al que se subordinan todos los demás elementos dramáticos» (p. 35). Dopo aver citato le prescrizioni di Ignacio de Luzán in materia di tragediografia, lo scopritore del manoscritto cadalsiano definisce l'opera una «tragedia neoclásica, aunque con las puntualizaciones que se añadiran después».

Esponendo poi la trama dell'opera, Aguilar Piñal osserva come la difesa a oltranza dell'onore familiare, da parte dei fratelli di Solaya, nasconda «otra motivación profunda, la del honor colectivo, vulnerado en la familia senatorial, una de sus cabezas visibles». La Patria tradita da Solaya, «representa una sutil evolución en la idea barroca del honor, ahora más colectivo que individualizado, como patrimonio de la nobleza, que sustituye al rey en la defensa de la colectividad, como el concepto de patria sustituye al de monarquía» (p. 37).

Per quanto riguarda la censura dell'opera, suppone il nostro studioso, l'assassinio in scena del principe Selin potrebbe esser stato considerato troppo allusivo alle accese polemiche infurianti in quell'epoca a proposito del tirannicidio e della sua liceità. In *Solaya*, inoltre, mancherebbe la «lección moral», poiché i nobili circasiani si fanno giustizia da soli, in base al loro codice d'onore, disprezzando e calpestando l'altrui diritto all'amore, che viene addirittura considerato delittuoso. Ma fare di questa tragedia un'opera a tesi appare quanto meno ingeneroso; *Solaya* è molto di più di una mancata lezione di morale. È innanzi tutto necessario chiedersi perché - se è vero - manchi questa lezione morale, o, meglio ancora, quale sia il vero insegnamento della tragedia, a prescindere dalle intenzioni del suo autore.

Sottolineando come la «fiereza» umana derivi piuttosto dall'insensibilità che dalla passione, Aguilar Piñal ritiene la «sensibilidad amorosa», cui allude la disperata invocazione di Solaya al cielo («¿por qué hiciste sensible al pecho humano?»), «algo nuevo en la literatura española»; tale concetto di sensibilità andrebbe inteso secondo i canoni dell'imminente «comedia lacrimosa», il che - afferma lo studioso spagnolo al termine della sua introduzione, fa di *Solaya o Los circasianos* un'opera che guarda «al futuro más que al pasado», da collocarsi «en la vanguardia de la evolución literaria, al menos como posibilidad, truncada por la censura y por la muerte» (p. 44).

Non manca il biasimo verso Cadalso che, «si tiene la intención de hacer una tragedia neoclásica, poniendo en evidencia los excesos de una pasión no controlada, carga tanto las tintas que consigue efectos opuestos» (pp. 41-42). Si tratterebbe quasi di un errore di calibratura: l'autore avrebbe scritto qualcosa che è andato al di là delle sue intenzioni. Aguilar Piñal documenta la sua ipotesi osservando come la disumanità dei personaggi vincenti, al termine del dramma, ne squalifichi il sentimento di giustizia, «mejor, la venganza social, que encarnan»; e come la simpatia del lettore-spettatore, peraltro, tenda a dirigersi esclusivamente verso «los culpables del "delito" amoroso». I due amanti godono infatti di una raffigurazione pressoché totalmente positiva: l'uno, Selin, «es presentado como un príncipe amable y

prudente, más bien moderado en sus filosóficas reflexiones»; l'altra, Solaya, «es una verdadera heroína romántica, rebelde ante los prejuicios sociales por primera vez en el teatro español»¹. Il confronto con precedenti opere (di Lope de Vega, Calderón de la Barca, Nicolás Fernández de Moratín, Corneille, Racine), incentrate anch'esse sulla tematica dell'onore, consente ad Aguilar Piñal di far risaltare maggiormente l'importanza di questa pur inedita opera cadalsiana nel teatro spagnolo dell'epoca in cui visse il suo autore. *Solaya*, dice il suo scopritore, «anuncia ya un mundo nuevo, no precisamente el del despotismo ilustrado, reglamentado y represivo, sino el de la libertad y la esaltación de las pasiones como derecho humano. Algo más que una simple expresión emocional» (pp. 42-43). Lo studioso spagnolo ritiene - riferendosi all'opera - che non si possa dubitare della sua «incompatibilidad con la doctrina política de la Ilustración (que justamente la prohibió) o con la doctrina literaria del Neoclasicismo, sometida a la razón y por tanto a las leyes de equilibrio y moderación, ejemplaridad y control de las pasiones». Sta in questo, conclude, il valore letterario di *Solaya o Los circasianos*, «sin olvidar que fue escrita en 1770² por un joven poeta de veintinueve años, que más tarde escribiría, mojando su pluma en la negra tinta de la desilusión, las *Cartas marruecas*» (p. 43).

Aguilar Piñal, infine, riassume così la sua opinione critica sull'opera di Cadalso:

Sin pretender distorsionar las conclusiones, parece evidente que el aspecto formal de la tragedia se adapta a las normas neoclásicas, tanto por la división en cinco actos y respeto a las reglas, como por el lenguaje, que huye del barroquismo metafórico para seguir la sencillez léxica y la ordenación lógica del sintagma, sin mezcla de estilos, preconizadas por la nueva escuela. Pero, al mismo tiempo, aprecio en ella una cosmovisión discordante con lo ideales propuestos por el neoclasicismo, tanto en el carácter individualizado de los personajes, que no son prototipos, sino personalidades bien diferenciadas, como en la actitud rebelde de Solaya, que sabe defender su «albedrío», el derecho a ser ella misma, frente a las exigencias del grupo social en el que ha formado, sin las cuales non

¹ F. Aguilar Piñal, «*Solaya*» en su contexto dramático, in *Coloquio internacional sobre José Cadalso* (Bologna, 26-29.X.1982), Abano Terme, Piovan, 1985, p. 41. Parlare di intenzione poetica tradita da un eccesso di "tintas" mi sembra tuttavia discutibile. L'attribuzione di intenzioni specifiche all'autore dell'opera non dovrebbe minimamente riguardarci nell'interpretazione dei significati immanenti nel testo, la cui strutturazione, sia essa lineare o frammentata in più livelli discorsivi, ci dà tutti gli elementi per ricostruire la strategia squisitamente intrinseca, non accidentale, dell'operazione poetica con cui il testo è stato costruito. In altri termini, sembra che Aguilar Piñal voglia attribuire a Cadalso - tacciandolo però di non aver saputo farla prevalere sulle altre - un'ideologia tra le tante che dialetticamente si confrontano e si affrontano nella sua tragedia; mentre invece - come cercherò di dimostrare - la rappresentazione di uno straziante ed insanabile conflitto ideologico costituisce l'essenza di quest'opera.

² Aguilar Piñal ha ritenuto in seguito di retrodatare l'opera di qualche anno.

existiría su drama íntimo. Si este exagerado «individualismo», que conduce a la muerte, resultó inaceptable para el mundo neoclásico en cuyo marco literario y cultural se presentó, parece indudable que Cadalso, en esta obra, obedeció a ciertos estímulos que no eran los propios de los españoles más rígidamente clasicistas. Cuáles fueron estos estímulos es cuestión a dilucidar por la crítica, pero yo puedo adelantar que, en mi opinión, son principalmente estímulos biográficos, consecuencia de su formación europea, y más en concreto, francesa. (p. 43)

Questo doveroso compendio, pur lacunoso, dell'interpretazione critica di Aguilar Piñal relativa a *Solaya*, non può prescindere inoltre dall'intervento con cui egli prese parte, nel 1982, al «Coloquio internacional sobre José Cadalso» di Bologna. Sulla base di altri riscontri, cadalsiani e non, la tesi di Aguilar Piñal, pur non aggiungendo molto a quanto già espresso nell'introduzione all'edizione del testo, di cui s'è dato conto qui sopra, si distingue per un giudizio che là era stato formulato in modo più sfumato.

Esta pasionada defensa del amor a la patria la hace Cadalso en una tragedia que, aun respetando las normas neoclásicas, escribe en un contexto barroco todavía. [...] Profundizando un poco más, comprobamos que la lucha interior entre el vicio y la virtud que tiene lugar en el alma de Solaya pertenece por entero a la visión barroca del mundo.³

L'opera di Cadalso andrebbe collocata, pertanto, al centro di un affollato crocevia letterario, luogo di transito della tragedia neoclassica, della «visión barroca del mundo», della riforma illuminista del teatro e del carattere preromantico dei personaggi. Accade così che, nel tentativo di inquadrare *Solaya* in un determinato ambito letterario - sia esso genere o cosmogonia o ideologia o tipologia - si giunge ad attribuire all'opera pressoché tutte le denominazioni possibili, proprie del periodo storico in cui vide la luce. Tal abbondanza di ascendenze potrebbe sfociare in un generalismo di per sé poco significativo; ma non è detto che le difficoltà di incorniciamento oggettivamente denunciate da Aguilar Piñal non possano assumere una rilevanza maggiore di quanto non appaia di primo acchito. In *Solaya*, dice lo studioso, s'incontra una «mezcla de contrarios que hacen de ella una obra singular, típica de la época de crisis ideológica en que se escribió».

Aguilar Piñal preme inoltre per una interpretazione storica del testo, «aunque - obietta egli - Cadalso buscara su argumento en la historia del cercano Oriente»: il capitano-scrittore pose la sua «pluma» al servizio del progetto politico di modernizzazione del Paese, ed il significato patriottico

³ F. Aguilar Piñal, *op. cit.*, pp. 18-19. Aguilar Piñal attribuisce all'autore l'intenzione di difendere l'amor patrio contro gli eccessi della passione amorosa; come dire, dal punto di vista poetico, che Cadalso voglia affermare un ideale neoclassico contro una - superata - "visione barocca del mondo". Proverò a dimostrare che non è - semplicemente - così.

della sfortunata vicenda di Solaya sta a dimostrare che la dura legge dello Stato prevale - hegelianamente - sui desideri, i diritti, le ambizioni del singolo; è questa, «sintetizando mucho las ideas, la pretensión política de los ilustrados»⁴.

Alla presente " rassegna " critica va integrato l'intervento di P. Álvarez de Miranda, che in un suo saggio dello stesso 1982, dopo alcune considerazioni preliminari, promette di offrirci «una lectura de Solaya que ponga de manifiesto, junto a los aspectos destacados por Aguilar Piñal, otros que me parecen igualmente importantes». Segue, purtroppo, una mera parafrasi del testo cadalsiano, e per saperne di più dobbiamo attendere le ultimissime pagine del saggio, ch'è già di per sé abbastanza breve, dove Álvarez de Miranda giunge alla seguente conclusione: «*Solaya* es una moneda de dos caras: podemos subrayar, según prefiramos, la importancia de cualquiera de las dos, pero sin que ello nos haga olvidar la existencia de la otra». In *Solaya*, secondo Álvarez de Miranda, non è solo il sentimento barocco di «honra personal» ad essere superato, bensì anche lo stesso codice d'onore collettivo: portato alle estreme conseguenze di un fanatismo incapace di riconoscere altro che non sia la propria cieca legge, l'onore difeso dai circasiani va al di là dell'umano, come afferma il padre di Solaya, nelle ultime battute, che ormai inutilmente rinfaccia al figlio fratricida un delitto contro la Natura. Il proposito di Cadalso sarebbe allora di natura specificamente pedagogica: insegnare al lettore-spettatore a «controlar la pasión fanática del honor».

A giudicare da quanto sin qui riportato, nell'interpretazione dei due studiosi interpellati, prevale una lettura sociologica di *Solaya o Los circasianos*: dramma dell'onore, o dramma dell'onore fanatico. Restano evidentemente, come ammesso da Aguilar Piñal, alcuni punti in sospeso, soprattutto per quanto riguarda l'aspetto genetico del testo. Ma anche la questione del significato, a mio parere, non sembra esser stata del tutto esaurita. Si può certamente condividere, con i due studiosi summenzionati, l'impressione di trovarsi di fronte a una grande varietà di temi, motivi e tesi, che fanno di *Solaya* un testo di ragguardevole interesse. Detto questo, è ora mia responsabilità sostenere l'apprezzamento e le mie perplessità critiche con un'adeguata e documentata argomentazione.

IL TITOLO

Per comodità, si può procedere a un'analisi del testo circumnavigando con una breve riflessione il titolo dell'opera: *Solaya o Los circasianos*. È un titolo bimembre, come molti altri, e che Genette definirebbe "titolo soggetto", o "titolo tematico", suddiviso in "titolo" (*Solaya*) e "sottotitolo" (o *Los circasianos*). Ma mentre *Ariel, ou la Vie de Shelley* è per il

⁴ *Ibidem*.

narratologo francese «un titolo [...] compatto [...] indubbiamente perché la congiunzione *ou* congiunge molto di più di quanto non disgiunga»⁵, in *Solaya o Los Circasianos*, per quanto la doppia titolazione possa rientrare in una tradizione letteraria consolidata, la congiunzione *o* ben informa sulla disgiunzione semantico-funzionale vigente tra il personaggio individuale "Solaya", e il personaggio collettivo "Los circasianos", anticipandone l'opposizione sul piano dell'intreccio. Il personaggio eponimo della tragedia è inoltre un donna, contrapposta a una collettività, ed anche questo aspetto risulterà nient'affatto trascurabile, a sipario definitivamente chiuso. Non voglio trascurare inoltre che, malgrado l'ovvia necessità puramente grammaticale, "circasianos" è un sostantivo maschile che ben si accorda con il genere effettivo di coloro che sono opposti al personaggio femminile individuale. Vi è poi l'elemento esotico richiamato dal titolo: un nome femminile, *ipso facto* carico di fascino orientaleggiante, ed un'indicazione etnico-geografica, anticipatrice dell'ambientazione del testo drammatico. La localizzazione dell'azione scenica nella Circasia caucasica, per quanto atipica (a detta di Aguilar Piñal), non è affatto estranea alla moda esotistica imperante nei maggiori teatri europei nella seconda metà del Settecento, che prediligeva i paesi arabi e la Persia (per tacer della Cina) quali luoghi deputati per le ambientazioni teatrali relative all'Oriente⁶.

Restando in ambito paratestuale, possiamo prendere in considerazione la lista dei personaggi che, per saltare subito alle conclusioni, schematizzerei in base a categorie oppostive elementari: sesso e gruppo etnico.

I personaggi veri e propri, aventi cioè il privilegio di parlare in scena, sono nove: sette circassi e due tartari. Le comparse comprendono dame e soldati circassi, e «guardia de tártaros». A parte le comparse, le donne importanti per lo svolgimento dell'azione drammatica sono solo due, entrambe del campo circasso: Solaya, la protagonista, e Casalia, sua confidente. La scarsa presenza femminile nella tragedia ha però una sua ragion d'essere: il tartaro Selin è giunto presso i circassi per riscuotere il tributo di schiave da portare a suo padre, il «Kan de Tartaria»; le «damas circasianas» sono infatti le sfortunate estratte a sorte per essere consegnate a Selin. Ciononostante, in termini di presenza scenica, ma soprattutto dal punto di vista del significato testuale, l'assenza di donne nel gruppo tartaro, unita alla diseguaglianza numerica complessiva, conferisce ad esso un potenziale d'azione drammatica già in partenza minoritario: quasi una predestinazione alla sconfitta, benché tra i due sistemi di personaggi, oppositori di Solaya *vs* aiutanti di Solaya, sia ovviamente il secondo ad avvantaggiarsi dell'operato della protagonista.

⁵ G. Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987 (trad. it. di C. M. Cederna, *Soglie*, Torino, Einaudi, 1989, p. 58).

⁶ Ved. qui oltre, "Appendice II: La Persia e la Georgia di Carlo Goldoni".

TARTARI CIRCASSI

UOMINI

Selin, «hijo del Kan Hadrio, «anciano nobile de Circasia) de Tartaria»
Heraclio, «su hijo mayor»
Kaulin, «confidente
Casiro, «su hijo menor» de Selin»
Dos Oficiales
(Guardia) (Soldados)

DONNE

Solaya, «su hija» [di Hadrio]
Casalia, «confidenta de Solaya»
(Damas)

Qualcosa va detto anche riguardo ai nomi dei personaggi, per i quali vale quanto osservato da Aguilar Piñal:

Como revelan los propios nombres de los protagonistas, Circasia es una región de tradición grecobizantina (Heraclio, Hadrio, Casiro), mientras que los nombres tártaros (Selin, Kaulin) están islamizados⁷. Esto podría hacer pensar en una rivalidad de carácter religioso, además de político. (p. 54)

A dir il vero, può suscitare qualche problema di inquadramento il nome della protagonista, che sembrerebbe in assonanza con il più noto nome Soraya, di origine persiana.

L'INCIPIT

Tradizione vuole che si prenda ora in esame la scena iniziale della tragedia, poiché l'*incipit* testuale è di solito il punto in cui l'enunciatore imposta ed orienta l'azione scenica, esponendo ed illustrando i significati che saranno elaborati.

Secondo quanto illustratoci da Aguilar Piñal, il testo manoscritto di *Solaya* fu redatto da due e forse tre copisti contemporanei di Cadalso, come è provato dall'alterno zelo rivolto alla ripartizione delle scene, numerate nella loro successione solo per gli atti II, III e V. Il primo atto, della durata di 392 versi, è dunque un *continuum* fino al secondo, benché chiaramente

⁷ Selim è il nome del protagonista di *I gioielli indiscreti* (1747) di Diderot, «vero e proprio trattato dei temi dell'estetica settecentesca», spiega E. Franzini, in *L'estetica del Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1995, p. 45.

scandito dall'uscita e dall'entrata in scena dei vari personaggi. Nei primi 182 versi troviamo Hadrio, Casiro ed Heraclio, in un luogo denominato «Palacio de Hadrio». Successivamente, usciti i primi due, appare finalmente la protagonista, di lì a poco seguita dal suo amante Selin.

Dei tre personaggi Heraclio è la figura centrale⁸, il mediatore tra la sua famiglia e sua sorella Solaya. L'apertura del sipario spinge immediatamente in alto il livello di *pathos*, come testimonia la serie di esclamativi ed interrogativi indirizzati dai due figli di Hadrio, Casiro ed Heraclio, al padre, del quale si descrive il commosso stato d'animo. "Inferendola da alcune circostanze"⁹, al verso 86 Heraclio indovina la causa della depressione paterna, e pronuncia il nome della sorella, Solaya, cui il padre fa eco con inequivocabile imprecazione accusatoria: «¡Ay, hija desgraciada!». L'«enigma» viene risolto da Heraclio:

Casiro, escucha lo que yo comprendo.
Ausente está de casa nuestra hermana.
Yo noté que Selin, en la mañana
que ella acudió, con otras, al sorteo,
amante la miraba, con deseo
de que la suerte se le destinase
y del seno paterno la arrancase.
(vv. 88-94)

La conferma del padre, «ya la perdimos», suscita la proposta di Casiro, «vamos a buscarla», che, interrogato sull'obiettivo di tale intento, completa già il proprio autoritratto ostentando un atteggiamento intransigente: «¿Qué? Matarla» (v. 96). Heraclio si mostra, a modo suo, di diverso avviso: «No, Casiro, suspende; mejor fuera/ al tártaro matar» (vv. 97-98). Casiro non si lascia certo pregare: «Sí, vamos, muera» (v. 98).

Si noti come la successiva replica dell'anziano Hadrio prenda in considerazione la sacralità di un ambasciatore straniero, qual è Selin, piuttosto che il proprio stretto rapporto parentale con Solaya:

No. No hagas tal, ¡oh joven arrojado!
El es Embajador, y es un sagrado
el Palacio en que habita. (vv. 99-101)
La reazione di Casiro riassume la trama della tragedia:
¿Qué te espanta?
El fuero pierde aquél que lo quebranta.
No, Padre. Y si en tu hija está el desdoro,
tu hijo volverá por tu decoro.
Arda el palacio, en cuya estancia habita
el crimen que te agravia y que me irrita.

⁸ La sua presenza in scena, contando il numero di versi a lui attribuito, copre circa il 40% di tutto il primo atto.

⁹ «[...] sólo lo infiero/ de algunas circunstancias» (vv. 76-77).

Queden en sus ruinas sepultados
aquesos dos objetos desgraciados
de tu dolor y mi venganza.
(vv. 101-109)

L'opposizione «desdoro»/«decoro» è l'emblema dell'intera azione drammatica, ma non meno interessante è l'esatta predizione di quanto accadrà nel finale: il palazzo sarà dato alle fiamme, i due amanti saranno assassinati.

Casiro definisce la relazione amorosa tra Solaya e Selin un «crimen», e di conseguenza s'intende che la legge vigente, per Casiro come per suo padre e suo fratello, è quella dell'onore, da tale «crimen» violata.

Gli oppositori - che funzionalmente possiamo denominare "sistema di Hadrio", od anche "partito dell'onore" - definiscono la loro strategia già in questo primo scorcio di tragedia: tentare di riprendersi la congiunta "rapita" loro, dapprima con la persuasione, e poi, a mali estremi, con la forza. Heraclio e Casiro sono i bracci tattici di questa strategia amministrata da Hadrio, come poco prima il loro fugace profilo aveva illustrato:

¡Con cuanta complacencia, oh hijos, miro
de mi vigor pasado en ti Casiro,
y de mi actual prudencia Heraclio amado,
en tu persona[...] (vv. 47-50)

In base a questa marcata differenza attitudinale, Hadrio frena la bellicosità di Casiro¹⁰, ed investe Heraclio della missione "pacifica", spinto peraltro da considerazioni di circostanza:

No, no, Casiro,
detente; yo lo mando y me retiro.
Conmigo ven. Tan ardua diligencia
mejor fío de Heraclio en la prudencia
que de tu ardor. (vv. 153-157)
Tú, Heraclio, cuando llegues
a ver que no te bastan persuasiones,
avísame, que entonces mis razones
pasarán de los labios a las manos.
Solaya tiene padre. (vv. 164-168)
Reserva a otro tiempo esos furores;
en éste más conviene la prudencia. (vv. 768-769)

¹⁰ Casiro minaccia di morte addirittura il fratello, nel caso si mostri indulgente verso Solaya («Si la excusas, con el mismo acero/ Solaya ha de morir, y tú primero» - vv. 179-180). Il suo ascendente sul fratello maggiore, nonostante la maggior saggezza attribuita a questi, coinvolgerà Heraclio in un giuramento che sarà fatale per le sorti di Solaya e della tragedia stessa: «CASIRO - Pero antes jura, sin compadecerte,/ al uno y al otro amante, dar la muerte.// HERACLIO - Lo juro» (vv. 1329-1331).

Anche se il seguito dell'azione drammatica rappresenterà il precipitare degli eventi come un effetto dell'inarrestabile "passione" dell'onore, si può tuttavia notare come il finale della vicenda, tragica opzione tra due o tre alternative¹¹, sia stato previsto e premeditato sin dall'inizio; dunque non epilogo di un improvviso accesso d'ira, ma piuttosto esito di un accorto e ponderato ragionamento "politico", direi machiavellico, che testimonia probabilmente la prevalenza dell'enunciazione sul livello narrativo. La violenza di Casiro sarà tenuta di scorta e ben innescata sino alla fine, dove sarà fatta brillare dalla logica dei significati ideologici inesorabilmente coagulatisi intorno al *discorso dell'onore*. L'accennata disquisizione sul *modo* di risolvere la questione d'onore, aperta dalla defezione di Solaya, non costituisce un passaggio meramente incidentale dell'argomentazione drammatica propria del "partito dell'onore": essa è in realtà il primo segmento di un altro e sino a oggi trascurato *discorso* inscritto nel testo: il *discorso sullo stile*. Tratterò questo tema più oltre.

La seconda parte del primo atto presenta in scena l'onnipresente Heraclio e sua sorella Solaya, accompagnata dalla «confidenta» Casalia e da alcune «guardias de tártaros». Heraclio ne preannuncia l'arrivo, descrivendone lo stato di allegria mista a un «extraño sentimiento», agitato da un «aciago pensamiento». Solaya mostra di temere l'incontro col fratello:

Ya llega; ya la turba mi presencia.
Me mira, tiembla, llora, se detiene,
tropieza, mas Casalia la sostiene[...]
(vv. 192-194)

Heraclio le si para davanti, e riassume con veemenza i termini dell'infrazione da lei commessa: disprezza la sua «flaqueza», biasima il suo «capricho necio y vano» di preferire «el tálamo afrentoso del tirano» a «[su] Padre, [su] casa, [su] nobleza». Contrapponendosi al «vicio» della sorella, si erge a rappresentante della «virtud», cui la «desdichada» viene richiamata a rendere «honor». Ottiene di restare a tu per tu con Solaya, quindi accusa il

¹¹ Il facinoroso Casiro, ovviamente, riduce a una coppia di analoghi le due alternative possibili: «o morir o matar nos es forzoso./ Un solo medio queda decoroso/ al infeliz a quien hirió la suerte. // HERACLIO - ¿Y cuál es ese medio, di? // CASIRO - La muerte.» (vv. 147-150). Più avanti, come vedremo, tra l'uccidere e l'essere uccisi farà brevemente capolino la terza alternativa, quella dettata dalla «razón», che il partito dell'onore prenderà in considerazione senza troppo crederci: lasciar scegliere la diretta interessata, Solaya. Le riflessioni di M. Fabbri sulla filosofia di vita evidenziata da Cadalso nelle sue *Cartas marruecas*, sembrano poterci sostenere nell'interpretare *Solaya* come una tragedia della "mancata ragionevolezza": «A lo largo de las *Cartas* - scrive Fabbri - aparecen expresiones que proponen una filosofía de la vida basada en el dominio de las pasiones, la superación de las adversidades, y lejos de las vanidades del mundo, la conquista de la tranquilidad interior. Constantemente se anhela una conducta prudente y honesta; un comportamiento inspirado en la "honradez y virtud"» (M. Fabbri, *Don José Cadalso relator de las «Cartas marruecas»*, in AA.VV., *Coloquio internacional...*, cit., P. 131).

«tirano» di infrangere «las leyes más sagradas», ma la donna lo difende senza esitare:

No con esas injurias extremadas
 ultrajes a Selin. ¡Ay, no merece
 tales agravios el que me parece
 tan digno de mi amor. No, no es tirano.
 ¡Qué poco le conoces! Es humano,
 que leyes quebrantó. Si es él amable,
 y mi pecho le amó, será loable
 tan dulce unión; no intentes dividirla.
 El cielo la trazó, debo seguirla.
 (vv. 226-234)

Naturalmente Heraclio non rinuncia, e infligge a Solaya una raffica di sei versi interrogativi, in cui ricorda quali sono i valori in gioco: virtù, dolore e pianto di padre e fratelli, l'afflizione generale della Circasia, contrapposti all'amore per Selin.

La donna ha già superato la sua crisi iniziale e, in tutta risposta alle sollecitazioni emotive rivoltele, enuncia la sua filosofia eroica, le sue intenzioni, pondera i valori sui due piatti della bilancia, ma anche parla di sacrificio, il che ancora una volta prefigura il finale della tragedia. Val la pena di seguirne l'intero intervento:

No creas que en mi pecho se borraron
 los sólidos principios que grabaron
 en él mi educación y noble cuna:
 pero tu diligencia es importuna.
 Esos vínculos mismos poderosos
 de mi Padre y hermanos amorosos,
 de Patria, casa, sangre y conveniencia,
 el héroe rompe en su marcial violencia,
 y el que cruza los mares avariento
 con leño débil y mudable viento.¹²
 Quien me obliga es Amor. ¿Y quién no sabe
 el atractivo poderoso y suave
 con que suplica y manda a un mismo instante?
 ¿Por qué no podré yo, feliz amante,
 hacer el mismo sacrificio que hace
 aquel que a su codicia satisface?
 ¿O aquel que por el campo devastado,
 de sangre ajena y propia va manchado?
 (vv. 241-258)

¹² Cfr. F. Petrarca, *Canzoniere*, LXXXVIII, vv. 10-11: «Fra sì contrari venti, in frale barca/ Mi trovo in alto mar, senza governo».

Solaya si attribuisce dunque un ruolo eroico, conscia del proprio comportamento sovversivo, e giustifica la propria scelta di campo denunciando la forza persuasiva, «el atractivo poderoso y suave» dell'Amore. Il motivo della "forza dell'amore" è ovviamente quanto di più convenzionale e canonico ci si potesse attendere, date le premesse testuali e contestuali. Non per questo dobbiamo impedirci di risalire a una delle fonti del dibattito letterario e filosofico sull'amore, Platone: nel suo *Simposio*, Socrate racconta ai suoi ascoltatori della conversazione sostenuta con una «sapiente sacerdotessa straniera, Diotima di Mantinea». Ne richiamo alcuni concetti mediati da Octavio Paz, che a tale scritto platonico ha dedicato alcune pagine della sua riflessione sull'amore e sull'erotismo.

Amore non è bello: desidera la bellezza. Tutti gli uomini desiderano. Tale desiderio è ansia di possedere il meglio: lo stratega desidera ottenere la vittoria, il poeta comporre un inno di insuperabile bellezza, il ceramista fabbricare anfore perfette, il commerciante accumulare beni e denaro. E cosa desidera l'amante? Cerca la bellezza, l'avvenenza umana. L'amore nasce alla vista di una persona bella. Così dunque, anche se il desiderio è universale e sprona tutti, ognuno desidera qualcosa di diverso: chi questo, chi quello. L'amore è una delle forme in cui si manifesta il desiderio universale, e consiste nell'attrazione per la bellezza umana. A questo punto, Diotima mette in guardia Socrate: l'amore non è semplice. È un miscuglio composto da vari elementi, uniti e animati dal desiderio. Anche il suo oggetto non è semplice, e cambia in continuazione.¹³

Non può sfuggire come, nell'elenco degli uomini mossi dal desiderio, figurino lo stratega (cioè un militare), il poeta, il commerciante e, ovviamente, l'amante: Solaya, l'abbiamo visto, proprio come amante rivendica sul piano morale ed esistenziale gli stessi diritti comunemente riconosciuti ai citati individui mossi dal desiderio, pur senza menzionare la figura del poeta, né quella del ceramista.

Ritornando a *Solaya*, nella replica di Heraclio all'appassionata sorella incontriamo l'argomento dell'onore tradito, che si avvale ora delle esplicite «amenazas justas y severas» di «delito y castigo» per Solaya, personificate nell'evocazione di Casiro: «criado con rigor desde su infancia/ entre las tropas, sólo honor le alienta./ Cuando supo tu error y nuestra afrenta./ su cólera intentó[...]» (vv. 266-269). Solaya non si lascia intimidire, e reagisce anche alla precedente accusa di «flaqueza», avendo ben inteso, come in seguito sarà più chiaro, che è in discussione la «flaqueza» di tutto il genere femminile:

Las mujeres
(mujeres como yo) de mi entereza,
de mi resolución y mi firmeza,
si no se rinden al halago y gusto,
menos se rendirán al débil susto

¹³ O. Paz, *Llama doble*, New York, Harcourt Brace and Company, 1993 (trad. it. di M. Lamberti, *La duplice fiamma*, Milano, Garzanti, 1994, pp. 36-37).

de tales amenazas. Vuelve, vuelve
y diles que Solaya se resuelve
a proseguir constante en su palabra:
que ninguna razón su pecho labra.

Il partito dell'onore incarna una società misogina, in cui, come s'è capito, la donne devono agire nel pieno rispetto delle regole stabilite e sorvegliate dai maschi, particolarmente in osservanza e a tutela di quell'onore su cui essi solitamente fondano la loro identità, la loro stessa maschilità. Si tratta delle ben note dolenti note: il gruppo maschile accusa un'aggressione simbolica al suo potere di dominio sulla donna; i giovani maschi, alla ricerca di una propria identità sessuale, hanno già introiettato il modello di comportamento che li spinge a costruire e a difendere la loro immagine pubblica, e a dimostrare quindi di saper farsi rispettare, di saper dominare le femmine del gruppo. José Cadalso tratteggia con cura il ritratto psicologico di questi uomini improvvisamente scossi nelle loro certezze, e opera con maestria nel differenziare i tre tipi maschili del partito dell'onore, conferendo a ciascuno un'individualità ben definita, pur all'interno di un gruppo motivato e mosso dai medesimi valori.

La fiera risposta di Solaya a Heraclio contrappone al modello ordinario di donna, sottomessa al dominio maschile, un antimodello eroico per definizione data, che si configura sin da queste prime battute come il polo ideologico contro cui lotterà strenuamente il partito dell'onore. Vista da questa prospettiva, la vicenda drammatica appare come la narrazione di uno scontro tra chi vuol decidere autonomamente le proprie azioni (Solaya), e chi invece vuol negare l'altrui libero arbitrio (Hadrio, Casiro ed Heraclio). Si noti che, ancora una volta, il testo predice il finale della tragedia: «las mujeres (mujeres como yo) [...] menos se rendirán al débil susto de tales amenazas».

Quale opinione serbino delle donne i difensori dell'onore, risalta nitidamente da ciò che Hadrio dice a Selin, accusato di aver circuito e plagiato Solaya:

¿Te parece, Selin, que es muy distante
de robo, aquel falaz acento amante
que a las mujeres sirve de violencia,
y en sus pechos inspira tal demencia,
que ni pueden ni saben defenderse?
Por más que por ladrón debe tenerse
quien del alma las fuerzas ha robado.
[...]
¿No conoces
que son traidores las amantes voces
con que persuades su inocente oído,
conducto de su pecho seducido?
¿Tú, Príncipe te llamas? Considera
que abates lo eminente de tu esfera.
Mira que las empresas más gloriosas

suele hacerlas amor ignominiosas.
(vv. 585-602)

L'amore è una «demencia», indotta con criminali arti persuasive: ritorna un esplicito riferimento alle tecniche di persuasione, che, a detta di Hadrio, trovano più facile preda nel gentil sesso. Far innamorare, sedurre, è rubare: tesi (letterariamente) interessante, non nuova, certo (si pensi ai vari Don Juan), specialmente se esposta da chi padroneggia la tecnica oratoria. Di Hadrio sapremo infatti - se non bastasse la *performance* sin qui proposita - che è famoso proprio per il suo saper parlare in pubblico. È rispettato anche per la sua saggezza ed ammirato dallo stesso Selin, resone edotto da Solaya.

Solaya, de su Padre me ha contado
la grande autoridad en el Senado.
Contóme que al Senado, el mismo día
que se trató de la embajada mía,
expuso sabio, con razones fuertes,
de la guerra y la paz las varias suertes,
que, en vano, algunos mozos atrevidos
(por nobles, no por sabios admitidos)
por la guerra la paz dejar querían,
porque su bien y mal no conocían.
Hadrio explicó los males de la guerra,
los muchos daños que esta voz encierra,
con tal dominio, sin envanecerse,
que hacía a los demás estremecerse.
La paz firmaron todos los prudentes;
aun los jóvenes mismos más ardientes
la razón conocieron, la abrazaron,
y de su intrepidez se avergonzaron.
¡Tanto puede en los pechos generosos
el respeto a los sabios virtuosos!
(vv. 405-424)¹⁴

Sin qui, la definizione di uomo saggio, in un senso sinceramente positivo, calza senz'altro; ma l'anziano «magistrado», nell'occasione narrata da Solaya, aveva saputo assicurare i giovani "raffreddati" dalla sua perorazione della prudenza, «procurando no humillarlos», e, anzi, «para otros lances conservarlos»:

Juventud, con gusto os veo
manifestar tan eficaz deseo.
La Patria estima vuestro ardor guerrero;
si conviniera su rigor severo,

¹⁴ Il corsivo nelle citazioni del testo è mio, come anche in seguito, salvo indicazione contraria.

nuestra gloriosa sangre aceptarí;
 ya os llegará de derramarla el día.
 Hasta entonces, gozad la paz presente,
 pero nunca abuséis del indolente
 ocio y lujo, que reina en su sosiego¹⁵.

Hadrio parlava dunque in base a considerazioni di "convenienza", di opportunità insomma, rivolgendosi ai giovani circassi esattamente come, nel primo atto, si era rivolto a suo figlio Casiro: prima la prudenza, poi la violenza, che va tuttavia tenuta accesa sotto la cenere. Conoscendo il finale della tragedia, è facile dire che questo *flash-back* rientra nella categoria delle molte predizioni disseminate nel testo; l'atteggiamento di Hadrio, dunque, tradisce una spiccata predilezione per la soluzione militare dei problemi (e la caratterizzazione attribuita da Cadalso ai figli di Hadrio è perfettamente conforme all'impronta paterna). Questo aspetto è a mio avviso di notevole interesse, perché - apparentemente - di due gruppi antagonisti (il partito dell'onore e il partito, chiamiamolo così, del libero arbitrio, o anche dell'amore) agiscono mossi dalle rispettive divoranti (presunte, pretese) passioni. Mi sembra di poter dire - forte anche di altre prove a favore - che nel partito dell'onore prevale una visione del potere gestito tramite un uso squisitamente politico (ossia: opportunistico) del linguaggio. In altre parole, il discorso dell'onore scorre in parallelo con il discorso della persuasione, della doppiezza, del - forzando un poco - fine che giustifica i mezzi.

In amore, invece - e qui cambiamo campo - non tutto è permesso. Ci avviamo ad assistere a un malinteso e, come si sa, il travisamento dei segni - ossia l'incompetenza semiotica - è l'attitudine tipica degli innamorati.

Credutosi abbandonato, Selin accusa Solaya e il proprio «pecho» di averlo ingannato, allontanandolo dal suo «deber preciso», le sue incombenze di ambasciatore¹⁶. La donna è ovviamente travolta dalla veemenza dell'amato, e lo accusa di usare mezzi subdoli per mettere alla prova l'amore di lei:

Pero el *estilo* que usas al presente
 es ingrato, Selin; tan diferente
 que no lo entiendo. Me hablas con tibieza.
 Si acaso es amorosa sutileza
 por probar el estado de mi pecho,
 me agravias si no vives satisfecho.
 (vv. 1107-1112)

¹⁵ Aguilar Piñal riferisce piuttosto al «siglo ilustrado» le raccomandazioni concernenti «su amor a la paz y al trabajo y su menosprecio por el "indolente ocio y lujo", que es el peligro de una paz prolongada» (*Solaya*, cit., p. 73, nota ai vv. 415-435).

¹⁶ Secondo R. Frolidi, «el hombre, para él <Cadalso> es conciencia moral sobre todo, y convicción de un deber que cumplir» (*Apuntaciones sobre el pensamiento de Cadalso*, in AA.VV., *Coloquio internacional...*, cit., p. 144).

Si parla di «estilo», di tattiche linguistiche, elementi tradizionalmente di pertinenza dell'espressione artistica, come nitidamente emerge nella risposta di Selin:

No, señora; no es *arte*, ni he creído
que pueda en el amor ser permitido.
Es solo haber sabido que a tu amante
ya te has cansado de vivir constante.
Tu Patria más te mueve; en ella queda,
deja que yo a la mía volver pueda.
también tengo yo Patria y padre; es justo
que no me prives de este mismo gusto.
(vv. 1113-1120)

La concezione dell'amore manifestata da Hadrio e da Selin non può essere più antitetica: per Hadrio l'amore è un inganno, un furto, operato ai danni delle donne deboli e ingenua; per Selin è invece sinonimo di rapporto spontaneo e leale, senza doppiezza, senz'arte. Entrambe le interpretazioni giocano intorno a un'idea della retorica che per l'uno è strumento di dominio, per l'altro strumento estraneo alla sfera dei sentimenti amorosi. In altri termini, per Hadrio e figli anche l'amore si serve di strumenti di persuasione, distoglie l'uomo dalle sue più alte incombenze (difendere il proprio onore), la donna dall'ubbidienza alle regole; per Selin, sino a un certo punto, l'amore è un ambito separato dalla sfera del sociale, nel quale non si comunica tramite i comuni artifici retorici. È - si noti - Selin a enunciare questa visione "positiva" dell'amore, mentre Solaya sembra appartenere di diritto alla famiglia e alla cultura da cui proviene, come testimoniano le sue parole, già ascoltate in precedenza:

Quien me obliga es Amor. ¿Y quién no sabe
el atractivo poderoso y suave
con que suplica y manda a un mismo instante?

Selin sostiene invece che dalla passione amorosa sgorga un linguaggio spontaneo, non costruito; mentre dalla "passione d'onore" trasudano la cultura, l'educazione, la formazione imposte dal gruppo sociale ai suoi membri (come dimostra il caso di Casiro «criado con rigor desde su infancia», e dei giovani circassi che, per scelta di opportunismo politico, vengono tenuti in disparte, con l'ordine però di scaldarsi i muscoli e tenersi pronti). Tramite la cultura dell'onore il gruppo agisce *nei* suoi difensori; poiché l'amore è un sentimento privato, il gruppo non ha invece alcun potere sull'individuo. La denuncia contro la cultura dell'onore è alta e forte, ancor prima che si consumi il tragico (e contraddittorio) epilogo.

La prova della diversità di sentire tra Solaya e Selin, i quali appaiono peraltro innamorati l'uno dell'altra senza riserva alcuna, si ha sin dal primo atto, al quale ritorniamo, dopo aver trattenuto a lungo Selin dietro le quinte, impedendone l'imminente esordio in scena.

Avevamo lasciato Heraclio e sua sorella impegnati a misurarsi in un duello verbale, con Solaya ormai sicura della propria posizione; preannunciato da Casalia, sopraggiunge però Selin, e qui Solaya gli mente, benché al fine di salvare la vita al congiunto:

Te excusaré diciendo que has venido,
de saber mi destino complacido,
a despedirte de una hermana amada;
que mi resolución está aprobada
por Hadrio y por Casiro, nuestro hermano.
(vv. 289-293)

Selin non sospetta di nulla e, ripresosi da un subitaneo accesso di sospettosa gelosia, esce nuovamente di scena, per recarsi a inviare a suo padre notizie del suo fidanzamento, non senza aver disposto di invitare presso di lui gli altri familiari di Solaya.

Rimasto nuovamente solo con la sorella, Heraclio la rimprovera aspramente per averlo coinvolto nella menzognera messinscena. Solaya gli risponde in puro spirito machiavellico:

Remedio fue, sin duda, duro y grave,
pero en tan fuerte mal otro no cabe.
(vv. 325-326)

Ora Solaya propone al fratello addirittura di mentire al proprio padre:

Finge astuto,
con Hadrio, que tu encargo tuvo fruto,
que ya me aparto de mi amante idea.
Haz que Selin equivocado crea
que a confirmarme en su camino vienes.
Así mi muerte y su rigor detienes,
pues si mi Padre encuentra su esperanza
frustrada, temo la mayor venganza.
Y si sabe Selin que tú quisiste
privarle de mi amor, ¡ay de ti triste!
(vv. 327-336)

Heraclio è al culmine dell'indignazione:

¿Fingir yo? ¿Me aconsejas tú que mienta?
¡Tienes mi sangre, sin temer mi afrenta!
Si tanto de tu honor te has olvidado,
yo no me olvido; estoy acostumbrado
a despreciar los bienes que se adquieren
por medios bajos, que a lo noble hieren.
[...]
Selin a nuestras gentes ha llamado.

Al declararles lo que tú dijiste,
sin saber que con *arte* lo fingiste,
cuando oigan a Selin agradecido,
juzgando que este bien les ha debido,
siendo así que a su intento se opusieron,
¿cómo saldrás?
(vv. 337-352)

Ritorna il discorso intorno all'arte della finzione, che consiste evidentemente in una tecnica di manipolazione del linguaggio, di cui lo stesso Heraclio dà un saggio, all'affermare di essere abituato¹⁷ a disprezzare i beni acquisiti con mezzi "bassi": il seguito mostrerà invece come i circassi, diretti da Hadrio, violeranno la parola data a Selin, e precisamente tramite l'esercizio di una subdola persuasione nei confronti di Solaya. Si desume, peraltro, che i "mezzi bassi", cioè l'uso persuasivo e manipolatorio del linguaggio, si contrappongono a "mezzi alti": non tanto l'onestà e la lealtà, sembrerebbe di capire, quanto piuttosto, con tutta probabilità, l'uso delle armi.

L'agire intuitivo di Solaya si estrinseca nella sua replica - ancora una volta - profetica:

Los astros, que me dieron
resolución para emprender el lance,
me sacarán de tan terrible trance;
y si me deja el cielo, yo te juro
que en tanto mal, mi corazón seguro
sabrà mirar la muerte con sosiego.
Selin, el gran Selin, de amores ciego,
no conoce más bien que mi esperanza,
ni recela más mal que mi tardanza.
Mi muerte vengará; yo la desprecio.
(vv. 352-361)

Gli astri, il cielo, la morte: Solaya si affida dunque al destino, ma disegna già il suo futuro atteggiamento di fronte a un'eventuale fortuna avversa. Il primo atto sta per terminare, e quasi tutti i motivi principali della tragedia sono stati illustrati; resta il tempo per l'ultimo ammonimento di Heraclio, che sui due piatti della bilancia oppone «el logro de un amor» a «de tu familia la ruina», e addirittura alla «Patria», venduta «a tan bajo precio». Il circasso mostra inoltre di sapere - quando necessario - mistificare i fatti, per un fine giustificato:

Y mientras te resuelves, yo detengo

¹⁷ L'accento all'abitudine, ossia all'educazione ricevuta, da parte di Heraclio, è inoltre una buona controprova di quanto sostenuto sopra, riguardo alla formazione culturale imposta ai giovani circassi dal gruppo etnico di appartenenza.

a tu Padre y mi hermano, y les prevengo
que ha sido engaño tuyo artificioso
para evitar el lance más furioso.
Aparta con prudencia los rigores
del rayo de los cielos vengadores,
que por castigo de tu ligereza
amenazan, Solaya, tu cabeza.
(vv. 367-374)

Alla notizia dell'imminente arrivo del padre, Solaya lamenta di non poterne sostenere lo sguardo, e si ritira «confusa», incapace di «espresar las penas» che le procura il solo udire il nome del padre, per trovare «en tanto mal remedios».

Chiude l'atto Heraclio, e si tratta, invero, di sei versi che proiettano un'ombra minacciosa sul prosieguo della storia:

¿Adónde lo hallarás? Ya no te sigo.
Decid, oh cielos, qué mayor castigo,
qué más llamas y furias infernales
para pena y terror de los mortales,
que el interior verdugo y el suplicio
que en el vicioso deja el mismo vicio.
(vv. 387-392)

Il motivo delle fiamme infernali, qui evocato per metaforizzare il tumulto della passione che, a detta di Heraclio sconvolgono l'animo del «vicioso», rinvia per l'ennesima volta al letteralmente infuocato finale della tragedia; non di minor importanza è, tuttavia, la figura del palazzo, che potrebbe veicolare significati anche non strettamente legati alla mera esigenza di ambientazione.

IL LUOGO DELL'AZIONE: IL PALAZZO, IL FUOCO

Fedelmente alla norma aristotelica, l'azione scenica di *Solaya o Los circasianos* si dipana per intero nel «Palacio di Hadrio», che comprende «salas» (v.7), «avenidas» (v. 730), «cuartos y escaleras» (v. 1317), e un «templo» (v. 1369).

Se ne dà una prima notizia indiretta, oltre che nelle indicazioni preliminari («Acción en el Palacio de Hadrio. Están Hadrio, Heraclio y Casiro»), già nei primissimi versi, poiché il vecchio circasso, allo spuntar del sole, esce fuori, «de [su] casa acompañado/ solo de [sus] hijos» (v. 3). Ma il primo importante riferimento si ha ai vv. 100-101, quando Hadrio, allarmato dalle bellicose dichiarazioni dei suoi figli, cerca di opporre loro un

argomento che partecipa del sentimento dell'onore, della lealtà e della religione al tempo stesso:

El [Selin] es Embajador, y es un sagrado
el *Palacio* en que habita.

La replica di Casiro è quanto più aspra possibile, e ne connota appropriatamente la violenta personalità scenica:

Arda el *palacio*, en cuya estancia habita
el crimen que te agravia y que me irrita.
Queden en sus ruinas sepultados
aquesos dos objetos desgraciados
de tu dolor y de mi venganza.
(vv. 105-109)

Ho già sottolineato il valore predittivo di questa imprecazione, cui fa eco, molto più avanti, l'invocazione di Heraclio contro la sorella:

¡Ay! ¿cómo el cielo a tu delito, airado,
no truena, y con el rayo más severo
tu pecho, este *palacio*, el orbe entero,
no aterra, rompe y hunde? ¿Cómo aguanta
delito tan atroz, infamia tanta?
(vv. 1286-1290)¹⁸

Puntualmente giunge il momento della distruzione; lo annunzia Casalia, al riferire dei combattimenti innescati dai circassi contro i tartari di Selin:

El *palacio* en horrores está ardiendo;
todo es estrago, incendio, sangre y muerte.
Tal es, Heraclio, la infelice suerte
de este *palacio* un tiempo respetado.
El desorden por puntos aumentado,
circasianos y tártaros perdidos,
por las oscuras salas confundidos,
son heridos y hieren mutuamente;
se oye de las mujeres el doliente
innumerable llanto de su retiro[...]

¹⁸ Già ai vv. 64-65 Casiro aveva previsto l'evoluzione delle «chispas, cuya ardiente llama/ abrasará algún día la Asia entera»; la minaccia è ribadita al v. 832: «o el Asia abrasaré con mis tormentos». Quanto a quest'ultimo verso, può esser di supporto all'interpretazione critica che qui sto costruendo la notizia di una variante sul manoscritto, nel quale, originariamente, era scritto «Toda la Asia pagará mis tormentos». La modifica può essere segno di un'intenzionale accentuazione della metafora «pirica», da parte dell'enunciatore cadalsiano.

(vv.1332-1341)

Nel finale, Selin viene raggiunto «al templo que está incluso en las paredes/ de este *palacio*» (vv. 1369-1370), dove si è rifugiato, e lì, insieme a Solaya, è trucidato da Heraclio.

La tragedia si conclude dunque con la distruzione del luogo in cui si è intieramente svolta; in particolare, sono gli stessi padroni di casa a condurre all'estremo - come reiteratamente minacciato - le sorti della loro stessa proprietà. Nel finale il palazzo è diventato il luogo del caos e dell'oscurità, dove i gruppi etnici si confondono tra loro, mentre ardono le fiamme. Tale drammatica situazione contrasta con ciò che l'edificio era stato precedentemente, ossia un luogo "rispettato".

Il fatto che la tragedia consumi il suo epilogo nel cuore del palazzo di Hadrio può non esser casuale: se l'edificio sin dall'inizio è stato assimilato a un «sagrado»¹⁹, il «templo» che si trova al suo interno ne è il *sancta sanctorum*, e la citazione biblica non viene forse del tutto a sproposito.

Nel *Primo libro dei Re* è narrata la costruzione del Tempio di Gerusalemme, ordinata da Salomone, al cui interno egli fece costruire una «cella», il santuario vero e proprio, denominato «Santo dei santi», dove sarebbe stata custodita l'arca dell'alleanza, immersa nell'oscurità delle tenebre ivi calate per la presenza divina sotto forma di «nube». Il *Secondo libro dei Re* racconta poi come il tempio di Gerusalemme fu incendiato da Nabuardazan, «capo delle guardie, ufficiale del re di Babilonia», cioè al servizio di Nabucodonosor²⁰. Negli ultimi frangenti di *Solaya*, vediamo i due fratelli difensori dell'onore familiare raggiungere e braccare la coppia di amanti nascostisi nel «templo»²¹; il palazzo è in fiamme, l'oscurità della notte è rischiarata dalle «antorchas» utilizzate dai circassi. Dice Heraclio:

Las *antorchas* dejad en esta pieza;
no añadan las *tinieblas* su tristeza
al negro afán de la venganza mía;
ya que su luz nos ha negado el día,
asombrado, sin duda, de mi brazo,
que iba a cortar tan afrentoso lazo.
(vv. 1481-1486)

Gli fa eco Casiro:

¹⁹ Devo rilevare, dizionario alla mano, l'ambiguità del termine «sagrado» che, conoscendo il finale della tragedia, assume una sfumatura in più, e fors'anche ironica: «lugar que, por privilegio, podía servir de refugio a los delincuentes» (*Diccionario de la lengua española*, XXI ed., Madrid, Real Academia Española, 1992).

²⁰ *Re1*, 6-8; *Re2*, 25. La vicenda è narrata anche in *Ger*, 52. All'incendio del Tempio allude anche il salmo 74: «hanno dato alle fiamme il tuo santuario,/ hanno profanato e demolito la dimora del tuo nome» (vv. 7-8).

²¹ Cfr. vv. 1367-1370: CASIRO - « [...] Selin se ha refugiado,/ de su tártara tropa abandonado,/ al templo que está incluso en las paredes/ de este palacio».

No oculten las *tinieblas* los horrores
de su delito, ni de mis rencores.²²
(vv. 1491-1492)

Alla luce delle torce circasse, e soprattutto delle considerazioni or ora formulate, l'assassinio nel tempio assume certo una valenza più drammatica di quanto già poteva apparire di primo acchito, poiché al truce omicidio-fratricidio si aggiunge la violazione del principio di sacra ospitalità dovuta all'ambasciatore straniero e, infine, la profanazione del luogo sacro. Se le analogie con i testi biblici non risultano sufficientemente provabili - tenuto conto anche dei secoli di letteratura intercorsi nel frattempo tra essi e *Solaya* -, il puro gioco delle associazioni favorisce tuttavia un incremento di densità semantica del testo in esame²³. Per poter identificare nei fratelli circassi due emissari della potenza divina, bisognerebbe chiedersi prima da che parte stia - o sembri stare - il Cielo in questa tragica storia. Ebbene, il Cielo viene invocato da tutti i personaggi, che credono - a torto o a ragione - di poterne conoscere i disegni, e lo confondono con gli astri, il destino, il fato, la sorte, la fortuna e la ventura.

Solaya, ad esempio, è certa che la sua «dulce unión» con Selin «el cielo la trazó», e quindi deve seguirla (vv. 233-234). Il principe tartaro ritiene di dovere al «suave influjo de los hados» e non alla politica dei «tratados» (allude all'accordo sul sorteggio di donne circasse da consegnare ai tartari come tributo) «el gusto de adquirir» la mano di Solaya. Al «rayo de los cielos vengadores» si appella invece Heraclio (v. 372), che ne evoca il castigo per sua sorella. Non c'è una evidente prova dell'intervento divino nella vicenda rappresentata nel testo; vige piuttosto un relativismo, caratterizzato dalle opinioni soggettive dei singoli personaggi, e inesorabilmente egemonizzato dai detentori del potere terreno, umano, politico e militare, loro conferito dal sistema sociale e culturale cui appartengono. Né la metafisica né la teologia, malgrado i continui appelli al cielo, giocano un ruolo strutturalmente significativo nel testo; e ciò è molto probabilmente dovuto all'incombente obbligo d'esame censorio per la rappresentazione dell'opera, piuttosto che, forse, a una precisa scelta enunciativa²⁴. Uno dei principali temi dell'opera è proprio la denuncia della

²² Aguilar Piñal rileva la convenzionalità del motivo delle «tinieblas de la noche» e delle «antorchas» che «harmonizan con los sentimientos de venganza, como en cualquier drama romántico» (*Solaya*, cit., p. 118, nota ai vv. 1481-1483).

²³ Nella Bibbia non mancano - com'è noto - le associazioni metaforiche tra "fuoco", "passione" e "peccato"; cfr. *Siracide*, 23, 16: «una passione ardente come fuoco acceso/ non si calmerà finché non sarà consumata»; 25, 20: «Non soccombere al fascino di una donna,/ per una donna non ardere di passione». Ma al canto d'amore per eccellenza, il *Cantico dei Cantici*, dobbiamo l'associazione teatralmente più spettacolare e tetramente carica di suggestione, intonata al gusto tragico e funerario già di moda (Young, Blair e Cadalso stesso) nella seconda metà del Settecento: «[...] forte come la morte è l'amore,/ tenace come gli inferi è la gelosia:/ le sue vampe son vampe di fuoco,/ una fiamma del Signore!».

²⁴ Tenuto conto che, dopo tutto, l'enunciatore del testo funge sempre da divinità onnisciente, arbitra del destino dei personaggi.

subordinazione dell'amore alla politica, alle leggi familiari e sociali. Sintomo evidente del relativismo ideologico che pervade l'opera è il fatto che i parenti di Solaya, animati dal dispotico sentimento di possessività che li contraddistingue, accusano Selin di essere un «tiranno»²⁵.

Il motivo del fuoco ricorre numerose volte nel testo, ora - come s'è visto - quale anticipazione del destino del palazzo, ora nell'evocazione dell'inferno, ora in senso metaforico riferito ai sentimenti passionali provati dai vari personaggi. Abbiamo già visto come Heraclio paragoni l'agitazione del «vicioso» alle «llamas y furias infernales»; il sentimento dell'onore e la passione d'amore suscitano eguali reazioni nel «pecho» dei personaggi, ed in particolar modo nei giovani, in contrasto con il «vigor pasado» di Hadrio.

Il fuoco ha inizialmente una collocazione metaforica, nello spazio interiore dei personaggi: sotto specie di ardore guerriero, scuote e sconvolge i giovani circassi ed è rimpianto da Hadrio. L'opposizione semantica vecchio-giovane è sin dall'inizio espressa da un continuo alludere alla differenza di "temperatura interna" tra Hadrio e gli altri personaggi. Si veda ad esempio il v. 141, dove Hadrio parla della sua «avanzada edad y sangre helada»; o i vv. 765-769 dove invoca l'abbraccio consolatorio del figlio Casiro:

Llega a mis brazos, templa el pecho helado
con el tuyo, de amor tan incendiado.
Serena, templa, cuerdo, tus ardores
y reserva a otro tiempo esos furores;
en éste más conviene la prudencia.²⁶

Sembra del tutto convenzionale contrapporre all'immagine del fuoco quella del gelo, in associazione alla coppia di opposti gioventù/vecchiaia; ma va osservato inoltre che il gelo, attributo della vecchiaia, risulta anche essere la qualità principale della morte. Come al petto «incendiado» di Casiro è analogo il «juvenil ardor» di Selin, da questi saviamente tenuto a bada, al «pecho helado» di Hadrio si associa, sinistramente, il «cadáver helado» di Selin, nel finale del dramma²⁷. I due personaggi che mostrano di saper controllare il fuoco delle proprie passioni, denotando saggezza, sono strettamente legati all'immagine antitetica al fuoco, quella del gelo, e quindi all'immagine della morte.

In questa tragedia Casiro è "ardente" per definizione, e ne dà prova innanzi tutto a parole, ben conscio del proprio ruolo, specialmente quando suole predire il tragico finale della vicenda, come abbiamo visto. Anche

²⁵ Cfr. v. 151: «CASIRO - Voy a forzar la guardia del tirano»; vv. 202-204: «HERACLIO - [...] tu flaqueza/ postpone por capricho necio y vano/ al tálamo afrentoso del tirano»; vv. 633-636: «CASIRO - Perezca [...] a las armas de amor y de un tirano», e *passim*.

²⁶ Ma cfr. anche v. 28: «vuestro ardor y mi flaqueza»; v. 43: «mi vigor pasado».

²⁷ E Solaya: «[...] tu cadáver, que ya veo frío/ junta el amor con el cadáver mío» (vv. 1659-1660).

Heraclio, pur assistito da una maggior scorta di prudenza, è consapevole della propria giovanile forza, allorché si dispone a proteggere il padre dal precipitare degli eventi:

a nuestro padre libertemos
de riesgo tanto; el golpe descarguemos
que él quiere dar. En lances semejantes,
en que importan por siglos los instantes,
y se requiere ardor, fuerza y audacia,
la anciana edad carece de eficacia.
Pero es la juventud rayo que aterra
y abraza desde el cielo hasta la tierra
cuanto encuentra el torrente de su fuego.
(vv. 1343-1351)

Questi ultimi versi mostrano come si annunci possibile, poeticamente, il passaggio dalla metafora del fuoco - espressione di conflitti psicologici - all'utilizzo del medesimo come strumento "realisticamente" incendiario dal punto di vista dell'azione scenica: il fuoco interiore si può riversare al di fuori dei personaggi che ne sono ospiti inquieti.

Un'altra forma del fuoco, d'altronde inevitabile nel testo di cui si sta trattando, è l' «amorosa llama» (v. 958) che lega Solaya a Selin; confermando la denominazione di Heraclio (v. 389), la protagonista lamenta di sentire nel suo «pecho tierno/ [...] todas las furias del infierno» (vv. 975-976)²⁸.

Il riferimento alle fiamme ed all'inferno suggerisce facili associazioni con l'opera di Dante, e in particolar modo con il luogo privilegiato in cui la passione amorosa è scontata duramente, il canto di Paolo e Francesca. Con la nota vicenda amorosa le analogie tematiche sono così generiche da risultare abbastanza tenui, benché anche in entrambe le opere si tratti di un duplice omicidio per motivi d'onore. Ricorre peraltro nel testo di Cadalso il convenzionale motivo della «tempesta» alla quale, com'è noto, sono soggetti anche i due amanti danteschi:

HERACLIO:
¿ Y qué mal a los hombres no ha formado
la belleza? Pues tú tantos causaste,
calma la *tempestad* que levantaste,
antes que en sus horrores confundidos
queden los vencedores y vencidos.
(vv. 616-620)

²⁸ La letteratura petrarchista spagnola ne offre illustri esempi. Un impiego ossimorico della metafora ci è offerto, ad es. dal noto *incipit* del *Soneto amoroso definiendo el amor* di F. de Quevedo: «Es hielo abrasador, es fuego helado [...]» (da *El soneto español en el Siglo de Oro*, a c. di E. L. Rivers, Akal, Madrid, 1993, p. 72).

Ciò che può suscitare un certo interesse, ancorché inservibile ai fini dell'interpretazione di un testo "altro" come *Solaya* è rispetto alla *Comedia* dantesca, è la parentela illustre rivelata dalla sequenza di versi enunciata da Solaya, rivolta a Selin:

[...] no merece ser amante amado
 quien de su amor no está tan dominado
 que su pasión prefiera a todo el orbe,
 sin que la misma muerte se lo estorbe.
 (vv. 959-962)

"Un amante non merita di essere amato, se non preferisce la sua passione a tutto il mondo, senza che lo turbi la stessa morte": la passione e la morte, e quella ben nota assonanza poetica "amante/amato/amor", sembrano voler evocare in questo punto della tragedia precisamente gli spiriti di Paolo e Francesca²⁹. E, a completare il "corto circuito letterario", va rilevato che pochi versi prima Solaya ha accusato Selin di averla considerata «por muy pequeño lauro», con evidentissimo (ulteriore) eco petrarchesco. José Cadalso si dimostra ancora una volta letterato di solide letture classiche.

In considerazione di quanto sin qui osservato, si può senz'altro riconoscere che la collocazione dei personaggi in "partiti" differenti e contrapposti può essere organizzata secondo diversi stemmi ideologici. Nel partito dell'onore avevamo agevolmente incluso Hadrio, Casiro ed Heraclio, contrapponendo a esso il partito del libero arbitrio (o dell'amore) di Solaya e Selin; ora possiamo diversamente ripartire questi personaggi: Solaya, Casiro ed Heraclio, nel partito del fuoco (cioè della passione), Selin e Hadrio in quello del gelo (in quanto capaci di controllare i propri istinti aggressivi)³⁰.

E non è tutto. Le chiavi di lettura della tragedia sono anche altre. Malgrado il concreto rischio di rasentare l'ovvio, mi soffermerei sulla seguente breve riflessione: *Solaya*, più che una tragedia, è *un fascio di tragedie* intrecciate. Oltre alla lotta per l'autodeterminazione sentimentale di Solaya e alla difesa fanatica dell'onore tradito da parte dei suoi familiari, è da seguire, in filigrana, anche la vicenda di Hadrio, l'«anciano nobile de Circasia»: la sua tragedia personale consiste nell'invecchiamento, nella

²⁹ Ma J. Arce avverte che, nel Settecento spagnolo, «Dante merece una alusión, pero para señalar fundamentalmente el desierto de referencias, tanto en la crítica como en la poesía del siglo XVIII. No aparece mencionado en las principales poéticas de la época, y sólo a partir de 1770 empieza a nombrarsele, aunque como vago dato de cultura literaria, más que como conocimiento directo» (J. Arce, *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid, Alhambra, 1981, p. 79). Non si può tuttavia escludere che Cadalso avesse potuto conoscere Dante, e in particolar modo il celeberrimo canto V, durante uno dei suoi lunghi soggiorni all'estero.

³⁰ Aguilar Piñal ritiene che l'ideologia di Solaya, «que supone el imperio de la pasión», sia «incompatible con la moderación ilustrada» (*Solaya*, cit., p. 97, nota al v. 961). Si veda inoltre come Casalia riporti a Solaya l'invito alla riflessione da parte del padre Hadrio: «Ya sabe que si amor te ha seducido,/ la reflexión te muestra tu injusticia/ y te vuelve el honor a su caricia» (vv. 1068-1070).

perdita del vigore fisico continuamente lamentata, nel tentativo di conservare l'autorità sui membri della famiglia (e della comunità circassa), e di garantirsi - egoisticamente - una consolatoria assistenza nella vecchiaia, da parte dell'unica persona che gliela può elargire, Solaya³¹; la tragedia personale di Casiro e di Heraclio sta nella loro crisi di crescita, in quella loro stereotipata smania d'imitazione delle imprese paterne, e nella loro sottintesa ricerca di un'identità eroica all'interno del gruppo³²; per Selin, evidentemente, la fine tragica è il coronamento di una drammatica scissione tra il suo *status* sociale (maschile-amministrativo) e la propensione all'amore verso Solaya³³.

Al di là delle intenzioni autoriali, concernenti un progetto poetico che prevedeva l'interazione tra vari personaggi diversamente connotati, e che ci consente di ripercorrere il filo delle loro tragedie individuali, sono i significati del testo a organizzarsi in una costruzione semantica, la cui analisi ci fornisce una più approfondita comprensione dell'opera. In termini semiotici, appare nostro dovere appuntare l'attenzione più al *piano delle relazioni* che al *piano delle figure*, correndo altrimenti il rischio di compilare un mero catalogo di motivi sganciati da una cornice che li vede invece funzionali a uno o più discorsi ideologici intrecciati tra loro.

Oltre al tema dell'onore da difendere contro gli attacchi della passione amorosa, a un'analisi accurata del testo emerge ad esempio, altrimenti insospettabile, una profonda riflessione sul concetto di "stile".

STILE

Nel secondo atto, scena seconda, in preda allo sconforto Solaya incontra il suo amato Selin. Gli si rivolge chiamandolo «Príncipe». Il tartaro reagisce, mortificato:

¿Qué? ¿Príncipe me dices?
Ya soy de los mortales infelices
el más triste. ¿Qué es esto? ¿Te olvidaste
de aquellos dulces nombres que inventaste
para llamarme, cuando me querías?
¿La memoria pasó de aquellos días?
¿Pues qué de aquel *estilo figurado*,
en el Asia pomposa acostumbrado,

³¹ «[...] No obstante/ es hija, aunque no digna. Ya me quedan/ muy pocos años, que mis ojos puedan/ llorar mi deshonor, y arrepentida/ puede ella mi decoro, con mi vida,/ sostener algún tiempo» (vv. 1456-1461).

³² «HERACLIO - Queremos de obediencia filial darte señales,/ [...] honor tenemos y [...] de inmortales/ la fama deseamos que se adquieren/ los hombres Grandes que entre riesgos mueren [...]» (vv. 14-18).

³³ Cfr. vv. 1089-1090: «Tus ojos y mi pecho me engañaron,/ de mi deber preciso me apartaron».

que a sí mismo en vigor se superaba
 cuando Solaya con Selin hablaba?
 ¿Tan presto aquellas voces se trocaron
 por las que en los *palacios* se inventaron?
 ¡Príncipe! Así me llaman mis soldados,
 vasallos de mi Padre; acostumbrados
 mis oídos están a voces suaves,
 que, con dulzura, pronunciarme sabes.

Aguilar Piñal non si è lasciato sfuggire il tema dello stile: in una nota al testo egli spiega che

Selin le reprocha a Solaya que le hable ahora como a Príncipe, renunciando a los «dulces nombres» inventados en los momentos de amor. Hace referencia al estilo «asiático», contrapuesto al «lacónico» y al «ático» o ateniense, más conciso y menos afectivos. De ellos trató Mayans en su Retórica (1757).³⁴

Grato allo studioso spagnolo per la preziosa notizia, credo tuttavia mio dovere rimediare alla sua mancata interpretazione di questo - a mio avviso - fondamentale passaggio della tragedia di Cadalso. La parola-chiave, che in certo modo mi permette di chiudere la circonferenza dell'analisi sin qui svolta, è «palacios»: Selin accusa Solaya di parlare in un linguaggio "dei palazzi", cui si contrappone - con tutta evidenza - lo "stile" usato al di fuori di essi. Se si pensa che alla fine della vicenda il «palacio de Hadrio» sarà distrutto dalle fiamme, tale evento può autorizzare forse una lettura *metapoetica* dell'opera cadalsiana.

Lo stile «figurado, en el Asia pomposa acostumbrado», al di là dei raggugli che ci fornisce Mayans, è quello che favorisce la creatività, l'invenzione di «dulces nombres», dando «vigor» al linguaggio, «dulzura» e «voces suaves» al tono. È un sapere, dunque una tecnica; in quanto stile, corrisponde a un arte poetica, propria sia di chi è in grado di esercitarla, sia di chi è capace di comprenderla. È una forma di espressione che privilegia i toni più che i contenuti, gli accenti più che gli argomenti, come ben chiarisce Solaya, rivolta a Casalia e a Kaulin, ai quali deve affidare diversi messaggi per Selin e per i suoi congiunti:

Si de suspiros,
 sollozos, ayes, llantos y lamentos
 el estilo entendéis y sentimientos,
 tú dirás a Selin... tú a mis hermanos,
 que yo... ¿más qué diré, cielos tiranos?
 (vv. 990-994)

³⁴ Solaya, ed. cit., p. 74, nota al v. 455.

La citazione è di quelle che imprimono sul testo un marchio indelebile, dal quale non si può assolutamente prescindere:

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono
Di quei sospiri ond'io nudriva il core
[...]
del vario stile in ch'io piango e ragiono
fra le vane speranze e 'l van dolore,
ove sia chi per prova intenda amore,
spero trovar pietà, non che perdono.

Gli ascoltatori di Solaya devono essere capaci di interpretare «suspiros, sollozos, ayes, llantos y lamentos, [...] sentimientos», come quei lettori cui il Petrarca chiedeva udienza. Ecco allora che Solaya e Selin, ciascuno a proprio modo e con le necessarie distinzioni, si vedono inclusi in un partito nuovo, che si occupa di arte, di letteratura: è il partito della poesia, che lotta metaforicamente contro l'abbruttimento provocato dalla cultura dei palazzi, il cui stile peculiare - al contrario - è inadatto a perseguire gli effetti di cui è invece capace lo stile «en el Asia pomposa acostumbrado»; di quell'arido stile si fa paladino il partito dell'onore, ora ribattezzabile quale partito della non-poesia, o partito antipoetico³⁵.

Come accade anche nei migliori tessuti a maglia, è sufficiente ora tirare lievemente il bandolo petrarchesco del testo³⁶, per ritrovare nelle *Rime* temi e motivi ampiamente utilizzati ed elaborati in *Solaya* dall'enunciatore cadalsiano. Il pensiero corre a

Quel foco ch'io pensai che fosse spento
Dal freddo tempo e dall'età men fresca,
Fiamma e martir nell'anima rinfresca.
(RVF, 55, 1-3)

dove riconosciamo il motivo della "fredda" età non più giovanile, unito a quello della fiamma amorosa; e ancor più ci aggiriamo per ambienti familiari, scorrendo i versi della canzone LXXIII, dove leggiamo

³⁵ Mi sembra lecito pertanto proporre un'interpretazione di quest'opera cadalsiana, che consideri la contrapposizione tra due diverse "civiltà" culturali come la rappresentazione del conflitto tra la coscienza civile e la coscienza artistica, quest'ultima propugnatrice della funzione formativa della poesia (cfr. R. Frolidi, *L'epoca di Carlo III e Carlo IV (1759-1808). Circostanze e caratteri*, in AA.VV., *Storia della civiltà letteraria spagnola*, v. II, Torino, UTET, 1990, p. 671).

³⁶ «Petrarca es modelo indiscutido de la lírica amorosa y su prestigio no decae en ningún momento. Siempre se le cita entre los grandes ideales poéticos dignos de imitación o estudio.[...] Ahora bién, aun cuando el conocimiento de Petraca pudo ser en algunos casos de segunda mano, su presencia nada tiene de extraño porque, en fin de cuentas, el toscano era considerado un clásico, como Horacio o Virgilio. Alberto Lista traducirá de él varios sonetos» (J. Arce, *op. cit.*, pp. 79-80).

Sì possente è il voler che mi trasporta;
E la ragione è morta,
Che tenea 'l freno, e contrastar nol pote.
(vv. 24-26)

prendendoci la libertà di associarlo a

Quien me obliga es Amor. ¿Y quién no sabe
el atractivo poderoso y suave
con que suplica y manda a un mismo instante?
(vv. 251-253)

oppure al richiamo di Selin

La razón temple vuestro enojo ciego.
(v. 1269)

Il motivo dell'ardore amoroso (talora contrapposto al freddo del ghiaccio), con tutta la tavolozza dei suoi stati psicologici, forma notoriamente la materia stessa dell'opera petrarchesca, ragion per cui non appare sensato richiamarne qui i molti passaggi, che si possono riassumere sottolineando il debito di Cadalso nei confronti del Poeta aretino, con la probabile mediazione del fiorentino petrarchismo spagnolo. È utile tuttavia precisare che non è importante individuare i riferimenti e le citazioni (dirette, o indirette attraverso gli epigoni del poeta italiano) delle rime petrarchesche, quanto mettere a nudo l'originale elaborazione poetica fattane da Cadalso nella sua opera, al fine di approfondirne la comprensione e l'interpretazione, sino a oggi ridotta, come sappiamo, alla formula "dramma d'onore tipicamente castigliano".

È allora con divertito stupore che si può richiamare alla memoria il sonetto CXXXII, dove lo smarrimento dell'innamorato è così raffigurato:

Fra sì contrari venti, in frale barca
Mi trovo in alto mar, senza governo.
(vv. 10-11)

per confrontarlo con i vv. 245-250, dove Solaya titanicamente s'identifica nell'eroe che per amore rompe qualsiasi altro vincolo lo ostacoli, sfidando la sorte come

el que cruza los mares avariento
con leño debil y mudable viento.

Si potrebbe dunque affermare che Selin individua in Solaya colei ch'è capace di parlare poeticamente, e conseguentemente si può considerare la circassa come un *figura dell'atto poetico*, del quale Selin è coadiuvante e ascoltatore.

Il co-eroe tartaro, maschio e di formazione guerriera come i suoi antagonisti circassi, a un certo punto accenna a una regressione ideologica: assertore, come abbiamo visto, dell'amore sincero e veridico, ma colto da una crisi di fiducia nei confronti dell'amata, muta atteggiamento, si richiama ai doveri derivanti dal suo ruolo sociale e a comportamenti a suo avviso propri del genere maschile:

Yo sí, quejarme de tu fe debiera;
Yo sí, pudiera en tierno sentimiento,
entregado al dolor de mi tormento,
a tus plantas pedirte por los cielos
que respondieras a mis justos celos.
Mas no, Solaya. Mi alma considera
que tanta sumisión bajeza fuera;
un hombre puede en lágrimas pueriles
dar tales quejas, pero fueran viles
en Príncipes. Los pechos elevados
por su cuna o empleos ensalzados,
deidades son que avergonzarse deben
de lo afectos que a los hombres mueven.
Para descanso de mayor fatiga,
el amor muchas veces nos obliga;
pero si llega amor a ser empleo,
lo miro como indigno a mi deseo.
(vv. 1203-1214)

Questo rifiuto dell'affettività in nome dei valori virili, che portano a una concezione eroica opposta a quella dichiarata in precedenza da Solaya, collocano di fatto Selin nello schieramento ideologico contro il quale si è trovato a lottare, il "partito dell'onore". Reagendo alle incalzanti obiezioni di Solaya - che tra poco illustreremo - il tartaro così infatti argomenta:

Un sí o un no te pido. Ceder puedo;
pero si ves que a los amores cedo,
no creas que me rindo a tu hermosura,
tus suspiros, tu llanto y tu ternura,
sino a mi *honor*, que equívoco quedara
si de tu amor ahora me apartara,
cuando el peligro turba los placeres.
No digo más; resuelve lo que quieres.
(vv. 1223-1230)

È allora Solaya l'unica portatrice dei valori dell'amore, della poesia e dell'arte, apprezzata ed amata per questo da Selin, il quale non si lascia tuttavia strappare alla sua educazione maschile e guerriera, per convertirsi alla cultura di cui la donna è fragile ma non debole paladina:

Pues qué, ¿el amor tan bajo te parece?

¿Pretendes que el amor nunca merece
llenar el corazón de un Soberano?
¿Qué? ¿Se desnuda, acaso, de lo humano
el que la regia púrpura se viste?
Lo feroz con lo regio confundiste.
Si el hombre es insensible, es de otra esfera,
es menos que hombre y se convierte en fiera.
(vv. 1215-1222)³⁷

L'"insensibilità" maschile denunciata da Solaya è il frutto dell'educazione, che ha reso gli uomini sterili a sentimenti diversi da quello dell'onore, tramite il quale essi si rivelano meri agenti al servizio di valori collettivi, privi di individualità e di libero arbitrio. Il testo sferra dunque un duro attacco a quest'idea di educazione spersonalizzante, che impedisce agli "abitanti dei palazzi" di seguire le passioni indotte dall'amore. La denuncia viene dalle ammissioni degli stessi personaggi.

Heraclio:
estoy *acostumbrado*
a despreciar los bienes que se adquieren
por medios bajos, que a lo noble hieren.
(vv. 340-342)

Heraclio (su Casiro):

Bien sabes de Casiro la arrogancia:
criado con rigor desde su infancia
entre las tropas, solo honor le alienta.
(vv. 265-267)

Selin:

¿Buscas la dura tierra en que has nacido,
en medio de unos bárbaros soldados,
al robo, al rapto y muerte *acostumbrado*?
(vv. 1132-1134)

La stessa Solaya ha subito il trattamento imposto ai fratelli:

El noble modo con que fue criada,
a la lección de honor *acostumbrada*,
que oyó del Padre y vio de los hermanos,

³⁷ «Frente a la exaltación del valor guerrero» commenta Aguilar Piñal «y al menosprecio del amor que manifiestan los protagonistas masculinos, Solaya defiende el valor de la sensibilidad amorosa, incluso para los soberanos, como condición suprema de la humanidad» (*Solaya*, cit., p. 106, nota ai vv. 1215-1233).

la apartarían[...]
(vv. 531-534)

Ma l'amore può contrastare - e per questo viene rigorosamente combattuto - con i dogmi dell'educazione maschile, come spiega il tartaro Selin:

acostumbrados
mis oídos están a voces suaves,
que, con dulzura, pronunciarne sabes.
(vv. 462-464)

E come con veemenza sostiene Solaya:

¿Huyes de una mujer, cuya terneza
domesticó tu bárbara fiereza? [...]
sordo al clamor y a mi fatal quebranto,
insensible te muestras a mi llanto.
Anda, bárbaro infiel, que mi amor puro
nunca podrá enlazarse a un pecho duro.
(vv. 1130-1156)

Ne sanno qualcosa anche le sventurate donne sorteggiate per il tributo ai tartari:

[...]vuestras almas, nunca *acostumbradas*
al halago de Amor ni a sus rigores,
a la suerte podrán ser superiores[...]
(vv. 1042-1044)

Lo strazio che separa e mette in conflitto i diversi sentimenti provati, in maggiore o minor misura (salvo che dal dogmatico Casiro) dai personaggi, suggerisce con particolare sottigliezza di individuare in esso il maggior elemento di analogia con la figura storica di José Cadalso, uomo educato alle lettere prima che alle armi, poeta e guerriero al tempo stesso. Il personaggio di Solaya, ancorché femminile, non può occultare la sua funzione semantica di propugnatrice di un'istanza poetica estinguibile solo con la morte (come confermato, d'altronde, dalla tragica biografia di Cadalso). Questo non significa tuttavia che si possa identificare in Solaya una figura allegorica allusiva alla vita dello scrittore; il quale, peraltro, può altrettanto vantare una certa affinità con Selin, uomo d'armi sinceramente toccato dalla passione d'amore e dalla poesia, pronto a morire per esse. Una delle tristi conclusioni ideologiche della tragedia è che, in un mondo soggetto alle leggi dell'onore, non c'è posto per la poesia. Il testo fa soccombere infatti sia Selin - capace di provare un sincero affetto, ma che dai suoi assassini viene trucidato perché riconosciuto quale loro concorrente e loro *análogo* virile -, sia Solaya, pervasa dalla passione amorosa, ma

capace di fingere, che è disconosciuta dai suoi uccisori perché molto diversa, quantunque del loro stesso sangue.

LO SCONTRO ETNICO: UN'EFFICACE METAFORA

Jurij M. Lotman ha scritto alcune pagine fondamentali per la comprensione di quella che egli denomina «la dinamica dei sistemi culturali», con speciale riferimento al mondo della letteratura.

Nella seconda metà del secolo XVII e soprattutto nel secolo XVIII si è verificata un'energica spaccatura con la tradizione nazionale ed il passaggio ad una fase di «ascolto» della cultura europea. Le tendenze antagonistiche occidentali - (la Riforma e la Controriforma, il Rinascimento e il Barocco) - sono state considerate un'unica tradizione europea e le idee del Classicismo e dell'Illuminismo hanno consentito di legalizzare la rottura con la tradizione reale della cultura nazionale, interpretandola come ritorno alle fonti: il Classicismo come ritorno all'antichità e l'Illuminismo come ritorno alla natura dell'uomo³⁸.

³⁸ J. M. Lotman, *La dinamica dei sistemi culturali*, in *La semiosfera*, a c. di S. Salvestroni, Venezia, Marsilio, p. 138.



Seconda parte

José Cadalso può certamente essere definito un buon "ascoltatore" (ossia lettore, conoscitore) della cultura europea *mittel*-settecentesca. Che nella sua opera mai rappresentata, *Solaya*, egli abbia coniugato vari aspetti e umori sia del neoclassicismo che del pre-romanticismo, è stato riconosciuto da più parti, sebbene, a mio parere, non sia stato colto il valore intrinseco di questa operazione letteraria. Che il classicismo ed il pre-romanticismo si oppongano in questa tragedia, *figurativizzati* nei due sistemi di personaggi che ivi si affrontano, può essere una considerazione non meno scontata. Che la scelta, infine, di ambientare la vicenda sia caduta sul Caucaso, frontiera naturale e storica tra mondo occidentale e mondo orientale, potrebbe essere una conseguenza dell'intenzione enunciativa dominante, quella appunto di dare a due correnti culturali antagoniste la voce dei personaggi agenti nell'intreccio teatrale.

Poiché una cultura tende a darsi sempre - spiega Lotman - una personalità semiotica ben definita, essa è «un concetto chiuso», e «presuppone necessariamente una non-cultura ai suoi antipodi, che si

colloca all'esterno del suo confine»¹. La necessità di difendere i propri confini, ossia il proprio sistema di valori, porta ogni cultura a crearsi «il suo tipo di "barbaro"». Selin è figlio e ambasciatore del Khan di Tartaria, e noi ci possiamo chiedere se egli non sia, da una prospettiva *metapoetica*, anche portatore di - impiegando le parole di Lotman - «una nuova linfa chiamata a rinnovare un mondo vecchio», una «forza distruttrice»². Il tartaro è rappresentato come unico elemento estraneo, disgregante, nei confronti della famiglia e della società circassa; dà minacciosamente corpo a un'avanguardia, forse, di una nuova invasione che, militarmente già avvenuta, non sembrava in precedenza aver intaccato l'ordinamento socioculturale dei circassi, nonostante l'umiliazione del tributo umano imposto loro. La reazione dei familiari di Solaya si scatena infatti per l'instaurarsi di una relazione libera e reciprocamente consenziente tra i due amanti; solo in conseguenza di essa esplode la rivolta generale contro la schiavizzazione delle donne sorteggiate. È evidente che i disegni del destino vengono accettati con una bendisposizione che invece non si manifesta se un individuo - femmina, per giunta - tenta di autodeterminarsi e, sia pur temporaneamente, di emanciparsi.

*La costruzione semiotica del «barbaro» si realizza di solito secondo una di queste due possibilità. La prima è quella di un raddoppiamento riflesso, che fa sì che l'anticultura si costruisca come immagine rovesciata, che ha rispetto alla cultura segni opposti. [...] La seconda possibilità è quella della costruzione di un mondo libero da ogni semiotica. [...] Quello del «barbaro» non è soltanto un ruolo semiotico, ma anche una realtà storica. La realtà è inevitabilmente coinvolta nei processi interni della cultura: il «barbaro» di ieri, che si trovava fuori dei suoi confini, appare oggi alla periferia della cultura e sarà domani al centro dell'attività culturale, che ha subito cambiamenti*³.

La lotta senza quartiere condotta innanzi dai maschi circassi rappresenta bene la gravità del problema: finché si tratta di ospitare per qualche giorno uno straniero che riscuote il suo pur atroce tributo di vergini, il sistema dei valori da essi difeso è scalfito, ma non del tutto messo in discussione, perché le donne sono state oggetto di trattativa politica tra i maschi delle rispettive etnie; ma quando l'estraneo corrompe (o sembra corrompere) quei valori, al punto che la prima di una possibile serie di donne decide autonomamente di offrirsi al nemico, l'allarme raggiunge il massimo livello, poiché la politica, in tale prospettiva, rischia di sfuggire di mano ai maschi circassi in tempi molto rapidi. Selin ha varcato il confine, è giunto nel cuore del loro spazio culturale e, se non fermato in tempo, rischia di sconvolgerne l'ordinamento.

¹ *Ibidem*.

² *Ibidem*, p. 139.

³ *Ibidem*, pp. 139-140.

Mentre i personaggi oppositori di Selin fanno di tutto per dotarlo di connotazioni negative, sul piano enunciativo l'onda di negatività scatenata contro Selin si riflette fragorosamente, come una risacca impetuosa e devastante, su coloro che l'hanno fatta montare. Il rappresentante dell'*antimondo* che i circassi combattono alla fine soccombe, ma i valori da lui propugnati gli sopravvivono, per essere tuttavia divorati dalle fiamme distruttrici insieme alla costruzione ideologica dei circassi, di cui è figura il palazzo di Hadrio, luogo unico dell'azione scenica.

La tragedia non avalla neppure le insinuazioni dei personaggi maschili sul conto delle donne, e in particolar modo contro Solaya: ella si difende egregiamente, confuta persino gli argomenti improvvisamente reazionari di Selin. La circassa cova in sé sentimenti e idee che i suoi stessi congiunti non riconoscono: i circassi scoprono una «barbara» in mezzo a loro e si ostinano a negare l'evidenza; non vogliono credere che tutto dipenda dalla libera scelta di Solaya, e preferiscono piuttosto appigliarsi ai dettami misogini della loro cultura. Anch'ella perisce, ma non per questo la tragedia ne squalifica le idee e gli asserti ideologici eversivi. L'immagine del mondo diverso che Solaya e Selin fanno materializzare in campo circasso funge allora da *antimodello*. Annota Lotman:

Tuttavia, a seconda della posizione del creatore del testo, questa immagine del mondo extraculturale può essere valutata non solo negativamente, ma anche positivamente (ad esempio nel caso in cui la cultura stessa a cui il testo appartiene diventi oggetto di critica)⁴.

E se, dunque, l'enunciatore cadalsiano avesse ambientato la sua opera in terre così lontane, proprio per poter mettere in discussione, fino all'*autodafé* finale, l'intero sistema culturale in cui viveva, con le sue contraddizioni e le sue aspre lotte intestine? Un'opera letteraria è sempre la rappresentazione metaforica, rarefatta, mai esaustiva, di un mondo reale cui deve assomigliare senza poter mai risultarne un'immagine speculare.

La letteratura riflette la realtà - scrive D. S. Lichacëv - ma il mondo creato dalla letteratura, pur imitando il mondo reale, non lo riproduce ciecamente. Esso «mima» la realtà. La letteratura crea un proprio mondo che a volte è vicino alla realtà nei suoi singoli elementi, ma a volte se ne stacca, pur conservando un interno equilibrio. La letteratura riflette il mondo in un aspetto trasformato, e questa trasformazione non tanto distrugge i singoli elementi del mondo ad essa esteriori, quanto li riordina secondo un nuovo, unitario sistema creato dall'autore.⁵

⁴ *Ibidem*, p. 139.

⁵ D.S. Lichacëv, *Le proprietà dinamiche dell'ambiente nelle opere letterarie*, in *Ricerche semiotiche*, a c. di J.M. Lotman e B. A. Uspenkij, Torino, Einaudi, 1973, p. 28.

Poiché «le strutture artistiche sono improntate» - come ha osservato Lotman - «per la loro natura, a una netta delimitazione del messaggio», per cui «la "fine" e l'"inizio" sono qui molto più marcati che nei messaggi del linguaggio comune», sembra particolarmente calzante, per definire ulteriormente i significati metaletterari di *Solaya*, la seguente riflessione del semiologo russo:

Le culture che marcano la «fine» corrispondono [...] a culture dalle contraddizioni ormai mature, con il conflitto situato al proprio interno e la coscienza della sua tragicità⁶.

Oltre a rappresentare una vicenda dal finale tragico, *Solaya* mette in scena un conflitto endoetnico tra due contrapposte concezioni della vita umana, una contraddizione insanabile tra due ideologie estetiche, tra due modi di comunicare, rispetto ai quali la figura di Selin, estranea al luogo ed al sistema culturale da tali conflitti squassato, svolge un ruolo catalizzante, come si trattasse di un messaggero, o di un untore: *Solaya* contrae la passione d'amore, ne sviluppa la sindrome, mostra l'intenzione di lasciare il gruppo di appartenenza che, come un insieme di anticorpi, reagisce violentemente al contagio.

Nel modello di mondo rappresentato in *Solaya*, il tartaro Selin viene introdotto all'interno dello spazio dominato dai circassi, benché questi siano tributari di quello. La linea di frontiera non compare dunque nel testo, ma s'intuisce marginale, per così dire periferica rispetto a esso, che è costruito e organizzato secondo i dettami aristotelici di unità di luogo, di tempo e di azione. L'eroina della vicenda è, in quanto tale, «un elemento mobile del testo». La sua mobilità è annunciata dalla sua intenzione di lasciare quel luogo, la sua famiglia, il suo popolo, per attraversare la frontiera e trasferirsi in un altro luogo, presso un'altra famiglia e un altro popolo.

Appunto perché nella struttura di qualunque modello culturale rientra l'impossibilità di superare la frontiera, la più tipica impostazione dell'intreccio è il movimento attraverso la frontiera di uno spazio. *Lo schema dell'intreccio nasce come lotta contro la costruzione del mondo⁷.*

Solaya lotta, evidentemente, contro le regole proprie di quel mondo che vuole abbandonare, e che i suoi familiari difendono invece strenuamente. Nella terminologia di Lotman si tratterebbe, apparentemente, di una «collisione a-narrativa»: lo spazio esterno (il mondo tartaro), impersonato da Selin, ha fatto irruzione nello spazio interno (il mondo circasso, il palazzo di Hadrio); ma l'eroe della situazione non è Selin, semplice innescatore della ribellione di *Solaya*. È la bella circassa la protagonista, dunque il suo ruolo è quello dell'eroe che dall'interno cerca di oltrepassare la frontiera, anche a costo di trasgredire le regole vigenti nello spazio in cui è stata educata. Avvicinandosi la fine della tragedia, per il lettore coincidente

⁶ J.M. Lotman, *I concetti di «fine» e di «inizio»*, in J.M. Lotman-B.A. Uspanskij, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1975/1995, p. 139

⁷ J.M. Lotman, *Il metalinguaggio delle descrizioni della cultura*, in *Ibidem*, p. 168.

con lo spazio testuale, la lotta di Solaya per superare la frontiera viene stroncata proprio a breve distanza dalla fine del testo; l'eroina è costretta a morire nel luogo che le è proprio, e che intendeva lasciare. Questo modello di mondo chiuso, che tende a soffocare i suoi membri devianti e tendenzialmente trasgressivi, è tipico della cultura illuminista:

Tuttavia, l'Illuminismo concepisce il proprio quadro del mondo anche attraverso un altro modello culturale non più dipendente ormai da contrasti situati fuori di esso. Si tratta di un modello costruito sull'opposizione "naturale vs artificiale", con una netta contrapposizione di IN<TERNO> (antropologico) in quanto naturale, morale, alto, in un modello orientato di mondo, e di ES<TERNO> (sociale), in quanto contronaturale, immorale e basso⁸.

Se teniamo conto del fatto che Selin mostra di essere sì attratto da Solaya, ma tuttavia diviso tra passione e onore, e quindi in certo modo (anche in quanto maschio) vicino alla cultura dei suoi oppositori, può interessarci anche il seguito del ragionamento lotmaniano: «Sarà caratteristico il fatto che ES<TERNO>, qui, si presenta come un IN<TERNO> travisato: esso ne costituisce l'esatta ripetizione con segno opposto».

BELLEZZA E ORDINE, SUBLIME E CONFUSIONE

Il tema della confusione, dell'obnubilamento della ragione, causati dalle molteplici e opposte pulsioni attribuite ai personaggi, ossia il conflitto classico, soprattutto nel Settecento, tra ragione e passione, forma - come già in varie occasioni è stato indirettamente accennato - un filone ideologico ovviamente molto importante in tutte le opere settecentesche sin qui menzionate, e correlate, senza eccessive pretese filologiche, con *Solaya*. Ogni autore lo tratta a proprio modo, e in Cadalso, particolarmente, questo tema si lega a un discorso estetico molto importante per un'approfondita interpretazione della sua tragedia⁹.

"¿Y qué mal a los hombres no ha formado la belleza?", domanda Heraclio alla sorella¹⁰. Il potere della bellezza è in grado di sollevare una «tempestad» tale «que en sus horrores confundidos queden los vencedores y vencidos» (vv. 616-620). Più oltre la stessa Solaya compatisce le future schiave dei tartari, «tristes mujeres, cuyas hermosuras/ os causan tan injustas aventuras» (vv. 1037-1038). Dunque la bellezza confonde le persone - in particolare gli uomini - e i loro rispettivi ruoli, e può causare

⁸ *Ibidem*, p. 181.

⁹ I. Vázquez de Castro ha studiato i caratteri del "sublime" nelle *Noches lúgubres* di Cadalso (*Hacia un nuevo sentido de lo sublime: un aspecto del léxico de Cadalso*, in AA.VV., *Coloquio internacional...*, cit., pp. 317-345).

¹⁰ Cfr. *Proverbi.*, 31, 30: «Fallace è la grazia e vana è la bellezza»; *Siracide*, 9, 8: «Per la bellezza di una donna molti sono periti:/ per essa l'amore brucia come un fuoco».

tristi disavventure. La passione amorosa come fonte di confusione è un *topos* letterario tra i più frequentati; di essa si evidenzia come inibisca le facoltà razionali e decisionali, e sconvolga i valori e le convinzioni più radicate e più intime delle persone che ne sono affette. Un significato più intrigante ha invece il fatto che la bellezza possa indurre il caos. Non è ignoto infatti che, in ambito classico, la bellezza corrisponda a canoni di regolarità e di ordine, piuttosto che a un'assenza o a un'oscurità di norme. Ebbene, le due diverse accezioni del "bello" fanno precisamente capo a due differenti concezioni estetiche, quella della bellezza propriamente detta, e quella del sublime.

Come spiega Elio Franzini, il Settecento è il secolo in cui sorge una nuova disciplina filosofica, l'estetica, che dimostra, a suo avviso,

proprio la complessità del periodo: accanto alla ragione (che, peraltro, domina in modo ben più rilevante nel secolo precedente) vi è l'oscurità e l'ambiguità della sensazione, l'indiscrezione delle passioni e lo spettro dell'eccesso, lo sguardo, in ogni caso, su una natura che rifiuta un solo volto, una sola espressione, un solo metodo¹¹.

Ecco già un primo prezioso spunto riferibile a *Solaya*: la dialettica tra le diverse ideologie in essa messe a confronto, che ne illustra la struttura *pluridiscorsiva*, è la negazione stessa dello sguardo estetico esclusivo, normalizzante, rassicurante. Se il Settecento illuminista è pervaso da un'esaltazione della ragione come potere ordinatorio, tuttavia questo non giunge a egemonizzare e a occupare tutti gli spazi d'azione del pensiero e delle attività umane, in special modo nel campo artistico, dove più facilmente le forze oscure di un'emotività mai doma possono esprimersi nelle loro diverse irrimediabili manifestazioni.

Un altro interessante e utile insegnamento procedente dall'argomentazione di Franzini sta nella negazione del Settecento inteso come

secolo che tende sempre e comunque alla ragione, a un intelletto astraeante e separante, a un'eliminazione imperialistica dei pregiudizi, a un controllo spietato delle passioni. [...] È il secolo in cui il sentimento, la passione, il sublime, il genio, il gusto, l'espressione, la sensibilità, l'immaginazione, la fantasia sono al centro della scienza, protagonisti in duplice senso: da un lato se ne vuol comprendere il funzionamento, dall'altro se ne cerca un controllo che non è [...] annichilimento, bensì tentativo di trovare nell'oscuro una forza formativa, la possibilità di una genesi o di un senso comune metodologicamente organizzati e strutturati, ma non per questo privati di intrinseche possibilità distruttive, di implicazioni che conducono verso l'elogio dell'eccedenza. (p. 37)

¹¹ Cito, da ora in avanti, indicando di volta in volta il numero di pagina, da E. Franzini, *op. cit.*, p. 9.

La contraddizione tra il finale punitivo per i due amanti della tragedia cadalsiana e la simpatia che la loro vicenda suscita, a detrimento dell'ideologia narrativamente vittoriosa, è il frutto - non accidentale ma lucidamente voluto - di una costruzione poetica che intende valorizzare in modo equivalente (e quindi relativizzante) i diversi comportamenti e modi di sentire dei personaggi ivi contrapposti. Sia Solaya che i suoi fratelli attingono dall'esercizio delle rispettive coerenze ideologiche quella *forza formativa* che consente a ciascuno di essi di percorrere il proprio cammino individuale fino al limite estremo: distruttivo in un caso, autodistruttivo nell'altro, tale percorso soggettivo li conduce a soccombere nell'incendio del palazzo di Hadrio, fosca metafora del crollo cui conducono le ideologie propugnatrici e difese in modo estremistico, dogmatico, senza mediazioni. Per scongiurare la catastrofe finale sarebbe bastato seguire la "terza via", a un certo punto quasi accettata dai congiunti di Solaya, proposta da Selin¹²: lasciare scegliere la donna in piena libertà di coscienza, concedendole il tempo per una intima riflessione; ma in preda al turbine degli opposti affetti, ella non riuscirà autonomamente a dar sbocco decisivo alle sue contraddittorie pulsioni, senza la risolutiva pressione psicologica operata dal suo principale interlocutore amoroso¹³.

L'estetica si costruisce tra le metafisiche del bello d'ispirazione platonica e le poetiche del sublime, ovvero, in un diverso linguaggio, tra la regola (razionale e ideale) e l'eccedenza (passionale e sregolata). (p. 49)

Tra i personaggi principali di *Solaya* l'unico che non dubita mai del proprio modo di pensare e di agire è Casiro, mentre tutti gli altri (Hadrio, Heraclio, Solaya e Selin) sono presto o tardi rosi dal tarlo del dubbio, dal rimorso, dall'incapacità di operare una scelta lucida. Per Casiro l'onore è l'unica legge, e tutte le sue azioni si conformano a essa; per gli altri

¹² Selin: «Sin respetos de amante, ni de Padre,/ ella resuelva lo que más le cuadre» (vv. 653-654). Hadrio: «Hijos amados,/ dejémosla al rigor de sus cuidados./ Determine por sí, no la estorbemos,/ y cuando esté resuelta, volveremos» (vv. 711-714). Selin: «[...] confiada/ en sus ojos mi voz, con complacencia/ abandoné a su arbitrio mi sentencia» (vv. 866-868). Heraclio: «Si ella vuelve,/ y otra vez a tu afecto se resuelve,/ la dejaremos» (vv. 930-932); Selin: «dejando a elección de tu albedrío/ lo que pude deber sólo a mi brío» (vv. 1163-1164); «No digo más; resuelve lo que quieres» (v. 1230); «pactamos que ella decidiese/ de su destino, y nadie se opusiese./ Y decidí». Heraclio: «Dejamos su destino a su albedrío» (v. 1299).

¹³ La questione della lealtà infranta da Selin, secondo le accuse dei circassi, è in realtà bilanciata dal precedente comportamento ingannevole di Hadrio, che incarica Casalia, «confidenta» di Solaya, di persuaderla con ogni mezzo a ritornare in seno alla famiglia. Questa comune incapacità, da parte di entrambi i partiti in lizza per conquistare Solaya, di mantenere un comportamento leale senza lasciarsi trascinare dalla smania di conseguire il proprio obiettivo individuale, materializza l'immagine di un consorzio umano in cui non può esistere la lealtà, poiché l'essere umano ha una tendenza innata a seguire il proprio istinto utilitaristico, influenzato dalla sua insopprimibile passionalità. Può venir spontaneo associare a questo tema la *Favola delle api* di B. de Mandeville (1714).

l'infrazione alla regola appare possibile, se dettata da un intimo sentimento di autodeterminazione. Il fanatismo di Casiro, pur assimilabile a una passione, non nasce tuttavia dall'esperienza del sublime: non c'è nulla di sublime nel suo attaccamento ossessivo alla legge dell'onore, ma solo un paranoico culto delle regole, estremo prodotto di un'educazione gretta e arbitraria. Ecco perché egli non dubita mai, né è mai pervaso dal turbamento o da sentimenti contrastanti. Il suo mondo è quello dell'ordine materiale, psicologico e ideale.

In diversa misura intaccati dall'esperienza del sublime sono invece gli altri personaggi: Hadrio diviso tra amore paterno e difesa della propria autorità, Heraclio tra affetto fraterno e obbedienza ai dettami sociali, Solaya tra rispetto filiale ed attrazione erotica, Selin tra attrazione erotica e coerenza con il proprio *status* sociale. Tutti questi individui, a turno, sono colti da indecisione tra i due poli del loro possibile agire, benché la condizione del turbamento sia particolarmente propria di Solaya. Vediamone dapprima una testimonianza indiretta, da parte cioè di Hadrio, che a sua volta ne ha avuta notizia da Casalia:

Hijo: Casalia, su leal criada,
me acaba de decir que está afligida,
irresoluto, triste y combatida
entre mil diferentes sentimientos
de Padres y de amante, tan violentos,
que ya cede a mi amor, ya al de su amante;
y aunque, en sus variaciones, inconstante,
está indecisa, la virtud parece
la obliga más. (vv. 778-786)

La rappresentazione del "caos" interiore patito da Solaya ha un suo analogo esteriore nella confusione imperante nel palazzo di Hadrio durante le concitate fasi finali della tragedia. Si comprende così come il palazzo di Hadrio sia *figura* del sistema ideologico, poetico ed estetico cui si oppone la dimensione ideologica, poetica ed estetica configurata nel personaggio di Solaya. Il palazzo, luogo delle regole¹⁴, rappresenta la finitezza e il rigore formale con cui è costruita la tragedia stessa.

Solaya dà invece corpo a uno stile di linguaggio e di comportamento che non accetta limitazioni, che si nutre della libertà di movimento e di creatività. La disputa tra lo stile asiatico e quello di palazzo, cioè attico, rilevata da Aguilar Piñal, ma non interpretata a dovere nella cornice del testo, è strettamente connessa ai sistemi di valori che in questo sono contrapposti.

¹⁴ Come in *La vida es sueño*, in cui «la interpretación más aceptada» è oggi, secondo Ciriaco Morón, che «el monte sería el escenario de la pasión, y el palacio el de la civilización, la razón y el orden» (P. Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, a c. di C. Morón, Madrid, Cátedra, 1989, p. 25).

Lo stile attico - spiega Bice Mortara Garavelli - della concisione lineare e schiva, nacque dalla reazione all'asianesimo, come controproposta puristica e conservatrice, verso la fine del periodo ellenistico, nel I secolo a. C. (...) Il purismo linguistico dell'atticismo coniuga il principio dell'imitazione degli autori canonici (indicati in un elenco o canone), depositari della «buona lingua», col principio della «regolarità» dello scrivere, e si conforma alla teoria grammaticale dell'analogia (la lingua si sviluppa e si organizza secondo regole rigorosamente definite), opposta alla dottrina dell'anomalia (il mutamento incessante del sistema dipende dall'imprevedibilità degli usi) a cui si rifacevano i seguaci dell'asianesimo, assertori, sul piano stilistico e letterario, della «originalità» (cioè del comporre secondo l'impulso della passione), in polemica col criterio atticista dell'imitazione.¹⁵

Se a «imitazione» sostituiamo "conformismo", abbiamo la definizione precisa del modo di agire di Heraclio e Casiro, che si dimostrano più ligi alle regole di quanto non lo sia il loro genitore. Dal dibattito sugli stili (ri)emergerà l'anonimo *Sul sublime*, che godrà di una notevole rivalutazione, dopo esser stato tradotto in inglese e in francese sin dalla seconda metà del Seicento, proprio nel Settecento.

I caratteri della grandezza formale rientrano nell'idea del «sublime», ma non ne costituiscono l'essenza: che è data invece dalla grandezza interiore, riflessa nei tratti dei personaggi, nel linguaggio, nell'azione; un modo d'essere, o di comportarsi, prima che uno stile di scrittura [...] È la retorica del silenzio, che alimenterà i grandi momenti della creazione artistica: la poesia dell'ineffabile e la forza evocativa di un tacere che esprime assai più cose del parlare ("quel giorno più non vi leggemmo avante").¹⁶

Ed ecco il lamento di Solaya, in accordo con la definizione di sublime ora illustrataci dalla Mortara Garavelli:

En tan tristes dudosas reflexiones,
no veo más que sombra y confusiones.
Los varios sobresaltos que os agitan,
cada uno separado, se ejercitan
unidos contra mí, pues juntos miro
las rabias y los furores de Casiro,
de Selin el amor y de Hadrio el llanto,
con la razón de Heraclio y su quebranto.
Quiero decirlo todo, y nada puedo;

¹⁵ B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1988, p.32.

¹⁶ *Ibidem*, p. 33. La citazione di *Inf.*, V, 138 non può che riattizzare lievemente l'ipotesi di una qualche relazione tra alcuni momenti di *Solaya* e la vicenda di Paolo e Francesca.

moverme quiero, estatua inmóvil quedo.
En vano en este caos que se ofrece,
elijo un medio que mejor parece;
*apenas va mi boca a proferirlo,
cuando otro viene, y logra destruirlo.*
Dejadme sola todos, porque quiero
de estos partidos ver el menos fiero,
si hay medio en tanto mal.
(vv. 695-711)

Come accennato, il Settecento assiste una massiccia riscoperta dell'«esperienza del limite» (Franzini), la quale «diventa un oggetto poetico, che è sempre in una dimensione di oscura incertezza, il più possibile lontano dalla luce». Solaya vive dunque il travaglio dell'espressione poetica, e quel suo stentare a esprimersi, che pure è la specifica forma espressiva osservante i dettami dell'estetica del sublime, rappresenta lo sforzo creativo sotteso all'atto dell'enunciazione. Del 1756 è l'*Indagine filosofica sull'origine delle nostre idee del sublime e del bello* di E. Burke, che si inserisce nella «tradizione dell'elegia funebre e la moda dei cimiteri», dei *Night Thoughts* (1742-45) di Young e di *The Grave* di Blair; materia ben nota, come si vede, all'autore di *Noches lugubres*.

Il sublime - spiega Franzini - infatti non tien conto dell'esigenza estetica della proporzionalità: è proprio l'«esser fuori» da ogni proporzione, grazie a cui l'individuo rivela la sua intima libertà (anche sociale) e risulta affidato soltanto a se stesso, in una sorta di isolamento naturalistico [...]. Il problema del sublime è così strettamente connesso ai temi dell'immaginazione e del genio: essi diventano «i due motivi spirituali dai quali sorge una nuova e più profonda concezione dell'individualità».¹⁷

«La società classica - ci ricorda Octavio Paz - disapprovò la passione amorosa. Platone nel *Fedro* la giudica un delirio [...] persino Epicuro vide nell'amore una minaccia per la serenità dell'anima. Solo i poeti alessandrini lo esaltarono, pur senza chiudere gli occhi sui suoi guai». La passione che sconvolge Solaya, e allarma i detentori dell'autorità¹⁸ nel palazzo, è accecante:

Las últimas razones que decía

¹⁷ E. Franzini, *op. cit.*, pp. 89-90. L'autore cita da G. Sertoli, *Introduzione a E. Burke, Inchiesta sul bello e il sublime*, Palermo, Aesthetica, 1985; e da E. Cassirer, *La filosofia dell'illuminismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1953.

¹⁸ Nel trattare del gusto rococò, al quale ascrive la poesia di Cadalso, Joaquín Arce indica come sue componenti l'«anacreontismo» e il «sensualismo», «tanto el ético como el de carácter gnoseológico, o sensismo», benché il secondo «sea una componente esencial de la poética y del pensamiento de toda la Ilustración». «El sensualismo - spiega Arce - lleva a la negación del principio de autoridad» (J. Arce, *op. cit.*, p. 183).

el noble dueño de la mano mía
 yo también las oí; con vano intento
 te quedas a indagar mi pensamiento.
 Yo misma no lo sé; sí, te lo juro.
 En vano a mi alma consultar procuro;
me deslumbra su luz, no me ilumina.
 Entre *delirios*, mi razón camina.
 (vv. 941-948)

C'è una scena di *Solaya* in cui Selin racconta alla donna amata una sua fantasticheria eroica:

En medio de la acción ya me veía
 (mira con que arrogante *fantasía*)
 por polvo, sangre, fuego, horror y muerte,
 yo ciego, y más de amor, pensaba verte.
 Tu *imagen* los rigores suavizaba;
 en tanto susto sin temor estaba,
 esperando del día el fin ufano,
 para lograr que mi dichosa mano
 deudora tuya de victorias tantas,
 pusiese mis laureles a tus plantas.
 (vv. 1177-1189)

La passione d'amore stimola la fantasia, l'immaginazione, «a egregie cose il forte animo accende», si potrebbe dire, parafrasando Foscolo. Nel *Del Sublime* (attribuito allo Pseudo-Longino), riportato in auge dalla traduzione di Boileau (1674) e ripreso da numerosi autori nel secolo successivo, Isabel Vázquez de Castro individua alcuni contenuti che mi sembrano di particolare interesse anche per un'appropriata interpretazione della scena appena citata. Eccone il compendio offertoci dalla Vázquez de Castro:

Longino, en su Peri Hupsous, había definido la sublimidad como una eminencia y excelencia del lenguaje; sin embargo, dentro del bagaje retórico de su tratado, despuntan algunos rasgos que denotan un planteamiento psicológico del problema de lo sublime. Señala como fuentes naturales de lo sublime la aprehensión de grandes pensamientos y la pasión vehemente e impetuosa.[...] Valora el papel de la imaginación como vehículo para hacer participar al lector u oyente en el éxtasis de la sublimidad y señala, además de los efectos, las causas de ésta: los objetos grandes y majestuosos¹⁹.

L'esperienza pseudo-onirica di Selin dimostra come egli sia sfiorato dal sentimento del sublime, benché poco dopo inesorabilmente richiamato

¹⁹ I. Vázquez de Castro, *op. cit.*, p. 321.

all'ordine dal sentimento d'onore, razionale e repressivo (ossia da uno dei discorsi ideologici con cui l'istanza enunciante ha strutturato il testo).

DONNE CLASSICHE E DONNE INDECISE

Se l'intera tragedia di Cadalso può essere letta anche, metaforicamente, come una controversia stilistica, ossia come uno scontro tra un mondo, quello classico, identificato in Atene²⁰, e una periferia in fermento, come l'«Asia», la vicenda di Solaya si rivela ancor più intrigante e ricca di suggestioni, se confrontata con la storia della cultura nell'età classica.

Nostra guida in quel mondo lontano è ancora Octavio Paz che, individua «il primo grande poema d'amore» in *Le incantatrici* di Teocrito.

Il poemetto di Teocrito - commenta Paz - non si sarebbe potuto scrivere nell'Atene di Platone. Non solo per la misoginia ateniese, ma per la situazione della donna nella Grecia classica. Nell'epoca alessandrina, che ha molti più punti in comune con la nostra, si produce una rivoluzione invisibile: le donne, prima chiuse nel gineceo, escono all'aria libera e appaiono alla superficie della società.

[...] La novità storica del poema fu il risultato di un cambio sociale che, a sua volta, era conseguenza della grande creazione del periodo ellenistico: la trasformazione della città antica. La polis, chiusa in se stessa e gelosa della sua autonomia, si aprì all'esterno. [...] Questa grande creazione civilizzatrice vide la luce in mezzo alle guerre e alla monarchie dispotiche che caratterizzano quell'epoca. E il risultato più notevole fu, senza dubbio, l'apparizione nelle nuove città di un tipo di donna più libera. L'«oggetto erotico» cominciò a trasformarsi in soggetto.

Dovremmo forse chiederci quale fosse il grado di lucidità di José Cadalso nel coniugare in un testo come *Solaya* l'ampia problematica storico-culturale qui compendiata. Nell'opera di Mayans y Siscar (1757) da lui consultata, come ha suggerito Aguilar Piñal, non sembra esserci nulla - tantomeno nelle pagine in cui egli tratta «De los estilos ático, asiático, rhodio i lacónico» - riguardo alla condizione della donna nell'età classica²¹. È vero peraltro che,

²⁰«Ma il santuario dell'onore, della reputazione e della virtù sembra trovarsi nelle repubbliche e nei paesi dove si può pronunciare la parola Patria. A Roma, ad Atene, a Sparta, l'onore solo era la ricompensa per i più segnalati servizi [...]», afferma Usbek il persiano (Montesquieu, *Lettere persiane*, "Lettera VII", Milano, Rizzoli, 1984, "Lett. LXXXIX", p. 183). Sul «punto d'onore», ved. anche "Lett. XC"

²¹ G. Mayans y Siscar, *Retórica*, in *Obras completas*, III, a c. di A. Mestre Sanchis, Valencia, Publicaciones del Ayuntamiento de Oliva, 1984, pp. 556-568. «Es pues el estilo ático, sabio, breve, no sobreabundante, no escaso, afectuoso con dulzura, sentencioso sin

un po' in tutta Europa, il Settecento vede salire alla ribalta una figura femminile che mostra aspirazioni individuali più accentuate che nel passato; l'evoluzione del diritto all'uguaglianza tra gli individui non può (almeno in teoria) tollerare discriminazioni sessiste:

*I discorsi maschili dei filosofi illuminati, al di là delle loro differenze specifiche e delle loro diverse posizioni, non possono non prendere in considerazione il fatto che esiste nell'altra metà del genere umano, nel momento stesso in cui si proclama, per natura, la libertà e l'eguaglianza di ogni essere appartenente alla specie, un'irriducibilità, una non-assimilazione che turba sempre, dall'interno, la serena pretesa della ragione all'universale. L'idea formidabile (nella sua accezione militare) dell'uguaglianza dei diritti contiene in sé una forza in grado di far esplodere l'equilibrio sociale stabilito. Che degli uomini sottomessi diventino degli uguali non è poi così terrificante. Ma che fare delle donne, se il principio dell'uguaglianza può essere applicato a tutti gli esseri umani?*²²

Cadalso aveva viaggiato e vissuto in Paesi nei quali i mutamenti sociali erano maggiormente in fermento, come è provato dalla folta schiera di eroine regolarmente immolate, cadute in disgrazia o comunque protagoniste nelle opere letterarie del tempo. La stessa letteratura spagnola promuoveva a ruoli primari personaggi femminili, come anche Cadalso medesimo fece nel suo *Don Sancho García* (1771), sebbene solitamente attribuisse loro qualità negative.

I generi letterari «nobili», la teologia, la filosofia, la storia e il diritto ignorano le donne oppure le richiamano ai loro doveri. Tragedie, commedie e opere fanno esattamente il contrario e, nell'esaltare le passioni, mettono le donne in primo piano. Spesso già dal titolo si rivela l'importanza del loro ruolo, una constatazione elementare non priva di interesse in quanto il titolo

afectación, ameno, diferenciado, claro, propio, expresivo, sonoro i totalmente agradable»; gli "asiatici", «los que sabían menos que los athenienses i querían parecer iguales en el saber i decir, afectaron la abundancia de pensamientos i se hicieron sobreabundantes; quisieron ostentar la agudeza de ingenio, i por decir con mayor novedad, halaron con menos juicio; quisieron mover los ánimos, i se manifestaron impertinentemente afectuosos; desearon ostentar su saber, i se hicieron enfadosamente sentenciosos. Pusieron cuidado en el escogimiento de las palabras, i formaron una oración voluble i brillante, pero desnervada i sin las fuerzas convenientes. Tal era pues el estilo asiático, sobreabundante con demasía, poco juicioso, desanimado, impertinente sentencioso, flojo, hinchado i aparente como un oropel» (pp. 556-557). Mayans y Siscar parteggia evidentemente per lo stile attico. Possiamo dire lo stesso di Cadalso? Benché i due estimatori dell'asianesimo, Solaya e Selin, alla fine soccombano, alla luce di quanto sin qui considerato non mi sembra si possa dire che i valori da essi propugnati possano essere considerati completamente perdenti.

²² M. Crampe-Casnabet, *La donna nelle opere filosofiche del Settecento*, in AA.VV., *Storia delle donne. Dal Rinascimento all'età moderna*, a c. di N. Zemon Davis e A. Farge, Bari, Laterza, 1991, pp. 346-347.

denuncia che il nodo dell'intreccio risiede nel carattere di un'eroina e nei conflitti di cui sarà protagonista.²³

La struttura narrativa di *Solaya* può ben riconoscersi nella descrizione proposta da Javier Lucea García, riguardo alle opere ascrivibili al teatro neoclassico:

Los personajes, con un fuerte valor de exemplum, están alineados dialécticamente en torno al tema como opositores o coadyuvantes, como medios favorables e adversos al triunfo de la idea propugnada o como tesis y antítesis del tema.

Successivamente, lo studioso spagnolo osserva che nell'azione scenica,

convertidos los personajes en fuerzas operantes en dirección uniforme [...] se consigue el dinamismo de las situaciones y cierta intriga mediante las oscilaciones de los personajes indecisos. La pretendida complejidad de éstos consiste en que se les convierte en campo de conflicto de las dos fuerzas básicas. Habitualmente este personaje es femenino y se debate entre el deber y la pasión[...].

Tutto ciò, conclude Lucea García, è condizionato dalle «unidades de tiempo y lugar», che «fuerzan la acción a un desarrollo rápido que atenta contra la verosimilitud y a múltiples casualidades; contribuyen a desvirtuar los caracteres, obligándoles a rápidas transiciones»²⁴. Vedo però nella generalizzazione tratteggiata da Lucea García, che peraltro risulta in gran parte condivisibile, un rischio di attenersi a una lettura narrativa del testo, e in particolare di *Solaya*, che non tenga conto dei vari discorsi ideologici in essa dibattuti²⁵. È pur vero che dialetticamente il discorso dell'onore prevale sul discorso dell'amore, o, se si preferisce, il discorso delle regole su quello del libero arbitrio; non si può tuttavia trascurare il finale catastrofico per entrambi i partiti legati alle rispettive ideologie, in cui si assiste alla morte dei due amanti, ma anche alla distruzione del palazzo di Hadrio, e alla messa sotto accusa dell'inumano Casiro da parte dello stesso suo padre, Hadrio.

È celata al livello dell'enunciazione, in *Solaya*, l'*ironia* (da non confondersi con gli atteggiamenti ironici e sarcastici con cui talora i personaggi si trattano reciprocamente, situati al livello dell'enunciato) che a Cadalso viene abbastanza unanimemente riconosciuta in altre opere: in base a questa strategia testuale *ironica*, nel finale sono soppressi i due sovversivi, ma con loro - per dirla con una battuta: ironia della sorte - brucia anche il palazzo «un tempo rispettato». La tragedia consente tuttavia l'espressione del notorio scetticismo cadalsiano, che risulta nitidamente - se

²³ P. Desaiue, *Le ambiguità del discorso letterario*, in *Ibidem*, p. 262.

²⁴ J. Lucea García, *La poesía y el teatro en el siglo XVIII*, Madrid, Editorial Playor, 1984, pp. 111-113.

²⁵ Lo stesso Lucea García giudica inoltre totalmente arbitrari i dubbi di *Solaya*, e ritiene che allunghino ingiustificatamente l'opera per cinque atti (*Ibidem*).

l'argomentazione sin qui pur rozzamente dipanata è riuscita a dimostrarlo - dall'irrisolta contraddizione tra le diverse istanze ideologiche contrapposte nel testo, a differenti livelli. *Solaya* illustra egregiamente, in forma tragica, il «conflicto racionalista-intuitivo» in altri termini espresso nella sua poesia intitolata *Sobre ser la poesía un estudio frívolo y convenirme aplicarme a otros más serios*²⁶.

UN SECOLO DI CONTRADDIZIONI

Non è un caso che Joaquín Arce abbia intitolato «Las contradicciones del espíritu dieciochesco» uno dei primissimi paragrafi del suo saggio sulla «poesía del siglo ilustrado». «Pocas épocas hay - commenta Arce - tan internamente vacilantes y contradictorias, donde casi todo puede explicarse o definirse con una serie de dicotomías»; d'altronde, però, «el sustrato común crítico-filosófico del período de la Ilustración da a toda esa amalgama de elementos y personalidades aparentemente antitéticas una sustancial conexión unitaria»²⁷. Ed è proprio in quest'ottica che occorre considerare la tragedia di Cadalso, *Solaya*. Indovinarne i differenti discorsi ideologici in essa dialetticamente messi a confronto non è sufficiente; qualsiasi testo, «nel suo funzionamento reale, può essere descritto (e concepire se stesso) secondo le categorie di più modelli culturali»²⁸, e dunque è necessario superare una lettura "narrativa", in seguito alla quale un eroe risulta aver vinto, un altro aver perso, e così anche, rispettivamente, le ideologie di cui sono portatori. Tramite la lettura discorsiva - non esente, come s'è visto, da digressioni volutamente afferenti altri approcci critici -, che prende in considerazione motivi e temi in qualità di figure collegate tra loro da relazioni semantiche, abbiamo potuto appurare che la distruzione finale del palazzo di Hadrio, luogo di svolgimento dell'azione scenica da un punto di vista meramente narrativo, assume un importante significato se messa in relazione con alcune opposizioni semantiche strutturalmente significative, quali fuoco/gelo, ordine/disordine, regola/libertà, dovere/diritto, ragione/sentimento, virtù /vizio, per citarne solo alcune.

Vi sono poi dicotomie anche all'interno di alcuni membri di tali coppie oppostive: la passione d'onore si oppone alla passione d'amore, uno stile (attico) comunicativo si contrappone a un altro (stile asiatico), un maschio concorre con gli altri maschi, ecc.. Possiamo allora definire *antibarocca* la tragedia che rappresenta una concezione morale secondo cui la bellezza non deve essere disgiunta dalla virtù. È un'opera in "puro spirito" *neoclassico*, con il suo rispetto scrupoloso delle unità aristoteliche, e la sua finalità educativa, volta a insegnare al pubblico grandi valori civili come l'amor

²⁶ Cfr. *Ibidem*, pp. 24-25: «Se ha observado en Cadalso una actitud irónica y escéptica que desconcierta al lector y hace difícil su encuadre».

²⁷ J. Arce, *op. cit.*, p. 20.

²⁸ J. M. Lotman, *Il metalinguaggio...*, cit., p. 181.

patrio, lo spirito di sacrificio²⁹, la fermezza d'animo, qui rappresentati dai diversi personaggi. Annuncia una sensibilità cosiddetta *preromantica*, semplicemente dando voce al sensualismo, che pure permea alcuni aspetti della filosofia *illuminista*, soprattutto roussoiana, e al sentimento estetico del sublime³⁰. Molte anime, insomma, convivono in *Solaya o Los circasianos*, come era d'altronde inevitabile. Tutte le arti, soprattutto dalla seconda metà del secolo in poi, sono scosse da moti convettivi che ne fanno affiorare talora le pulsioni altrove represses in nome di ideali e formalismi esclusivi³¹. Si pensi al Tiepolo e a Mengs, ricorda Arce, ma si pensi - a puro titolo di esempio - anche alla suggestiva concorrenza di istanze estetiche, civili, morali, nelle opere di Goya; e all'architettura del Piranesi, che «rivendica, accanto al rigore filologico, anche i diritti della fantasia, della personalità creativa, del genio»³², insieme al diritto di riunire elementi classici ed orientali nelle medesime realizzazioni artistiche.

In conclusione, si può concordare con il giudizio di Mariateresa Cattaneo che, valutando complessivamente il *Don Sancho García*, la perdita *Numantina* e *Solaya o Los circasianos*, vede emergere in queste tragedie

*la ambición de un teatro que sea nítida compaginación que funciona sobre el contraste interior de las pasiones y las descompone y recompone, según el ejemplo del limpio juego raciniano, en analogía con la idea neoclásica de la belleza como temperancia de las antítesis en una composición simétrica, matizada por el claroscuro*³³.

Integrando quest'ultimo giudizio alle considerazioni sin qui esposte, si può tuttavia certamente aggiungere ancor molto riguardo al contesto storico-culturale in cui *Solaya o Los circasianos* vide la luce (per quanto rimasta inedita fino al 1980); così come resterebbe da porre in maggior rilievo qualche altro luogo significativo del testo, ad esempio riguardo ai concetti di

²⁹ Questi due temi sostanzierebbero l'azione tragica di un'altra opera di Cadalso, che non ci è pervenuta: si tratta de *La Numantina*, la cui vicenda doveva ruotare intorno ai noti tragici fatti occorsi ai numantini, che «preferirono morire tutti ma non arrendersi ai romani», cui Cadalso sarebbe stato ispirato dalla conoscenza della *Numancia destruída* di López de Ayala (R. Frolidi, *L'epoca di Carlo III...*, cit., p. 724; cfr. anche F. Aguilar Piñal, Introduzione a *Solaya*, cit., p. 22).

³⁰ Che dire, inoltre, dei caratteri ascrivibili alla "poética rococó", cui J. M. Caso González ha dedicato le sue perplesse riflessioni, in quel di Bologna? (*Cadalso y la poética rococó*, in AA.VV., *Coloquio internacional...*, cit., pp. 49-62).

³¹ «Un processo di trasformazione parallelo a quello che si dà nel campo letterario e teatrale si verificò, nella seconda parte del secolo, anche nel campo delle arti figurative in cui s'assisteva al passaggio dal gusto tardo barocco e rococò alle forme più misurate e razionali del cosiddetto neoclassicismo» (R. Frolidi, in AA.VV., *Storia della civiltà...*, cit., p. 672)

³² L. Ghio - S. Fugazza, *L'età neoclassica in Europa*, in AA.VV., *Storia dell'arte italiana*, Milano, Electa/Bruno Mondadori, 1992, p. 23.

³³ M. Cattaneo, *En torno a «Sancho García»*, in AA.VV., *Coloquio internacional...*, cit., p. 68.

"giustizia", "lealtà", "virtù/vizio", ecc., cui, per non eccedere in prolissità, s'è fatto solo qualche breve cenno, nella speranza che la lettura qui proposta sia sufficiente per integrare l'interpretazione dell'opera sin qui fornitaci dalla critica.

Appendice I:

UN'INCURSIONE IN TERRA INGLESE

Nel decennio 1750-1760, durante il quale Cadalso trascorse diversi, culturalmente proficui, anni a Londra, Samuel Johnson promosse la pubblicazione di varie riviste filosofico-letterarie, tra cui «The Rambler» (1750-52); i suoi lavori vennero poi raccolti in vari volumi tra il 1751 e il 1753, con buon successo anche in edizioni successive. In uno di questi suoi saggi così scrisse:

È destino di ogni passione, quando abbia varcato i limiti imposti dalla natura, di ostacolare il proprio corso. L'ira eccessiva acceca la circospezione del guerriero e l'eccessiva avidità di guadagno danneggia i conti del commerciante; il troppo ardore impedisce all'amante la spigliatezza dell'espressione che le signore adorano. Così l'esagerazione, sebbene dettata dalla vanità ed eccitata dalla libidine, di rado finisce per procurare applauso e piacere.

Data la diffusione di riflessioni simili, tipiche dell'età dell'illuminismo, può anche essere che Cadalso abbia colto qualche ispirazione da questa lettura edificante, benché manchino dirette informazioni al riguardo. I riferimenti e i motivi contenuti nel brano precedente collimano in modo particolarmente suggestivo con le tematiche trattate in *Solaya o Los circasianos*. Ed anche la rappresentazione dialettica dei vari discorsi (sociale, individuale, poetico-estetico...) contenuti nel testo cadalsiano mostra non pochi punti di contiguità con la seguente concezione estetica illustrata da Johnson nello stesso saggio:

Imitare la natura è giustamente considerato come il più alto livello dell'arte: ma è necessario distinguere quali parti della natura siano più adatte all'imitazione. E ancor più è necessaria l'attenzione nell'imitare la vita, che tanto spesso è scolorita dalla passione o deformata dalla malvagità. Se ci si limitasse a ritrarre il mondo senza discriminazione, non vedo quale sarebbe l'utilità di leggere una descrizione del genere e perché non ci si volgerebbe direttamente ad osservare l'umanità come uno specchio che mostri senza discriminazione tutto quanto gli si presenti.

Che dire, poi, riguardo a una possibile correlazione tra Cadalso e Johnson, della continuazione di questo discorso, che denuncia gli abusi dell'autorità paterna?

Altrettanto pericolose e altrettanto detestabili sono le crudeltà spesso commesse in seno alle famiglie, con la sanzione veneranda dell'autorità paterna: è un potere che ci hanno insegnato ad onorare fin dalla prima età della ragione, che viene difeso contro insulti e violazioni con ogni mezzo atto a suscitare un sacro terrore nell'uomo e che per tutte queste ragioni può abbandonarsi alla crudeltà

*incontrollata e varcare i limiti del lecito con trasgressioni innumerevoli prima che il dovere e la pietà osino tentare di porvi rimedio e prendersi la libertà di ricorrere ad altri mezzi che non siano le suppliche che fomentano l'insolenza e le lacrime che sollazzano la crudeltà.*³⁴

Se non c'è correlazione diretta tra i due autori, bisogna ammettere che le coincidenze sono notevoli.

Per restare in ambito inglese, e avendo cura di rileggere con attenzione e di tenere a mente la prima parte del brano di Johnson, dove egli allude alla «circospezione del guerriero» e all'«eccessiva avidità di guadagno [...] del commerciante», riprendiamo alcune battute rivolte da Solaya al fratello Heraclio, nel finale del primo atto, già esaminato in precedenza. Si tratta dei vv. 254-258:

¿Por qué no podré yo, feliz amante,
hacer el mismo sacrificio que hace
aquel que a su codicia satisface?
¿O aquel que por el campo devastado,
de sangre ajena y propia va manchado?

Il richiamo a colui «que a su codicia satisface», preso in sé, vuol dire poco o troppo; a grandi linee può rammentare - almeno a chi scrive - il *topos* letterario dell'usuraio (che di solito è anche un commerciante). Ma se ritorniamo all'accorata difesa di Selin da parte di Solaya, e poi usciamo fuori dalla presente riflessione sul testo, per rincorrere alcune reminiscenze letterarie, complici l'associazione di idee tra l'ambientazione dell'opera, le supposizioni cronostoriche di Aguilar Piñal, il sapere che Cadalso a Londra comprò «i migliori libri che poté»³⁵, e una buona storia della letteratura inglese, ci ritroviamo a rileggere le tragedie di Marlowe, tra le quali risalta innanzi tutto *Tamerlano*.

In particolare, è opportuno ricordare che: Tamerlano, «pastore scita», condottiero tartaro, cattura la bella Zenocrate (promessa sposa del Re d'Arabia, chiamato anche «principe»), innamorandosene e facendone la propria moglie; Zenocrate si strugge, combattuta tra l'amore per la patria e il padre, e l'amore per Tamerlano; il padre della donna, il Sultano d'Egitto, ne

³⁴ I tre brani, uniti tra loro nello stesso ordine qui presentato, sono citati da D. Daiches, *Storia della letteratura inglese*, III, Milano, Garzanti, 1970, pp. 240-241.

³⁵ Cfr. J. Cadalso, *Autobiografía*, a c. di M. Camarero, Madrid, Castalia, 1987, p. 95: «me ocupé en ambas ciudades en comprar los mejores libros que pude, y lo mismo ejecuté en Londres, hasta la noticia de la muerte de mi padre[...]». Le mie supposizioni sono peraltro autorevolmente confortate da Geoffrey Ribbans, il quale ha dedicato una sua nota alla possibile conoscenza del pensiero di Johnson da parte di Cadalso: «Recent studies of Cadalso have drawn attention to his wide if desultory reading of foreign contemporaries. He was in England around 1755, when he acquired a good command of English, and again some time between 1760 and 1762» (G. Ribbans, *A note on Cadalso and Samuel Johnson*, in *Bulletin of Hispanic Studies*, LXVIII, n. 1, gennaio 1991, p. 50).

reclama indignato e battagliero la liberazione; il Governatore di Damasco, per scongiurare la capitolazione della città assediata, invia a Tamerlano delle vergini in ostaggio, che verranno però trucidate; il Re d'Arabia viene ucciso in battaglia, non senza aver potuto rivedere per l'ultima volta la sua ex-promessa sposa, e a lui vengono tributati gli onori dei vincitori.

Nel terzo atto, scena seconda, il «nobile di Media» Agida avvicina Zenocrate e, nell'intento di convincerla a prendere coscienza del «ratto» subito e a ribellarsi, le chiede «la cagione di quegli accessi d'inquietudine che tanto perturbano l'abituale vostra serenità». Si tratta di «una pena che travaglia il vostro cuore», mentre, argomenta il nobile, ella pare aver «digerito da gran tempo ormai» il «ratto» subito. Zenocrate ammette tutto:

È vero: l'ho accettato e digerito da gran tempo, e l'amore e la benevolenza senza pari di cui Tamerlano m'ha fatta oggetto ne han tutto il merito. Essi furono tali che avrebbero appagato la stessa regina del cielo, come tali sono stati da mutare in affetto il disdegno da me primieramente concepito verso di lui. Nonostante tutto ciò, da allora un nuovo, doloroso sentimento domina l'animo mio che incessantemente si pasce di sconsolati pensieri ed immagini. È questo dolore che scolora il mio volto, che lo priva d'ogni espressione e che potrebbe far di me un'orrenda immagine di morte se l'insanabile sventura ch'io pavento si effettuasse nella sua pienezza. (p. 43)³⁶

Ha avuto dunque luogo un rapimento, c'è uno stato d'animo squassato dalla passione amorosa, balena la predizione di un tragico epilogo; ma non è tutto. Agida si appella al senso dell'onore della donna, e allude con disprezzo a Tamerlano:

Ah, bella Zenocrate, non sia mai che ad un uomo sì vile e barbaro, il quale a forza vi tiene lontana dal padre vostro e vi priva degli onori dovuti a una regina (infatti non altro di voi si crede, se non che a lui vi unisca indegno concubinaggio) - che ad un tal uomo voi accordiate l'onore di amarla, se non costretta dalla necessità! Non appena il gran Sultano saprà della vostra sorte, in brevissimo tempo [...] accorrerà a riscattarvi, annientando per sempre Tamerlano, da questa mortale servitù.

Ma Zenocrate non accetta che si parli male del suo amato:

Ah! cessa di ferirmi con simili parole e parla invece di Tamerlano com'egli si merita! L'accoglienza che abbiam ricevuta da lui è ben altro che rozzezza, villania, disonore e servitù, e da chi abbia animo nobile ben potrebbe essere stimata accoglienza principesca!

³⁶ D'ora in poi cito dalla triplice edizione curata da M. A. Andreoni D'Ovidio, *Tamerlano - Dottor Faustus - L'ebreo di Malta*, Milano, TEA, 1992.

Poiché Agida rincara la dose, ricordandole che Tamerlano possiede solo una gretta cultura da guerriero, Zenocrate si lancia in un roboante panegirico, come solo gli spiriti appassionati possono fare a teatro:

Come adorno d'ogni vaghezza appare il Sole quando brilla tra gli scorrenti flutti del Nilo, o quando lo cingono le braccia del Mattino, così risplende di bellezza il nobile e regale amor mio, il prestantissimo Tamerlano.

La *laudatio* continua, ma per l'economia della mia analisi è sufficiente aver dato un'idea - anche a titolo di provvisoria risposta al quesito posto da Aguilar Piñal sull'origine tematica di *Solaya* - delle analogie tra il testo di Marlowe e l'opera di Cadalso. A tutto ciò, se sin qui le analogie non risultassero ancora evidenti, andrebbe aggiunto il confronto tra due altre scene delle opere qui gemellate: in *Solaya*, si tratta del momento in cui Selin, colto da dubbi sull'amore di Solaya, ricorda a se stesso il proprio *status* regale, superiore alle «bassezze» cui spinge l'amore. Rileggiamolo:

Mas no, Solaya. Mi alma considera
que tanta sumisión bajeza fuera;
un hombre puede en lágrimas pueriles
dar tales quejas, pero fueran viles
en Príncipes. Los pechos elevados
por su cuna o empleos ensalzados,
deidades son que avergonzarse deben
de lo afectos que a los hombres mueven.
Para descanso de mayor fatiga,
el amor muchas veces nos obliga;
pero si llega amor a ser empleo,
lo miro como indigno a mi deseo.
(vv. 1203-1214)

In *Tamerlano*, siamo spettatori di un monologo filosofico sulla bellezza - altro tema che non esula dall'opera di Cadalso qui analizzata-, nel quale il condottiero tartaro afferma:

Ah! sì, è pur vero tutto ciò; e tuttavia ben poco s'addice alla mia condizione d'uomo, alla marziale mia dignità di guerriero, di cavaliere, alla mia stessa natura, al terrore che il solo mio nome sa suscitare, il dar ricetta nell'animo a pensieri sì effeminati e nutriti di debolezza! (p. 81)

Il ragionamento sulla bellezza segue poi il suo corso, poiché secondo Tamerlano l'ideale di bellezza assurge nonostante tutto a «fonte d'altissime virtù» per il valoroso; per noi è invece tempo di tornare a *Solaya*.

Se il collegamento tra il *Tamerlano* di Marlowe e *Solaya* è plausibile, nel gioco delle associazioni può forse rientrare anche il verso dal quale avevamo salpato per questa lunga perlustrazione extratestuale: colui che «a su codicia satisface» potrebbe riferirsi nientemeno che a *L'ebreo di Malta*

dello stesso Marlowe, e «aquel que por el campo devastado/ de sangre ajena y propia va manchado», potrebbe essere un'allusione al *Tamerlano* stesso³⁷. Ma la disputa sulle possibili fonti d'ispirazione - anche "furtive", o indirette, o involontarie - di *Solaya*, lungi dall'esser stata qui correttamente impostata, e men che meno risolta, ha comunque poco a che vedere con l'interpretazione della tragedia cadalsiana, nella quale qualsiasi tema o motivo, concetto o immagine, richiamato da altri testi, viene rielaborato in un significato originale e funzionale al testo stesso in cui viene inserito, acquistando la sua funzione semantica solo ed esclusivamente in relazione agli altri elementi del sistema testuale. Ciò non toglie che l'argomento "fonti", possa costituire un terreno d'indagine promettente, nel quale si possano cogliere ulteriori suggestivi spunti per la ricostruzione della biografia letteraria di José Cadalso.

³⁷ «L'amore smodato ed unico per la ricchezza - scrive M. A. Andreoni D'Ovidio - scatena la furia del protagonista [...] Ma poesia schietta è in Barabba soprattutto durante i primi due atti della tragedia, ove il suo amore per la ricchezza si esprime talvolta con esaltato lirismo o con quella sensuale vivezza coloristica di cui il Marlowe sa compiacersi. Questo Ebreo ama veramente la ricchezza, tanto da riuscire ad umanizzarsi in un tal sentimento; ama la ricchezza in sé [...] come ogni uomo che con istintivo sentimento poetico circonda d'amore un oggetto che adombri per lui l'idea di bellezza e di bene» (*Ibidem*, *Introduzione*, p. VIII)

Appendice II:

LA PERSIA E LA GEORGIA DI CARLO GOLDONI

Joaquín Arce dedica un capitolo del suo noto saggio su *La poesia del siglo ilustrado* all'influenza dell'opera goldoniana in Spagna, nella quale «la comedia propriamente dicha triunfa desde 1770 hasta finalizar el siglo, aunque la primera comedia representada, *La esposa persiana*, se remonta a 1765»³⁸. Ora, secondo la più recente valutazione di Aguilar Piñal, la redazione di *Solaya o Los circasianos* «puede estar más cerca de 1765 que 1770», in base ad alcune considerazioni che non ritengo necessario qui riportare³⁹. È interessante però la contiguità temporale, seppure ipotetica, tra la messinscena spagnola de *La sposa persiana* del Goldoni e la presunta epoca di redazione dell'opera di Cadalso.

Nelle sue *Memorie*, Goldoni dedica con orgoglio alcune pagine al riassunto dell'opera, «che incontrò il massimo successo; <la> si replicò talmente che i curiosi poterono trascriver<la>, e poco dopo comparve stampat<a>, senza data»⁴⁰.

*Più volte la commedia, soprattutto in Spagna - spiega Giuseppe Ortolani - si era discostata dalle consuete leggi della tradizione classica per accogliere la passione, pur senza cadere nel genere eroico, proprio della tragedia. Era l'avvio del dramma moderno. Molto spesso il Goldoni dovette accorgersi che le commedie più semplici e naturali generavano a poco a poco monotonia e noia, e che la passione, sia pure romanzesca, era necessaria per scuotere e commuovere il pubblico. In Francia era sorta da tempo la commedia lagrimosa e stava per sorgere la tragedia borghese. Egli ricadde per forza nella tragicommedia, alla quale conveniva il verso meglio della prosa.*⁴¹

Le *Memorie* di Goldoni ci aiutano a imbastire un'ipotesi generale con cui contribuire a rispondere al quesito sollevato da Aguilar Piñal, che mi permetto di richiamare:

³⁸ J. Arce, *op. cit.*, p. 93.

³⁹ F. AGUILAR PIÑAL, *Solaya*», cit., p. 17.

⁴⁰ G. Ortolani, l'infaticabile curatore dell'ancora insuperata edizione novecentesca di tutte le opere goldoniane, ci racconta che «la *Sposa Persiana* riempì la stagione d'autunno (1753) e fu replicata per trentaquattro sere, segnando così il più grande trionfo nel settecento sui teatri di Venezia» (C. Goldoni, *Tutte le opere*, a c. di G. Ortolani, t. IX, p. 1333). Il successo veneziano spiega la fortuna all'estero, ed in particolare in Spagna, dell'opera.

⁴¹ *Ibidem*, p. 1332 (il corsivo è dell'autore).

Sería lícito preguntarse por qué Cadalso prefirió situar en tierras tan lejanas, con las que España no tenía ninguna relación en el siglo XVIII, un drama de honor típicamente castellano, eludiendo así enfrentarse con la historia nacional, cosa que hizo, por otra parte, al poco tiempo en Don Sancho García.

Vediamo come Goldoni illustra le proprie intenzioni artistiche, in merito alla *Sposa persiana*, che, a suo dire, ha un intreccio ordinario come «si vede ogni giorno nelle nostre commedie» (il che potrebbe dirsi, salvo il ferale epilogo, anche di *Solaya*):

[...] i nomi di Fatima, di Machmut, di Thamas cominciano a disporre il pubblico a qualcosa di straordinario; e la sala del finanziere, ammobiliata con un divano e dei cuscini alla maomettana, i costumi e i turbanti dell'abbigliamento orientale, annunciano una narrazione straniera, e tutto quanto è straniero deve pungere la curiosità.⁴²

Va detto poi che la protagonista effettiva della tragicommedia non è il personaggio eponimo, Fatima, la sposa persiana (che persiana non è, bensì tartara), ma Ircana, la schiava circassa. Ecco che ritroviamo le principali etnie contrapposte nella tragedia di Cadalso, i circassi e i tartari. Il testo goldoniano è comunque ambientato "in campo neutro", nella Persia misteriosa ed esotica, proprio nel XVIII secolo riportata in auge dalla traduzione francese delle *Mille e una notte* e dalle *Lettere persiane* di Montesquieu. Ma bisogna pur dire che circassi e tartari prestano eroi ai poemi epici, assiduamente letti anche nel Settecento, del Boiardo e dell'Ariosto (Agricane e Mandricardo), nonché del Tasso: creatura di quest'ultimo, il protervo Argante può essere un preclaro modello per il Casiro di Cadalso⁴³. Eccone il ritratto tratteggiato dal Ferrarese:

impaziente, inessorabil, fero,
ne l'arme infaticabile ed invitto,
d'ogni dio sprezzatore, e che ripone
ne la spada sua legge e sua ragione.
(*Gerusalemme Liberata*, II, 59)

Impaziente, inesorabile, f(i)ero (*ferus*): sono attributi che si attagliano perfettamente al fratello di Solaya, anch'egli risoluto e credente nella sola giustizia amministrata con la sua spada:

SELIN
¿Con qué poder te atreves, circasiano,

⁴² C. Goldoni, *Memorie*, a c. di P. Bianconi, Milano, Rizzoli, 1961, p. 321.

⁴³ I suoi modelli, rammenta J. Arce, furono «Anacreonte, Ovidio, Catulo, Tasso, Garcilaso y Lope» (*op. cit.*, p. 197).

a reprimirme con estilo ufano?
HADRIO
Con el que dan las leyes, la justicia
y mi razón, igual a tu malicia.
HERACLIO
Con el de la virtud, que es invencible.
CASIRO
Y con el de este acero irresistible.
Largo tiempo callé. ¿Si habías juzgado
que el valor circasiano me ha faltado?
La espada, que saqué para mi hermana,
tu sangre verterá. (vv. 603-612)

Tornando al Goldoni, la schiava Ircana, personaggio dotato di un carattere altero e animato da un insopprimibile orgoglioso senso di dignità e di indipendenza, costituisce un buon modello di riferimento per la pur addolcita, ma non meno determinata, Solaya, che schiava in senso stretto non è, essendo anzi scampata al famigerato «sorteo», anche se è di fatto una "schiava d'amore", come da lei stessa dichiarato a Selin:

[...] bien sabes (ah, Solaya desgraciada)
que mi voz, a tu voz **esclavizada**,
eco fue de la tuya[...]
(vv.1103-1105)

Ella considera la schiavitù materiale addirittura meno grave di quella amorosa:

Tristes mujeres, cuyas hermosuras
os causan tan injustas aventuras,
no envidiéis mi fortuna; si perdisteis
vuestros parientes, nada les debisteis.
Al tártaro os dejaron entregadas,
y vuestras almas, nunca acostumbradas
al halago de Amor ni a sus rigores,
a la suerte podrán ser superiores,
mas hoy siento en mi pecho vacilante
de mi Patria el amor y el de mi amante.
A la tártara corte conducidas
pasaréis tibiamente vuestras vidas.
La que agradare al Kan será dichosa;
la turba de las otras, poco ansiosa
por un bien que jamás han conocido,
sin pena vivirá, dando al olvido
su ingrata patria, que conoce apenas.
Nunca serán mis dichas tan serenas:
que me quede o me vaya, mi fortuna
siempre triste será, siempre importuna.

(vv. 1037-1056)

Solo l'amore può render la prigionia, sia essa effettiva o amorosa, più sopportabile, questa la tesi che Ircana propugna, decisa a mantenere vivo il suo amore per Tamas, o a morire:

Donna fra' Maomettani, sia schiava o sia consorte,
Deve qual rea cattiva viver tra ferree porte;
E rendersi può solo il carcer men penoso
Dall'amor di colui che è signor nostro e sposo.
Ma se l'amor d'un solo si parte in più donzelle,
Essere non mi basta nel numero di quelle;
Anzi pria di vedermi con altre donne amata,
Voglio essere più tosto o morta, o disprezzata.
(*La sposa persiana*, I, 5)⁴⁴

La vecchia mezzana Curcuma lancia il suo anatema contro la pratica dello schiavismo femminile:

Oh maledetta legge fatta dall'uomo ingrato,
Che rende di noi donne sì misero lo stato!
Compagne son dell'uomo le donne in altro clima;
Servito è il sesso nostro, e si onora, e si stima;
E se d'un uomo solo dee contentarsi, almeno
Posto è da pari legge anche ai mariti il freno.
(*IBIDEM*)⁴⁵

E alla retorica dell'amore preferirebbe appellarsi Ircana, piuttosto che alle arti malefiche della vecchia mezzana, perché

Sguardi, parole, amplessi, vezzi, sospiri e pianti
Son le malie che han forza sul cuore degli amanti.
Ma allor che un'altra donna venga con forza eguale,
A disputarmi un cuore, che per natura è frale,
Se a sostenere il dritto il mio valor fia poco,
L'arte, l'ardir, l'inganno e le malie avran loco.
(*IBIDEM*, I, 6)

Ricordiamo i «suspiros, sollozos, ayes, llantos y lamentos» di cui è materiato «el estilo» di comunicazione privilegiato tra Solaya e Selin; ma possiamo anche rammentare come, dei due amanti, sia la donna la più propensa a usare l'arte della finzione in caso di necessità, come accusa Selin:

⁴⁴ Cito da C. Goldoni, *La trilogia di Ircana*, a c. di M. Pastore Stocchi, Vicenza, Neri Pozza, 1993, p. 11.

⁴⁵ Sulle sofferenze delle donne di un serraglio cfr. Montesquieu, *op. cit.*, "Lettera VII", Milano, Rizzoli, 1984, pp. 70-71.

Tu queja sí que es arte; pero en vano.
(v. 1129)⁴⁶

Non manca nel testo goldoniano, la cui vicenda differisce da quella che anima l'opera cadalsiana molto più di quanto le analogie qui osservate non testimonino, il tema dell'onore, del quale sono portavoce i due padri degli sposi promessi, il persiano Machmut ed il tartaro Osmano. L'educazione guerriera di quest'ultimo, incarnata nella figura paterna avente autorità su Fatima, produce le minacce rivolte alla donna, accusata di minarne l'onore:

Dei seguaci di Marte l'onore anima il petto.
Mia figlia più non sei, se la mia gloria oscuri,
Se l'onte e le minacce del genitor procuri.
E se non sei più figlia, odio la tua pietade,
Il sesso non rispetto, non rispetto l'etade.
L'ira, l'onor mi infiamma, tra gl'insulti infierisco[...]
(*La sposa persiana*, IV, 8)

Il conflitto di sentimenti contrastanti - senso dell'onore vs amore nei confronti della figlia - che sconvolge Osmano poco dopo, per quanto del tutto convenzionale in letteratura, ha il suo riscontro nel turbamento che a più riprese coglie Hadrio durante la vicenda narrata in Solaya. Valga un (lungo) esempio su tutti gli altri:

Con Solaya no sea tan severa
la ciega indignación. Es hija mía;
algún tiempo mi alivio y mi alegría[...]
Per ¿qué digo? Muera, sin la excusa
de ser mi hija[...] Mucho más la acusa
mi misma sangre, a cuyo honor injuria.
Duro es amor, si se convierte en furia.
Ella al honor faltó. Merece aleve
que yo falte al cariño que me mueve
a perdonar su yerro... No por eso
deja de ser mi hija... Mas su exceso
de amor, que borra de su pecho amante
honor y parentesco... Si... No obstante
es hija, aunque no digna. Ya me quedan
muy pocos años, que mis ojos puedan
llorar mi deshonor, y arrepentida
puede ella mi decoro, con mi vida,
sostener algún tiempo. ¡Ay! hijos míos,
no cebéis en Solaya vuestro bríos!

⁴⁶ Ircana: «Son donna, e delle donne l'arte conosco io» (C. Goldoni, *La sposa persiana*, II, 10).

¡Ay! No mezcléis su sangre con mi llanto:
pague Selin su culpa y mi quebranto.
Si mis ojos presencian su venida,
mi alma, con Selin enfurecida,
o tierna con Solaya, no es posible
subsista tan serena y apacible
como deben las almas superiores.
Es prudencia evitar lances mayores
que nuestras fuerzas. Voyme. Circasianos,
mi honor y mi amor hoy dejo en vuestras manos.
Yo me retiro donde en paso incierto
me lleva el dolor.
(vv. 1444-1474)

Resta da dire che entrambe le opere, la tragicommedia di Goldoni⁴⁷ e la tragedia di Cadalso, per intreccio, temi, motivi e gusto esotico sono tributarie di due tragedie di Voltaire, l'*Alzire* (1736) e la *Zaïre* (1732). Di quest'ultima, rivela Aguilar Piñal, Cadalso fece una traduzione pressoché integrale, significativamente intitolata *Combates de amor y ley*, firmandola con uno pseudonimo⁴⁸.

Carlo Goldoni fu autore, inoltre, di una tragicommedia che, per titolo e ambientazione, potrebbe anche rivelare un qualche interesse per la presente analisi; si tratta de *La bella giorgiana* (1761). Non ebbe molto successo a Venezia, e il Goldoni stesso nemmeno la menziona nelle sue *Memorie*. L'abate Chiari, racconta l'Ortolani, sulla «Gazzetta Veneta» del 5 dicembre 1761 informava che essa era stata «ricevuta dal pubblico con incerto ed equivoco gradimento». È dunque possibile che non fosse mai arrivata in Spagna. Perché, allora, menzionarla? Innanzi tutto la vicenda, come s'intende dal titolo, è ambientata nel Caucaso, in «una delle epoche più travagliate della storia georgiana, nel periodo, cioè, che va dal 1661 al 1721, nel quale il paese era stato funestato da tremende guerre civili»⁴⁹. E l'autore, spiegava il suo antagonista sulla *Gazzetta*, l'aveva tratta da «un Romanzetto Francese che porta il nome medesimo di cui si fa lunga memoria anche nel *Dizionario storico* del Moreri». Alcuni anni dopo Felice Del Beccaro si

⁴⁷ Un altro merito delle *Memorie* di Goldoni sta nell'onesta ammissione di aver utilizzato, per le informazioni di carattere etnoculturale inserite nella tragicommedia, la monumentale opera di T. Salmon, *Modern History, or The present state of all Nations*, pubblicata a Londra in 31 volumi tra il 1725 e il 1738, e da lui consultata in italiano nell'edizione Albrizzi del 1738 (cfr. M. Pastore Stocchi, *Introduzione a C. Goldoni, La trilogia di Ircana*, cit., p. XV, n. 17). Non è del tutto arrischiato ipotizzare che anche Cadalso possa averne presa visione durante la sua permanenza in Inghilterra.

⁴⁸ Cfr. F. Aguilar Piñal, *Solaya...*, cit., p. 14: «La acción está situada en el mundo oriental, concretamente en Siria. El protagonista, Otomán, es un rey tártaro, enamorado de la esclava Arlaja, que, raptada por los turcos en su niñez, descubre ser hija de cristianos. Los combates a que se refiere el título se dan en el corazón de Arlaja, entre su amor por el tártaro y la fidelidad que debe a la fe de sus mayores».

⁴⁹ Di quest'opera goldoniana si è occupata N. Kaucisvili, «A proposito della *Bella georgiana* del Goldoni», in *Studi goldoniani*, Venezia, 1979, pp. 135-142.

prese la briga di verificare l'informazione, ed effettivamente riscontrò l'esistenza del «romanzetto» citato, dal quale Goldoni avrebbe tratto materia ed ispirazione non solo per *La bella giorgiana*, ma anche per *La bella selvaggia*. L'opera è *Rethima ou la Belle Georgienne. Histoire veritable*, «sei volumi in tre tomi», opera di un «mediocre romanziere» francese, B. Marmont de Hautchamp, edita a Parigi tra il 1735 e il 1736⁵⁰. Nel quarto atto assistiamo alla presa dell'accampamento di Dadian da padre delle truppe di Bacherat, che catturano il re, e infine assediano la torre dove è rinchiusa Tamar, difesa dai fedeli di Dadian ivi asserragliati. In tale scena compare «Bacherat co' suoi soldati, alcuni de' quali armati con fiaccole accese, altri armati d'archi, che combattono contro quei de' la torre». La costruzione vien data alle fiamme, la donna rischia di essere uccisa dal padre.

La presenza di altri motivi analoghi a quelli presenti in *Solaya* non deve però indurci a eccedere nel dare importanza a questi flebili e per lo più convenzionali elementi concomitanti, benché ci consenta di chiederci, sommessamente, se non sia possibile che il giovane Cadalso, studente e poi viaggiatore letterato in Francia, potesse aver avuto tra le mani anche il «romanzetto» da cui Goldoni avrebbe tratto ispirazione, visto che il contatto diretto con l'opera goldoniana appare - allo stato attuale delle nostre conoscenze - scarsamente plausibile e, in fondo, abbastanza ininfluenza per la nostra comprensione del testo. Poiché il Goldoni attingeva da un repertorio tematico di respiro europeo (voglio citare anche i *Voyages* di J. Chardin, di cui avrebbe tenuto conto il Salmon nel redigere le sue descrizioni delle zone caucasiche)⁵¹, è possibile una correlazione indiretta tra le sue opere e la *Solaya* di Cadalso, che fu notoriamente uomo di vaste

⁵⁰ F. Del Beccaro, *L'esperienza "esotica" del Goldoni*, in *Ibidem*, p. 96. Al centro della vicenda messa in scena dal Goldoni è la storia di Tamar, figlia del principe Bacherat, vassallo del re Dadian, che regna «dal Caucaso gelato sino alle rive del mar Nero». Come spiega Nina Kaucisvili, la commedia del Goldoni ha come tema principale la bellezza delle donne georgiane, ambite per tal motivo «da Turchi e Persi», i quali «le esigono come tributo di guerra, quando riescono vittoriosi». La protagonista, ambiziosa e dotata di ben sottolineate arti seduttive, viene ceduta dal padre al re Dadian, il quale dapprima la disprezza, e poi se ne innamora; sconfitto in battaglia dal vendicativo padre della donna, Dadian viene corteggiato e chiesto in sposo dalla stessa Tamar, che, persuaso il padre a non amministrare un potere superiore alle sue possibilità, e a restituire al suo re il regno e l'autorità, riesce in tal modo a diventare regina.

⁵¹ J. Chardin, *Voyages du Chevalier Chardin divisés en IV volumes - en Perse et autres lieux de l'Orient enrichis de Figures en Taille douce, qui représentent les Antiquités et les choses remarquables du pays*, Amsterdam, 1735. Per quanto riguarda i Tartari, può valere come esempio l'elogio tessutone nelle *Lettere persiane* (1721) di Montesquieu, nella lettera inviata da Nargum, «inviato di Persia in Moscovia», a Usbek, «a Parigi»: «Fra tutti i popoli del mondo, caro Usbek, nessuno ha mai sorpassato i tartari per la grandezza delle conquiste. Questo popolo è il vero dominatore dell'universo: tutti gli altri sembrano fatti per servirlo; egli è il fondatore e il distruttore degli imperi; in ogni tempo ha dato sulla terra prove della sua potenza; in tutte le età è stato il flagello delle nazioni» (Montesquieu, *op. cit.*, "Lettera LXXXI", p. 173). Sui Tartari e la letteratura, cfr. l'ottimo saggio di R. Minuti, *Oriente barbarico e storiografia settecentesca. Rappresentazioni della storia dei Tartari nella cultura francese del XVIII secolo*, Venezia, Marsilio, 1994.

letture. A conclusione di questo *excursus* italiano, si può almeno ritenere individuato il filone cui appartiene *Solaya*, dal punto di vista dell'ambientazione e del contenuto etnico-geografico, un serbatoio tematico rifornito dall'enorme sviluppo della letteratura di viaggi e dall'incipiente scienza etnoantropologica, e che dal punto di vista letterario suol denominarsi «esotismo»⁵². Particolarmente intrigante risulta il fatto che la tragedia, come atto comunicativo affidata alla suggestione dell'esotismo sin dal titolo, sviluppi nel suo intreccio una dialettica che si rivela, nel finale, precisamente antiesotistica, conservatrice e reazionaria.

Resta da integrare o confutare la tesi di Aguilar Piñal sulla scelta di ambientare una tragedia dell'onore e dell'amor patrio tradito al di fuori della Spagna, come se questo effetto straniante risultasse depotenziante per il significato dell'opera, piuttosto che maggiormente foriero di suggestioni e di significato.

⁵² «Grazie anche allo sviluppo della "mente del viaggiatore" - scrive Remo Bodei a proposito della nascita del "sublime" moderno - al diffondersi cioè del viaggio a scopi estetici, si cerca ora lo choc di un'esperienza esotica forte, ma addomesticata, che surroggi una bellezza familiare, divenuta ancora più incapace di generare scosse emotive» (R. Bodei, *Le forme del bello*, Bologna, Il Mulino, 1995, p. 86). «L'esotismo è sempre stato uno dei condimenti delle storie d'amore», annota Octavio Paz (trad. it. cit., p. 59). Al tema dell'esotismo, così come ad altri strettamente inerenti ad esso, e perciò di sicuro interesse per un approfondimento dell'analisi sul contesto culturale settecentesco, T. Todorov dedica un capitolo del suo stimolante saggio *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, 1989. Desidero inoltre ricordare E. J. Leed, *La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale*, Bologna, Il Mulino, 1992, e A. Licari, R. Maccagnani, L. Zecchi, *Letteratura esotismo colonialismo*, Bologna Cappelli, 1978.

BIBLIOGRAFIA

Opere di J. Cadalso

- J. CADALSO, *Solaya o Los Circasianos*, a c. di F. Aguilar Piñal, Madrid, Castalia, 1982
- J. CADALSO, *Autobiografía*, a c. di M. Camarero, Madrid, Castalia, 1987

Bibliografia critica

- AA.VV., *Storia dell'arte italiana*, Milano, Electa/Bruno Mondadori, 1992
- F. AGUILAR PIÑAL, «*Solaya*» en su contexto dramático, in *Coloquio internacional sobre José Cadalso (Bologna, 26-29.X.1982)*, Abano Terme, Piovan, 1985
- J. ARCE, *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid, Alhambra, 1981
- R. BODEI, *Le forme del bello*, Bologna, Il Mulino, 1995
- M. CATTANEO, *En torno a «Sancho García»*, in AA.VV., *Coloquio internacional sobre José Cadalso (Bologna, 26-29.X.1982)*, Abano Terme, Piovan, 1985
- P. CALDERÓN DE LA BARCA, *La vida es sueño*, a c. di C. Morón, Madrid, Cátedra, 1989
- J. M. CASO GONZÁLEZ, *Cadalso y la poética rococó*, in AA.VV., *Coloquio internacional sobre José Cadalso (Bologna, 26-29.X.1982)*, Abano Terme, Piovan, 1985
- E. CASSIRER, *La filosofía dell'illuminismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1953
- M. CRAMPE-CASNABET, *La donna nelle opere filosofiche del Settecento*, in AA.VV., *Storia delle donne. Dal Rinascimento all'età moderna*, a c. di N. Zemon Davis e A. Farge, Bari, Laterza, 1991
- D. DAICHES, *Storia della letteratura inglese*, III, Milano, Garzanti, 1970
- J. P. DESAIVE, *Le ambiguità del discorso letterario*, in AA.VV., *Storia delle donne. Dal Rinascimento all'età moderna*, a c. di N. Zemon Davis e A. Farge, Bari, Laterza, 1991
- F. DEL BECCARO, *L'esperienza "esotica" del Goldoni*, in *Studi Goldoniani*, 5 (1979)
- *Diccionario de la lengua española*, XXI ed., Madrid, Real Academia Española, 1992
- M. FABBRI, *Don José Cadalso relator de las «Cartas marruecas»*, in AA.VV., *Coloquio internacional sobre José Cadalso (Bologna, 26-29.X.1982)*, Abano Terme, Piovan, 1985
- E. FRANZINI, *L'estetica del Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1995

- R. FROLDI, *Apuntaciones sobre el pensamiento de Cadalso*, in AA.VV., *Coloquio internacional sobre José Cadalso (Bologna, 26-29.X.1982)*, Abano Terme, Piovan, 1985
- R. FROLDI, *L'epoca di Carlo III e Carlo IV (1759-1808). Circostanze e caratteri*, in AA.VV., *Storia della civiltà letteraria spagnola*, v. II, Torino, UTET, 1990
- G. GENETTE, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987 (trad. it. di C. M. Cederna, *Soglie*, Torino, Einaudi, 1989)
- L. GHIO - S. FUGAZZA, *L'età neoclassica in Europa*, in AA.VV., *Storia dell'arte italiana*, Milano, Electa/Bruno Mondadori, 1992
- C. GOLDONI, *Tutte le opere*, a c. di G. Ortolani, Milano, Mondadori, 1935-1956
- C. GOLDONI, *Memorie*, a c. di P. Bianconi, Milano, Rizzoli, 1961
- C. GOLDONI, *La trilogia di Ircana*, a c. di M. Pastore Stocchi, Vicenza, Neri Pozza, 1993
- N. KAUCISVILI, *A proposito della Bella georgiana del Goldoni*, in *Studi goldoniani*, (5)1979
- E. J. LEED, *La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale*, Bologna, Il Mulino, 1992 (tit. orig.: *The mind of the traveler. From Gilgamesh to Global Tourism*, s. l., Basic Book, 1991)
- A. LICARI, R. MACCAGNANI, L. ZECCHI, *Letteratura esotismo colonialismo*, Bologna Cappelli, 1978
- D.S. LICHACÈV, *Le proprietà dinamiche dell'ambiente nelle opere letterarie*, in *Ricerche semiotiche*, a c. di J.M. Lotman e B. A. Uspenkij, Torino, Einaudi, 1973
- J.M. LOTMAN - B.A. USPENSKIJ, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1975/1995
- J. LUCEA GARCÍA, *La poesía y el teatro en el siglo XVIII*, Madrid, Editorial Playor, 1984
- G. MAYANS Y SISCAR, *Retórica*, in *Obras completas*, III, a c. di A. Mestre Sanchis, Valencia, Publicaciones del Ayuntamiento de Oliva, 1984
- C. MARLOWE, *Tamerlano - Dottor Faustus - L'ebreo di Malta*, a c. di M. A. Andreoni D'Ovidio, Milano, TEA, 1992
- MONTESQUIEU, *Lettere persiane*, a c. di J. Starobinski, Milano, Rizzoli, 1984
- B. MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1988, p.32.
- O. PAZ, *Llama doble*, New York, Harcourt Brace and Company, 1993 (trad. it. di M. Lamberti, *La duplice fiamma*, Milano, Garzanti, 1994)
- F. PETRARCA, *Canzoniere*
- E. L. RIVERS (a c. di), *El soneto español en el Siglo de Oro*, Akal, Madrid, 1993
- G. SERTOLI, Introduzione a E. BURKE, *Inchiesta sul bello e il sublime*, Palermo, Aesthetica, 1985
- T. TODOROV, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, 1989

- I. VÁZQUEZ DE CASTRO, *Hacia un nuevo sentido de lo sublime: un aspecto del léxico de Cadalso*, in AA.VV., *Coloquio internacional sobre José Cadalso (Bologna, 26-29.X.1982)*, Abano Terme, Piovan, 1985