

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento dei Beni Culturali:
archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN
Scienze dello spettacolo e Produzione Multimediale

CALDERÓN DE LA BARCA

LA VITA È UN SOGNO
tra letteratura e spettacolo

Relatrice: Prof. Paola Degli Esposti

Laureanda: Francesca Sacconi
Matr. 2029662

Anno Accademico 2023-2024

INDICE

Introduzione	pag. 1
1. Rinascimento e scrittura drammatica	
Premessa	pag. 8
1.1: La scrittura drammatica in Italia.....	pag. 10
1.2: Il testo all'improvviso: la Commedia dell'Arte	pag. 13
1.3: La scrittura drammatica in Inghilterra.....	pag. 16
William Shakespeare	pag. 17
1.4: La scrittura drammatica in Francia.....	pag. 21
2. El Siglo de Oro (1492-1681): Storia, Cultura e Teatro	
Premessa	pag. 25
2.1 Profilo storico.....	pag. 26
2.2 Profilo culturale.....	pag. 28
2.3 La scrittura drammatica	pag. 43
2.4 Gli allestimenti teatrali	pag. 47
3. Pedro Calderón de la Barca	
3.1: Profilo biografico ed opere teatrali	pag. 51
3.2: Le opere: caratteri generali	pag. 56
3.3: La poetica: linee essenziali	pag. 62
4. La vita è sogno	
4.1: La <i>Comedia nueva</i>	pag. 65
4.2: <i>La vida es sueño</i> : introduzione	pag. 68

4.3: La trama e le fonti	pag. 70
4.4: I temi	pag. 75
4.5: Analisi	pag. 80
4.6: Metrica, linguaggio e stile.....	pag. 95
4.7: La messa in scena de <i>La vida es sueño</i>	pag. 97

Bibliografia	pag. 105
---------------------------	----------

Sitografia	pag. 110
-------------------------	----------

Ringraziamenti

Introduzione

*Il testo è una forma vuota
che la storia riempie, di volta in volta
di sensi diversi
(Cesare Acutis)*

L'esergo non è casualmente scelto, ma vuole dare risalto all'elemento che più di ogni altro riempie l'intento della tesi. *Thésis* è la voce greca da cui deriva il termine che qualifica la presente trattazione, nominalizzazione della voce verbale *tithénai* che vuol dire "porre". E ciò che qui si pone è l'enunciato al quale il titolo allude, che con chiarezza si riferisce all'intento di dimostrare che una grande opera di letteratura può essere anche una grande proposta di spettacolo: "LA VITA È UN SOGNO, tra letteratura e spettacolo".

L'idea è nata dalle innumerevoli occasioni offerte dalle più recenti concezioni dello spettacolo teatrale, che rivendica giustamente la sua autonomia artistica nei confronti del testo, in certi casi pretendendo di svuotare il nesso che lega le due forme di espressione quando sono l'una la trasposizione dell'altra, volendo dire che il testo trasposto sulla scena non può essere tradito al punto che non possa reversibilmente essere la trasposizione della scena.

Non è intenzione di questo elaborato sviscerare un assunto del genere, che è qui espresso in forma di provocatoria intuizione. Basta infatti, allo scopo che ci proponiamo, pervenire alla prova che un'opera altissima di poesia, come il capolavoro barocco di Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, sia stato contemporaneamente un gioiello della scena, capace di incantare affollate platee di spettatori. Senza escludere il possibile perdurare di una simile attitudine, certo i contemporanei di Calderón, che assistevano alle rappresentazioni della sua grande *pieza*, erano catturati dalla sapienza non solo di una versificazione dalle svariate cadenze musicali e da un pensiero di

profondi contenuti, palesi e reconditi, quasi racchiusi l'uno nell'altro, come in una serie di scatole cinesi, ma anche da spettacolari trovate, da *coups de Mástre* fatti di improvvise rivelazioni o di inaspettate svolte narrative, di trovate fantasiose e di inaspettati moti di sentimento, di eventi drammatici e di comici espedienti, sullo sfondo offerto, e magistralmente sfruttato, dai ridotti spazi dei riquadri teatrali ricavati in cortili accerchiati da edifici abitati, i cosiddetti *corrales*, che erano gli abituali siti in cui venivano allestiti i palcoscenici del Seicento barocco spagnolo.

Un passo tratto da un volume di Luigi Allegri, di cui mi sono servita in altre occasioni, sia pure come supporto per argomentazioni diverse, mi ha fornito uno stimolo decisivo per lo svolgimento di questo lavoro, nel senso che mi ha portata a voler recuperare il valore di elementi che vengono messi in discussione in un itinerario che porterebbe al deperimento inevitabile del testo rispetto alla sua rappresentazione sulla scena:

Partiamo ancora una volta dall'idea tradizionale, che vede nella sostanza un percorso lineare di questo tipo: drammaturgo-testo-regista/attore (comunque gli operatori della scena che producono lo spettacolo)-spettatore. Se si dà per scontato che il drammaturgo sia l'autore e l'origine di tutto il percorso e dunque il responsabile principale del senso di tutta l'operazione, è chiaro che il modello prevede un progressivo depauperamento, una progressiva perdita di senso in ognuno di questi passaggi. Perché il drammaturgo non riuscirà a mettere dentro al testo per intero il suo mondo poetico (gli autori sono spesso non pienamente soddisfatti del loro lavoro), il regista e l'attore non ne coglieranno tutti i significati e comunque sceglieranno solo una delle innumerevoli interpretazioni possibili di quel testo, e infine lo spettatore non riuscirà mai a percepire la pienezza di tutto quanto drammaturgo, regista e attori hanno prodotto. Così, alla fine, l'evento con cui entreranno in contatto gli spettatori non sarà che una copia sbiadita dell'opera originaria¹.

Del resto Antonin Artaud, nel saggio del 1932 *La messa in scena e la metafisica*, affermava che «nella misura in cui il linguaggio nasce dalla scena, o trae efficacia dalla sua azione spontanea sulla scena senza passare attraverso le parole [...] è la regia a costituire teatro, assai più che il testo scritto e parlato»². Insomma parliamo, come detto, della moderna concezione del rapporto fra il testo letterario e la sua rappresentazione teatrale, che ha introdotto il concetto dell'indipendenza dell'arte

¹ Luigi Allegri, *Invito a teatro. Manuale minimo dello spettatore*, Bari, Laterza, 2018, p. 27.

² *Ivi*, p. 24.

dello spettacolo e, di conseguenza, quello del regista come coautore, e che, per quanto sotto certi aspetti sia da considerare innovativo e fertile, sotto altri conduce, non di rado, al tradimento dell'opera letteraria, della scrittura dell'opera drammatica e della capacità dello scrittore di pre-vedere la scena nella sua realizzazione "attuale", con allusione al concetto aristotelico.

La stesura della tesi è stata naturalmente preceduta dalla lettura del testo poetico di Calderón de la Barca, per la quale la scelta è caduta sull'edizione curata da Fausta Antonucci, sulla base di due motivi fondamentali. Innanzi tutto per il fatto che la traduzione dell'autrice riporta a fronte il testo originale spagnolo, puntualmente contrassegnato dalla numerazione progressiva dei versi; in secondo luogo per la caratteristica apprezzabile, e non del tutto scontata, che si riferisce al rispetto della metrica calderoniana, per cui all'ottosillabo spagnolo si fa corrispondere l'ottonario italiano, ai settenari della *silva* i settenari italiani, agli endecasillabi dell'*octava real* gli endecasillabi italiani; un lavoro, insomma, ben arduo ed encomiabile. L'uso della rima, pressoché impossibile da riprodurre senza compromettere la fedeltà al testo, è stato ovviamente omissis. La godibilità della lettura nelle due lingue è risultata dunque rilevante, soprattutto perché, conoscendo discretamente la lingua spagnola, ho potuto cogliere molte sfumature di significato, che nella traduzione italiana possono sfuggire, ed avvertire insieme la musicalità autentica dei versi.

Questa predilezione non ha impedito, tuttavia, di consultare altre edizioni ed altre versioni, dalle quali è emersa una curiosità che per un po' di tempo non sono riuscita ad appagare: perché alcuni autori hanno tradotto il titolo de *La vida es sueño* con "La vita è sogno" ed altri con "La vita è un sogno"? Nella traduzione di Cesare Acutis, edita da Einaudi, si trova addirittura sul frontespizio del libro il titolo "La vita è un sogno" e subito all'interno "La vita è sogno"! Mi chiedevo se i primi si riferissero alla vita come a sogno in generale e i secondi alla vita come a un singolo sogno. Sbagliavo. Ho avuto la risposta, dopo non poche ricerche, direttamente da un contributo di Fausta Antonucci, a proposito della scelta di tradurre *La vida es sueño* con "La vita è un sogno", invece che "La vita è sogno", un articolo che riporto, ritenendolo significativo:

Scelta, quest'ultima [“La vita è sogno”, nda.], adottata in modo unanime da tutti i traduttori che più recentemente si sono misurati con il grande testo calderoniano, e in particolare dai tre che sono stati per me un punto di riferimento per la qualità della loro proposta traduttiva e/o per la consapevolezza critica che aveva presieduto al loro lavoro di traduzione: Luisa Orioli, Enrica Cancelliere e Dario Puccini, citati nell'ordine cronologico di apparizione della loro fatica (rispettivamente 1967, 1985 e 1990)³.

Riservandomi di tornare più avanti sulla storia della traduzione italiana del titolo de *La vida es sueño*, mi limiterò per ora a dire che la decisione di adottare, per la mia traduzione, il titolo “La vita è un sogno” ha obbedito, in primo luogo, a un'esigenza di coerenza. Infatti, tutte le volte che, nel testo, mi ero trovata a tradurre i sintagmi «es sueño», «fue sueño», «como sueño», li avevo resi con «è un sogno», «è stato un sogno», «come un sogno»; e poiché il titolo di un'opera di teatro nel Siglo de Oro si trova sempre variamente menzionato nel testo, mi è sembrato opportuno che il titolo italiano riflettesse fedelmente le scelte traduttive che avevo operato nel testo su sintagmi analoghi⁴.

Una volta portata a termine la lettura attenta dell'opera è iniziato il progetto di stesura, attraverso la previsione di una sequenza di capitoli e di paragrafi che ha subito, nel corso dell'elaborazione, diversi ritocchi, fino a pervenire ad una suddivisione in quattro capitoli in cui sono stati trattati, nell'ordine, il «Rinascimento e la scrittura drammatica» in Italia, in Inghilterra e in Francia nella parte di esordio; nel capitolo successivo i caratteri generali del Siglo de Oro, in relazione alla storia, alla cultura e alla produzione teatrale. Il terzo capitolo, avendo precedentemente delineato, in un quadro complessivo, il terreno all'interno del quale sarebbe germogliata l'opera di Calderón de la Barca, è stato dedicato alla figura del grande drammaturgo, tracciando un breve profilo biografico e soffermandosi poi sulle sue opere di teatro, sulle loro caratteristiche generali e sui titoli più rilevanti. Infine, è stato dato spazio alla poetica calderoniana nelle sue linee essenziali, nell'intenzione di approfondirne la trattazione nel corso dell'analisi interpretativa dell'opera oggetto della tesi. Il quarto ed ultimo capitolo, il più lungo ed impegnativo, ha preso in esame *La vida es sueño*, partendo dalle caratteristiche generali della *Comedia nueva*, tratte dal volume di Gentili,

³ Pedro Calderón de la Barca, *La vita è sogno. Il dramma e l'«auto sacramental»*, a cura di Luisa Orioli, Milano, Adelphi, 1967 (consultata nella 9a ed., 2005); Pedro Calderón de la Barca, *La vita è sogno*, traduzione di Enrica Cancelliere, Palermo, Edizioni della fondazione Andrea Biondo - Teatro stabile di Palermo, 1985 (consultata nell'ed. successiva, Palermo, Novecento, 2000); Pedro Calderón de la Barca, *La vita è sogno*, traduzione di Dario Puccini, in *Teatro del «Siglo de Oro»*, tomo III: Calderón, Milano, Garzanti, 1990 (consultata nell'ed. singola, Milano, Garzanti, 2003).

⁴ Fausta Antonucci, *La vita è sogno o La vita è un sogno? Storia e ragioni della traduzione di un titolo classico*, in «Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane», 1 (2011), pp. 245-253. issn: 2240-5437.

Mazzocchi, Sepùlveda, citato qualche riga più in basso, per riassumere poi rapidamente la trama del dramma e trattare in modo più dettagliato le fonti e i temi fondamentali, di carattere esistenziale, religioso, morale, politico, filosofico, senza trascurare i risvolti storici né, tanto meno, sociali e psicologici.

La parte più corposa è stata assegnata all'analisi, il più possibile approfondita, del testo letterario. L'interpretazione ha fatto ricorso ad alcune pubblicazioni specifiche, come *La vita è un sogno*, di Fausta Antonucci, nel suo corposo apparato di note, come *l'Antologia della letteratura spagnola* di Gentili, Mazzocchi, Sepùlveda, o *Calderón e la comedia nueva* di Angel Valbuena Briones, o ancora *El teatro es sueño*, di Francisco Rico, *Ippogrifo violento*, di Carmelo Samonà, *L'Historia de las ideas estéticas en España. Siglos XVI y XVII* di Marcelino Menéndez y Pelayo, ed altri contributi, magari rapidamente consultati. Del resto, l'ambiguità che caratterizza l'opera ha dato luogo al fiorire di un tale numero di letture disparate, che è impensabile possano essere tutte affrontate e comparate per riuscire a rintracciare un senso prevalente che possa godere di più alte probabilità di vicinanza al pensiero autentico del drammaturgo. Lo stesso conflitto vita-sogno, come equazione del binomio realtà-fiaba, lo stesso sovrabbondante ricorso a complesse costruzioni simboliche, le reali o apparenti incongruenze di assai difficile decifrazione, se non attraverso la comparazione con gli altri numerosi prodotti dello scrittore, rendono problematica, per non dire impraticabile, una definitiva soluzione esegetica. Per non rimanere nel vago, si può tentare, come chiave di accesso ad un mondo così intricato, la prospettiva suggerita da Cesare Acutis, che assegna alla cultura, alla civiltà, il ruolo di «strumento di controllo del comportamento naturale dell'uomo»⁵.

In un terreno minato del genere non ho rinunciato, comunque, a condurre l'analisi anche sulla base di considerazioni e di intuizioni personali, ricavate dallo studio del testo e dalle riflessioni che mi pareva di poterne trarre, nonché dai suggerimenti scaturiti dalla lettura, anche casuale, di contributi critici capaci di destare il mio interesse. Il processo analitico ha richiesto naturalmente anche citazioni frequenti del

⁵ Cesare Acutis, *La vita è un sogno*, Torino, Einaudi, 1980, p. V.

testo in esame, in lingua originale con relativa traduzione a fronte, attinte, come si diceva, dal pregevole volume della Antonucci.

L'approdo ha portato a considerare fondamentale, nel capolavoro barocco di cui ci si è occupati, l'influsso della visione stoica dell'esistenza, prima ancora delle radici cristiane, uno sbocco fondato sulle caratteristiche del risveglio del protagonista, il Principe polacco Segismundo, una riemersione che non guarda all'aldilà, ma direttamente alla morte, come rilevabile a "caratteri cubitali" da due versi del monologo di Segismundo con cui si chiude la *Secunda Jornada*, che dichiarano «pur sapendo che il risveglio coinciderà con la morte» (2166-2167)

viendo que ha de despertar / en el sueño de la muerte

Un'analisi, per concludere il riferimento a questa parte della trattazione, che ha voluto dimostrare l'altezza del pensiero e della poesia di Calderón e che, collegata al paragrafo conclusivo della tesi, riguardante la messa in scena, abbiamo ritenuto in grado di dimostrare l'aspetto che il titolo dichiara e l'assunto che contiene nelle parole: non è sempre necessario travisare un grande testo letterario per allestire una grande rappresentazione.

Proseguendo nel percorso previsto sono state riportate, in modo essenziale, indicazioni riguardanti la metrica, il linguaggio e lo stile del dramma, dando evidenza all'impronta inconfondibilmente barocca nell'uso della parola, nell'ansia riempitiva d'immagini anche funamboliche, di continue magiche figure retoriche, di associazioni insolite, di tendenza al "meraviglioso", non in senso ariostesco, ma in quello schiettamente secentesco legato alla volontà di destare stupore attraverso l'uso degli accostamenti di semantiche sorprendenti, dovendo comunque constatare l'abilità di Calderón di non scivolare mai nel cattivo gusto, la capacità di nobilitare una maniera a cui in molti casi la critica letteraria ha guardato con riserve non sempre leggere.

A questo paragrafo ha fatto seguito, attraverso i tre atti dell'intera stesura del testo, un'ipotesi di trasposizione sulla scena riferita ai tempi dell'autore, considerando innanzi tutto le strutture degli spazi riservati alla rappresentazione - senza trascurare la disposizione dei posti per gli spettatori - e il loro probabile uso in funzione della

narrazione attraverso i quadri previsti dal testo drammatico. Si è fatto uso anche di disegni didascalici, per fornire informazioni visive che permettessero di meglio comprendere la ricostruzione in atto, quasi scena per scena, per la quale ci si è serviti soprattutto delle informazioni non trascurabili ricavate qua e là dagli spunti rintracciati soprattutto in tre volumi: José María Ruano de la Haza, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*; Jolanda Mancebo Salvador, *Hacia una historia de la puesta en escena de "La vida es sueño"*, in Héctor Urzáiz Tortajada, Javier Huerta Calvo, Emilio Javier Peral Vega, *Calderón en Europa*, actas del Seminario Internacional celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid (23-26 de octubre de 2000); Evangelina Rodríguez Cuadros, *Calderón de la Barca. La vida es sueño*.

CAPITOLO I

RINASCIMENTO E SCRITTURA DRAMMATICA

Nella lunga e impropriamente ritenuta “notte medievale”, la visione cristiana considera il teatro uno strumento di corruzione¹, marginale rispetto alla teatralità diffusa nella vita sociale sotto forma di spettacoli religiosi e di esibizioni giullaresche. Non si può non notare, in proposito, la contraddizione delle alte cariche ecclesiastiche, le quali da una parte perseguitano il teatro e gli attori, considerati come prostitute perché fanno mercimonio del proprio corpo, e dall'altra promuovono le rappresentazioni religiose, reputandole, in forza di una metamorfosi adatta a coprire l'incongruenza, riti, cerimonie, occasioni pedagogiche affini alle prediche ed ai dipinti che rivestivano gli interni delle chiese². Tuttavia è necessario tener presente che una buona parte di ciò che noi consideriamo “anacronisticamente” teatrale, lo era, a quel tempo, in modo del tutto inconsapevole.

La recuperata fiducia umanistica nell'uomo e nelle qualità della sua dimensione allontana gradualmente gli artisti di ogni genere dall'interesse per la trascendenza, dal soggetto religioso e dalle preoccupazioni dell'aldilà, che avevano “ingombrato” il Medioevo, e li porta a ripiegarsi sul mondo classico, che aveva esaltato valori più legati all'immanenza, e dunque alla vita ed a tutti i suoi aspetti più materiali e tangibili, più gratificanti e godibili.

¹ «I Cristiani respingono gli spettacoli di cui i pagani si diletano; né ci possono essere ragioni che li convincano ad assistere a cerimonie così sacrileghe ed empie»: Tertulliano, *De spectaculis*, Rimini, Il Cerchio, 2005, cap. I, nota esplicativa, prima riga del primo capitolo (fine del II secolo d.C.). Il teatro viene inquadrato insomma come palestra di menzogna, ambito in cui si ripete la tentazione del *Genesi*, l'agguato del diavolo nelle vesti di un serpente, in una visione antitetica a quella dei Greci, per i quali la scena liberava dalle passioni spingendo alla catarsi.

² Roberto Alonge, Guido Davico Bonino (diretta da), *Storia del teatro moderno e contemporaneo. La nascita del teatro moderno: Cinquecento-Seicento*, Torino, Einaudi, 2000, p. 6.

Non è dunque un caso che la società delle Signorie e delle Corti ospiti élite intellettuali permeate di cultura latina e greca; non è un caso che anche la drammaturgia, come le arti figurative e come ogni altro aspetto del sapere e del fare, si rivolga ai modelli antichi e abbandoni temi e modi propri dell'età di mezzo. Il teatro rinascimentale è soprattutto rivolto all'imitazione o alla trasposizione di opere della commedia Attica nuova, mentre il mecenatismo dei Signori permette alla nuova visione delle strutture sceniche, stimolata anche dalla scoperta del trattato latino di Vitruvio sull'architettura, la realizzazione dei primi teatri nei palazzi delle corti italiane³.

Si riscontra il deciso predominio della commedia sulla tragedia, in parte dovuto alla conoscenza prevalente, da parte dei commediografi, del teatro latino su quello greco, in parte alle occasioni per le quali gli spettacoli venivano allestiti, ovvero le feste di corte, in cui erano programmati banchetti, cortei, danze e appunto commedie, genere strettamente congeniale al clima gaio e leggero di simili eventi.

Le opere erano ligie ai canoni pseudo-aristotelici che soltanto la ribellione dell'età romantica rifiuterà: il dramma era dunque rispettoso delle unità di tempo, di luogo e di azione⁴. Non esistevano drammaturghi professionisti e le rappresentazioni teatrali si tenevano solo nel corso dei festeggiamenti curtensi e negli eventi organizzati dalle Accademie⁵. Tutto era perciò affidato agli intellettuali di corte e agli accademici, dalla scrittura alla recitazione, alla messa in scena dello spettacolo.

Le discussioni in materia di teatro non traevano spunto, comunque, esclusivamente dal pensiero aristotelico. Negli ambienti dotti era ugualmente attraente la visione del poeta latino Orazio che suggeriva il numero di cinque atti per le scritture drammatiche,

³ La sala presenta un ampio emiciclo a gradinate, uno spazio per l'orchestra, una scena rialzata non lontana dal modello classico. In modo del tutto diverso è invece concepita la scena vista dall'architetto Sebastiano Serlio (1475-1554), come l'applicazione della nuova arte della prospettiva e del gusto delle perfezioni geometriche, nel secondo libro del suo trattato *I sette libri dell'architettura* (<https://www.e-rara.ch/zut/content/structure/108882>, ultimo accesso 07/12/2022). Il primo vero edificio teatrale permanente sarà tuttavia il Teatro Olimpico di Vicenza, progettato nel 1580 da Palladio come un teatro romano in miniatura.

⁴ Nel 1500, i criteri che Aristotele aveva enunciato osservando e descrivendo le caratteristiche del teatro greco del suo tempo, furono interpretati dagli umanisti come veri e propri canoni. Ragione per la quale essi sono considerati norme falsamente create dal filosofo di Stagira (384-322 a.C.) e denominati di conseguenza "pseudoaristotelici".

⁵ Il professionismo teatrale rinascerà con la "commedia dell'arte" a partire dal 1545.

escludendo l'intervento del *deus ex machina (theologheion)*⁶ e raccomandando di non relegare il coro ad interludi privi di nessi con la trama, ma di assegnargli una sua specifica funzione, un ruolo ben definito⁷. Grande interesse suscitava anche la concezione dell'arte teatrale del grande venusino come "imitazione" del reale secondo criteri di verosimiglianza e convenienza:

Format enim natura prius non intus ad omnem
fortunarum habitum; iuvat aut impellit ad iram,
aut ad humum maerore gravi deducit et angit;
post effert animi motus interprete lingua.
Si dicentis erunt fortunis absona dicta,
Romani tollent equites peditesque cachinnum.
Intererit multum divusne loquatur an heros,
maturusne senex an adhuc florente iuventa
fervidus, an matrona potens, an sedula nutrix,
mercatorne vagus, cultorne virentis agelli,
Colchus an Assyrius, Thebis nutritus an Argis⁸.

Va detto comunque, per concludere, che le Rappresentazioni Sacre non furono del tutto emarginate, ma conservarono una certa continuità con la tradizione medioevale⁹.

1.1 La scrittura drammatica in Italia

Il classicismo del Cinquecento non poteva non manifestarsi in Italia anche nel campo della letteratura teatrale, attraverso una precisa definizione dei generi, ciascuno con le

⁶ Vincenzo Di Benedetto, Enrico Medda, *La tragedia sulla scena*, Torino, Einaudi, 2002, p. 187.

⁷ Luciano Paolicchi (a cura di), *Orazio, tutte le opere*, Roma, Salerno Editrice, 1993, pp. 1090-1092, vv. 189-195.

⁸ «Perché, secondo le infinite condizioni umane, prima ci forma dentro la natura; ci rallegra, ci spinge all'ira, ci prostra e ci tormenta sotto il peso della tristezza; poi, traducendoli in linguaggio, esprime i sentimenti. E quando le parole stonano con le vicende di chi parla, tutti a Roma, popolo e cavalieri, levano una risata. Troppo sono lontani i linguaggi della divinità e degli eroi, di un vecchio attempato e di un giovane vivace, ancora nel fiore degli anni, di una dama imperiosa, di una nutrice zelante, di un mercante errabondo, del contadino che cura il suo campicello verde, dell'uomo della Còlchide o dell'Assiria, di quello allevato a Tebe o ad Argo», Luciano Paolicchi (a cura di), *Orazio, tutte le opere*, trad. Annamaria De Simone, Roma, Salerno Editrice, 1993, pp.1090-1092, vv. 108-118.

⁹ Giorgio Bonsanti, Silvia Castelli e Anna Maria Testaverde (a cura di), *Sacred drama: Performing the Bible in Renaissance Florence / La Sacra Rappresentazione: Rappresentare la Bibbia nella Firenze del Rinascimento*, Washington DC, Museum of the Bible, 2018. Cfr. anche Nerida Newbiggin, *Dieci sacre rappresentazioni inedite fra Quattro e Cinquecento*, in *Letteratura italiana antica*, n. 10, Roma, Moxedano, 2009, pp. 21-397.

sue specifiche norme e con i suoi propri modelli. Cosa che comportava sia l'abbandono delle vecchie espressioni popolari, come sacre rappresentazioni, farse e mimi, sia la creazione di forme nuove, che per quanto ricalcate su quelle classiche, fossero più adatte al genio moderno.

Il genere peculiare di questo periodo è soprattutto la commedia, ma non vanno dimenticati la Favola pastorale, il Melodramma, gli Intermezzi e, non ultima, la tragedia.

La commedia rinascimentale presenta intrecci imperniati sull'amore contrastato di due giovani. È ricca di peripezie, equivoci e beffe. Gli autori più rappresentativi furono Ludovico Ariosto e Niccolò Machiavelli: il primo compose *La Cassaria*, i *Suppositi*, il *Negromante*, *I Studenti* (opera incompiuta, interrotta all'inizio del IV atto), la *Lena*, rifacendosi ai modelli delle opere di Plauto e di Terenzio; l'altro scrisse la *Mandragola* (1518), una delle commedie più significative dell'epoca.

Degne di nota sono pure la *Calandria* del cardinale Bernardo Dovizi da Bibbiena e le cinque commedie di Pietro Aretino, *Il Marescalco*, la *Cortigiana*, *l'Ipocrito*, la *Talanta* e il *Filosofo*. Né va tralasciato il contributo del napoletano Giambattista della Porta, con commedie come i *Fratelli rivali*, *l'Astrologo*, la *Trappolaria*, la *Fantesca*, la *Sorella*.

Possono essere ricordati inoltre Giambattista Gelli, Alessandro Piccolomini, Annibal Caro, nonché il padovano Angelo Beolco, detto il Ruzzante, scrittore ed interprete delle sue opere, tra le quali sono da citare la *Pastorale*, *l'Anconitana*, la *Piovana* e la *Vaccaria*, ma soprattutto i drammi in dialetto padovano¹⁰.

Alla metà del Cinquecento si afferma la Pastorale, una «forma espressiva che, per l'ambientazione campestre e per la presenza nelle sue *fabulae* di personaggi in veste di pastori, viene comunemente definita dramma o favola pastorale»¹¹. Questo genere si segnala perché è l'antesignano del melodramma, che nascerà come opera di corte nel 1600 dall'accademia fiorentina Camerata de' Bardi¹² nella Firenze dei Medici, con la messa in scena dell'*Euridice*, su libretto di Ottavio Rinuccini e la musica di Jacopo Peri.

¹⁰ Da ricordare la *Moschetta*, la *Fiorina*, il *Bilora*, il *Reduce*.

¹¹ Claudio Longhi, in Umberto Eco (a cura di) *Storia della civiltà europea*, EncycloMedia Publishers, 26 /11/ 2014.

¹² La **Camerata de' Bardi** fu un circolo culturale che si unì sotto la direzione di Giovanni de' Bardi, conte di Vernio. Il gruppo annoverava personalità del calibro di Vincenzo Galilei, padre dell'astronomo Galileo Galilei, Giulio

Vanno anche ricordati gli Intermezzi, brevi composizioni basate su favole mitologiche. Proposti fra un atto e l'altro di una rappresentazione drammatica per intrattenere il pubblico, divennero un po' alla volta l'attrazione principale degli eventi teatrali grazie alla loro natura fortemente spettacolare.

Naturalmente anche la tragedia trova spazio in Italia nel periodo rinascimentale, legata ai criteri della poetica aristotelica e genere prediletto degli eruditi e dei teorici, tesi a restaurare gli splendori del genere teatrale più nobile attraverso la più elevata competenza e il più rigoroso rispetto dei canoni.

Fu la *Sofonisba* di Giangiorgio Trissino la prima tragedia cinquecentesca italiana, alla quale seguirono la *Rosmunda* e l'*Oreste* di Giovanni Rucellai, la *Tullia* di Lodovico Martelli e l'*Antigone* di Luigi Alamanni.

Intorno alla metà del secolo Giambattista Giraldi Cinzio, teorico ed autore, si ribella al modello della tradizione greca e propugna l'imitazione di Seneca, ovvero della tragedia dell'orribile e dell'atroce, influenzando tutto lo svolgimento del teatro europeo moderno e soprattutto di quello inglese del periodo elisabettiano.

Infine, frutto del vivace ingegno di Pietro Aretino, è da ricordare l'*Orazia* (1546).

Sul finire del '500 il *Torrismondo* del Tasso avvia la produzione letteraria teatrale del secolo Barocco, che nella materia ricalca temi e modi avviati dalla drammaturgia di Pomponio Turelli (1539-1608), caratterizzata da profondi conflitti fra la ragion di Stato e la coscienza, fra l'ambizione del potere e il sentimento. Fra gli autori più importanti possono essere ricordati Chiabrera e Bracciolini, cultori anche del genere pastorale, ma soprattutto Carlo Dottori, con l'*Aristodemo*, Federico della Valle con la *Judith* e con l'*Esther*, di argomento biblico, e con la *Reina di Scozia*, imperniata sulla tragica fine di Maria Stuarda.

Benché non ignorata, nel Seicento decade la commedia classicheggiante, soprattutto per l'avvento ed il successo della Commedia dell'Arte, nonché per il diffondersi e l'affermarsi delle opere dei grandi Spagnoli Lope de Vega e Calderón de la Barca, sicché

Caccini, Pietro Strozzi e di numerosi altri. Cfr. Claude Victor Palisca, *The Florentine Camerata: Documentary Studies and Translations*, New Haven, CT: Yale Univ. Pr, 1989, *passim*.

nel contesto italiano non si può menzionare che la figura di Michelangelo Buonarroti (1568-1646) con la *Fiera*, un insieme di cinque commedie, dai temi precipuamente realistici, e la *Tancia*, una favola rusticale.

Anche il melodramma, per quanto raffinato modello sotto il profilo musicale in figure come quelle di Monteverdi e Scarlatti, decade nella qualità dei testi, relegando i “libretti” ad un ruolo secondario.

Per l’aspetto strettamente teatrale va notato che le rappresentazioni, specie dopo l’apertura dei locali pubblici, avvenuta per la prima volta a Venezia nel 1637, rivelano un crescente carattere spettacolare, mentre aumenta progressivamente l’influenza dei temi e dei modi della Commedia dell’Arte, la quale merita un discorso a parte.

Comunque l’Italia presenta nel ‘600 anche una mediocre produzione drammaturgica orientata verso il genere tragico, che subisce l’influenza degli intrecci spagnoli e del classicismo francese. Gli allestimenti delle rappresentazioni sono tuttavia di una spettacolarità grandiosa, come avviene per il *Solimano* di Prospero Bonarelli (ca. 1588-1659), per l’*Aristodemo* di Carlo de’ Dottori, per le tragedie dell’astigiano Federico della Valle (ca. 1560-1628)¹³.

1.2 Il testo all’improvviso: La Commedia dell’Arte

La Commedia dell’arte fu

«un teatro classico, e proprio per questo, apparve subito così diverso dal teatro di imitazione classica, cioè dal teatro classicista», ma si sviluppa e diventa fenomeno europeo nel corso del Seicento, allorquando i comici dell’arte arrivano a gestire uno dei tre “teatri di stato” francesi, per declinare e finalmente scomparire del tutto solo alla fine del Settecento¹⁴.

La Commedia dell’arte è nella sostanza un “genere” teatrale: di conseguenza nei suoi confronti una definizione di carattere generale non può che rivelarsi discutibile e provvisoria. Secondo la più comune classificazione sarebbe quella forma di commedia

¹³ Antonio Attisani, *Breve storia del teatro*, Milano, BCM Editrice, 1989, p. 128.

¹⁴ Cesare Molinari, *Storia del teatro*, Bari, Laterza, 2008, p. 103.

caratterizzata da personaggi-maschere e recitata da attori professionisti improvvisatori, non legati ad un apprendimento mnemonico del testo, ma piuttosto inclini all'uso di formule cristallizzate attraverso l'esperienza e ripetute al momento opportuno. Di qui le più varie denominazioni: commedia all'improvviso, commedia degli Zanni¹⁵, commedia degli istrioni mercenari, ovvero commedia della gazzetta¹⁶, commedia all'italiana.

L'appellativo più comune, ormai classico, appare per la prima volta in un testo di Goldoni: «Se facciamo le *commedie dell'arte* vogliamo star bene»¹⁷ recita Placida ne *Il teatro comico*,

tuttavia, Goldoni lo usa al plurale, per indicare un particolare genere di commedie (quelle con le maschere) contrapposte a un altro genere (quelle di carattere) che la sua "riforma" propugnava. Quindi ciò che qualificava la commedia dell'arte dal punto di vista dello spettatore è l'uso delle maschere¹⁸.

Per quanto riguarda il termine "arte" esso è stato variamente interpretato, ma con molta probabilità vuole significare "professione": basti pensare che nel Medioevo e nel Rinascimento le Arti sono le associazioni professionali. Va detto, tuttavia, che la novità introdotta dalla Commedia dell'Arte non risiede tanto nella comparsa del professionismo: in fondo i giullari medioevali erano dei professionisti, come pure gli attori che si esibivano a Venezia nei primi anni del Cinquecento. Il fenomeno davvero nuovo è invece la costituzione di compagnie professionali e permanenti:

In questo senso c'è una data mitica cui è stato legato l'inizio del professionismo teatrale italiano: nel 1545 a Padova un gruppo di sette uomini stipula un contratto per la costituzione di una «fraternal compagnia». Lo scopo, la ragione sociale del sodalizio è il «recitar de le sue comedie di loco in loco»¹⁹.

¹⁵ Zanni (forse da Giovanni) era un personaggio del teatro comico dell'antica Roma, divenuto secoli più tardi una maschera della Commedia dell'Arte. Incarna la figura del servo sciocco e burlone, dalle maniere triviali e legate all'istinto, sovente al sesso e alla fame. Ha un costume accostabile al modo di vestire dei contadini impegnati nei lavori dei campi. Caratteristica somatica distintiva è un lungo naso aquilino e ricurvo.

¹⁶ «Moneta veneziana di bassa lega, del valore di due soldi, coniato nel 1539, coi tipi della Giustizia e del Leone», voce *Gazzetta* in Giacomo Devoto, Giancarlo Oli, *Vocabolario della lingua italiana*, a cura di Luca Serianni e Maurizio Trifone, Milano, Le Monnier, versione elettronica 14.1, 2014. Metonimicamente sta per biglietto d'ingresso.

¹⁷ Carlo Goldoni, *Il teatro comico*, in *Opere*, a cura di Gianfranco Folena, Mursia, Milano 1969, Atto I, Scena II.

¹⁸ Cesare Molinari, *Storia del teatro*, Bari, Laterza, 2008, p. 104.

¹⁹ *Ivi*, p. 108.

La creatività degli attori professionisti diede vita a un gran numero di personaggi-maschere, anche se, dati gli schemi rigidi del genere che proponevano, tali figure possono essere raggruppate in pochi stereotipi funzionali: il mercante veneziano Pantalone, fortemente connotata per attributi fisici e peculiarità di abbigliamento, il Dottore bolognese Balanzone, maschera soprattutto “verbale”, contraddistinta da un saccente eloquio prolisso e fumoso, versione fatua della “dotta e grassa” città di origine, il servo sciocco Arlecchino, ghiotto, imbroglione e infedele, e il servo furbo Brighella, vivace, insolente e dispettoso.

Altro elemento caratterizzante della Commedia dell’Arte, e dunque argomento da prendere in considerazione, sarebbe quello relativo all’improvvisazione. L’uso del condizionale dipende dal fatto che la critica più recente oscilla fra il ridimensionarne il rilievo in modo drastico ed il considerarla piuttosto una leggenda. La cosa più probabile è che

essendo la commedia ricca di parti topiche e ornamentali, di momenti cioè e di scene nelle quali l'azione non procede, come i duetti d'amore, i lazzi degli Zanni, i vacui discorsi del Dottore e i vanti del Capitano, in questi momenti gli attori recitavano trascogliendo tra diversi brani che avevano imparato a memoria, in un primo momento traendoli da specifiche letture, e più tardi da Zibaldoni o Generici, che erano raccolte di brani, di battute e di *sketches* relativi al loro ruolo che avevano ereditato dai predecessori, o che si erano fatti compilare da letterati e mestieranti²⁰.

Come dire che “l’improvvisazione non si improvvisa”, ma che va vista come una tecnica a disposizione di chi intenda impararla e, naturalmente, soggetta alla maggiore o minore abilità di chi se ne serve, come avviene per le esecuzioni jazzistiche.

In ogni caso per i contemporanei della “commedia all’improvviso” era senz’altro di rilievo la differenza esistente fra questo genere di spettacolo e quello realizzato sulla base di un testo pensato, scritto ed imparato a memoria per essere portato sulla scena. Una differenza che siamo in grado di comprendere e di cogliere anche oggi.

La commedia neo-classica consegna la sua formula alla compagnia dell’arte, per questo imprescindibilmente composta di almeno sei o sette attori che calcassero il palcoscenico nelle vesti dei protagonisti: almeno una coppia d’innamorati, due vecchi

²⁰ *Ivi*, p. 107.

“fabbricatori” di intoppi apparentemente insormontabili, un servitore, alleato valido se scaltro, disturbatore catastrofico, mai determinante per gli esiti delle vicende narrate e con una funzione di pura comicità.

Infine non si può trascurare un accenno agli “scenari”, tracce narrative per una commedia da stendere sulla scena, canovacci, «trame scritte di un lavoro teatrale il cui sviluppo rimanga affidato all’“improvvisazione” degli attori»²¹. Gli archivi ne conservano circa settecento.

1.3 La scrittura drammatica in Inghilterra

L’approdo al dramma elisabettiano fu preparato in Inghilterra dagli *Interludi*, che gradualmente allontanandosi dai *miracle plays*²² e dalla loro natura allegorica e moralistica, si rivestirono di un carattere satirico o farsesco, fino a giungere, nel 1575, alla lunga farsa *Gammer Gurton’s Needle* («L’ago di nonna Gurton», 1566), opera di compromesso fra l’interludio e il dramma d’imitazione classica, di William Stevenson.

Di poco precedente, ma certamente significativo, soprattutto per il fatto di essere la prima commedia inglese, è il *Ralph Roister Doister* (ca. 1552), un adattamento del *Miles Gloriosus* di Plauto, di Nicholas Udall (1505-1556). Altre protocommedie furono scritte da George Gascoigne (1525-1577), come quella derivata dai *Suppositi* di Ludovico Ariosto, intitolata *The Supposes* (1566).

In modo analogo si sviluppa la tragedia, che da forme miste perviene alla prima forma “regolare” con *Gorboduc, or Ferres and Porrex* (1561) di Thomas Norton (1532-

²¹ Voce *Canovaccio*, in Giacomo Devoto, Giancarlo Oli, *Vocabolario della lingua italiana*, a cura di Luca Serianni e Maurizio Trifone, Milano, Le Monnier, versione elettronica 14.1, 2014.

²² Il *miracle play*, chiamato anche *Saint’s play*, fu «uno dei tre tipi principali di dramma vernacolare del Medioevo europeo (insieme al *mystery play* e al *morality play*). Un dramma miracoloso presenta un racconto reale o fittizio della vita, dei miracoli o del martirio di un santo» (traduzione dall’Enciclopedia britannica, <https://www.britannica.com/art/miracle-play>). «L’argomento dei singoli *mystery plays* era tratto sia dalla Bibbia, sia dai Vangeli, partendo dalla Genesi per giungere fino alla Passione e Resurrezione di Cristo; e i diversi *plays* erano raccolti in un ciclo, *mystery cycle*, che tracciava una sorta di percorso tra i vari episodi delle Scritture» (Paolo Bertinetti, *Il teatro inglese, storia e capolavori*, Torino, Einaudi, 2013, p. 8, edizione *epub*).

1584) e Thomas Sackville (1536-1608), dove si narra una vicenda di uccisioni e di lotte civili che in fatto di orrori supera il modello seneciano. Fra le prototragedie successive si possono ricordare la *Jocasta* (1575) di George Gascoigne, il *Gismund of Salerne* (1591) di Robert Wilmot, e infine *The misfortunes of Arthur* (1588) di Thomas Hughes.

Non va dimenticato il contributo degli *University Wits*, così denominati per la loro provenienza dalle università di Oxford e di Cambridge, che immisero nella tragedia il gusto per la raffinatezza letteraria

A questo punto la presentazione di una figura come quella di William Shakespeare, il maggior drammaturgo elisabettiano, richiederebbe volumi di trattazione: nel nostro contesto, però, basterà accennare in modo sintetico ai suoi componimenti, non senza riportare gli avvertimenti di John Heminges ed Henry Condell, gli attori teatrali che curarono il *First Folio*²³ del 1623 e che

nella prefazione scrissero che i testi raccolti nel volume (che contiene quasi tutte le opere drammatiche di Shakespeare) erano stampati «così come egli li aveva concepiti». In realtà essi diedero alle stampe soltanto i copioni che erano riusciti a trovare, con tutte le varianti che essi potevano contenere rispetto al testo che Shakespeare “aveva concepito”²⁴.

Negli anni della pestilenza, dal 1592 al 1594, Shakespeare si dedicò a tempo pieno alla scrittura, ma prima ancora della chiusura dei teatri, ordinata per limitare i contagi, dovevano aver visto la luce le tre history plays dell'*Henric the Sixth*, la tragedia *Titus Andronicus*, la commedia *The Taming of the Shrew*. Nei due anni di emergenza epidemica ebbero forma, con molta probabilità, *The comedy of errors* e *The two gentlemen of Verona*; mentre a quello stesso periodo appartengono, verosimilmente, la tragedia *Romeo and Juliet* e le due commedie *Love's labour's lost* e *A midsummer night's dream*.

Dopo il 1594, finita l'epidemia di peste, gli Inglesi riaprirono i teatri e si formò la compagnia dei Lord Chamberlain's Men, della quale entrò a far parte William Shakespeare, divenendone l'infaticabile ed inesauribile scrittore di copioni. Nacquero

²³ In riferimento a Shakespeare, con il termine *First Folio* gli studiosi indicano la prima pubblicazione delle sue opere, intitolata *Mr. William Shakespeare's Comedies, Histories & Tragedies*: nel complesso i testi sono trentasei.

²⁴ Paolo Bertinetti, *Il teatro inglese, storia e capolavori*, Torino, Einaudi, 2013, edizione *epub*, p. 80.

così le due splendide commedie *So much ado about nothing* e la giocosa e drammatica *The merchant of Venice*, e fu avviato un secondo ciclo di *History Plays*: il *Richard the Second* e le due parti dell'*Henry the Fourth IV* e dell'*Henry the Fifth*. Nel frattempo viene eretto il Globe, dove la compagnia dei Chamberlain's men rappresenta la tragedia del *Julius Caesar* e quattro commedie dai toni e dai registri variegati: *As you like it*, *Twelfth night*, *All's well that ends well*, *Measure for Measure*. Seguono il *Troilus and Cressida*, dal genere indefinito (oggi considerato un *problem play*), e l'*Hamlet*, che inaugura la sequenza delle più grandi tragedie shakespeariane. Calcano di seguito il palcoscenico del Globe *The Moor of Venice*, il *King Lear*, il *Macbeth*, *Anthony and Cleopatra*, *Coriolanus*.

Il morbo è però di nuovo in agguato e nel 1608 una nuova epidemia di peste porta ancora alla chiusura dei teatri pubblici. La compagnia del grande drammaturgo si trasferisce nel teatro privato di Blackfriars, e non interrompe le rappresentazioni. L'ispirazione di Shakespeare non inaridisce e dà vita ad altre *pièces*: *Pericles*, *Cymbeline*, *Winter's tale* e l'originalissima *The Tempest*, che costituisce, per così dire, «il congedo di Shakespeare dalla magia del teatro»²⁵.

Parallelamente all'attività di Shakespeare, agli inizi del Seicento il re Giacomo I favorì il *masque*, un genere di élite che, assumendo a modello la scenografia italiana, aveva conquistato terreno già sotto il regno di Elisabetta. Elemento principale dello spettacolo non era il testo, benché non raramente gli autori fossero valenti scrittori, come Ben Jonson. L'attrattiva principale era costituita dai ricchi costumi e da musica, danza, scene sfarzose ed effetti speciali; gli ambienti delle rappresentazioni non potevano essere che la corte ed i palazzi degli aristocratici, soprattutto per i costi molto elevati.

Tuttavia il dramma ebbe ancora autori talentuosi, in grado di sedurre gli spettatori con le loro trame ed i loro testi intensamente drammatici che non mancavano, a volte, di poesia.

Per cronologia e per virtù, la prima menzione va a Ben Jonson (1572-1637), uno dei più rilevanti drammaturghi dell'epoca. Sempre ligio alle regole pseudo-aristoteliche e

²⁵ *Ivi*, p. 86.

profondamente rispettoso della classicità, pubblicò tutte le sue opere, compresi i lavori teatrali, in un volume unico dal titolo *The Works of Benjamin Jonson* (1616).

Fra le sue commedie da ricordare *Every Man in his Humour* del 1598, che insieme con *Every Man out of his Humour* giustifica il distintivo dato ai suoi capolavori brillanti di “commedia degli umori”, opere all’insegna dell’idea che lo squilibrio tra gli umori è causa, per gli uomini, di malanni e di guai²⁶. Da non trascurare, naturalmente, i suoi due capolavori, *Volpone, or the Fox* (1606) e *The Alchemist* (1610), nei quali più vivacemente si esprime il versante comico del commediografo, né *Bartholomew fair* (1614). Fra le tragedie, di soggetto romano, *Sejanus his fall* (1603) e *Catiline his conspiracy* (1611). Ben Jonson scrisse pure numerosi *masques*, tra i quali è degno di nota il *Masque of queens*.

Non più di una citazione per John Fletcher, John Heywood e per *The knight of the burning pestle* (1607) di Francis Beaumont.

Merita invece di essere ricordato il genere, mai frequentato da Shakespeare, della *city comedy*, di ambientazione londinese e di vicende tratte dalla vita di ogni giorno, che sviluppatosi alla fine del Cinquecento, si impose nel periodo giacomiano. Commedia borghese molto popolare fu *The shoemaker's holiday, or the Gentle craft*, di Thomas Dekker (ca. 1570-1632). L’autore di spicco di *city comedies* va tuttavia considerato Thomas Middleton (1580-1627), formidabile “fotografo” delle miserie sociali del suo tempo. Il capolavoro comico del londinese è senz’altro *A chaste maid in Cheapside* (1613), ma vanno ricordate anche *A Trick to Catch the Old One* (1605), *A mad world, my master* (1606), *The Changeling* (1622). Middleton fu comunque autore anche di tragedie truculente, per la maggior parte ambientate nelle corti italiane e spagnole.

Merita menzione anche John Webster (ca. 1580-1634), per la sapiente tecnica drammatica nella costruzione della trama. Le sue tragedie sono caratterizzate, comunque, da *topoi*, da figure e dal linguaggio poetico del *modus* elisabettiano, per quanto in una realtà profondamente mutata, in cui valore unico è l’obbedienza al

²⁶ «Secondo la teoria medica dell’epoca la buona salute dipendeva da come erano presenti e agivano nel corpo umano i cosiddetti umori: sangue, flemma, collera e malinconia. Nell’uomo doveva esserci una calibrata mescolanza dei quattro umori: se uno solo era l’umore prevalente veniva meno l’equilibrio ideale e l’uomo era sanguigno, flemmatico, collerico o malinconico» (Paolo Bertinetti, *Il teatro inglese, storia e capolavori*, Torino, Einaudi, 2013, p. 137, edizione *epub*).

potere, colpa imperdonabile la trasgressione, soprattutto presso la corte di Giacomo I. Con prudente accortezza Webster denuncia in maniera indiretta questo decadimento, ambientando le sue tragedie nelle corti italiane. Di lui sono da ricordare le tragedie *The white devil* (1612) e *The Duchess of Malfi* (1614).

Altro genere di successo fu, nel Seicento, la cosiddetta *domestic tragedy*, che spostò l'attenzione dalla vita delle corti e delle classi elevate, ai personaggi ed agli avvenimenti della vita di ogni giorno trattati con i toni della tragedia. L'esempio più convincente resta *A woman killed with kindness* (1603) di Thomas Heywood (ca. 1573-1641).

Con l'avvento di Oliver Cromwell (Lord Protettore del Commonwealth d'Inghilterra, Irlanda e Scozia dal 1653 al 1658) si creò una forte discontinuità, in ambito britannico, dovuta alla chiusura dei teatri; discontinuità già riscontrabile a partire dai primi anni del regno di Elisabetta I:

Poiché l'unità nazionale fu la preoccupazione forse più caratterizzante del regno di Elisabetta, non sorprende che venissero considerati eversivi gli estremismi controversiali di parte che rimettevano ogni volta in forse il concetto stesso di Riforma, salvo ad essere tollerati e persino incoraggiati nei momenti in cui la manifestazione della polemica e del dissenso servisse a perseguire i fini del crescente centralismo della Corona. Nei primi anni del regno di Elisabetta il teatro - dramma o "mask" che fosse - rientrava anch'esso nella sfera strumentale di questa politica, e se talvolta esso cadde in mano alle frazioni centrifughe delle opposte parti religiose, sempre la Corona riuscì a ricuperarne il controllo nel quadro di una *comformity* religiosa ch'era l'altra faccia della *comformity* politica, facendo gli spettacoli il "panem et circenses" della *populace*, ma anche lo splendore quasi ritualistico della corte²⁷.

La messa al bando delle attività spettacolari per volere di Cromwell fu motivata dal rischio che il teatro ospitasse voci critiche nei confronti di quella che di fatto era una dittatura; negli anni Sessanta, chiuso l'episodio "repubblicano", il teatro, e con esso la drammaturgia, tornano ad operare, ma strutturandosi in maniera molto diversa e in un clima ormai molto distante da quello rinascimentale-barocco.

²⁷ Pietro Spinucci, *Teatro elisabettiano teatro di Stato. La polemica dei puritani inglesi contro il teatro nei secc. XVI e XVII*, Firenze, Olschki, 1973, p. 68.

1.4 La scrittura drammatica in Francia

In Francia, come in Italia, la prima metà del '500 assiste alla formazione delle prime compagnie, anche se solo nella seconda metà del secolo le testimonianze della nascita di nuovi gruppi teatrali si fanno più frequenti, con modalità diverse da quelle italiane, ovvero non per iniziativa spontanea di girovaghi e saltimbanchi, ma grazie all'operato di associazioni che prevedono, fra le loro attività ricreative, anche la pratica del teatro. Sicché il professionismo della scena prende corpo sotto forma di libera scelta di adesione a confraternite laiche, come la *Confrérie de la passion*, o ad associazioni di carattere ricreativo-culturale (*sociétés joyeuses*, *sociétés des sots*) se non addirittura a compagnie di studenti, come gli *Enfants sans souci*²⁸.

Per questo, nascendo da ambienti borghesi, il teatro francese accetterà di buon grado l'influenza delle tendenze umanistiche e degli ambienti aristocratici. Così al repertorio di *farces*, *sotties* e *moralités*, si affiancheranno commedie e tragedie all'italiana anche nelle strutture scenografiche, che nel caso di allestimenti universitari si limitavano però ad una semplice cornice di arazzi disposti sui tre lati del palco.

In sostanza il Cinquecento francese non è un secolo brillante per la scrittura drammatica. Dopo un periodo in cui si compongono opere in latino, ad imitazione di Seneca o tradotte dal greco, viene adottata la lingua francese, ancora per traduzioni, come l'*Iphigène* di Sebille, o per stesure di poco pregio, come la *Médée*, di Jean Bastier de La Péruse o l'*Agamennon* di Charles Toutain, del 1556. Migliori sono le composizioni di carattere religioso, sovente improntate alla dottrina protestante, fra cui spiccano *Cléopâtre captive* di Étienne Jodelle (1548), la prima tragedia francese, e l'*Abraham sacrificant* di Teodoro di Beza (1550). Sempre di Jodelle è la prima tragedia classica, la *Cléopâtre*. Il più significativo tragico francese del secolo rinascimentale è tuttavia Robert Garnier (ca. 1542-1590), il quale, a prescindere dai limiti delle sue strutture drammatiche e dei suoi dialoghi, profila già lo stile della tragedia classica francese.

I caratteri tragici di questo periodo imitano in generale i modelli antichi, si rifanno a Seneca per l'ispirazione, e ad Orazio ed Aristotele per la dottrina.

²⁸ Cfr. Cesare Molinari, *Storia del teatro*, Bari, Laterza, 2008, p. 113.

La commedia è di mediocre levatura, si ispira al modello plautino, ma, come dichiara Jodelle, «lo stile è nostro». Il genere, insomma, non vanta opere che abbiano particolare rilievo.

Le Grand Siécle si annuncia dopo il suo primo quarto, nel dicembre del 1629, quando a Parigi, al Jeu de Paume de Berthault, la compagnia del Principe d'Orange, guidata dal celebre capocomico Guillaume de Gilbert, meglio conosciuto come Montdory, mise in scena all'Hôtel de Bourgogne la commedia *Melita* (1625), di Pierre Corneille (1606-1686), che con Molière e Racine è ritenuto uno dei tre maggiori drammaturghi francesi del XVII secolo. Da questo momento la Francia guadagna con pieno diritto il ruolo di comprimaria nel campo teatrale, accanto alle altre nazioni protagoniste della stagione rinascimentale e del periodo barocco.

Alla commedia *Melita* fecero seguito, scritte da Corneille per le successive stagioni della medesima compagnia, *Clitandre* (1630-1631), *La Veuve* (1631-1632), *La Galerie du Palais* (1632-1633), *La Suivante* (1633-1634), *La Place Royale* (stessa stagione). Del 1635 è la tragedia *Medea*, che annuncia la modalità "innovativa" di Corneille che viola il rispetto delle unità aristoteliche, fa uso di una varietà di stili e si serve di macchine sceniche. Del 1635-1636 è la prima versione de *L'illusion comique*, poco apprezzata al suo tempo e considerata oggi fra le sue opere migliori. Una *pièce* che traduce la formula del «teatro nel teatro», della finzione teatrale all'interno della finzione della vita reale, sempre più falsa nelle sue forme sociali e politiche e che, nella sostanza, "consacra" il potere del teatro, capace di confondere illusione e realtà.

Del 1637 è il capolavoro, la tragedia il *Cid*, che è di certo la più viva tra quelle di Corneille. Per la sua trasgressione strutturale suscita un'accesa *querelle* al punto che viene chiesto il parere dell'Académie Française e del cardinale Richelieu, che accoglieranno le critiche sul mancato rispetto, da parte di Corneille, delle regole pseudo-aristoteliche.

Dopo avere per questo abbandonato il teatro, Corneille torna a scrivere e nel 1640 presenta al pubblico due tragedie: *Horace* e *Cinna, ou la Clémence d'Auguste*, cui seguiranno *Polyeucte martyr* (1642) e *Le menteur* (1643) un grande successo che farà da modello a Molière e a Goldoni.

Le opere dei decenni successivi avranno tutto scarso successo, tanto che nel 1674 Corneille lascerà per sempre la scena.

Jean-Baptiste Poquelin, universalmente conosciuto come Molière (1622-1673), dopo più di un decennio travagliato come attore, ottiene il primo successo come autore con la commedia *L'Étourdi*. Nel 1658 ebbe modo di presentare, davanti a Luigi XIV la farsa *Le Docteur amoureux*, suscitando l'entusiasmo del sovrano, che arrecò immediato giovamento alla sua carriera con l'autorizzazione a condividere la sala del Petit-Bourbon con i comici italiani e con l'assegnazione della sala del Palais-Royal (ex sala Richelieu) quando quella fu demolita per la costruzione del colonnato del Louvre. Sempre disapprovato come interprete tragico e sempre più apprezzato come comico, Molière finisce per dedicarsi alla comicità satirica ed ottiene il primo grande successo con *Les précieuses ridicules*, bersagliando le dame aristocratiche e il loro mondo finto e stucchevole. Questa scelta gli provoca l'invidia dei concorrenti meno capaci e le rivalse di chi viene colpito dai suoi strali. La sua fama tuttavia si rafforza nel 1660 con la rappresentazione di *Sganarelle ou Le cocu imaginaire*, ispirato a un canovaccio della Commedia dell'Arte, e soprattutto, nella nuova sede del Théâtre du Palais-Royal, con *L'École des maris* (1661) il cui soggetto ha legami illustri con Lope de Vega, Mendoza, Boccaccio e Terenzio, e la commedia-balletto *Les Fâcheux* (1661) prototipo di quella che sarà l'opera francese. Seguono *L'École des femmes* (1662), frutto di una sofferta vicenda sentimentale, e *La Critique de l'école des femmes* (1663), in cui l'autore ridicolizza i suoi avversari dell'Hôtel de Bourgogne.

Nel 1644 Molière presenta a corte *Le Tartuffe ou l'Imposteur*, una feroce critica della morale dell'epoca che probabilmente offende qualche potente cortigiano e della quale viene proibita la rappresentazione per un quarto di secolo, fino cioè al 1669, quando se ne permette la riproposizione e riscuote da allora un successo senza limiti.

Un altro capolavoro è il *Dom Juan ou le Festin de pierre* (1665): altro scandalo, per il fascino conferito ad un personaggio diabolico e corrotto. Molière gode però dell'appoggio incondizionato di Luigi XIV, che considera blasfemo ogni avversario del suo pupillo, accordando alla sua compagnia il titolo di "Troupe du Roi". Nascono così *Le Misanthrope ou l'Atrabilaire amoureux* (1666), *George Dandin ou le Mari confondu* (1668), *Amphitryon* (1668), *Le Bourgeois Gentilhomme* (1670), *Les Fourberies de Scapin*

(1671), *Les Femmes Savantes* (1672) e *Le Malade imaginaire* (1673), paradossalmente “commedia fatale”: mentre infatti il 17 febbraio del 1673, si esibisce come protagonista del suo ultimo lavoro, Molière si sente realmente male, sputa sangue e muore nel giro di qualche ora²⁹.

Ai personaggi capaci di impadronirsi del proprio destino di Pierre Corneille, fanno da contrappunto quelli di Jean Racine (1639-1699), tormentati dal conflitto interiore, da «una psicologia che cerca una morale o una religione in cui essere contenuta, ma che non la trova», un contrasto che - va rilevato nel contesto di questa trattazione - accosta lo scrittore «ai drammaturghi del “Siglo de oro” per le due polarità considerate (religione e onore da una parte, desiderio e sensualità dall’altra)³⁰.

Dopo qualche sporadico tentativo giovanile, nel 1664 Racine consegna la sua prima tragedia a Molière, conosciuto tramite il modesto poeta e critico Nicolas Boileau, detto “Il legislatore del Parnaso”³¹: *La Thébaïde ou les Frères ennemis*. L’anno successivo sottopone, sempre all’attenzione dell’allora amico commediografo, *Alexandre le Grand*. Deluso per la recitazione riservata da Molière a questa sua tragedia, rompe i rapporti con lui e nel 1667 presenta, all’Hôtel de Bourgogne, *Andromaque*, che riscuote un successo trionfale.

Segue una parentesi dedicata alla scrittura di tre commedie, *Les plaideurs* (1668), *Britannicus* (1669) *Bérénice* (1670). Nel 1672 Racine torna alla tragedia con *Bajazet* (1672) ambientata nella corte turca, componendo poi *Mithridate* (1673), *Iphigénie* (1674) e *Phèdre et Hippolyte* (1677). A questo punto, infastidito dall’ostilità di certi ambienti, Racine decide di lasciare il teatro.

Soltanto undici anni dopo, convinto dalla moglie morganatica di Luigi XIV, torna a comporre e scrive *Esther* (1689). Due anni dopo è la volta di *Athalie* (1691). Le critiche, però, si ripresentano aspre, e questa volta inducono definitivamente lo scrittore a smettere.

²⁹ Cfr. Antonio Attisani, *Breve storia del teatro*, Milano, BCM Editrice, 1989, pp. 141-142.

³⁰ *Ivi*, p. 144.

³¹ Probabilmente per il suo saggio del 1674 *Art poétique*, nel quale afferma: «In tutti i nostri discorsi la passione commuova, vada a cercare il cuore, lo ecciti. Se il gradevole furore di un bel movimento, talora non riesce a riempirci di un dolce terrore, o non suscita nel nostro animo una pietà incantevole, è inutile che facciate sfoggio di una scena sapiente. Il segreto è, innanzi tutto, quello di piacere e di commuovere».

CAPITOLO II

El Siglo de Oro (1492-1681): Storia, Cultura e Teatro

Il movimento rinascimentale, di cui nel secolo XVI l'Italia fu la culla, presto si diffuse e si consolidò nei principali Paesi europei. Nella Spagna che, grazie all'egemonia degli Aragonesi nel Regno di Napoli, era entrata in contatto con il fermento della nostra penisola già a metà del XV secolo, il Rinascimento ebbe pieno sviluppo sotto la corona di Carlo V per continuare con il regno di Filippo II.

Per quanto concerne l'aspetto politico, bisogna innanzi tutto rilevare che la Spagna evidenziò delle instabilità, con qualche circoscritta sollevazione che, tuttavia, non impedì il mantenimento della pace interna. Il lungimirante appoggio dato a Cristoforo Colombo produsse un consistente afflusso di ricchezza dal Nuovo Continente, influenzando in maniera non indifferente sulle risorse economiche dello Stato. La Spagna poté così recitare ben presto il ruolo di potenza mondiale, vantando il possesso di estesi territori in Europa, in America e in Asia. Le enormi risorse materiali acquisite portarono vantaggi anche sul piano demografico, permettendo alla nazione di diventare sede e centro dell'impero e fonte principale di soldati, diplomatici e funzionari.

Non mancavano certo, in questa floridezza, numerose aree di miseria. Il popolo non godeva dei frutti dell'aumentato patrimonio economico: viveva invece in condizioni di povertà fino a soffrire, in non pochi casi, la fame. Testimonianza di questo stato è la diffusione del romanzo picaresco, un genere letterario nato proprio nella Spagna nella seconda metà del secolo XVI, in cui sono protagonisti i pìcari, popolani imbrogliatori ed astuti, frequentemente vittime di strane peripezie (si pensi soprattutto al romanzo *Lazarillo de Tormes*, probabilmente scritto dal segretario di Carlo V Alfonso de Valdes). Si viveva un periodo in cui il passaggio da uno strato sociale ad un altro non era affatto

agevole, fenomeno che però non ostacolò la formazione di una nuova borghesia, per un non trascurabile aumento del numero di artigiani, funzionari e commercianti. Contemporaneamente si verificava lo sviluppo dei centri urbani con un conseguente aumento della popolazione che li abitava. L'attività agricola rimase comunque la risorsa economica preminente dell'economia dell'epoca. Allo spirare del regno dei *Reyes Católicos* (Isabella I di Castiglia e Ferdinando II d'Aragona, 1469-1516) e sotto il regno di Carlo V (1519-1556), il pensiero culturale umanistico ebbe un rilevante sviluppo per il diffondersi dell'erasmismo¹ in terra spagnola e per l'influenza di considerevoli sollecitazioni artistiche e filosofiche provenienti dall'Europa, soprattutto dall'Italia. Attraverso la stampa, praticata nella Penisola iberica circa un ventennio dopo la sua invenzione, la letteratura conobbe una diffusione mai prima verificatasi, al punto da germinare le prime forme di un mercato editoriale.

2.1 Profilo storico

Nella prima metà del XVI secolo regnò in Spagna Carlo V (1516-1556), mentre nel cinquantennio successivo fu monarca re Filippo II (1556-1598).

Carlo V era figlio di Giovanna la Pazza e di Filippo il Bello. Egli aveva ereditato dai Re Cattolici (suoi nonni materni) i regni ispanici e le terre conquistate nell'America del Nord dopo l'impresa di Colombo. Dai nonni paterni aveva acquisito invece i Paesi Bassi,

¹ Un impulso determinante all'introduzione dell'erasmismo in Spagna fu impresso dalla traduzione dei libri di Erasmo in castigliano, negli anni 1516-1517. Diego López de Cortegana realizzò la prima traduzione, la *Querela Pacis*. L'erasmismo era una corrente dell'umanesimo cristiano, basata sulle idee dell'olandese Erasmo da Rotterdam (1466-1536). L'ideologia del teologo dei Paesi Bassi auspicava un compromesso tra il protestantesimo e il papato, avversava la corruzione del clero, soprattutto di quello regolare, e gli aspetti esteriori della religiosità cattolica (come il culto dei santi, la venerazione delle reliquie e simili) propugnando una religiosità interiore e spirituale, ispirata alla *Devotio moderna*, fondata su una spiritualità, abbracciata e diffusa da Ignazio di Loyola (*L'imitazione di Cristo*), che conferiva importanza alla preghiera del cuore e della mente, più che a quella orale e liturgica, come strumento basilare nella lotta contro le passioni. Erasmo si schierava inoltre contro le guerre (*irenismo*), soprattutto contro quelle di religione, e riteneva di dover reinterpretare la teologia contenuta nelle *Lettere* di san Paolo alla luce di un criterio più flessibile. La sua idea di maggior successo presso gli umanisti fu il fiducioso ottimismo riposto nel valore dell'uomo, ritenuto nella propria interiorità detentore della forza per elevarsi a Dio.

l'Austria e il diritto ad essere eletto Imperatore del Sacro Romano Impero Germanico. Durante il suo governo la Spagna poté godere di un periodo di tranquillità, mentre la politica estera fu fitta di contese guerresche, soprattutto gravi in Germania, a causa delle lotte suscitate dalla cosiddetta Riforma Protestante². Malgrado tali difficoltà, gli anni del suo governo si distinsero per un'aperta disposizione culturale, intellettuale ed artistica verso gl'indirizzi europei, specialmente di provenienza italiana.

La seconda metà del XVI secolo, quando ormai regnava Filippo II, la Chiesa Cattolica avviò una vivace reazione alla Rivoluzione Protestante, promuovendo una profonda Riforma culminata nel Concilio di Trento. Le idee luterane - e poi calviniste - trovarono tuttavia numerosi seguaci e si diffusero largamente in molte nazioni europee.

Pur non avendo ereditato i possedimenti austriaci né il titolo paterno, Filippo II poté godere di un territorio molto vasto: i domini spagnoli iberici ed americani, i Paesi Bassi e il regno del Portogallo, incorporato nel 1580 insieme con l'estesissimo impero coloniale. Poiché nel territorio olandese il protestantesimo aveva guadagnato un ragguardevole numero di proseliti, il regnante, per evitare che esso attecchisse anche nella Penisola, sostenne risolutamente il cattolicesimo, sfruttando senza scrupoli anche il rigido controllo dell'Inquisizione e dimostrando una marcata chiusura mentale rispetto al suo predecessore.

Durante il periodo Barocco si assiste al succedersi di tre sovrani: Filippo III (1598-1621), Filippo IV (1621-1665) e Carlo II (1665-1700).

Filippo III, dovette occuparsi della guerra contro gli Inglesi nei primi sei anni del suo regno e di quella contro i Paesi Bassi fino al 1609, anno della tregua dell'Aia e fu inoltre impegnato per la successione del Monferrato in un'aspra contesa con Carlo Emanuele I di Savoia e preoccupato dalle prime avvisaglie della guerra dei Trent'anni. Delegò quindi il governo degli affari interni del regno al Duca di Lerma, cui succedette più tardi

² La sfida protestante di Lutero fu in realtà una rivoluzione più che una riforma, la quale fu invece attuata, come controffensiva, dalla Chiesa e denominata dagli storici, ancora impropriamente, Controriforma. Questo termine non fu in uso, infatti, nei secoli XVI e XVII, ma venne introdotto dal giurista di Gottinga Johann Stephan Putter nel 1776, per indicare la reazione della Chiesa alla rivoluzione di Lutero. Cfr. - Giovanni Reale, Dario Antiseri, *Controriforma e Riforma Cattolica*, in *Storia della filosofia - Umanesimo, Rinascimento e Rivoluzione Scientifica*, Milano, Bompiani Editore, 2014, vol. IV, pp. 470-76, formato elettronico *epub*.

il Conte Duca di Olivares, avviando l'epoca dei *privados* o *validos*³. Trasferì poi definitivamente la corte a Madrid e, sempre nel 1609, decretò l'espulsione di tutti i Mori dalla Spagna, provocando gravi danni all'economia nazionale.

Filippo IV commise il grave errore di ricominciare negli anni quaranta la guerra contro i Paesi Bassi, decisione che comportò per la Spagna conseguenze disastrose: in seguito alla Pace di Vestfalia (1648), alla quale la Spagna non aderì, avvenne infatti la proclamazione dell'indipendenza delle Province Unite. Perciò in pratica il lungo conflitto tra Spagna e Francia (1618-1648) si concluse definitivamente solo con la pace dei Pirenei (1659) che segnò la fine dell'egemonia spagnola in Europa.

Carlo II succedette al padre a soli quattro anni, sicché al suo posto prese a governare la madre, Marianna d'Austria, che decise poi di affidare il potere al gesuita Johann Eberhard Nidhard. La reggenza di Marianna e il governo del futuro cardinale non trovarono soluzioni alla crisi economica in cui versava la Spagna e il regno di Carlo fu tormentato e breve: egli infatti morì a trentanove anni, non avendo impresso alcun segno politico significativo alla sua azione di regnante e, per di più, senza lasciare eredi, dopo aver nominato come suo successore, su sollecitazione di papa Innocenzo XI, Filippo d'Angiò.

2.2 Profilo culturale

Sotto il profilo ideologico e culturale, la visione medievale del mondo basata sul disprezzo delle cose terrene, l'attenzione alla spiritualità e il timor di Dio (soprattutto dal secolo XVI) andarono scomparendo. Vi subentrò un nuovo complesso di idee e una differente mentalità, fortemente ispirata alle istanze controriformistiche, caratterizzati da endemiche e convinte superstizioni collettive.

³ Onnipotenti favoriti del re, ai quali viene delegato ogni potere di decisione e di comando, talvolta per incapacità di gestione, tal altra per esigenze di controllo del territorio, in altri casi ancora per entrambe le ragioni.

In un contesto come quello postridentino, in cui il senso del sacro e la paura ansiosa e sospettosa permeavano tutti gli elementi esistenziali, crebbero e si estesero credenze in cui magia e religione coesistevano perfino compenetrandosi: incombevano sui destini spirituali degli uomini l'ossessione del demonio e la stregoneria, creavano stupore, timori, turbamenti le apparizioni, le rivelazioni, i miracoli... Senza dimenticare che si parla di un periodo in cui si praticava la "caccia alle reliquie"! Del resto era il tempo in cui si concepiva perfino una sorta di "sangue blu" di religione, una sacra *limpieza de sangre*, visto che chi non avesse la fortuna di genitori e nonni cattolici era guardato con sospetto; la discriminazione religiosa toccava soprattutto musulmani ed ebrei. Grande rilievo era attribuito anche al sentimento dell'onore: era qualità di estrema importanza essere in possesso di una reputazione irreprensibile. I nobili avvertivano questo valore addirittura come un privilegio di classe.

In campo letterario e filosofico, emerse una nuova e più ottimistica maniera di intendere l'uomo e il mondo, con una concezione che contemplava una netta separazione fra il naturale e il soprannaturale. Nel Medioevo versi di soggetto amoroso, morale o religioso venivano scritti in una maniera che non permetteva differenziazione, come se tra le varie sfere non ci fosse distinzione; nel Rinascimento è ben evidente, invece, la differenza tra l'ambito mondano, rappresentato dalla poesia amorosa di un Garcilaso de la Vega⁴, e la spiritualità degli scritti di San Juan de la Cruz⁵ o di Santa Teresa d'Avila.

La concezione di natura e cultura slittò da coordinate teocentriche verso criteri fortemente antropocentrici.

Il movimento di pensiero germogliato in Italia, fondato sulla riscoperta e sullo studio filologico delle opere letterarie e filosofiche dei Greci e dei Romani e, in generale, sul culto del mondo classico, si diffuse largamente in Europa. Contemporaneamente si manifestava l'esigenza di conferire nobiltà alla lingua spagnola, perché divenisse quanto

⁴ Garcilaso de la Vega è considerato uno dei più grandi esponenti della poesia spagnola, scrittore che ebbe tra l'altro il merito di introdurre nel suo Paese la metrica di origine italiana (sonetto, ottave e verso libero).

⁵ San Juan de la Cruz fu il cofondatore dell'Ordine dei Carmelitani Scalzi. La prima pubblicazione dei suoi scritti risale al 1618.

più possibile idonea all'uso letterario colto, il che indusse l'importazione di un gran numero di latinismi.

Come già accaduto in Italia, anche in Spagna destò grande interesse ed attenzione il Neoplatonismo⁶, cui non è superfluo dedicare una specifica attenzione.

Già in buona misura influente in epoca medioevale, soprattutto per effetto della tradizione agostiniana, di Boezio, di Scoto Eriugena, e perfino di spunti teorici nella speculazione di Tommaso d'Aquino, la filosofia di Platone rifiorì vivacemente nel periodo rinascimentale. Nel Quattrocento, le appassionate ed accurate ricerche bibliografiche svolte dagli umanisti al servizio dei grandi signori, permisero la diretta conoscenza dei manoscritti dei dialoghi platonici e delle *Enneadi* di Plotino, pervenuti in Occidente dalla Grecia. Fu tuttavia merito precipuo di Marsilio Ficino (1433-1499) il rinato interesse per le dottrine di Platone e di Plotino. Egli per la prima volta, infatti, tradusse in latino tutte le opere di Platone, non raramente commentandole; la medesima attenzione riservò alle *Enneadi* di Plotino. Per di più dedicò la maggior parte della sua attività letteraria alla divulgazione dei concetti platonici, o per meglio dire, neoplatonici.

Contributo importante alla rinascita del platonismo fu anche quello dato da Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494), che si dedicò con entusiasmo alle opere di Platone e dei più significativi neoplatonici, pervenendo ad una conoscenza non comune delle loro tesi basilari e delle loro difficoltà.

Il platonismo presenta elementi del pensiero orientale alquanto incompatibili con la cultura dell' Occidente. Il Medioevo aveva ignorato il grande pensatore ateniese ed aveva accolto solo esigui frammenti della sua concezione filosofica ricavati dagli scritti di sant'Agostino, dai musulmani, o attraverso il rigido vaglio dell'Areopagita e di Marsilio Ficino.

⁶ Il Neoplatonismo rinascimentale, che aveva avuto sviluppo alla corte di Lorenzo il Magnifico, ha radici non solo nel pensiero di Platone e dei suoi epigoni, ma anche in contributi della tradizione ellenistico-orientaleggiante di carattere magico-teurgico rinvenibili in alcune pagine che la tarda antichità aveva attribuito a dei o profeti e che in realtà erano delle falsificazioni che i dotti rinascimentali accolsero per autentiche, come il *Corpus Hermeticum*, gli *Oracoli caldaici*, gli *Inni orfici* e la *Cabala ebraica*. Cfr. André-Jean Festugière, *La Révélation d'Hermès Trismégiste*, Parigi, Les Belles Lettres 2006.

Anche in terra spagnola, a Platone continuava ad essere preferito Aristotele. Finché, agli albori del Rinascimento, Pedro Díaz volse in spagnolo, da “traduttore de’ traduttori”, il Timeo, ma il seme platonico continuò a stentare in Spagna, rivelando una leggera crescita nella cerchia dei mistici e tra i letterati.

Bisogna distinguere, in quello che comunemente viene denominato neoplatonismo fiorentino e che con maggior proprietà dovrebbe essere chiamato neoplatonismo italo-ispanico, due periodi: uno di reazione contro l’autorità fanatica attribuita ad Aristotele e l’altro di conciliazione, platonico-aristotelico, in cui però il filosofo di Stagira deve sempre cedere il campo all’ateniese. I rappresentanti della prima tendenza sono alcuni greci. In primo luogo Jorge Gemisto Plethón, che insegnò a Firenze dal 1438, anche se quasi contemporaneamente si profilava, tra gli stessi platonici, la tendenza moderatrice nella persona del cardinale Bessarione, da cui non dista molto lo stesso Marsilio Ficino.

Tuttavia molto prima dell’alto prelato, che a Mistra aveva studiato filosofia presso la scuola di Gemisto Pletone, dove aveva maturato l’ammirazione per Platone e l’amore della bella forma, era giunto alla medesima soluzione un altro famoso filosofo, sebbene con mezzi diversi e con altra prospettiva, le cui opere contengono l’esposizione più completa, originale e profonda dell’estetica platonica, in un modo capace di oscurare, per mille ragioni, il dialogo di Marsilio Ficino sull’amore, che comunque senza dubbio funse per lui da esempio e da incoraggiamento.

Se la Spagna fosse stata immune dall’antisemitismo, potrebbe onorarsi del nome di Yēhūdāh Abravanel (o Abarbanel, 1460/65-1535), per gli Spagnoli comunemente conosciuto come León Hebreo. Egli fu un illustre rappresentante della tradizione platonica ed apportò un ricco contributo al pensiero spagnolo con i suoi *Diálogos de Amor*, che celebrano l’amore per l’origine della vita e conciliano il misticismo alessandrino con quello semitico, influenzando poeti, oratori e romanzieri spagnoli del *Siglo de oro*.

Il libro di Abravanel godette di fortuna “internazionale” e, come indica il titolo, ha per oggetto una filosofia-dottrina dell’amore considerato nel suo significato vasto e

platonico. Questa nuova scienza è chiamata dall'autore *Philographia*, ed è sviluppata in tre dialoghi, i cui interlocutori, Philon e la sua amata Sophia, sono personaggi del tutto astratti che simboleggiano, come si deduce dai loro nomi, l'amore come appetito e la scienza in quanto saggezza. Il primo dialogo tratta *De la naturaleza y esencia del amor*, della natura e dell'essenza dell'amore; il secondo *De su universalidad*, della sua universalità; il terzo *De su origen*, della sua origine. Quest'ultimo è il vero centro dell'opera, il più importante sotto l'aspetto estetico ed è tale anche ai fini della nostra trattazione.

Il Dialogo III esamina infatti l'amore nei suoi rapporti passionali (Philon soffre per l'incomprensione di Sophia): proprio perché è sempre desiderio, la sua natura è quella di tendere al bene in qualsiasi forma, in una continua sete di universalità. Esaminando la sua origine cosmica da vari punti di vista, la sua genesi si stabilisce in un'esigenza di perfezione che risiede in tutte le cose, esigenza che inclina Dio stesso verso la creatura umana e verso gli esseri creati. La creazione stessa è un atto d'amore. Dio è bellezza primordiale (intesa come splendore e suprema armonia) in quanto è sapienza perfetta. Dalla somma bellezza nasce dunque l'amore, che tende a Dio come alla più piena beatitudine; perciò la perfezione dell'amato è il fine universale dell'amore, che completa il fine particolare esistente nell'amato medesimo.

Da rilevare, soprattutto, che l'istanza di perfezione è occasione per l'autore di un aggancio strettissimo con il pensiero platonico. Nella storia della filosofia occidentale, la prima strutturata teoria dell'amore fu infatti formulata da Platone nel *Simposio*. Il filosofo si ricollega alla visione aristofanea, secondo la quale il bisogno di amore è legato alla ricerca da parte dell'uomo di ricomporre l'unità originaria. Aristofane riferisce come un tempo gli esseri umani fossero perfetti, senza separazione fisica tra uomo e donna (*andrógynos*, uomo-donna). Zeus, sentendosi minacciato da questa perfezione, divise in due il corpo unico e da quel momento ognuno dei due generi è

alla ricerca della propria metà per ricomporre l'unità perduta, in un'ansia incessante di completamento. Amare è perciò desiderare ciò di cui si avverte la mancanza⁷.

Dal pensiero di Abravanel è emersa tutta quella scia riscontrabile nella letteratura dell'epoca e nota come platonismo erotico.

Abravanel, sebbene ebreo, guarda con simpatia al paganesimo, convinto di poter cogliere nella splendida costellazione delle divinità pagane una simbolica espressione delle idee di Platone. Il pensatore lusitano non ritiene impossibile concordare la dottrina platonica con il formalismo del discepolo stagirita e pensa che la differenza fra i due stia piuttosto nella veste verbale che nella sostanza del pensiero.

Rilevante fu l'influenza che le idee di Abravanel esercitarono sulla letteratura del secolo XV, ma anche del Rinascimento e del Seicento, sia nella Spagna che in Italia. È pure interessante considerare che, se i Dialoghi furono scritti intorno al 1502, come l'autore fa capire nel III Dialogo, l'influenza dell'opera fu esercitata addirittura sui libri stampati in Italia nella prima metà del Cinquecento, compresi *Gli Asolani* del Bembo (scritti fra il 1497 e il 1502) e *Il Cortegiano* del Castiglione.

Altri due grandi nomi incarnano il movimento platonico verificatosi in Spagna soprattutto nei secoli XV e XVI, ovvero quelli di Miguel Servet e di Fox Morcillo. Il primo fu un neoplatonico eterodosso e panteista in cui lo spirito di Plotino e Proclo si reincarna nel suo più alto grado di esaltazione e delirio; il secondo fu filosofo sintetico e conciliatore, che voltando le spalle al sincretismo alessandrino, cercò una via di accordo tra i due più grandi esponenti del pensiero greco, escogitando una formula feconda che avrebbe potuto condurre a una rivoluzione metafisica.

Del resto nella seconda metà del Quattrocento e per tutto il Cinquecento, si verificò una restaurazione più o meno artefatta ed erudita, ma talvolta originalissima nei dettagli, di quasi tutta la scienza classica liberamente interpretata. Platone fu il primo a tornare nelle scuole cristiane per limitare l'egemonia di cui aveva goduto per tanti secoli Aristotele, con il risultato di una crescente tendenza alla volontà di risolvere la

⁷ Attilio Zadro, Piero Pucci (a cura di), *Platone. Opere complete. Simposio*, Laterza, 2003, Vol. III, XIV-XV, 189c-191d, pp. 344-349 versione *epub*.

loro apparente antinomia in un superiore sincretismo. La *filografia* di Abravanel e l'estetica platonica divennero una sorta di filosofia popolare, sia in terra di Spagna che in Italia. La più alta espressione di questa tendenza è costituita dall'ode del poeta e mistico Fra' Luis de León alla musica di Salinas, in cui sono espressi il potere rasserenante e purificante dell'arte e la possibilità dell'intelletto di salire dalla contemplazione delle bellezze naturali ed artistiche alla contemplazione della suprema bellezza increata, dell'armonia vivente che governa l'Universo. Luis Ponce de León (1527-1591) fu la personificazione poetica del senso religioso nazionale. Egli sottopose a rilettura la dottrina mistica e nei suoi componimenti poetici ricercò assiduamente la presenza di Dio in ogni cosa. In generale fu da lui colta la sola anima platonica, piuttosto che la genuina caratteristica filosofica del grande filosofo greco. Le sue principali scritture furono *De los nombres de Christo*, *La perfecta casada*, opera di carattere etico-religioso che ricorda l'*Institutio feminae christianae*, di Vives, e *El Jardín de nobles doncellas*, di Martín de Córdoba, autori che de León volentieri imitava.

In questo periodo anche poeti dalla produzione più discorsiva e intuitiva, come Camöens, il divino Herrera e lo stesso Cervantes, riuscivano nei loro versi a trasformare platonicamente l'essenza terrena dei sensi amorosi in espressione di amore mistico, come se il calore e l'intensità dell'affetto purificassero e ingigantissero anche l'oggetto stesso della passione. Tuttavia, per la maggior parte degli artisti e dei letterati, il platonismo era occasione di retorica e di luoghi comuni, oscillanti fra richiami pagani e cristiani. Si possono ricordare il mirabile prosatore francescano don Juan de los Ángeles che scrisse il geniale libro *Triumphos del amor de Dios* (1590), seguendo la dottrina del simposio di Platone, o il beato Alonso de Orozco, che costella il suo trattato *De la suavidad de Dios* (1576) di frasi platoniche, o Malón de Chaide, che nella quarta parte della *Conversión de la Magdalena* inserì un vero trattato di metafisica alessandrina, alla luce del pensiero dei filosofi che meglio parlarono della materia d'amore, tra cui, naturalmente, Platone, di cui si mostrò fervente ammiratore.

Anche nei trattati di carattere teologico e filosofico, nonostante il prevalere dell'autorità aristotelica, non è difficile imbattersi in tracce del pensiero platonico, a

partire da Melchor Cano nei suoi *Lugares Teológicos*, dove riconosceva ai platonici il primato in temi come quelli relativi all'immortalità dell'anima, alla provvidenza divina, alla creazione, al sommo bene. La grande autorità di Melchor Cano alimentò nei più grandi teologi del *Siglo de oro* una relativa benevolenza nei confronti di Platone espressa in forma di eclettismo.

L'illustre cattedratico Domingo Báñez, sulle orme del domenicano Bartolomé de Medina, accetta la definizione platonica di bellezza, citando espressamente il *Simposio*.

Le orme platoniche e neoplatoniche sono ancora più frequenti nei grandi maestri della Compagnia di Gesù. Fra i molti spicca Benito Pererio, che soprattutto in diversi scritti inediti fu convinto sostenitore della teoria platonica delle Idee, sia pure mirando a conciliarla con la teoria aristotelica della forma. Un'inclinazione platonica si manifesta in modo attenuato anche nel *Doctor Eximius* Francisco Suárez (1548-1617), autore di un'immortale *Metafisica*, e con minori attenuazioni nelle *Disputaciones Metafísicas* di Gabriel Vázquez.

C'è da considerare che cospicuo gruppo di pensatori, minori collocati nel numero numero dei platonici, mostra, a ben vedere, un platonismo puramente esteriore e retorico, più che altro una bandiera di ammutinamento contro l'autorità di Aristotele, che comunque non è ancora un vessillo ammainato.

Al misticismo neoplatonico si collega il pensiero del filosofo riformatore Miguel Servet (1511-1553). In lui la teoria delle Idee è ereditata in tutta la sua ampiezza, in particolare nell'affermazione che dall'eternità le immagini o rappresentazioni di tutte le cose erano in Dio, splendenti nel Verbo (Logos) come nel suo archetipo. Dio le vedeva tutte in sé, nella sua luce, prima che fossero create. Il suo platonismo è comunque strettamente connesso con una sorta di infatuazione della figura di Cristo, fonte di tutto, concepito addirittura come centro del mondo delle idee.

il più illustre dei platonici spagnoli del Rinascimento fu comunque Sebastián Fox Morcillo (1526-1560). La migliore espressione della sua opera è nei cinque libri *De naturae philosophia seu de Platonis et Aristotelis consensione* (1554). Testimonianza

della sua devozione a Platone sono i commentarî ad alcuni dialoghi del filosofo ateniese (al *Timeo*, 1554; alla *Repubblica*, 1556; al *Fedone*, 1556). Fox Morcillo si mostrò sempre avverso al goffo sincretismo che tentava di fondere il pensiero platonico con quello aristotelico, sottolineandone la radicale differenza. Se il problema capitale di ogni metafisica è quello di concordare il mondo delle idee con il mondo dei fenomeni, si deve riconoscere a Fox Morcillo il merito di uno sforzo importante per trovare delle soluzioni.

La filosofia spagnola del Seicento presenta figure minori e poco aggiunge alla speculazione del pensiero rinascimentale, conservando, bene o male, la ricchezza acquisita in precedenza senza accrescerla in alcun modo e trascurando, per sistema o per ignoranza, la grande e totale rivoluzione che le idee filosofiche avevano subito in Europa.

Limitando lo spazio ai pensatori cristiani, non si può tuttavia non ricordare che l'ultima e brillante manifestazione del platonismo mistico fu dovuta al *Tratado de la Hermosura de Dios* (1641) da padre Juan Eusebio Nieremberg, opera che riassume, attraverso concetti ed immagini, assai rilevanti e in uno stile non inquinato dal cattivo gusto imperante, le dottrine estetiche e filografiche platoniche, Aristoteliche e il pensiero di Plotino, di Sant'Agostino e degli scolastici⁸.

In relazione all'opera di Calderón de la Barca va ribadito che il Neoplatonismo fu un sistema filosofico basato sulla reinterpretazione delle idee di Platone, con una particolare enfasi sulla spiritualità, sulla metafisica e sulla relazione tra l'Uno (o il Bene) e la realtà.

Nel Siglo de Oro, che abbraccia il XVI e il XVII secolo, il Neoplatonismo ebbe un'influenza significativa in ambito letterario, filosofico ed artistico. La scansione di tale incidenza può essere sintetizzata come segue.

⁸ Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España. Siglos XVI y XVII*, edición revisada y compulsada por Enrique Sánchez Reyes, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008, Edición digital pdf, *passim*. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/historia-de-las-ideas-esteticas-en-espana-siglo-xviii--0/>

Nel Rinascimento italiano, l'interesse per la filosofia classica, e in particolare per il Neoplatonismo, crebbe gradualmente e considerevolmente. Opere di filosofi come Plotino e Proclo furono tradotte in latino e resero il pensiero neoplatonico più accessibile. La diffusione crescente delle idee neoplatoniche raggiunse anche la Spagna, non rivoluzionando tuttavia la cultura iberica come altrove avvenuto.

Juan Luis Vives fu uno dei più importanti filosofi e scrittori spagnoli a subire l'influsso delle idee neoplatoniche. Nelle sue opere, combinò elementi del pensiero aristotelico con la contemporanea rilettura del pensiero di Platone, cercando di armonizzare le idee classiche con la teologia cristiana: sincretismo filosofico, questo, particolarmente rappresentativo del periodo.

Nel campo della mistica cristiana, furono figure di spicco Santa Teresa d'Avila e San Giovanni della Croce. Le loro esperienze mistiche e le loro scritture furono fortemente influenzate dal pensiero neoplatonico, soprattutto nel considerare l'ascesa spirituale come un ritorno all'Uno divino, attraverso una serie di stadi o gradi di purificazione e illuminazione.

L'influenza del filosofo Ateniese fu evidente anche nell'arte e nell'architettura del periodo: le realizzazioni architettoniche, in particolare, si ispirarono spesso alla simmetria, alla geometria, alle proporzioni basate sulle idee neoplatoniche di armonia e bellezza. L'architetto Juan de Herrera fu un esemplare rappresentante di questa corrente.

Il Teatro del Siglo de Oro non poteva sottrarsi, a sua volta, all'influsso del pensiero dominante e risentì certamente del concetto di "imitazione" (mimesis), che è centrale nella teoria drammatica aristotelica e non secondario nel pensiero del suo grande allievo. Autori come Pedro Calderón de la Barca sperimentarono il teatro metafisico, per mezzo del quale cercarono di rappresentare la dualità tra il mondo reale e il mondo delle idee, non raramente riconducendo le loro opere a concezioni neoplatoniche della realtà.

Il Neoplatonismo fornì pure uno spazio fertile per l'interpretazione allegorica nelle opere letterarie e poetiche del periodo. Gli autori spagnoli sfruttarono frequentemente

questo approccio per esprimere significati nascosti o per riflettere sul divino, creando un ambiente intellettuale ricco e complesso nella letteratura del Siglo de Oro.

Forte fu pure l'interesse per l'alchimia, una disciplina che cercava la trasformazione spirituale e la conquista dell'immortalità attraverso la trasmutazione dei metalli. Questa pratica era spesso associata al Neoplatonismo, in quanto entrambe le tradizioni miravano alla purificazione ed all'ascensione verso il divino. Alchimisti come Ramon Llull furono influenzati dalle idee neoplatoniche.

Un ruolo importante nella promozione dell'ecllettismo filosofico e nell'integrazione delle idee neoplatoniche nella cultura spagnola fu svolto dall'Accademia di Siviglia, fondata da Alfonso X il Saggio nel XIII secolo ma attiva fino al XVI secolo, importante centro di studio dove si incrociavano le idee neoplatoniche, l'aristotelismo e il pensiero cristiano.

L'influenza del Neoplatonismo nel Siglo de Oro, fu naturalmente frenata dalla presenza dell'Inquisizione, ostile verso idee che risultassero in conflitto con i dogmi cattolici o venissero considerate eretiche e, quindi, responsabile di censure e di limitazioni alla diffusione di opere filosofiche e mistiche che incorporassero elementi neoplatonici. In ogni caso l'incidenza del Neoplatonismo nel Seicento spagnolo può essere vista come parte di una tradizione filosofica e culturale che ha continuato a evolversi nel corso dei secoli, apportando contributi non trascurabili nell'arte, nella filosofia e nella spiritualità della penisola iberica. Incidenza che nel secolo barocco si manifestò attraverso il sincretismo tra le idee classiche, cristiane e neoplatoniche, contribuendo alla ricchezza e alla diversità di un periodo di grande fervore intellettuale e di creatività artistica capace di lasciare un'impronta indelebile nella storia culturale spagnola.

L'influenza del Neoplatonismo nel Siglo de Oro si fa sentire in modo significativo nelle opere di Calderòn de la Barca, tra le quali spicca *La vida es sueño*, uno dei suoi drammi più famosi. La corrente platonica si esprime su vari piani, a cominciare dalla visione della realtà come sogno e illusione, tema centrale di questo capolavoro teatrale. Il protagonista, Segismundo, viene imprigionato fin dalla nascita da suo padre

Basilio, in forza di una funesta profezia che ne annuncia un'indole tirannica e rovinosa. Tuttavia il re decide di concedere a Segismundo la possibilità di smentire il vaticinio e lo libera temporaneamente, costretto poi, dalla prova dei fatti, a condannarlo nuovamente alla prigionia. Questo scenario può essere interpretato in chiave neoplatonica: il mondo sensibile vi è visto, infatti, come una proiezione imperfetta delle Idee eterne. Segismundo, come individuo, rappresenta in fondo l'anima umana intrappolata nella realtà fisica, e la sua liberazione ammette la possibilità di ascendere verso una comprensione più elevata di una realtà che si rivela come carente riflesso del mondo demiurgico.

Altro elemento neoplatonico è rintracciabile nella ricerca della verità e della saggezza: il Neoplatonismo enfatizza tale esigenza come un cammino verso la conoscenza e l'illuminazione spirituale. Ne *La vida es sueño* i personaggi come Segismundo cercano di comprendere il significato della loro esistenza e di trovare la verità dietro la loro realtà apparentemente caotica e illusoria. Obiettivo affiancato dal desiderio di ascesa spirituale e di redenzione, che, lungo il percorso esistenziale del principe, si esprime come passaggio da una condizione di ribellione, di rabbia, di confusione, ad una comprensione più profonda del mondo e di se stesso, in un processo di autoconoscenza e di redenzione, nonché di controllo e di consapevolezza, schiettamente ascrivibile all'istanza neoplatonica di ritorno all'Uno divino attraverso la purificazione e l'illuminazione.

La dualità tra mondo sensibile e mondo delle idee, tra il mondo delle apparenze e il mondo delle forme ideali e perfette, della concreta vera realtà, è un elemento chiave del pensiero neoplatonico e ne *La vida es sueño* essa è evidente nella contrapposizione tra il mondo delle catene che vincolano Segismundo e il mondo esterno, che sembra essere solo una proiezione transitoria della realtà.

Non va trascurata la presenza, nel capolavoro calderoniano, di un altro valore del neoplatonismo, quello dell'amore della bellezza e del desiderio, un'inclinazione considerata come forza che spinge l'individuo verso la contemplazione della trascendenza, in Platone incarnata dalle Idee. Il personaggio di Rosaura rappresenta

questa visione dell'amore come forza di elevazione spirituale, perfino capace di guidare verso una "vendetta" però redentrice, nella prospettiva della conquista della verità.

Pure neoplatonico, infine, è il rilievo dato all'influsso degli astri sulla vita umana. Concetto che si manifesta nella convinzione che il destino di Segismundo sia stato predeterminato dalle stelle e che egli debba lottare contro l'influenza astrale per giungere alla conquista del vero sé.

Tutti gli elementi considerati rendono il capolavoro di Calderón una riflessione complessa sulla natura della realtà e della coscienza umana, rispecchiante la linea prevalente delle dottrine filosofiche del Seicento spagnolo⁹.

In epoca barocca, in una crisi di carattere politico, economico e sociale come quella delineata, l'entusiasmo e gli ideali di ordine e di equilibrio del Rinascimento non potevano che lasciare il posto al pessimismo e alla disillusione. Sentimenti che dischiusero la via all'inevitabile tendenza che guardava al reale come ad una dimensione instabile e mutevole ed esprimeva questa percezione in modi stravaganti, complicati, artificiosi. In tale direzione è leggibile la predilezione per giardini dai dedali verdi, per gli accentuati urti fra luci violente ed ombre intense nelle soluzioni pittoriche, per l'exasperata ricerca di armonia nelle strutture architettoniche; nella medesima ottica è interpretabile la propensione per le feste sfarzose, per i grandiosi allestimenti teatrali, per il successo del gongorismo¹⁰ in letteratura: ovunque, insomma, emergeva la paura del nulla, del "terrore" del vuoto (*horror vacui*). Eccessi quasi nevrotici, cui facevano da contrappunto, come nei più eclatanti conflitti dell'inconscio, il disorientamento, la

⁹ La bibliografia che si concentra sul tema del platonismo nel Siglo de Oro, con un'attenzione particolare a Pedro Calderón de la Barca, è ricca e complessa. I concetti qui riportati si basano sulla consultazione di alcune pagine delle fonti che seguono. Alarcón Sierra Rafael, *Los ideales filosóficos y políticos en la obra de Calderón*, in Antonio Sánchez Jiménez, *Calderón: El manuscrito de Medea*, Madrid, Editorial Pliegos, 1998, pp 27-43. Arellano Ignacio, *Platón en el teatro de Calderón*, in *Revista de Literatura* 49.98 (1987), pp 73-96. Carrasco Ángel, *Calderón de la Barca: Una poética platónica*, in *La Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico* 9.36 (2004), pp.101-121. Pelegrín José María, *Calderón y el neoplatonismo: La leyenda platónica en la comedia mitológica*, in *Revista de Filología Española* 71.1 (1991), pp. 97-114.

¹⁰ Il Gongorismo fu una scuola o tendenza letteraria derivata in Spagna da un aspetto particolare dell'opera del poeta Luis de Góngora y Argote (1561-1627), e designata anche con i nomi di *cultismo* o *culteranismo*: era caratterizzata da una lingua poetica aristocratica e scelta, ottenuta mediante l'uso di voci latine, di iperbati, di metafore, e, in genere, di un linguaggio figurato arricchito di allusioni classiche prevalentemente mitologiche, Cfr. *Enciclopedia Italiana Treccani*, alla voce *Gongorismo*.

malinconia esistenziale, l'angustia, frutti amari dell'acquisita consapevolezza di vivere in un mondo sconvolto, isterico, tale da generare profondo smarrimento. Una consolazione veniva ricercata nella contemplazione della volubilità della natura e dei comportamenti degli uomini, nella poetica, quanto ansiosa, celebrazione del tempo, degli orologi che lo materializzano, nel ripiegamento sul seneciano *protinus vive, vivi subito*, o sul *carpe diem* oraziano.

La discordia insanabile tra l'essere e il sembrare è la più chiara espressione della tensione barocca: le cose non sono mai quello che sembrano. La figura del Don Chisciotte incarna l'uomo seicentesco caratterizzato da un frenetico dinamismo, dalla smarrita capacità di porre un limite alle cose, dall'istanza impellente di superare nel trascendentalismo la visione razionalistica della realtà, nella ricerca di qualcosa che dia la possibilità di andare oltre i confini del mondo fenomenico. Il personaggio-paradosso di Miguel de Cervantes (1547-1616) è insieme uomo ed eroe senza speranza, sopraffatto dal mondo angusto in cui si agita la sua vicenda esistenziale.

Dal punto di vista ideologico non si possono trascurare la visione e la conseguente attuazione pratica dei principi della Controriforma, difesi ed applicati sotto il rigido controllo dell'Inquisizione. I dogmi cristiani vengono diffusi alla luce di un credo trascendente e di una divulgazione immanente nelle università, nelle scuole, nelle rappresentazioni teatrali, rese accessibili anche agli analfabeti, di una violenza attuata nei tribunali e nelle piazze, con processi condizionati dai preconetti e dall'arroganza fideistica nel chiuso delle aule di "giustizia" e con fiamme di roghi esemplari all'aperto.

Al margine di queste imposizioni di pensiero e di comportamenti, hanno più facile sviluppo le discriminazioni legate alla *limpieza de sangre* ed il senso dell'onore.

Il fosco quadro descritto trova espressione letteraria nella nascita di un nuovo stile e in un'aspra, perfino sarcastica, attitudine critica e satirica, nonché in accostamenti di forte contrasto e in una lingua che viene arricchita da termini mutuati dal latino; ogni cosa sotto un cielo grigio di pessimismo e di disincanto: corolle che sfioriscono, sfere "segnaore" che ruotano impietose e sembrano spronare a "vivere " finché c'è tempo, a cogliere l'attimo, oltre la nostalgia, oltre il dolore del passato che si proietta in una

sorta di speranza di riviverlo nel futuro, mentre su tutto incombe la morte; visione della realtà come teatro, percezione della vita come sogno.

Il nuovo stile tende a sorprendere, secondo i criteri di base della poetica barocca, a creare meraviglia, non solo tramite figure retoriche funamboliche, trovate cervellotiche perfino di cattivo gusto, ma anche per mezzo di una maniera criptica, quasi una sfida di decodifica rivolta al lettore in passi difficili da decifrare, come dimostrano le due modalità prevalenti del Conceptismo e del Culteranismo¹¹.

Il sarcasmo critico e satirico produce un'originale metamorfosi a temi come l'amore ed alle reminiscenze mitologiche, permettendo il fiorire del genere picaresco o il riemergere del tema del "mondo a rovescio", dove i matti, gli ubriachi, i servi, scaltri o tonti che siano, pur vivendo ai margini della società, possono giudicarla o addirittura modificarla.

Nelle opere letterarie accade poi spesso di veder convivere in uno stesso autore o in una stessa opera, elementi contrastanti, come ad esempio Don Chisciotte e Sancio nel capolavoro di Miguel de Cervantes, oppure il ciclope e la ninfa nella *Fábula de Polifemo y Galatea* di Góngora.

La lingua della letteratura secentesca, infine e come si è accennato, si impreziosisce di fogge latine e fa largo ricorso a figure ricercate, a giochi di parole, a metafore, ad antitesi e paradossi, che rendono la forma più pregiata, ma anche più ardua la comprensione del contenuto.

¹¹ Il *conceptismo* si rileva nel contenuto delle opere, in uno stile in cui i concetti vengono condensati in modo tale che il linguaggio diviene difficile e complesso da capire. Il *culteranismo* è un'esasperazione del gongorismo che consiste in un'aggettivazione esuberante, nell'impiego diffuso di metafore, di latinismi sintattici e lessicali e di riferimenti tratti dalla mitologia classica. Cfr. Gianni Ferracuti, *Profilo storico della Letteratura spagnola*, Trieste, Mediterranea, 2007.

2.3 La scrittura drammatica

Fernando de Rojas, il drammaturgo “marrano” di Toledo (ca. 1465-1541), prova, con la sua ragguardevole opera di fine Quattrocento, dal titolo-prologo “romanzato”¹² e conosciuta in sintesi come *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (1499) e più ancora come *La Celestina*, che il teatro spagnolo ha radici popolari e medioevali. L’elefantico dramma in ventidue atti ha più la fisionomia di un dialogo romanzato che di un testo teatrale, ma presenta uno stile innovativo che influenzerà tutto il teatro spagnolo, nonché la produzione europea, del Cinque-Seicento con il suo svincolarsi dalle regole pseudo-aristoteliche e il recupero della modalità tragicomica medioevale.

Il primo autore iberico rinascimentale di testi per il teatro è però Gil Vicente (ca. 1465-1536), scrittore colto, ammaliato dai modelli umanistici italiani, del quale restano oltre quaranta opere. Egli è soprattutto degno di memoria per la creatività linguistica che introduce nella drammaturgia, come si evince nel modo più evidente dal suo *Auto dos Reis Magos* (1503)¹³.

Si può anche menzionare Juan del Encina, autore di farse, pastorali e drammi in versi; ma il primo vero drammaturgo è da considerare Lope de Rueda (ca. 1510-1565), che Cervantes e Lope de Vega stimavano come maestro. Del resto, per l’aspetto che Cervantes considerava più importante, ovvero quello del concreto “fare spettacolo” più che degli astratti esercizi «di scrittura dialogata del tutto avulsi da qualsiasi ipotesi di messinscena reale»¹⁴, non meraviglia l’elezione a maestro del drammaturgo *sevillano* «che lo inizia ai rudimenti del ben rappresentare»¹⁵.

¹² Nella traduzione italiana: *La commedia di Calisto e Melibea, fatta per i pazzi innamorati che, vinti dai loro disordinati appetiti, chiamano e dicono essere le proprie amanti i loro dèi. Fatta anche per mettere in guardia dagli inganni delle ruffiane e dai servi cattivi e adulatori*. Cfr. Antonio Attisani, *Breve storia del teatro*, Milano, BCM Editrice, 1989, vol. I, p. 131.

¹³ *Auto* è una «parola spagnola significante “atto”; designò in origine un componimento drammatico che si distingueva sostanzialmente dalle *comedias* per essere composto di un solo atto. Col tempo la parola venne a significare semplicemente “componimento drammatico” e, venendo meno anche il valore originario di composizione drammatica religiosa, molti *autos* hanno argomento profano». Cfr. la voce *Auto*, in *Enciclopedia Italiana Treccani online*.

¹⁴ Roberto Alonge, Roberto Tessari, *Manuale di storia del teatro*, Torino, UTET, 2001, p. 90.

¹⁵ *Ibidem*.

Risulta pure che il de Rueda abbia formato una sua compagnia di recitanti che diresse fino alla morte. Cosa che permette di apprendere che anche in Spagna, come in Italia per la Commedia dell'Arte, la genesi del professionismo attoriale e del suo relativo mercato, va rintracciata nella nascita di "fraternali compagnie".

Per quanto concerne le opere di Lope de Rueda, tra le commedie spiccano *Eufemia* ed *Armelinda*, tra i *pasos*, brevi intermezzi comici, *Las aceitunas*.

Nella prima metà del Cinquecento, nonostante la penuria degli edifici teatrali (ci sono due teatri di legno solo a Madrid, altrove le recite si tengono nei cortili, nelle piazze, in locali adattati all'occasione), le rappresentazioni hanno, sul territorio spagnolo, una diffusione sempre più larga. Il fenomeno accende inevitabilmente il dibattito fra chi propende per la qualità letteraria e chi è invece incline ad assecondare i gusti del pubblico, con inevitabile scadimento del livello artistico medio dei prodotti teatrali.

Fra i più convinti assertori della necessità di salvaguardare i valori dell'arte troviamo Miguel de Cervantes Saavedra che, alla luce di principi estetici, etici, politici, si scaglia contro il modo contemporaneo di far teatro, intendendo l'arte drammatica come «specchio della vita umana, riflesso dei costumi e immagine della verità». La drammaturgia di Cervantes non ha tuttavia un particolare rilievo letterario e teatrale. Sono piccoli capolavori soltanto i suoi *Entremeses* (*Intermezzi*) otto dei quali pervenutici (*El juez de los divorcios*, *El rufián viudo llamado Trampagos*, *Elección de los alcaldes de Daganzo*, *La guarda cuidadosa*, *El vizcaíno fingido*, *El retablo de las maravillas*, *La cueva de Salamanca*, *El viejo celoso*).

Nel Seicento anche la Spagna assiste al girovagare di compagnie teatrali da un versante all'altro della penisola, impegnate nella rappresentazione delle opere dei grandi drammaturghi del Siglo de Oro. Ce ne dà una vivace testimonianza l'autore del Don Chisciotte, quando scrive che all'eccentrico eroe capitava di imbattersi in qualche sgangherata carretta «cargada de los más diversos y extraños personajes y figuras que

puedieron imaginarse. El que guiaba las mulas y servía de carretero era un feo demonio»¹⁶.

Ci sono tuttavia attendibili testimonianze che già nel Cinquecento, quando l'attività teatrale spagnola era piuttosto intensa, sia per l'influenza italiana che per lo sviluppo di autonome forme locali, venissero offerti spettacoli di teatro un po' dovunque, anche ad un pubblico di non elevato ceto sociale.

Si può ritenere in maniera fondata che la prima compagnia teatrale spagnola sia stata quella di Lope de Rueda, autore e capocomico, le cui vicende possono essere affiancate a quelle di Mafio Zanini, che operò in diverse città, non esclusa la capitale.

Tratto di rilevante singolarità nella storia del teatro spagnolo è che al periodo che abbraccia il Cinquecento e il Seicento risalgono testimonianze da cui risulta che perfino la Chiesa fosse committente di spettacoli profani, addirittura allestiti nei locali sacri. È del 1536 la notizia che riferisce della rappresentazione di una farsa «en la iglesia la resurrección pasada»; e si apprende dell'esistenza, tre anni dopo, di «sei uomini al soldo della chiesa di Toledo» che si esibiscono in spettacoli di imitazione dei tic e delle caratteristiche più esilaranti della gente comune¹⁷. Sicché non meraviglia che Lope de Vega, Tirso de Molina e lo stesso Pedro Calderón de La Barca, alternassero scritture di carattere profano a testi di soggetto religioso. Del resto nella parte che segue i passi sopra citati, Cervantes parla di attori che indossano costumi che riflettono questa mescolanza: un angelo e un imperatore, la Morte e Cupido. Da precisare, comunque, che il genere profano e quello religioso conservano fra loro una netta distinzione.

Il primo grande drammaturgo della Spagna moderna, il più prolifico della storia mondiale con le sue oltre millecinquecento opere, è certamente Lope Félix de Vega Carpio (1562-1635). Nel libello *Arte nuevo de hacer comedias* (1609), il grande scrittore si difende dall'accusa mossagli da Cervantes per il suo indulgere ai gusti più scadenti del pubblico, sostenendo che il teatro deve procurare piacere e che qualunque mezzo

¹⁶ «Carica dei più diversi e strani personaggi e figure che si possano immaginare. Quello che guidava le mule e serviva da carrettiere era un brutto demonio». Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, XI; traduzione tratta da Cesare Molinari, *Storia del teatro*, Bari, Laterza, 2008, p. 134.

¹⁷ *Ivi*, p. 135.

per raggiungere lo scopo è lecito. Ispirandosi al modello italiano, Lope de Vega assegna importanza rilevante all'intreccio, al ritmo, alla *suspence*, non tralasciando la tendenza squisitamente spagnola per il gusto dell'avventura e per le fantasie cavalleresche; tutto questo a danno, talvolta, della penetrazione psicologica dei personaggi, connessa soprattutto con la sterminata messa della produzione di testi.

Le più belle commedie di Lope de Vega appartengono al genere storico detto *de aldea*, in quanto ambientate in villaggi medioevali¹⁸: *Fuenteovejuna*, *El mejor alcalde el rey*, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, *El villano en su rincón*. Fra le commedie di argomento religioso vanno ricordate *Lo fingido verdadero*, *Los pastores de Belén*, *La fianza satisfecha*. Le migliori commedie che hanno per oggetto miti ed episodi storico-legendari dell'antica Spagna sono invece *El último godo*, *El casamiento en la muerte*, *El bastardo Mudarra*. Fra le *pièces* d'intreccio sono degne di memoria *La hermosa fea*, *La dama boba*, *La moza de cántaro*. Felicissimo dramma va ritenuto *El caballero de Olmedo*, che accosta reminiscenze medioevali alla ricostruzione di ambienti cortigiani quattrocenteschi. Non va infine dimenticata la *Dorotea*, una commedia in prosa che ospita evidenti ricordi autobiografici di carattere sentimentale.

Fu autore prolifico anche il frate Gabriel Téllez (ca. 1584-1648) conosciuto con lo pseudonimo di Tirso de Molina, al quale vengono attribuite tre o quattrocento fra drammi religiosi e storici, commedie amorose e farse. A lui è stata attribuita anche l'invenzione del personaggio di Don Giovanni, protagonista de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*¹⁹, per quanto questa figura fosse già presente nei *romances* spagnoli. Nel de Molina Don Giovanni è però un protagonista edificante, lontano dall'ambiguità intrigante molieriana come dalla spregiudicatezza della Commedia dell'Arte.

¹⁸ *Aldea* significa appunto villaggio.

¹⁹ In relazione a quest'opera teatrale, gli studi più recenti mettono in dubbio la paternità di Tirso de Molina, ritenendo che essa sia da attribuire al commediografo Andrés de Claramonte, creata probabilmente per ragioni pubblicitarie. Cfr. Alfredo Rodríguez López-Vasquez (a cura di), *Andrés de Claramonte, El burlador de Sevilla*, Madrid, Cátedra - Letras Hispánicas, 2022, *passim*.

I migliori titoli della produzione del madrilenno sono il dramma biblico *La Venganza de Tamar*, il dramma sacro *La santa Juana*, le commedie *El vergonzoso en palacio*, *Marta la piadosa*, *Don Gil de las calzas verdes*, la tragedia *La estrella de Sevilla*.

Il più grande “poeta della scena” del Siglo de Oro è comunque senza alcun dubbio Pedro Calderón de la Barca Henao de la Barreda (1600-1681) di cui ci si occuperà diffusamente nei capitoli successivi.

L’epoca aurea annovera comunque moltissime altre figure di drammaturghi, sia pure minori, ma non per questo da trascurare. Del resto nessun Paese può vantare un secolo tanto ricco di teatro, né prima né dopo la grandiosa stagione spagnola. Perciò va ancora ricordato Francisco de Rojas Zorrilla (1607-1648) per la vena innovativa che lo porta ad inserire sulla scena personaggi ridicoli e per le commedie in versi *Obligados y ofendidos*, *Del rey abajo ninguno*, *Entre bobos anda el juego* e *Lo que son las mujeres*. Il drammaturgo di Toledo scrisse anche alcuni *autos sacramentales*, tra cui *El gran patio de palacio*. Non va dimenticato Antonio de Zamora (ca. 1664-1728) soprattutto noto per la sua versione del Don Giovanni (in *No hay plazo que no se cumpla in deuda que no se pague* e nel *Convidado de piedra*) che insieme a *El burlador de Sevilla* di Tirso de Molina, prelude alla caratterizzazione romantica del personaggio.

2.4 Gli allestimenti teatrali

Sia i drammaturghi che le compagnie teatrali del Siglo de oro hanno un repertorio misto che oscilla tra il sacro e il profano.

In ambito religioso figurano le *Comedias dos santos*²⁰, che mettevano in scena le vicende romanzate, tra storia e leggenda, della vita dei Santi, dando risalto in modo artificioso e spettacolare ai miracoli. Le rappresentazioni erano caratterizzate da

²⁰ Cfr. Gianfranco Romagnoli, *Santa Rosalia e altre storie. Il teatro nelle colonie spagnole*, Palermo, Anteprema, 2004, *passim*.

scenografie elaborate e da effetti *de tramoya*²¹, come l'apparizione di angeli o di demoni, attraverso l'uso di macchinari scenici capaci di sedurre gli spettatori, che infatti riservavano a questi spettacoli un rilevante successo. Nel corso di tali *Comedias* potevano verificarsi soluzioni sorprendenti, come l'aprirsi di un monte per proteggere una santa in pericolo. La scena era multipla e simultanea, conservava in parte gli esiti medievali dovuti al rifiuto delle unità pseudoaristoteliche, proponendo come nei quadri gotici differenti episodi nei suoi diversi settori. Il piano del palco era diviso in due da una tenda. Anche verticalmente lo spazio era suddiviso: nella parte alta avvenivano in genere le apparizioni soprannaturali, dal sottopalco emergevano invece personaggi demoniaci. Ogni elemento veniva realizzato con la massima cura, mentre numerosi erano i cambiamenti di costume.

Gli *Autos sacramentales*²² si caratterizzano per la presenza di personaggi allegorici accanto a personaggi reali. Nel secolo XVII sono costantemente presenti in tutta la Spagna in occasione della festa del Corpus Domini. Accompagnati da danze e intermezzi, vengono proposti su carri che permettono la ripetizione delle rappresentazioni in diversi angoli delle città. A Madrid vi assistono prima il re e la corte, quindi il Consiglio, infine il popolo.

Dapprima si usano due carri uniti da un palco o *carrillo*; dietro, su due carri laterali si allestisce un edificio di legno o tela dipinta, che serve a nascondere le macchine e gli attori fuori scena. I carri hanno due piani. Il pubblico circonda i carri, in un primo tempo, poi si costruiscono gradinate per gli invitati e si sistemano i due *medios carros* dietro il *carrillo*; il pubblico è sistemato sui tre lati²³.

Nella seconda metà del XVII secolo i carri diventano quattro. Talune innovazioni devono essere opera dello stesso Calderón, nominato addetto della corte agli spettacoli. Sta di fatto che dal 1682 risulta che i carri fossero divenuti otto, arredati con

²¹ La *tramoya* era una specie di piramide capovolta, girevole, che esibiva agli spettatori le sue diverse facce permettendo effetti di apparizione e di sparizione. Altra macchina scenica di uso frequente era la *gloria*, una piattaforma che permetteva di sollevare in aria gli attori.

²² L'*auto sacramental*, è una forma di dramma religioso, che ha lo scopo di diffondere i dogmi della fede cattolica, sviluppatasi in Spagna dalla seconda metà del XVI secolo, quando ancora risultava una parentesi spettacolare collegata alle processioni e dunque alla teatralità festiva di massa, per acquisire, in età barocca, fisionomia autonoma in atto unico anche di soggetto profano. Vanta come suo miglior artefice Calderón de la Barca, che le conferì un supremo valore d'arte.

²³ Antonio Attisani, *Breve storia del teatro*, Milano, BCM Editrice, 1989, vol. I, p. 136.

statue e conservati per essere riproposti attraverso gli anni. Le rappresentazioni diventano sempre più decorate e spettacolari, tanto che verso la fine del secolo appare perfino l'arco scenico, rendendo l'apparato sempre più vicino al teatro di corte.

Per quanto riguarda la recitazione risulta che fosse caratterizzata soprattutto da solennità gestuale.

Gli spettacoli profani avevano sede nei *corrales*, luoghi pubblici costituiti da cortili sufficientemente spaziosi, tra le case, dove veniva apprestato ed allestito un sito teatrale permanente in uno spazio a base quadrata. Vi si accedeva dalla strada, accolti in un vestibolo che ospitava la cosiddetta *alojeria*, dal nome della bevanda a base di acqua, miele e spezie che veniva servita ai frequentatori (*aloja*). Circondavano questo patio di accoglienza gli interni di svariati edifici.

Nell'area strettamente dedicata allo spettacolo erano disposti i settori riservati agli spettatori, divisi per categorie: il centro, senza posti a sedere, veniva occupato dai *los mosqueteros*, spettatori maschi della classe popolare; nelle fasce laterali c'erano gradini (*las gradas*) sui quali gli spettatori potevano sedersi; alle donne del popolo era assegnata una zona al primo piano denominata la *cazuela*; lungo le parti laterali erano dislocati gli *aposientos*, posti a sedere che potevano essere presi in affitto dai nobili, senza distinzioni di sesso; sopra la *cazuela*, al secondo piano, era prevista una piccola zona (*desván*) riservata ai "critici", esponenti della nobiltà e del clero che commentavano le opere teatrali. I membri del Consiglio erano alloggiati in un palco vicino alla scena, il clero prendeva posto «in una specie di solaio in cima alle case»²⁴.

Il *tablado*, ovvero un piccolo palcoscenico, era collocato nella parte opposta rispetto all'ingresso; in un'area sottostante c'era il camerino maschile, il *foso*, mentre il femminile si trovava dietro ai tendoni del palco. Al secondo piano del *tablado* era prevista una *galeria*, dove si potevano recitare scene ambientate su bastioni o mura, o dove potevano essere sistemate macchine per effetti speciali e gli elementi "alti" dello spettacolo, come balconi e simili.

²⁴ *Ibidem*.

Il palcoscenico era munito di elementi che permettessero effetti particolari durante le rappresentazioni: *escotillones*, cioè botole per l'apparizione o la scomparsa dei personaggi; *tramoyas*, macchine per ascendere o discendere rapidamente dal tavolato ai piani alti del palco e viceversa; *bofetones*, pannelli di legno girevoli sempre per illusioni di comparsa e scomparsa dei personaggi²⁵.

Vicino al palcoscenico era prevista la presenza di musicisti.

Il prezzo dei biglietti d'ingresso, come pure del supplemento per i posti a sedere, veniva fissato dalle autorità²⁶.

L'allestimento degli spettacoli dà importanza precipua alla ricercatezza dei costumi, baroccamente ricchi, mentre la scena è caratterizzata da semplicità e fa un certo uso di tendaggi dipinti.

²⁵ Cfr. Luigi Allegri (a cura di), *Storia del teatro. Le idee e le forme dello spettacolo dall'antichità a oggi*, Roma, Carocci, 2017, pp. 178-179.

²⁶ Cfr. José María Díez Borque (a cura di), *Teatros del Siglo de Oro: corrales y coliseos en la Península Ibérica*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1991.

CAPITOLO III

Pedro Calderón de la Barca

3.1 Profilo biografico ed opere teatrali

Pedro Calderón de la Barca nacque a Madrid il 17 gennaio del 1600, da Diego Calderón de La Barca, impresario del re, e da Ana María de Henao y Riaño.

Nel 1610, dopo il suo settimo parto, Ana Maria muore, lasciando i suoi figli alle cure di sua madre Inès ed ignorando il marito nei lasciti testamentari. Anche per questo pare che le condizioni finanziarie di Diego non fossero in seguito delle migliori, benché discendesse da una famiglia sufficientemente agiata ed inserita a corte e nonostante esercitasse la ben retribuita attività lavorativa, ereditata dal padre, di funzionario nel Consejo y Contaduría major de hacienda, una sorta di Ragioneria Generale dello Stato.

Dal 1609 al 1614 il futuro drammaturgo frequentò il Colegio Imperial, gestito dai gesuiti di Madrid, acquisendo la padronanza della lingua latina, essenziale strumento culturale del tempo, soprattutto per chi avrebbe attinto da Ovidio e da Virgilio, nonché dai testi teologici, orditi e visioni per la propria attività artistica. Calderón non aveva tuttavia alcuna intenzione di prendere i voti per diventare sacerdote, nonostante l'iscrizione per un anno all'università di Alcalá de Henares e, dal 1614, anno della morte del padre, all'università di Salamanca per lo studio del diritto canonico.

La perdita ravvicinata dei genitori proprio negli anni in cui la conoscenza della filosofia e della teologia alimenta nell'anima del futuro drammaturgo il germe del suo pensiero e della traduzione di questo in arte, fonde i nuovi apprendimenti con l'esperienza del dolore, una commistione che imprimerà alla sua fisionomia di uomo e di artefice della scena una composta e amara pensosità.

D'altra parte la vita di Pedro Calderón, al di là di ogni considerazione, fu consacrata esclusivamente al teatro e alla poesia. Certo le sfavorevoli contingenze dovettero spingerlo a più rapidamente intraprendere la carriera di poeta e di scrittore per il teatro. Infatti nel 1620 egli prende parte ad un torneo poetico indetto per la beatificazione di San Isidoro, gratificato dall'elogio di Lope de Vega. Due anni dopo consegue due premi nel concorso poetico bandito dal Colegio Imperial per celebrare la santificazione di Ignazio di Loyola e Francesco Saverio. Tra i numerosi argomenti proposti, uno riguardava la dura penitenza che Ignazio di Loyola si era inflitta in occasione di un suo ritiro spirituale. Tutti i partecipanti, Pedro compreso, si presentarono al concorso in abiti penitenziali, incappucciati e con i piedi nudi e sanguinanti dalle ferite autoinflitte, per riprodurre fedelmente la penitenza del santo¹. Probabile esempio, questo, della spettacolarizzazione sempre presente negli avvenimenti pubblici dell'epoca², più che espressione di devoto fanatismo.

Nel 1623 vengono recitate a Palazzo, con soddisfacente successo, tre opere di Calderón: *La selva confusa*, ambientata tra Milano e Mantova, *Amor, honor y poder* ambientata in Inghilterra, e *Los Macabeos*, tragicommedia di soggetto biblico, oggi conosciuta come *Judas Macabeo*. Del 1625, ancora rappresentato a corte, è il dramma storico *El sitio de Bredá*. Sicché nel giro di soli tre anni Pedro Calderón, da sconosciuto che doveva accontentarsi degli apprezzamenti di Lope de Vega, diviene autore capace di godere il favore degli strati sociali e culturali più elevati, grazie anche alla crescente richiesta di spettacoli nella sede regale³.

Nelle opere scritte tra il 1623 e il 1630, diverse fonti rilevano evidenti echi di tratti caratteriali dell'autore, anche in base alle informazioni rilevabili in un *romance* autobiografico dai toni satirici. Pare che Pedro Calderón denotasse un'indole anticonformista e un certo disordine nei rapporti con il gentil sesso. Molti protagonisti dei drammi di questo periodo sono infatti caratterizzati da indole violenta, aggressività, atti

¹ P. Calderón de la Barca, *Poesia*, ed. de L. Iglesias Feijoo y A. Sánchez Jiménez, Madrid, Càtedra, 2018, pp.32-33.

² Feste, processioni, funerali, sermoni, esecuzioni capitali, avevano costantemente i caratteri di rappresentazioni teatrali, generalmente a scopo esemplare, didattico o celebrativo, come sottolineato da Emilio Orozco Díaz, *Teatro e teatralità del barocco. Saggio di introduzione al tema*, trad. it. Pavia, Ibis, 1995 (ed. or. 1969), *passim*, e da José Antonio Maravall, *La cultura del Barocco. Analisi di una struttura storica*, trad. it. Bologna, Il Mulino, 1999 (ed. or. 1975), *passim*.

³ Sappiamo che ben 45 commedie diverse furono rappresentate a Palazzo fra il 6 ottobre 1622 e l'8 febbraio 1623, una ogni tre giorni! Un ritmo che esigeva un apporto continuo di nuovi lavori teatrali. Cfr. Felipe B. Pedraza Jiménez, *De Lope a Calderón. Notas sobre la sucesión en la monarchía dramática*, 2001, in F. B. Pedraza Jiménez, *Felipe B., La fuerza del amor y de la historia. Ensayos sobre el teatro de Lope de Vega*, Cuenca, Ed. de la Univ. De Castilla-La Mancha, 2018, pp. 217-40, a p. 223, n. 13.

criminosi, tendenza al dileggio per l'autorità. Drammi degni di nota sono *La gran Cenobia*, *La devoción de la cruz*, *El purgatorio de San Patricio*, *Luis Pérez el gallego*, *La vida es sueño*, *Las tre justicias en una*. Anche nelle commedie non manca la presenza di personaggi dai comportamenti fin troppo disinvolti, come il "bigamo" don Diego di *Hombre pobre todo es trazas*, o l'altro don Diego, inguaribile mentitore de *El astrologo fingido*. Va tuttavia rilevato che il nesso fra le esistenze immaginate da un autore nelle proprie opere artistiche e la sua reale condotta di vita non può essere necessariamente considerato in stretta coerenza e che forse l'unico indizio da ricondurre con certezza alla realtà biografica di Pedro Calderón è costituito dal tema drammatico del rapporto padre-figlio, presente in più di un suo lavoro: *La devoción de la cruz*, *La vida es sueño*, *Las tres justicias en una*, *En la vida todo es verdad y todo mentira*, *Los dos amantes del cielo*, *Las armas de la hermosura*.

Il successo che si rafforza di anno in anno rende Calderón fecondissimo e nel decennio 1626-1636 lo porta alla scrittura di opere di grande livello. Nascono così le appena citate *La vida es sueño* e *La devoción de la cruz*, ma anche *El médico de su honra*, *El Tetrarca de Jerusalén*, *A secreto agravio secreta venganza*, *Amar después de la muerte*, *El mayor monstruo del mundo*, *El alcalde de Zalamea* e le opere mitologiche, grandiose per spettacolarità, *El mayor encanto amor* e *Los tres mayores prodigios*. Al culmine della sua produzione Filippo IV lo ricompensa concedendogli l'onore dell'abito dei Cavalieri di Santiago⁴.

Nel 1636 Calderón poteva vantare almeno trentacinque opere, talune scritte anche frettolosamente, forse non tanto per incontrollata urgenza creativa, quanto per la frenesia generata da una richiesta di spettacolo fin troppo esuberante da parte della corte.

Con molta probabilità dal 1630 il grande drammaturgo spagnolo comincia a scrivere degli *auto sacramentales*, nei quali introduce qualche innovazione, ampliando la durata, dando più spazio al commento musicale e rilievo maggiore all'apparato scenico.

Del 1637 è la composizione del dramma religioso *El mágico prodigioso*.

All'orizzonte si profila però una stagione tormentata dalle lotte intestine.

Nel 1640 scoppia infatti la sollevazione catalana e Pedro, essendo cavaliere di un ordine militare, viene strappato al suo ambiente ed arruolato nella campagna di repressione.

⁴ Felipe B. Pedraza Jiménez, *Calderón, Vida y teatro*, Madrid, Alianza, 2000, p. 23.

Combatte con valore «no faltando jamás a su estandarte»⁵ e pochissime volte riesce a tornare a Madrid, dove ottiene però di rientrare alla fine del 1642 per non chiarissimi problemi di salute.

La caduta del conte di Olivares nel 1643 turba il mondo dello spettacolo: si interrompono le rappresentazioni di Palazzo. Alla morte della regina Elisabetta vengono poi chiusi per lutto i teatri commerciali, riaperti successivamente per un breve periodo, di nuovo interrotto per la morte del principe Baltasar Carlos fino al 1648.

Il ritorno a Madrid permette a Calderón di comporre le sue ultime grandi tragedie: *La hija del aire* e *El pintor de su deshonra* che conclude la trilogia delle tragedie dell'onore, iniziata con *El médico de su honra* diversi anni prima.

Negli anni Quaranta scompaiono diversi letterati con cui Calderón si era trovato a lavorare a stretto contatto: di Olivares si è detto, ma “uscirono di scena” anche Lotti, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla e Tirso de Molina. Senza contare la perdita degli amati fratelli José, caduto nella guerra catalana nel 1645, e Diego, morto due anni dopo.

Nonostante i lutti e le difficoltà economiche, il drammaturgo torna a scrivere con intensità, componendo una decina di opere tra il 1648 e il 1650, compresa una sua prima opera parzialmente melodrammatica: *El jardín de Falerina*, rappresentata nella residenza estiva del re, esempio di *zarzuela*,⁶ nome che avrebbe contrassegnato il genere dell'operetta in tutta la Spagna.

Nel 1650, spinto probabilmente dal senso di solitudine per i lutti patiti e mosso dall'esigenza di far fronte al mantenimento di suo figlio grazie alla possibilità di usufruire di uno stipendio fisso, nonché della cappellania lasciata in eredità da sua nonna, Pedro Calderón decide di diventare sacerdote e l'anno successivo prende gli ordini e per incrementare le entrate chiede di essere nominato cappellano nella cattedrale di Toledo, non riuscendo tuttavia ad ottenere la carica per l'opposizione degli altri canonici.

⁵ «Non abbandonando mai il suo posto di combattente», come risulta dal suo stato di servizio, Cfr. Pedraza Jiménez, *Calderón, Vida y teatro*, Madrid, Alianza, 2000, *passim*.

⁶ «Probabilmente dal nome del palazzo Real Sitio de la Zarzuela a Madrid, in passato residenza di riposo (e oggi sede ufficiale) della famiglia reale, dove sarebbe stata rappresentata per la prima volta (il toponimo è un derivato di zarza «rovo»). – Operetta, e genere di operetta, caratteristica della Spagna, costituita da musica, danza e prosa, sorta nel XVI sec. e affermata nell'Ottocento, con temi e toni realistici, seri o giocosi e spesso satirici, di ambiente spagnolo e soprattutto madrileno».

Ciononostante l'anno seguente accetta l'incarico, conferitogli dal cappellano maggiore, di comporre gli *autos sacramentales* per le celebrazioni del *Corpus Domini*. Approfitta però della circostanza per chiedere di nuovo, ed ottenere, la nomina a cappellano⁷. Nel 1663, poi, il re conferisce a Pedro Calderón la nomina di cappellano onorario di corte, permettendo allo scrittore di ritornare a Madrid.

In riferimento al periodo di permanenza a Toledo va citata la composizione poetica *Exhortación panegírica al silencio*, dove si tratta del rapporto tra il silenzio e il canto, esaltando la virtù del primo e sostenendo che la sola possibilità di superarne il pregio abita nel secondo, per la sua capacità di fondere musica e poesia⁸. Non a caso Calderón arriverà alla creazione di opere esclusivamente cantate, come *La púrpura de la rosa* (1660) e *Celos aun de l'aire matan* (forse del 1661) musicata da Juan Hidalgo.

Continuando a mantenere contatti con la corte, scrive, per il palcoscenico di Palazzo, *El golfo de las sirenas* (1657), *Eco y Narciso* (1661), *Ni Amor se libra de amor* (1662). Scrive anche due *autos* ogni anno per il municipio di Madrid, fra i quali *Las órdenes militares* subirà la censura dell'Inquisizione.

Alla riapertura dei teatri del 1666, un anno dopo la morte di Filippo IV, Calderón contribuisce alla ripresa delle rappresentazioni di corte con *Fieras afemina amor* (1669-71?), *La estatua de Prometeo* (1670?), *Fineza contra Fineza* (1671), *El segundo Cipión* (1676), *Hado y divisa de Leonido y de Marfisa* (1680).

Ormai stanco e malato, l'anno successivo, mentre compone il secondo dei consueti *autos*, per la festa del *Corpus Domini*, la morte lo sorprende il 25 maggio, ponendo per sempre fine alla sua fervida opera di poeta della scena.

Pare che tra gli oggetti preziosi di Calderón si trovasse, al momento della sua morte, un pomo d'argento lavorato, primo premio vinto con molta probabilità nel concorso poetico del 1622 e gelosamente conservato per sessant'anni, come testimonianza del primo riconoscimento pubblico conseguito dal poeta⁹.

⁷ Calderón fece osservare che, se gli era stata negata la carica di cappellano perché autore di teatro, era piena incoerenza chiedergli di scrivere, da religioso, opere teatrali per le celebrazioni del *Corpus Domini*, Cfr. Don W. Cruickshank, *Calderón de la Barca. Su carrera secular*, Madrid, Gredos, 2011, p. 470.

⁸ Calderón de la Barca, *Poesía*, ed de L. Iglesias Feijoo y A. Sánchez Jiménez, Madrid, Alianza, 2000, pp. 294-320.

⁹ *Ivi*, p. 32.

3.2 Le opere: caratteri generali

Il contesto storico e la temperie culturale e, in modo specifico, letteraria in cui prende avvio l'attività artistica di Pedro Calderón de la Barca, esprimevano, nella Spagna secentesca, l'apice della maturità. Il novello drammaturgo poteva raccogliere quanto il secolo XVI e l'avvio del XVII la tecnica teatrale aveva sviluppato, ponendolo al servizio della varietà e della profondità della sua indole, sensibile e brillante, esuberante d'immaginazione e di soggetti, vigorosa di aspetti e di materia intrisi di umanità e di religione. I modelli di recenti predecessori della statura di un Lope de Vega e di un Tirso de Molina gli offrivano un serbatoio tragico traboccante di strutture e di argomenti, ideali fideistici ed esistenziali, forme creative sorprendenti di cui il suo genio non poteva non risentire, apportandovi il proprio inedito contributo, com'è tipico dei grandi poeti.

Perciò nella prima parte della sua stagione creativa, Pedro Calderón elabora la tradizione, ma dimostra di non essere un passivo recettore di schemi e di soluzioni già percorsi e schiude alla novità la sua indipendente sorgiva, introducendo inesplorati elementi di carattere linguistico, scenico, contenutistico, e perfino rielaborando il canonico genere tragico, nel concepire l'evento fatale connesso con la responsabilità collettiva¹⁰.

Anche nelle commedie che compone per i *corrales* denota originalità facendo ricorso a singolari trovate sceniche e scenografiche ed infondendo un insolito vigore al linguaggio poetico¹¹.

Questo non nega, naturalmente, il permanere, in una svariata produzione che spazia in più generi (*autos sacramentales*, commedia tragica, dramma storico e mitologico, intrecci di "cappa e spada", *entremeses*), di elementi tradizionali, di caratteri connaturati ai modelli da lui ripresi, come, per esemplificare, la visione di trascendenza teologica e simbolica del

¹⁰ Cfr. Alexander Parker, *Hacia una definición de la tragedia calderoniana*, in M. Durán e R. González Echevaría (a cura di), *Calderón y la crítica: historia y antología*, Gredos, Madrid, 1976, pp.359-87. Cfr. anche Francisco Ruiz Ramón, *Calderón y la tragedia*, Alhambra, Madrid, 1984, *passim*; Franco Meregalli, *Introduzione a Calderón*, Laterza, Bari, 1993, *passim*.

¹¹ Roberto Alonge, Guido Davico Bonino (diretta da), *Storia del teatro moderno e contemporaneo. La nascita del teatro moderno: Cinquecento-Seicento*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 762-763.

mistero eucaristico, l'inquadramento tragico dei sentimenti e degli ideali preminenti della società contemporanea, la giocosità degli intermezzi.

La seconda importante fase della produzione del de la Barca, che abbraccia i decenni che vanno dalla riapertura dei teatri alla morte del poeta, è quella che coincide con il suo stato sacerdotale e che si orienta alla composizione di *autos sacramentales* e commedie cólte, con l'abbandono delle opere per i teatri commerciali e con l'adozione dello "spettacolo totale", caratterizzato da una scenografia elaborata e dalla presenza rilevante della musica, del canto e di ricchi contributi raffigurativi, all'insegna di un rinnovamento estetico che induce il drammaturgo perfino a rivisitare le opere della sua prima stagione. In ogni caso ha chiara evidenza la propensione al dramma sacro o a quello mitologico, più consoni alla veste talare, più adatti a meditazioni etiche e religiose, con inevitabile influenza sui contenuti, sulla forma, sullo stile, sull'impianto scenografico. Tutto ciò senza che venga meno una caratteristica comune a tutta la sua produzione teatrale: «la perizia nell'architettura della *pieza*, sapientemente strutturata in modo che gli elementi che la compongono raggiungano perfetto equilibrio e mutua integrazione arricchendo così la funzione e il significato che le sono propri»¹².

In linea di massima la produzione di Calderón de la Barca può essere ripartita in quattro raggruppamenti, secondo la griglia proposta dal critico e filologo Marcelino Menéndez y Pelayo per il teatro di Lope de Vega, tenendo tuttavia a mente le difformità che i due autori presentano nei sottogeneri.

Dentro de la vasta producción de Marcelino Menéndez Pelayo, la sección dedicada a los Estudios sobre Lope de Vega ha llamado siempre la atención de los críticos no solamente por la ingente erudición que se puede percibir en sus páginas, similar a otras obras del escritor santanderino, sino también por una suerte de admiración personal hacia Lope¹³.

Nel 1890, la Real Academia Española avviò la pubblicazione delle opere drammatiche di Lope de Vega e Marcelino Menéndez Pelayo rivestì un ruolo fondamentale, sia come curatore che come autore delle premesse alle singole opere.

¹² *Ibidem*, p. 763.

¹³ «Nella vasta produzione di Marcelino Menéndez Pelayo, la sezione dedicata agli Studi su Lope de Vega ha sempre attirato l'attenzione della critica non solo per l'enorme erudizione che si percepisce nelle sue pagine, simile ad altre opere dello scrittore di Santander, ma anche per una sorta di ammirazione personale nei confronti di Lope», Calvo Florentia, *La clasificación de las obras de Lope de Vega por Marcelino Menéndez Pelayo*, Publicación original "Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo", año 82 (enero-diciembre 2006), traduzione personale.

La prima cosa che colpisce in questi preliminari è la precisa volontà di classificazione che anima il lavoro critico, sforzo diversamente giudicato dalla critica, che di volta in volta ha accolto, riformulato o perseguito la possibilità di una tassonomia come quella concepita dal Pelayo.

Tuttavia le categorie da lui definite hanno traccia inequivocabile nelle interpretazioni successive, sia per i criteri della ripartizione che per l'ordine ed il rapporto gerarchico relativi alle opere. Certo è che qualunque tentativo nella direzione dell'approccio di Menéndez Pelayo non può prescindere dal suo contributo.

Scartati i criteri cronologici e più ancora alfabetici, approfondito lo studio delle modalità storiche utilizzate nell'inventariare i drammi di Lope, Pelayo propende per due criteri che, considerati funzionali dal punto di vista didattico, sarebbero prevalsi fino ai nostri giorni: la classificazione delle opere di Lope per genere o per argomento, parametri cui si fa spesso riferimento anche nella tassonomia che riguarda Calderón de la Barca.

Se presenta, en primer lugar, una suerte de clasificación genérica basada en la diversidad dramática. Luego de dejar de lado las piezas de teatro breve que no son comedias (autos, coloquios, loas y entremeses), el autor analiza las divisiones posibles, apelando para las comedias el criterio temático. Así define la «serie copiosísima de comedias religiosas», cuya abundancia produce cuatro subdivisiones que el crítico define a partir de su génesis: fundadas en el Antiguo Testamento, en el Testamento Nuevo, vidas de Santos y otras personas piadosas, leyendas o tradiciones devotas que no tienen valor canónico, ni histórico ni hagiográfico¹⁴.

La trattazione di Calvo Florentia prosegue con la classificazione articolata delle opere di Lope de Vega, secondo i parametri adottati dal Pelayo, sulla cui traccia è possibile raggruppare le opere di Calderón de la Barca suddividendo la sua produzione secondo le diverse categorie rilevabili.

Si possono considerare prima di tutto le "Commedie d'intreccio", il sottogenere più diffuso al tempo di Calderón, cui vanno ascritte *La dama duende* e *Casa con dos puertas*

¹⁴ «In primo luogo, viene presentata una sorta di classificazione generica basata sulla diversità drammatica. Dopo aver tralasciato i drammi brevi che non sono commedie (autos, colloquios, loas ed entremeses), l'autore analizza le possibili divisioni, utilizzando il criterio tematico delle commedie. Così definisce la "copiosa serie di commedie religiose", la cui abbondanza produce quattro suddivisioni che il critico definisce in base alla loro genesi: basate sull'Antico Testamento, sul Nuovo Testamento, sulle vite dei santi e di altre persone pie, su leggende o tradizioni devote che non hanno valore canonico, storico o agiografico», Calvo Florentia, *La clasificación de las obras de Lope de Vega por Marcelino Menéndez Pelayo*, Publicación original "Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo", año 82 (enero-diciembre 2006), traduzione personale.

mala es guardar, o Mañanas de abril y mayo, No hay burlas con el amor, El escondido y la tapada, No siempre lo peor es cierto, Dar tiempo al tiempo ed altri lavori.

Il secondo gruppo è quello rappresentato dalle “opere storiche e mitologiche”, numerosissime. Le *piezas* di carattere storico furono prodotte in un ampio arco di tempo, mentre quelle di carattere mitologico si riferiscono al periodo più breve in cui il drammaturgo scriveva per le rappresentazioni a Palazzo. Tra le scritture giovanili figurano *El sitio de Bredá* e la tragedia storica *La cisma de Inglaterra*. Altra opera riferita alla storia è *El principe constante*, ritenuta uno dei primi capolavori di Calderón. Sono commedie di carattere storico *Amar después de la muerte* e *La aurora en Copacabana*. Capolavoro è pure la tragedia *El mayor monstruo del mundo*. Da non trascurare una delle commedie più rinomate di Calderón, il “dramma dell’onore” *El alcalde de Zalamea*.

Mito e leggenda confluiscono ne *La hija del aire*. Da ricordare poi *Darlo todo y no dar nada* e *Las armas de la hermosura*. Tra le commedie mitologiche, oggi rivalutate, ma non ancora adeguatamente studiate, sono da menzionare *Eco y Narciso, Apolo y Climene, El hijo del sol Faetón, La estatua de Prometeo, El golfo de las Sirenas, La purpurea de la rosa*, considerata la prima opera lirica spagnola, essendo integralmente musicale. Degna di nota *El laurel de Apolo*, ritenuta da alcuni critici la prima *zarzuela* per l’alternarsi di parti cantate e parti recitate.

Per quanto riguarda il gruppo delle “opere religiose e filosofiche” va precisato che l’aggiunta dell’attributo filosofiche alla tassonomia di Menéndez Pelayo è dovuta al fatto che sono pochissime le opere di Calderón in cui sia presente esclusivamente l’aspetto religioso, mentre nella maggior parte dei casi l’argomento si sviluppa su un piano essenzialmente filosofico, anche quando sia basato su fonti bibliche o agiografiche.

Per le opere da citare si deve partire dal capolavoro giovanile *La devoción de la Cruz*, per proseguire con *Los Macabeos, Los cabellos de Axalón, El purgatorio de San Patricio, El mágico prodigioso*, alla quale i romantici tedeschi guardarono con entusiasmo, ed infine la versione in forma di commedia *La vida es sueño*, «la più famosa di Calderón e uno dei capolavori del teatro universale»¹⁵.

¹⁵ Roberto Alonge, Guido Davico Bonino (diretta da), *Storia del teatro moderno e contemporaneo. La nascita del teatro moderno: Cinquecento-Seicento*, Torino, Einaudi, 2000, p. 785.

Infine appare necessario dare un rilievo particolare al quarto gruppo, quello degli “Autos Sacramentales”, alla centralità che gli *autos* rivestono nella sua opera, sia per la quantità sorprendente (ca. ottanta), sia per la concezione, in cui trova appagamento ed esaltazione l’anima del poeta. Non è certo casuale che spicchino fra loro capolavori assoluti come *La vida es sueño* (*auto sacramental* omonimo della grandiosa commedia) e *El gran teatro del mundo*. Il genere aveva precedenti incerti nelle costruzioni e deboli nelle strutture speculative: Juan de Timoneda, José de Valdivielso, Tirso de Molina e Lope de Vega non avevano mai raggiunto, però, un livello paragonabile alla qualità eccelsa di Calderón de la Barca.

La produzione di *autos* viene suddivisa generalmente in tre epoche: «la prima, fino al 1648, è quella con minor apparato scenico; la seconda, fino al 1660, vede una maggior attenzione alla scenografia e una lunghezza superiore; la terza, infine, è caratterizzata dalla complessità allegorica, unita a un uso ancora più esteso dei mezzi tecnici»¹⁶.

Relativamente alla prima vanno menzionati *La cena del rey Baltasar* e *El gran teatro del mundo*; per quanto concerne le epoche successive sono da ricordare *La vida es sueño*, *No hay más Fortuna che Dios* e *El pintor de su deshora* (peraltro pure titolo di una tragedia), *Los encantos de la culpa*, *El mayor encanto amor*.

L’orditura molto lineare degli *autos*, vede sulla scena personaggi che incarnano astrazioni concettuali e teologiche, come la Natura umana, il Mondo, la Grazia, la Colpa e simili. La stessa azione di questi atti unici è allegorico-anagogica e didascalica, tale tuttavia da non risultare sminuente per lo spettacolo e tediosa per eccesso pedagogico. Del resto Calderón espresse in versi la sua predilezione per l’allegoria definendola, con la voce del dio Pan che risponde alla Notte, non altro

que un espejo che traslada
lo que es en lo que no es;
y está toda su elegancia
en que salga parecida
tanto la copia en la tabla,
que el que està mirando una

¹⁶ *Ivi*, p.787; Cfr. Ángel Valbuena Prat, *Los autos sacramentales de Calderón. Clasificación y análisis*, in «Revue Hispanique», LXI (1924) pp. 1-302. La classificazione di Valbuena Prat «è a tutt’oggi accettata dalla critica», come risulta dal primo riferimento bibliografico.

piense que està viendo a entrambas¹⁷.

Gli *autos* sono dunque rappresentazioni costantemente simboliche. Vi si riversa la materia del Vecchio e del Nuovo testamento nei crudi e talvolta catastrofici spettacoli, nelle pieghe più recondite della liturgia, nella trascendenza più segreta dei sacramenti, in forma di ermeneutica religiosa, di dense espressioni artistiche, geniali di pensiero e di poesia, riflesso fedele delle elevate aspirazioni di fede e di arte dell'anima spagnola, attraverso una concezione scenografica che traduce i suggestivi e maestosi quadri biblici, trasferendo anche la concretezza dell'immanenza nella pura astrazione dell'universale e del divino. Tuttavia

il poeta, nei suoi simboli etici e teologici, non dimentica mai le esigenze della realtà, al pari dei grandi mistici del '500 spagnolo. La vita, nelle sue ansie e nelle sue anomalie, è sempre presente: ora è Ulisse che, pur temprato nelle vittorie dello spirito, risente la lusinga di Circe e l'insinuante poesia dell'amore; ora è l'uomo che, attore del mondo, assolve la sua parte, dolorando o illudendosi, ribelle o rassegnato; ora è la morte che trionfa, devastatrice e macabra, eterna e ineluttabile; ora è la vita stessa, nella sua caducità, che appare al poeta nelle immagini più delicate e più tristi: l'alba che presto declina al tramonto, il palpito delle stelle che scolora alle prime luci aurorali, il fiore che intristisce in un solo meriggio, un'eco che svanisce nel pianto. Ma soprattutto la vita è un sogno, che inganna i sensi e mentisce allo spirito, illusoria e tormentatrice nell'attimo fuggente, amara e implacabile nel risveglio eterno¹⁸.

L'attenzione assidua e mai elementare per l'immanente ed il trascendente offre uguale materia anche alla produzione profana, al punto che la diversità attiene soltanto alla forma ed al contenuto in cui prevalgono gli aspetti storici e biografici, dal momento che l'essenza religiosa è sempre inclusa e deducibile, né vengono meno la struttura simbolica e la presenza dell'idea universale, pur nelle vesti della concreta esperienza dei protagonisti e dei loro caratteri, che prende il sopravvento sul mito. Sicché tra gli *autos* e le commedie non si verifica alcun distacco ideale, tanto che non è difficile riscontrare nella produzione della giovinezza la medesima ansia concettuale e lirica che dà forma alle opere della maturità.

¹⁷ «Altro non è, l'allegoria, che uno specchio che muta la fantasia dell'intreccio in verità teologica, e tutta la sua bellezza (efficacia) sta nel ritrarre sulla tela una copia così fedele all'originale, che guardando l'una o l'altro si abbia l'impressione di vederli entrambi», libera traduzione personale da Pedro Calderón de la Barca, *El verdadero Dios Pan, auto sacramental alegórico*, Texto y Estudio por José M. de Osma, Lawrence, University of Kansas publications, Humanistic studies n. 28, 1949, pp. 74-75, vv. 509-516.

¹⁸ Cfr. Salvatore Battaglia, alla voce *Calderon de la Barca, Pedro*, in Enciclopedia Italiana Treccani.

3.3 La poetica: linee essenziali

Considerando che la realtà è facile da concepire, com'è facile da fraintendere, partendo dal presupposto, del tutto attuale, che essa è percepita dai sensi, quindi, filtrata e mappata attraverso strumenti limitati e fallibili¹⁹, diventa sicuramente più accessibile la concezione calderoniana dell'arte, dell'uomo, del "mondo", inteso come ambiente in cui la vita umana è immersa ed è condotta.

Ipotizzando che solo attraverso presupposti metafisici, sia pure indimostrabili ed accolti per fede, è possibile dare una lettura appagante, un'interpretazione rassicurante del senso e delle finalità del vivere, dato che in una direzione crudamente materialistica tutto si ridurrebbe ad un accadimento accidentale regolato da leggi meccaniche e cieche.

Ammettendo che, negando la possibilità di una generalizzazione trascendente, almeno debba essere concepita una dimensione sopramondana in cui l'essere umano possa collocare e giustificare le sue astrazioni, riesce sicuramente ad avere più senso la poetica che guida il grande drammaturgo spagnolo a profilare tessiture in cui trovino posto le sue idee esistenziali e teleologiche, la sua visione che guarda a un universo organizzato in funzione di uno scopo. Perfino l'illusione, il sogno in cui la vita acquisisce la propria dimensione, diventano comprensibili, se non altro per un'ammissione di impossibilità di decodificazione, di comprensione ultima e definitiva.

Calderón de la Barca è leggibile, ovvero interpretabile ed accessibile solo se accostato come artista del suo tempo, per quanto capace di cogliere l'universale, come soggetto senziente e pensante che riflette le conoscenze, le credenze, le tendenze, gli umori di un'area particolare, di un tratto specifico del flusso della storia, tutto distillando attraverso l'irripetibile crivello della propria unicità, della personale capacità di cogliere, accogliere, elaborare per, infine, creativamente restituire.

La concezione estetica e concettuale su cui si fonda l'opera drammatica di Calderón de la Barca, su cui ci si soffermerà nel capitolo successivo, può essere certo rintracciata nel suo capolavoro *La vida es sueño*, ma non va trascurato l'apporto degli esiti minori della sua

¹⁹ Richard Bandler, John Grinder, *La struttura della magia*, Roma, Astrolabio, 1981, *passim*.

attività artistica, sempre alla luce delle temperie e delle tendenze estetiche del Seicento, soprattutto nell'ambito letterario. Il barocco di Calderón non è infatti astratto, ma è l'*humus* da cui nasce la sua poesia. La sua concezione estetica si rivela del tutto coerente con le istanze dell'epoca: egli «appartiene al barocco e vi appartiene per gli ideali religiosi e morali che informano il suo teatro e per le forme espressive nelle quali si realizza un contenuto di pensiero da lui vissuto e sofferto in modo veramente poetico»²⁰.

Calderón appartiene al Barocco, e di conseguenza si serve di un linguaggio che, per quanto personale ed innegabilmente originale, è «immaginoso e fastoso, tormentato e contorto, figlio del tempo, ma sublimato dall'arte in un presente eterno»²¹, in ragione del fatto che non obbedisce ad un semplice intento di rinnovamento formale, né alla peculiare struttura psicologica del drammaturgo, ma scaturisce da una radice più profonda, dal suo corredo fisico e metafisico e dalla consonanza che lo stringe al suo tempo²².

In tal modo la sua modalità espressiva non può che essere la puntuale traduzione del suo stato d'animo, «sintesi di sentimento e immagine nell'intuizione lirica»²³. Così qualunque manifestazione di concettismo diviene la forma più idonea del suo *modus* artistico e non si riduce a mero, sottile gioco della mente, espediente cerebrale fine a sé stesso; né l'uso della simbologia è strumento per esprimere un'esigenza di artificio, quanto suggestivo ed insostituibile espediente estetico; altrettanto vale per il fasto del linguaggio, del lessico ricercato e copioso, quanto del modo figurato.

La scena offre a Calderón il quadro in cui animare le sue "finzioni realistiche", una cornice che diviene specchio e lente deformante, ma di bellezza, della sua visione esistenziale. In quello spazio il drammaturgo narra il suo pensiero, e dice alla sua maniera che la realtà è illusoria, che i nostri sensi, i nostri inadeguati mezzi di percezione, le danno significati non posseduti. Ne viene investita anche la sfera delle idee quando queste risultino un prodotto esclusivamente dedotto dall'esperienza sensibile e non dalla ragione che ce ne persuade, dallo spirito che le sceglie. Il drammaturgo la indica nell'amore, dimensione della bellezza e

²⁰ Donatella Lauria, *La poetica di Calderón de la Barca*, Catania, Bonanno editore, 1976, p. 33.

²¹ Ferdinando Carlesi (a cura di), *Calderón de la Barca, Teatro*, con saggio introduttivo di M. Casella, Firenze, Sansoni, 1961, p. XVI.

²² Cfr. Eugenio Frutos Cortés, *Calderón de la Barca*, Barcelona, Editorial Labor, 1949, p. 54.

²³ Donatella Lauria, *La poetica di Calderón de la Barca*, op. cit., p. 33.

del bene, guida alla conquista della libertà, verso la quale l'uomo tende con tutte le sue forze, *come sa chi per lei vita rifiuta*, suggerirebbe Dante.

L'uomo non nasce libero, sostiene Calderón e soltanto la forza dell'amore nella sua sete di bellezza può svincolarlo dalla prigionia delle illusioni, disserrando la porta che inibisce la sua più riposta dimensione, quella che sola può sottrarlo alla tirannia delle cose che lo accerchiano. Quando la sua volontà si libera, sia pure attraverso l'esperienza del dolore, l'uomo rompe le catene della realtà illusoria che nega il dispiegarsi della sua consistenza morale. Se questo non fosse possibile, egli sarebbe fatalmente destinato all'odio di sé.

Si tratta di una visione drammatica, non difficilmente trasformabile in tragedia, alla quale consapevolmente, per diretta esperienza e per non comune forza morale, lo scrittore spagnolo sa però accostarsi estraniandosi, come guardando dall'alto le umane vicende, ora con simpatia, ora sorridente e sereno, talvolta pensoso e meditativo, tal'altra ironico.

Non mancano, nella visione teatrale e della vita reale che Calderón esprime, intrecci, complicazioni, intrighi, amore geloso e tirannico, ma come fragili elementi di una fragile verità, visione nella quale sono invece aggettanti i caratteri psicologici dei personaggi, veri protagonisti del panorama esistenziale, agitati dai loro tormenti, dalle loro lotte interiori, dalle loro passioni. I temi che ne scaturiscono sono tradizionali, tuttavia approfonditi dallo scavo che tende all'intima essenza, dal sentimento che da questa rinasce purificato, spiritualizzato, nella luce di una ragione morale.

Sus conflictos mismos [di Calderón, n.d.a.] son más intelectuales que pasionales, y la pasión, poderosísima cuando aparece, como lo fué en la juventud del poeta, es duramente refrenada, como lo fué también, sin duda en él mismo²⁴.

Per quanto concerne la cosiddetta "poetica della meraviglia", invisa alla critica illuministico-romantica, va notato che il simbolismo, l'allegorismo, il concettismo, l'indulgenza all'eloquio ornato ed alla ricercatezza sorprendente del linguaggio figurato, sono vivificati dalla sensibilità, dal gusto, dalla poetica del sogno, che permeano in modo costante l'espressione letteraria del grande drammaturgo madrileno.

²⁴ «I suoi stessi conflitti sono più intellettuali che passionali, e la passione, molto violenta quando si manifesta, come si era verificato nella giovinezza del poeta, è decisamente contenuta, come senza dubbio era accaduto anche per lui», Eugenio Frutos Cortés, *Calderón de la Barca*, Barcelona, Editorial Labor, 1949, p. 54.

CAPITOLO IV

LA VIDA ES SUEÑO

4.1 *La Comedia Nueva*

[...]

y cuando he de escribir una comedia,
encierro los preceptos con seis llaves,
saco a Terencio y Plauto de mi estudio
para que no me den voces, que suele
dar gritos la verdad en libros mudos,
y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron
porque como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto.
Lo trágico y lo cómico mezclado
y Terenzio con Séneca, aunque sea
como otro Minotauro de Pasifae
harán grave una parte, otra ridícula,
que aquesta variedad deleita mucho;
buen exemplo nos da naturaleza,
que por tal variar tiene belleza¹.

Lope de Vega esprime in questo passo una formula drammatica per la quale rivendica nella commedia la presenza dell'elemento tragico. Anche altri drammaturghi spagnoli dell'epoca sembrano essere dello stesso parere. Ricardo de Turia nota che «[...] ninguna comedia de cuantas se representan en España lo es, sino tragicomedia, que es un mixto

¹ «E quando ho da comporre una commedia / io rinsero i precetti con sei chiavi, / tolgo Terenzio e Plauto dal mio studio / perché non mi ammoniscano (che suole / la verità gridar dai libri muti), / e scrivo con le regole inventate / da chi sollecita il volgare applauso, / che, siccome le paga il volgo, è giusto / parlargli sciocco, e così dargli gusto. / Il tragico ed il comico mischiati / e Terenzio con Seneca, anche se è / un nuovo Minotauro di Pasifae / faranno un passo grave e uno ridicolo, / che questa varietà diletta molto; / ci serve la natura da modella / ché per tal variar natura è bella», in Lope de Vega, *Nuova arte di far commedia in questi tempi*, ed. e trad. di Maria Grazia Profeti, Napoli, Liguori, 1999, vv. 174-80; Il testo originale è reperibile anche in https://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0002_ArteNuevoDeHacerComediasEnEsteTiempo.php, ultimo accesso 16/10/2023.

formato de lo cómico y lo trágico»². Qualcuno, come Francisco Casales, pensa che simile mescolanza avvenga «contro la ragione, la natura e l'arte»³, allineandosi con le norme classiciste.

Questi brevi cenni evidenziano che non si può comprendere appieno la produzione drammatica del Siglo de Oro, e di conseguenza l'opera di Calderón de la Barca, trascurando la «complessa concezione del superamento della frontiera tra comico e tragico, [...] una strategia autorale che si fonda sull'annullamento della rigida contrapposizione dei generi teatrali tradizionali a favore di una nuova dinamica dell'azione teatrale»⁴.

D'altra parte i modelli teorici classici più in voga, a partire da Platone⁵ e da Aristotele, non giovano ad una nuova dottrina dell'arte drammatica, soprattutto in relazione alla commedia. Il primo ha, dell'arte, una concezione in generale negativa, come imitazione di un'imitazione e dunque corruttrice sul piano gnoseologico. Il secondo dà risalto, nella *Poetica*, soprattutto al genere tragico, benché sia possibile dare rilievo al passo della *Poetica* in cui il pensatore di Stagira non esclude che la tragedia possa avere un lieto fine, o un finale dal doppio esito, in cui a qualche personaggio l'esito sorrida, mentre per qualche altro la sorte si riveli fatale⁶. Questa tesi avrebbe potuto anticipare le soluzioni adottate dalla *comedia nueva*, ma viene in qualche modo recepita soltanto alla fine del secolo XVI, quando vede la luce la *Filosofía antigua poética* (1595) di Antonio Lopez, detto Pinciano, opera che costituisce il primo trattato sistematico di poetica nella Spagna dell'epoca.

² «Nessuna commedia rappresentata in Spagna è veramente tale, essendo piuttosto tragicommedia, ovvero un misto formato da elementi comici e tragici», traduzione personale da Ricardo de Turia, *Apologético de las comedias españolas*, Valencia 1616, in F. Sánchez Escribano, A. Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972, p. 177.

³ *Ivi*, p. 200.

⁴ Lavinia Barone, *La figura del gracioso nel teatro di Pedro Calderón de la Barca*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012, p. 9.

⁵ «A differenza di Aristotele, Platone non si occupa sistematicamente della fenomenologia del tragico (e del comico), delle forme e delle strutture drammatiche e della loro storia. Tanto meno Platone è interessato agli aspetti performativi del teatro. Pur essendo consapevole dell'eccellenza storica di Eschilo, Sofocle ed Euripide nel loro genere, si riferisce di preferenza a Omero, che considera un pioniere e un rappresentante di spicco della tragedia, e ad Aristofane, illustre sostenitore del compito didattico del teatro e, quindi, diretto concorrente del filosofo. La sfida che Platone raccoglie con questi personaggi è agita in termini di utilità sociale sul piano etico e politico, focalizzata con una forte sensibilità pedagogica. Egli stesso ex drammaturgo, teme il potenziale seduttivo della poesia, in particolare di quella drammatica, e quindi si sforza di neutralizzarla o, per quanto possibile, di convertirla ai fini della filosofia. In ogni caso, non si libera mai della poesia, che almeno rappresenta per lui un contrappunto logico e dialettico e quindi un segno di riconoscibilità del pensiero filosofico», Corrado Cuccoro, *Il teatro della democrazia. Platone teorico del teatro nella polis democratica*, in «*leússein*, Rivista di Studi Umanistici», vol. VIII n. 3, 2015, <http://www.leusse.in.it/platone-teorico-del-teatro-nella-polis-democratic/>, ultimo accesso 16/10/2023.

⁶ Domenico Pesce, Giuseppe Girgenti (a cura di), *Aristotele, Poetica*, Milano, Bompiani, 2000, 13, pp. 30-35.

Non è possibile stabilire quale influenza abbia potuto avere l'opera del Pinciano sulla scrittura teatrale spagnola, anche perché i drammaturghi contemporanei dimostravano di aderire piuttosto ad una concezione medievale. Gli esempi pratici di riferimento continuavano ad essere quelli consueti, da Aristofane, a Terenzio, a Plauto - trascurando quasi certamente Nevio, il primo a praticare la *contaminatio* - che non sembrano proprio corrispondere alle istanze di rinnovamento della drammaturgia del Siglo de Oro.

Nelle sue linee generali «la commedia spagnola del XVII secolo è dotata di particolari caratteristiche che la differenziano in parte da quella precedente»⁷, e che si possono riassumere in alcuni aspetti formali di cui fece sistematicamente uso Lope de Vega, tanto da poter essere considerato il creatore di quella rinnovata formula drammatica conosciuta come “commedia nuova”. Peculiari di tale aggiornata formula sono la suddivisione dell'opera in tre atti; l'introduzione della polimetria, ovvero dell'alternarsi del metro nella versificazione, in luogo dell'assunzione rigida di una singola unità di misura (dall'ottonario in giù, *versos de arte menor*, o dal novenario in su, *versos de arte mayor* nella metrica spagnola⁸); l'introduzione del cosiddetto *gracioso*, cioè di un personaggio, per lo più al servizio di una figura nobile, espressione di una visione ironica, se non addirittura cinica, della realtà nei suoi aspetti più plebei⁹, contrapposta al profilo ideale ed eroico del padrone; la presenza, infine, di una vicenda secondaria che si snoda parallela allo sviluppo della storia principale.

Benché ridotta, la sintesi proposta può essere utile a meglio comprendere la scelta calderoniana di accogliere nelle sue commedie elementi di natura tragica. *La vida es sueño* non si sottrae a questa contaminazione di generi.

⁷ Daniele Capra, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo. La nascita del teatro moderno: Cinquecento-Seicento*, diretta da Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, Torino, Einaudi, 2000, p. 710.

⁸ Antonio Quilis, *Métrica española*, Barcelona, Editorial Ariel, 2013, <https://scrittoridellanotte.forumcommunity.net/?t=55216747>, ultimo accesso 16/10/2023.

⁹ Va detto, innanzitutto, che il termine *gracioso* deriva da *gracia*, ovvero lo scherzo che fa ridere. Poi è da rilevare che, a parte la dovuta attribuzione a Lope de Vega del “gracioso”, è necessario tener conto della «volontà del drammaturgo [Calderón de la Barca, nda] di farne un personaggio poliedrico e polifunzionale, promotore di un'autonomia innovativa che si pone, da un lato come originale rielaborazione e superamento della tradizionale codificazione comica [...] e, dall'altro, come ingegnosa sperimentazione delle possibilità espressive riconducibili allo sconfinamento della comicità nei territori del tragico e perfino dell'assurdo esistenziale che del tragico è la versione moderna», da Lavinia Barone, *La figura del gracioso nel teatro di Pedro Calderón de la Barca*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012, p. 9.

4.2 *La vida es sueño: Introduzione*

Pedro Calderón de la Barca è probabilmente l'autore dalla più profonda formazione filosofica e teologica di tutta l'Età dell'Oro. Le sue conoscenze spaziano da Aristotele, a Seneca ed agli stoici, ai Padri della Chiesa, Sant'Agostino in particolare e San Tommaso d'Aquino, alla scolastica, ai trattati più aggiornati del Rinascimento tomistico spagnolo dei secoli XVI e XVII. Benché per molti aspetti egli si accosti all'interpretazione agostiniana, la sua visione del mondo s'intona alla perfezione con la struttura concettuale della *Summa Theologiae* dell'Aquinate.

Ciò non preclude la possibilità di rimarcare l'essenza barocca della sua produzione teatrale:

La tensión de los opuestos, lo dramático del uso de la libertad y su enfrentamiento con el hado, la apertura a las alturas celestiales y a los abismos infernales, la pasión tanto en la virtud como en el vicio, decorados escenográficos, utilización abundante de metáforas y símbolos están presentes por doquier en sus páginas¹⁰.

Ángel Julián Valbuena-Briones dà rilievo al fatto che

Calderón poseía, como en el caso de Platón, una mentalidad filosófica y poética, compleja, que se reflejó en una obra abundante, de candente problemática, y adornada de emblemas y figuras simbólicas. [...] Una serie de lecturas del teatro de Calderón descubre la reiteración de un número de motivos con una constante significativa¹¹.

Il tutto è messo a fuoco in un universo dai manifesti riferimenti esistenziali d'impronta fideistica e razionale.

Tre opere di Calderón, *El gran teatro del mundo*, *La vida es sueño*, *El alcalde de Zalamea*, attentamente lette ed analizzate, offrono una visione del mondo non come caos, ma come cosmo, ovvero come complesso insieme armonico e ordinato dei suoi elementi. Ordine quale prodotto dell'intelligenza e dell'amore divini, presente nella stessa struttura della materia. L'*artifex* della creazione ha stabilito per l'uomo leggi di ordine fisico e morale; lo ha comunque dotato di libero arbitrio in modo che possa scegliere di rispettarle o meno

¹⁰ «La tensione degli opposti, l'uso drammatico della libertà e il suo confronto con il destino, l'apertura alle altezze celesti e agli abissi infernali, la passione sia nella virtù che nel vizio, le decorazioni scenografiche, l'abbondante uso di metafore e simboli sono presenti ovunque nelle sue pagine»: Mariano Fazio Fernández, *El Siglo de Oro Español: de Garcilaso a Calderón*, Editor digital: Titivillus, ePub base r2.1, 2017, pp. 282-283, traduzione personale.

¹¹ «Calderón possedeva, come nel caso di Platone, una complessa mentalità filosofica e poetica, che si rifletteva in un'opera feconda, ricca di scottanti problematiche e impreziosita da emblemi e figure simboliche. [...] Una serie di letture del teatro di Calderón rivela l'iterazione di alcuni motivi con una costante significativa. Citiamo il sole, le stelle, la grotta, la montagna, il giardino, la fontana, il cavallo, il basilisco, la rosa, il pugnale»: Ángel Julián Valbuena-Briones, *Perspectiva crítica de los dramas de Calderón*, Madrid, Rialp, 1965, p. 36, traduzione personale.

assoggettandosi alla giustizia divina, alla ricompensa o alla punizione per le azioni compiute, affinché l'ordine venga ribadito o ristabilito, perché alterato dall'uso improprio della libertà. Non solo l'individuo deve però rispondere al volere divino: anche la società, la comunità naturale a cui l'uomo è predisposto per sua inclinazione¹², deve fondare il suo ordine giuridico sui principi che Dio ha disposto. Il mancato rispetto di tale fondamento, o qualunque deviazione dalla giustizia naturale, genera uno squilibrio che impone un ripristino della giustizia e la punizione dei colpevoli. Insomma la giustizia umana deve specchiare il più possibile la giustizia divina, cui è riservato il giudizio finale riguardo all'esistenza di ciascuno, dopo la morte in un primo momento, alla fine dei tempi, con il Giudizio Universale.

Già tuttavia da questo primo approccio al pensiero di Calderón viene da chiedersi che senso abbia un libero arbitrio che, qualora si allontani dal volere divino, viene punito. Un arbitrio che dovrebbe essere «piena facoltà di scelta nel giudicare e nell'operare da parte di un soggetto»¹³ che però, se non orienta la sua “scelta obbligata” a sottostare ad un volere superiore, subisce l'eterna condanna!

La visione del mondo di Calderón de la Barca può comunque essere sintetizzata in tre principi fondamentali: quello della giustizia divina, presupposto basilare dell'ordine cosmico; il libero arbitrio concesso alla volontà degli uomini; una piena concordanza tra l'ordine giusto naturale, le leggi positive e l'esercizio dell'autorità, perché ne risulti una comunità politica giusta e degna della persona umana.

Tra questi temi quello della giustizia divina è filo conduttore dell'auto sacramentale *El gran teatro del mundo*, quello della corrispondenza tra l'ordine divino e l'ordine umano è oggetto della famosa opera *El alcalde de Zalamea*, mentre *La vida es sueño* affronta il problema della libertà fin dal primo monologo del principe Segismundo¹⁴.

¹² Aristotele definisce l'uomo πολιτικὸν ζῷον, “animale sociale”, in quanto incline per natura a vivere in comunità con i propri simili. Renato Laurenti (a cura di), Aristotele, *Politica*, Roma, Laterza, 2007, I, 2, 1253a.

¹³ Voce *Arbitrio* in Giacomo Devoto, Giancarlo Oli, *Vocabolario della lingua italiana*, a cura di Luca Serianni e Maurizio Trifone, Milano, Le Monnier, versione elettronica 14.1, 2014.

¹⁴ Può essere interessante notare che il significato etimologico del nome Sigismondo (*Segismundo*) è “colui che protegge con la vittoria”, dalle radici germaniche *sieg* (vittoria) e *mund* (protezione).

4.3 La trama e le fonti

Primo atto

Rosaura, giunta in Polonia a cavallo di un ippogrifo per vendicare l'onore tolto dal duca Astolfo, è stata disarcionata e abbandonata sulle montagne con il servitore Clarín proprio nel luogo dove è tenuto prigioniero Segismundo, principe ereditario di Polonia. Entrano mentre questi pronuncia il suo primo drammatico monologo, disperato per la sua condizione. Quando il prigioniero si rende conto di non essere solo, cerca di uccidere Rosaura, ma poi, impietosito dalle sue suppliche, le risparmia la vita. Arriva Clotaldo, carceriere fedelissimo al re Basilio, padre del principe, che arresta i due visitatori abusivi, con il dovere di condurli a morte. Clotaldo però nota la spada che Rosaura gli porge e riconosce l'arma lasciata alla madre di Rosaura, Viola, quando l'ha abbandonata. Nonostante tutto, Clotaldo non fa trapelare il fatto di aver riconosciuto Rosaura come "figlia" e la conduce dal re insieme con il suo servitore.

Il re Basilio, nell'imminenza di dover cedere il trono ad un successore per ragioni di età, rivela che Sigismondo è suo figlio, causa, alla sua nascita, della morte della regina. Spiega che avendo appreso da una profezia astrologica che il figlio sarebbe stato un tiranno crudele, aveva deciso di farlo rinchiudere in una torre inaccessibile. Annuncia, tuttavia, di avere intenzione di sottoporlo ad una prova, per constatare la veridicità della rivelazione.

Stabilisce pertanto che Segismundo venga condotto a palazzo narcotizzato. Se dimostrerà che è temperante e giusto, sarà l'erede al trono, altrimenti i successori saranno i due cugini del principe, Estrella e Astolfo, ed a lui, che verrà ricondotto nella torre, sarà fatto credere di aver sognato. Avendo svelato a tutti il terribile segreto, ordina poi che Rosaura e Clarín. Siano rilasciati.

Secondo Atto

Segismundo, risvegliatosi nella reggia, dà subito segni di essere un principe dispotico, tanto da gettare dalla finestra un servitore impertinente che osa contraddirlo. Successivamente tenta di sedurre Rosaura ed aggredisce Clotaldo che accorre in aiuto della figlia. Non contento sta per ingaggiare un duello feroce con Astolfo, che cerca di ricondurlo alla ragione.

Interviene il re Basilio, al cospetto del quale era vietato duellare, che, constatando come le stelle non avessero mentito, decide di far ricondurre in prigione il principe, ancora una volta narcotizzato.

Terzo Atto

Avendo appreso dell'esistenza di un principe ereditario, il popolo polacco organizza una rivolta e libera Segismundo. Ammaestrato dal sogno, l'erede al trono mostra tutta un'altra indole: abbandona ogni proposito di vendetta, decide che venga restituito l'onore a Rosaura, inducendo Astolfo a sposarla, perdona il padre che aspetta l'inevitabile "giustizia" inginocchiato ai piedi di Segismundo e sposa Estrella, dimostrandosi un sovrano degno di governare.

A questo punto è certamente indispensabile soffermarsi sulle radici dell'opera più importante del Seicento teatrale spagnolo.

Individuate a grandi linee, le fonti essenziali della trama e della struttura tematica del conflitto che l'opera esprime si possono riassumere come segue¹⁵.

Le basi per il discredito dell'esperienza sensibile sono riconducibili alla filosofia indù.

Il rammarico di essere nati e la maledizione di vivere riportano al sufismo, ovvero alla dimensione mistica dell'Islam.

Altro plausibile precedente, ancora più vicino allo schema narrativo de *La vida es sueño*, ha radici orientali e sembra basato sulla versione de *Le mille e una notte*, «Storia dell'uomo addormentato ridestato»¹⁶, dove si racconta di un commerciante che, narcotizzato, viene trasportato nel palazzo del Califfo, dove vivrà un'insolita esperienza, per poi essere ricondotto, di nuovo incosciente, nella sua realtà quotidiana, dove crederà di aver sognato.

Vanno poi evidenziati il probabile influsso della leggenda del Buddha e il suo adattamento cristiano in quella di *Barlaam y Josafat*. Secondo il testo sanscrito di Lalita Vistara, a Kapilavastu, nel Nepal, gli indovini di corte avevano predetto che Siddhartha (Colui che ha raggiunto il suo Scopo), figlio del re Suddhodana, sarebbe divenuto un potente Sovrano o un Buddha, ovvero un "Risvegliato", e quindi un maestro, una guida spirituale. Non proprio

¹⁵ Per le fonti ci si è serviti in larga misura del contributo presente nella Biblioteca Virtual Miguel De Cervantes: Evangelina Rodríguez Quadro, *La vida es sueño: obra paradigmática*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007, *passim*.

¹⁶ *Le mille e una notte. Il dormiente che non dorme*, traduzione di Gioia Angiolillo Zannino, Milano, Rizzoli, 2016, edizione elettronica *epub*, pp. 881-1082. La novella è pure in *Storia del dormiente risvegliato*, Notti CCLXXXVII - CCXCI.

lusingato dalla seconda prospettiva, il re decise di isolare il figlio nel giardino del suo palazzo, capace di offrire al principe ogni sorta di piacere e di tenerlo lontano dalle turbolenze e dalle miserie della vita. Tuttavia, durante una delle sue passeggiate, nel corso delle quali aveva avuto numerose visioni sconcertanti relative alla precarietà umana, Siddhartha s'imbatté in un monaco e si sentì pervaso dalla serenità, convincendosi che solo la religione potesse guarire le miserie umane. Evase perciò dal palazzo e intraprese il cammino del suo completo "Risveglio". La versione cristiana della leggenda si colloca originariamente nel VI secolo in Afghanistan: ad Abenner, padre del principe Josaphat e temibile nemico del cristianesimo, viene profetizzato che suo figlio finirà per convertirsi alla religione di Cristo. Nonostante l'isolamento al quale Josaphat è sottoposto, questi viene educato segretamente dall'eremita Barlaam e, similmente a quanto accade nella leggenda del Buddha, finisce per aderire al cristianesimo¹⁷.

Il tema, con la variante dell'oroscopo sfavorevole, potrebbe essere stato mediato da diversi precedenti: nel XIII secolo il *Sendebār* o *Libro de los engannos et asayamientos de las mujeres* e, successivamente, il *Libro de los Estados*, di Don Juan Manuel. Uno sviluppo drammatico della leggenda è considerata la versione, venuta alla luce, alla fine del XVI secolo, nel Colegio de los Jesuitas di Siviglia, *Tragicomedia Tanisdorus* e, naturalmente, l'opera lopesca *Barlaam y Josafat*, del 1612¹⁸.

Altra fonte rilevante è quella legata alla cultura greca, della quale il Seicento subisce una chiara influenza, in particolare attraverso il platonismo. È possibile perciò accostare la figura di Rosaura alla concezione platonica della bellezza ed alla funzione civilizzatrice che questa riveste, o vederla come una fiera amazzone a cavallo di un desiderio di vendetta, o cercare le radici mitologiche dell'ariostesco ippogrifo, che accostato da Rosaura a Fetonte¹⁹, diventa emblema dell'audacia e della superbia castigate, o pensare al *confuso laberinto* del sesto verso del dramma come ad un'allusione al labirinto-prigione del biforme Minotauro

¹⁷ Silvia Ronchey, *Il Buddha bizantino*, in *Storia di Barlaam e Ioasaf. La vita bizantina del Buddha*, a cura di S. Ronchey e P. Cesaretti, Einaudi, Torino 2012, pp. VII-CVII.

¹⁸ *Ivi*, p. XXXV.

¹⁹ Altro personaggio mitologico, figlio del Sole che, pretendendo di guidare il carro paterno rischiò di causare la distruzione della Terra, al punto che Zeus fu costretto a fulminarlo.

(nonostante il legame possibile ad un famoso libro del teologo Comenio²⁰), o collegare il nome di Clotaldo alla parca Cloto, la tessitrice che filava lo stame della vita²¹, o dare evidenza all'importanza che i Greci attribuivano all'influenza degli astri, dal momento che la trama de *La vida es sueño* scaturisce in fondo da una predizione astrologica; ma va detto che Calderón ricalca soprattutto il mito platonico della caverna, considerato che il principe Segismundo, protagonista della vicenda narrata, vive come l'uomo che, immobilizzato in un antro, percepisce della realtà non altro che ombre-illusioni in movimento, per lui unico vero mondo, proiettate dall'esterno da un vivo "fuoco", simbolo della ragione e della verità, davanti al quale transitano gli esseri reali.

Il mito della caverna simboleggia anche l'aspetto etico e religioso, dai punti di vista *ascetico, mistico e teologico* del Platonismo:

La vita nella caverna è simbolo della vita nella dimensione dei sensi e del sensibile, mentre la vita nella pura luce sta per la vita nella dimensione dello spirito. La liberazione dalle catene e la «conversione», ossia il girarsi con il viso e con tutto il corpo dalle ombre alla luce, simboleggia il volgersi dal sensibile all'intelligibile. Infine, la suprema visione del Sole e della luce in sé rimanda alla visione del Bene e quindi alla conoscenza e alla fruizione dell'Uno e della Misura suprema di tutte le cose e quindi del Divino in assoluto, con la conseguente decisione di ispirarsi a esso in tutte le attività della vita²².

La condizione che il mito formula nel dettaglio, impedirà a Segismundo, una volta liberato, di esprimere comportamenti civili, frutto di conoscenza e di educazione sociale, e lo porterà a pagare lo scotto di una nuova prigionia, nella quale, pur convinto di aver sognato, e grazie proprio alla funzione educativa del sogno, matureranno le premesse del riscatto, quando il proprio "diritto sociale", rivendicato da una rivolta popolare²³, lo porterà a godere del legittimo ruolo di regnante, capace finalmente di saggezza e di misura.

Non manca, nel "sogno" calderoniano, qualche reminiscenza biblica, anche se il testo contiene elementi distanti dall'ortodossia cattolica, tra cui proprio l'idea della vita come

²⁰ *Labirinto del mondo e paradiso del cuore* (1631), in cui prima si perde e poi trova salvezza un viandante cristiano. Cfr. L. Gentili, G. Mazzocchi, J. Sepúlveda (a cura di), *Antologia della letteratura spagnola*, Vol. 2: *I Secoli d'Oro*, Milano, LED, 1998, p. 480.

²¹ Per quanto riguarda i riferimenti alla mitologia, consueti in Calderón de la barca, si veda Frederick A. de Armas, *Papeles de Zafiro: Signos Politico-Mitológicos en La vida es sueño*, University of Chicago [Anuario calderoniano (ISSN: 1888-8046), 2, 2009, pp. 75-96].

²² Giovanni Reale, Dario Antiseri, *Storia della filosofia. Dai Presocratici ad Aristotele*, Milano, Bompiani Editore, 2014, Vol. 1, pp. 612-613, formato elettronico *epub*.

²³ José Alcalá Zamora, *Despotismo, libertad política y rebelión popular en el pensamiento calderoniano de La vida es sueño*, in «Cuadernos de Investigación Histórica» 2 (1978), pp. 39-114.

sogno²⁴. Riferimenti sono rintracciabili, ad esempio, nei libri sapienziali e profetici: così nel Libro di Giobbe, 20, 8 (Svanirà come un sogno, e non si troverà più, / si dileguerà come visione notturna»), e in Isaia, 29, 7-8:

7 E sarà come un sogno,
come una visione notturna,
la massa di tutte le nazioni
che marciano su Arièl,
di quanti la attaccano
e delle macchine poste contro di essa.
8 Avverrà come quando un affamato sogna di mangiare,
ma si sveglia con lo stomaco vuoto;
come quando un assetato sogna di bere,
ma si sveglia stanco e con la gola riarsa:
così succederà alla folla di tutte le nazioni
che marciano contro il monte Sion.

Da prendere in considerazione anche la dottrina spiritualista dello stoicismo seneciano, promossa dalla scuola dei Gesuiti, la quale si avvicina alle frontiere della mentalità cristiana per quanto riguarda, ad esempio, la valorizzazione della volontà dell'uomo di superare il fatalismo, poiché «più forte di ogni fortuna è la nostra anima» e «qualcosa è rimasto al libero arbitrio dell'uomo». Insieme a questa visione di fondo, alcuni temi quali la concezione della vita come prigione o sogno, o il delitto di nascere.

Elemento sorgivo di rilievo è costituito dalla visione barocca della vita come sogno e come tragedia, tema ereditato, peraltro, dalla meditazione medievale sulla fine dei tempi. Nel Seicento, del resto, tutte le arti furono attratte da questa visione tormentata e trascendente, come accade, ad esempio, nel dipinto di Pereda *Il sogno del cavaliere*, concezione che solo l'esigenza della scena potrà risolvere ne *La vida es sueño*, in modo felice.

Vanno aggiunte, infine, alla luce delle interpretazioni più recenti, le fonti relative ai miti primari, specialmente riguardanti il conflitto padre-figlio, come il mito di Urano e il mito di Edipo. Secondo Maurice Molho²⁵, nonostante Calderón non disponesse di una conoscenza diretta della tragedia sofoclea Edipo Re. Il mito era già un patrimonio universale, facilmente accessibile, benché attraverso traduzioni latine. La rigorosa formazione intellettuale di Calderón dovette renderlo consapevole dell'essenzialità di un tale tema tragico per la

²⁴ Antonio Attisani, *Breve storia del teatro*, Milano, BCM Editrice, 1997, p. 134.

²⁵ Cfr. Maurice Molho, *Mitologías: Don Juan, Segismundo*, Madrid: Siglo Veintiuno de España, 1993.

simbolizzazione teatrale di una storia morale dell'umanità. Più in generale, Francisco Ruiz Ramón²⁶ identifica, in effetti, la figura emblematica di Basilio (dal greco *basileus*, tiranno, detentore del potere) con quelle di Zeus, Cronos e Uranos nei rispettivi miti che li vedono afflitti dal timore della perdita del potere. Un filone di fonti, questo, chiarito con singolare lucidità nella dell'opera alla luce del tema politico²⁷. Questo conflitto (il figlio contro l'autorità paterna) è misurato da Alexander Parker²⁸ analizza questo genere di conflitto in termini di corrispondenza biografica, poiché, a quanto pare, Calderón dovette sopportare il rigore autoritario di suo padre, Don Diego Calderón, la cui inflessibilità aveva creato, nella vita familiare del drammaturgo, profonde tensioni.

4.4 I temi

Ne *La vida es sueño*, il re Basilio, come sappiamo, imprigiona il figlio Segismundo fin dalla sua nascita, perché un segno zodiacale gli preconizza che Segismundo sarà un mostro in forma di uomo «*monstruo humano [...] un hombre de las fieras / y una fiera de los hombres*»²⁹. Per salvare il suo regno e se stesso, Basilio nega a Segismundo il diritto di erede al trono e lo rinchioda in una torre solitaria. Quando in età avanzata tenta di rimediare a quella risoluzione, concedendo temporaneamente la libertà a suo figlio, deve rendersi conto della grave responsabilità di avergli impedito ogni esperienza che lo liberasse dalla condizione di bruto, permettendo addirittura che la predizione astrale si trasformasse in destino ineludibile. Contemporaneamente Segismundo scopre che proprio la decisione di suo padre lo ha reso come una bestia, trasformandolo in un mostro. Tuttavia il “sogno” vissuto rompe l’incantesimo, si trasforma in strumento di conoscenza e Segismundo finisce per liberarsi non solo dalle catene reali, ma soprattutto dai lacci metaforici dell’ignoranza e può assumere il controllo della sua vita. Dimostra in tal modo

²⁶ Cfr. Francisco Ruiz Ramón, *Calderón y la tragedia*. Madrid, Ediciones Alhambra, 1984, *passim*.

²⁷ Cfr. Frederick A. de Armas, *Papeles de Zafiro: Signos Politico-Mitológicos en La vida es sueño*, University of Chicago [Anuario calderoniano (ISSN: 1888-8046), 2, 2009, *passim*.

²⁸ Alexander Parker, *The Allegorical Drama of Calderón. An introduction to the Autos Sacramentales*, Oxford, 1943, *passim*; Francisco García Sarriá (a cura di), *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Barcelona, Ariel, 1983.

²⁹ «Mostro [...] sono un uomo tra le fiere, / ed una fiera tra gli uomini», Fausta Antonucci (a cura di), *Pedro Calderón de la Barca. La vita è un sogno*, Venezia, Marsilio, 2021, pp. 60-61, vv. 209-212.

che il libero arbitrio è in grado di trionfare su qualunque volontà esterna e che l'esistenza di un individuo non è governata dalla fortuna o dal fato, ma che attraverso la conquista del libero arbitrio ogni uomo può gestire le proprie azioni ed orientare il timone sulla rotta di un progettato avvenire.

La tensione tra sogno e realtà è alla base dei conflitti fondamentali dell'opera; la realtà, condizionata dall'illusione, e l'illusione al contatto con la realtà, danno luogo a un ibrido indecifrabile che dà l'impressione, all'essere pensante, che il vivere sia una percezione fuorviante.

Le combinazioni bivalenti non sono casuali. Quando Rosaura appare per la prima volta sulla scena è in abiti maschili, ma quando appare di nuovo, a corte, è travestita da dama di compagnia. Camuffamenti di cui la donna si serve per celare la sua vera identità, evitando che si sappia che è la figlia di Clotaldo e che vuole vendicare il disonore patito da Astolfo. Segismundo vive l'ambiguità di uno *status* che oscilla fra colpevole condannato e principe ereditario di Polonia. L'oscillare delle percezioni conferisce precarietà all'esperienza che diviene un'altalena fra l'illusione onirica e la realtà: ciò che è reale sembra falso, come ciò che è falso viene confuso con il reale. «Sarebbe un errore dire che sogno» grida Segismundo quando si circonda da cortigiani e da servi, e aggiunge: «So bene di essere sveglio. Io non sono Sigismondo?»³⁰. Il principe è abituato alla prigione e all'isolamento, non al lusso e all'opulenza, ed è nel dubbio fin dall'inizio, ma accetta comunque la nuova realtà da sogno, condiscendenza che mette in luce la volontà dell'autore di chiarire che gli uomini non hanno altra scelta che accettare, quello che percepiscono, come realtà, anche quando a loro sembri di essere immersi in un sogno.

Questa certezza accompagna Segismundo come parte di un fondamentale processo di apprendimento, e quando di nuovo egli si risveglierà nella sua cella, finirà per comprendere che non importa se la sua esperienza è stata sognata o meno. Persuaso anche da Clotaldo, prende coscienza che l'essere umano deve dare senso alla propria vita attraverso la ricerca del bene comune: «Sea verdad o sueño, / obrar bien es lo que importa»³¹. Come a voler dire

³⁰ *Ivi*, Atto II, Scena III, pp. 122-123, vv. 1237-1238.

³¹ «Ma, che sia realtà o sogno, fare bene è quel che importa», *Ivi*, Atto III, Scena IV, pp. 198-199, vv. 2423-2424.

che nell'uomo è naturale il male, il quale deve essere represso facendo prevalere la sfera razionale su quella istintiva.

L'essere umano è tormentato da numerosi dilemmi morali ed etici.

Il protagonista del dramma è sfidato a trasformarsi da mostro a monarca giusto e buono, ma la commedia prende in esame anche altre questioni attraverso i suoi personaggi. Rosaura è animata dal desiderio di vendetta per recuperare l'onore rubatole da Astolfo. La società spagnola del XVII secolo considerava vittima di una grave offesa morale la donna sedotta e abbandonata, privata della riparazione delle nozze. La soluzione adottata da Segismundo, di obbligare Astolfo a sposare Rosaura, restituisce alla giovane donna l'onore perduto, offrendo un significativo contributo al recupero personale di un'immagine-onore di re assennato e prudente.

La critica alla ritorsione violenta viene espressa da Clotaldo, che cerca di convincere sia il principe che Rosaura a rinunciare al loro proposito vendicativo, evidentemente ritenuto un atto moralmente riprovevole, per quanto difficile da rinnegare. A Segismundo il carceriere consiglia di dare la priorità all'integrità e alla gratitudine, osservando che anche nei sogni «che neanche in sogno si perde / ad agire per il meglio»³². Così Segismundo perdonerà suo padre dopo la rivolta che gli avrà assegnato il legittimo trono di Polonia.

La vida es sueño è anche una vicenda imperniata sul potere e sulle implicazioni che il detenerlo comporta. Basilio è padre e re: doppio ruolo per il quale esercita autorità sia su suo figlio che sul suo popolo. Un'autorità tuttavia tirannica soprattutto sul figlio Segismundo, che fa rinchiodare in una torre privandolo di ogni manifestazione di libertà e dimostrandosi in tal modo incapace di affrontare il problema creatogli dalla predizione astrale, che egli si limita ad eludere, esprimendo così anche la paura, più o meno inconscia, ma ricorrente, di perdere il potere:

había de poner en mí
las plantas, y yo, rendido,
a sus pies me había de ver
- ¡con qué congoja lo digo! -
siendo alfombra de sus plantas

³² Fausta Antonucci (a cura di), *Pedro Calderón de la Barca. La vita è un sogno*, cit., Atto II, Scena XVIII, pp. 180-181, vv. 2346-2347.

las canas del rostro mío³³

commenta il monarca.

Sebbene in un primo momento Segismundo sembri riprodurre i metodi autoritari del padre, nell'ultimo atto recupera un equilibrio che era stato sconvolto dalle decisioni autoritarie di Basilio. Nell'epilogo rinuncia, in modo chiaro e consapevole, ai suoi impulsi irrazionali e violenti a beneficio della sua immagine e dell'intera società. Il che emerge particolarmente nella decisione di rinunciare all'amore di Rosaura per restituirle l'onore e, soprattutto, nella possibilità di riscatto concessa a Basilio.

In questo senso, *La vida es sueño* non denuncia i fallimenti della monarchia come sistema di potere, ma piuttosto l'esempio di un cattivo sovrano che commette gravi errori per un tragico difetto di arroganza e per il presuntuoso tentativo di indagare in un territorio proibito alla conoscenza degli uomini. Se Basilio è l'esemplificazione di una varietà di re tiranno, Segismundo inaugura il suo regno aderendo rigorosamente al modello del buon sovrano. Il finale dell'opera è doppiamente ottimista: da un lato smentisce l'ineludibilità dell'oroscopo di Basilio, dall'altro sottolinea, per la società, il fatto rilevante che il potere è in buone mani. Sottintesa è l'accusa che l'ingiustizia, l'attentato al regno e la guerra civile furono di assoluta responsabilità dell'arrogante, per quanto dotto, re Basilio.

In base a tali considerazioni, cade ogni equivoca interpretazione che potrebbe mettere in discussione la monarchia come sistema di potere.

Il capolavoro calderoniano mette in scena anche i classici contrasti fra generazioni. I due gruppi di personaggi protagonisti dello scarto temporale che li divide mettono in luce differenti modi di pensare, una maniera dissimile nel guardare alle prospettive e difforni comportamenti.

I personaggi più anziani, rappresentati principalmente da Basilio e Clotaldo, conservando un significativo parallelismo lungo tutta l'opera, incarnano in modo discutibile il ruolo paterno. Basilio imprigiona il figlio Segismundo per paura dei disegni degli dei, Clotaldo si rivela responsabile dell'abbandono di Rosaura.

³³ «Sarebbe giunto a calpestartmi, mentre io - e lo dico con rossore - gli sarei stato prostrato dinanzi, e la mia barba canuta gli sarebbe servita di tappeto ai suoi piedi», *Ivi*, Atto I, Scena VI, pp. 90-91, vv. 720-725.

Di conseguenza i giovani protagonisti, Rosaura e Segismundo, subiscono le conseguenze delle sviste e delle colpe parentali: infatti al principe di Polonia viene negata per anni la sua vera identità, e Rosaura non sa di avere una nobile ascendenza. Tuttavia la sofferenza patita costituisce per loro anche una profonda lezione di vita. Così Segismundo avrà la possibilità di mostrarsi un monarca migliore del padre, avendo imparato a capire l'importanza di agire secondo precisi e adeguati valori morali, soprattutto ad intendere che, se pure la vita può risultare confusa, l'unica cosa certa è mantenere una condotta etica e nobile di fronte agli altri. Allo stesso modo Rosaura, sebbene inizialmente cerchi vendetta per recuperare il proprio onore umiliato, alla fine è capace di accettare una soluzione ragionevole e pacifica.

Il messaggio che ne emerge è a favore delle nuove generazioni, che appaiono destinate a superare i limiti evidenziati dai genitori.

Nel conflitto generazionale la storia dei due personaggi “rifiutati” dai genitori è anche percorso di conquista dell'identità personale. La prigione impedisce a Segismundo di affermarsi come un essere civile, predisponendolo a commettere azioni nefande. Infatti il personaggio, alla prima occasione di recuperata libertà, agisce in maniera dispotica ed efferata, per aver sviluppato un rancore profondo e un'aggressività incontrollabile nello scoprire la sua vera identità, al punto da sfidare, paternità, legge ed onore. Il tormentato tragitto di conoscenza non trascorre senza lasciare segni: le certezze sono quasi impossibili da conquistare, l'oscillazione tra la realtà terribile ed il lusinghiero sogno di potere ha disorientato il principe: la dimensione reale viene messa in discussione, scossa dentro caratteri indecifrabili, in un apprendistato che non potrà non lasciare impronte sul carattere. Segismundo ha appreso in modo irrimediabile che la realtà è mutevole, che i confini tra il mondo reale e il sogno sono labili. L'identità è stata certamente modificata da questo apprendimento, dato che il dubbio lo rende più consapevole delle sue azioni e lo spinge ad un comportamento virtuoso; tanto che gli è così possibile divenire un principe rispettato e nobile, per di più conscio che non esiste destino che possa predeterminare le traiettorie esistenziali, ma che tutto è legato al libero arbitrio.

Dal canto suo Rosaura attraversa un percorso simile per la conquista dell'identità. Subisce inizialmente un doppio disonore: viene abbandonata dal suo seduttore e non è

riconosciuta dal padre. Lungo lo svolgimento del dramma la situazione viene però altrettanto doppiamente ribaltata. Grazie all'intervento di Segismundo, la donna arriva a definire finalmente la sua vera, nobile origine, condizione di riqualificazione sociale che le permetterà di riscattare l'onore violato sposando il violatore.

L'esperienza rende consapevole Segismundo della precarietà e della brevità dell'esistenza. Dopo gli eventi accaduti nel palazzo, creduti un sogno, il protagonista riflette su quanto sia instabile la vita e quanto sia transitoria l'esperienza terrena riservata agli esseri umani. Il supposto "sogno" lo costringe a ritenere il mondo materiale superficiale e non necessario ed a considerare invece indispensabile, in vista della trascendenza, comportarsi secondo i valori morali che permettono di distinguere il bene e il male.

Il testo del dramma presenta inoltre costanti associazioni tra la vita e la morte: Rosaura definisce il protagonista «un vivo cadáver»³⁴. Segismundo, da parte sua, si concepisce «come uno scheletro vivo / come un animato morto»³⁵: due ossimori di apparente senso unico, invece non ripetitivi, che, considerando la vita morta e la morte viva, stabiliscono un rapporto intimo tra la vita e la morte: la vita stessa, concepita come un lento morire, come il fiume di Eraclito in cui non ci si bagna mai alla stessa acqua, porta a riflettere, se non sulla coincidenza, almeno sulla prossimità di entrambi i piani, e *La vida es sueño* costantemente sembra voler ricordare agli spettatori ed ai lettori che il rapporto tra vivere e morire è sempre vivo.

4.5 *Analisi*

La decodificazione del messaggio labirintico de *La vida es sueño* è connessa con il problema della fruibilità dell'opera da parte del pubblico che all'autore fu contemporaneo³⁶, ma credo anche del pubblico delle epoche successive, data la complessità allegorica del testo.

³⁴ Fausta Antonucci (a cura di), *Pedro Calderón de la Barca. La vita è un sogno*, cit., pp. 54-55, v. 94.

³⁵ *Ivi*, pp. 60-61, vv. 201-202.

³⁶ Luciana Gentilli, Giuseppe Mazzocchi, Jesús Sepúlveda (a cura di), *Antologia della letteratura spagnola*, Vol. 2: *I Secoli d'Oro*, Milano, LED, 1998, p. 480.

Il rapporto del testo drammatico con le esigenze della scena, porta a meditare su quanto afferma Francisco Rico quando scrive:

Più ancora di qualunque altra commedia del Siglo de Oro, *La vita è sogno* bisogna vederla sul palcoscenico (o, se no, sforzarsi di figurarsela sul palcoscenico) e in quella cornice, liberandosi della mentalità del lettore, [...] identificare le componenti primarie, quelle che *tutti* gli spettatori captavano e per le quali in ogni caso incominciava la comprensione e l'apprezzamento dell'opera³⁷.

La prima scena prevedeva che si aprisse, come avverte la didascalia, con la visione di un cavaliere che, al tramonto, in abito maschile, appariva sulle rupi più alte per scendere poi verso il piano lungo una scala che rappresentava il pendio, passando dal *corredor*, cioè dalla galleria, fino a giungere sul palcoscenico vero e proprio. Il pubblico veniva a trovarsi subito *in medias res*, in un turbinio di accidenti inaspettati e di misteriosi interrogativi. Gli abiti maschili non erano in grado di schermare il tono femminile della voce del cavaliere disarcionato e dovevano indurre stupore e curiosità negli spettatori che solo al verso 13 potevano avere certezza del genere del personaggio, dai due aggettivi declinati al femminile che Rosaura si riferisce: *ciega y desesperada*. Per di più l'invettiva contro il cavallo volante che le aveva provocato la caduta (avvenuta fuori scena) e le parole che si interrogano sulla sorte dell'animale, immaginandolo precipitato fra i dirupi, accentuavano il coinvolgimento e l'attesa. Senza contare l'accostamento dell'attributo "violento" a una figura di "mostro" favolosa ed ambigua come quella dell'*hipogrifo*, immagine polivalente di sessualità, orgoglio, incontinenza³⁸, simboli posseduti, ma non immediatamente percepibili.

La simbologia più convincente in rapporto all'ippogrifo calderoniano, «illusione al quadrato»³⁹, è quella che vede il cavallo come essere indomabile, selvatico, simbolo di libertà. Nel caso specifico del cavallo alato, l'animale immaginario è simbolo di elevazione interiore, della possibilità umana di trascendere nonostante la zavorra della componente fisica e materiale.

³⁷ Francisco Rico, *Biblioteca spagnola. Dal "Cantare del Cid" al "Beffatore di Siviglia"*, Einaudi, Torino, 1994, p. 211.

³⁸ Cfr. Ángel Valbuena Briones, *Calderón y la comedia nueva*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, pp. 88-105.

³⁹ Alfonso D'Agostino, *Segismundo o la conquista del referente*, in Silvia Carandini (a cura di), *Il valore del falso. Errori, inganni, equivoci sulle scene europee in epoca barocca*, Roma, Bulzoni 1994, p. 96, così definisce l'ippogrifo, per la sua quadruplicata natura di mostro: fuoco del fulmine, aria dell'uccello, acqua del pesce, e terra del bruto, insomma il coacervo di ariostesca memoria.

Il grifone, come aquila e leone, fonde cielo e terra, incarna la perfezione e la potenza, ma anche la saggezza.

L'incompatibilità fra le due nature del binomio costituito dall'ippogrifo, potrebbe nascere dal conflitto fra l'incontinenza e l'orgogliosa natura selvaggia del cavallo e la perfezione incarnata dal grifone: la conciliazione avverrebbe attraverso le ali, un Pegaso + un grifone che attraverso le appendici naviganti, tramite il volo, trovano l'incontro, offrendo al cavallo la possibilità di elevare la propria natura materiale ed al grifone di accettare nella sua area di perfezione e di saggezza la fisicità nobilitata del cavallo.

A questo punto si capisce forse anche il senso del disarcionamento di Rosaura, il cavaliere in abiti maschili, un'altra sibillina doppia natura, l'amazzone di cui si parlava, la quale, nutrendo nell'anima un desiderio di vendetta, non è assecondata dall'ippogrifo che, addirittura, la rifiuta, permettendo così che due vittime del destino, desiderose di rappresaglia, ma destinate ad un percorso di affrancamento e di rigenerazione, si affianchino nel cammino.

E tuttavia non si può fare a meno di rilevare che il dubbio, suscitato dalle parole di Rosaura, che pure l'ippogrifo sia caduto tra i dannati dirupi della sperduta prigione (*dove mai nel confuso labirinto / di queste rocce nude / ti sfreni, ti trascini e ti precipiti?*⁴⁰), fa pensare ad una sorte che anticipa la condizione di Segismundo, disumanizzato dalla reclusione come l'ippogrifo è snaturato dalla perdita delle sue qualità essenziali (nel testo attraverso l'iterazione della preposizione *sin*, senza...).

Simbolica è anche la descrizione della prigione dove è recluso Segismundo. Rosaura la scorge come rustica, tozza, quasi «un masso rotolato dalla cima» (*peñasco que ha rodado de la cumbre*) e male illuminato dal sole.

La puerta

- mejor diré funesta boca - abierta

está, y desde su centro

nace la noche, pues la engendra dentro⁴¹.

⁴⁰ Fausta Antonucci (a cura di), *Pedro Calderón de la Barca. La vita è un sogno*, cit., pp. 48-49, vv. 6-8.

⁴¹ «La porta / - bocca funesta, dirò meglio - è aperta / e nasce dal suo centro / la notte, che si genera là dentro», *Ivi*, pp. 52-53, vv. 69-72.

Una porta antropomorfizzata, bocca aperta sulla “notte”, con una funzione rivelatrice e contemporaneamente via di fuga dalla prigionia del sapere vuoto, della conoscenza da acquisire, intravista dal fondo come breccia per un raggio esterno che tenta di varcare l’oscurità.

Ancora una metafora umanizzante: l’oscurità densissima viene vista come il frutto di un corpo (il rustico palazzo che è la prigione di Segismundo) che lo concepisce nelle sue viscere e lo fa uscire dalla bocca (la porta). Nella rappresentazione probabilmente la porta della prigione corrispondeva alla porta centrale che si apriva a livello del palcoscenico nella facciata di fondo, e che dava su un piccolo vano utilizzabile per montare scene che potevano poi essere nascoste rapidamente alla vista grazie alla tenda; in questo caso, la tenda si sarebbe aperta più avanti per far vedere Segismundo prigioniero⁴².

Una dimora, insomma che comunque preannuncia, nelle sue forme, il ruolo di “caverna dell’ignoranza” (la notte che si genera dentro), l’ambito platonico da cui deve prendere avvio il percorso di conoscenza di Segismundo. Non a caso, dopo la descrizione, segue la didascalia «*suena ruido de cadenas*» (si sente rumore di catene), richiamo assai probabile alla prigionia metaforica del mito.

Lo spazio dedicato a queste riflessioni è dovuto al fatto che *l’incipit* della tragicommedia, letterariamente uno dei più conosciuti ed apprezzati della poesia spagnola e non solo, costituisce alla lettera il filo conduttore dell’intera opera drammatica:

Hipogrifo violento
que corriste parejas con el viento,
¿dónde, rayo sin llama,
pájaro sin matiz, pez sin escama,
y bruto sin instinto
natural, al confuso laberinto
de esas desnudas peñas
te desbocas, te arrastras y despeñas?⁴³
Quédate en este monte,
donde tengan los brutos su Faetonte
que yo, sin más camino
que el que me dan las leyes del destino,
ciega y desesperada
bajaré la cabeza enmarañada
de este monte eminente,
que arruga al sol el ceño de su frente.

Ippogrifo violento
Che gareggiavi in corsa con il vento,
fulmine senza fiamma,
uccello dalle piume
senza colore, pesce senza squame,
e bestia senza istinto,
dove mai nel confuso labirinto
di queste rocce nude
ti sfreni, ti trascini e ti precipiti?
Rimani qui sul monte,
che anche le bestie abbiano un Fetonte;
mentre io, senz’altra via
che quella che il destino mi ha assegnato,
cieca e senza speranza,
scenderò l’intricata sommità
di quest’alta montagna
che brucia sotto il sole il suo cipiglio⁴⁴.

⁴² *Ivi*, p. 256, nota 7.

⁴³ Questo paragone del cavallo con una mappa su cui sono rappresentati i quattro elementi, fuoco, aria, acqua e terra ("fulmine", "uccello", "pesce" e "bruto") è molto frequente all’epoca, soprattutto in Calderón.

A proposito di questo incipit, va notato che, a partire dal secolo XVIII, la critica neoclassica si è mostrata particolarmente severa, mettendo insistentemente in evidenza l'improprietà e la sproporzione dell'astrusa invettiva posta sulle labbra di una donna sbalzata da cavallo. A tal proposito Francisco Rico⁴⁵ ha fatto acutamente notare che un tale espediente è stato usato dal drammaturgo per richiamare la massima attenzione dell'uditorio, creando una contrapposizione marcata tra il mondo prosaico della vita quotidiana e l'atmosfera favolosa del teatro. Per di più, a suo avviso, l'apostrofe è ricca di riferimenti alle più profonde problematiche di cui l'opera è pervasa (violenza, superbia, autodistruzione, ardua durezza della ricerca di sé, disumanità...), spunti non trascurati dai critici moderni e messi particolarmente in luce da Carmelo Samonà⁴⁶.

Altro momento di grande poesia e di profonda ribellione esistenziale, che apre la strada agli avvenimenti e che pone riflessioni molteplici ed importanti, è il primo monologo di Segismundo che, maledicendo la sua condizione di prigioniero, si interroga sulla libertà dell'uomo, un tema che occupa un posto essenziale nel dramma, *condicio sine qua non* per l'esistenza della responsabilità morale, il cui buono o cattivo esercizio conduce al premio ricompensa o alla punizione. Il lungo assolo del confinato Segismundo, è un inno alla libertà perduta. Le sue parole di avvio allo svolgimento dell'azione sembrano infatti contrapporre la prigionia degli esseri umani, simboleggiata dal confinamento che egli patisce nella torre, alla condizione libera di tutti gli altri animali e di tutte le cose della terra. Il proprio stato gli appare però aggravato dal fatto che tutti gli uomini hanno commesso il delitto di nascere, ma sembra che soltanto a lui sia stata riservata una sorte così spietata, tanto che si chiede quale altro misfatto abbia potuto compiere per meritare quello che patisce:

¡Ay mísero de mí, y ay infelice!
 Apurar, cielos, pretendo,
 ya que me tratáis así,
 qué delito cometí
 contra vosotros naciendo.
 Aunque si nació, ya entiendo

Ah sventurato me, ah me infelice!
 Cieli, esigo di sapere,
 poiché così mi trattate,
 che delitto ho mai commesso,
 nascendo, contro di voi.
 Ma capisco, essendo nato,

⁴⁴ Fausta Antonucci (a cura di), *Pedro Calderón de la Barca. La vita è un sogno*, cit., pp. 48-49, vv. 1-16.

⁴⁵ Francisco Rico, *El teatro es sueño*, in Francisco Rico, *Breve biblioteca de autores españoles*, Barcelona, Seix-Barral, 1990, pp.201-234.

⁴⁶ Carmelo Samonà, *Ippogrifo violento*, Milano, Garzanti, 1990, pp. 17-108.

qué delito he cometido;
bastante causa ha tenido
vuestra justicia y rigor,
pues el delito mayor
del hombre es haber nacido.

Sólo quisiera saber
para apurar mis desvelos
-dejando a una parte, cielos,
el delito del nacer-

¿qué más os pude ofender,
para castigarme más?
¿No nacieron los demás?
Pues si los demás nacieron,
¿qué privilegios tuvieron
que yo no gocé jamás?

Nace el ave, y con las galas
que le dan belleza suma,
apenas es flor de pluma,
o ramillete con alas,
cuando las etéreas salas
corta con velocidad,
negándose a la piedad
del nido que dejan en calma;
¿y teniendo yo más alma,
tengo menos libertad?

[...]

¿Qué ley, justicia o razón
negar a los hombres sabe
privilegios tan suave
excepción tan principal,
que Dios le ha dado a un cristal,
a un pez, a un bruto y a un ave?

quale delitto ho commesso:
causa sufficiente avete
per la giustizia e il rigore,
poiché il delitto maggiore
dell'uomo è l'essere nato.

Vorrei soltanto sapere,
per dar fine alle mie ansie,
- lasciando da parte, cieli,
il delitto della nascita -
in cosa son più colpevole.

Che il mio castigo è maggiore.
Non son forse nati gli altri?
E se gli altri son nati,
di che privilegio godono
che non è concesso a me?

Nasce l'uccello, e con quella
Livrea che gli dà bellezza,
è appena fiore di piume
o mazzolino con ali,
quando le stanze dell'etere
velocissimo attraversa,
sottraendosi al richiamo
del nido che giù abbandona;
ed avendo io più anima,
ho minore libertà?

[...]

Qual è la legge o giustizia,
che agli uomini sa negare
privilegio così dolce,
eccezione così nobile,
che hanno un cristallo ed un pesce,
una bestia ed un uccello?⁴⁷

L'uomo è purtroppo esposto ad una prigionia che non potrà mai essere sofferta dagli altri animali: quella della caverna platonica, la prigionia della non conoscenza, per la quale si nasce morti con la possibilità del "risveglio". Se così non fosse, Segismundo non potrebbe pervenire, dalla detenzione in catene alla conquista del libero arbitrio attraverso

⁴⁷ Fausta Antonucci (a cura di), *Pedro Calderón de la Barca. La vita è un sogno*, cit. pp.54-57 / 58-59, vv. 103-132 / 167-172. Si noti come l'accorato e risentito lamento sia scritto in *décimas*, la decima rima spagnola particolarmente adatta e usata in casi del genere. Lo schema metrico della *décima*, dieci versi ottonari, è ABBAACCDDC; la *décima* può essere intesa anche come una strofa formata da due *redondillas* (quartine di ottonari ABBA e CDDC) unite da un distico-cerniera AC: Dorothy C. Clark, *Redondilla and copla de arte menor*, in «Hispanic Review», vol. 9, n. 4, 1941, pp. 489-493.

un percorso iniziatico? «*Si fue mi maestro un sueño*»⁴⁸, afferma il principe nel suo breve passo di chiusura! Un processo educativo esperito in un sogno potrebbe peraltro alludere all'infondatezza dell'educazione medesima, per il fatto di "cigolare" intorno a cardini ideali non riscontrabili nella realtà; il lieto fine de *La vida es sueño* potrebbe contenere, come senso recondito, il pensiero di un'esistenza irrealizzabile, in quanto fondata sulla chimera di valori positivi. Ipotesi non adatta alla soluzione scenica tragicomica, che aspira alla soddisfazione dello spettatore, però insidiosamente nascosta nella tessitura drammatica.

Clotaldo, comunque, con cinismo di carceriere, e molto probabilmente non comprendendo il problema filosofico-esistenziale del prigioniero, così risponderà a Segismundo:

Si sabes que tus desdichas,
Segismundo, son tan grandes,
que antes de nacer moriste
por ley del cielo; si sabes
que aquestas prisiones son
de tus furias arrogantes
un freno que las detenga
y una rienda que las pare,
¿por qué blasonas? ...

Se sai qanto sono grandi
le tue sventure, che prima
di nascere eri già morto,
Segismundo, per decreto
del cielo; se sai che questi
ceppi devono esser freno
e redini che trattengano
i tuoi furori arroganti,
perché ti esalti? ...⁴⁹

Rosaura, che ha ascoltato il lamento disperato di Segismundo, non può fare a meno di manifestare a Clarín «*temor y piedad*», il timore e la pietà che le parole dell'uomo incatenato le hanno provocato: proprio le emozioni che la tragedia deve essere capace di suscitare nell'animo secondo la teoria aristotelica. Il principe si accorge di essere stato ascoltato: un'offesa al suo onore, un'offesa da cancellare con la morte. Tuttavia, di fronte all'intruso che s'inginocchia chiedendo perdono, si commuove e si sente rapito, in un modo che va oltre le apparenze, che indica un'attrazione quasi avvertita da una sensibilità sconosciuta, capace di cogliere la natura femminile oltre la veste maschile («y cuando te miro más, / aun más mirarte deseo»⁵⁰), ma anche, nella dimensione allegorica che adombra la visione platonica dell'opera, una sete di conoscenza attraverso la bellezza e, finalmente, il manifestarsi di una diversità che rompe l'unico modello da sempre sperimentato (*yo / aqui*

⁴⁸ «Se ho avuto per maestro un sogno», Fausta Antonucci (a cura di), *Pedro Calderón de la Barca. La vita è un sogno*, cit. pp. 252-253, v. 3306.

⁴⁹ *Ivi*, pp. 66-69, vv. 319-327.

⁵⁰ «E più ti guardo più ho / desiderio di guardarti», vv. 225-226; Segismundo è assalito da una "sete" di sguardi quasi da idropisia (*Ojos hidrópicos*, scrive Calderón al verso seguente).

tan poco del mundo sé, io qui / so così poco del mondo, a cui si aggiunge *nunca vi ni hablé / a un hombre solamente*, ho visto e parlato / sempre ad un uomo soltanto⁵¹). L'incanto è avvertito in maniera talmente profonda, che il Principe farebbe di tutto per difendere quella ibrida e conturbante figura dal suo carceriere, accortosi dell'intrusione ed accorso, che per di più la legge obbliga ad arrestare e condurre a morte la coppia introdottasi abusivamente nella prigione.

Dopo una serie di scene ricche di *coups de Mástre*, come la scoperta che il presunto figlio di Clotaldo è in realtà una figlia, o come la rivelazione da parte del re dell'esistenza e della condizione di recluso di un figlio, nel Secondo Atto Segismundo, tra la confusione e la meraviglia, si risveglia a corte, dove suo padre ha voluto che fosse portato in stato di narcosi. Clotaldo gli rivela quanto e perché è accaduto, facendogli scoprire la sua identità di Principe. La reazione di Segismundo è violentissima, né potrebbe essere diversamente. Il carceriere, che si salva a stento, è minacciato di morte, mentre tutti gli incontri con i vari protagonisti, Astolfo, Estrella, Basilio, Rosaura, si rivelano conflittuali. In questi frangenti Calderón de la Barca mostra la sua maturità e la sua abilità di drammaturgo, la raffinata capacità di tracciare con evidenza il profilo psicologico dei singoli personaggi. In particolare Segismundo, come una belva affamata liberata da una gabbia, disorientato dall'abbagliante realtà che si contrappone all'angusta penombra della prigionia del corpo e della mente, aggredisce chiunque minimamente gli si contrapponga: getta dalla finestra un cortigiano che dialetticamente lo contrasta, per punirlo in forza di una capricciosa ripicca e magari per ammonire gli altri a fare uso con lui delle "buone maniere"; minaccia Rosaura di violenza sessuale, tenta di uccidere Clotaldo e non esita a voler duellare con Astolfo che tenta di difendere il carceriere. Del resto le prime parole che Segismundo aveva rivolto a Clotaldo, dopo aver da lui appreso la sua vera identità e le ragioni della prigionia subita, erano state ben illuminanti:

Pues, vil, infame, traidor,
¿qué tengo más que saber,
después de saber quien soy,
para mostrar desde hoy
mi soberbia y mi poder?

Vile, infame e traditore
che devo sapere ancora,
sapendo ormai chi sono,
per mostrare da oggi in poi
la mia superbia e potere?⁵²

⁵¹ Sono versi tratti dalle decime con cui Segismundo si rivolge a Rosaura nei vv. 190-242.

⁵² Fausta Antonucci (a cura di), *Pedro Calderón de la Barca. La vita è un sogno*, cit. pp. 126-127, vv. 1295-1299.

Un programma dispotico che prospetta una gestione del potere priva di limiti, un'era di violenza che porterà alla rovina il sovrano e il suo regno. Facile dedurre, a questo punto, che non sono state le congiunture astrologiche a provocare l'avveramento dell'oroscopo, ma che fu la "libera scelta" del re Basilio, di far crescere il figlio in isolamento e allo stato di bruto, a produrre il *monstruo*, insieme essere brutale e prodigio, come annuncia l'etimologia, fenomeno «esorbitante dall'ordine naturale delle cose»⁵³.

D'altra parte, il modo in cui Segismundo è stato "allevato", rinchiuso in una torre e defraudato di ogni affetto umano, sarebbe sufficiente ad offrire una giustificazione, quanto meno poetica, del suo comportamento; è la ragione per cui l'autore del dramma mostra nei confronti del Principe chiara empatia piuttosto che riprovazione severa, evidenziando, ma comprendendo, l'ambiguità di un temperamento che, fermo agli esordi del processo conoscitivo (alle ombre sulla parete della caverna, per metafora), non ha avuto occasione e tempo per discernere gli opposti (bene-male, giusto-ingiusto e così via) e per governarli. Tuttavia, nella prospettiva pedagogica che informa l'opera, non ci si può aspettare che non si abbatta su Segismundo "l'educativo castigo" di essere ricondotto in prigione.

Astolfo, da parte sua, viene colto nella sua indole insidiosa e servile, tesa alla ricerca del piacere dei sensi e indirizzata all'insopprimibile aspirazione al regno. Peculiari del suo temperamento adulatorio e infido, capaci di ammantare anche l'invidia covata, sono le parole che egli rivolge a Segismundo, contrassegnate da scelte lessicali, grammaticali e stilistiche adatte a sottolineare finemente, con una felice modalità barocca, le dissimulate intenzioni:

¡Feliz mil veces el día,
oh príncipe, que os mostráis
sol de Polonia, y llenáis
de resplandor y alegría
todos estos horizontes
con tan divino arrebol;
pues que salís como el sol
de debajo de los montes!
Salid, pues, y aunque tan tarde

Sia felicissimo il giorno,
Principe, che vi mostrate,
sole polacco, e riempite
di splendore e gioia tutti
gli orizzonti del Paese
con fulgore prodigioso⁵⁴,
sorgendo, come fa il sole,
dalle viscere dei monti!
Sorgete, e, se si incorona

⁵³ Voce *Prodigio* in Giacomo Devoto, Giancarlo Oli, *Vocabolario della lingua italiana*, a cura di Luca Serianni e Maurizio Trifone, Milano, Le Monnier, versione elettronica, 2014.

⁵⁴ *Arrebol* è il colore rosso che assumono le nuvole all'aurora e al tramonto.

se corona vuestra frente
del laurel resplandeciente,
tarde muera.

tardi del fulgido alloro
la vostra fronte, altrettanto
tardi muoia⁵⁵.

Basilio, se non è il Cronos che divora la prole per l'incubo di essere detronizzato da uno dei suoi figli, certamente è paragonabile ad Urano⁵⁶, per quanto la sua scelta possa apparire etica in relazione al fatto di mirare alla salvaguardia della sana gestione del potere e dei sudditi, minacciati dalla tirannide, suggerita insomma da una sorta di Ragion di Stato. Certo che, al primo confronto con il figlio, anziché tentare di riconoscere i torti inflitti e recuperare un affetto mai dimostrato e tanto meno ricevuto, rimprovera Segismundo per l'uccisione del cortigiano, ricevendo inevitabilmente in cambio la reazione orgogliosa e amara, e certamente piena di rancore, da parte di chi, più che accreditargli la dovuta paternità, trova da rinfacciargli i patimenti riservatigli dal suo cinismo di aguzzino.

Un padre que contra mí
tanto rigor sabe usar,
que con condición ingrata
de su lado me desvía,
como a una fiera me cría,
y como a un monstruo me trata
y mi muerte solicita,
de poca importancia fue
que los brazos no me dé,
cuando el ser de hombre me quita.

Un padre che ha dimostrato
con me tanta crudeltà,
che con fermezza spietata
dal suo fianco mi allontana,
come una belva mi cresce
e come un mostro mi tratta,
e la mia morte procura,
è di ben poca importanza
che non mi offra il suo abbraccio
se l'essere uomo mi toglie⁵⁷.

Si tratta di un modo inconsueto di far emergere il conflitto generazionale che contraddistingue e tormenta, senza distinzione di culture o di epoche, i rapporti fra genitori e figli. È tanto più insolito perché Calderón non presenta il confronto, più esteso del passo riportato, dal momento che riempie circa cento versi (1444-1546), alla luce del modulo legato alla "voce del sangue", né tanto meno al topos che considera il sangue nobile come portatore di qualità genetiche inalterabili, qualunque sia l'ambiente in cui il soggetto nobile viva il tempo della crescita che conduce alla maturità. Come si è detto, il carattere di

⁵⁵ Fausta Antonucci (a cura di), *Pedro Calderón de la Barca. La vita è un sogno*, cit. pp. 128-131, vv. 1340-1351.

⁵⁶ Secondo la Teogonia concepita da Esiodo, Cronos evirò il padre Urano che, nel timore di perdere la signoria del mondo, teneva i figli in prigione. Sposo di Rea, per lo stesso timore del padre, prese a divorare i figli appena nati, finché Rea riuscì a salvare Zeus, che di fatto sarebbe divenuto signore dell'Olimpo.

⁵⁷ Fausta Antonucci (a cura di), *Pedro Calderón de la Barca. La vita è un sogno*, cit. pp. 138-139, vv. 1478-1487.

Segismundo oscilla fra poli opposti, i quali non trovano fra loro equilibrio, al punto che di volta in volta prende il sopravvento l'uno o l'altro, il positivo o il negativo, in relazione alle svariate circostanze e perfino in rapporto agli umori. Tiranneggiato, egli risponde da tiranno, essendo stato oggetto di abusi, reagisce abusando, avendo sopportato angherie senza limiti, ignora a sua volta i confini e restituisce comportamenti che ricalcano quelli sofferti.

Il ritorno alla condizione di prigionia è, come si diceva, inevitabile, anche se l'esperienza "onirica", come presto sarà evidente, ha avviato una metamorfosi, motivo ricorrente nella produzione calderoniana, che porterà "l'eroe" ad andare oltre i velami delle apparenze, a scoprire la vanità delle esperienze immanenti, a cogliere quanto il sogno e la morte hanno fra loro in comune. Nel monologo di Segismundo che si risveglia nella torre emerge l'idea del *desengaño*, la consapevolezza «que toda la vida es sueño»⁵⁸, insieme con l'intuizione dell'esistenza come fatto scenico, come "gran teatro del mundo", allegoria su cui è incentrato l'omonimo *auto sacramental* composto dal drammaturgo in epoca quasi contemporanea a quella che andiamo analizzando⁵⁹.

Il risveglio nella torre ha la doppia valenza della ripresa dal torpore indotto dal narcotico e l'accendersi di una coscienza ormai educata, che porterà gradualmente il Principe a smentire i presagi degli astri. Passo dopo passo, anche attraverso l'assistenza di Clotaldo, tornato a custodirlo nella reclusione, Segismundo abbandona la *tabula rasa* su cui l'esperienza sognata ha inciso la determinante esperienza esistenziale, attraverso il platonico ricordare che è conoscenza. Per bocca di Clotaldo, che replica alla confessione di Segismundo di aver tentato due volte di ucciderlo nel sogno, Calderón non trascura l'insegnamento pedagogico ispirato ai principi cristiani, attraverso una massima basilare:

Mas en sueños fuera bien
entonces honrar a quien
te crió en tantos empeños,
Segismundo, que aun en sueños
no se pierde el hacer bien.

Ma allora anche in sogno avresti
fatto bene a rispettare
chi ti ha cresciuto fra tante
difficoltà, Segismundo;
che neanche in sogno si perde
ad agire per il meglio»⁶⁰.

⁵⁸ Verso 2186.

⁵⁹ L. Gentilli, G. Mazzocchi, J. Sepúlveda (a cura di), *Antologia della letteratura spagnola*, Vol. 2: *I Secoli d'Oro*, Milano, LED, 1998, p. 496.

⁶⁰ Fausta Antonucci (a cura di), *Pedro Calderón de la Barca. La vita è un sogno*, cit. pp. 180-181, vv. 2143-2147.

Le parole colpiscono il bersaglio, e il principe esorta se stesso: «È vero, e allora reprimi / questo carattere fiero, / questa furia ed ambizione, / se mai tornerai a sognare»⁶¹.

I rapidi tempi della scena potrebbero far pensare ad un'inverosimile folgorazione "sulla via di Damasco", ma la verità è che Segismundo non può non constatare, dopo aver vissuto decenni di immutabile e limitata esperienza nell'angusto spazio del carcere, la fugacità fulminea del sogno, e dunque della "vita" conosciuta, appresa, nella parentesi onirica. Inoltre le parole del secondino aprono la mente del Principe alla comprensione di un'altra verità: quello che si dà è facile che si riceva, soprattutto nei casi in cui ciò che viene dato offende. In altre parole, chi maltratta il prossimo può, in occasioni future e a ruoli magari invertiti, essere a sua volta maltrattato. Esattamente la circostanza in cui si ritrova Segismundo che, avendo a Palazzo infierito su Clotaldo, si ritrova adesso suo prigioniero nella torre. Nel graduale processo di "apprendimento", questa scoperta appare inizialmente magari più una scelta opportuna che etica, pur rivestendo le sfumature del sentimento parentale, poiché paradossalmente Clotaldo è stata l'unica figura possibile di "padre" che il Principe ha potuto conoscere da recluso. Non a caso nel terzo atto egli concederà a Clotaldo un abbraccio che suo padre Basilio non avrà mai⁶²!

A questo punto è bene soffermarsi sul concetto di "sogno", che da ora in poi, nel dramma, è particolarmente ricorrente. Nonostante Basilio e Clotaldo facciano di tutto per far credere a Segismundo che la realtà è la prigione, che coincide poi con il "risveglio", e che l'esperienza onirica è stata una parentesi tra la condizione precedente e il ritrovato stato seguente, il sentimento che il Principe nutre per Rosaura funge da *trait d'union* razionale fra le due esperienze vissute, come a voler dire che esse devono essere espressione di un *continuum* in cui soltanto gli ambienti si sono modificati:

De todos era señor,
y de todos me vengaba;
sólo a una mujer amaba...
que fue verdad, creo yo,
en que todo se acabó,
y esto sólo no se acaba.

Ero di tutti signore,
di tutti mi vendicavo.
Soltanto una donna amavo;
e credo sia stato vero,
perché tutto è ormai svanito,
quello solo non svanisce⁶³.

⁶¹ *Ivi*, vv. 2148-2152.

⁶² Cfr. N. Von Prellwitz, «De tus brazos me retiro»: gestos del conflicto padre-hijo en 'La vida es sueño', in *Giornate calderoniane, Calderón 2000*, a cura di E. Cancelliere, Palermo, Flaccovio, 2003, pp. 127-140.

⁶³ Fausta Antonucci (a cura di), *Pedro Calderón de la Barca. La vita è un sogno*, cit., pp. 180-181, vv. 2132-2137. Da osservare come «Calderón insista nel mantenere la confusione tra sogno e realtà, salvando però l'amore come l'unico

Da questa riflessione scaturisce la consapevolezza che il titolo dell'opera proclama: tutta la vita è un sogno, «perché se quello che ho visto / così tangibile e certo / è stato un sogno, altrettanto / ciò che vedo sarà incerto» (vv.2102-2105). Ma allora

¿Qué es la vida? Un frenesí.
¿Qué es la vida? Una ficción,
una sombra, una ilusión,
y el mayor bien es pequeño;
que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueños son.

Che è la vita? Ansia febbrile.
Che è la vita? Un'illusione,
solo un'ombra, una finzione,
e il più grande bene è piccolo;
ché tutta la vita è un sogno,
ed i sogni, sogni sono⁶⁴.

Per quanto questi splendidi versi sembrino ispirati da un ascetismo di radice cattolica, essi appaiono più riconducibili ad una visione stoica dell'esistenza, se è vero che il risveglio dal sogno esistenziale non è l'aldilà, ma la morte, come annunciano in modo inconfutabile i versi 2166-2167: «viendo que ha de despertar / en el sueño de la muerte»⁶⁵. In modo molto più evidente è tutto il monologo che chiude il Secondo Atto che evidenzia il legame tra il pensiero di Calderón e quello di Seneca. Basterebbe il termine *frenesi*, che dice della rincorsa ai fatui beni terreni, al potere, alla ricchezza, alla gloria, miraggi alienanti che dimenticano che il *plauso* (e tutto ciò che ruota intorno ad esso) «è solo un prestito, scritto / nel vento, e lo muta in cenere / la morte» per rendersi conto della prossimità delle idee calderoniane a quelle del massimo esponente dello stoicismo eclettico di età imperiale (nuova Stoà)⁶⁶.

L'influenza senechiana è particolarmente evidente all'inizio del Terzo Atto, quando Segismundo sembra negarsi all'offerta della libertà e del potere da parte dei rivoltosi che lo vogliono sul trono «por fe / te aclamamos señor nuestro»⁶⁷: apatia e atarassia stoiche emergono nitidamente dalle sue riflessioni:

[...] Y pues sé
que toda esta vida es sueño,
idos, sombras, que fingís
hoy a mis sentidos muertos
cuerpo y voz, siendo verdad

[...] Ma ora che
so che questa vita è un sogno,
andate via, ombre, che oggi
fingete ai miei morti sensi
di aver corpo e voce, quando

sentimento capace di durare. Questa caratteristica era già stata evidenziata da Quevedo in tutta la sua poesia d'amore». Cfr. Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, Editor original Pepotem2 (r1.0), Epublibre, p. 88 di 149, vv. 2132-2137, nota 181. L.D.S.D.

⁶⁴ Fausta Antonucci (a cura di), *Pedro Calderón de la Barca. La vita è un sogno*, cit., pp. 182-183, vv. 2182-2187.

⁶⁵ «Pur sapendo che il risveglio / coinciderà con la morte!», *Ivi*, pp. 182-183, vv. 2166-2167.

⁶⁶ «Sullo stoicismo ne *La vida es sueño* cfr. Fausta Antonucci (a cura di), *Pedro Calderón de la Barca. La vita è un sogno*, cit., p. 85.

⁶⁷ «Acclamato / signore nostro per fede», *Ivi*, pp. 190-191, vv. 2278-2279.

que ni tenéis voz ni cuerpo;
 que no quiero majestades
 fingidas, pompas no quiero,
 fantásticas ilusiones
 que al soplo menos ligero
 del aura han de deshacerse,
 [...]
 para mí no hay fingimientos;
 que, desengañado ya,
 sé bien que la vida es sueño.

né voce né corpo avete;
 perché non voglio grandezze
 false, parate non voglio
 immaginarie, illusioni
 che a un soffio appena più forte
 si dissolvono nel vento.
 [...]
 Con me non riuscite a fingere,
 che, dal disinganno edotto,
 so già che la vita è un sogno⁶⁸.

In seguito, nel dramma, prevarrà l'impegno morale, che potrà essere affrontato in base all'esperienza vissuta, alla conoscenza acquisita, attrezzate per guidare l'azione di governo alla luce opportuna della consapevolezza, della prudenza e del senno⁶⁹.

Del resto in Calderón l'oscillazione caratteristica del pensiero neostoico fra la solitaria vita ascetica e l'impegno politico, propende per la seconda soluzione, aperta all'unico contesto possibile in cui possa essere applicato quell'*obrar bien* che Clotaldo ha impresso nella mente e nel cuore di Segismundo.

L'opportunità che ora si presenta al Principe non patisce tuttavia la degradazione dell'opportunismo. Non a caso, quando nella nuova disposizione psicologica e morale si verifica un nuovo incontro con Rosaura, Segismundo non dà peso alla voce oraziana che risale dai secoli, non afferra l'occasione, ma «memore che i piaceri sono «llama hermosa / che le convierte en cenizas / cualquiera viento que sopla»⁷⁰ mira a ciò che è eterno «a lo eterno»; sorprendentemente, però, non ad un'imperitura sopravvivenza trascendente, ma ad un inestinguibile umano, «dove le glorie non dormono / né le grandezze riposano»⁷¹ (vv. 2983-85), recuperando piuttosto il pensiero classico anziché inclinare verso la soprannaturale istanza cristiana, imperiosamente dettata dall'atmosfera controriformistica.

È il momento in cui la figura del protagonista attinge la dimensione eroica, veste quella suprema aspirazione all'onore che è uno dei cardini intorno ai quali ruota l'epoca barocca spagnola e sul quale si fondano l'istanza e il problema della sana gestione del potere esercitato da una monarchia assoluta. Per giunta la rinuncia di Segismundo esprime un

⁶⁸ *Ivi*, pp. 192-195, vv. 2320-2330 / 2341-2343.

⁶⁹ *Ivi*, pp. 194-195, vv. 2361-2367.

⁷⁰ *Ivi*, pp. 232-233, vv. 2979-2981.

⁷¹ *Ivi*, pp. 232-233, v. 2982, vv. 2983-2985.

romanticismo *ante litteram* che Calderón riesce a fondere al concetto di dignità, essenziale al senso del vivere, distintivo dell'animo nobile, non per sangue, ma per altezza di sentimenti, per coraggio, per coerenza, luce che si contrappone alla punita paurosa natura incarnata dal *gracioso* Clarín, esclusivamente legata ai bisogni più elementari, per quanto vitali, dell'esistenza. È significativo che un profilo così dimesso abbia il castigo della sorte, quasi non meritando quello del rifiuto sociale: una pallottola vagante estingue chi nascondendosi espone alla pena la sua pochezza: «no hay seguro camino / a la fuerza del destino»⁷²! almeno per chi non ha la forza del *faber fortunae suae*.

Assistendo alla fine di Clarín il re Basilio comprende tutti i propri errori, ma trova il coraggio di riscattarli affrontando la morte senza paura ed esibendo la spettacolare tragedia di un monarca inginocchiato ai piedi del figlio ribelle, di una ribellione che però si staglia come insolitamente lecita, come l'unica forma possibile di difesa dal sopruso. Le parole di Segismundo vogliono rendere esemplare la sorte riservata a chi, per evitare il pericolo di un male, escogita come rimedio un male peggiore:

Sirva de ejemplo este raro
espectáculo, esta extraña
admiración, este horror,
este prodigio; pues nada
es más, que llegar a ver
con prevenciones tan varias,
rendido a mis pies a mi padre
y atropellado a un monarca.
Sentencia del cielo fue;
por más que quiso estorbarla
él, no pudo

Ne sia esempio questo raro
spettacolo, questa strana
meraviglia, questo orrore
questo prodigio; ché nulla
convince più che vedere,
pur con tante precauzioni,
sconfitto ai miei piedi un padre
ed oltraggiato un monarca.
Era sentenza del cielo;
pur cercando in ogni modo
di impedirla, egli ha fallito⁷³.

È l'apice della vicenda e dello spettacolo. Segismundo ha la spada sguainata e la narrazione sembra aperta alla prospettiva del parricidio, la "nobiltà" e la magnanimità del rinato, o nato per la prima volta, Principe, è in pericolo, ma... Ecco che le intenzioni pedagogiche insite nella *fabula* lentamente srotolata svelano che il momento si risolve con l'intervento di una superiore volontà salvifica.

⁷² «Nessuna via è al riparo / dalla forza del destino», *Ivi*, pp. 238-241, vv. 3089-3090.

⁷³ *Ivi*, pp. 246-249, vv. 3228-3238.

Il Segismundo calderoniano emerge nel riquadro della scena come emblema della libertà, come diritto e come conquista, che rifiorisce, dall'autoritarismo dispotico, luminosamente rigogliosa.

4.6 Metrica, linguaggio e stile

Il teatro spagnolo del secolo barocco è caratterizzato dalla composizione in versi polimetrici, nel senso che i drammaturghi usano una gran varietà di soluzioni sia dal punto di vista prosodico che metrico. Le scelte sono naturalmente legate ad esigenze di struttura, ma soprattutto a istanze espressive che possono sfuggire al lettore che non abbia dimestichezza del rapporto tra la “musica” della parola e i concetti che questa esprime. Sicuramente il pubblico spagnolo che frequentava gli spettacoli teatrali nel secolo XVII doveva cogliere almeno i cambiamenti di ritmo nella recitazione, e viverne la funzione se non in maniera competente, quanto meno in modo istintivo, soprattutto nel legame che stringeva i mutevoli accenti della recitazione al contenuto della narrazione, anche perché spesso il cambiamento di ritmo si connetteva con il cambiamento di scena. Ne *la vida es sueño*, in particolare, questo fenomeno è costante.

Come si è già avuto modo di sottolineare, le *silvas*, la novità metrica più sorprendente offerta da Calderón, erano strofe usate per dare risalto a stati d'animo caratterizzati dal dolore o dal rammarico, se non da entrambi, come nel monologo iniziale di Rosaura o in quello di Segismundo. Allo stesso modo, l'uso isolato delle *quintillas*⁷⁴ o delle ottave ariostesche dava risalto ad episodi bellici o con riferimenti guerreschi.

In ogni caso l'impalcatura metrica dell'opera in esame è basata sul *romance*, una forma astrofica in ottonari che rimano nei versi pari in maniera assonante⁷⁵, usata soprattutto nelle sequenze narrative. Rispetto a Lope de Vega, Calderón riduce l'uso della *redondilla*,

⁷⁴ La *quintilla* è una strofa di cinque versi di ottosillabi (qualche volta meno), caratteristica della metrica castigliana, con due rime consonantiche distribuite alla luce del criterio che tre versi consecutivi non possono rimare fra loro, né terminare in un distico o essere senza rima. Esempari, ne *La vida es sueño*, sono i passi ai vv. 475-599 e 2428-2491. Strofe di cinque versi, denominate *limerick*, caratterizzano anche la metrica inglese.

⁷⁵ La rima assonante è considerata rima imperfetta, avendo suono simile (vocali coincidenti) e non identico a partire dall'ultimo accento tonico dei versi.

strofa composta da quattro versi ottosillabi con distribuzione metrica rispondente agli schemi *abab*, oppure *abba*, agli scambi dialogici vivaci e polemici (come, ad esempio, nei versi 1224-1547).

Schematicamente le forme metriche usate ne *La vida es sueño* si possono elencare come segue.

PRIMERA JORNADA

Silva: strofa formata da endecasillabi e settenari in rima consonante.

Versi 1-102 (dall'inizio al primo monologo di Segismundo).

Decimas: strofe di dieci versi di otto sillabe che rimano secondo lo schema *abbaaccddc*.

Versi 103-272 (cioè fino alla fine della scena II).

Romance: serie di otto sillabe con rima assonante nei versi pari.

Versi 273-474 (fino alla fine della scena IV).

Quintilla: strofa di cinque ottonari che rimano in assonanza, secondo le norme descritte.

Versi 475-599 (fino all'inizio della scena VI).

Romance: versi 600-985 (fino alla fine del Primo Atto).

SEGUNDA JORNADA

Romance: versi 986-1223 (fino alla fine della scena II).

Redondilla: strofa di quattro versi ottonari che rimano in consonanza secondo gli schemi *abab* o *abba*.

Versi 1224-1547 (fine della scena VI).

Silva: versi 1548-1723 (fine della scena X).

Romance: versi 1724-2017 (fine della scena XVI).

Decimas: versi 2018-2187 (fine della II giornata).

TERCERA JORNADA

Romance: versi 2188-2427 (fine della scena IV).

Octava real: strofa di otto versi endecasillabi che rimano in consonanza secondo lo schema *abababcc*.

Versi 2428-2491 (scena finale VII).

Redondilla: versi 2492-2655 (scena finale VIII).

Silva: versi 2656-2689 (tutta la scena IX).

Romance: versi 2690-3015 (fino alla fine della scena X)

Redondilla: versi 3016-3097 (quasi fin verso la fine della scena XIII).

Una caratteristica di cui l'analisi metrica de *La vida es sueño* deve tener conto è che i versi dell'opera sono tutti piani o tronchi, nel senso che l'ultima parola dei versi non è mai sdrucciola.

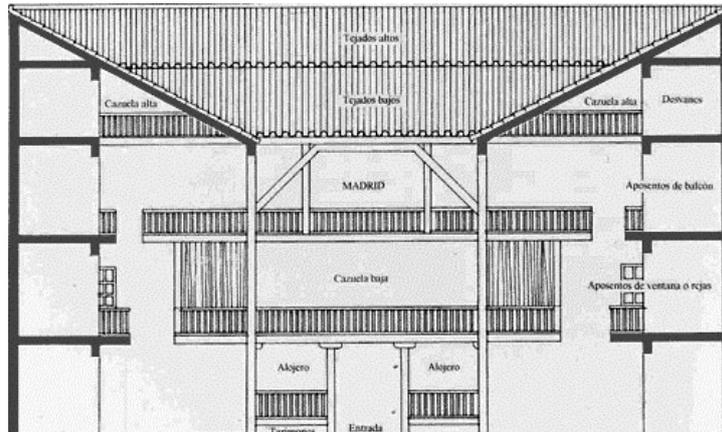
Per quanto concerne lingua e stile, va tenuto conto del fatto che Calderón scrive quando la poetica barocca è nel pieno del suo sviluppo. Le peculiarità che si rilevano nel culteranismo e nel conceptismo del Seicento spagnolo, trovano nel suo stile magistrale fusione. Il drammaturgo fa uso di grande varietà strofica, frequenti contrasti, immagini luminose e suggestive, iperboli, aggettivi colti, simboli intrecciati, allusioni mitologiche. D'altro canto i suoi stessi personaggi, che mancano in genere di fisionomia, dal momento che non vengono mai descritti nelle loro caratteristiche fisiche, hanno una forte impronta barocca nei loro "lineamenti psicologici": sono violenti, dai tratti enfatici e dal carattere marcato.

4.7 *La messa in scena de La vida es sueño*

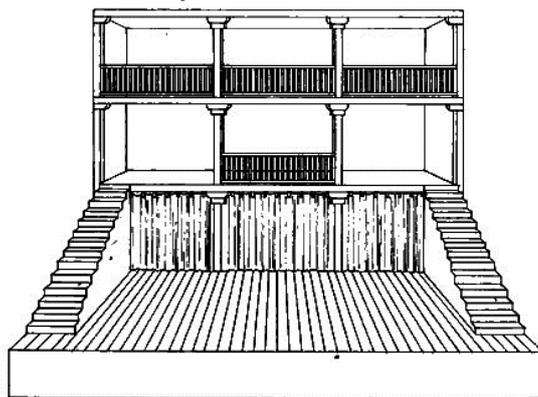
La tragicommedia *La vida es sueño* è stata scritta per essere rappresentata in un *corral de comedias*, come dimostra la semplicità dei mezzi necessari per la sua messa in scena. Poiché l'azione si svolge in un ristretto numero di luoghi (la torre, i suoi dintorni e il palazzo regale), la sua rappresentazione non richiede grandi e complicate macchine sceniche o impegnative risorse scenografiche, come nelle opere di palazzo. Una semplice rampa laterale, il palcoscenico con i suoi corridoi e le sue tende - con l'apertura o la chiusura delle quali venivano segnati gli spazi - e la fantasia dello spettatore erano sufficienti per la messa in scena.

L'opera venne probabilmente presentata per la prima volta nel 1635 in uno dei due teatri che operavano a Madrid, teatri che rispondevano al modello del cortile o del *corral* in cui le compagnie professionali avevano iniziato ad esibirsi in Spagna nel *Siglo de oro* nella seconda metà del XVI secolo: il Corral del Príncipe, ubicato dove sorge attualmente il

Teatro Español, e il Corral de la Cruz, situato nell'attuale tratto tra Calle Espoz e Mina, Calle de la Cruz e Plaza del Ángel.



Per comprendere visivamente la messa in scena de *La vida es sueño*, vanno presi in considerazione tre elementi della struttura adibita alle rappresentazioni: il palco centrale (*tablado*), un'espansione laterale (assito denominato *tabladillo*), in grado di permettere la collocazione di una scala, il livello degli spogliatoi e dei costumi, e il primo corridoio. Si può infatti supporre che il secondo corridoio non dovesse essere utilizzato e che rimanesse coperto dalle tende o scoperto, ma chiuso dalle ringhiere, come mostrato nel disegno.



Nel primo corridoio, al vano aperto di sinistra, si appoggia una sorta di gradinata, decorata con rami, naturali o artificiali, e alcune pietre finte, atte a raffigurare una montagna. Un allestimento che si riferisce alla prima e spettacolare scena de *La vida es sueño*, suggerito dalla didascalia: «Sale en lo alto de un monte Rosaura en hábito de hombre, de camino, y en representando los primeros versos va bajando»⁷⁶. Quindi Rosaura, con farsetto di pelle e

⁷⁶ «Compare in alto, su un monte, Rosaura, vestita da uomo, in abiti da viaggio, e mentre recita i primi versi scende verso il palcoscenico», Fausta Antonucci (a cura di), *Pedro Calderón de la Barca. La vita è un sogno*, cit., pp. 48-49.

stivali alti, appare nello spazio laterale sinistro del primo corridoio, dove sono simulate le aspre rocce di una china boscosa e, da lì, dove poggia la rampa a gradoni che raffigura il pendio, comincia a scendere, mentre recita *las silvas*⁷⁷, con il ritmo concitato adatto all'irritazione per la sua violenta caduta da cavallo. «La cabeza enmarañada / deste monte eminente»⁷⁸ si abbassa, con la necessità che la rampa sia ricoperta con qualche accenno di vegetazione arborea. Solo dopo che Rosaura avrà raggiunto le tavole del palco, apparirà nello stesso spazio del corridoio il servitore Clarín, seguendo il medesimo percorso della padrona.

Sappiamo, dalle parole di Rosaura del verso 52, «alla luce indecisa del crepuscolo»⁷⁹, che sta scendendo il buio. Ma la luce doveva avere una rappresentazione strettamente convenzionale nei *corrales* del *Siglo de oro*, perché erano caratterizzati da spazi aperti e gli spettacoli si tenevano in pieno giorno, verso le 14.00 in inverno e verso le 16.00 in estate. Così quando ai versi 53-54 Rosaura dice che le sembra di scorgere un edificio, è più che probabile che nel punto che attira la sua attenzione appaia una torcia o una lanterna per segnalare, sempre in modo convenzionale, questa percezione. L'edificio che si rivelerà essere la torre dove è imprigionato Segismundo, viene descritto come un palazzo molto basso, ma di rozza struttura, tanto da sembrare un masso rotolato dalla cima della montagna, circondato da una solitudine selvaggia, quasi una roccia tra le rocce. Entrambi gli attori si avvicinano con circospezione, attraverso il palco, allo spazio centrale del livello del palcoscenico, solitamente denominato *vestuario* (camerino). In questo spazio trovano una porta realizzata con telai scorrevoli: la porta viene aperta; dietro si scorge una tenda che rimane chiusa fino al momento in cui Segismundo comincerà a parlare, magari pronunciando i suoi primi lamenti (*Ah sventurato me, ah me infelice!*) con la tenda ancora chiusa, attraverso la quale filtra una luce fioca e, naturalmente, giunge un rumore di catene, come indica la didascalia dopo il verso 72. Quando Rosaura dichiara, poco più avanti, di vedere una

⁷⁷ Nella metrica castigliana si tratta di sequenze di versi, con tendenza antistrofica (cioè di estensione indeterminata), formate da settenari ed endecasillabi, la cui pratica fu avviata da Francisco de Rojas Zorrilla e da Luis de Góngora nel XVII secolo; Cfr. Antonio Quilis, *Métrica española*, op. cit.

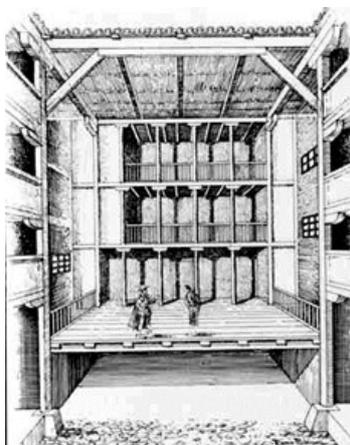
⁷⁸ «L'intricata sommità / di quest'alta montagna», Fausta Antonucci (a cura di), *Pedro Calderón de la Barca. La vita è un sogno*, cit., pp. 48-49, vv. 14-15.

⁷⁹ «A la medrosa luz che aún tiene el día», Fausta Antonucci (a cura di), *Pedro Calderón de la Barca. La vita è un sogno*, cit., pp. 51-52.

prigione buia e di scorgere “un vivo cadavere” in abiti da belva, la tenda alla quale si trova davanti deve essere completamente tirata.

Dopo il monologo di Segismundo, Rosaura e Clarín si avvicinano al prigioniero che si è mosso, lui pure, uscendo sul palcoscenico con atteggiamento aggressivo: *Ásela*, la afferra, indica la didascalia.

L'ingresso di Clotaldo, armato di fucile, e del seguito di soldati mascherati, avviene attraverso lo spazio o apertura di destra, una volta tirata la tenda. Successivamente viene di nuovo chiusa la porta della prigione di Segismundo, il quale si sentirà comunque continuare a parlare senza più esser visto, finché, dopo il verso 474 tutti rientrano attraverso l'apertura laterale destra del palco. Infine vengono chiusi con le tende tutti gli spazi, compreso quello nel quale erano entrati in scena Rosaura e Clarín.



La scena, che si svolge sempre sul palcoscenico, si sposta nel palazzo reale. La didascalia recita: «Da una parte entra Astolfo con seguito di soldati, dall'altra Estrella con dame. Suona una musica». L'ingresso in scena avviene, rispettivamente, attraverso gli spazi laterali, dove la tenda è stata ritirata. La musica proviene dall'interno⁸⁰. Poco dopo, prima del verso 580, con l'indicazione «Tocan», cioè tocco, con allusione al rullo dei tamburi, Basilio esce con il suo séguito dallo spazio centrale liberato dal sipario. Dopo il verso 856, una volta che Basilio ha narrato la storia di Segismundo e i progetti che ha per lui, entrano tutti dagli spazi laterali.

⁸⁰ *Ivi*, p. 77: «L'entrata in scena contemporanea di due personaggi, ciascuno da una delle due porte laterali che si aprono nella facciata di fondo del palcoscenico spesso serve a visualizzare, nel teatro di Calderón, un'opposizione o un contrasto fra i due. Gli spettatori potevano capire che l'azione si è spostata a palazzo osservando gli abiti degli attori che entravano in scena (in questo caso quelli di Astolfo ed Estrella, sicuramente sfarzosi), e, magari, qualche elemento di arredo collocato nel vano centrale in fondo al palcoscenico». Sul valore metonimico degli elementi scenografici nel teatro commerciale del *Siglo de oro*, cfr. Maria Grazia Profeti, *Introduzione allo studio del teatro spagnolo*, Firenze, La casa Usher, 1994, pp. 145-151, dalla nota 31, pp. 259-260.

Basilio rimane in scena, mentre Clotaldo entra dal pannello laterale destro con Rosaura e Clarín. Il Re si ritirerà attraverso lo spazio centrale dopo il verso 888 e Rosaura e Clarín, per lo spazio laterale dopo il verso 973. Quando Clotaldo esce dal medesimo spazio, finisce la *Primera Jornada*, il Primo Atto.

Nel Secondo Atto appaiono Basilio e Clotaldo dallo spazio centrale. Il Re rientra per lo stesso accesso dopo il verso 1165. Successivamente esce Clarín, con molta probabilità da un'apertura laterale. Sembra chiaro che l'apparizione di Segismundo *que sale como asombrado*, (dopo il verso 1223), deve avvenire attraverso lo spazio centrale, e gli ingressi di Astolfo, al verso 1340, e di Estrella, al verso 1376, attraverso uno dei due passaggi laterali. Dalla didascalia «Cógele en los brazos y éntrase, y todos tras él, y torna a salir»⁸¹, al verso 1428, si apprende che Segismundo getta da un balcone un servo "impertinente". L'uscita e l'entrata del principe devono avvenire attraverso lo spazio centrale. Al verso 1440, preoccupato dal trambusto, Basilio entra dallo stesso accesso, mentre Astolfo si ritira. Il Re, dopo la sua ammonizione a Segismundo, esce dalla scena, per riapparire al verso 1531, sempre attraverso lo spazio centrale, richiamato dal confronto animato che stava per sfociare in duello fra Segismundo ed Astolfo, sedato dal suo apparire⁸².

Più avanti, mentre Segismundo, accanto al quale rimane Clarín, sembra meditare per qualche istante, da un varco laterale, al verso 1548, entra Rosaura, questa volta vestita da donna. Mentre conversa con il Principe, dopo il verso 1617 entra Clotaldo. Dalle sue parole deduciamo che, rimanendo seminascosto ai margini del sipario di uno spazio laterale, ma visibile al pubblico, ascolta il dialogo sul palcoscenico, finché al verso 1670 entra in scena per proteggere Rosaura. Segismundo minaccia di morte Clotaldo e Rosaura chiede aiuto: «Acudid todos presto, que matan a Clotaldo»⁸³ (verso 1693). Dalla parte opposta entra Astolfo, che fa in tempo a frapporsi, ma non a frenare l'ira di Segismundo, al punto che i due sono sul punto di affrontarsi. Proprio in quel momento (verso 1706) Basilio ed Estrella fanno il loro ingresso dallo spazio centrale, da dove Segismundo uscirà poco dopo, seguito a breve dal Re e da Clotaldo. Estrella ed Astolfo rimangono soli sul palco, a recitare la loro scena di gelosia, osservati, ma non uditi (*Nada he podido escuchar / temerosa que me*

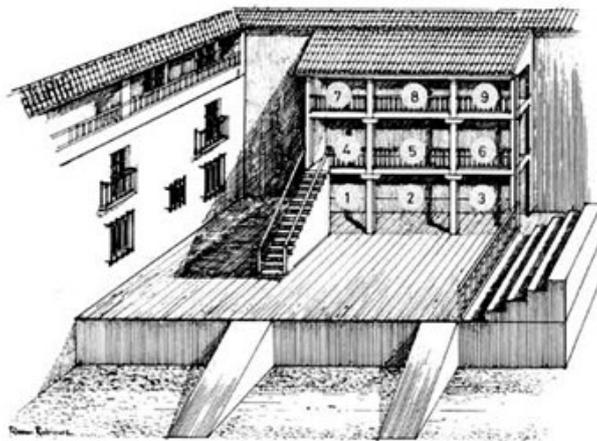
⁸¹ «Lo afferra ed esce, e tutti dietro di lui, e dopo poco rientra». *Ivi*, pp. 134-135.

⁸² I duelli erano proibiti a palazzo, tanto più alla presenza del re.

⁸³ «Correte tutti presto, che uccidono Clotaldo!».

*vieste*⁸⁴), da Rosaura, che rimane sullo sfondo, seminasosta da una tenda laterale, finché non viene chiamata da Estrella con il falso nome di Astrea⁸⁵, con il quale si è presentata a Palazzo, ed appare sulla scena (verso 1780). Estrella le domanda la cortesia di chiedere ad Astolfo (uscito da uno degli spazi laterali dopo il verso 1777) che consegni a lei il ritratto di una donna che egli porta al collo, essendo imbarazzata nel doverlo ricevere personalmente, come le è stato da lui promesso.

Si può notare che in questo momento dell'azione drammatica, c'è un continuo gioco di entrate/uscite che conferisce vivacità allo spettacolo.



All'altezza del verso 2017, tirata la tenda dello spazio centrale, ritroviamo la stessa situazione dell'inizio: le porte della prigione aperte e Segismundo, ricondotto in cattività sotto l'effetto di stupefacenti, di nuovo vestito di pelli e incatenato, disteso per terra addormentato. Sul lato destro del palcoscenico entrano Clotaldo, Clarín e alcuni servi. Saranno quelli che arresteranno e condurranno il *gracioso* presumibilmente nella stessa torre dove si trova Segismundo dopo il verso 2047. Sul lato sinistro della scena compare Basilio, mascherato, il quale, dopo aver osservato da vicino il risveglio di Segismundo, si ritira in un angolo verso la tenda al verso 2081, prima che il Principe prorompa ancora una volta, incredulo, in accorati lamenti: «¿Soy yo por ventura? ¿Soy / el que preso y aherrojado / llego

⁸⁴ «Non ho potuto sentire niente / per paura che mi vedesse», vv. 1778-1779.

⁸⁵ «Nel mito greco Astrea «è collegata a Temi, dea della giustizia. Inoltre il nome Astrea riecheggia, nella sua radice “astr-” quello della rivale di Rosaura, Estrella», Fausta Antonucci (a cura di), Pedro Calderón de la Barca, *La vita è un sogno*, cit., p. 267, nota 120.

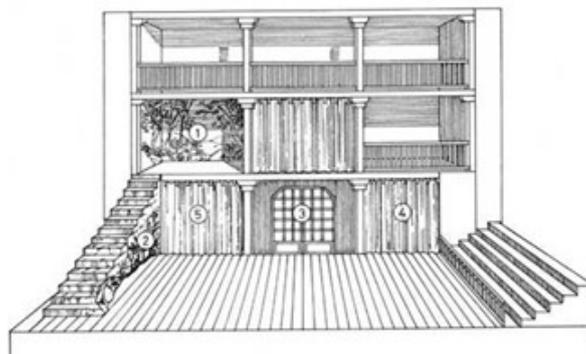
a verme en tal estado?»⁸⁶ ... Dopo il verso 2137 «Vase el Rey»⁸⁷, avverte la didascalia. Poco dopo esce anche Clotaldo, mentre Segismundo, in decime, conclude il secondo atto, iterando il verbo sognare e riflettendo su quanto ha “oniricamente” vissuto.

Tutte le tende vengono chiuse.

La Tercera Jornada, ovvero il Terzo Atto, si apre con il soliloquio di Clarín che si rammarica del suo stato di prigionia in toni umoristici e burleschi, rivolgendosi agli spettatori dietro l’accesso centrale velato dal sipario.

Prima che si senta la voce di un soldato esclamare fuori campo «Questa è la torre in cui si trova. Buttate a terra la porta», la didascalia che precede il verso 2228 recita: «Rumori di tamburi e di gente». Si sente infatti il tumulto dei soldati ribelli che vengono a liberare Segismundo, che a un tratto appaiono attraverso l’apertura dopo aver sfondato le porte del castello e scambiano Clarín per il principe legittimo. L’equivoco sembra non risolversi, quando il Principe esce da uno degli spazi laterali ed esclama: «Chi chiama qui Segismundo?» (verso 2266) ponendo fine al malinteso. Al verso 2387 entra Clotaldo da uno dei vani laterali. Dopo il verso 2427 escono tutti.

L’azione si sposta nel palazzo del Re Basilio. Per rappresentarlo, tutti i sipari vengono chiusi a livello del palcoscenico e del corridoio e gli attori si muovono intorno al palcoscenico. Dapprima si confrontano Astolfo e Basilio, il re convinto di non poter fermare un masso che precipita o un fiume che scorre, l’altro, animoso, che vorrebbe mostrare tutto il suo valore. Appena i due escono di scena, subentrano in successione, Estrella (verso 2460), Clotaldo (v. 2476) e Rosaura (v. 2492). Questo andirivieni di entrate e uscite si verifica in modo casuale attraverso gli spazi laterali coperti da tende.



⁸⁶ «Sono forse io? Sono io / che, in ceppi e imprigionato / mi ritrovo in questo stato?», Fausta Antonucci (a cura di), *Pedro Calderón de la Barca. La vita è un sogno*, cit., pp.176-177.

⁸⁷ «Il re se ne va», *Ivi*, pp. 180-181.

Dopo il verso 2655 la scena si sposta in uno spazio prossimo alla torre e all'aspra montagna del quadro iniziale. Segismundo, vestito di pelli, accompagnato da Clarín e dai soldati al suo comando, entra da un accesso laterale; poco dopo entra Rosaura in veste da cacciatrice, con spada e daga (v. 2690). La donna viene a implorare l'aiuto del nuovo sovrano pronunciando un lunghissimo soliloquio. Seguono i due lunghi monologhi di Segismundo e di Rosaura, fino all'uscita del principe e dei soldati da uno dei sipari laterali (v. 3015). Gli spettatori deducono l'infuriare della battaglia dalle indicazioni di Clarín e dalle parole di Rosaura, nonché dai fragori che giungono dall'esterno. Clarín, spaventato, decide di nascondersi (v. 3059), cosa che farà dietro la collina raffigurata da una rampa di gradini fissata sul *tabladillo* a sinistra della scena, mentre si sente un rumore di armi provenire dall'esterno e Astolfo, Clotaldo e Basilio sbucano da un ingresso casuale, in fuga dal combattimento. A un tratto lacera il palco un violento sparo che ferisce mortalmente Clarín (v. 3071), il quale si vede barcollare e cadere (v. 3095), ritirandosi a stento e simulando l'agonia attraverso le tende dello spazio laterale sinistro, accanto alla montagna. Segismundo entra al verso 3136, con tutta probabilità dall'altra parte del palco, circondato da una numerosa compagnia, già trionfante, ed esorta i soldati a inseguire il re che si nasconde. Un lungo monologo in cui il Principe mostra la sua nuova identità, precede il perdono che egli accorda a Basilio, un gesto nobile che lo genera una seconda volta nel petto del genitore. La vicenda si chiude con esito felice: Rosaura sarà risarcita e riscatterà il suo onore sposando Astolfo, Segismundo sposerà Estrella e ripristinerà l'ordine politico in Polonia.

Gli attori si ritirano sullo sfondo⁸⁸.

⁸⁸ Per la trattazione del paragrafo "La messa in scena" ci si è serviti dei seguenti riferimenti: José María Ruano de la Haza, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000, *passim*; Jolanda Mancebo Salvador: *Hacia una historia de la puesta en escena de "La vida es sueño"*, in Héctor Urzáiz Tortajada, Javier Huerta Calvo, Emilio Javier Peral Vega, *Calderón en Europa*, actas del Seminario Internacional celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid (23-26 de octubre de 2000), Pais, Iberoamericana Vervuert, 2002; Evangelina Rodríguez Cuadros, *Calderón de la Barca. La vida es sueño*, Madrid, Austral, 2011.

Bibliografía

Alarcón Sierra Rafael, *Los ideales filosóficos y políticos en la obra de Calderón*, in Antonio Sánchez Jiménez, *Calderón: El manuscrito de Medea*, Madrid, Editorial Pliegos, 1998.

Alcalá Zamora José, *Despotismo, libertad política y rebelión popular en el pensamiento calderoniano de La vida es sueño*, in «Cuadernos de Investigación Histórica» 2 (1978), pp. 39-114.

Allegri Luigi, *Invito a teatro. Manuale minimo dello spettatore*, Bari, Laterza, 2018.

Alonge Roberto, Davico Bonino Guido (diretta da), *Storia del teatro moderno e contemporaneo. La nascita del teatro moderno: Cinquecento-Seicento*, Torino, Einaudi, 2000.

Alonge Roberto, Tessari Roberto, *Manuale di storia del teatro*, Torino, UTET, 2001.

Antonucci Fausta, *La vita è sogno o La vita è un sogno? Storia e ragioni della traduzione di un titolo classico*, in «Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane», 1 (2011), pp. 245-253.

Aristotele, *Poetica*, a cura di Domenico Pesce, Giuseppe Girgenti, Milano, Bompiani, 2000.

Aristotele, *Politica*, a cura di Renato Laurenti, Roma, Laterza, 2007.

Attisani Antonio, *Breve storia del teatro*, Milano, BCM Editrice, 1989.

Bandler Richard, Grinder John, *La struttura della magia*, Roma, Astrolabio, 1981.

Barone Lavinia , *La figura del gracioso nel teatro di Pedro Calderón de la Barca*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012.

Bertinetti Paolo, *Il teatro inglese, storia e capolavori*, Torino, Einaudi, 2013, edizione epub.

Bonsanti Giorgio, Castelli Silvia e Testaverde Anna Maria (a cura di), *Sacred drama: Performing the Bible in Renaissance Florence / La Sacra Rappresentazione: Rappresentare la Bibbia nella Firenze del Rinascimento*, Washington DC, Museum of the Bible, 2018.

Calderón de la Barca Pedro, *El verdadero Dios Pan, auto sacramental alegórico*, Texto y Estudio por José M. de Osma, Lawrence, University of Kansas publications, 1949.

Calderón de la Barca Pedro, *La vita è sogno*, traduzione di Dario Puccini, Milano, Garzanti, 2003.

Calderón de la Barca Pedro, *La vita è sogno*, traduzione di Enrica Cancelliere, Palermo, Novecento, 2000.

Calderón de la Barca Pedro, *La vita è sogno. Il dramma e l'«auto sacramental»*, a cura di Luisa Orioli, Milano, Adelphi, 2005.

Calderón de la Barca Pedro, *La vita è un sogno*, a cura di Cesare Acutis, *La vita è un sogno*, Torino, Einaudi, 1980.

Calderón de la Barca Pedro, *La vita è un sogno*, a cura di Fausta Antonucci, Venezia, Marsilio, 2021.

Calderón de la Barca Pedro, *Poesía*, ed. de L. Iglesias Feijoo y A. Sánchez Jiménez, Madrid, Alianza, 2000.

Calderón de la Barca Pedro, *Poesía*, ed. de L. Iglesias Feijoo y A. Sánchez Jiménez, Madrid, Càtedra, 2018.

Carlesi Ferdinando (a cura di), *Calderón de la Barca, Teatro*, con saggio introduttivo di M. Casella, Firenze, Sansoni, 1961.

Carrasco Ángel, *Calderón de la Barca: Una poética platónica*, in *La Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico* 9.36 (2004).

Clark Dorothy C., *Redondilla and copla de arte menor*, in «Hispanic Review», vol. 9, n. 4, 1941, pp. 489–493.

Cruikshank Don W., *Calderón de la Barca. Su carrera secular*, Madrid, Gredos, 2011.

D'Agostino Alfonso, *Segismundo o la conquista del referente*, in Silvia Carandini (a cura di), *Il valore del falso. Errori, inganni, equivoci sulle scene europee in epoca barocca*, Roma, Bulzoni 1994, p. 96.

De Armas Frederick A., *Papeles de Zafiro: Signos Politico-Mitológicos en La vida es sueño*, University of Chicago (Anuario calderoniano 2, 2009, pp. 75-96).

de Turia Ricardo, *Apologético de las comedias españolas*, Valencia 1616, in F. Sánchez Escribano, A. Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 177-200.

de Vega Lope, *Nuova arte di far commedia in questi tempi*, ed. e trad. di Maria Grazia Profeti, Napoli, Liguori, 1999.

Devoto Giacomo, Oli Giancarlo, *Vocabolario della lingua italiana*, a cura di Luca Serianni e Maurizio Trifone, Milano, Le Monnier, versione elettronica.

Di Benedetto Vincenzo, Medda Enrico, *La tragedia sulla scena*, Torino, Einaudi, 2002.

Eco Umberto (a cura di) *Storia della civiltà europea*, EncycloMedia Publishers, 26 /11/ 2014,
Fazio Fernández Mariano, *El Siglo de Oro Español: de Garcilaso a Calderón*, Editor digital: Titivillus, ePub base r2.1, 2017.

Ferracuti Gianni, *Profilo storico della Letteratura spagnola*, Trieste, Mediterranea, 2007.

Festugière André-Jean, *La Révélation d'Hermès Trismégiste*, Parigi, Les Belles Lettres 2006.

Florentia Calvo, *La clasificación de las obras de Lope de Vega por Marcelino Menéndez Pelayo*, Publicación original "Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo", año 82 (enero-diciembre 2006).

Francisco Rico, *El teatro es sueño*, in Francisco Rico, *Breve biblioteca de autores españoles*, Barcelona, Seix-Barral, 1990, pp.201-234.

Frutos Cortés Eugenio, *Calderón de la Barca*, Barcelona, Editorial Labor, 1949.

García Sarriá Francisco, *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Barcelona, Ariel, 1983.

Gentili Luciana, Mazzocchi Giuseppe, Sepúlveda Jesús (a cura di), *Antologia della letteratura spagnola*, Vol. 2: *I Secoli d'Oro*, Milano, LED, 1998.

Goldoni Carlo, *Il teatro comico*, in *Opere*, a cura di Gianfranco Folena, Mursia, Milano 1969.

<https://www.e-rara.ch/zut/content/structure/108882>.

I Secoli d'Oro, Milano, LED, 1998.

Lauria Donatella, *La poetica di Calderón de la Barca*, Catania, Bonanno editore, 1976.

Le mille e una notte. Il dormiente che non dorme, Milano, Rizzoli, 2016, edizione elettronica epub, pp. 881-1082.

Mancebo Salvador Jolanda: *Hacia una historia de la puesta en escena de "La vida es sueño"*, in Héctor Urzáiz Tortajada, Javier Huerta Calvo, Emilio Javier Peral Vega, *Calderón en Europa*, actas del Seminario Internacional celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid (23-26 de octubre de 2000), Pais, Iberoamericana Vervuert, 2002.

Maravall Josè Antonio, *La cultura del Barocco. Analisi di una struttura storica*, trad. it. Bologna, Il Mulino, 1999 (ed. or. 1975).

Meregalli Franco, *Introduzione a Calderón*, Laterza, Bari, 1993.

Molho Maurice, *Mitologías: Don Juan, Segismundo*, Madrid: Siglo Veintiuno de España, 1993.

Molinari Cesare, *Storia del teatro*, Bari, Laterza, 2008.

Newbiggin Nerida, *Dieci sacre rappresentazioni inedite fra Quattro e Cinquecento*, in *Letteratura italiana antica*, n. 10, Roma, Moxedano, 2009.

Orazio, *Tutte le opere*, a cura di Luciano Paolicchi, trad. Annamaria De Simone, Roma, Salerno Editrice, 1993.

Orozco Díaz Emilio, *Teatro e teatralità del barocco. Saggio di introduzione al tema*, trad. it. Pavia, Ibis, 1995 (ed. or. 1969).

Palisca Claude Victor, *The Florentine Camerata: Documentary Studies and Translations*, New Haven, CT: Yale University Press, 1989.

Parker Alexander, *Hacia una definición de la tragedia calderoniana*, in M. Durán e R. González Echevaría (a cura di), *Calderón y la crítica: historia y antología*, Gredos, Madrid, 1976, pp. 359-387.

Parker Alexander, *The Allegorical Drama of Calderón. An introduction to the Autos Sacramentales*, Oxford, 1943.

Pedraza Jménez Felipe B., *Calderón, Vida y teatro*, Madrid, Alianza, 2000.

Pedraza Jménez Felipe B., *Felipe B., La fuerza del amor y de la historia. Ensayos sobre el teatro de Lope de Vega*, Cuenca, Ed. de la Univ. De Castilla-La Mancha, 2018.

Pelegrín José María, *Calderón y el neoplatonismo: La leyenda platónica en la comedia mitológica*, in *Revista de Filología Española* 71.1 (1991).

Platone, *Opere complete. Simposio*, a cura di Attilio Zadro, Piero Pucci, Laterza, 2003, versione epub.

Profeti Maria Grazia, *Introduzione allo studio del teatro spagnolo*, Firenze, La casa Usher, 1994, pp. 145-151.

Quilis Antonio, *Métrica española*, Barcelona, Editorial Ariel, 2013.

Reale Giovanni, Antiseri Dario, *Storia della filosofia*, Milano, Bompiani Editore, 2014, formato elettronico *epub*.

Rico Francisco, *Biblioteca spagnola. Dal "Cantare del Cid" al "Beffatore di Siviglia"*, Einaudi, Torino, 1994.

Rodríguez Cuadros Evangelina, *Calderón de la Barca. La vida es sueño*, Madrid, Austral, 2011.

Rodríguez Lopez-Vasquez Alfredo (a cura di), *Andrés de Clarmonde, El burlador de Sevilla*, Madrid, Cátedra - Letras Hispánicas, 2022.

Rodríguez Quadro Evangelina, *La vida es sueño: obra paradigmática*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007.

Romagnoli Gianfranco, *Santa Rosalia e altre storie. Il teatro nelle colonie spagnole*, Palermo, Anteprema, 2004.

Ronchey Silvia, *Il Buddha bizantino*, in *Storia di Barlaam e Iosaf. La vita bizantina del Buddha*, a cura di S. Ronchey e P. Cesaretti, Einaudi, Torino 2012, pp. VII-CVII.

Ruano de la Haza José María, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.

Ruiz Ramón Francisco, *Calderón y la tragedia*, Alhambra, Madrid, 1984.

Samonà Carmelo, *Ippogrifo violento*, Milano, Garzanti, 1990.

Spinucci Pietro, *Teatro elisabettiano teatro di Stato. La polemica dei puritani inglesi contro il teatro nei secc. XVI e XVII*, Firenze, Olschki, 1973.

Tertulliano, *De spectaculis*, Rimini, Il Cerchio, 2005.

Valbuena Briones Ángel Julián, *Calderón y la comedia nueva*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977.

Valbuena Briones Ángel Julián, *Perspectiva crítica de los dramas de Calderón*, Madrid, Rialp, 1965.

Valbuena Prat Ángel, *Los autos sacramentales de Calderón. Clasificación y análisis*, in «Revue Hispanique», LXI (1924) pp. 1-302.

Von Prellwitz N., «*De tus brazos me retiro*»: gestos del conflicto padre-hijo en 'La vida es sueño', in *Giornate calderoniane, Calderón 2000*, a cura di E. Cancelliere, Palermo, Flaccovio, 2003, pp. 127-140.

Sitografía

Arellano Ignacio, *Platón en el teatro de Calderón*, in *Revista de Literatura* 49.98 (1987), revista electrónica.

Cuccoro Corrado, *Il teatro della democrazia. Platone teorico del teatro nella polis democratica*, in «*λeússein, Rivista di Studi Umanistici*», vol. VIII n. 3, 2015
<http://www.leussein.eurom.it/platone-teorico-del-teatro-nella-polis-democratic/>, ultimo accesso 16/10/2023.

De Vega Lope, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*
https://emothe.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0002_ArteNuevoDeHacerComediasEnEsteTiempo.php, ultimo acceso 16/10/2023.

Menéndez y Pelayo Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España. Siglos XVI y XVII*, edición revisada y compulsada por Enrique Sánchez Reyes, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008, Edición digital pdf, *passim*.
<https://www.cervantesvirtual.com/obra/historia-de-las-ideas-esteticas-en-espana-siglo-xviii--0/>

Serlio Sebastiano (1475-1554), *I sette libri dell'architettura*,
<https://www.e-rara.ch/zut/content/structure/108882>, ultimo acceso 07/12/2022.

Treccani, *Enciclopedia Italiana*, Roma, 2023, Edizione Web, alle voci indicate. Ultimo acceso 31/10/2023.

Ringraziamenti

Arrivata alla conclusione del mio percorso di Studi per il conseguimento della Laurea Magistrale, sento il dovere di ringraziare tutti coloro che in questi anni mi hanno sostenuta e che mi fino alla fine hanno creduto in me.

In primis i miei genitori che mi hanno dato la possibilità di continuare questo percorso standomi sempre vicini, nonostante i periodi “bui”, e dimostrandosi il più valido appoggio nelle difficoltà incontrate, soprattutto in questo ultimo anno.

Importante punto di riferimento sono stati anche i miei fratelli Giacomo e Beatrice, ai quali non manca mai il sorriso e l’affetto che li porta ad appoggiarmi quali che siano le mie scelte.

Ringrazio con particolare riconoscenza i nonni Gregorio e Rachele per la loro costante vicinanza, senza dimenticare i nonni Giuseppina e Cesare che, nonostante non siano più con noi, sento sempre al mio fianco.

Un ringraziamento speciale va al mio ragazzo Pierluigi, che mi ama e mi sostiene sempre, in modo determinante.

Esprimo profonda gratitudine anche a tutti gli amici e colleghi di Università, con i quali ho trascorso momenti indimenticabili.

Non trascuro il debito di riconoscenza che va alla Relatrice Paola Degli Esposti che mi ha seguita con competenza, diligenza e costanza, rivelandosi determinante nella stesura del mio elaborato.

L’ultimo ringraziamento, non certo per importanza, va alla Dottoressa Chiara Comastri, ideatrice del metodo di Psicodizione, nonché a tutto il suo team, non solo per l’aiuto terapeutico ricevuto per combattere la balbuzie, ma per avermi dato la possibilità di essere genuinamente me stessa e di dimostrare a tutti le mie reali possibilità e la mia migliore natura.