**IL TEATRO BAROCCO**

**Caratteristiche generali**

 Risulta impossibile descrivere dettagliatamente lo scenario culturale, letterario e artistico del Barocco senza analizzare il momento di grande splendore, rivoluzione, fermento e innovazione che riguarda il teatro che si converte nel genere più rappresentativo del XVII secolo, raggiungendo pienezza e una grande popolarità. Come prova della grande popolarità e importanza raggiunte dal teatro, in questo momento, è sufficiente menzionare l’affermazione della metafora della vita come teatro. A tal proposito, sono innumerevoli i cambiamenti che si verificano.

 A partire dalla seconda metà del XVI secolo iniziano ad organizzarsi i teatri regolari, che all’inizio erano solo spazi aperti, all’aria aperta, destinati stabilmente al teatro ed attrezzati di conseguenza. La loro nascita è legata alle attività caritatevoli e benefiche delle confraternite religiose: nel 1565 nasce a Madrid la ***Cofradía de la Pasión***, che chiede il monopolio dell’organizzazione di spettacoli teatrali in cambio dell’edificazione di un ospedale. Il primo esempio di teatro stabile a Madrid data 1568. Solo successivamente, quando gli incassi dei teatri e le opere di carità iniziarono a non essere sufficienti per finanziare la costruzione di ospedali, il teatro viene municipalizzato: a Madrid questo si verifica nel 1615.

 Per quanto riguarda i teatri regolari, la loro struttura è formata da uno spazio, un ***corral***, chiuso da tre lati da edifici residenziali. Le finestre si trasformano in scenari per gli spettatori più ricchi, o servono agli attori per uscire dalla scena. Lo scenario vero e proprio è installato sul lato scoperto del cortile, viene poi coperto da un tetto e progressivamente si aggiungono spazi riservati agli attori e alle scenografie. Il ***corral*** è un luogoemblematico, dove si riuniscono e si stratificano, senza mischiarsi, le varie classi sociali: la gente umile (servi, operai, soldati, picaro etc.) che assisteva allo spettacolo in piedi; gli artigiani e i piccoli industriali, i commercianti e i membri di associazioni di mestieri erano seduti sui ***bancos*** o nelle ***gradas***. La classe media occupa i ***desvanes*** e gli ***aposentos menores***, più bassi (si tratta di gallerie o scenari ricavati da abitazioni di case vicine), mentre i *desvanes* più alti erano normalmente occupati dagli intellettuali, sacerdoti e frati che normalmente condividevano e scambiavano commenti durante le rappresentazioni teatrali, dando vita alle cosiddette ***tertulias*** (conversazioni letterarie). Alle classi sociali più elevate spettavano gli ***aposentos altos*** e le ***rejas***, queste riservate alle dame di alto rango, mentre le altre donne guardavano la rappresentazione con la propria famiglia nelle ubicazioni riservate, le ***cazuelas***, alle quali accedevano attraverso ingressi separati. Inserire immagine

 Già a partire dalla distribuzione del pubblico, si può notare come il teatro sia un genere molto amato e che interessa a tutta la comunità cittadina, ma, allo stesso tempo, l’organizzazione dello spazio è ideologicamente condizionata, nel senso che bisognava rispettare una rigida divisione convenzionale tra i vari strati sociali.

 La nascita dei teatri stabili presenta vantaggi e svantaggi. Fenomeni negativi sono, per esempio, il controllo e il pagamento dell’entrata, mentre migliora la qualità degli spettacoli grazie alla progressiva complicazione delle scene e delle macchine teatrali. Di fatto, nel barocco assistiamo a una significativa mutazione delle modalità di esecuzione degli spettacoli: avevano luogo a mezzogiorno, alla luce del sole, ed erano introdotti da una ***loa***, alla quale seguiva la commedia vera e propria. Questa era formata da tre atti, generalmente intervallati da *piezas* di teatro breve: tra il I e il II si rappresentava una breve farsa, di solito un ***entremés*** o un ***sainete***; tra il secondo e il terzo un ***baile*** e alla fine della rappresentazione una ***mojiganga*** (con personaggi mascherati in modo burlesco) o una ***jácara*** (con personaggi popolari, appartenenti ai bassifondi). Lo spettacolo durava all’incirca tre ore.

 Per quanto riguarda la composizione delle **compagnie teatrali**, c’era una grande varietà. Si passa da attori solitari e vagabondi, che andavano di località in località, a piccole compagnie, composte da due o tre attori. Non mancavano le grandi compagnie teatrali vere e proprie, costituite da un rilevante numero di attori e attrici.

 Nelle città le opere erano rappresentate solo per pochi giorni. La programmazione cambiava rapidamente e, di conseguenza, era necessaria una puntualità organizzativa notevole, che significava disporre di testi teatrali sempre nuovi per soddisfare le esigenze e le necessità di un pubblico sempre impaziente di vedere nuovi spettacoli. Questa situazione spiega l’enorme e ingente produzione e pubblicazione di opere teatrali, sia drammatiche sia comiche, durante il secolo. Molte opere, inoltre, risultano di difficile attribuzione, forse perché scritte in collaborazione.

 Tra i testi a carattere comico, è necessario ricordare:

* Le *comedias de capa y espada*, con personaggi appartenenti al mondo cavalleresco e con intrecci amorosi;
* Le *comedias de figurón*, la cui peculiarità risiede nella presenza di un protagonista comico e grottesco, spesso proveniente da un contesto provinciale, della bassa nobiltà o tonto;
* Le *comedias palatinas*, con personaggi dell’alta nobiltà;
* Le *comedias burlescas*.

La critica letteraria ha elaborato, nel corso del tempo, una distinzione tra **due scuole** o tendenze, una capeggiata da **Lope de Vega** e l’altra da **Calderón de la Barca**, sebbene il carattere della produzione teatrale del XVII secolo impedisce una netta classificazione.

Un altro aspetto importante del teatro barocco è la grande sperimentazione tecnica, che diventa più moderna e si adatta all’attrezzatura dello spettacolo. La messa in scena acquista grande importanza e anche i testi vengono adattati e sacrificati in tal senso. Ciò non significa che la scrittura teatrale di questo periodo non sia artistica o carente di originalità e valore letterario, ma la maggior parte degli esponenti del mondo teatrale guardano al teatro come mero spettacolo, ossia guardano solo la spettacolarizzazione, in cui il testo è solo uno dei tanti ingredienti e a volte nemmeno quello più importante. A ciò va aggiunta la grande libertà di capocomici e autori, che si sentivano autorizzati a modificare e intervenire sui testi con tranquillità in funzione della messa in scena. Per la prima volta si capisce che scrivere per il teatro è diverso dallo scrivere prosa o poesia, e si scoprono nuovi e diversi meccanismi, come l’adattamento di opere già esistenti e famose, o l’aggiustamento dei testi in base al gusto del pubblico e ai possibili interventi della censura. In sintesi, il teatro barocco rappresenta la prima grande forma di industrializzazione dell’intrattenimento: la scrittura è seriale e professionale, ed è strettamente legata all’esteriorità e all’apparenza scenografiche.

Il teatro del XVII secolo ha un pubblico di massa e di conseguenza ha bisogno di ampi spazi e di un’organizzazione scenica complessa e precisa. Non ha bisogno di capolavori letterari. Il teatro barocco vuole essere giudicato per quello che è, ossia in base allo spettacolo finale, in base a tutto ciò che si può osservare e guardare. La straordinarietà scenografica conta molto di più dell’eccellenza letteraria.

Come è già stato fatto osservare, gli spettacoli di massa erano controllati dal punto di vista sociale e ideologico e si verificarono molte polemiche, in cui si mise indubbio la legittimità del teatro e si arrivò addirittura a sospendere le rappresentazioni nel 1646. L’efficacia dei mezzi coercitivi, tuttavia, era piuttosto discutibile, dato che esistevano nutriti gruppi di attori vagabondi con un talento naturale per eludere censure di ogni genere. Inoltre, non va dimenticati il fatto che la censura era diretta e si applicava esclusivamente al testo scritto, non riguardava lo spettacolo in tempo reale, e tale situazione conduceva alla produzione di opere apparentemente inoffensive, senza particolari problematiche, ma che si animavano una volta messe in scena con gesti, azioni, movimenti e riferimenti a persone o fatti specifici, che non avevano nulla a che vedere con il testo originale fino a diventare irrispettose e irriverenti. Ne consegue che se l’idea di sopprimere il teatro barocco è impensabile e irrealizzabile, si sviluppa, in questo momento, un recupero e un potenziamento del teatro religioso che, non a caso, è il più controllato.

Nel corso del secolo, il teatro evolve ulteriormente e iniziano ad essere costruiti edifici più simili, dal punto di vista strutturale, e più vicini ai teatri attuali: le rappresentazioni avverranno in uno spazio chiuso e completamente coperto che aveva bisogno di illuminazione artificiale e che consente la realizzazione di giochi di luce prima impensabili. Nasce e viene adottato il **sipario** che nei *corrales* non esisteva, e sulla scena appaiono le quinte dipinte per rappresentare le diverse scene previste dal testo.

**La *comedia nueva*: formazione ed evoluzione**

 Durante il XVII secolo si produrrà una serie di cambiamenti che interesseranno tutto l’ambito teatrale con lo scopo di trovare una formula drammatica in consonanza con le innovazioni, lo spirito e gli interessi del pubblico dell’epoca che, tra le altre cose, deve pagare per vedere lo spettacolo.

 Lope de Vega è il grande rinnovatore e creatore del nuovo teatro, le cui caratteristiche e peculiarità furono stabilite, fissate e sintetizzate nell’opera *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609). Lope rivoluziona completamente il modo di fare teatro, rompendo con la tradizione, distanziandosi e rifiutando gli schemi classici, dando vita a una drammaturgia apprezzata dal nuovo tipo di pubblico, popolare, poco colto e illetterato.

 La **commedia** fu in assoluto il genere più identificativo ed emblematico dell’epoca, e anche il più rappresentato. Lope ne rinnovò le regole e creò messe in scena meravigliose che attraevano ed impressionavano gli spettatori.

 Nella concezione e costituzione della commedia *nueva*, sia le tradizioni drammatiche sia le realtà letterarie esercitano un influsso notevole. In primo luogo, eredita dalla commedia latina un elemento strutturale essenziale, la *fábula de amores*, ossia una storia d’amore difficile e contrastata tra una dama e un *galán*. Di altrettanta importanza sono gli intrighi e gli intrecci, tipici della struttura e dello schema della commedia di Plauto, mentre tutti gli elementi violenti provengono da Seneca, che, come si è detto, è la figura di maggior peso nella conformazione della tragedia umanistica.

 Il fatto che l’eredità rinascimentale sia importante nella formazione della commedia barocca non implica che si accolga e si accetti tutto di essa: al contrario, vengono eliminati tutti i difetti della drammaturgia rinascimentale, per esempio lo schematismo, la mancanza di flessibilità e l’eccessiva rigidità dei personaggi, l’incoerenza e la meccanicità delle situazioni e lo stesso accade per lo stile.

 La commedia *nueva* incorpora anche elementi appartenenti alla cultura popolare, come leggende, storie, credenze e varie tradizioni. Ciò favoriva l’identificazione della classe lavoratrice con quanto veniva messo in scena, poiché in questo modo il pubblico riconosceva il proprio mondo e la sua realtà quotidiana all’interno delle rappresentazioni teatrali. Altri modelli e fonti di ispirazione furono anche la novella e il teatro italiano, dai quali la commedia barocca riprende le trame intricate, complesse e ingegnose che tanto piacevano al pubblico. Infine, non va dimenticata la tradizione cristiana che apporto una moltitudine di tematiche, influenzando la visione del mondo e della vita, sia dei drammaturghi sia degli spettatori. La Bibbia, soprattutto, fu la fonte più ricca e importante, ma anche l’agiografia (le vite di santi) catturava l’attenzione del pubblico.

 Come si può notare, grazie a questi ingredienti di successo la comedia *nueva* visse un momento di grande splendore e trionfo, raggiungendo un considerevole sviluppo nelle città più popolate della Spagna: Madrid, Siviglia e Valencia.

 Nonostante l’atmosfera di consenso e popolarità, il genere dovette affrontare l’ostacolo della **censura**, o meglio, di due tipologie di censura: una, di natura intellettuale ed estetica; l’altra, di carattere morale. In merito alla prima, alcuni umanisti e studiosi, fermamente ed energicamente ancorati e fedeli alla tradizione e all’imitazione dei classici, guardarono con sospetto e sfiducia il nuovo modo di fare teatro. Per quanto riguarda il secondo tipo, molti ecclesiastici e devoti videro nel teatro una forza oscura capace di corrompere l’animo del popolo e di incitare alla degenerazione di costumi.

 La genialità del Fénix (soprannome di Lope de Vega) contribuisce in maniera decisiva alla fama del genere; fu un personaggio chiave, sebbene non l’unico, dato che vanno considerate le conquiste tecniche del gruppo di Valencia e le esperienze di quello sivigliano.

 Lope però fu colui che definì il canone, stabilendo e fissando le caratteristiche del genere nell’opera più volte menzionata ***Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*** (1609), un discorso in forma di epistola in endecasillabi sciolti (379 + 10 distici in latino) che pronunciò davanti agli accademici di Madrid, con lo scopo di difendere, di fronte agli umanisti, la dignità e il valore della commedia popolare. Parla con molta cautela e sarcasmo di fronte a un pubblico di dotti umanisti, i quali non vedevano di buon occhio la sua nuova arte. Quest’opera inoltre fu male interpretata da alcuni critici, come per esempio Marcelino Menéndez y Pelayo che, pur sottolineando il valore del teatro di Lope e l’estetica rivoluzionaria, non ne comprese pienamente il senso, affermando che:

En Lope hay dos hombres: el gran poeta español y popular, y el poeta artístico, educado, como todos sus contemporáneos, con la tradición latina e italiana.

A suo avviso, quindi, Lope conosce bene i precetti classici e si pente della sua audacia. Altri critici corressero tale posizione. Menéndez Pidal, infatti, sostenne la tesi contraria: Lope è cosciente di essere il creatore del nuovo teatro e lo espone, anche con un certo orgoglio, di fronte agli accademici madrileni. Al tempo stesso però sa che sta rivolgendosi a un pubblico di dotti e studiosi, ancora ancorati alla schematizzazione delle concezioni aristoteliche che Orazio presenta nella sua *Poetica*, e che probabilmente tra di essi c’è anche qualche drammaturgo o poeta emarginato a causa del suo successo. Per questa ragione, nell’*Arte nuevo* l’infrazione delle norme tradizionali viene presentata come una dolorosa concessione al volgo e non come un’autoaffermazione di fronte all’autorità degli antichi. Inoltre, l’elogio del nuovo sistema teatrale poteva essere fatto da chiunque, meno che dal suo creatore. Da ciò deriva anche il tono ironico dell’opera quando Lope fa credere che realmente proponeva di “hablar en necio” quando scriveva le sue commedie. Si tratta quindi di un testo ambiguo e anche il fatto di intitolarlo *Arte* è indicativo: uguaglia la nuova arte al modello ereditato dall’antichità. Ovviamente non mancano le tecniche più elementari della *captatio benevolentiae* che presuppongono che l’oratore debba fingere un serrato rispetto alle idee vigenti, sebbene sia completamente in disaccordo con esse. In realtà, Lope è ironico nei confronti di tali concezioni e l’ironia costituisce l’anima di questo testo e che lo induce ad affermare:

cosa que tanto ofende a quien lo entiende;

pero no vaya a verlas [las comedias] quien se ofedene.

 Per quanto riguarda la struttura dell’*Arte nuevo*, l’opera è stata definita da alcuni critici come sconnessa e confusa, ma in realtà è perfettamente strutturata, dato che nel breve spazio di 379 endecasillabi, cui vanno aggiunti 10 distici in latino, si condensa ed espone una dottrina drammatica che in altri casi avrebbe dato vita a trattati molto estesi. Il discorso è suddiviso in tre parti fondamentali:

1. Il **prologo** (vv. 1-48): è una tipica *captatio benevolentiae* in cui Lope loda gli accademici e riconosce, con evidente falsa modestia, che ognuno di loro sa molto di più di lui nell’arte dello scrivere commedie. Segnala lo stato in cui ha trovato il teatro e precisa che egli ha “escrito algunas veces / siguiendo el arte que conocen pocos”, ma subito dopo afferma anche:

escribo por el arte que inventaron

los que el vulgar aplauso pretendieron (vv. 45-46).

1. L’**esposizione teorica** (vv. 49-361): inizia con una dimostrazione di erudizione e di conoscenza della precettiva classica; Lope segue fondamentalmente il trattato di Robortello, *De comoedia*, e quello di Donato, *De tragoedia et comoedia*, e chiede perdono le per le citazioni erudite:

Creed que ha sido fuerza que os trujese

A la memoria algunas cosas destas (vv. 131-132).

Dal v. 147 entra nella descrizione della nuova arte, i cui concetti fondamentali sono: libertà e varietà tematiche (vv. 156-163); mescolanza di tragico e comico (vv. 174-180); unità d’azione (vv. 181-210); divisione in tre atti e mantenimento dell’intrigo e dell’attenzione dello spettatore (vv. 211-249); linguaggio drammatico “puro, claro y fácil”, adeguato a personaggi e situazioni (vv. 246-297); funzione drammatica della divisione in tre atti (vv. 298-304); versificazione (vv. 305-310); figure retoriche (vv. 313-318); funzione dell’anfibologia (vv. 319-326); i temi di successo: l’onore e le azioni virtuose (vv. 327-337); l’estensione della commedia di 4 *pliegos* (vv. 338-340); satira lieve e prudente (vv. 341-346); e censura degli anacronismi in merito ai costumi (vv. 356-361).

1. L’**epilogo** (vv. 362-389): appare un’altra *captatio benevolentiae* e la falsa modestia che sfociano però in una forte affermazione della commedia:

Sustento en fin lo que escribí… (v. 372)

Seguono cinque distici latini che presentano la commedia come specchio della vita e infine tre endecasillabi in cui si sottolinea il carattere aperto e perfezionabile di questa precettiva:

Oye atento, y del arte no disputes;

que en la comedia se hallará de modo,

que oyéndola se puede saber todo (vv. 387-389).

 L’autore inizia fissando due punti fondamentali. Il primo è che non dovrebbe mai parlare di commedia chi non ne ha scritto nemmeno una: per formulare teorie e precetti è fondamentale, quindi, avere esperienza concreta di teatro. Il secondo imperativo è quello di tenere sempre in considerazione il gusto e le preferenze del pubblico, che è un pubblico pagante, che sborsa il suo denaro per assistere allo spettacolo. Ciò non significa però soddisfare tutte le bassezze e volgarità degli spettatori, ma educare il gusto del pubblico, ossia cercare una mediazione, una via di mezzo tra le esigenze dello spettatore, generalmente ignorante e poco colto, e quelle della decenza e dell’arte. Proprio la ricerca di questa mediazione fa di Lope un autore popolare, in cui l’aggettivo “popolare” va inteso con una nuova accezione: compiacere tutti, mantenendo il controllo sulla materia poetica e sull’espressione.

 Successivamente, parlando della commedia in generale, la definisce come imitazione realistica del costume dell’epoca, che tratta di azioni umili e quotidiane, in contrasto con quanto si verifica nella tragedia, in cui si narrano le imprese dell’alta nobiltà.

 Seguono alcuni consigli sulla struttura dell’arte teatrale. In primo luogo, occorre un soggetto, ma deve essere selezionato con molta attenzione. Il tema dovrebbe svilupparsi in maniera lineare, senza perdersi in storie secondarie o accessorie, la cui unica funzione è quella di complicare la storia principale e renderla incomprensibile alla gente.

 Molto importante è poi l’aderenza alla realtà. A tal proposito, la **mescolanza di tragico e comico** costituisce una delle modalità principali di descrivere in modo perfetto la realtà:

Lo trágico y lo cómico mezclado,

y Terencio con Séneca,

aunque sea como otro Minotauro de Pasife,

harán grave una parte, otra ridícula,

que aquesta variedad deleita mucho:

buen ejemplo nos da naturaleza

que por tal variedad tiene belleza.

In effetti, la vita stessa è un’alternanza continua di momenti felici e di momenti di tristezza e, secondo Lope, vederli rappresentati in scena dava vita a uno spettacolo molto divertente che attraeva il pubblico, fattore che non perde mai di vista (“que aquesta variedad deleita mucho”). Di fatto, questa combinazione permetteva una varietà nel movimento scenico che piaceva molto agli spettatori. La mescolanza di tragico e comico costituirà l’emblema della nuova arte e l’origine di tale fusione va rintracciata nella volontà di imitare la realtà. Tragico e comico si sottolineano e appoggiano mutuamente, invalidando così la rigida divisione in generi: ogni commedia è tragicommedia, così come la vita è tragicomica. In questo modo la tradizionale suddivisione in generi viene invalidata proprio in nome della naturalezza e della varietà. La mescolanza di elementi diversi, il contrasto tra punti di vista e tra figure e concezioni contrapposte costituiscono uno dei migliori risultati del Barocco. L’uomo del XVII secolo si compiace di questi contrasti, basti pensare al *Quijote*, alla poesia di Góngora o Quevedo, in cui troviamo continuamente mescolati l’alto e il basso, tragico e risibile. Lo stesso accade nella commedia, manifestazione di questo spirito, in cui si registra l’alternanza e la fusione di elementi contrapposti, ma occorre precisare che la mescolanza di tragico e comico non permette una lettura separata dei due elementi; la presenza di elementi comici condiziona l’interpretazione di quelli tragici e viceversa; si tratta della concretizzazione di questa estetica *della doppia profondità*, tipica del Barocco. Infine, tale varietà permette un movimento scenico che piace molto, dato che a momenti di grande tensione si accompagnano altri in cui lo spettatore può rilassarsi. Tragico e comico, quindi, si appoggiano mutuamente e tale contrapposizione investirà anche le *dramatis personae*, con la presenza costante del *galán* e del *gracioso*.

 Il tempo dell’azione, afferma Lope, deve essere adeguato ai fatti narrati, ossia coerente con i tempi reali, così come la trama deve essere formata da eventi realistici, perché deve imitare solo ciò che è verosimile.

 All’epoca si registrano ancora titubanze sul numero di atti della commedia: da cinque classici si passo a quattro, invenzione che Juan de la Cueva si attribuisce ne *El ejemplar poético*, e da quattro a tre. Cervantes si autoproclama autore di questa innovazione che invece Lope nell’*Arte nuevo* attribuisce a Cristóbal de Virués, sebbene esistano anche esempi precedenti. Lope comunque impose in maniera definitiva la **divisione tripartita** che divenne quella abituale del dramma occidentale. Tale suddivisione risponde alle necessità interne di un genere in cui l’intrigo è l’elemento capitale. Nel primo atto si presenta il *planteamiento*, nel secondo e parte del terzo il *nudo* e il *desenlace* nel terzo. Tale organizzazione della materia drammatica permetteva di mantenere sempre viva l’attenzione degli spettatori dato che l’intrigo era l’elemento capitale:

En el primer acto se ponga el caso,

en el segundo enlace los sucesos,

de suerte que hasta el medio tercero

apenas juzgue nadie en lo que para (vv. 298-301).

Quindi Lope consiglia di graduare l’intrigo: gli esordi *ex abrupto* sono frequenti nella commedia; è necessario presentare il problema il prima possibile perché al pubblico dei *corrales* non piace aspettare e bisogna attendere fino all’ultimo momento prima di proporre lo scioglimento finale:

Dividido en dos partes el asunto,

ponga la conexión desde el principio,

hasta que vaya declinando el paso;

pero la solución non la permita,

hasta que llegue a la postrera escena… (vv. 231-235)

 In merito alle tre unità aristoteliche di tempo, luogo e azione, Lope afferma che soltanto l’**unità di azione** è realmente importante e l’unica raccomandata nell’*Arte nuevo*:

Adviértase que sólo este sujeto

Tenga una acción, mirando que la fábula

De ninguna manera sea episódica;

quiero decir, inserta de otras cosas

que del primer intento se desvíen;

ni que de ella se pueda quitar niembro

que del contexto no derribe el todo (vv. 181-187).

Il drammaturgo però in alcune occasioni viola anche questo precetto o per semplice incapacità tecnica o perché vuole inserire l’azione in un contesto più ampio.

Anche le unità di tempo (azione concentrata in un giorno) e spazio (un solo luogo per ambientare l’azione) avevano rilievo, ma Lope se ne sbarazza con cinismo:

No hay que advertir que pase en el período

De un sol, aunque es consejo de Aristóteles,

porque ya le perdimos el respeto

cuando mezclamos la sentencia trágica

a la humildad de la bajeza cómica (vv. 188-192).

Allo stesso modo, per ragioni di intensità drammatica, Lope raccomanda “que pase en el menos tiempo que ser pueda” e che ogni atto abbia una certa unità temporale, che rappresenti una linea d’azione continua e negli intervalli trascorrerà il tempo necessario per l’evoluzione dei personaggi e dell’argomento.

Il sistema drammatico e teatrale del Siglo de Oro non maneggia un tempo e uno spazio reali; le dimensioni spazio-temporali dell’azione drammatica vengono offerte attraverso le parole dei personaggi. Si tratta di un importante progresso tecnico: tempo e spazio drammatici sono indissolubilmente legati all’azione e al suo sviluppo. L’autore dispone di tutte le scenografie che era in grado di creare con i suoi versi e di tutto il tempo che definisce affinché la trama sia verosimile. Il ridotto spazio del palcoscenico permetterà che il personaggio vada dalla Spagna al Nuovo Mondo etc. L’azione non dovrà essere sospesa quando il personaggio abbandonerà un luogo per dirigersi in un altro. I cammini, gli itinerari daranno vita, inoltre, a bellissime scene (Lope, *El caballero de Olmedo*).

Tempo e spazio della commedia si addensano in funzione della trama dell’opera; hanno la missione primordiale di intrattenere il pubblico che vuole un’azione viva, dinamica e tumultuosa. E quindi il drammaturgo troverà piena giustificazione alle infrazioni nei confronti dei precetti aristotelici:

[…] considerando que la cólera

de un español sentado no se templa

si no le representan en dos horas

hasta el final jüicio desde el Génesis,

yo hallo que si allí se ha de dar gusto

con lo que se consigue es lo más justo (vv. 205-210).

 Il Fénix superò le norme imposte dall’arte rinascimentale, che conferiva una certa rigidità alla struttura della commedia, conferendo maggior libertà e verosimiglianza al genere.

Nei testi drammatici non esistevano didascalie; normalmente non si dava nessuna indicazione, ad eccezione di entrate e uscite dei personaggi. Il drammaturgo non fornisce altre informazioni se non quelle incluse nei dialoghi.

 Lope rivoluzionò anche la metrica e il linguaggio. Esiliò la prosa dal teatro, sebbene sorprenda il v. 211 dell’*Arte nuevo*, in cui si afferma:

El sujeto eligido escriba en prosa.

Non si può escludere, infatti, che raccomandasse di scrivere prima un copione in prosa da trasporre poi in versi, sebbene non ne sia pervenuto nessuno, un fatto piuttosto strano.

Resta comunque il fatto che il verso domina la *comedia nueva*. Furono mantenuti il verso *tradicional* e quelli italiani, ma introdusse l’**ottosillabo**, più maneggevole, grazie alla libertà accentuale. La **polimetria** era necessaria per le differenti situazioni drammatiche presentate nelle commedie; il Fénix ricercava la forma metrica ideale e adatta a ogni situazione drammatica, per ricreare in modo perfetto la fusione tra poesia e vita, fusione che caratterizza tutta l’arte barocca. Offre, quindi, una breve sintesi della corrispondenza tra strofe e situazioni drammatiche:

Acomode los versos con prudencia

a los sujetos de que va tratando.

Las décimas son buenas para quejas;

el soneto está bien en los que aguardan;

las relaciones piden los romances,

aunque en octavas lucen por extremo.

Son los tercetos para cosas graves,

y para las de amor, las redondillas (vv. 305-312).

Impiegava:

* i *romances* per le narrazioni,
* i *sonetti* per i monologhi
* le *terzine* per i dialoghi seri,
* e le *redondillas* per i dialoghi a carattere amoroso.

Tali norme non vennero applicate con rigidità; troviamo infatti le *redondillas* per svariate tipologie di scene, anche non amorose; i *romances*, soprattutto con Calderón, vennero impiegati anche per i dialoghi.

Anche per quanto concerne il **linguaggio**, Lope ha le idee ben chiare e pretende che sia ricercato e realistico al tempo stesso; doveva riflettere lo stato sociale di ogni personaggio, in modo che il pubblico, che era eterogeneo, potesse identificarsi con i caratteri messi in scena e percepire come più vicine alla propria vita le rappresentazioni.

Dal punto di vista tematico, Lope non offre nessuna imposizione particolare, ma esprime la sua preferenza per i **casi d’onore**, che considera migliori perché capaci di suscitare forti emozioni nel pubblico e di offrire un alto insegnamento morale, educativo e pedagogico:

Los casos de la honra sono mejores,

porque mueven con fuerza a toda gente (vv. 327-328).

Per lo stesso motivo raccomanda il parlare “equívoco” perché al pubblico piace pensare

que el sólo entiende lo que el otro dice (v. 325).

Lope è sempre molto attento alla reazione degli spettatori; non è un letterato che scrive per la scena, ma un uomo di teatro, preoccupato dei mille dettagli delle rappresentazioni e di ciò che può infastidire chi vi assiste:

Quede muy pocas veces el teatro

sin persona que hable, porque el vulgo

en aquellas distancias se inquïeta (vv. 240-242).

I suoi consigli non sono diretti solo al drammaturgo; non dimentica infatti la forza espressiva dell’attore, al quale ovviamente il poeta dovrà fornire la materia prima:

los soliloquios pinte de manera

que se transforme todo el recintante,

y con mudarse a sí mude al oyente (vv. 274-276).

Nella sua concezione artistica, guarda a un tipo di teatro che non sia volgare, ma strumento per perseguire il decoro morale. Per l’autore, è fondamentale l’azione formativa del teatro. Tuttavia, ciò non implica l’esclusione della **satira** dalla commedia, ma in tal senso, Lope invita alla prudenza, raccomandando di non essere troppo espliciti negli attacchi, dato che il Barocco è un momento di minor libertà rispetto al Rinascimento, quando tutto era lecito e autorizzato. La satira, quindi, non può essere scoperta, non può configurarsi come un’accusa diretta, con nomi e cognomi.

In sintesi, è evidente che Lope cerchi un modello e un ideale di teatro che costituisca un punto di equilibrio tra istanze diverse. La grandezza e la genialità della *comedia nueva*, introdotta e teorizzata da Lope, non risiede nei precetti che ha adottato e nelle norme che ha fissato, ma nella sua capacità di dar vita a spettacoli di grande successo, mettendosi sempre in discussione, con un’incredibile volontà ed energia di rinnovamento e rivoluzione. Indipendentemente da Lope, la commedia *nueva* ebbe moltissimi seguaci.

In merito alle fonti adottate, erano molteplici, infatti, la commedia *nueva* si caratterizzava per la pluralità tematica e i drammaturghi attinsero alla storia antica, medievale e moderna, ai miti classici, alle leggende religiose e alle tradizioni popolari. La genialità di questi drammaturghi consisteva nel trasformare ogni aspetto della realtà in dramma. In generale, l’argomento principale della commedia è una *fábula de amores* e tutta l’opera si articola intorno alle difficili relazioni dei protagonisti, che devono superare molti ostacoli per sposarsi. Il finale è generalmente felice. Per i vari argomenti, temi, toni e circostanze di rappresentazione, la commedia si differenziava in mille tipologie, ragione per cui è complicato darne una classificazione. Ci limiteremo a identificare due ambiti principali, i più celebri: le *piezas* comiche, le tragicommedie e drammi tragici.

In merito alle *piezas* comiche, presentavano diverse tipologie, ma le più rappresentate sono le commedie di cappa e spada e quelle palatine. Le **commedie di cappa e spada** erano soprannominate anche “urbane” o “de costumbre” ed erano caratterizzate dalla presenza di dame e cavalieri come protagonisti e da una *fábula de amores* come nucleo tematico principale. Si sviluppano nelle grandi città spagnole come Siviglia, Valencia, Toledo e Madrid.

 Le **commedie palatine** si sviluppano in un ambiente aristocratico, più precisamente nella corte di un piccolo Stato più o meno immaginario e situazioni e personaggi sono stilizzati. Trattavano di psicologia amorosa e di questioni politiche.

Più tardi apparvero due varietà di commedie umoristiche: la ***comedia de figurón***, caricatura di un protagonista ridicolo, e la ***comedia burlesca***, parodia di preesistenti opere di successo.

Le tragicommedie e i drammi tragici erano chiamati anche “dramas historiales”, perché ispirati a un racconto storico, o “comedias de cuerpo o aparato”, perché impiegavano alcuni macchinari (*tramoyas*). I protagonisti solevano essere personaggi del passato spagnolo o straniero. Prossime a queste sono le ***comedias villanescas***, che si ispirano a storie e leggende. Fu un genere di grande successo grazie agli argomenti commoventi e problematici. Il nucleo della commedia era generalmente un conflitto d’onore e lo scontro tra un potente e un personaggio del popolo. Si intercalavano anche balli, canzoni, feste e scene pittoresche. Anche gli argomenti religiosi vengono incorporati in questo tipo di opere. I temi agiografici e biblici non possedevano forte un grande significato ideologico, ma anche spettacolare che attraeva molto lo spettatore. Storia e religione si fondono.

Vanno ricordati anche i **drammi d’onore** che riflettono la problematica relazione tra l’intimità dell’individuo e la coercizione sociale.

**I personaggi, ruoli e compagnie**

Aldilà delle varie tipologie, i **personaggi** che intervengono nell’azione non sono individui complessi e non hanno profondità psicologica, ma sono solo una serie di **tipi** che rispondono quasi sempre allo stesso schema e rappresentano gli esseri umani in tutta la loro varietà. Ognuno di loro ha un valore funzionale; esistono perché permettono lo sviluppo di un’azione che deve mantenere alta l’attenzione del pubblico. Riflettono le credenze, le ideologie e i sentimenti della società spagnola.

* Il ***galán*** e la ***dama*** sono le figure chiave, il centro nevralgico dell’intreccio amoroso. Non c’è commedia in cui non appaiano. Normalmente i protagonisti non sono sposati, sentono una forte passione l’uno per l’altra e superano una serie di ostacoli approdando alla meta felice del matrimonio, burlandosi del padre o del fratello, gelosi custodi dell’onore della dama. Nei drammi d’onore, la dama è sposata e il conflitto si genera tra due *galanes*: il pretendente (che a sua volta può essere sposato) e il marito. In questo caso la storia d’amore è destinata al fallimento, dato che era ideologicamente vietato il trionfo di un amore illecito.

Come si è fatto osservare, i protagonisti sono esseri tipificati:

* + La ***dama*** è sempre bella e aristocratica, si dedica esclusivamente al conseguimento dell’amore, e, per ottenerlo, dovrà ricorrere all’audacia e all’inganno. È la figura tipica delle commedie di cappa e spada; in alcuni testi il suo rango sociale non è precisato, ma comunque è sempre elevato e, eccezion fatta per le commedie di tema moresco, è sempre di *sangre limpia*, una questione che preoccupava molto la società del momento. È molto frequente che la dama, per difendere i suoi diritti sentimentali, si **travesta da uomo** e vada alla ricerca dell’amante che l’ha abbandonata. I moralisti attaccarono questo aspetto e Lope si sentì in dovere di giustificare questa pratica:

Las damas no desdigan de su nombre;

y si mudaren traje, sea de modo

que pueda perdonarse, porque suele

el disfraz varonil agradar mucho (vv. 280-283).

Nella commedia abbondano le donne decise, che infrangono le convenzioni sociali. Il drammaturgo, normalmente, parteggia per loro ed esalta la forza dell’amore che guida il comportamento scenico di queste creature. Il contrasto si verifica in modo molto sentito con le forze impositive della società incarnate dale figure del padre e del fratello. Tirso de Molina è il creatore delle donne più attive e audaci del teatro spagnolo. Nonostante l’attivismo femminile di queste opere e lo scontro con la struttura sociale rappresentata dal padre, le donne delle commedie non fanno altro che confermare e difendere il modello consolidato che sfocia nel matrimonio.

* + Il ***galán*** è un cavaliere di bell’aspetto, di illustre lignaggio, eternamente innamorato della dama, ma ossessionato dall’amore, dalla gelosia e dalla preoccupazione dell’onore. Dama e *galán* della commedia di intreccio vivono oppressi dalle normi sociali che cercano di aggirare per dare sfogo alle proprie pulsioni. Nelle opere di ambiente *villanesco*, invece, i protagonisti della *fábula de amores* si comportano in maniera più naturale e spontanea; il mondo esterno non esercita su di loro le stesse pressioni che schiacciano gli aristocratici.
* Insieme al *galán* e alla *dama*, figura il ***gracioso***, personaggio simpatico e abile nell’astuzia, aiuta tutti i protagonisti a soddisfare i propri desideri. Di fatto, in un mondo in cui bisogna ingannare per avere relazioni intime non imposte, è necessario un diretore di scena che conduca a buon fine le peripezie amorose dei protagonisti. Il *gracioso* risponde a questa funzione. Con la sua presenza il drammaturgo pretende di offrire il contrappunto comico ai discorsi e alle azioni della dama e del *galán*; è la controfigura dell’eroe. Non ha il suo valore cavalleresco, il sentimento platonico dell’amore e il suo carattere deciso e avventuriero. È invece codardo, ha un senso pragmatico della vita, ha origini sociali umili, è ghiotto e poco generoso. La fedeltà al suo signore però non vacilla mai. Ogni *gracioso* ha caratteristiche particolari e quasi sempre si tratta di esseri lucidi, molto più dei loro padroni. In alcune occasioni giungono a elevarsi moralmente al di sopra del mondo aristocratico e agiscono, in base alle loro possibilità, contro gli assurdi e sanguinosi soprusi di cui sono testimoni.

Aubrun ha visto in questa figura un ponte tra drammaturgo e pubblico; rappresenterebbe il senso popolare e incarna il ruolo di commentatore che nel teatro greco corrispondeva al coro. Senza dubbio, esiste una complicità tra il *gracioso* e lo spettatore. In altri casi, svolge una funzione distanziatrice, poiché mostra l’irrealtà del gioco scenico.

* Un altro personaggio tipico della commedia di questo periodo è la ***criada***della dama, che costituisce il corrispettivo femminile del *gracioso*, con un’importanza minore. È compagna fedele della dama, copre le sue tresche amorose, è consigliera astuta, abile mediatrice in questioni amorose; incline a una relazione sentimentalmente con il *gracioso*, riproduce con lui, in tono parodico, gli amori del *galán* e della dama; è avida come il *gracioso*.
* Il **padre**, il **fratello**, il **marito**: sono l’incarnazione delle norme repressive che ostacolano l’amore della dama e del *galán*. La dama è sempre depositaria dell’onore di un uomo: del padre o del fratello, se è nubile; del marito, se coniugata. Ne consegue che qualsiasi avventura della figlia o sposa comporta un grave problema sociale per il padre o il marito che può essere risolto solo con la vendetta immediata se vogliono continuare ad essere rispettabili. Hanno comunque un ruolo funzionale perché costituiscono l’ostacolo che permette l’apparizione del conflitto. Il trattamento è però distinto se si tratta del padre o del marito. Il drammaturgo e il pubblico sostengono la dama e il *galán* se il burlato è il padre, ma quando è il marito ad essere oltraggiato, la prospettiva cambia. In tal caso, l’azione non è considerata dal punto di vista degli amanti, ma dal progetto di vendetta dello sposo, e la *fábula de amores* si trasforma in dramma d’onore che termina sempre tragicamente.
* Il **re**: con frequenza nella commedia appare la figura del re o di un governatore con funzioni di monarca assoluto. Il personaggio può essere interpretato da un *galán*, un *barbas* o un vecchio. Quando è giovane o un *barbas* è impetuoso, superbo e ingiusti; quando è vecchio è equanime e giustiziere. Ad ogni modo, la figura del re incarna la giustizia e il potere e di solito è testimone e giudice dell’azione drammatica, rimanendone al di sopra. A volte, quando è giovane, causa il conflitto, mettendo il suddito nella condizione di scegliere tra il proprio onore e la fedeltà a un sovrano ingiusto che vuole soddisfare i suoi desideri amorosi. Normalmente però, il re non genera il conflitto, ma si occupa di premiare o castigare, ristabilendo la giustizia poetica.
* Il ***poderoso*** presenta diverse varianti: nobile, commendatore, capitano etc. Provoca il conflitto con la sua superbia e i suoi abusi. È un *galán* o un *barbas* e il re lo castiga. Secondo Maravall, il *poderoso* è un nobile atipico, punito per aver mancato ai suoi doveri e obblighi come membro dell’aristocrazia.
* Il ***villano*** non è figura tipica delle commedie di cappa e spada, ma esistono una serie di testi in cui è il protagonista (*Fuenteovejuna*, *El alcalde de Zalamea* etc.). Per Maravall, le commedie villanesche erano vincolate al tema dell’onore e rientravano nella campagna di esaltazione del villaggio e dei lavoratori ricchi. La campagna appare sempre come una realtà idilliaca, alterata dalla presenza di un potente che minaccia con i suoi abusi l’onore dei villani. In *Fuenteovejuna* il conflitto si trasforma in ribellione e il re, come giudice, punisce il malfattore. I *villanos* della commedia sono sempre gelosi del proprio onore e *cristianos viejos*. Questa figura dava comunque la possibilità al drammaturgo di universalizzare il sentimento dell’onore che tocca anche i *villanos*.

In merito alle compagnie, tra gli attori si stabilisce normalmente una gerarchia tra *figurantes*, *utilidades* o *empleos*. Gli *empleos* sono in numero ridotto: *galán*, *viejo*, *barbas*, *gracioso*, *lacayo*, *dama*, *criada*, *dueña*. Normalmente le buone compagnie dovevano avere un numero doppio di attori per questi ruoli, sia perché l’opera poteva prevedere due attori con le stesse caratteristiche sia perché poteva presentarsi la possibilità di dover sostituire un attore. Gli *empleos* non determinavano il ruolo: un re, a seconda della situazione, poteva essere interpretato da un *galán*, un *barbas* o un *viejo*. Allo stesso modo, il *galán* poteva incarnare diversi personaggi: re, nobile, ministro, soldato, principe, santo etc. È molto frequente che in una stessa commedia ci siano due personaggi per uno stesso *empleo*.

Le dame normalmente hanno delle *criadas* che l’accompagnano, ma per ragioni di economia scenica ne appare soltanto una. Anche il *gracioso* normalmente è uno, anche se in alcune commedie ne figurano due. Il numero di personaggi dell’opera è piuttosto limitato, di solito sono sei quelli che appaiono sempre: *galán*, dama, *gracioso*, *criada*, re e padre. Sono tipi con caratteristiche basiche, che possono variare per alcuni dettagli del loro comportamento.

A tale schema vanno aggiunti anche il *poderoso* e il *villano*, nel doppio aspetto di *labrador rico* e *villano pobre*.

 La figura della madre non appare mai nella commedia ed è difficile precisare la ragione di questa assenza. Sono state avanzate diverse ipotesi (la scarsa importanza che aveva la donna nella Spagna asburgica; ragioni di funzionalità drammatica, non aveva alcun ruolo nello sviluppo della *fábula de amores* etc.). Appare soltanto in alcune opere di Tirso e di Calderón de la Barca.

Il proletariato e le classi borghese sono scarsamente rappresentati e in alcune opere appare anche la figura del *pícaro*.

**La polemica sul teatro**

Nonostante il grande successo di molte opere, alcuni intellettuali, soprattutto i classicisti, disprezzarono la commedia *nueva* accusandola di essere troppo volgare e popolana. Di fatto, la commedia giunse ad essere un vero e proprio prodotto di consumo per il quale il pubblico pagava e grazie al quale i creatori guadagnavano denaro. Sebbene sia un prodotto di mercato, ebbe un’esistenza lunga e duratura e coinvolse poeti e drammaturghi di grande spessore, come Lope de Vega e Calderón de la Barca che crearono capolavori.

La commedia *nueva* nacque per soddisfare le esigenze di un pubblico molto eterogeneo, formato sia da nobili, che avevano una certa cultura e educazione artistica; sia dal popolo, che non valutava nessun tipo di arte letteraria. Per questa ragione i drammaturghi si sforzavano di creare trame intriganti e scene attrattive che potessero catturare gli spettatori, a prescindere dal loro stato sociale. Forse il fattore che rese questo genere così amato, celebre e noto fu il fatto che la commedia *nueva* era specchio, ritratto e sogno in cui vedere riprodotta la propria realtà quotidiana, con le sue illusioni, sogni fantasie e aspettative. Concepiti come un insieme di realtà e convenzione scenica, gli spettacoli teatrali erano pensati per riflettere le usanze, abitudini, riti ed evocare attività della normale gente comune. Al realismo si unisce il lirismo. Infatti, le commedie erano costellate di poesie e canzoni, intercalate in modo strategico, permettendo di elevare l’esperienza comune.

Infine, ma non meno importante, la commedia fu un importante strumento di **propaganda** al servizio della corona, dal momento che si appoggiava e si celebrava la monarchia come unico modo di garantire la libertà, la dignità e il benessere degli individui.

La commedia, nel corso del XVII secolo, ebbe un’evoluzione notevole e visse un processo di perfezionamento e raffinamento che trasformò i primi testi, di scarsa strutturazione, in opere di elevata qualità tecnica e stilistica, grazie a Lope de Vega e Calderón de la Barca. Questa fioritura durò fino alla fine del secolo, quando il genere conobbe un periodo di crisi, dovuto al fatto che drammaturghi e autori privi della genialità dei predecessori non seppero rinnovarla.

Come è già stato fatto osservare, Lope è l’introduttore e il *canonizador* della commedia *nueva*, e durante tutta la sua attività e produzione artistica seppe dimostrare la sua abilità nel perfezionarla continuamente, giungendo ad elaborare una commedia aperta, ossia, flessibile, senza una struttura eccessivamente rigida. Di fatto, le sue opere hanno una struttura abbastanza fissa, ma non categorica, perché i luoghi di rappresentazione e le scene erano vari e gli intrecci molto complessi e mai banali. Ma il maggior grado di perfezione della commedia *nueva* si raggiungerà più tardi con la figura di Calderón de la Barca, un autentico maestro per la realizzazione di scenografie straordinarie e per la spettacolarizzazione. Nelle sue opere il protagonista e il tema centrale acquisiscono molta importanza e l’intrigo divenne molto più complesso e sottile. Infine, molte opere drammatiche di Calderón erano destinate ai teatri reali e per questo presentano una rappresentazione scenica più complessa.

Convenzionalmente gli storici e i critici della letteratura sono soliti operare una distinzione all’interno della produzione teatrale del XVII secolo:

* il **ciclo di Lope de Vega**
* il **ciclo di Calderón de la Barca**

Ad ogni modo, tale classificazione non deve trarre in errore perché in realtà questi due autori coesistono e operano nella stessa epoca, per cui tale classificazione è legata solo al diverso modo di intendere la commedia da parte di Lope e Calderón.

**I generi teatrali minori**

 Parallelamente alla commedia, che è sicuramente il genere identificativo del secolo, si sviluppano anche altri generi teatrali di minore importanza, ma non di minore diffusione e popolarità:

* l’***auto sacramental*** è il più importante tra i generi teatrali minori del Barocco. Si tratta di un’opera allegorica in un solo atto, nella quale si esalta e si celebra il sacramento dell’Eucaristia. Le rappresentazioni avvengono nelle piazze pubbliche, su palcoscenici mobili chiamati “carros”, e gli attori indossavano costumi lussuosi e impiegavano mezzi tecnici che lasciavano il pubblico a bocca aperta. Gli spettacoli erano sempre sontuosi e brillanti, ma con un evidente fine propagandistico.
* L’***entremés*** è una *pieza* breve e di carattere comico che si utilizzava per riempire gli spazi “morti” delle rappresentazioni. Di fatto, si rappresentava tra la prima e la seconda *jornada* delle commedie o degli *autos sacramentales*. Con le sue situazioni ridicole e burlesche, in molte occasioni era l’elemento che più attraeva il pubblico. Si rappresentavano *entremeses* di intreccio, *de costumbres* e *de carácter*. Il genere si sviluppò soprattutto tra la generazione di Lope e Calderón, ma fu perfezionato più tardi.
* La ***loa***, che è la parte che dà inizio allo spettacolo come un’introduzione, era una specie di saluto, all’inizio a carico dell’attore, che avanzava nel proscenio e parlava direttamente con gli spettatori a nome della compagnia per ottenere il silenzio e la benevolenza del pubblico. La brevità era d’obbligo, ma con il tempo il genere si complicò e il suo contenuto fu ampliato notevolmente. Trattava i temi più disparati. Alcune erano veri e propri elogi della città o luogo in cui si teneva la rappresentazione, altre raccontavano storie recenti, racconti dell’antichità, favole, fatti reali, scherzosi, enigmi e satire. Vissero un periodo di splendore all’inizio del XVII secolo.
* Il ***baile*** può essere definito come intermezzo letterario in cui gli elementi principali sono la musica, il canto e il ballo. Più brevi dell’*entremés*, a volte si configurano come monologhi e altre come dialoghi. La componente musicale e quella letteraria si combinano in differenti gradazioni, ma il carattere del genere è sempre allegro e popolare.
* La ***jácara*** è un’opera che ricrea il mondo della prostituzione con allegria e buon umore. All’inizio era un genere poetico, solo successivamente divenne poesia di complemento ei generi teatrali. È l’antitesi della commedia, con il suo mondo fatto di antieroi, degradato al massimo e il suo carattere eminentemente popolare.
* La ***mojiganga*** è una specie di mascherata grottesca, che prima nacque e si sviluppò in strada per celebrare eventi pubblici (il Carnevale per esempio), e successivamente divenne un genere drammatico, ma senza perdere le proprie radici popolari. Era accompagnata da strumenti musicali striduli e chiassosi.

**Il teatro di Lope de Vega: innovazioni, temi e personaggi**

 Lope de Vega fu il leader assoluto della rivoluzione teatrale che interessò il XVII secolo. Prima delle sue trasformazioni e innovazioni, il teatro era lo spettacolo popolare per eccellenza che serviva solo per divertire e intrattenere il pubblico e anche per divulgare dottrine religiose. Lope però seppe alterare quanto già esisteva e creare un tipo di teatro universale, capace di attrarre e coinvolgere sia il popolo sia le classi più elevate e colte. Nacque a Madrid nel 1562 e morì nel 1635. Ebbe una formazione universitaria e la sua vita fu la sua prima fonte di ispirazione, una vita inquieta, costituita da grandi passioni amorose, delle quali parlò nella sua produzione letteraria e teatrale.

 Il grande cambiamento del teatro aureo, come si è detto, si deve all’opera di Lope de Vega y Carpio (1562-1635), che per primo seppe creare una sintesi perfetta tra le precedenti esperienze drammatiche, lo stile e le tematiche del tempo, e il gusto popolare. Il commediografo madrileno non si dedicò però solo al teatro, ma fu autore di una straordinaria produzione letteraria, che tocca tutti i generi del tempo. Fu uno dei poeti e drammaturghi più celebrati nel Siglo de Oro spagnolo, considerato già in vita alla stregua di un classico. Venne soprannominato da Cervantes “Fénix de los ingenios y Monstruo de la Naturaleza” (“Fénix degli ingegni e mostro della natura”). Si è già ricordato anche il suo ruolo chiave nella formulazione teorica del nuovo teatro, in un momento in cui l’arte drammatica iniziava a divenire fenomeno culturale di massa. Fu, prima dell’avvento di Calderón de la Barca, il massimo esponente del teatro barocco, e diede il via ad una ricca schiera di imitatori e discepoli (come Tirso de Molina). La fama e la grandezza ottenute con l’arte drammatica non deve però far dimenticare che coltivò con successo anche la poesia e la prosa in una straordinaria varietà di forme. La sua produzione, si diceva, è quantitativamente molto elevata: gli sono attribuiti circa 3000 sonetti, 3 romanzi, 4 racconti, 9 epopee, 3 poemi didattici e diverse centinaia di commedie (secondo il discepolo e primo biografo Juan Pérez de Montalbán arriverebbero addirittura a 1800).

 Anche la sua vita fu particolarmente ricca, segnata da un uguale attivismo, soprattutto nei rapporti amorosi. Per almeno una trentina d’anni fu al centro di ogni dibattito e di ogni questione letteraria, orientando spesso in modo decisivo le mode del momento. Strinse rapporti di amicizia con i poeti Quevedo e Juan Ruiz de Alarcón, mentre fu avversario di Góngora e della sua scuola. Il suo successo, inoltre, gli procurò spesso invidie, come quella di Cervantes. Secondo quanto afferma Juan Pérez de Montalbán, il suo talento fu molto precoce, tanto che leggeva in castigliano e in latino a cinque anni, e iniziò a comporre commedie a dodici. È possibile che la sua prima commedia, oggi perduta, si chiamasse *El verdadero amante* (“Il vero amante”). Come molti dei suoi contemporanei ricevette la formazione presso i collegi gesuitici. Frequentò poi, tra il 1577 e il 1581, la prestigiosa università di Alcalá de Henares senza ottenerne però il titolo. La sua condotta dissoluta e licenziosa gli impedì di dedicarsi pienamente alla vita religiosa e alla carriera militare, così fu costretto a lavorare come segretario di aristocratici. In questo periodo scrive commedie o brani poetici d’occasione. Per una questione amorosa (infamò con delle poesie l’amante Elena Osorio) venne esiliato per otto anni dalla Corte e per due dal regno di Castiglia. Si sposò quindi con Isabel de Alderete y Urbina nel 1588 dopo averla rapita. La moglie compare in numerosi suoi versi, coperta appena dall’anagramma di “Belisa”.

 Nello stesso anno si appuntò nella *Gran Armada* nel galeone *San Juan*, diretto in Inghilterra. A bordo scrisse il suo primo poema epico in ottave, alla maniera di Ariosto: *La hermosura de Angélica* (*La bellezza di Angelica*) che non ebbe però il successo che l’autore si aspettava. Di questi anni sono anche diversi *romances*, incentrati spesso sulla trasfigurazione della moglie lontana e sulla sua assenza.

Dopo la sconfitta dell’*Armada* sulle coste della Manica, si trasferì con Isabel a Valenza, dove venne contagiato dal fervido clima culturale che si respirava nei circoli della città portuale. Qui continuò a perfezionare la propria teoria drammatica assistendo alle rappresentazioni di una serie di autori appartenenti alla chiamata “Accademia dei notturni”, di cui faceva parte anche Franscico Agustín de Tárrega. Da questi, come si è già messo in luce, apprese diverse novità teoriche (a partire dalla rottura delle regole aristoteliche) e tecniche teatrali, come la compresenza di due trame all’interno dello stesso testo. Si trasferì quindi a Toledo nel 1590 entrando nella corte ducale di Alba de Tormes. Fu qui che fece la conoscenza con il teatro di Juan del Encina, da cui prese la figura del *gracioso*. Accogliendo questi vari stimoli, Lope tentava di completare e perfezionare sempre più la propria formula drammatica.

 Nel 1594 iniziò la composizione del romanzo pastorale l’*Arcadia* che terminò quattro anni più tardi; in questa Lope inserì numerose proprie poesie precedenti. Nel dicembre del 1595, scaduti i termini dell’esilio, poté tornare a Madrid; si sposò nuovamente nel 1598 con Juana de Guardo, figlia di un ricco macellaio della Corte, avvenimento che scatenò diverse composizioni satiriche, come quella di Góngora che accusava il drammaturgo di essersi sposato solo per interessi economici.

Continuò a coltivare anche altre relazioni extraconiugali, soprattutto con attrici teatrali. Di quasi tutte le amanti ha lasciato testimonianza nelle proprie opere, a partire da Elena Osorio, che troviamo trasfigurata nella *Dorotea*. Per mantenere tante relazioni e un crescente numero di figli legittimi e illegittimi Lope dovette dedicarsi con particolare fervore all’attività teatrale, producendo una quantità torrenziale di opere. Come primo vero scrittore professionista della letteratura spagnola, si batté per ottenere i diritti d’autore per le sue commedie, che in una prima fase erano pubblicate senza permesso con errori e mutilazioni. Con questa battaglia riuscì ad ottenere, almeno, il diritto alla correzione della sua opera. Nei primi anni del secolo lo troviamo nuovamente al servizio di diversi potenti di corte.

 È il periodo in cui Lope aspira ad essere ricordato soprattutto come grande poeta epico. La sua prima opera del genere, *La dragontea*, è un poema di 732 ottave in cui l’autore racconta le vicende del corsaro inglese Francis Drake. L’opera conobbe problemi fin da subito: il permesso per pubblicare il volume venne negato dalle autorità castigliane nel 1598, e il libro dovette essere stampato a Valenza; riuscì a pubblicarlo a Madrid solo nel 1602. Nel 1599 compone un altro poema, *El Isidro*, dedicato alla vita del santo protettore di Madrid. Continua intanto la frenetica attività teatrale: ad inizio del secolo doveva già aver composto una cinquantina di commedie. Nel 1604 vide la luce *El peregrino en su patria* (*Il pellegrino in patria*) romanzo appartenente al genere bizantino in cui non mancano forti spunti autobiografici e passi di teoria letteraria. L’opera ebbe un successo immediato, come confermano le diverse ristampe avvenute in anni prossimi alla prima edizione. Nel *Peregrino* *en su patria* Lope inserì numerosi versi drammatici: quattro *autos sacramentales*, con lodi, prologhi e le canzoni, che arrivano quasi ad offuscare la trama stessa.

 Nel libro troviamo anche una lista delle commedie che l’autore aveva composto fino ad allora, estremamente utile per l’attribuzione delle sue opere. Stando a quanto si legge nel romanzo, quindi, Lope alla fine del 1603 aveva composto ben 219 *pièces*.

Nel 1609 legge e pubblica il fondamentale *Arte nuevo de hacer comedias* di cui si è già abbondantemente trattato. Scrisse poi, forse spinto dalla morte di familiari prossimi (molti dei figli morirono in tenera età) le *Rimas sacras* (Rime sacre) e numerose opere devote o di ispirazione filosofica. Le *Rimas* sono una raccolta di componimenti (molti sonetti) introspettivi che rievocano le tecniche degli esercizi spirituali appresi durante gli studi gesuiti. Nei suoi versi leggiamo tematiche devote e ascetiche (basate spesso sull’opposizione terra-cielo e corpo-anima), o poesie dedicate ai santi, o ispirati all’iconografia sacra, in linea con i precetti del Concilio di Trento. Dello stesso anno è l’imitazione tassiana della *Jerusalem conquistada*. Nel 1614 decise di farsi sacerdote: è un momento di grande cambiamento per Lope, che si dedica ad una profonda meditazione interiore. Non sono tuttavia mancati i critici che hanno sottolineato che il prendere i voti risponderebbe più che ad una vocazione ad un tentativo di fuggire ai rigori della giustizia e ai giudizi delle male lingue sulla sua condotta. Lope, in sostanza, potrebbe riscattare abbracciando la vita religiosa la propria condotta.

 Sono gli anni della rivoluzione estetica provocata dalle *Soledades* di Luis de Góngora che propugna la volontaria ricerca dell’oscurità e la rottura delle norme del decoro letterario. Lope incrementò la tensione estetica del suo verso e accolse alcuni strumenti retorici di Góngora (come la bimembrazione alla fine delle strofe) ma si dichiarò sempre avverso alla chiamata *poesía nueva*. Non mancò, anzi, di attaccare della nuova estetica utilizzando passi delle sue commedie. In queste il Fénix si faceva burle dei discepoli di Góngora per colpire così indirettamente l’autore delle *Soledades*. Lope dovette anche lottare con i precettisti aristotelici che non potevano accettare la sua formula drammatica, come i poeti Cristóbal de Mesa y Cristóbal Suárez de Figueroa. Particolarmente acceso fu l’attacco di Pedro Torres Rámila, che compose la *Spongia* (1617), un libello composto per denigrare non solo il teatro di Lope, ma tutta la sua opera narrativa, epica e lirica. Contro queste accuse risposero furiosamente diversi amici di Lope, dando alla luce l’*Expostulatio Spongiae a Petro Hurriano Ramila nuper* evulgatae. *Pro Lupo a Vega Carpio, Poetarum Hispaniae Principe* (1618). Lope, anche se assediato dalle critiche dei gongoristi da un lato e dai neoaristotelici dall’altro, continuò a produrre instancabilmente opere letterarie. Dopo la comparsa nel 1612 del rivoluzionario *Polifemo* di Góngora, decise di cimentarsi nella favola mitologica componendo quattro poemi: *La Filomena* (1621), *La Andrómeda* (1621), *La Circe* (1624) y *La rosa blanca* (1624).

 Tornò poi all’epica storica con *La corona trágica* (1627), un poema in 600 ottave sulla vita e la morte di Maria Stuarda. Di ispirazione religiosa è invece i *Pastores de Belén*, operetta sulla nascita di Cristo.

Negli ultimi anni di vita Lope, nonostante la sua condizione di sacerdote, continuò ad avere relazioni con delle donne. In questa tappa della sua vita coltivò soprattutto la poesia comica e filosofica (spesso in romances), con meditazioni sulla vecchiaia e la gioventù perduta. Continuò senza pause anche l’opera teatrale, che arrivava ormai a toccare le mille composizioni. Della fase finale della sua vita sono anche altri tentativi letterari, il *Romacero espiritual* (1624), i *Triunfos divinos* (1625), la *Isagoce a los reales estudios de la compania de Jesús* (1629), il *Laurel de Apolo*. Rielaborò anche *La Dorotea* (“azione in prosa”, come la definì lo stesso autore) e pubblicò le *Rimas de Tomé de Barguillos* (1634) che include il poema burlesco *La Gatomaquia*.

 Lope de Vega morì il 27 agosto del 1635; il funerale fu un evento che coinvolse gran parte della popolazione di Madrid, e centinaia di autori scrissero gli elogi funebri. Il fedele discepolo Juan Pérez de Montalbán nel suo *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope de Vega Carpio* (Madrid, 1636), raccolse numerose poesie composte in memoria. La fama di Lope era stata sconfinata: venne celebrato dal re e dal papa, e le sue opere ottennero l’incondizionato favore del pubblico e dei lettori. Soprattutto le commedie, già nella prima parte del secolo, avevano ottenuto una reputazione come nessun’altro autore del tempo: basti pensare che la frase “è di Lope” veniva utilizzata per descrivere un’opera eccellente. Fu proprio la grande fama del poeta a far sì che molti autori o editori, per vedere le proprie opere rappresentate e stampate, le attribuissero a Lope, complicando così il lavoro di ricostruzione dell’opera del Fénix. fino qui

***EL CABALLERO DE OLMEDO***

 El *Caballero de Olmedo* è una delle più riuscite opere di Lope, che seppe coniugare aspetti comici e tragici, elementi consueti del suo teatro con spunti innovativi. È anche una delle commedie dal contenuto più lirico e tragico tra tutte quelle composte dal drammaturgo madrileno. La vicenda è ambientata in un anacronistico medioevo dalle tinte oscure. Don Alonso Manrique (nobile cavaliere di Olmedo) chiede aiuto al suo servo Tello per conquistare la ricca Inés, conosciuta a Medina; questi, a sua volta, si rivolge a Fabia, una mezzana che rimanda esplicitamente al personaggio della Celestina di Rojas. A lei è affidato il compito di favorire l’unione tra i due amanti. Agente di rottura della trama è Rodrigo, promesso sposo di Inés. Lo sviluppo della vicenda conduce alla fatale morte del cavaliere, ucciso in un’imboscata dal rivale. Tello, giunto per celebrare l’unione dei due amanti trova il cadavere del padrone e chiede giustizia al re mentre a Inés non resta che soffocare le lacrime della propria tragedia in convento. La commedia si basa su un avvenimento storico che doveva essere ben noto al pubblico, l’assassinio di un nobile da parte di suoi pari nel 1521.

 Più che dell’evento in sé, però, Lope dovette servirsi dalle varie rielaborazioni artistiche che questo tragico fatto di cronaca aveva ispirato, ed in particolare una canzone popolare. Ne riprende infatti un verso che lo spettatore doveva conoscere bene:

“Esta noche le mataron | al caballero, | la gala de Medina, | la flor de Olmedo”

[“Questa notte hanno ucciso | il cavaliere, | vanto di Medina, | fiore di Olmedo”].

Il drammaturgo, inoltre, si dimostra abile nell’inserire all’interno della trama spunti di diversa provenienza, come romances o canzoni. L’unione di elementi reali e letterari, come l’aggiunta di nuovi significati all’opera, dà alla pièce una grande complessità e ricchezza, che fu una delle ragioni del suo immediato successo tra il pubblico dei *corrales*. Per cercare di comprendere questi molteplici aspetti, Lope definì l’opera tragicommedia, rimandandosi così ancora una volta alla Celestina di Rojas. L’intreccio drammatico può sembrare artificioso e gratuito: non c’è infatti nessuna ragione che spinga Don Alonso a non chiedere direttamente al padre la mano di Inés, ma decida di servirsi del lavoro della mezzana. Sarebbe erroneo, però, voler leggere la trama in un’ottica realista: l’impedimento all’amore va inquadrato all’interno di una serie di convenzioni consuete nella lirica e nei romanzi amorosi. L’episodio, allora, è solo un pretesto, uno dei segnali della fatalità dell’amore impossibile e tragico tra i due amanti.

 Le ragioni dell’epilogo funesto vanno ricercate in questo costante sentire di morte che serpeggia in tutta la letteratura amorosa cortese. Così, infatti, si esprime il protagonista. Così, infatti, si esprime:

“Tengo el morir por mejor, | Tello, que vivir sin ver” (vv. 888-889)

[“Considero cosa migliore morire, | Tello, che vivere senza vedere”].

Per questo si è parlato di “autoimpedimento” per descrivere l’impossibilità di Don Alonso di congiungersi con l’amata. Il binomio amore-morte è spesso presente nei versi della commedia, come quando il cavaliere paragona il proprio destino a quello dei tragici amanti Ero e Leandro:

“Leandro pasaba un mar | todas las noches, por ver | si le podía beber | para poderse templar; | pues si entre Olmedo y Medina | no hay, Tello, un mar, qué me debe | Inés?”

[“Leandro oltrepassava una mare | tutte le notti, a vedere se lo poteva bere | per potersi clamare; | quindi se tra Olmedo e Medina | non c’è, Tello, un mare, cosa mi deve | Inés?”].

Anche questo continuo movimento cui è costretto il protagonista va letto nell’ottica delle convenzioni amorose. Il protagonista è sospeso continuamente tra partenze e arrivi (da Medina a Olmedo), che non si concludono se non nel tragico finale. Non a caso il cavaliere viene ucciso in un momento del suo peregrinare, nel ritorno verso Olmedo. Si ripropongono, in questo modo, altri concetti della lirica cortigiana, quelli dell’assenza e della separazione.

 Lope connota in modo diverso i due protagonisti: Don Alonso è il prototipo del cavaliere ideale, ricco di qualità morali; della dama invece mette in luce la bellezza attraverso raffinate descrizioni petrarchiste delle sue parti del corpo. A questa differenziazione ne corrisponde una anche negli “spazi” che i due protagonisti occupano. Alla sicurezza delle mura domestiche, entro cui agisce sempre Inés, si contrappone il fuori, lo spazio aperto dell’avventura del cavaliere. Più che meri spazi fisici questi rappresentano due situazioni mentali, specchio della loro essenza e del loro destino: sono il simbolo di luoghi inconciliabili che inevitabilmente sanciscono sin dall’inizio l’impossibilità del loro amore. Nel finale la separazione sarà definitiva: Inés ancorata alla chiusura quando non le rimane altra scelta che il convento; Alonso invece, nel suo costante movimento infruttuoso, nel frenetico andirivieni, dopo aver agito sempre nel mondo esterno, irto di difficoltà, di ombre, di insidie trova qui la morte. È l’ultima partenza che lo conduce alla morte, al fuori eterno, all’impossibilità di raggiungere la sicurezza del “dentro” in cui si l’amata. La loro separazione è simboleggiata dalla reja (il cancello) che li divide e che diventa lo spartiacque tra i due spazi opposti.

 L’opposizione tra i protagonisti è avvertibile anche nel linguaggio utilizzato per esprimere il loro amore. Don Alonso ripete precisi canoni petrarchisti, tenendo fede alla figura di cavaliere ideale che Lope ha tratteggiato fin dall’inizio. Inés, invece, ripercorre in *flashback* in un dialogo con la sorella il primo incontro con il cavaliere, l’incrociarsi degli sguardi e le ingenue pulsioni del cuore.

Si serve di un linguaggio semplice, lontano dai topoi e dalle convenzioni del codice cortese-cavalleresco. A ciò corrisponde anche una diversità nei mezzi utilizzati: Don Alonso fa conoscere il suo amore tramite un raffinato sonetto amoroso, che ripete tutti i cliché del genere. La dama, al contrario, non si affida alle parole astratte, ma consegna all’amato un oggetto (un fiocco), come emblema materiale e tangibile della sua passione.

Il personaggio di Fabia è di pura invenzione e viene costruito su un preciso modello letterario, quello della Celestina. Non solo la sua “missione” ricorda da vicino quella della mezzana di Rojas, ma che nelle sue parole abbondano riferimenti espliciti. Così troviamo lo stile sentenzioso e brani di filosofia, come il topos del carpe diem, il rimpianto per la bellezza giovanile; allo stesso modo, come il suo precedente, fa riferimento ai suoi lavori, si appella a Satana, e si serve di arti magiche.

Anche il tipo di espediente utilizzato dalla vecchia per introdursi in casa della ragazza ha chiare marche celestinesche. Dice infatti di voler vendere belletti e stoffe, nascondendo in realtà l’appassionato sonetto amoroso di Don Alonso nel cestello. Il critico M. Socrate conclude che “Fabia, nella sua stilizzazione d’avvio, ha tratti da personaggio parassitario: presuppone il suo modello e lo richiede alla coscienza dello spettatore e del lettore”.

 Il personaggio di Fabia è di pura invenzione e viene costruito su un preciso modello letterario, quello di Celestina. Non solo la sua “missione” ricorda da vicino quella della mezzana di Rojas, ma anche nelle sue parole abbondano riferimenti espliciti. Così troviamo lo stile sentenzioso in passi sospesi tra filosofia popolare e classica, come il topos del carpe diem o il rimpianto per la bellezza giovanile; allo stesso modo, come il suo precedente, Fabia fa riferimento ai suoi lavori, si appella a Satana, e si serve di arti magiche. Anche il tipo di espediente utilizzato dalla vecchia per introdursi in casa della ragazza ha chiare marche celestinesche. Dice infatti di voler vendere belletti e stoffe, nascondendo in realtà l’appassionato sonetto amoroso di Don Alonso nel cestello. Il critico M. Socrate conclude che “Fabia, nella sua stilizzazione d’avvio, ha tratti da personaggio parassitario: presuppone il suo modello e lo richiede alla coscienza dello spettatore e del lettore”.

 Echi della Celestina sono ben presenti anche in altri passi della commedia, come nello scambio di battute tra Tello e Alonso della seconda jornada (vv. 988-997) che rievoca esplicitamente il dialogo tra Sempronio e Calisto, i moniti del servo di non lasciarsi abbandonare all’amore, le dichiarazioni appassionate dell’innamorato. Lope arriva a parafrasare il celebre passo del primo atto della Celestina che avvicinava Calisto alla blasfemia nella lode alla sua amata:

“Inés me quiere, yo adoro | a Inés, yo vivo en Inés; | todo lo que Inés no es | desprecio, aborrezco, ignoro. | Inés es mi bien, yo soy | esclavo de Inés; no puedo vivir sin Inés… ”

[Inés mi ama, io adoro | Inés, io vivo in InéS; | tutto quello che non è Inés | disprezzo, odio, ignoro. | Inés è il mio bene, io sono | schiavo di Inés; non posso vivere senza Inés”].

Il parallelismo tra gli amanti delle due opere (Calisto-Don Alonso e Melibea-Inés) si fa così evidente nelle parole del cavaliere di Olmedo. Questa vicinanza non è però solo parodica e comica, ma suggerisce, per analogia, il tragico finale della coppia. Da questo momento in poi, però, i personaggi di Lope acquisiscono una loro autonomia; basti pensare che Alonso, a differenza del suo precedente letterario, mira al matrimonio con l’amata.

 Lope ricorre ad una serie di espedienti drammatici consueti del suo teatro come i travestimenti (è Fabia ad assumere le sembianze della “beata”) dell’epistola (mandata da Inés all’amato), del racconto del sogno (qui come premonizione della forza devastatrice dell’amore), del contrappunto umoristico nei dialoghi tra il nobile e il suo servo. Artificio teatrale unico nella produzione del Fénix è invece quello della *sombra* (ombra) che compare davanti al cavaliere diretto per l’ultima volta ad Olmedo. L’ombra, infatti, come ha sottolineato M. Socrate “sembra risultare l’unica che non si prolunghi da un oltre mondo religioso”. L’ambiguità di questo essere inquietante (un’emanazione della tristezza e della paura del cavaliere? Un sortilegio di Fabia?) non fa che aumentarne il fascino. Nel *desenlace* finale Alonso abbandona l’amata nella solitudine e nell’oscurità attraversando un paesaggio che assume sempre più caratteri spettrali. Nel finale Lope colloca anche i versi della canzone che ha dato origine all’opera. Il drammaturgo è abile nell’inserire sapientemente la strofa all’interno dell’azione drammatica e non come epilogo. È un labrador (contadino) a rompere con il suo canto il silenzio della scena. Elementi cortigiani e popolari si mischiano nella canzone; la costruzione attorno alle parole chiave “gala” e “flor” indica la brevità della bellezza della vita. È l’ultimo dei presagi che annunciano la fine del protagonista.

 Don Alonso si trova scisso tra timore e coraggio, inattività e desiderio di difendersi, ma non può impedire al destino di seguire il suo corso. Viene ucciso da alcuni nobili capitanati da Rodrigo che contravvengono al codice cavalleresco, scegliendo l’infamante arma da fuoco per assalire il nemico. Lope accenna così alla polemica, viva nel ’600 e presente già nei versi del Furioso ariostesco, contro le armi da fuoco, considerate improprie di un cavaliere (vv. 2461-2463: “Traidores sois; / pero sin armas de fuego / no pudiérades matarme” (“Traditori siete; | ma senza armi da fuoco | non avreste potuto uccidermi”).

Secondo la prassi comune nel Siglo de Oro, l’opera si chiude con l’arrivo del re, in grado di riportare ordine e giustizia. Qui, però, a differenza di tante altre commedie lopesche (come, ad esempio, Fuente Ovejuna) la sua venuta risulta ormai inutile per evitare il tragico finale che si è già consumato. Si conclude così un’opera dai molteplici aspetti, in cui Lope è riuscito a condensare gli elementi diversi del suo ricco teatro.

 Il successo di Lope fu immenso: in teatro, in prosa e in poesia era un modello e l’espressione “es de Lope” divenne un modo di dire per indicare qualcosa di perfetto o ben fatto.

 Nell’epoca di Lope esistevano tre tipi di teatro: quello cortigiano, che si rappresentava nei palazzi; quello religioso e popolare. Il teatro popolare ebbe grande successo grazie a Lope e ad altri drammaturghi del Siglo de Oro come Quevedo, Góngora, Tirso de Molina e Calderón de la Barca.

 Lope però è senza dubbio il grande genio del teatro barocco e uno dei migliori scrittori della letteratura spagnola. La sua fama si deve all’indiscutibile qualità e abbondanza della sua produzione e, inoltre, alle innovazioni drammatiche che introdusse a teatro.

 Il suo modo di fare teatro, infatti, generò una rottura delle norme classiche tipiche della tradizione. Questa frattura si manifestò, prima di tutto, nel rifiuto delle tre unità aristoteliche, nella mescolanza di elementi tragici e comici, nella ripartizione della commedia in tre atti, nell’uso della polimetria, nell’adattamento del linguaggio a ogni personaggio secondo il proprio stato sociale; nell’introduzione della figura del *gracioso* e nell’intercalare elementi lirici nella commedia.

 Dal punto di vista tematico, il teatro lopiano è vario e complesso. Fu autore di molte opere a carattere religioso, come commedie, *autos sacramentales*, agiografie e altre opere di ispirazione biblica. La religiosità di Lope è di tipo popolare: il Fénix vuole offrire agli spettatori prive evidenti dell’esistenza, del potere e della misericordia di Dio. Scrisse anche *piezas* teatrali a carattere storico, ambientate nel Medioevo e che erano ispirate a cronache, leggende, *romances* e canzoni.

 Non vanno dimenticate le trame sul potere ingiusto, in cui si sviluppano conflitti tra popolo e nobiltà. Di solito il popolo si ribella a un nobile tiranno e il re darà ragione a una delle due fazioni. Si tratta di opere di esaltazione monarchica, in cui la figura del sovrano esce rafforzata e rappresenta la giustizia contro l’abuso feudale di alcuni nobili.

 Nella sua prolifica produzione non mancano commedie d’intreccio e d’amore, costellate da equivoci e intrighi, ambientati in zone rurali o urbane dell’epoca e che ruotano intorno al tema amoroso. Normalmente hanno un tono spensierato e un finale felice.

 Infine, spiccano le commedie d’onore, un valore molto importante all’epoca, poiché avere on onore determinava l’accettazione dell’individuo nella comunità. Proteggere e difendere l’onore era il primo obbligo di un uomo. L’onore si poteva perdere in diversi modi: l’adulterio, consegnando una città al nemico o in una discussione violenta. In questi casi solo la vendetta può cancellare quanto accaduto e permettere la reintegrazione dell’individuo nella comunità.

 In merito ai personaggi del teatro lopiano, si tratta di figure tipificate, con atteggiamenti schematici e seriali, non di individui complessi o unici. Nelle sue commedie non si approfondisce mai l’aspetto psicologico del personaggio perché è l’azione l’elemento più importante. In generale, i suoi personaggi riflettono la varietà della società spagnola dell’epoca, costumi e credenze e tra i caratteri più frequenti delle opere di Lope, ma anche dei contemporanei vanno ricordati:

* Il **re**: se anziano, è massimo rappresentante e garante della prudenza, giustizia, regalità; se è giovane, è superbo, ingiusto e tiranno;
* Il **nobile potente**: personaggio negativo, orgoglioso del suo lignaggio, abusa del suo potere; è l’antagonista del *galán*, ma soltanto il re o il popolo possono punirlo;
* Il ***galán***: giovane virtuoso, valoroso, generoso e paziente. I sentimenti che guidano le sue azioni sono i più nobili, come l’amore e l’onore;
* La **dama**: corrispettivo femminile del *galán*, è bella, nobile, idealista, audace e costante. Salvo rare eccezioni, i personaggi femminili sono passivi, rispecchiando le consuetudini del tempo;
* Il **cavaliere** o ***hidalgo***: ha l’obbligo di mantenere l’ordine familiare. È colui che vigilia sull’onore e la rispettabilità della dama (di solito è il padre, il fratello o il marito) e della sua famiglia. Normalmente è il protagonista delle commedie d’onore;
* Il ***gracioso***: è una novità assoluta, introdotta da Lope. È il *criado* (servo) del *galán*, ma anche il suo consigliere, amico e contrappunto comico. Sempre fedele al suo padrone, è ingegnoso, codardo, ama il denaro, il cibo e i piaceri della vita. I suoi interventi sono rivolti direttamente al pubblico;
* La *criada* (serva): confidente e accompagnatrice della dama, è più o meno il corrispettivo femminile del *gracioso*, ma con un ruolo di minore importanza;
* Il **villano**: è un altro personaggio nuovo introdotto nel teatro di Lope, di grande dignità e valore, molto legato alla sua terra, alle sue origini e al suo lavoro. Nelle commedie d’azione si contrappone all’ingiustizia del nobile. Il contadino, di fatto, è simbolo del popolo che lotta per difendere i propri diritti, onore e dignità.

**JUAN RUIZ DE ALARCÓN**

Luis de Alarcón (1581-1639) nacque in Messico (dove iniziò la sua formazione), e dopo aver completato gli studi a Siviglia (dove per un periodo fu avvocato) e fatto un viaggio in madrepatria, si stabilì a Madrid, pur senza entrare mai nel vivo della vita letteraria della capitale. A distinguerlo dagli altri autori sarà anche la sua condizione fisica (doppia gobba e ginocchio valgo), che ne fecero il facile bersaglio della satira di molti contemporanei, tra cui Lope, Tirso, Góngora e Quevedo; forse proprio questa sua condizione spiega il perché nel suo teatro Alarcón spesso incarna la virtù in tipi poco simpatici, mentre quelli più «attraenti» spesso nascondono dei difetti morali.

A differenza di molti autori a lui coevi, non ci ha lasciato un grande numero di opere (conosciamo venti commedie, da lui stesso raccolte in due parti pubblicate a Madrid, 1628, e Barcellona, 1634), ma queste sono tutte caratterizzate da tre elementi fondamentali: l’orientamento moralizzante, elemento non sempre riscontrabile nel teatro di inizio *Siglo de Oro*; la pittura di «tipi» caratteristici e rappresentativi, dove l’analisi psicologica era incentrata soprattutto su un’umanità «media» e quotidiana (bugiardo, ingrato…); la sobrietà e cura nello stile (scrivendo poco, poté «limare» i suoi versi).

La sua opera più importante è probabilmente *La verdad sospechosa* [*La verità sospetta*] (stampata nel 1630, ma probabilmente scritta prima del 1621, e imitata da Corneille in *Le menteur*), dove il giovane don García, incastrato nella sua stessa rete di bugie, perde l’amore della sua donna ed è costretto a sposarsi con una che non ama; interessanti anche *Las paredes oyen* [*Le pareti ascoltano*], dove si censura il vizio di parlar male del prossimo; *No hay mal que por bien no venga* [Non c’è male che non venga per il bene], incentrata sull’obbedienza alla propria coscienza morale, anche contro le (false) apparenze; o *La prueba de las promesas* [La prova delle promesse], dove si critica invece l’ingratitudine. Altre opere sono di sfondo storico (*Ganar amigos*), magico (*La cueva de Salamanca*) o religioso (*El Antecristo*).

Ma in Alarcón è possibile individuare un preciso metodo di far commedia, soprattutto quelle di intreccio: un pretendente deve superare una serie di ostacoli per raggiungere l’oggetto amato, e il suo progetto è al contempo di realizzazione affettiva e di inserimento sociale; la strategia usata in genere consiste nell’occultare la propria personalità, ma questo porta alla complicazione degli inganni e al fallimento; la virtù, spesso passiva, riesce quindi a trionfare, ma quasi per caso.

**GUILLÉN DE CASTRO**

Se le figure di Tirso de Molina e (pur in misura minore) di Alarcón spiccano nel panorama teatrale spagnolo seicentesco post-Lope (e pre-Calderón), non mancano altre figure che meritano una qualche attenzione. Una di queste, ad esempio, è **Guillén de Castro** (1569-1631), valenzano la cui opera drammatica comprende una trentina di opere, ventiquattro delle quali raccolte in due edizioni (1618 e 1625); la sua opera viene generalmente divisa dalla critica in tre grandi tappe: una prima influenzata dalla tragedia in voga a quel tempo nell’ambiente valenzano; una seconda, invece, più prettamente lopiana, riproponendo anche tematiche storiche o riprendendo temi letterari (da Cervantes, ad esempio, il *Don Quijote de la Mancha*, *El curioso impertinente* e *La fuerza de la sangre*), e una terza in cui torna a dedicarsi alla tragedia. Possiamo ricordare, tra le commedie di spunto storico, le due parti di *Las mocedades del Cid* [*Le avventure giovenili del Cid*]: entrambe poco più che una serie di quadri giustapposti, la prima tratta del Cid che uccide il padre di Jimena (sua

futura sposa) per vendicare l’offesa di questi al proprio padre, la seconda narra invece l’assedio di Zamora e la morte di Sancho II.

**ANTONIO MIRA DE AMESCUA**

Antonio Mira de Amescua (1577-1644) nacque invece a Granada da famiglia nobile, ma ben presto scelse la carriera religiosa; fu autore di un teatro dai personaggi dal carattere turbolento, dalle scene ricche di tensione drammatica e dal brillante ed ampolloso stile culterano; ma se lo stile dei suoi versi si avvicina a quello di Calderón, la tecnica drammatica è però ancora quella di Lope, con una frenetica successione di scene e pluralità di azioni all’interno della stessa opera. Costante del suo teatro è poi il carattere didattico teso ad un moralismo cattolico e alla riflessione politica.

Di Mira ci sono rimaste una sessantina di opere; i suoi *autos sacramentales* sono ancora di sapore pre-calderoniano, ma scriverà anche commedie di cappa e spada (tra cui spicca *La Fénix de Salamanca*) e, soprattutto, commedie di argomento storico (come *La próspera* e *La adversa fortuna de don Álvaro de Luna*), a volte preso da temi biblici (come *La desdichada Raquel* o *El arpa de David*); tra quelle di tema religioso si ricorda soprattutto *El esclavo del demonio* (scritta prima del 1612), che sembra anticipare il tema della salvezza e del pentimento del peccatore che verrà poi esaltato da Tirso (*El condenado por desconfiado*) e Calderón (*La devoción de la cruz*).

**Luis Vélez de Guevara**

Luis Vélez de Guevara (1579-1644) nacque ad Écija, e fu autore abbastanza prolifico: gli si attribuiscono infatti circa 400 titoli, anche se ad oggi ce ne sono giunti «solo» un’ottantina; spiccano nella sua produzione le opere basate su drammatizzazioni di motivi storico-leggendari, dove l’uso di *romances* e *cantares* popolari dà vita a momenti di grande lirismo. Si nota poi una certa simpatia verso il popolare, e tra le sue caratteristiche precipue si possono ricordare un velato gongorismo, una grande capacità di tracciare i personaggi e un interessante allontanamento dalla commedia «costumbrista» di cappa e spada, che mai coltiverà.

Altra caratteristica che troviamo in tutta l’opera di Vélez de Guevara è il fine umorismo, alla luce del quale va letta la struttura di molte delle sue opere che, a differenza del teatro di Lope, sembrano quasi «aproblematiche», e si chiudono spesso in maniera piana e ordinata. Due sono le opere che spiccano nella sua produzione: *La serrana de la Vera* [*La montanara della Vera*] e *Reinar después de morir* [*Regnare dopo la morte*]. Nel primo caso, una montanara disonorata da un capitano di una compagnia di passaggio vendica il suo onore uccidendo tutti gli uomini che incontra. È però vero che il tema dell’onore non è centrale per Vélez de Guevara come lo era nel teatro a lui coevo, e quindi questa vendetta (per cui la montanara getta da una rupe il capitano che le offre di «riparare» all’offesa) è eccessiva, e sembra quasi più puntare il dito agli effetti di una mancata educazione borghese che non, appunto, al tema dell’onore (l’opposizione città-campagna è tema ricorrente nel teatro di Vélez).

In *Reinar después de morir*, invece, l’autore riprende la storia di Inés de Castro, che sposa in

segreto il principe Pedro di Portogallo ma viene fatta uccidere dal re su istanza di donna Blanca, promessa sposa «ufficiale» del principe; morto il re poco dopo, Pedro sale al trono e costringe la nobiltà ad accettare la morta Inés come regina.

Vélez de Guevara fu autore anche di un’interessante opera in prosa, *El diablo cojuelo* [*Il diavolo zoppo*] (1641), opera a metà tra burlesca e picaresca, anch’essa pervasa dall’umorismo tipico dell’autore: per fuggire ad una dama, don Cleofás si nasconde in una soffitta, dove libera un diavoletto zoppo rinchiuso in un’ampolla; questi per ricompensarlo lo accompagna in un viaggio in volo (i capitoli sono i vari «salti» che il diavolo fa di tappa in tappa) che si conclude a Siviglia, dopo aver sorvolato (e criticato con distacco e fine ironia) varie zone della Spagna.

**JUAN PÉREZ DE MONTALBÁN**

Juan Pérez de Montalbán (1602-1638) era figlio del libraio Antonio, editore di molte delle opere di Lope de Vega, di cui Juan fu amico (discepolo prediletto, secondo molti), estimatore e biografo. Iniziò precoce a scrivere commedie, e nel 1624 pubblica i *Sucesos y prodigios de amor* (raccolta di racconti) e l’*Orfeo en lengua castellana*, poema in polemica antigongorina con l’*Orfeo* di Jáuregui; del 1627 è invece la *Vida y purgatorio de san Patricio*, narrazione agiografica da cui prenderanno spunto due commedie di Lope e di Calderón; altrettanta fortuna ebbe la raccolta miscellanea *Para todos* (1632), la cui struttura forse era volta ad aggirare il divieto di pubblicare opere di intrattenimento), che in una flebile cornice racchiude commedie, racconti, liriche e *autos*.

Nel 1635 pubblicherà il *Primero* tomo delle sue commedie (il *Segundo* sarà pubblicato postumo dal padre), e alla morte di Lope cura la raccolta *Fama póstuma*, in lode del compianto maestro, di cui scrive anche una prima biografia; morirà giovanissimo, forse a causa di una sindrome sifilitica; alla sua morte verrà commemorato dai letterati madrileni con la raccolta encomiastica *Lágrimas panegíricas*. Di lui conosciamo una cinquantina di opere, più una ventina di dubbia attribuzione.

Pur amico di Lope, il suo teatro (anche per motivi cronologici) è però più vicino a quello di Calderón, ad esempio nella correlazione parallelistica (che, tra l’altro, si ritrova già nell’Orfeo); centrale in Montalbán è il linguaggio, e i personaggi (tanto teatrali quanto romanzeschi) raccontano più che agire, perché in questo loro raccontare si nobilitano, si riscattano dalla viltà dell’azione e «dichiarano» la loro raffinatezza e aristocrazia (che gli arrecheranno il caustico giudizio di Quevedo contro questo modo di costruire il verso da parte di Montalbán, paziente e astratto).

Non mancano in Montalbán commedie d’intreccio, ma l’amore per la letteratura di evasione e per la stilizzazione delle situazioni lo portano più verso i temi cavallereschi (titoli significativi sono il *Don Florisel de Niquea* e il *Palmerín de Oliva*) o bizantini (e altrettanto significativo è il T*eágenes y Clariquea*); scrisse anche opere religiose, dove si possono notare la stasi e le lunghe declamazioni tipiche della commedia eroica e il gusto per l’eleganza statutaria. In *Para todos* Montalbán raccoglie quattro commedie, tre novelle e due *autos*, dei quali spiega dettagliatamente la falsariga, così da permettere al lettore di comprendere tutte le allusioni simboliche che sottostanno al testo, come nel *Polifemo*, in cui (tra le varie allegorie) il ciclope è il diavolo e Ulisse è immagine di Cristo.

**JOSÉ DE VALDIVIESO**

José de Valdivieso (1562-1638), toledano, fu amico di Lope (che lo loda più volte), studioso di fama e grande autore di *autos sacramentales*. In lui la critica in genere distingue l’uomo di chiesa, autore di composizioni poetiche di carattere sacro (come la *Exposición parafrástica del psalterio*, 1623; o gli *Elogios al Santísimo Sacramento*, 1630) e lo scrittore di teatro, che si dedica invece alla scrittura di *villancicos* sulla nascita di Cristo e ad *autos* dalla religiosità semplice e popolare, raccolti nel *Romancero espiritual* (1612) e in *Doce autos sacramentales y dos comedias divinas* (1622). L’apparente semplicità degli *autos* di Valdivieso, però, è sempre sostenuta da un fondo allegorico, che ci riporta quindi all’uomo di chiesa emergente dal resto della sua produzione.

Lirismo, descrittivismo e oratoria sacra si fondono a perfezione nella *Vida, excelencia y muerte del gloriosísimo patriarca San José* (1604), poema epico in 24 canti in endecasillabi; gli *autos*, invece, poggiavano spesso anche su toni affettivamente lirici, per cui lo spettatore veniva «addottrinato» mediante la commozione e la tenerezza; validi esempi di ciò possono essere *Hijo pródigo* e *Serrana de Plasencia* (quest’ultimo su una leggenda che rielaboreranno anche Lope e Vélez de Guevara).

**LUIS QUIÑONES DE BENAVENTE**

Il toledano Luis Quiñones de Benavente (1593?-1651) fu invece il maggior autore di *entremeses* del XVII secolo dopo Cervantes, attività cui si dedicò in maniera esclusiva a partire dal 1609. Ottenne fama e riconoscimento immediati, e scrisse spesso a stretto contatto con le compagnie, cui adeguava le sue opere; nel 1645 pubblicò *Jocoseria. Burlas veras o reprehensión moral y festiva de los desórdenes públicos*, raccolta di 12 *entremeses* recitati, 24 cantati, 6 *loas* e 6 *jácaras*. Gli si attribuiscono circa 150 testi, utilissimi anche per conoscere la situazione delle compagnie teatrali del tempo.

I suoi *entremeses* possono dare un bozzetto dei costumi dell’epoca (come può essere in *El guardinfante*, con riferimento alla gonna larga, «a campana», che i moralisti dell’epoca tanto censuravano), oppure ritagliano addosso ad un attore una maschera fissa, come fu per **Cosme Pérez**, grande interprete del personaggio **Juan Rana**, alcalde di campagna ingenuo e malizioso, poltrone e codardo, incapace di decifrare il mondo in cui vive. Negli *entremeses* di Quiñones de Benavente è evidente la funzione di opposizione e «contraltare» che questo genere aveva nei confronti del mondo «alto» della commedia, per cui l’autorità può essere sciocca, o la donna lamentarsi della propria condizione.

**CALDERÓN DE LA BARCA**

Pedro Calderón de la Barca (Madrid, 1600-Madrid, 1681) fu il grande prosecutore dell’opera di Lope de Vega, riuscendo ad applicare ad un teatro ormai assestato, il nuovo spirito barocco e l’esperienza dei poeti gongorini. La sua produzione, certo meno ingente di quella del Fénix, mostra una complessità maggiore, un’ambiguità che obbliga a differenti chiavi di lettura. Per questo, soprattutto le opere più celebri del drammaturgo, come *La vida es sueño*, hanno dato vita ad una lunga serie di interpretazioni nel tentativo di spiegare un testo dai molteplici significati e dalle numerose sfaccettature.

Suo padre, Diego Calderón, apparteneva alla piccola nobiltà che gravitava attorno al mondo della corte. Divenne segretario del *Consejo y Contaduría Mayor de Hacienda* sposandosi poi con l’aristocratica Ana María de Henao. Pedro iniziò la propria formazione nel 1605 a Valladolid che dovette però interrompere ben presto, per volere del padre, che auspicava la carriera religiosa per il figlio. Passò quindi al Collegio imperiale dei gesuiti a Madrid nel 1608, dove rimase fino al 1613 studiando grammatica, latino, greco e teologia. Come Lope, proseguì gli studi all’università di Alcalá de Henares seguendo i corsi di logica e retorica, prima di trasferirsi nel 1615, alla morte del padre, a Salamanca dove ottenne il grado di *bachiller* in diritto canonico e civile.

Il 1620 può essere considerato l’inizio della sua carriera letteraria: partecipò infatti alla gara poetica celebrata a Madrid per la beatificazione di San Isidro e l’anno seguente, al *certamen* letterario per la canonizzazione dello stesso santo, giunse terzo. Decise poi di abbandonare gli studi per la carriera militare che fu però ostacolata in parte dai debiti, dalla passione per il gioco e da questioni di

eredità. Nel frattempo, il giovane Calderón continuava a comporre teatro; la sua prima commedia conosciuta, *Amor, honor y poder* [“Amore, onore e potere”] venne rappresentata a Madrid nel 1623, in occasione dei festeggiamenti per la visita di Carlo, principe del Galles. Furono i debiti e una somma da pagare come risarcimento per un omicidio, che lo costrinse ad entrare al servizio del duca di Frías, con cui viaggiò nelle Fiandre e nel nord Italia tra il 1623 e il 1625. In questi anni dovette partecipare a varie campagne belliche, secondo quanto riferisce il suo biografo Juan de Vera Tassis.

Nel 1625 si fece soldato al servizio del Condestable de Castilla. A partire da questa data iniziò a proporre le proprie opere a corte, attività che dovette essere interrotta nel 1629 per una lite che coinvolse una figlia di Lope de Vega. Ne nacque una disputa tra i due commediografi: Calderón attaccò il celebre maestro in un passo della sua commedia *El Príncipe Constante* [“Il principe costante”] scritta quell’anno. Del 1629 è anche il suo primo grande sucesso, *La dama duende* [“La dama spirito”]; quest’opera, con altre dello stesso periodo, gli valsero l’apprezzamento del sovrano Filippo IV, che decise di rivolgersi a lui per la programmazione teatrale della corte, del salone dorato dell’Alcazar e del Coliseo del Palazzo del Buen Retiro. Intanto, mentre la stella di Lope andava leggermente eclissandosi, Calderón iniziava a ricevere sempre più consensi per la propria opera anche nel teatro dei *corrales*. Le sue opere iniziarono ad essere rappresentate con grande frequenza nei due maggiori teatri di Madrid, quello de la Cruz e il Príncipe.

Nel 1635 venne nominato direttore del teatro del Buen Retiro, inaugurato proprio con una sua opera, *El mayor encanto, amor* [“Il maggiore incantesimo, amore”]. I suoi spettacoli di corte si facevano sempre più complessi e sfarzosi; il drammaturgo per le messe in scena si avvaleva della collaborazione di abili scenografi italiani, come Cosme Lotti o Baccio del Bianco e, allo stesso tempo, di musicisti di fama che composero per lui le *zarzuelas*.

Il teatro calderoniano, quindi, rappresentava l’essenza del pensiero estetico barocco, di un’epoca che vedeva nella rappresentazione scenica l’“arte totale”, la sintesi di tutta la cultura e la tecnica, di ogni disciplina artistica. Nel 1637 venne nominato cavaliere dell’Ordine di Santiago dal re e di questi anni sono le pubblicazioni della prima e della seconda parte delle sue commedie; la terza parte vide invece la luce nel 1664 e la quarta nel 1672. L’autore ripudiò la quinta per gli errori e le adulterazioni che conteneva. Gli *autos sacramentales* iniziarono ad essere pubblicati solo nel 1677.

Calderón continuò, intanto, ad essere impegnato in attività belliche, ora al servizio del Duca del Infantado, durante l’assedio di Fuenterrabía del 1638 e la guerra di secessione della Catalogna del 1640. Nel 1642 ottenne una pensione vitalizia che gli consentì di dedicarsi pienamente all’arte drammatica. Con le sue sfarzose rappresentazioni cortigiane, Calderón diviene personaggio rispettato e influente, modello per una intera generazione di nuovi drammaturghi come Agustín Moreto e Francisco Rojas Zorrilla, i suoi più illustri discepoli.

A metà degli anni Quaranta, tuttavia, la fama di Calderón dovette registrare una forzata battuta d’arresto. A causa della morte della regina Isabella dei Borboni e delle pressioni di religiosi e moralisti contrari al teatro, il re decretò la sospensione degli spettacoli dei *corrales*. Sono anni di crisi anche a livello politico, con la caduta del Conte Duca de Olivares e la successiva pace di Westfalia.

Per qualche anno svolse il lavoro di segretario del Duca de Alba e nel 1651, forse spinto dalla morte dei due fratelli, si fece sacerdote. Anche se continuò a scrivere commedie ed *entremeses*, a partire da questa data si intensifica la produzione di *autos sacramentales*. Calderón perfezionò queste rappresentazioni adattando il sistema allegorico e le complessità teologiche del genere al linguaggio e alla simbologia barocca.

La morte del monarca nel 1665 significò un’interruzione del ritmo della sua produzione drammatica anche se l’anno seguente fu nominato cappellano maggiore di Carlo II. Dovette nuovamente confrontarsi con gli attacchi dai moralisti, che non potevano tollerare che un sacerdote come lui si dedicasse con tanto fervore al teatro. Per le feste del carnevale del 1680 compose la sua ultima commedia, *Hado y divisa de Leónido y Marfisa* [“Fato e insegna di Leonido e Marfisa”]. Morì l’anno seguente, lasciando incompleti diversi *autos sacramentales* che stava componendo. A differenza di quello di Lope, il suo funerale fu austero e modesto, come aveva lasciato scritto nel suo testamento.

L’opera teatrale di Calderón de la Barca, come si diceva, rappresenta il culmine del modello teatrale creato alla fine del XVI secolo e all’inizio del XVII da Lope de Vega. Secondo il calcolo che lui stesso fece l’anno della sua morte, la sua produzione drammatica consiste in circa 120 commedie e 70 *autos sacramentales*, oltre a numerose opere minori come *loas*, *entremeses* e composizioni occasionali. Nonostante sia meno fecondo rispetto al suo precedente Lope de Vega, lo supera in quanto a complessità drammatica. Calderón depurò il teatro lopesco, riducendo il numero di scene e limitando le intromissioni liriche poco funzionali alla trama o alla caratterizzazione dei personaggi. Al contrario, fece dell’opera la piena rappresentazione dello spettacolo barocco incrementandone la scenografia e la musica. Sono maggiori anche gli artifici retorici, che risentono dei grandi cambiamenti apportati alla letteratura da don Luis de Góngora. Ciò è avvertibile, ad esempio, nell’uso costante delle bimembrazioni e delle antitesi, non solo a livello retorico, ma che riguardano anche il sistema dei personaggi e della trama. Si crea una rete di contrapposizioni e di rimandi interni che mirano alla creazione di un preciso piano simbolico.

Calderón, per le proprie opere, si serve frequentemente di testi anteriori (è la pratica della *refundición*) che plasma aumentandone la valenza universale. Così in *El Purgatorio de San Patricio* le fonti sono rielaborate per conferire ai protagonisti Patrizio e Ludovico un significato esemplare, lo scontro tra il bene e il male. La maggiore attenzione ad un unico protagonista è un’altra caratteristica che allontana Calderón da Lope. Allo stesso modo anche la grande varietà metrica del Fénix va sfumandosi.

Visto anche il *corpus* ridotto, è più facile rispetto all’opera di Lope la classificazione del suo teatro. Calderón, come si è visto, compose sia per i *corrales*, sia in occasione delle feste del *Corpus* (gli *autos*), sia per la corte. Questa differenza di destinatari e di luoghi è un primo fattore che ci permette una prima suddivisione. Il suo teatro, d’altro canto, è caratterizzato da una serie di costanti che impediscono di fatto di parlare di una precisa evoluzione cronologica nella sua opera. Si deve seguire, quindi, il criterio tematico.

I testi destinati al teatro commerciale, poi, sono divisibili in modo netto: le commedie eroiche e religiose da un lato, e quelle de *enredo* (intreccio) dall’altro. In queste Calderón riordina, condensa e rielabora tematiche già presenti nel teatro lopesco: troviamo così una ricca galleria di personaggi rappresentativi del suo tempo e della sua condizione sociale mossi dalle grandi passioni barocche, l’amore, la religione, l’onore, la *limpieza de sangre*, la potenza militare e politica, la dignità femminile. L’onore è argomento centrale del suo teatro, come leggiamo nell’*Alcalde de Zalamea* [“Il governatore di Zalamea”] *El mayor monstruo, los celos* [“Il maggior mostro, le gelosie”] o in *El médico de su honra* [“Il medico del suo onore”].

*El secreto a voces* [“Il segreto a voci”] e *La dama duende* [“La dama spirito”] appartengono invece alla “comedia de enredo” [intreccio] mentre altre, come *El escondido y la tapada* [“Il nascosto e la coperta”] *No hay burlas con el amor* [“Non ci sono scherzi con l’amore”], *Mañanas de abril y mayo* [“Mattine di aprile e maggio”] si inseriscono nel filone delle commedie di *capa y espada*.

Commedie di palazzo sono *El galán fantasma* [“Il cavaliere fantasma”], *Nadie fie su secreto* [“Nessuno confidi il suo segreto”], *Manos blancas no ofenden* [“Mani bianche non offendono”].

Ad un secondo gruppo appartengono le opere in cui il drammaturgo inventa, superando così il repertorio cavalleresco, una forma poetico - simbolica prima sconosciuta, e che permette la creazione di un teatro in cui i personaggi hanno valenza simbolica e spirituale. Scrive quindi fondamentali drammi filosofici o teologici, *autos sacramentales* e commedie mitologiche o palatine. Calderón, si diceva, è abile soprattutto nel creare personaggi “barocchi”, che portano al loro interno una passione tragica, come in *El príncipe constante*, *El mágico prodigioso*, *La devoción de la Cruz* [“La devozione della croce”], le due parti della *Hija del aire* [“La figlia del vento”]. Il suo più celebre

personaggio è il Segismundo de *La vida es sueño*, opera considerata il vertice del teatro calderoniano. La commedia raccoglie e drammatizza i temi più trascendenti della sua epoca: la libertà o il potere della volontà di fronte al destino, lo scetticismo per le apparenze sensibili, la precarietà e l’illusione dell’esistenza, il contrasto tra natura e cultura e tra ragione e istinto. Questo genere arriva alla perfezione con gli *autos sacramentales*, come il medievaleggiante El *gran teatro del mundo* o *La cena del rey Baltasar*, *Andrómeda y Perseo*, *Psiquis y Cupido*, *La vida es sueño*, *El divino Orfeo*, *La*

*nave del mercader* (1674).

Numerose sono anche le commedie pensate per l’ambiente palatino, di argomento spesso mitologico, come *El jardín de Falerina* [“Il giardino di Falerina”], *El golfo de las sirenas* [“il golfo delle sirene”], *El monstruo de los jardines* [“Il mostro dei giardini”], *El laurel de Apolo* [“il lauro di Apollo”].

Calderón si dedicò anche al cosiddetto “teatro minore”, come l’*entremés* *El triunfo de Juan Rana*.

**Il linguaggio gongorino in Calderón**

La diffusione del linguaggio gongorino, già dalla prima metà del XVII secolo, investe tutta la letteratura dei *Siglos de Oro*, incluso il teatro. Le sfumature di un linguaggio colto, basato sull’utilizzo della metafora concettosa, di un gran numero di figure retoriche, di termini latineggianti e di richiami eruditi, accumuna infatti tutti gli autori del tempo, indipendentemente dalle loro posizioni sulle *Soledades* (la maggiore opera di Góngora che scatenò il dibattito sull’oscurità). Ad essere accolto, però, non è solo l’esempio del grande poeta barocco, ma un intero bagaglio culturale “cultista” che era stato del Cinquecento e che ora viene riportato in auge e rivitalizzato dalla cultura barocca. A teatro la propensione per i “toni alti” fa la sua comparsa nelle opere di Lope e di Tirso de Molina, e arriva a piena maturità con Calderón de la Barca. A partire da lui, questo innalzamento stilistico diventa una “maniera” usuale, la lingua abituale da utilizzare in determinate circostanze. Così, il linguaggio dei personaggi alti si fa sempre più permeato di metafore, di iperbati, di un lessico ricercato, di riferimenti classici e mitologici, fino a divenire una delle tante convenzioni sceniche note allo spettatore.

Calderón ne fa abbondante uso nei dialoghi amorosi (con relativa sequenza di raffinate descrizioni petrarchiste) o nei monologhi di taglio storico o filosofico. Sono proprio le lunghe tirate dei personaggi il terreno propizio per l’incursione in un linguaggio lontano dall’uso consueto. La difficoltà del drammaturgo, infatti, consiste nell’inserire questi elementi in modo funzionale all’interno di una forma letteraria che non può essere statica. L’autore teatrale, cioè, deve sempre fare i conti con le caratteristiche del proprio mezzo comunicativo, così come con le esigenze dello spettatore. Il rischio di un uso eccessivo di questo tipo di linguaggio è quello di rallentare troppo l’azione con elementi lirici. Ovviamente, l’uso continuo delle figure retoriche (era questo il dettame di Góngora), ha diversa efficacia e risultati se avviene all’interno di un sonetto (una forma strofica autosufficiente) o invece in un’opera teatrale (in cui sono numerosi altri fattori ad intervenire).

Carmelo Samonà ha parlato in proposito di “oppositori” ai culteranismi nella commedia, che rendono difficoltoso lo sviluppo di questi all’interno della struttura drammatica. Il primo impedimento è rappresentato dal dialogo: il ritmo, la sequenza di battute, inevitabilmente, deve essere funzionale alla vicenda e non interromperla. Non ci può essere la completa autonomia di un passo dal contesto in cui è inserito, come lo è, invece, nella poesia. A volte, inoltre, il lirismo culterano può essere in contrasto con le esigenze drammatiche e la necessità dell’azione. Ci sono, infine, alcuni personaggi che, in modo metateatrale, si oppongono ai lunghi voli culterani di altri personaggi. Generalmente è il ruolo riservato al *gracioso* che segnala, nel bel mezzo di un monologo, la sua insofferenza (e, in parte, anche quella dello spettatore). Può manifestare il suo disappunto con gesti di impazienza, con brusche interruzioni o con trasposizioni nel grottesco delle stesse tematiche affrontate dal personaggio alto. In qualche occasione troviamo allora l’ironia dello stesso autore verso la propria opera, che tesse un arazzo culterano per poi farlo distruggere. Le parole del *gracioso* possono avere anche una funzione esplicativa di ciò che è stato detto in termini oscuri e far comprendere e ripercorrere allo spettatore i passaggi più complessi. Calderón in questo riesce a sfruttare allora una peculiarità che è propria dell’arte drammatica. A teatro, infatti, in misura maggiore rispetto ad un’opera poetica, è possibile un continuo cambio di stile (a seconda del personaggio, della

situazione, dell’argomento, dell’interlocutore, come prescriveva già Lope). Ciò consente la contrapposizione tra il linguaggio di personaggi diversi, generalmente il nobile e il *gracioso*. Come vedremo, questa è una tecnica comica sapientemente sfruttata da Calderón nella *Vida es sueño*, grazie alla figura del *gracioso* Clarín. Il personaggio comico, generalmente il più amato dal pubblico del *corral* e quello che spesso ne esprime il pensiero e i gusti, dà vita sovente ad una lingua parodica. Nella *Vida es sueño* si hanno allora neologismi ironici e a giochi di parole. Nella stessa scena, quindi, possiamo trovare il linguaggio quotidiano e quello lirico, l’uso di proverbi e di parole storpiate come l’enfasi retorica. I due piani, il cultismo e la sua parodia, interferiscono e si alternano.

Le indicazioni teoriche sull’uso del linguaggio gongorino da parte dei drammaturghi del tempo sono scarse. Il difficile equilibrio tra linguaggio barocco e testo teatrale, tra cultismo e struttura drammatica non è mai stato affrontato apertamente. Non lo fa mai nemmeno Lope nell’*Arte nuevo*, in cui da un lato, sostiene che i personaggi alti debbano esprimersi in modo forbito, e, dall’altro, attacca l’uso eccessivo delle figure mitologiche. Il Fénix accenna solamente al fatto che bisogna attenersi ad un “parlare ambiguo”, un linguaggio difficile che il volgo non comprende. Calderón non ci ha lasciato un trattato teorico come quello di Lope, ma la sua opera è ugualmente esplicativa riguardo alla sua posizione. In lui, infatti, le forme culterane, le immagini complesse e metaforiche non sono utilizzate in modo gratuito, ma diventano funzionali alla trama o alla descrizione di eventi e personaggi. Il commediografo si serve di un tessuto linguistico alto soprattutto per riepilogare imprese, avventure, passioni e situazioni vissute prima e al di fuori dell’attualità scenica di chi sta parlando. È quindi nei monologhi, come si diceva, in cui dà sfogo ad una lingua connotata in senso gongorino (come nei due celebri soliloqui di Segismundo della *Vida es sueño*). In questi momenti abbandona la “llaneza” (il linguaggio piatto) per immergersi in una lingua fatta di immagini astratte, di oscurità verbale, di figurazioni concettose, di rimandi interni. Questi passaggi non sono però un semplice ornamento inserito dal drammaturgo per abbellire il testo o per dar prova di virtuosismo, ma fanno parte della struttura della commedia.

La fusione di elementi diversi, la compresenza di linguaggi alti e bassi, la pluralità stilistica rispondono ad un gusto estetico tipicamente barocco. Il gongorismo, allora, diviene un altro strumento nelle mani del drammaturgo, chiamato a creare un ricercato equilibrio nello spettacolo. Calderón elabora il modello linguistico a lui contemporaneo, gli dà nuova veste all’interno della struttura drammatica ma, soprattutto, lo rende funzionale. Il gongorismo non è più, come in Lope e Tirso, un pretesto per accogliere esperienze colte all’interno del teatro, ma diviene un mezzo interno all’espressione drammatica. Il commediografo riesce così a mantenere il contatto con il proprio auditorio. E ciò avviene anche negli *autos sacramentales*, in cui l’utilizzo del simbolo non è mai scollegato dalla realtà: si fondono, cioè, i due piani, quello allegorico-alto e quello concreto-basso.

**Tecniche drammatiche**

Ma Calderón non si serve solo delle possibilità del linguaggio per realizzare l’ideale di “arte totale”. Si è già accennato al fondamentale uso delle macchinarie teatrali, delle convenzioni sceniche e dell’uso della musica nelle sue opere. Ma grande importanza assumono anche le dinamiche teatrali, spesso messe in secondo piano dai critici che si sono occupati di Calderón, interessati maggiormente ai contenuti filosofici e drammatici della sua produzione. L’autore madrileno, invece, fu per lungo tempo impegnato anche nella composizione e nella rappresentazione di commedie di *enredo*, basate su meccaniche teatrali per attirare l’attenzione dello spettatore. In queste fa ricorso ad una serie di tecniche già sperimentate nel teatro lopesco, ed in particolare i travestimenti o la studiata alternanza di entrate e uscite.

Calderón (come del resto lo spettatore del tempo) non ricerca qui la verosimiglianza della scena e della vicenda drammatica: risponde solamente alle convenzioni teatrali canonizzate nel genere. Non si riportano, quindi, personaggi e situazioni della vita concreta, quanto un mondo che riflette quello reale in modo deformato, mostrando ciò che il pubblico vuole vedere o vorrebbe essere. Troviamo quindi trame improbabili, giocate spesso su poco credibili scambi di persona o su una serie

di equivoci.

Calderón, inoltre, non si fa scrupoli a ripetere le stesse sequenze sceniche con poche differenze nelle varie commedie. Così, ad esempio, le dame travestite (come Rosaura nella *Vida es sueño*), oggetti che finiscono nelle mani sbagliate, agnizioni, errori ecc. E, ancora una volta, il linguaggio si aggiunge agli artifici teatrali. In queste situazioni di “equivoco” anche la lingua si adatta alla scena: Calderón sfrutta al massimo le possibilità della lingua, con una serie di bisticci linguistici, di rime equivoche, di paronomasie.

Da quanto emerso, quindi, non è possibile separare, come talvolta è stato fatto, la produzione “drammatica” di Calderón da quella di intrattenimento. Il drammaturgo mostra infatti una grande omogeneità nei meccanismi compositivi e letterari. Il critico Wardropper ha anzi sottolineato la vicinanza tra i drammi cosiddetti d’onore e quelli di *capa y espada*, a livello sia tematico sia di dinamiche teatrali. Ciò che Calderón aumenta, in rapporto al Fénix, sono i cambiamenti di prospettiva, i colpi di teatro, le incomprensioni dei personaggi. Si può dire che Calderón estende a tutti i livelli della rappresentazione il tema del “doppio” con una serie di incroci/contrapposizioni. Ciò è avvertibile nel sistema dei personaggi (*galán*-dama, giovane-vecchio, personaggio alto-personaggio parodico ecc.), nelle situazioni della vicenda, nelle scene (che possono essere incentrate sul contrasto alto-basso o dentro-fuori). Il doppio, l’ambiguità, l’insicurezza di quanto si sta vedendo o di quello che accade, in definitiva, riguarda tutto il mondo che gravita attorno alla commedia. Ciò conduce ad un’opposizione consueta nella letteratura barocca (si pensi anche al *Don Quijote*) e che diventa uno dei paradigmi del teatro calderoniano: lo scontro antitetico tra realtà e apparire, tra vero e falso. I personaggi, allora, devono agire in un confuso labirinto in cui sono perduti e tutto appare illusorio. Questo, uno dei temi centrali della *Vida es sueño*, è presente anche in commedie di intreccio, come *El alcaide de sí mismo* [*Il carceriere di sé stesso*].

***La vida es sueño***

*La vida es sueño*, come si è detto, è una delle più celebri opere di Calderón; la complessità di un’opera cardine della letteratura barocca ha dato vita, nel corso dei secoli a numerosi tentativi di interpretazione.

La vicenda inizia con Rosaura, travestita da uomo, che giunge nell’immaginario regno di Polonia, alla ricerca del proprio seduttore Astolfo, che la abbandonò. Ha con lei la spada del padre che non conobbe. È accompagnata dal servo Clarín, il *gracioso* della commedia che fin da subito si presenta come contraltare comico dei personaggi alti. Rosaura è appena caduta dal cavallo (fuori scena), come lo spettatore capisce dalle prime parole pronunciate dalla donna. Con la sua invocazione all’animale (“ippogrifo violento” di ariostiana memoria), un’immagine dalla forte connotazione simbolica, si dà avvio alla trama. Rosaura vede una luce e si avvicina alla torre in cui scopre che è incarcerato fin dalla nascita Segismundo. Il prigioniero, nel successivo dialogo con la donna, dà vita ad un celebre monologo, che si estende per sette *décimas*. Calderón segue così il precetto lopesco dell’*Arte nuevo*, in cui indicava di utilizzare questa forma strofica composta da dieci ottonari per “las quejas” [i lamenti]. Il lungo soliloquio inaugura una delle tematiche della *pièce*, la predestinazione e il libero arbitrio. Il prigioniero si chiede perché non abbia la stessa libertà che è invece concessa alle altre forme viventi, anche ai bruti. Segismundo si innamora fin da subito della bella Rosaura. Da questo momento, inoltre, iniziano a svilupparsi le trame autonome dei due personaggi, che arrivano poi a intersecarsi spesso.

Intanto Clotaldo scopre Rosaura e Clarín nella torre e li conduce al cospetto de re, visto che nessuno deve sapere dell’esistenza di Segismundo. Clotaldo si accorge della spada di Rosaura, rendendosi conto che quella donna dall’aspetto misterioso è in realtà sua figlia; dubita allora se compiere il proprio dovere di uomo di stato o se salvare la figlia. Decide comunque di non svelare la propria identità. È la prima agnizione dei personaggi; Calderón è abile, fin da questo momento, a calcolare quanto della vicenda sono a conoscenza i personaggi (presentati spesso come perduti e confusi in una realtà labirintica) e quanto lo è invece lo spettatore. Veniamo ora a sapere anche la ragione per cui Segimundo è stato incarcerato: Clotaldo, maestro nella scienza dell’astrologia, predisse che sarebbe stato un re crudele e che avrebbe detronizzato il padre, re Basilio. Il sovrano quindi, per scongiurare questa minaccia, decise di rinchiuderlo. E ora è intenzionato a lasciare il regno nelle mani dei nipoti, l’infanta Estrella e Astolfo di Moscovia. Prima di privare il figlio del diritto di successione, tuttavia, il re vuole fare una prova, per verificare come Segismundo si comporterebbe al potere, pronto a rinchiuderlo nuovamente se si dimostrasse un tiranno. Dopo aver informato la popolazione di quanto accadrà, Rosaura e Clarín vengono liberati. Clotaldo riesce poi a scoprire che Rosaura è venuta in Polonia a vendicarsi di Astolfo.

Nella **seconda giornata** Basilio ordisce quindi l’inganno per comprovare l’effettiva natura di Segismundo: somministra al figlio un narcotico e lo fa condurre a palazzo. In questo modo potranno vedere quale sarebbe il suo destino, pronti però a fargli credere che è stato tutto un sogno in caso si dimostrasse malvagio. Rosaura, intanto, con il falso nome di Astrea (seconda mutazione della donna) si fa credere una dama di Estrella. Una volta risvegliato a palazzo, Segismundo, viene circondato dall’ossequio dei cortigiani. L’“uomo-fiera”, l’immagine dell’istinto non controllato dalla ragione, dà libero sfogo alla propria aggressività. Si sfoga della propria prigionia liberando l’istinto: getta dalla finestra un domestico che l’aveva contrariato, cerca di violentare Rosaura, ferisce Colotaldo e duella

con Astolfo. Segismundo, come lascia intendere Calderón, è guidato dal puro principio del piacere, che si traduce in una ricerca dell’immediato appagamento delle pulsioni. Alla vista di tale comportamento, il re Basilio si convince che gli oracoli avevano ragione, e decide di rinchiuderlo nuovamente nella torre, sotto l’effetto di un secondo narcotico, facendogli credere che tutto è stato in realtà un sogno. A palazzo, intanto, Astolfo, corteggia senza successo Estrella, facendo ricorso ad un linguaggio colto, tanto frequente in Calderón nei dialoghi d’amore.

Astolfo scopre l’identità di Rosaura, nuovamente smascherata. La seconda *jornada* si chiude con un altro monologo di Segismundo, incentrato sull’illusorietà della vita e la vanità dell’esistenza. Gli ultimi versi del soliloquio riportano il nome all’opera, secondo una pratica abbastanza frequente nel *Siglo de Oro* di inserire il titolo della commedia nel testo:

¿Qué es la vida? Un frenesí.

¿Qué es la vida? Una ilusión,

una sombra, una ficción,

y el mayor bien es pequeño;

que toda la vida es sueño,

y los sueños, sueños son.

[“Cosa è la vita? Una frenesia. | Cosa è la vita? Un’illusione | un’ombra, una finzione, | e il

maggiore bene è piccolo; | perché tutta la vita è sogno, | e i sogni, sogni sono.”]

Il popolo di Polonia, quando scopre che il legittimo erede al trono è rinchiuso, organizza una rivolta e libera Segismundo dalla sua torre. Segismundo, ancora dubbioso se quanto stia accadendo sia reale o solo una percezione onirica, è convinto a intervenire da un soldato ribelle. Nuovamente a palazzo dimostra ora come l’esperienza precedente sia servita a formarlo (tema frequente in Calderón) e si comporta ora da sovrano saggio. Decide così di liberare Clotaldo, incarcerato dalla folla. Le truppe del re e quelle del principe (il mondo della torre e quello del palazzo, in una chiave simbolica) si affrontano. Il re viene sconfitto e si mette nelle mani di Segismundo, che però si prostra ai piedi del padre. Vedendo questo comportamento generoso, il re gli concede il trono. Segismundo, divenuto re, opera una serie di scelte di “auto-rinuncia”, in linea con la sua nuova condizione: non prende per sé Rosaura, ma impone ad Astolfo di compiere la vecchia promessa di sposarsi con lei, salvandole così l’onore. Segismundo, invece si sposerà con Estrella. Come prova finale della saggezza acquisita (da una prospettiva seicentesca), il sovrano fa rinchiudere nella torre il soldato ribelle, colui che l’aveva liberato, infrangendo però un tabù e contravvenendo le leggi. Segismundo dichiara che a tradimento compiuto i traditori non servono più. L’ordine, così, è stato restaurato.

Anche un rapido riassunto della vicenda come questo, dimostra che *La Vida es sueño* è un’opera dalla grande complessità e dalle numerose chiavi interpretative. Uno dei temi principali è lo scontro tra il mondo della natura, degli impulsi naturali (rappresentato da Segismundo), e quello della cultura, del palazzo. Due mondi inconciliabili, che giungono inevitabilmente allo scontro. Segismundo è l’uomo-fiera, che incarna i due aspetti. La civiltà, il mondo della cultura e, in ultima analisi, la corona, sono invece visti come lo strumento del controllo del comportamento dell’uomo, altrimenti condotto all’autodistruzione. La tesi finale di Calderón in un’opera, lo ribadiamo, dal forte valore simbolico, è quindi conservatrice, del ripristino dello *status quo*. La stessa rivolta che porta al trono Segismundo, lontana da rappresentare una situazione sovversiva, può essere letta come il ripristino della legittima successione al regno. Ciò non è esente da spunti nazionalistici: il popolo invoca il figlio di Basilio, nativo di Polonia, e scongiura un regno straniero rappresentato da Astolfo. Nella descrizione della folla in armi, inoltre, il drammaturgo esprime tutto il disprezzo e il timore, tipicamente secentesco, per le masse.

**La critica**

Non bisogna perdere di vista, in un tentativo di analizzare il testo, che l’opera era stata concepita per il palcoscenico e non per la lettura, e come ammonisce Francisco Rico: “più ancora di qualunque altra commedia del *Siglo de Oro*, *La vita è sogno* bisogna vederla 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’opera”.

L’interesse che l’opera ha da sempre suscitato si deve a varie ragioni: in primo luogo la sua complessità tematica e filosofica. Non va però dimenticata la grande maestria del drammaturgo nell’inserire meccaniche teatrali (l’entrata in scena dei personaggi, i travestimenti, le invocazioni metateatrali del *gracioso*).

Un altro aspetto che ha reso *La vida es sueño* alla stregua di un vero e proprio manifesto della letteratura spagnola barocca, è il suo raffinato tessuto letterario. Da quando Marcelino Menéndez y Pelayo ascrisse l’opera al genere del “dramma filosofico” (anche se questo vocabolo era sconosciuto ai contemporanei di Calderón), la critica si è soffermata soprattutto sulle questioni “esistenziali” dell’opera, relegando troppo spesso in secondo piano le sue caratteristiche drammatiche e formali. In relazione con il primo livello interpretativo si possono segnalare alcune tematiche centrali, come l’opposizione tra destino e libertà, il topico della vita come sogno, il tema dell’autocontrollo, l’educazione dei principi, l’inutilità di ogni essere umano di sottrarsi alle proprie responsabilità, lo scetticismo verso l’astrologia e la sua capacità di influenzare la vita dell’uomo. Le fonti di Calderón per queste tematiche sono numerose e vanno cercate nella letteratura classica come contemporanea. La concezione della vita come sogno è molto antica: presente in pratica in tutte le culture dell’antichità. È forte nell’opera, l’influenza del pensiero di Platone, secondo cui l’uomo è immerso in un mondo di tenebre, prigioniero in una caverna in cui può solo vedere simulacri della realtà. Segismundo vive in carcere, all’oscurità della conoscenza; solo quando torna alla propria essenza umana è il trionfo della luce e della cultura.

Sapiente è anche la costruzione dell’opera: nella *Vida es sueño* c’è una precisa corrispondenza tra struttura interna ed esterna, dal momento che il cambiamento di atti comporta anche il passaggio dell’azione. Nella prima *jornada* si presentano i personaggi, come l’ubicazione della vicenda. Nella

seconda, la più estesa, si sviluppa il conflitto, a partire dall’uscita di Segismundo dalla torre che turba il *continuum*, e l’ordine storico. Nell’ultima, infine, troviamo la soluzione con ogni personaggio che trova la propria collocazione e lo scioglimento di tutti i conflitti.

**L’avvio della *Vida es sueño***

Carmelo Samonà ha messo in luce come l’avvio della *Vida es sueño* sia contraddistinto da un abbondante tessuto simbolico, che inaugurano una serie di riferimenti e di tematiche che poi ritroviamo nel corso dell’opera. Si annunciano fin da subito alcuni temi centrali come quello, tipicamente barocco, del mondo inteso come un labirinto, in cui l’uomo si trova spaesato e perduto. Questo clima di mistero, di ambiguità e di confusione avvolge lo spettatore sin dalle prime battute, dall’avvio *in medias res* della vicenda. Rosaura cade da cavallo fuori scena (anche per evitare una situazione difficilmente rappresentabile) e inizia una complessa invettiva all’animale che apre la commedia. La comparsa del personaggio e l’avvio concitato delle sue parole dovevano avere anche un forte impatto emotivo per lo spettatore che assisteva alla rappresentazione: bisogna immaginarsi infatti Rosaura vestita da uomo che scende dalla rampa di scale (la montagna) passando poi attraverso la galleria fino ad arrivare al palcoscenico vero e proprio, verso il pubblico. Il suo monologo iniziale è carico di riferimenti mitologici e di immagini metaforiche: un perfetto esempio di “estilo culto” (stile colto) tipicamente calderoniano.

“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?”

[“Ippogrifo violento, | che hai corso sfidando il vento, | dove mai, fulmine senza fiamma, | uccello senza colore, pesce senza squama, | e bruto senza istinto | naturale, al confuso labirinto | di queste nude rocce, | ti sfreni, ti precipiti e ti dirupi?”].

Come già messo in luce, l’immagine iniziale evoca l’ippogrifo del *Furioso* ariostesco, anche se Calderón ne aumenta la valenza simbolica in relazione al prosieguo dell’azione. Il destriero si fa infatti emblema della sessualità, dell’orgoglio, dell’incontinenza e della violenza sfrenata. Anticipa così la condizione di Segismundo, segregato e reso una bestia, un animale senza ragione. Il mostro racchiude in sé i quattro elementi primordiali: il fuoco (v. 3), l’aria dell’uccello (v. 4), l’acqua del pesce (v. 4) e la terra degli animali senza coscienza (il “bruto”, v. 5), secondo la classificazione aristotelica (v. 5).

I versi iniziali indicano anche un’altra caratteristica che sarà di Segismundo: la privazione, l’assenza. Ciò è chiaramente evidenziato dai quattro “sin” (“senza”) dei vv. 3-5 e dal prefisso privativo *des*- di quelli successivi. La creatura descritta da Rosaura è così contraddistinta dalla mutilazione, è un essere cui mancano le qualità naturali. Anche in questo l’ippogrifo annuncia Segismundo, che a breve farà la sua comparsa sulla scena. Il prigioniero, infatti è privato, ancor prima che della corona che legittimamente gli apparterrebbe, della libertà e della sua essenza umana. Ma la serie di riferimenti tracciati da Calderón nell’immagine iniziale non si ferma a queste anticipazioni. Il destriero rimanda infatti anche alla protagonista femminile della *pièce*, Rosaura. La sfrenata corsa dell’animale allude alla scissione interna e all’instabilità della donna, che viene risolta solo nel finale.

Nel v. 6. infine, troviamo uno sintagma che, come si diceva, ben sintetizza la visione della vita barocca. Il “confuso laberinto” non fa riferimento solo al misterioso luogo in cui i personaggi si trovano, ma evoca una situazione esistenziale, lo smarrimento e il caos esistenziali dell’uomo.

Nella stessa direzione vanno anche i due aggettivi con cui Rosaura si definisce all’auditorio: “ciega y desesperda” (v. 13) [cieca e disperata]. L’utilizzo dei due aggettivi femminili, tra l’altro, consente allo spettatore di capire la vera identità della donna che, come si è già accennato, racchiude durante tutta l’opera un altro cardine del pensiero barocco: il trasformismo, il gusto per la metamorfosi, l’occultamento della propria personalità. Calderón è abile ad inserire subito dopo la tragica e problematica figura di Rosaura, il proprio contraltare comico con nella figura di Clarín. Il *gracioso*, come spesso accade a questi personaggi, è mosso da pulsioni terrene, e si fa portavoce dei sentimenti del pubblico, spaventato da una realtà tanto oscura e cangiante. Clarín mette in ridicolo le sentenziose parole della sua padrona, che così si era espressa sulla propria condizione:

“que tan gusto había | en quejarse, un filósofo decía, | que, a trueco de quejarse, habían las desdichas de buscarse”

[“Perché tanto diletto | dà il lagnarsi, diceva un filosofo, | che andrebbero cercate le sfortune”]):

El filósofo era | un borracho barbón. ¡Oh, quién le diera | más de mil bofetadas! | Quejárase después de muy bien dadas.

[“Il filosofo era | un barbone ubriaco. Vorrei vederlo se gli dessero | più di mille legnate! E si lagnasse poi che erano ben date.”].

**Il monologo di Segismondo**

Ma l’autore, dopo questo abbassamento di tono, sorprende nuovamente lo spettatore, con l’arrivo in di un personaggio inquietante, vestito di pelli e legato a dei ceppi. Al pari della scena iniziale, Calderón sfrutta sapientemente le possibilità che l’architettura del *corral* gli offriva. Segismundo, infatti, compare da dietro la tenda che fino ad allora aveva ricoperto la cavità centrale del palcoscenico ed era rimasto nascosto allo spettatore. E, ancora una volta, l’attenzione del pubblico è calamitata da un personaggio di cui ignora l’identità. Segismundo dà vita ad un lungo e articolato monologo, uno dei passi più celebri del teatro classico spagnolo. L’uomo-fiera si lamenta della propria vita, contrapponendo sistematicamente la propria condizione di recluso a quella degli elementi naturali che, pur inferiori a lui, sono liberi. Nelle sette *décimas* che compongono il monologo, il protagonista si paragona a quattro creature: tre vengono riprese esattamente dall’invocazione all’ippogrifo: “ave” [uccello], “bruto”, “pez” [pesce], mentre nel caso dell’ultimo elemento, “arroyo” c’è solo un rimando al “rayo” della prima descrizione. Ritroviamo anche i quattro elementi primordiali (aria, acqua, terra e fuoco), anche se Calderón inserisce un fattore di differenziazione e sorpresa: il fuoco è infatti incarnato dallo stesso Segismundo, “un volcán, un Etna hecho” [“un vulcano, un Etna scosso”] e compare solo nella settima strofa del soliloquio, e non nella quarta come ci si aspetterebbe.

Si può dire che il primo monologo del protagonista è uno dei massimi risultati della letteratura barocca applicata al teatro: nei settantuno versi troviamo un gran numero di figure retoriche come metafore, metonimie, iperboli, analogie, iperbati etc. Calderón attraverso queste mira a rendere tangibile ciò che sta descrivendo, facendo appello ai diversi sensi dello spettatore. Ne nasce così una descrizione “plastica”, evocativa, in cui convergono stimoli artistici e fonti differenti. Tutte queste tecniche sono utilizzate per descrivere la condizione di Segismundo, abbandonato all’istinto, all’ira, e impossibilitato a prendere decisioni sagge e corrette. Il monologo è organizzato in una rigida struttura anaforica con la ripetizione del verbo “nace” [nasce], dell’avverbio “apenas” e della coniugazione “cuando”. Ogni strofa è saldata anche dalla ripetizione della angosciosa domanda retorica di Segismundo: “[…] tengo menos libertad?” [“ho meno libertà?”]. Il protagonista chiede ossessivamente se la sua condizione sia inferiore a quella di tutti gli esseri viventi, e anche quelli inanimati, tanto da meritare la privazione della libertà. Nella prima strofa il prigioniero esprime il doloroso destino dell’uomo, condannato dalla sua stessa nascita, secondo una concezione pessimistica consueta in Calderón. Inizia poi la serie di paragoni, ognuno racchiuso in una strofa, a partire dall’immagine dell’“ave”, libero di sfrecciare nei cieli. Nella *décima* successiva Segismundo si paragona a un “bruto”, “monstruo de su laberinto” [mostro del suo labirinto]. Sono numerosi gli artifici retorici utilizzati da Calderón in questa strofa: come l’iperbato (la modifica dell’ordine sintattico del verso): “apenas signo es de estrellas” [“è appena un segno degli astri”], la metonimia “docto pincel” [dotto pennello] per designare Dio.

L’autore, come si può vedere, continua ad approfondire anche la rete di rimandi interni (“bruto”, “laberinto”). Si allude qui ad un tema centrale dell’opera, il trionfo del libero arbitrio sulla predestinazione, la vittoria della coscienza e della condizione umana sugli istinti e gli oroscopi, prerogativa che deve essere soprattutto del buon governante. Nella quinta *décima* Segismundo si paragona al pesce. Questi versi sono ancora una volta ricchi di immagini metaforiche: il protagonista definisce con disprezzo gli “insignificantes animalitos” [“gli insignificanti animaletti”], “aborto de ovas y lamas” [“aborto di alghe e limo”] che vivono in uno spazio tanto vasto come l’oceano. Segismundo si descrive invece come la completa antitesi di un pesce, rinchiuso in un minuscolo recinto, costretto all’isolamento. Nella *décima* successiva ci si aspetterebbe un’immagine che alluda al fuoco (dopo quelle all’aria, alla terra, all’acqua) ma l’autore ci sorprende nuovamente menzionando l’“arroyo” (fiume), ripetendo così l’elemento dell’acqua. Segismundo si riferisce a questo come un serpente, che striscia alla ricerca della propria fine. Anche il corso del fiume, destinato inesorabilmente al suo fluire verso il mare, ha però più libertà di lui. Calderón utilizza prima un’immagine visiva “sierpe de plata” [“serpente d’argento”] quindi una uditiva: “cuando músico celebra” [“quando un canto celebra”].

Nell’ultima *décima* l’autore si serve di una tecnica ben nota ai seguaci di Góngora, e messa in luce dagli studi del critico Dámaso Alonso: la disseminazione correlativo-raccoglitiva. Questa tecnica consiste nel riprendere nei versi finali di una composizione tutti gli elementi metaforici precedentemente menzionati. Il ricercato artificio retorico diviene usuale a teatro proprio a partire dall’esperienza di Calderón. Il monologo si chiude con l’ultima domanda di Segismundo, destinata a rimanere senza risposta:

“¿Qué ley, justicia, o razón | negar a los hombres sabe | privilegio tan süave, | excepción tan principal, | que Dios le ha dado a un cristal, | a un pez, a un bruto y a un ave?”

[“Quale legge, giustizia o ragione | sa rifiutare agli uomini | quel diritto così dolce, | diritto così fondamentale, | che Dio ha concesso a un fiume, | a un pesce, a un bruto e a un uccello?”].

Gli ultimi due versi sintetizzano così il monologo, riprendendo, anche se in ordine inverso, tutti i comparanti con cui il protagonista si è paragonato: il fiume (qui “cristal”), un pesce, un bruto, un uccello.

Le tematiche sollevate dal soliloquio del personaggio sono diverse, ed in particolare quella del libero arbitrio, tema fondamentale del pensiero controriformista, in opposizione al concetto di predestinazione di protestanti e calvinisti. La libertà che invoca per sé Segismundo è non solo la pietra di paragone di tutte le sue domande, ma anche chiave di lettura dell’opera. Si dibatte cioè sulla possibilità o impossibilità dell’uomo di decidere liberamente il proprio destino e la sua salvezza.

**Gli *autos* di Calderón**

Come si è detto, Calderón fu grande autore anche di *autos sacramentales*, genere che coltivò durante tutta la vita artistica e che contraddistinse in particolare la sua ultima produzione. Fu proprio lui a dare a questo tipo di rappresentazione una forma definitiva dopo le sperimentazioni dei secoli precedenti. L’*auto* era in origine una rappresentazione teatrale di stampo religioso diffuso già nel medioevo con il nome di *misterios* o *moralidades*. A partire dal XVI secolo gli spettacoli di questo tipo si fecero sempre meno narrativi privilegiando l’aspetto allegorico e dottrinale. L’intensificazione degli elementi teologici e edificanti avvenne soprattutto dopo il Concilio di Trento e la conseguente

spinta ideologica dei sovrani spagnoli, che vedevano nell’arte un potente mezzo di diffusione delle tematiche devote. L’*auto* aveva una grande importanza per le autorità civili e religiose perché, ancora più che il teatro commerciale, trasmetteva un esplicito insegnamento morale. Le rappresentazioni erano scritte in lode dell’eucarestia e, a partire dalla *Farsa sacramental* di Hernán López de Yanguas (1520-1521), venivano celebrate durante i festeggiamenti del *Corpus*. Nella prima metà del XVI secolo il genere iniziò ad essere oggetto di attenzione da parte dei maggiori commediografi del tempo e all’inizio del seguente ottenne un grande successo.

Combinava le componenti allegoriche delle processioni con aspetti dell’opera teatrale sviluppando così un genere ibrido, che in età classica viene sempre più contaminato da altre esperienze artistiche, come la musica, la pittura, l’architettura. Il genere va man mano definendo i suoi caratteri così come personaggi e vicende si fanno sempre più astratti e simbolici. Alcuni autori, come Juan de Timoneda, Lope de Vega, Antonio Mira de Amescua, Tirso de Molina e José de Valdivielso, possono essere considerati precursori del maestro Calderón. L’autore della *Vida es sueño* rese più complicate le rappresentazioni sia dal punto di vista scenico sia da quello dottrinale. Calderón eleva a riflessione intellettuale una serie di temi e di motivi che erano divenuti “topici”, così quello del mondo come teatro, dell’*engaño*, della lotta tra fede e ragione, del controllo delle passioni ecc. Attraverso argomenti convenzionali espone allora questioni di carattere universale, che riguardano direttamente l’esistenza umana. Nei suoi *autos* crea allora una fusione totale di liturgia e di festa, grazie alle profonde conoscenze teologiche e all’uso di allegorie e simboli. Gli *autos* si basavano su argomenti piuttosto vari: potevano prendere spunto da avvenimenti della realtà contemporanea come da episodi mitologici o biblici ecc.

Generalmente si sviluppa un conflitto tra personaggi simbolici che incarnano concetti e sentimenti umani all’interno di un lussuoso apparato scenico. Si rappresenta un’idea allegorica, una dottrina di carattere religioso o filosofico. Gli elementi realistici, come ha osservato Bruce W. Wardropper, a partire dal XVII secolo, andarono sempre più perdendo terreno in rappresentazioni contrassegnate da valori atemporali. Fu anche questa mancanza di verosimiglianza a causare gli attacchi degli autori neoclassici del secolo seguente. Ludwig Pfandl sintetizza così la portata degli *autos sacramentales* nella società del tempo:

“son los únicos dramas verdaderamente simbólicos. Presentan la vida alegórica y, por tanto, perceptible por los sentidos, al conjunto dogmático del Catolicismo; contienen el mundo y la naturaleza, los afectos y los sentimientos, la inteligencia, la voluntad y la imaginación como potencias del alma, la historia religiosa y la profana, el pasado, el presente y el futuro como el conjunto de la Iglesia, purgante, militante y triunfante, bajo el techo protector de aquella catedral de ideas; juntan el universo y la humanidad en una gran parábola”.

[“sono gli unici drammi davvero simbolici. Presentano la vita allegorica e, quindi, percepibile dai sensi all’insieme dogmatico del Cattolicismo; contengono il mondo e la natura, gli affetti e i sentimenti, l’intelligenza, la volontà e l’immaginazione come potenze dell’anima, la storia religiosa e profana, il passato, il presente e il futuro come insieme della Chiesa, punitrice, militante e trionfante, sotto il tetto protettore di quella cattedrale di idee; uniscono l’universo e l’umanità in una grande parabola”].

Lo stesso Calderón, nella *loa* che precede la commedia *La segunda esposa*, offre una definizione del genere, attraverso il dialogo di due personaggi:

“sermones | puestos en verso, en idea | representable cuestiones | de la Sacra Teología, | que no alcanzan mis razones | a explicar ni comprender, | y el regocijo dispone | en aplauso de este día”

[“sermoni | messi in versi, in idea | rappresentabile questioni | della Sacra Teologia, | che le mie parole non possono | spiegare o comprendere, | e la gioia prepara | in lode di questo giorno”].

Lo spettacolo si configura quindi come drammatizzazione dei precetti della Chiesa controriformista in una rappresentazione in cui assumono grande importanza la musica, la danza, i costumi, la scenografia, il fondale dato dalla città e dal pubblico. L’*auto*, in misura ancora maggiore rispetto alla commedia dei *corrales*, era pensato per una rappresentazione e non per la lettura. Calderón era conscio di ciò, se, nella stampa dei suoi *auto* inserì una note in cui avvertiva il lettore:

“parecerán tibios algunos trozos, respecto de que el papel no pude dar de sí ni lo sonoro de la música ni lo aparatoso de las tramoyas”

[“Sembreranno tiepidi alcuni passaggi, dal momento che la carta non può rendere né la sonorità, né la grandezza delle scenografie”].

Sono giunti fino a noi una settantina di *autos* attribuiti a Calderón che possono essere divisi (seguendo la classificazione di Valbuena Prat) in ordine cronologico in tre tappe.

1. La prima fase arriva fino al 1648, e raccoglie una serie di opere come *El gran teatro del mundo*, in cui Calderón dimostra già un grande dominio del genere secondo i canoni del tempo. I testi di questo periodo si basano su allegorie abbastanza semplici e di immediata comprensione per lo spettatore.
2. Segue poi una tappa intermedia (collocabile tra il 1648 e il 1660) in cui Calderón perfeziona e personalizza le proprie composizioni. L’autore dispone ora di maggiore libertà creativa, in virtù del successo e dell’esclusiva che la corona gli concede per le feste di Madrid. Sono avvenuti, inoltre, alcuni cambiamenti al genere: non si effettuano più quattro *autos* per rappresentazione ma solo due, consentendo così opere dal più ampio respiro. Il commediografo può anche disporre di una scenografia sempre più sfarzosa; ne nascono rappresentazioni dalla maggiore complessità, con catene allegoriche e un numero crescente di personaggi e di trucchi teatrali. L’autore, seguendo i dettami della Chiesa controriformista, è chiamato a diffondere i precetti cattolici sfruttando ogni stimolo artistico per convincere e ammaliare lo spettatore. Si vuole rendere partecipe il pubblico della festa, inglobare il credente nella comunità. Calderón dedica maggiore attenzione anche al messaggio edificante di cui si fa portavoce, che si diviene sempre più raffinato in termini dottrinali. Di questo periodo fanno parte testi come *El año santo en Roma* o *La presentación de la fe*.
3. La tendenza alla ricercatezza e all’elaborazione teorica giunge al culmine nell’ultima fase, che va dal 1660 fino alla morte dell’autore. Costante degli *autos* è l’uso dell’allegoria, tecnica che permette la compresenza di diversi piani sulla scena e, di conseguenza, una lettura stratificata della composizione. Calderón opera con frequenza una serie di corrispondenze, intensificando il semplice accostamento di due elementi (personaggio=sentimento). Così, ad esempio, in *Los encantos de la culpa*, ai compagni dell’eroe Ulisse sono associati i cinque sensi, ad ogni senso corrisponde un vizio che porta poi alla loro trasformazione in animali (il passaggio cioè è il seguente: uomo=senso=vizio=animale). Il gioco di parallelismi e di significati arriva così ad una grande complicazione nelle opere dell’autore barocco. Calderón introduce importanti novità al genere, come l’idea di meta-teatro (il teatro dentro al teatro).

***El gran teatro del mundo***

In *El gran teatro del mundo* gli stessi personaggi sono raggruppati in due piani: da un lato gli attori direttamente davanti al pubblico, che sono l’Autore e il Mondo; e dall’altro gli attori posti al cospetto dell’Autore e del Mondo, che sono il Re, la Bellezza, il Bambino, la Discrezione, il Ricco, il Contadino e il Povero. Ciò porta ad una fusione e una continua interferenza tra il piano della realtà e della finzione, quello dello spettatore e dell’attore.

Le forme metriche utilizzate da Calderón sono molto varie, ma spicca l’uso del *romance*. Secondo i precetti lopeschi, la condizione sociale dei personaggi è evidenziata in primo luogo dal loro linguaggio. I personaggi degli *autos* hanno precise caratterizzazioni, e appartengono a riconoscibili tipologie senza particolari sfumature. Una delle più complete opere di Calderón, anche se appartiene alla sua prima tappa, è il già citato *El gran teatro del mundo*. L’auto venne pubblicato nel 1655 ma probabilmente fu composto attorno al 1635. Calderón parte da un *topos*, quello del mondo come rappresentazione teatrale, dalla lunga tradizione letteraria. L’idea della vita come una commedia, e del mondo come un grande palco è già presente nelle *Epistole morali* di Seneca e nei *Dialoghi* di Luciano e ripresa poi da Erasmo le cui opere, lo ricordiamo, ebbero grande successo in Spagna. Nell’*Elogio della follia* il pensatore rielabora e riformula il tema introducendo l’allegoria della vita come rappresentazione voluta da un direttore di scena che utilizza poi Calderón.

L’opera del drammaturgo ha punti di contatto anche con la letteratura e la pittura legate alla danza della morte. Parte, cioè, dal presupposto che davanti alla morte tutti gli uomini sono uguali, indipendentemente dalla loro condizione sociale. Il tema dell’inevitabilità della fine terrena si unisce a quello della salvezza ottenuta dal fedele assolvendo la parte assegnata lui da Dio. Così, nel finale, nel momento fatidico del trapasso, la rozza zappa del *labrador* [contadino] equivale allo scettro reale. Calderón, come nella *Vida es sueño*, si oppone al concetto di predestinazione della teologia protestante, secondo cui la salvezza dipende dall’iniziale giudizio di Dio emesso alla nascita, che non può essere modificato dalle opere dell’uomo sulla terra.

Nell’*auto* il regista (“Autor” - Dio) chiede agli attori la rappresentazione di un dramma dal titolo “Obrar bien, que Dios es Dios” [Operate bene, che Dio è Dio]. Costruisce poi una fitta serie di rimandi e apostrofi al mondo teatrale che si mantengono lungo tutta l’opera per esporre gli argomenti teologici. Dio diviene capocomico ma anche ideatore del testo e, infine, spettatore principale. Agli uomini è affidata la veste di teatranti della compagnia divina. L’*auto* si svolgeva su due carri (denominati *medios carros*) su cui era montato l’intero apparato scenico. Si racconta la nascita dell’uomo nel suo cammino sul palcoscenico del mondo, dalla culla fino alla sepoltura. La brevità dell’esistenza è simboleggiata dal poco tempo trascorso in scena.

**FRANCISCO DE BANCES CANDAMO**

Francisco de Bances Candamo (1662-1704) è uno degli ultimi commediografi ascrivibili alla

scuola calderoniana. Nato nelle Asturie, rimane orfano giovanissimo e si sposta a Siviglia, dove studia

e riceve gli ordini minori, e quindi a Madrid. Nel 1685 viene rappresentata nel Buen Retiro una sua commedia (*Por el rey y por su dama*), che ebbe grande successo, tanto che Bances viene nominato scrittore di palazzo, carica rimasta vuota dalla morte di Calderón (1681), e nel 1687 commediografo ufficiale. Agli inizi degli anni ‘90 la carriera di Bances raggiungerà l’apice, ma verrà bruscamente interrotta a causa di allusioni politiche che non piaceranno al re incluse in quelle che sono forse le opere più significative dell’autore, vale a dire *Esclavo en grillos de oro* [*Schiavo in ceppi d’oro*] (1692) e *La piedra filosofal* (1693, che presenta forti legami con *La vida es sueño* calderoniana).

*Esclavo en grillos de oro* satirizza non troppo velatamente sul governo del conte di Oropesa, consigliere del re; *La piedra filosofal*, invece, partendo da una leggenda spagnola impartisce insegnamenti sul tema della successione, evidentemente in maniera troppo scoperta; le due opere faranno quindi perdere il favore del re a Bances.

Ma Bances Candamo è ricordato anche per l’opera teorica, *Theatro de los theatros de los pasados y presentes siglos*, di cui conosciamo tre versioni: la prima è del 1689/90, ed è una difesa della commedia; la seconda e la terza (scritte tra il 1692 e il 1694) tentano invece di inserire la commedia spagnola sulla scia dell’antichità classica. L’opera rappresenta una sorta di summa dei principi drammatici come si erano evoluti in una lunga e consolidata pratica (da tentativi più embrionali nella prima metà del secolo, via via fino alla maggior raffinatezza del teatro degli ultimi anni), con commenti molto interessanti su vari autori; tra i principi teorizzati da Bances Candamo, fondamentale è quello del «decoro» del testo teatrale, per cui se necessario la «verità poetica» potrà anche avere il sopravvento sulla verità storica.

Ai principi da lui stesso teorizzati Bances Candamo adegua tutta la sua opera: 4 *autos* e 24 commedie, 16 delle quali pubblicate nei due tomi delle sue *Poesías cómicas* (1722) assieme a due *zarzuelas*. I suoi *autos* sono meno densi (ideologicamente e formalmente) di quelli calderoniani, ma mantengono uno standard elevato; le commedie, invece, narrano storie da cui poter ricavare insegnamenti politici. Aveva poi un perfetto dominio di tempo e spazio scenici, così come dei dialoghi

e degli intermezzi lirici.

**FRANCISCO DE ROJAS ZORRILLA**

Francisco de Rojas Zorrilla (1607-1648), toledano, si trasferì prestissimo a Madrid, e fu lodato da Montalbán nel suo *Para todos* per essere un poeta «ornato, preciso ed elegante»; sue commedie furono più volte rappresentate a palazzo, e partecipò a numerose feste letterarie; una satira eccessiva in una di queste lo portò a battersi a duello, dove rimase ferito. Gli furono affidati gli *autos* per il *Corpus Domini* del ‘39, ‘40 e ‘41, e nel 1640 una sua commedia (*Los bandos de Verona*) viene scelta per inaugurare il nuovo teatro del Buen Retiro. Sempre nel 1640 riunisce una prima parte delle sue commedie, cui seguirà una seconda nel 1645 (la terza parte, pur promessa, non vide mai la luce). Fu nominato cavaliere di Santiago (1646), ma si dovette chiedere la licenza papale per la presunta ascendenza ebraica e non essere di famiglia nobile.

La sua opera si può dividere a grandi linee in due grandi blocchi: da una parte le opere tragiche, incentrate soprattutto sul tema dell’onore, tra cui possiamo ricordare *Del rey abajo ninguno* [*Dal re in giù nessuno*], *Cada cual lo que le toca* [*A ciascuno il suo*], *El Caín de Cataluña* e *No hay ser padre siendo rey* [*Non c’è esser padre se si è re*]; dall’altra le opere comiche, tra cui possiamo ricordare *Entre bobos anda el juego* [*Si gioca tra sciocchi*] e *Lo que son mujeres* [*Cosa sono le donne*].

La commedia di Rojas Zorrilla è stata definita «senechista», ma i suoi eccessi e le sue stravaganze andranno anche lette in ottica letteraria; quando egli inizia a scrivere, infatti, (1630) il teatro era in piena auge, e non sorprende quindi che un autore cerchi temi nuovi e situazioni sconosciute; ne escono allora commedie come *Progne y Filomena*, *Morir pensando matar* [*Morire pensando di uccidere*] o *Los encantos de Medea* [*Gli incanti di Medea*]; oppure, che cerchi di dare nuova luce a temi già noti, come quello di *Numanzia* o quello dell’onore offeso (come avviene in *Del*

*rey abajo ninguno*, l’opera più nota di Rojas). A volte, però, queste soluzioni sono troppo audaci, tanto da non venir recepite dal pubblico: ad esempio, in *Cada cual lo que le toca* propone una fanciulla che si sposa pur non essendo vergine, e che inoltre vendica l’onore del marito uccidendo lei stessa chi l’aveva offeso, fatti inaccettabili per il codice d’onore seicentesco (e per le scene del periodo, quindi), che portarono l’opera ad un clamoroso insuccesso.

Con *Entre bobos anda el juego*, invece, abbiamo uno dei primi esempi (se non il primo) di *comedia de figurón*, dove i personaggi (o almeno il principale) subiscono una deformazione violenta

ed iperbolica; il vero elemento innovativo è però quello del viaggio che entra in scena e non più raccontato, con una precisa geografia a far da cornice. Altra novità introdotta da *Entre bobos anda el juego* è il fatto che l’opposizione città/campagna, pur rimanendo, si inverte, per cui è la città (e i suoi valori) ad andare verso l’esterno e non più viceversa, e sarà l’esterno a rifiutare i valori della città, perché adulterano la realtà; tra questi valori figura l’eleganza del parlare, che si fa elemento discriminatorio al momento del corteggiare la dama contesa, doña Isabel: don Lucas, infatti, è indegno in quanto rozzo e mancante di cortesia; don Luis, invece, è indegno in quanto eccessivamente convenzionale (convenzionalismo espresso anche tramite l’abuso di cultismi); l’unico ad esser degno da questo punto di vista è don Pedro (parente di don Lucas, che questi aveva mandato a cercare Isabel), che però è povero. Alla fine, don Pedro potrà sposare Isabel, ma non senza che si sottolinei proprio questa loro povertà.

Tutto il gioco scenico dell’opera è incentrato quindi sulla funzione del ritardo, con zuffe (spesso grossolane) tra don Luis e don Lucas, svenimenti di dame, rivelazioni del proprio amore a personaggi sbagliati…; quello che viene sviluppato è soprattutto il tema della possibilità di mentire attraverso la parola che (come accennato sopra) l’eleganza cortigiana porta con sé.

Possiamo leggere alcuni versi di una delle scene finali di *Del rey abajo ninguno*, per avere un saggio della capacità drammatica di Rojas Zorrilla. Don García, nobile che fa la vita da contadino, ospita il re ed il suo seguito in casa sua, ma uno dei cortigiani fa la corte a sua moglie; pensando fosse il re, don García dissimula, ma scoperta la verità uccide il cortigiano, giustificando così la sua azione di fronte al monarca:

Aunque sea hijo del sol, [Anche fosse figlio del sole,

aunque de tus Grandes uno, anche se uno dei tuoi Grandi,

aunque el primero en tu gracia, anche se il primo nelle tue grazie,

aunque en tu imperio el segundo, anche se il secondo nel tuo impero,

que esto soy y este es mi agravio, questo sono, e questa è la mia offesa,

este el brazo que le ha muerto, questo il braccio che lo ha ucciso,

[…] este divida el verdugo; […] questo divida il boia;

pero en tanto que mi cuello ma finché il mio collo

esté en mis hombros robusto, starà sulle mie spalle robusto,

no he de permitir me agravie non permetterò che mi offenda

del Rey abajo ninguno. dal re in giù nessuno.]

**AGUSTÍN MORETO**

Agustín Moreto (1618-1669), sacerdote madrileno di origine italiana, fu membro dell’Accademia castigliana (1649) che lavorò a servizio dell’arcivescovo di Toledo (dal 1657); una *Primera parte* delle sue commedie sarà pubblicata nel 1654, ma spesso si ricorda per l’accusa di scarsa originalità (se non di plagio) che la critica per molto tempo gli ha mosso; se è vero che la maggior parte delle sue opere sono *refundiciones* [rifacimenti] di testi precedenti, in realtà Moreto «ripensa» questi testi sotto una nuova ottica, in base alla quale la passione viene sottomessa al dominio della razionalità. Quello che invece si riconosce a Moreto è l’eleganza e la grazia dei risultati.

Si dedicò alle consuete commedie «de tramoya» (che tanto piacevano al pubblico per il loro apparato scenico che permetteva il meraviglioso), come ad esempio *San Franco de Sena*, *La adúltera penitente*, *El lego del Carmen* [*Il laico del Carmelo*], dove tutto e incentrato, naturalmente, sul gioco scenico e non certo sull’analisi psicologica dei personaggi; ma anche alle commedie d’intreccio, tra le quali spiccano *El desdén con el desdén* [Il disprezzo col disprezzo] e *El lindo don Diego* [*Il bel don Diego*], quest’ultima ascrivibile al genere della *comedia de figurón*.

In *El desdén con el desdén* Moreto ci presenta Carlos, conte di Urgel, che si innamora di Diana, figlia del conte di Barcellona; disdegnato da questa, finge allora una glaciale indifferenza, che

alla fine, porterà la giovane a cedere.

In *El lindo don Diego*, invece, viene preso di mira il damerino troppo pieno di sé stesso (tema molto fortunato in quel periodo, e anche oltre): don Tello decide di sposare le sue figlie con i due cugini don Diego e don Mendo, per cui don Juan (che aspira alla mano di Inés, promessa a don Diego) si dispera; don Diego, però, si dimostra molto più preoccupato della sua eleganza esterna che di quella interiore, per cui manca totalmente di perspicacia culturale, di finezza nel comportamento e di valore personale; il servo Mosquito (il *gracioso*) si incaricherà allora di «punirlo» presentandogli una servetta che si fa passare per contessa grazie al linguaggio colto e manierato; don Diego, sperando di

diventar conte, si scioglie dalla promessa a doña Inés, rimanendo quindi beffato una volta scoperta la

realtà; è molto interessante, in quest’opera, il finale, dove il *gracioso* Mosquito rompe l’illusione scenica perché sia il pubblico stesso a condannare il comportamento di don Diego, inaccettabile per i canoni dell’epoca.