



Università degli Studi di Palermo

DIPARTIMENTO DI SCIENZE FILOLOGICHE E LINGUISTICHE

DOTTORATO DI RICERCA IN LETTERATURE MODERNE E STUDI

FILOLOGICO-LINGUISTICI

XXIII CICLO

**LA FIGURA DEL *GRACIOSO* NEL TEATRO DI
PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA**

TUTOR:

Prof. E. Cancelliere

TESI DI DOTTORATO DI:

Lavinia Barone

COORDINATORE:

Prof. L. Auteri

SETTORE SCIENTIFICO-DISCIPLINARE: L-LIN/05

ANNI ACCADEMICI 2009-2012

*Estamos al otro lado
de los sueños que soñamos,
a ese lado que se llama
la vida que se cumplió.*

Pedro Salinas

A Giovanni e Norman

INDICE

INTRODUZIONE..... p. 1

CAPITOLO PRIMO

ATTORNO ALLA DEFINIZIONE DEL *GRACIOSO*

1. Accezioni del termine *gracioso* p.7
2. Antecedenti nella tradizione letteraria e drammaturgica occidentale
..... p. 14

CAPITOLO SECONDO

BASI TEORICHE E METODOLOGICHE PER L'ANALISI DEL *GRACIOSO* CALDERONIANO

1. Questioni teoriche e metodologiche per un approccio alla
drammaturgia aurea p. 83
2. Tassonomia dei generi teatrali del Siglo de Orop. 100
3. Excursus storico e stato attuale degli studi critici sulla figura del
gracioso nel teatro aureop. 118
4. L'utilizzo scenico del costume e le caratterizzazioni del *gracioso*
..... p. 159
5. La sintesi del tragico e del comico nella costruzione drammatica del
gracioso calderoniano p. 165

CAPITOLO TERZO

ANALISI DELLA FIGURA DEL *GRACIOSO*

1. Modalità d'inserimento semplice del *gracioso*
.....p. 181
2. Modalità d'inserimento complesso del *gracioso*
.....p. 218

BIBLIOGRAFIA.....p. 473

CAPITOLO PRIMO

ATTORNO ALLA DEFINIZIONE DEL *GRACIOSO*

1. Accezioni del termine *gracioso*

Tracciare la genesi e l'evoluzione della figura del *gracioso*, così come essa si delinea tra la fine del XVI ed il XVII secolo, è un compito assai complesso che richiede, per prima cosa, il riferimento ad un certo numero di fonti che permettano di chiarire le diverse accezioni che generalmente caratterizzano l'utilizzo del termine. Il *Tesoro de la lengua castellana o española* di Sebastián de Covarrubias del 1611, ad esempio, denomina *gracioso* «el que tiene buen donaire y da contento al mirarle», ma anche «el que dice gracias» e, infine, «el que tiene término tal que todos se agradan del»¹. Definizioni affini sono riscontrabili nel *Diccionario de Autoridades*, dove è, tuttavia, possibile trovare anche l'accezione teatrale del termine, secondo cui *gracioso* «usado como sustantivo, significa el que en las *Comedias* tiene el papel festivo y chistoso, con que divierte y entretiene»². Questa prima introduzione alle testimonianze seicentesche del termine suggerisce, innanzitutto, l'equipollenza e l'interscambiabilità tra le espressioni «figura del donaire» e «gracioso»³ e, in secondo luogo, che l'utilizzo di quest'ultimo non è di pertinenza esclusivamente teatrale.

¹ S. de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, edición integral e ilustrada de I. Arellano y R. Zafra, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2006.

² *Diccionario de Autoridades*, Real Academia Española, Tomos I-VI, primera edición 1726-1739, Edición facsímil, Editorial Gredos, 1963.

³ A questo proposito, ricorda J. Gómez che «las denominaciones “figura del donaire” y “gracioso” deben considerarse como sinónimos. La primera de ellas, acuñada por el propio Lope, no vuelve a ser utilizada en la época, aunque la encontramos en muchos estudios publicados a partir del siglo XX. Po el contrario, el sustantivo “gracioso”, en su estricta acepción teatral, no fue muy del gusto de Lope de Vega, quien apenas lo utiliza en alguna ocasión para referirse al papel que desempeña este personaje cómico entre las funciones dramáticas de la comedia, o bien en su *dramatis personae*. Sí lo emplea como adjetivo, para

Una valida dimostrazione di quanto appena asserito può essere il riferimento ad un passaggio presente nella seconda parte del *Guzmán de Alfarache*, dove il protagonista mette in relazione la figura del *gracioso* con quella di taluni domestici speciali dei nobili, dotati di privilegi particolari e di un ruolo per certi versi affine a quello del confidente:

El tiempo que serví al embajador, mi señor, como has oído, yo era su gracioso. Y te prometo que fuera muy de menor trabajo y menos pesadumbre para mí cualquiera otro corporal, porque para decir gracias, donaires y chistes conviene que muchas cosas concurren juntas. Un don de naturaleza, que se acredite juntamente con el rostro, tal y movimiento de cuerpo y ojos, de tal manera que unas prendas favorezcan a otras y cada una por sí tengan un donaire particular, para que juntas muevan el gusto ajeno; porque una misma cosa la dirán dos personas diferentes: una de tal manera, que te quitarán el calzado y desnudarán la camisa, sin que con la risa lo sientas; y otra, con tal desagrado, que se te hará la puerta lejos y angosta para salir huyendo, y por más que procuren éstos esforzarse a darles a quel vivo necesario, no es posible.⁴

Prendendo spunto dall'analisi condotta da Webber nel 1972⁵, secondo il quale il termine *gracioso* abbraccia un vasto campo lessicale al cui interno è possibile distinguere due gruppi in base alle caratteristiche sociali e lessico-semantiche, ovvero la *graciosidad* e la *alvardanía*, cui si associano termini quali *truhán*⁶ e *chocarrero*⁷, e tenendo, inoltre, presente la

describi el aspecto cómico del personaje o para referirse a su vestimenta ridícula», in *La figura del donaire o el gracioso en las comedias de Lope de Vega*, Sevilla, Ed. Alfar, 2006, p. 132.

⁴ Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, edición crítica de F. Rico, Barcelona, Planeta, 1987, Parte Segunda, Libro I, cap.2.

⁵ E. Webber, «On the Ancestry of the *Gracioso*», in *Renaissance Drama*, V, 1972, pp. 171- 190.

⁶ «El chocarrero burlón, hombre sin vergüenza, sin honra y sin respeto; este tal, con la sobredichas calidades, es admitido en los palacios de los reyes y en las casas de los grandes señores, y tiene licencia de dezir lo que se le antojare, aunque es verdad que todas sus libertades las viene a pagar, con que le maltratan de cien mil maneras y todo lo sufre por su gula y avaricia, que come muy buenos bocados, y cuando le parece se retira con mucha hazienda. Díxose truhán, *quasi* trufán, de trufa, que en lengua toscana vale burla, o por las burlas que les hazen, o porque ellos se burlan de todos», secondo la definizione riportata da S. de Covarrubias in *Tesoro de la lengua castellana o española*, cit., p. 243.

testimonianza storico-letteraria delle diverse accezioni riconducibili alla voce *gracioso* nel corso del secolo XVII, simbolicamente rappresentata dal passaggio del *Guzmán de Alfarache* che è stato citato poc' anzi, facciamo un ulteriore riferimento alla curiosa definizione riportata dal *Diccionario Enciclopédico de la Lengua Castellana*, secondo il quale

El gracioso se acerca al jocoso, aunque su significación no es tan delicada y fina como la de éste. El jocoso lo es sólo en las palabras y el gracioso en éstas y muchas veces en obras: al gracioso le podríamos mirar como un medio entre el jocoso y el burlón, y aun el bufón y el truhán. Cuando el gracioso hace consistir su mérito en sólo el gracejo se acerca más al jocoso; pero cuando procura, como a menudo sucede, excitar y aumentar la risa con sus gestos y contorsiones, entonces se asemeja más al bufón y al burlón, hasta llegarse a confundir con ellos.⁸

Ai fini della nostra indagine, per rintracciare la prima attestazione del termine *gracioso* nella sua accezione teatrale, è necessario fare riferimento ad una citazione presente nel *Alivio III* del *Pasajero* di Suárez de Figueroa del 1617, secondo cui «el gracioso y la criada de suyo se están casados: con esto acabará la comedia»⁹.

Nel 1620, Lope de Vega, nella *Dedicatoria* a *La Francesilla* (composta, secondo Arjona¹⁰, intorno al 1595), non utilizza ancora il termine *gracioso* e, nell'affermare di essere stato il primo ad introdurre la figura del *donaire*

⁷ «El hombre gracioso y truhán, *quasi* iocarrero, *a ioco*, porque es hombre de burlas, y con quien todos se burlan; y también se burla él de todos, porque con aquella vida tienen libertad y comen y beben y juegan; y a veces medran más con los señores que los hombres honrados y virtuosos y personas de letras. Dizen que los palacios de los príncipes no pueden passar sin éstos», in S. de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, cit., p. 437.

⁸ Si fa riferimento all'edizione del *Diccionario Enciclopédico de la Lengua Castellana* curata da E. Zerolo, M. de Toro y Gómez y E. Isaza, Parigi, ed. Garnier hermanos, 1900.

⁹ C. Suárez de Figueroa, *El Pasajero*, *Alivio III*, presentación J. M. Bleuca Teijeiro; introducción, edición, notas e índices de M. I. López Bascañana, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, S.A., 1988.

¹⁰ J. H. Arjona, «La introducción del *gracioso* en el teatro de Lope de Vega», in *Hispanic Review*, vol. VII, nº 1, 1939, pp. 1-21.

nel teatro nazionale, sostiene che «repare de paso en que fué la primera en que se introdujo la figura del donaire, que desde entonces tanta ocasión dió a las presentes»¹¹. È possibile interpretare questa scelta terminologica, tenendo presenti i continui attacchi sferrati contro la *Comedia Nueva* da parte dei difensori della *Poetica* aristotelica i quali, in virtù di una rigida osservanza di quest'ultima, ribadivano la necessità di attenersi al rispetto scrupoloso delle norme in essa rintracciate, nonché dei parametri teorici a queste riconducibili. Come osserva, infatti, Carlson, «i drammaturghi del Secolo d'Oro della Spagna si trovarono spesso attaccati da due parti: i moralisti li accusavano di avere un'influenza negativa sulla società, e i classicisti deploravano la loro inosservanza dei precetti del dramma antico»¹².

Il *gracioso* che, nell'ottica della creazione drammatica lopesca, si fa incarnazione per eccellenza del criterio di mescolanza dei generi, in nome di quell'imitazione della realtà fenomenica che, da una parte, avvicina l'arte alla natura e, dall'altra, s'ispira alla sua varietà, costituiva il bersaglio più attaccato in quanto supposto elemento perturbatore dei principi di verosimiglianza e decoro¹³. Ciononostante, le critiche più feroci sferrate contro la fortunata formula teatrale proposta da Lope de Vega, non sono riuscite né a frenare il successo di questa né ad inibire la reiterazione di un

¹¹ Lope de Vega, *La Francesilla*, tomo V, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1918, p. 565.

¹² Vedi M. Carlson, *Teorie del teatro: panorama storico e critico*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1988, p. 83.

¹³ Secondo la definizione di A. E. Wiltout, «el decoro se incluye dentro de la caracterización en el esquema aristotélico; éste requiere que el personaje esté bien delineado con rasgos típicos de su rango social, y que sea verosímil y consistente. Horacio elabora la definición al hablar del trato debido a personajes de distintas edades. El decoro es esencial a la creación de personajes y argumentos verosímiles, y, por consiguiente, al éxito de la obra teatral.», in *Diccionario de la Comedia del Siglo de Oro*, cit., p. 105.

modello che tanta fortuna ha riscosso presso i drammaturghi contemporanei (e non solo) del Fénix.

Sulla base di un'ampia gamma di testimonianze teatrali e letterarie, Gómez ha recentemente comprovato che l'effettiva diffusione del termine *gracioso* quale denominazione convenzionale del *lacayo* della *Comedia nueva*, risale al decennio compreso tra il 1620 e il 1630. Lo studioso, inoltre, non solo dimostra che l'utilizzo del termine è ampiamente diffuso presso i drammaturghi del cosiddetto "ciclo de Calderón" (quali Rojas Zorrilla e Moreto), ma ne appura anche l'estensione all'ambito del teatro breve seicentesco. Infine, chiarisce le ragioni (alle quali abbiamo accennato poc'anzi) secondo le quali l'espressione *figura del donaire* viene adoperata in un primo momento soltanto da Lope, con l'intento di svincolare tale personaggio dalle accuse mosse dai critici coevi nei confronti della figura teatrale identificata con il termine *gracioso*¹⁴.

È, dunque, evidente la vasta portata delle innovazioni teatrali di cui Lope si è fatto portavoce e promotore, in particolar modo in quei versi dell'*Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo* del 1609 (sui quali ci soffermeremo nel corso del secondo capitolo) dove, ispirandosi ai principi innovativi di una precettistica empirica – il cui modello s'ispirava *al estilo del vulgo* ed obbediva alla necessità di produrre un teatro consono ai cambiamenti socio-culturali dell'epoca –, viene postulato il carattere essenzialmente spurio e composito della *Comedia*, nonché l'inclusione di elementi quali il grottesco, il mostruoso e l'ibrido. Come asserisce, infatti, Cancelliere,

¹⁴ Vedi J. Gómez, «Precisiones terminológicas sobre «figura del donaire» y «gracioso» (siglos XVI y XVII), in *Boletín de la Real Academia Española*, n. 72, 2002, 86, pp. 233-257.

En el *Arte Nuevo* actúan dos parámetros, según lo que sugiere el mismo dramaturgo: los preceptos de la tradición académica, y las radicales novedades, a veces excesivas, determinadas por el gusto del vulgo que ahora ejerce su hegemonía (con feliz intuición por parte de Lope del hecho de que el tiempo ha mudado las cosas en la praxis teatral). [...] Las distintas condiciones en que se encuentra el teatro en España con respecto a Italia, y también a la tradición académica que se ha trasplantado en la misma España, tienen que lograr un nuevo planteamiento de la estructura doctrinaria de la comedia que pueda definirse en una nueva Poética.¹⁵

L'accezione comica, che è quella più immediatamente riscontrabile ed evidente nell'insieme delle definizioni relative al termine *gracioso* cui abbiamo fatto riferimento, in primo luogo, diviene funzione comica nel momento in cui si verifica la codificazione convenzionale del personaggio e, in secondo luogo, corrisponde allo straordinario momento d'innovazione teatrale corrispondente alla produzione drammatica di Lope de Vega. Ed è proprio a partire dall'istituzione di tale funzione comica che muove i primi passi quella complessa evoluzione del personaggio che, come avremo modo di dimostrare nel corso della nostra analisi, trova nell'opera di Pedro Calderón de la Barca il culmine della sua rappresentatività.

È lo stesso Lope a difendere la paternità dell'introduzione, sulle scene spagnole del XVI secolo, della figura del *donaire*¹⁶, la quale avrebbe permesso, stando a quanto lo stesso dramaturgo afferma in seguito nel

¹⁵ E. Cancelliere, «Aristóteles, Lope y la teoría de lo verosímil», in *Anuario Lope de Vega*, XII, 2006, p. 37.

¹⁶ Non è questa la sede per tracciare una bibliografia esaustiva delle opere dedicate alla figura del *gracioso* nel teatro di Lope de Vega e, per tale ragione, ci limitiamo a rimandare alla consultazione degli studi principali dedicati all'argomento. Si vedano J. H. Arjona, «La introducción del gracioso en el teatro de Lope de Vega», *Hispanic Review*, 7, 1939, pp. 1-21; M. Durán, «Lope y la evolución del gracioso», in *Bulletin of Comediantes*, 40, 1, 1988, pp. 5-12; J. F. Montesinos, «Algunas observaciones sobre la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega», in *Homenaje a Menéndez Pidal*, n.º 1, Madrid, 1925, pp. 469-504; J. Gómez, *La figura del donaire o el gracioso en las comedias de Lope de Vega*, Sevilla, ed. Alfar, 2006; J. H. Silverman, *Lope de Vega's "Figura del donaire": Definition and Description*, University of Southern California, 1955.

Prólogo dialogístico alla *Parte XIX*, di differenziare la *comedia nueva* da quella antica che ne era carente¹⁷. Assumiamo, pertanto, quale punto di partenza imprescindibile per la nostra analisi, l'attuale prospettiva della critica contemporanea, in base alla quale Lope de Vega ha saputo raccogliere e rielaborare l'eredità di una tradizione letteraria e teatrale che, a partire dai modelli greco-latini, e passando per le figure della cultura comica popolare del Medioevo e del Rinascimento, nonché quelle della Commedia dell'Arte italiana, annovera personaggi quali il *bobo* delle *farsas*, degli *autos* e degli *entremeses* cinquecenteschi, nonché il *pastor* ed il *simple*, due figure di straordinaria importanza nel panorama delle sperimentazioni drammatiche compiute in Spagna nel corso del secolo XVI¹⁸.

¹⁷ Lope de Vega, *Prólogo dialogístico a la Parte XIX*, tomo LII, Biblioteca de Autores Españoles, p. XXIX.

¹⁸ Ci è parso utile, a tal proposito, rimandare allo studio di M. Leoni, *The gracioso in Golden Age Theatre and the Commedia dell'Arte Tradition*, *Dissertation Abstracts Internacional*, 61, 1, 2000, nel quale si affronta un'analisi critica del *gracioso* come tipo comico spagnolo, affiancando a tale caratterizzazione anche un confronto con la figura dello *zanni* della Commedia dell'Arte italiana e degli altri personaggi che si possono considerare alla stregua di antecedenti. È, inoltre, interessante, la trattazione parallela dedicata allo studio del comico e degli approcci che sono stati tradizionalmente adottati nei confronti della commedia e dell'umorismo in genere.

2. Antecedenti nella tradizione letteraria e drammaturgica occidentale

La costruzione della figura del *gracioso* come personaggio di fondamentale importanza nell'economia delle convenzioni drammatiche che regolano la struttura del teatro aureo spagnolo e, più nello specifico, quello calderoniano, rappresenta il risultato ultimo di un lungo processo di codificazione che non si è originato *ex abrupto*, bensì quale conseguente compimento di un complesso processo di rielaborazione e trasformazione del patrimonio letterario e drammatico (ma non solo, e lo dimostreremo più avanti), rintracciabile all'interno della tradizione culturale occidentale.

È, infatti, possibile riscontrare, all'origine della codificazione calderoniana del *gracioso*, un complesso insieme di modelli eterogenei che affondano le radici della loro genesi tanto nella caratterizzazione di determinati personaggi del teatro comico dell'antica Grecia, quanto in alcuni elementi costitutivi della struttura di quest'ultimo. Già ad un primo approccio di tipo etimologico, che tenga conto della preziosa testimonianza tramandataci da Aristotele (*Poetica* 1449a) riscontriamo, alla base del termine κωμῳδία, l'origine di tale manifestazione nelle falloforie dionisiache¹⁹, feste propiziatorie in onore di divinità elleniche che si svolgevano sotto forma di processioni agresti rivolte agli spiriti della fecondità, il cui culto, tributato

¹⁹ Aristotele annovera due possibili etimologie atte a spiegare l'origine del termine κωμῳδία: secondo la prima (che è poi quella verso la quale si mostra più propenso), esso deriverebbe da κῶμος, vale a dire il corteo festoso, mentre la seconda rimanda a κῶμη, parola dorica che significa villaggio, con riferimento al carattere itinerante delle antiche compagnie di attori. Mentre, come è evidente, la prima parte del termine κωμῳδία implica una duplice interpretazione, la seconda è più facilmente riconducibile ad un'unica origine, ovvero ᾠδή, il canto. Si veda G. Mastromarco, «La commedia attica antica: polis e teatro», in *Vitae Mimus. Forme e funzioni del teatro comico greco e latino*, Pavia, 18 marzo 1993, Como 1993, pp.7-25 e dello stesso autore, «La commedia», in *Lo spazio letterario della Grecia antica*, vol. I, Roma, Salerno Editore, 1992, pp.335-377; A. Plebe, *La nascita del comico nella vita e nell'arte degli antichi greci*, Bari, Laterza, 1956, pp. X

simbolicamente ad un simulacro fallico che veniva recato in corteo, trova riscontri in numerose culture primitive²⁰.

Quanto allo svolgimento delle falloforie, il riferimento ad esse non è gratuito, giacché molti dei momenti che le caratterizzano mostrano evidenti coincidenze con le parti di cui è costituita la *parabasi*²¹, soprattutto per quanto concerne le beffe rivolte agli spettatori, elemento che inevitabilmente ci riconduce a quella modalità drammatica di rottura dell'illusione scenica che spesso connota la presenza e l'azione sceniche del *gracioso* e che, nel teatro greco, era enfatizzata dalla deposizione della maschera e del costume di scena da parte dei componenti del coro, che, in questo modo, si congedavano dai personaggi per intrufolarsi tra il pubblico. Quanto alle diverse tipologie di figure drammatiche che recitavano in queste prime manifestazioni teatrali, sappiamo dell'esistenza di vari tipi di commedianti, chiamati con nomi molteplici a seconda delle regioni di appartenenza, che improvvisavano semplici spettacoli popolari nei quali comparivano dei tipi fissi, protagonisti di brevi scenette farsesche.

Se la ricostruzione dettagliata delle possibili fasi originarie che condussero alla nascita della commedia resta tutt'oggi un ambito d'indagine controverso, possiamo ad ogni modo rintracciare l'archetipo letterario del genere nella giambografia arcaica, in virtù di una comunanza di elementi

²⁰ A tal proposito si rimanda a N. Spineto, *Dionysos a teatro: il contesto festivo del dramma greco*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2005, in particolare le pp. 86-98.

²¹ L'introduzione della *parabasi* all'interno della struttura drammatica della pièce non era prestabilita da alcuna rigida convenzione, ma lasciata alla libertà poetica del drammaturgo che l'inseriva nel momento che riteneva più opportuno. Tra le peculiarità essenziali di questo elemento caratteristico del teatro greco ricordiamo, in primo luogo, l'assenza di un'effettiva relazione con gli eventi rappresentati sulla scena, così come il suo costituirsi alla stregua di un'aperta dichiarazione per mezzo della quale l'autore si concedeva la libera espressione del proprio punto di vista, vale a dire uno spazio privilegiato che consentiva di entrare in diretto contatto con il pubblico che accorreva alle rappresentazioni e al cui interno era, inoltre, possibile affrontare tematiche inerenti all'attualità o argomenti di pubblico interesse. A questo proposito si rimanda a G. M. Sifakis, *Parabasis and Animal Choruses. A Contribution to the History of Attic Comedy*, London, Athlone Press, 1971.

che mettono in stretta correlazione questi due generi, non solo dal punto di vista formale, ma anche da quello sostanziale. Sono infatti notevoli – nonché di grande interesse alla luce del nostro excursus storico, teso a rintracciare gli antecedenti del personaggio del *gracioso* – le affinità linguistiche rintracciabili nelle cosiddette λέξεις κωμικαί, nei giochi di parole che vertono sui doppi sensi e gli equivoci, nell'accostamento di voci auliche e prosastiche, nella predilezione per i *nomina ficta* ed il conseguente gioco etimologico, in virtù del quale personaggi ben noti nella realtà contemporanea vengono derisi attraverso il ricorso a nomi fittizi e, infine, nell'espedito dell' *απροσδόκητον*, ovvero la battuta a sorpresa che conclude il dialogo. Comuni ai due generi risultano anche, da una parte, le descrizioni realistiche di ambienti squallidi e dei personaggi che li popolano e, dall'altra, l'attacco personale o politico²².

È, inoltre, possibile riscontrare numerose consonanze tra la commedia attica delle origini (*αρχαία*) e la farsa fliacica, un genere drammatico comico e popolare, diffusosi nelle colonie doriche della Magna Grecia tra la fine del V ed il III secolo a.C., basato in gran parte sull'improvvisazione ad opera dei φλύακες, cioè gli attori-mimi, provvisti di costumi e maschere grottesche e caricaturali, delle quali ci sono noti i personaggi di Mesone e Tettix, vale a dire il cuoco e il suo servo²³.

È lo stesso Aristotele ad affermare che, allo stesso modo della tragedia, anche la commedia poggia su quel basilare fondamento costituito dal principio della mimesi poetica, ma, mentre la prima attinge i soggetti e le azioni drammatiche dalla sfera dell'eroico e del paradigmatico,

²² Cfr. G. Mastromarco, *Introduzione ad Aristofane*, Bari - Roma, Laterza, 1994, pp. 93-94.

²³ Si veda la voce «farsa» in C. Sini, *Il comico e la vita*, Milano, Editoriale Jaca Book, 2002, p. 105.

proponendosi di suscitare nello spettatore sentimenti di pietà e terrore, la seconda ha invece come finalità ultima il riso, e per ottenerlo si serve di una messinscena che rappresenti, con toni e ritmi vivaci e incalzanti, le avventure e la quotidianità di un'umanità bizzarra in cui regnano la deformità fisica, i difetti ed il ridicolo, e tuttavia senza che questi costituiscano un pericolo.

In relazione alle caratteristiche che connotano la costruzione della comicità e la concezione del riso nelle opere di Aristofane, Wilkins sostiene che vi si possa rintracciare un'aggressività che definisce la sua commedia come

una forma di insulto ritualizzata, in relazione con altri culti rituali greci, in particolare quelli di Dioniso e di Demetra. Le idee utopiche dei paesi della cuccagna ed i legami con la festa dionisiaca sono essenziali nella commedia antica²⁴.

Una delle caratteristiche dell' *αρχαία* che più si richiamano alla nostra ricerca di tutti quegli elementi riconducibili al sostrato culturale sul quale s'innesta la costruzione del personaggio del *gracioso* (così come quella dei suoi antecedenti), è certamente la *παρρησία*, l'assoluta libertà di parola che spesso sconfinava nella licenza di dissacrare e sbeffeggiare qualsiasi categoria, dagli uomini alle divinità, passando per le personalità pubbliche e politiche, così come le istituzioni e le correnti di pensiero. È un espediente teatrale che non risparmia, come abbiamo accennato poc'anzi, neppure coloro che accorrevano alle rappresentazioni, e la cui distanza fisica dallo scenario non costituiva comunque un'esclusione dalle dinamiche della messinscena. Ecco che, secondo lo studioso Arnould, il ruolo sociale ricoperto dal riso nella mentalità degli antichi Greci

²⁴ Cfr. J. Wilkins, «Abusive criticism and the criticism of abuse», in K. Cameron (Ed.), *Humor and History*, Oxford, Intellect, 1993, p. 54.

nasce più da un gioco intellettuale con l'imprevedibilità che dalla brusca sorpresa che questa può suscitare. Ma questo gioco può dare l'occasione ad un gruppo di ridere di uno dei suoi membri e pertanto di escluderlo, isolandolo. Questa è una delle funzioni essenziali del riso nella letteratura greca, in cui viene generalmente tratto come spunto nell'ambito delle relazioni sociali²⁵.

Le allusioni sessuali, l'escrologia, i giochi scatologici, le danze ed i canti sfrenati, le scene calcate da ubriachi e mangioni che si dimenano e si muovono in maniera goffa e impacciata, fanno parte dell'atmosfera connaturata alla commedia arcaica e, proprio in virtù di quell'antica tradizione che ne fa un elemento radicato nella coscienza e nella percezione dello spettacolo teatrale dei Greci, godono di diritto di uno spazio imprescindibile nell'ambito della costruzione della comicità aristofanesca. Quest'ultima è il risultato di una sapiente mescolanza di fattori legati alla sfera della dimensione ludica che, secondo Aristotele, è strettamente connessa al riso. Ed è proprio sul gioco che si fonda l'elaborazione del *μῦθος* che, a sua volta, si caratterizza secondo un ventaglio di modalità espressive che spaziano dal presupposto di una semplice provocazione, fino alla costruzione di un'utopia comica che si configura alla stregua di una vera e propria fuga dal reale²⁶. Afferma, a tal proposito, Minois: «la devastante comicità di Aristofane non risparmia niente; sacro e profano sprofondano alla rinfusa nel ridicolo e in quanto di più osceno esista»²⁷. La libera interruzione della finzione scenica, operata a discrezione dell'inventiva del drammaturgo e inserita a seconda delle necessità che

²⁵ D. Arnould, *Le rire et les larmes dans la littérature grecque*, Paris, Societe d'edition Les Belles Lettres, 1990, p. 39. La trad. è mia.

²⁶ Si veda a tal proposito W. Rösler, B. Zimmermann, *Carnevale e utopia nella Grecia antica*, trad. it., Bari, Levante, 1991.

²⁷ Cfr. G. Minois, *Storia del riso e della derisione*, trad. it., Bari, Dedalo, 2004, p. 37.

s'impongono nell'economia della diegesi, sfrutta la rottura delle più elementari attese di consequenzialità sollecitate nello spettatore, che viene così spiazzato e coinvolto da un'esuberanza creativa che penetra non solo il tessuto che regola l'elaborazione dei riferimenti logici, normativi e, più generalmente, comportamentali, presenti a molteplici livelli sulla scena, ma anche la costruzione dei personaggi²⁸.

Quanto a quegli elementi riconducibili alla sfera della comicità mimico-gestuale, ci è sfortunatamente preclusa la conoscenza diretta di fattori essenziali per la costruzione aristofanesca del comico quali la musica, la danza e, più in generale, il movimento degli attori sulla scena, seppure sia possibile attingere alcune informazioni circa le modalità di utilizzo, da parte del drammaturgo, di determinate strutture metriche, della versificazione, grazie all'analisi delle didascalie interne ai testi pervenutici. È, tuttavia, la comicità di tipo verbale l'elemento che meglio accompagna l'aspetto ludico della commedia aristofanesca, in virtù della musicalità connaturata alla parola teatrale che si declina, di volta in volta, sotto forma di evocazione, accumulazione verbale, invenzione, trasformazione ri-semantizzazione dei termini.

Linguaggio e azione veicolano, nella dimensione comica di queste rappresentazioni teatrali, l'irrisione e la satira dirette tanto al singolo cittadino, quanto alla collettività, assumendo molteplici connotazioni di critica alle istituzioni politiche e religiose, parodia artistico-letteraria di tendenze ed esponenti della cultura contemporanea e, infine, raffigurazioni

²⁸ Si rimanda a P. Mureddu, «Introduzione» a P. Mureddu, G. Nieddu (a cura di), *Comicità a riso tra Aristofane e Menandro*, Amsterdam, A. M. Hakkert Editore, 2006, pp. 1-18.

caricaturali che si fanno beffa dei difetti e delle assurdità che s'insidiano nell'animo e nel corpo degli uomini.

A questo proposito, un aspetto senza dubbio interessante ai fini della nostra indagine è quello messo in luce, nella seconda parte del secolo scorso, da studiosi quali Carrière²⁹ e Rösler³⁰, i quali hanno proposto una nuova chiave di lettura per quanto concerne l'aspetto legato alla politicità della commedia attica antica, fondata sulla teoria bachtiniana della carnevalizzazione della letteratura, alla quale faremo più volte riferimento nel corso del nostro lavoro di ricerca. Tenendo conto di quest'ultimo aspetto, e recuperando le parole di Ponzio, ricordiamo come

Bachtin chiama "carnevalizzazione" della letteratura la trasposizione – nel linguaggio della letteratura – del linguaggio del carnevale, che consiste in varie forme simboliche (azioni di massa, singoli gesti, ecc.) unificate dalla comune visione del mondo che tutte esprimono. Fra questi due linguaggi – quello carnevalesco e quello artistico-letterario – intercorre un rapporto di affinità che ha permesso storicamente il passaggio dal primo al secondo, la trasposizione, traduzione, del linguaggio carnevalesco nel linguaggio della letteratura.³¹

Non c'è dubbio che, nella produzione comica del V secolo, è ampiamente attestato il motivo del "mondo alla rovescia", ovvero quel meccanismo legato al sovvertimento delle norme istituzionali che regolano e mantengono le gerarchie sociali dell'Atene contemporanea. È chiaro che, in quest'ottica, anche l'ονομαστί κωμωδείν, l'attacco mosso contro i personaggi negativi più in vista della società, può essere interpretato alla

²⁹ J. C. Carrière, *Le Carnaval et la politique. Une introduction à la comédie grecque suivie d'un choix de fragments*, Paris, Institut des sciences et techniques de l'Antiquité n° 26, Presses universitaires de Franche-Comté, 1979.

³⁰ W. Rösler, «Michail Bachtin e il Carnevalesco nell'antica Grecia», in W. Rösler e B. Zimmermann, *Carnevale e utopia nella Grecia antica*, cit. pp.15-51.

³¹ Vedi A. Ponzio, *Michail Bachtin: alle origini della semiotica sovietica*, Bari, Edizioni Dedalo, 1980, p. 129.

luce di una lettura in chiave carnevalesca del fenomeno appena accennato, dal momento che, per mezzo dello scherno e dell'invettiva, la commedia (e, quindi, il suo autore, così come coloro che ne condividevano la prospettiva ideologica), era in grado di proporre un nuovo ordine basato su rapporti gerarchici contrapposti a quelli in vigore, e la cui carica eversiva ed egualitaria era circoscritta temporalmente nel breve arco della festa, e che pertanto si esauriva una volta venuta meno l'occasione carnevalesca nel cui fervore sovversivo si manteneva vivo il principio del sovvertimento – seppure effimero – dei codici socio-culturali condivisi³².

Accanto alla forza corrosiva e sovversiva dell'invettiva che caratterizza questa prima fase della drammaturgia comica presso i Greci, troviamo la modalità espressiva della caricatura, entrambi elementi alla cui base rintracciamo un'ottica secondo la quale il comico va inteso quale forza aggressiva che intacca o l'equilibrio gerarchico che garantisce l'ordine sociale, o l'armonia psico-fisica dell'individuo, svelandone gli aspetti paradossali e contraddittori. Quanto alla caricatura, è in essa che riscontriamo la stilizzazione fisica del tipo buffo, un meccanismo nel quale confluiscono tre elementi fondamentali, vale a dire uno di origine tradizionale, letteraria, uno proveniente dai residui degli antichi culti demoniaci e, infine, uno derivato dalle prime farse, al quale abbiamo già fatto riferimento. Dalla mescolanza di questi tre elementi si origina quello che potremmo definire come il tipo fisso di brutto comico presso i Greci,

³² Vedi anche R. Cantarella, «Aspetti sociali e politici della commedia greca antica», in *Scritti minori sul teatro greco*, Brescia, Paideia, 1970, pp. 313-352; G. Mastromarco, «La commedia attica antica: il carnevale e la politica», in *Atti dell'Accademia Peloritana dei Pericolanti. Classe di Lettere Filosofia e Belle Arti*, vol. LXIX, 1993, pp.147-166 e dello stesso autore, «Il commediografo e il demagogo», in A. H. Sommerstein, S. Halliwell, J. Henderson, B. Zimmermann (Edited by), *Tragedy, Comedy and the Polis. Papers from the Greek Drama Conference*, Nottingham, 18-20 July 1990, Bari, 1993, pp.341-357.

immagine che verrà quindi sottoposta ad un processo di stilizzazione che ne farà una figura caratteristica, ricorrente in special modo nell'ambito della farsa popolare e della commedia antica. A questa figura si riconducono, in linea di massima, una serie di attributi fisici che ne fanno un tipo immediatamente riconoscibile per mezzo dell'ostentazione di connotati quali il ventre grande e sporgente, così come i glutei, le gambe esili, il naso grosso e la barba ispida.

Sulla scia di quest'evoluzione, è possibile tracciare anche il passaggio da una comicità di tipo primitivo a una più marcatamente urbana, caratterizzata dal raffinamento degli elementi caricaturali e dal mascheramento degli aspetti più grossolani che vengono, in questo modo, edulcorati e attenuati. Uno dei risultati di questo mutamento sarà l'istituirsi di due elementi che saranno poi tipici del comico di tutti i tempi: il licenzioso ed il sovversivo, entrambi eredi delle arcaiche usanze agresti che trovavano la loro massima espressione nelle cerimonie propiziatrici della fertilità a sfondo sessuale e nelle manifestazioni del malcontento presso i ceti contadini. Attraverso l'abbandono della dimensione rurale ed il conseguente ingresso in quella urbana, fattori che comportano, pertanto, l'imposizione di un freno sociale sull'aggressività e la licenziosità dei motteggi e degli scongiuri, un tempo connotati dalla funzione apotropaica, l'elemento sessuale ne assume una più specificamente comica. L'evoluzione delle forme e dei modi d'espressione della comicità che coinvolge la struttura della Commedia Antica e determina gradualmente il passaggio a quella Nuova (vale a dire la *véα*), comporta l'abbandono dei toni più polemici e corrosivi a favore di altri piuttosto favolistici e disimpegnati. Il teatro comico (così come quello tragico), che un tempo era stato lo strumento privilegiato attraverso il quale si esprimeva la centralità indiscussa della collettività cittadina, chiamata a partecipare degli eventi

sociali, culturali e politici della πόλις, una volta subentrata l'età ellenistica, cede il passo alla rappresentazione del protagonismo del singolo, offrendo al pubblico una galleria di personaggi ritratti essenzialmente nella loro dimensione quotidiana, e assunti quali simboli esemplificativi di tratti peculiari della personalità umana³³.

Come afferma, a tal proposito, Sini

tramontata la potenza della polis e l'individualità stessa della Grecia con l'invasione dei Macedoni, i grandi miti escono dalle scene sostituiti dagli intrecci complicati di un caso irrazionale e capriccioso di cui gli uomini sono le marionette, talvolta sagge, talaltra accecate. Ma di queste marionette perennemente alle prese con gli incerti della fortuna, Menandro per primo nella storia del teatro fa dei veri e propri personaggi umani, finemente sfaccettati e dotati di un ricco spessore interiore, alcuni dei quali diverranno intramontabili protagonisti delle scene di tutta Europa.³⁴

Al realismo della rappresentazione si accompagna una costruzione dell'intreccio più elaborata, ottenuta grazie ad una capacità inventiva ed espressiva che la critica associa generalmente all'eredità che il teatro comico, in particolar modo quello menandro, recupera dal modello del dramma euripideo, influenza evidente anche nella struttura dei prologhi – in cui vuole siano raccontati sia l'antefatto che la conclusione della commedia, in modo da consentire agli spettatori di concentrarsi non sulla trama, ma su come questa viene rappresentata – e soprattutto (fattore, questo, interessante e funzionale ai fini della nostra indagine) nelle

³³ Vedi C. Morenilla Talens, «Tipos y personajes en Menandro», in *Florentia iliberritana: Revista de estudios de antigüedad clásica*, N° 14, 2003, pp. 235-263.

³⁴ C. Sini, *Il comico*, cit. p. 154.

modalità d'ingresso in scena e di presentazione dei personaggi³⁵. È per questa ragione che la commedia di Menandro si configura essenzialmente come drammaturgia antropocentrica, al cui centro lo spettatore ritrova le vicissitudini di un uomo reale, alle prese con la sua quotidianità e in grado di manifestare, nel corso dell'azione, le molteplici sfaccettature del suo animo.

Si delinea, in questo modo, l'attitudine menandrea alla caratterizzazione di personaggi ben definiti, privi di sfumature buffonesche o grottesche come quelle rintracciabili nel teatro aristofanesc³⁶, e alla cui origine sarebbe possibile rintracciare l'influenza dei *Caratteri* di Teofrasto³⁷ e gli apporti della Scuola Peripatetica, un'interrelazione della quale sarebbe testimonianza la coincidenza fra i titoli di alcune commedie e taluni dei tipi teorizzati, appunto, dal discepolo di Aristotele³⁸. È bene, infatti, ricordare come, nell'antica Grecia, la spia che tradiva l'insorgere di un difetto nella personalità era rinvenuta generalmente nel limite oltrepassato il quale si fuoriesce dalla normalità. È stato lo stesso Aristotele a classificare i difetti umani, catalogandoli in base ad una dicotomia che permette di distinguere una categoria di vizi per difetto, e un'altra di vizi per eccesso. Da qui si origineranno, appunto, i *Caratteri* di Teofrasto e, dunque, i personaggi della Commedia Nuova, i cui vizi vengono delineati a partire da un ideale

³⁵ Si rimanda a A. G. Katsouris, *Tragic patterns in Menander*, Atene, Hellenic Society for Humanistic Studies, International Centre for Classical Research, 1975; K. B. Frost, *Exits and entrances in Menander*, Oxford, Oxford University Press, 1988.

³⁶ A questo proposito vedi S. Zini, *Il linguaggio dei personaggi nelle commedie di Menandro*, Firenze, Le Monnier, 1938.

³⁷ Si rimanda a D. Altamura, «En torno a los *Caracteres* de Teofrasto», in *Helmantica: Revista de filología clásica y hebrea*, Tomo 36, N° 111, 1985, pp. 423-445.

³⁸ Vedi C. Bernardi, *Storia essenziale del teatro*, Milano, Ed. Vita e Pensiero, 2005, p. 56.

principio di trasgressione nei confronti di una norma condivisa all'unanimità.

La commedia menandrea, la cui influenza sarà molto evidente nell'ambito della comicità latina (ma anche di quella posteriore), rompe inevitabilmente con la struttura delle commedie aristofanee e ad essa, per certi versi, si contrappone, soprattutto per quanto riguarda le modalità di trattamento dei motivi sociali; in realtà, la concezione stessa della comicità, e le basi socio-politiche su cui questa viene costruita, mostra notevoli differenze fra il teatro di Menandro e quello più antico di Aristofane.

Fortemente caratterizzato dalla finalità dell'intrattenimento, il teatro latino si presentava spesso quale manifestazione complessa inserita nel più vasto contesto dei giochi, ad esempio insieme ai combattimenti dei gladiatori, ma soprattutto, sin dalle sue origini, può essere ricollegato all'ambito delle feste religiose. È stato accertato che la provenienza di molti testi fosse di origine greca, talora sfruttata in forma di traduzioni letterali, talaltra di rielaborazioni, mescolate ad alcuni elementi provenienti dalla tradizione etrusca e, più in generale, dalla variegata tradizione teatrale italica, nell'ambito della quale un ruolo di assoluta centralità era assegnato alla gestualità ed alla mimica³⁹.

A questa tradizione drammaturgica autoctona riportiamo, in primo luogo, *l'Atellana*, un primitivo tipo di spettacolo teatrale, originariamente in dialetto osco, incentrato sul fattore giocoso e licenzioso, che sorse presso gli Osci di Atella intorno al IV secolo a.C., e poi importato a Roma nel 391 a.C. Come afferma Minois, «si tratta di un teatro rustico che utilizza un linguaggio quasi incomprensibile al pubblico colto e i cui eccessi sono in

³⁹ Vedi W. Beare, *I Romani a teatro*, Roma- Bari, Laterza, 1986, pp. 15-29.

parte spiegabili con il fatto che esso deve lottare nella spettacolarità e nella dismisura contro la concorrenza del circo»⁴⁰. Carattere essenziale della farsa atellana è la presenza delle quattro *personae oscae*, ovvero le maschere fisse: *Maccus*, *Bucco*, *Pappus*, *Dossennus*, tra le quali si è soliti annoverare anche *Sannio*⁴¹.

Fra quelle che, nello specifico, meritano una trattazione più approfondita ai fini della nostra ricerca sugli antecedenti della figura aurea del *gracioso*, ricordiamo innanzitutto *Maccus*, il *simplex*, il γέρων μακκοών greco o addirittura il *max* etrusco, lo sciocco beffato ed ingannato. Probabilmente la sua rappresentazione fisica era caratterizzata dal naso ad uncino, la testa rasata, le orecchie smisurate e la bocca semiaperta, con rari denti, aspetto che gli conferiva un'aria di fissità ebete. Spesso vittima di bastonature, ghiotto e particolarmente proclive ad assecondare le pulsioni legate agli aspetti carnali dell'esistenza. Quanto al personaggio di *Bucco*, è semplicemente la figura che rimanda allo stupido grasso, mentre *Sannio* è il buffone del mimo, privo di maschera e truccato per la scena. Non mancavano i personaggi di contorno, la cui presenza accresceva il contesto e l'effetto comico, in quanto si prediligevano le figure demoniche e rustiche, create dalla superstizione popolare⁴².

Ciò che mette in relazione l'Atellana con la Commedia dell'Arte cinquecentesca è la presenza di personaggi fissi: a *Maccus*, *Bucco*, *Pappus* e *Dossennus* rispondono, in qualche modo, Pulcinella, Zanni, Pantalone e il Dottor Graziano. A tali personaggi fissi affianchiamo *fabule* permanenti: la

⁴⁰ Cfr. G. Minois, *Storia del riso e della derisione*, cit., p. 113.

⁴¹ Si rimanda a W. Beare, *I romani a teatro*, cit. pp. 26-27.

⁴² Per una trattazione più estesa delle caratteristiche dell'Atellana, si rimanda a P. Frassinetti, *Fabula Atellana: saggio sul teatro popolare latino*, Istituto di Filologia Classica, Università di Genova, 1953, pp. X

capacità di suscitare il riso che la maschera acquista è dovuta all'assunzione immutabile di alcune caratteristiche fisiche e morali che la rendono nota ed individuabile a priori. Da qui, l'estrema elementarità degli scenari atellanici, ai quali l'uso volgare di qui pro quo e qualche travestimento conferivano l'effimero carattere di tresca. La grossolanità e la stupidità di *Maccus* davano occasione a buffi travestimenti e situazioni imbarazzanti che solitamente si concludevano con le bastonate, generando anche una sorta di pietà per la sua ingenua sottomissione e per la semplicità con cui generalmente esprime le proprie opinioni nei termini rustici del suo ristretto mondo quotidiano.

La rozzezza e la monotonia degli spartiti si sono, in parte, modificati con l'inserimento, nel canovaccio osco, dei *dicteria* romani; sono aumentate, quindi, le possibilità comiche e nelle risposte apparentemente goffe di *Buccus* e nei lazzi di *Dossennus* si è iniziato ad inserire una serie di velate allusioni all'attualità. Quanto ai lazzi, ovvero i *verba ridicularia*, essi sono attestati per l'antica Atellana, ed è possibile formulare un'ipotesi circa la natura di queste battute scherzose, nonché la loro occasionale struttura, in quanto è lo stesso Plauto a fornire esempi espliciti⁴³.

Le origini delle prime rappresentazioni drammatiche latine, i cosiddetti *ludi romani* o *magni*, risalgono all'epoca della fondazione dell'Urbe, ed abbiamo, inoltre, notizia del fatto che, nel 364 a.C., durante i ludi romani, è stata introdotta per la prima volta una forma di teatro originale, costituita da una successione di scenette farsesche, contrasti, parodie, canti e danze, chiamati *fescennina licentia*, un genere di derivazione etrusca che, tuttavia, non ha mai avuto una vera e propria evoluzione teatrale, ma ha contribuito

⁴³ Vedi P. Frassinetti, *Fabula Atellana: saggio sul teatro popolare latino*, cit. pp. 11-35.

alla nascita della drammaturgia latina⁴⁴. Lo spettacolo era costituito da un dialogo di tipo sboccato e licenzioso, forse per ingraziarsi la divinità fallica adorata dai partecipanti, e si svolgeva in un clima coinvolgente e vivace, con personaggi mascherati che danzavano in preda ai fumi delle abbondanti libagioni. Solitamente erano i contadini che si fronteggiavano lanciandosi battute feroci; non vi erano copioni prestabiliti ma ci si affidava all'improvvisazione, prendendo spesso in giro anche gli spettatori⁴⁵.

Alla tradizione comica popolare riportiamo, infine, anche le primitive forme di mimo, diffuse tanto in Grecia quanto nelle colonie doriche e nei territori italici presumibilmente già nel secolo V a.C⁴⁶. Carattere essenziale del mimo era il suo aspetto realistico, evidente a partire dalle convenzioni sceniche adoperate, quali l'imitazione della realtà quotidiana e l'assenza delle maschere, fattore essenziale dal quale scaturiva la centralità della mimica facciale insieme al movimento complessivo del corpo.

Tuttavia, gli argomenti desunti da tale imitazione della realtà quotidiana si risolvevano piuttosto in un pretesto per mettere in scena uno spettacolo di tipo farsesco che si evolveva, generalmente, in effetti di crudo realismo o in espressioni grottesche e parodie sfrenate. Afferma Minois:

Accanto al riso ironico, constatazione di assurdità, appare il riso grottesco, constatazione di non-luogo: due risate cerebrali che riducono l'essere ad assurdità o apparenza. Il primo tipo è greco, più intellettuale, più filosofico, più sensibile al carattere irrazionale ed illogico della realtà. Il secondo è, invece, romano, più pratico, più sensibile alla dissipazione del concreto e delle leggi fisiche del mondo materiale. In entrambi i casi, la comicità irrompe attraverso le crepe

⁴⁴ Vedi C. Bernardi, *Storia essenziale del teatro*, cit. p. 61-62.

⁴⁵ Si rimanda anche a J. P. Cébe, «La *satura* dramatique et le divertissement fescennin», in *Revue belge de philologie et d'histoire*, 1961, pp. 26-34.

⁴⁶ Si rimanda a P. Puppini, *Il mimo anonimo: forma di spettacolo popolare d'età ellenistico-romana*, Quaderni del Giornale filologico ferrarese, vol. 10, 1988.

della facciata seria delle cose; le crepe o piuttosto le voragini spalancate che si aprono nella trama logica o sensibile dell'essere⁴⁷.

La conoscenza dei mimi greci ha certamente dato al genere uno slancio particolare in quei paesi della Magna Grecia dove l'attitudine imitativa era più spontanea, per poi giungere a Roma – dove ha riscosso particolare successo – come una forma già raffinata che gli autori di teatro adottavano per assecondare il gusto popolaresco del pubblico⁴⁸.

Aspetti interessanti alla luce della nostra ricerca sono certamente la presenza di un canovaccio in base al quale si procedeva con l'improvvisazione, e l'assenza di parti fisse, fattori questi dai quali scaturivano immancabilmente i lazzi scurrili, i motti arguti, ma anche riflessioni di carattere morale e allusioni all'attualità, in virtù di una grande libertà d'espressione che assunse, ben presto, un carattere decisamente licenzioso⁴⁹. Conformandosi al costume dei commediografi latini coevi, Plauto desume soggetti e argomenti delle sue opere dai modelli della Comedia Nuova greca, ma vi apporta una serie di modifiche sostanziali, soprattutto nella costruzione delle scene e nell'elaborazione degli espedienti finalizzati all'irruzione sulla scena della comicità.

Plauto predilige, infatti, trame e situazioni propense agli intrighi, alla macchinazione di beffe, alla concatenazione di equivoci e paradossi, tralasciando quelle aperture alla riflessione intimista che caratterizzavano, d'altra parte, la costruzione della Commedia Nuova, in particolar modo

⁴⁷ Cfr. G. Minois, *Storia del riso e della derisione*, cit. p. 104.

⁴⁸ Vedi M. Pinto Colombo, *Il mimo di Sofrone e di Senarco: studio dei frammenti e nuove indagini sui rapporti con la commedia di Epicarmo e sulle origini del mimo greco*, Pubblicazioni della Università degli Studi di Firenze, Facoltà di Lettere e Filosofia, Vol. 13, Bemporad, 1934.

⁴⁹ Per una trattazione più approfondita si rimanda a L. Cicu, *Problemi e strutture del mimo a Roma*, Università degli Studi di Sassari, Editore Gallizzi, 1988.

quella menandrea e sostituendo, alla dimensione umoristica, una comicità più brillante e vivace, ricca di giochi di parole, momenti farseschi, battute salaci e parodie spassose, in un' atmosfera di puro compiacimento della finzione scenica che si alimenta del gusto per il paradossale e l'assurdo, rifiutando, quindi, qualsiasi costruzione illusoria del reale. È qui che si rivela l'apertura plautina alla tradizione del teatro popolare italico, vale a dire le Atellane e i Fescennini cui abbiamo accennato poc' anzi, se non addirittura alla farsa dorica delle colonie greche.

Nello schema dei personaggi che calcano le scene delle commedie plautine, un ruolo d' indiscussa centralità è svolto dal *servus*, la cui fantasia inesauribile è continua fonte d' imbrogli, intrecci e soluzioni ingegnose che permeano il tessuto delle vicende rappresentate. Figura di straordinaria importanza, soprattutto nella prospettiva degli sviluppi del teatro occidentale, nel *servus* plautino confluiscono lo spirito beffardo, l' estro, la capacità caricaturale e le virtù connesse all' ingegno linguistico.

Il servo comune, nella *véa* e nella *palliata*, è considerato, di solito, l' amico e il confidente del padroncino; in cambio della fiducia in lui riposta, è pieno di zelo, premuroso, pronto a correre e ad affannarsi, anche se non riesce sempre a nascondere le sue preoccupazioni personali e qualche nota di diffidenza e di egoismo. Una siffatta figura si prestava meravigliosamente alla parodia, e bastava caricare le tinte dello zelo non sempre intelligente e della diffidenza sospettosa, per cavarne fuori tipi e scenette caricaturali.⁵⁰

Duplici è l' origine del comico plautino: quello che si origina dal dialogo e, più in generale, al livello dell' espressione verbale, e quello suscitato nello

⁵⁰ Si veda R. Perna, *L' originalità di Plauto*, Bari, Edizioni Leonardo da Vinci, 1955, p. 174.

spettatore alla vista di azioni e movimenti ridicoli, offerti dalla trama o dalla caratterizzazione dei personaggi stessi. Alla comicità linguistica plautina riconduciamo innanzitutto la reiterazione di un espediente scenico al quale abbiamo già fatto riferimento, ovvero la rottura dell'illusione scenica per mezzo dell'interlocuzione fra personaggio e pubblico. Si può, infatti, affermare che «la straordinaria vis comica che pervade le commedie plautine si fonda soprattutto sull'energia vitale di personaggi che sanno affrontare le difficoltà escogitando stratagemmi ed intrighi»⁵¹.

Nel dramma borghese della *véa*, il lazzo, lo scambio di frizzi tra palcoscenico e platea erano fuori luogo, e bisogna ritenere, pertanto, che Menandro ed i commediografi suoi contemporanei, nel loro gusto raffinato, andassero eliminandoli del tutto. Terenzio li segue su questa strada; ma Plauto, che voleva dare alla sua commedia il brio e l'andatura del teatro popolare, torna alle facezie e ai motteggi, non rifacendosi alla tradizione di Aristofane, ormai per lui troppo lontana, ma seguendo la tendenza naturale d'ogni teatro primitivo, non certo estranea alle consuetudini della scena italica.⁵²

Altro espediente atto a stimolare il riso è la tirata comica, nella quale l'attore fa ricorso a tutta una serie di fattori paralinguistici (quali, ad esempio, l'intonazione e le modulazioni della voce, e il ritmo accelerato o rallentato della recitazione), la cui finalità è quella di enfatizzare il carattere risibile della situazione.

Lo storpiamento delle lingue straniere, lo scambio di ingiurie e di motteggi, i litigi e le zuffe, sapientemente conditi con doppi sensi ed equivoci, creano

⁵¹ Cfr. C. Bernardi, C. Susa, *Storia essenziale del teatro*, cit., p. 67.

⁵² Cfr. R. Perna, *L'originalità di Plauto*, cit. p. 114.

un'atmosfera esilarante che raggiunge il culmine della comicità quando sulla scena entra in azione anche l'aspetto mimico-gestuale della recitazione. La costruzione del comico plautino, tuttavia, non si esaurisce al livello linguistico e mimico-gestuale, ma coinvolge anche la dimensione teatrale legata all'ideazione dei caratteri.

Fin dai tempi più remoti, fliaci e dicelisti non erano che maschere, le quali assumevano, di volta in volta, nomi e tratti particolari, come *Mesone* e *Millo* presso i Greci, *Bucco*, *Dossennus*, *Maccus*, *Manducus*, *Pappus* presso i Latini. Seguendo l'esempio di Euripide e formatasi alla scuola di Teofrasto, la *véa* ha tentato di spazzare via dalla scena i tipi tendenzialmente monolitici, per accostarsi alla comune umanità d'ogni giorno che, il più delle volte, risulta un misto di virtù e di vizi, di serio e di faceto. Tuttavia è evidente che nemmeno in questo caso ci troviamo di fronte ad una tipologia teatrale che ignora i tipi del parassita, del cuoco, del mercante di schiavi, del soldato spaccone, dal momento che questi hanno ancora una parte significativa all'interno del teatro di Terenzio⁵³.

Quanto alla figura del parassita, che tanto terreno fertile trova nella tradizione teatrale italica (e non solo), è possibile far risalire le sue origini presumibilmente al *κόλαξ* delle corti orientali, dove ricopriva l'incarico di domestico e talvolta anche confidente dei signori al cui servizio si trova ad operare. Si tratta, come si può notare, di un personaggio che, proprio per queste sue caratteristiche, ci richiama immediatamente alla figura del *gracioso* così come, ad esempio, ce la descrive Mateo Alemán nel brano del *Guzmán de Alfarache* che abbiamo riportato all'inizio.

⁵³ Cfr. R. Perna, *L'originalità di Plauto*, cit. p. 135.

Se retrocediamo un momento alla Commedia Nuova, ricordiamo che Menandro indica con il termine κόλαξ il compagno inseparabile del soldato, e definisce invece παράσιτος un semplice *cliens* di privati cittadini, figura alla quale conferisce col tempo maggiore raffinatezza, e che trova in Terenzio il suo continuatore. Al contrario di Menandro e di quest'ultimo, invece, Plauto enfatizza i caratteri risibili e buffi del personaggio, inserendolo nelle situazioni più disparate, mentre dalla tradizione più antica recupera la figura del πορνοβοσκός, dalla quale si sviluppano successivamente il *leno avarus* e il *leno periusus*, pur incrementando nei suoi personaggi fattori quali l'audacia ed il sarcasmo, enfatizzando le tinte fosche e rozze che mancavano negli antecedenti greci.

Ma la figura convenzionale che più si richiama alla nostra ricerca, e che ripetutamente viene evocata in relazione alla commedia plautina, è senza dubbio quella del *servus currens*, la cui fretta nella corsa assume forme esagerate ed esilaranti. Ad enfatizzare l'aspetto comico e ridicolo del suo atteggiamento frettoloso, sono la superbia e la distrazione nell'incedere, così come l'esagerazione nella manifestazione delle reazioni fisiche (quali l'affanno e la stanchezza).

La critica, tuttavia, si è mostrata in proposito generalmente severa e, insistendo su aspetti quali lo spiccato convenzionalismo e l'esagerazione buffonesca e caricaturale, ne ha negato il valore artistico, contrapponendo, alla grossolanità massiccia attribuita solitamente alla costruzione delle maschere plautine, le sfumature caratteriali di Menandro e di Terenzio.⁵⁴

A differenza dell'unanime consenso popolare riscosso dalla commedia plautina, la produzione drammatica di Terenzio attirava non poche ostilità

⁵⁴ Cfr. R. Perna, *L'originalità di Plauto*, cit. p. 159.

nel pubblico romano dell'epoca, sostanzialmente a causa della natura stessa di questo teatro che, di colpo, abbandonava o, per meglio dire, ridimensionava, la portata di quella comicità esuberante proposta, appunto, da Plauto e mantenuta nell'arco dell'intera sua opera, per inaugurare, piuttosto, una modalità di approccio drammatico a tratti perfino psicologica e ideologicamente impegnata, tanto nei confronti delle trame quanto – e soprattutto – in quelli della costruzione dei personaggi. I primi insuccessi inducono, tuttavia, Terenzio a riaccostarsi, seppur in parte, alla comicità convenzionale del teatro tradizionale, facendo quindi ricorso a procedimenti comici e parodistici, pur mantenendo la sua personale concezione di una drammaturgia più impegnata⁵⁵. Accade, pertanto, che

L'*humanitas* di molti personaggi terenziani li tiene lontani dalle figure caratterizzate iperbolicamente da Plauto, che invece si prestano a produrre una comicità di tipo farsesco e triviale: in Terenzio, ad esempio, decade il ruolo del *servus fallax*. La credibilità e la misura dei personaggi e il realismo delle situazioni poste sulla scena da una parte favorivano nel pubblico la possibilità di immedesimazione e di vicinanza alle vicende rappresentate, dall'altra, tuttavia, lo privavano delle grandi trovate comiche, irreali quanto fantasticamente efficaci, della vis plautina⁵⁶.

Il centro nevralgico della poetica teatrale di Terenzio è costituito da un particolare uso del prologo che, a differenza di quello plautino, che delimitava uno spazio di esposizione dell'argomento della commedia, si proponeva, invece, quale momento di autodifesa e riflessione critica sul costume letterario contemporaneo⁵⁷.

⁵⁵ Sulla vita e la cronologia delle opere di Terenzio si veda F. Arnaldi, *Da Plauto a Terenzio*, Napoli, Loffredo, 1947, in particolare le pp. 81-138.

⁵⁶ Cfr. C. Bernardi, C. Susa, *Storia essenziale del teatro*, cit. p. 69.

⁵⁷ Si rimanda, a tal proposito, a G. Cupaiuolo, *Terenzio, teatro e società*, Napoli, Loffredo, 1991.

Affermazione per noi di basilare importanza, contenuta nei prologhi terenziani, è quella che manifesta la volontà del drammaturgo di abbandonare la strada della caratterizzazione convenzionale delle figure e delle situazioni, rifiutando dunque il ricorso alle tipologie dei personaggi fissi e degli intrecci ormai consueti che erano degenerati verso l'artificiosità e la sterile reiterazione, per sostituire a queste modalità un approccio più realistico e riflessivo alla dimensione umana⁵⁸. Alla luce di quanto appena asserito, un'analisi delle forme e delle modalità del comico ricorrenti nel teatro di Terenzio rivela, da un lato, il riferimento ancora vivo agli espedienti convenzionali della tradizione teatrale che il commediografo non abbandona del tutto, pur tendendo a smorzarne gli eccessi, dall'altro la presenza di elementi di chiara innovazione che manifestano la volontà di farsi promotore di un'evoluzione delle tecniche teatrali, funzionale alle nuove esigenze della rappresentazione⁵⁹. Notiamo, innanzitutto, la scelta di operare un adattamento del verso allo stato psicologico del personaggio, a sua volta connotato dall'uso di un registro linguistico che si conformi al suo status sociale⁶⁰.

Una prova di questa eleganza comica – che contraddistingue la costruzione del linguaggio in Terenzio – è un sostanziale distacco rispetto alla consuetudine di connotare linguisticamente qualsiasi personaggio con una profusione di effetti quali le allitterazioni o i giochi di assonanze, a favore di una caratterizzazione mirata, in particolar modo, su alcuni di essi e, nello

⁵⁸ Sugli ideali artistici che sottendono la produzione teatrale di Terenzio si rimanda a O. Bianco, *Terenzio: problemi e aspetti dell'originalità*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1962, pp. 15-28.

⁵⁹ Si veda L. Perelli, *Il teatro rivoluzionario di Terenzio*, Firenze, La Nuova Italia, 1973.

⁶⁰ Vedi A. Barbieri, *La vis comica in Terenzio*, prefazione di G. B. Pighi, Milano, Paideia, 1951, p. 87-92.

specifico proprio quei personaggi il cui carattere spiccatamente comico richiede, di conseguenza, una speciale comicità di linguaggio⁶¹.

Non possiamo non fare riferimento, a tal proposito, a quei versi dell'*Arte Nuevo* di Lope de Vega che teorizzano proprio il ricorso a questa particolare modalità espressiva del teatro e che manifestano, insieme alla profonda conoscenza della tradizione drammaturgica occidentale, l'importanza che quest'ultima ricopre in quanto sostrato culturale imprescindibile per la comprensione dell'evoluzione e della maturazione delle forme teatrali della *Comedia Nueva* spagnola.

Comience, puès, y con lenguaje casto
No gaste pensamientos ni conceptos
En las cosas domésticas, que sólo
Ha de imitar de dos o tres la plática:
Mas cuando la persona que introduce
Persuade, aconseja o disüade,
Allí ha de haber sentencias y conceptos,
Porque se imita la verdad sin duda,
Puès habla un hombre en diferente estilo
Del que tiene vulgar, cuando aconseja,
Persuade o aparta alguna cosa.
Diónos ejemplo Arístides retórico,
Porque quiere que el cómico lenguaje
Sea puro, claro, fácil, y aun añade
Que se tome del uso de la gente,
Haciendo diferencia al que es político,
Porque serán entonces las dicciones
Espléndidas, sonoras y adornadas.
No traya la escritura, ni el lenguaje
Ofenda con vocablos esquisitos,
Porque, si ha de imitar a los que hablan,
No ha de ser por pancayas, por metauros,
Hipógrifos, semones y centauros.⁶²

⁶¹ A. Barbieri, *La vis comica in Terenzio*, cit. p. 94.

⁶² Lope de Vega, *El Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, cit. vv. 246-268.

Recuperando, ancora una volta, le riflessioni critiche del Barbieri, possiamo affermare che Terenzio non elimina indiscriminatamente i ruoli consueti che rappresentano i pilastri della commedia plautina e permettono di tenerne ben salda l'architettura, ma li impiega e li rinnova, semmai, facendone dei caratteri reali piuttosto che dei tipi fissi, al punto tale che appare evidente come «quelli che ordinariamente erano dei “fantocci” giustapposti, per divertire, a dei personaggi umili ma veri, sono in lui altrettanto veri personaggi, perfettamente ambientati o nel conato di ambientarsi a tutto il resto armonicamente».⁶³

È dal principio di continuità che costruisce le istanze dell'ufficio ricreativo – a partire dall'età antica, arrivando fino quella medievale – che muove la nostra riflessione sulla cultura comica popolare di questo periodo. In particolare, ai fini della nostra analisi sulla costruzione drammatica del *gracioso* calderoniano, riteniamo utile soffermarci sulle diverse accezioni per mezzo delle quali si connota il complesso fenomeno della follia, dall'epoca classica fino al Rinascimento, soprattutto perché occorre precisare che intorno a questa tematica si sviluppano una serie di riflessioni strettamente connesse alla codificazione tradizionale del *papel risible*.

È piuttosto complesso ricostruire in modo esaustivo ed esauriente le origini letterarie e le molteplici modalità espressive caratteristiche della *Narrenliteratur*, un fenomeno culturale che si afferma in Europa, nel suo periodo classico, tra il XV e il XVII secolo, ma le cui radici affondano, in realtà, nell'antichità greco-latina e perfino nella tradizione biblica, per poi

⁶³ Vedi A. Barbieri, *La vis comica in Terenzio*, cit. p. 262.

diramarsi, nel corso dell'età medievale, fino a ripresentarsi vigorosamente con la nascita dell'Umanesimo⁶⁴.

Nella cultura dell'antica Grecia, il fenomeno della follia, soprattutto dal punto di vista della sua rappresentazione drammatica e letteraria, si dispiegava essenzialmente in tre direzioni principali, differenti per origini e modalità espressive. Molti secoli dopo, come vedremo nella seconda parte del capitolo, Calderón farà riferimento a questa pluralità di manifestazioni della follia, delineando il comportamento sulla scena di alcuni dei suoi eroi tragici più noti e, tuttavia, non riservando esclusivamente ad essi il ricorso all'elemento caratterizzante della follia ma applicandolo anche alla connotazione specifica del personaggio che più ci preme analizzare, vale a dire il *gracioso*⁶⁵. L'aspetto innovativo del trattamento calderoniano di questa tematica, rispetto al modello tragico dell'antichità è - come dimostra Cancelliere - l'espressa volontà di rappresentare la lotta incessante dell'eroe moderno, non più contro le avversità e gli ostacoli seminati dal fato sul cammino tortuoso dell'uomo, bensì la capacità di quest'ultimo di governare ed affrontare se stesso, di misurare la propria libertà d'azione e di autoaffermazione dell'io e dei suoi desideri, consacrandola all'uso assennato, razionale e lungimirante del libero arbitrio, poiché non è nel suo esercizio sfrenato ed egoistico che risiede l'effettiva grandezza dell'animo umano, bensì nell'umile riconoscimento dei suoi limiti⁶⁶.

⁶⁴ R. Klein, «Il tema del pazzo e l'ironia umanistica», in *La forma e l'intelligibile*, Einaudi, Torino, 1970, pp. 477-497.

⁶⁵ È, questa, l'ipotesi teorica su cui si basa l'analisi delle origini e delle manifestazioni della follia in due eroi tragici calderoniani analizzati da E. Cancelliere nel saggio «Dos tipos de locura: la rebelión de Segismundo y la obediencia de don Fernando», in *Criticón*, n° 87-88-89, 2003, pp.129-141.

⁶⁶ Cfr. E. Cancelliere, «Dos tipos de locura: la rebelión de Segismundo y la obediencia de don Fernando», cit., pp. 130-131.

Recuperando la tripartizione classica della follia cui si è appena accennato, distinguiamo la *ὕβρις*, la *μανία* e la *αλογία*. Nato nel mondo della tragedia greca e, in particolare, nell'universo drammatico di Eschilo, il concetto di *ὕβρις* traduce sulla scena lo spirito trasgressivo dell'uomo che, nonostante riconosca l'importanza di adottare un comportamento corretto e votato al conseguimento di un giusto fine, improvvisamente inverte la direzione del suo cammino e si macchia di gesti sconsiderati. Secondo la morale arcaica, questo cambiamento repentino ed irragionevole è, in realtà, un accecamento dell'intelletto umano indotto da un'entità misteriosa che i Greci chiamavano *ἄτη*, una forza irrefrenabile e pericolosa che recava già in sé lo spettro furibondo della punizione che attendeva l'uomo macchiatosi di una simile arroganza. Il delirio di onnipotenza, l'eccesso, l'inseguimento spasmodico e folle alla ricerca delle proprie bramosie, caratterizzavano il comportamento dell'individuo incorso nella trappola della *ὕβρις*, incapace di rispettare la necessità di non oltrepassare il limite delle umane possibilità e ignorando, altresì, l'ordine con cui il divino ha predisposto il governo del mondo, riconosciuto come tutela della società e degli animi⁶⁷.

La *μανία* costituiva, invece, una forma di esaltazione che si manifestava in chi era posseduto dalla divinità; come, infatti, illustrava Platone nel suo Fedro per bocca di Socrate, la follia divina poteva essere ispirata da Afrodite (*μανία* erotica), da Apollo (*μανία* profetica), da Dioniso (*μανία* mistica) o dalle Muse (il *furor* dei poeti)⁶⁸. Infine, ultima delle forme di follia menzionate da Cancelliere, troviamo la *αλογία*, negazione e

⁶⁷ A. M. Moreau, *Violence et chaos; le monde d'Eschyle à travers ses mythes et ses métaphores*, Paris, Les Belles Lettres, 1985.

⁶⁸ Vedi S. Moravia, *L'esistenza ferita: modi d'essere, sofferenze, terapie dell'uomo nell'inquietudine del mondo*, Milano, Feltrinelli Editore, 1999, pp. 149-151.

ribaltamento, cioè, degli schemi fondamentali che costituivano la base solida di quel λόγος che rappresentava, per gli antichi Greci, l'ordine rassicurante della ragione, il discorso sensato basato sulla logica ed il raziocinio. L'ilarità suscitata dall'utilizzo ironico e pungente del linguaggio verbale, tratto distintivo – ma non unico – della comicità insita nella caratterizzazione dei personaggi sciocchi del teatro, dei buffoni, dei *truhanes* e del *gracioso*, è spesso relazionata alla costruzione del discorso sconclusionato, irriverente e, talvolta, privo di senso, tipico di queste figure, argomento sul quale torneremo nella seconda parte.

La concezione del fenomeno misterioso della follia e le sue relative rappresentazioni nel corso dei secoli, insieme alle indagini mirate a ricostruire attentamente il panorama di quelle forme di spettacolarizzazione della follia tipiche della buffoneria di corte e delle festività popolari, sono state al centro di numerose ricerche a partire dal dopoguerra, e non è possibile affrontare queste tematiche senza rivolgere lo sguardo agli studi di autori come Foucault⁶⁹, Lefebvre⁷⁰, Kaiser⁷¹ e Bachtin⁷² che, sebbene al di fuori dell'ambito specifico dell'ispanismo, hanno di certo contribuito a chiarire le dinamiche con cui il fenomeno della follia si è sviluppato, nel corso dei secoli, all'interno della società iberica ed ha connotato non poche delle sue manifestazioni drammaturgiche e letterarie.

Non è possibile, in questa sede, affrontare, in maniera analitica, tutte le tappe attraverso le quali la *Narenliteratur* si è sviluppata nel corso dei

⁶⁹ M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, Paris 1972.

⁷⁰ J. Lefebvre, *Les Fols et la folie. Étude sur les genres du comique et la création littéraire en Allemagne pendant la Renaissance*, Paris, C. Klincksieck, 1968.

⁷¹ W. Kaiser, *Praisers of Folly: Erasmus, Rabelais, Shakespeare*, Harvard University Press, Cambridge, 1963.

⁷² M. Bachtin, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

secoli ma è, tuttavia, opportuno, fare riferimento ad alcune di esse che, per la loro incisività, ne hanno delineato il percorso. Quasi duecento anni prima che Calderón si affermasse come autore indiscusso della *Comedia nueva* sugli scenari della Spagna aurea, nel 1494, Sebastian Brant dava alle stampe la sua *Narren Schiff*, pungente opera satirica che, memore delle innumerevoli suggestioni morali e letterarie evocate dal ben noto *topos* retorico della follia, accompagnava i suoi 112 componimenti alle incisioni eseguite da Albrecht Dürer, e sferrava un duro attacco nei confronti della società tardo quattrocentesca, afflitta dalla corruzione dei costumi e dalla degenerazione della condotta morale, tanto presso i laici quanto presso gli ordini religiosi, la cui riforma sarebbe stata a breve promossa con fervore da personaggi quali Erasmo da Rotterdam e Martin Lutero.

La fortuna riscossa dalle opere di Luciano di Samosata, nel corso dell'Umanesimo, aveva riportato in auge tutto un ventaglio di modalità espressive legate all'uso retorico dell'ironia e, con essa, tornavano ad affermarsi la potenza dissacrante della parodia e i toni pungenti del paradosso, pilastri portanti dell'antico genere serio-comico, conosciuto presso i greci con il termine *σπουδαιογέλοιον*. Con lo sguardo rivolto esplicitamente a questo modello, ereditato dalla riscoperta cultura dei classici – secondo uno dei principali presupposti che stanno alla base del pensiero umanistico – *Das Narren Schiff* si apre con un'incisione rappresentante una nave colma di pazzi, accompagnata dalla citazione del Salmo 106 che rimanda puntualmente all'immagine evocata dal titolo stesso dell'opera, circoscrivendone, dunque, la finalità nell'ambito di un proposito moraleggiante dalla chiara eco vetero-testamentaria.

Hi sunt qui descendunt mare in nauibus
facientes operationem in aquis multis.
Ascendunt usque ad caelos / et descendunt usque
ad abyssos: anima eorum in malis tabescebat.

Turbati sunt et moti sunt sicut ebrius: et
omnis sapientia eorum devorata est.

Nei 112 capitoli di cui era costituita l'opera, a ciascuno dei quali corrispondeva la descrizione di un vizio o di un peccato personificato da un pazzo, l'autore descriveva, con toni ironici e attraverso un repertorio simbolico ben noto a partire dal Medioevo, un viaggio fantastico e scellerato, dalle innegabili valenze allegoriche e satiriche, compiuto da un gruppo di folli diretti verso la fantomatica Narragonia, attraverso una serie di tappe fra cui quella nel Paese di Cuccagna, e non risparmiava i suoi attacchi a nessuna delle categorie sociali del tempo, additando l'insensatezza dei comportamenti e degli eccessi di cui si macchiavano ripetutamente tanto il volgo quanto le classi nobili, così come la corruzione dilagante presso ognuna delle istituzioni presenti nella società del tempo, comprese la Chiesa e le Università.

Brant difende strenuamente l'etica cristiana, la virtù come giusto mezzo e la sapienza come «fredda razionalità». Il libro si basa sull'opposizione di tenebra e luce, dove la tenebra viene identificata con la demenza, distacco da Dio e dalla sua luminosa ragione. Il *Narr* è il non cristiano o il cattivo cristiano, preda del demonio, destinato alla fine ai tormenti dell'inferno⁷³.

Negli stessi anni in cui veniva pubblicato il poema satirico di Brant, anche Hieronymus Bosch si cimentava nella rappresentazione del medesimo tema nell'omonima *Nave dei folli* (1492-1494), opera che condivide l'impianto inerente alla concezione agostiniana del peccato già espressa da Brant e nella quale confluisce e si manifesta, in un magistrale gioco di

⁷³ E. Grassi, M. Lorch, *Umanesimo e retorica. Il problema della follia*, trad. it., Editore Mucchi, Modena, 1988, p. 85.

rimandi simbolici, gran parte del repertorio iconografico con cui la cultura medievale aveva connotato per secoli il fenomeno della follia. All'immagine allegorica e, per certi versi, visionaria di un viaggio intrapreso con noncuranza ed inconsapevolezza dai passeggeri di una nave che procede senza controllo sulle acque pericolose del peccato, Bosch affida tutto il potere evocativo e ammonitorio di una complessa metafora pittorica che coniuga, da una parte, un topos classico già utilizzato, fra gli altri, da Alceo di Mitilene (frammento 46) e Orazio (*Odi*, I, 14)⁷⁴, che accosta l'animo travagliato in preda ai tormenti interiori all'immagine della nave in balia della tempesta e, dall'altra, l'allegoria cristiana del pellegrinaggio assunto come itinerario di purificazione e penitenza.

Gran parte del quadro è dominato dalla presenza di un albero enorme in cima al quale sventola una bandiera che rappresenta l'immagine della luna, simbolo allusivo dell'imprevedibilità e dell'incostanza degli stati d'animo che caratterizzano appunto i lunatici, passeggeri inconsapevoli che, perduto il senno e abbracciata la misera rotta del peccato, navigano noncuranti sulle acque oscure della solitudine e della rovina.

Poco più in basso, noncurante dei suoi compagni di viaggio e intento a soddisfare il proprio appetito irrefrenabile, uno dei pazzi si arrampica sul tronco nel tentativo di afferrare un pollo ad esso legato, un'immagine questa che richiama le fattezze tradizionali – ed i significati ad essa riconducibili - dell'Albero della Cuccagna, sulla cui cima le leccornie venivano legate alla stregua di premi per essere afferrati dai partecipanti

⁷⁴ L'allegoria della nave, ripetuta da Teognide e dagli autori tragici dell'antica Grecia, era già divenuta, al tempo di Aristofane, un topos letterario piuttosto diffuso. Tuttavia, la sua fortuna, dovuta all'efficacia poetica di un'immagine ricca di evocazioni, ne farà un riferimento ancora per diversi secoli, al punto da ritrovarla in Platone, in Cicerone, in Orazio e in Dante.

alla gara. L'albero costituisce, tuttavia, un oggetto dal valore simbolico polivalente perché può anche suggerire un'allusione all'Albero della Conoscenza che – secondo la descrizione fatta nella Bibbia, cresceva all'interno dell'Eden e la cui violazione da parte di Adamo ed Eva, nonostante il divieto imposto loro da Dio, avrebbe provocato la caduta dell'uomo e, dunque, l'insorgere del peccato, uno stato cioè in cui si determina la perdita della grazia divina e che può essere paragonato alla follia in quanto condizione umana di stoltezza morale.

Nella parte inferiore del quadro, sono rappresentate otto figure ammassate sullo scafo della nave, in un evidente stato di ebbrezza e sfrenatezza collettiva che Bosch raffigura attraverso il ricorso ad una serie di oggetti che alludono simbolicamente alla gola, alla lascivia e all'ubriachezza, mentre in acqua, due folli si dimenano per contendersi gli avanzi lasciati cadere dagli altri. L'atto di denudarsi che, a partire dal Rinascimento, diviene segno inconfondibile di perdita del senno, traduce in maniera significativa la perdita del ruolo e della rispettiva funzione che a ciascun individuo compete all'interno delle gerarchie sociali in cui si suddivide il mondo e, di conseguenza, implica lo smarrimento dell'identità e l'alienazione del folle.

Infine, isolato rispetto a tutti gli altri personaggi, Bosch ritrae un giullare che siede, appollaiato su un ramo, in atteggiamento meditabondo, restituendo così, in chiave pittorica, un giudizio moralistico avverso, tipico dell'epoca medievale, secondo cui si individuava in queste figure la manifestazione di atteggiamenti demoniaci che ben si confacevano alla licenziosità della professione teatrale. Si ripresentano, inoltre, i principali attributi caratteristici di questo personaggio, facilmente riconoscibili dal pubblico dell'epoca, fra cui l'elemento cromatico dell'abito che richiama le tonalità del giallo e del verde, rispettivamente il colore dello zafferano (una

spezia che si vociferava avesse effetti malefici sul sistema nervoso, provocando riso smisurato) e, quindi, quello della follia, emblema della rovina e del disonore. Era poi piuttosto frequente la presenza di campanelli appesi al copricapo (generalmente un cappuccio), alle scarpe dalla punta allungata e rivolta verso l'alto, nonché ai lembi del vestito e del mantello, in modo da annunciare, con il loro tintinnio, l'arrivo del giullare e richiamare quindi l'attenzione.

Infine, Bosch non dimentica di raffigurare il bastone, ovvero la *marotte*, che inizialmente compare con le fattezze di una semplice asticella, arricchita da una protuberanza rotonda in cima (una rappresentazione esplicitamente fallica) e che, nel tempo, finisce con l'assumere forme sempre più complesse, fra cui quella di una testa. La sua funzione principale era quella di esprimere una sorta di dualità connaturata all'indole ambigua e poliedrica del giullare, dal momento che, per mezzo di questo oggetto, egli era in grado di simulare lunghe conversazioni con se stesso, ma se ne serviva anche per sferrare bastonate e per sferrare una serie di tiri aggressivi e osceni. È indubbio che ci si ritrovi al cospetto di una figura dalle origini remote, estremamente complessa e dalle valenze molteplici. Seppure la sua denominazione possa trarre in inganno perché facilmente riconducibile al termine latino *joculator* (<*jocus*, scherzo, gioco), in realtà quella del giullare è un'identità composita e multiforme, per certi versi addirittura fittizia, in quanto relegata alla dimensione temporanea dello spettacolo e della festa – e, dunque, priva di un ruolo al di fuori di essi⁷⁵ - che abbraccia un ventaglio di professioni differenti e dalla scarsa

⁷⁵ Sulla marginalità del giullare nella società medievale si rimanda a C. Casagrande, S. Vecchio, *Clercs et jongleurs dans la société médiévale (XII et XIII siècles)*, *Annales E. S. C.* 5, 1979, pp. 913-928.

reputazione per via di pregiudizi morali e religiosi, fra cui l'attore, il musico, il poeta, il saltimbanco, il buffone di corte o il contorsionista⁷⁶. La tendenza al nomadismo e l'impossibilità d'inserire l'attività del giullare nel sistema gerarchico delle professioni, ne fanno un personaggio sfuggente ed imprevedibile, lontano socialmente e moralmente da qualsivoglia principio di stabilità e continuità, estraneo all'istituzionalità dei ruoli e delle categorie che gli individui accettano come elementi fondanti delle società e che solo a partire dal secolo XII ne riconosceranno la collocazione nell'ambito di quel fenomeno noto come buffoneria di corte⁷⁷.

La rappresentazione quasi spettrale che ci lascia Bosch di questo vagabondaggio senza meta né controllo, in una regione oscura e desolata che rimanda all'idea del disordine, lontana dalla grazia della luce divina e dalla presenza di altri esseri umani, è ulteriormente caricata di valenze simboliche per mezzo della resa della deformità che verte sull'espressione allucinata e animalesca dei personaggi che popolano il quadro, i cui tratti grotteschi rimandano alla degenerazione della condizione umana verso uno stato prossimo alla bestialità, dominato dall'assenza della ragione e dal predominio dell'impulsività⁷⁸.

Sulla scia del modello satirico oraziano e delle reminescenze lucianesche, tanto nel campo della retorica, quanto in quello concettuale, si colloca il *Moriae Encomium* di Erasmo da Rotterdam, opera chiave dell'Umanesimo, composta alla fine del 1509 ma data alle stampe solo due anni più tardi, a

⁷⁶ Cf. L. Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Laterza, Bari, 1988, pp. 61-62.

⁷⁷ Cfr. P. C. Fraschini, *La metamorfosi del corpo: il grottesco nell'arte e nella vita*, Mimesis Edizioni, Milano, 2002, pp. 103-107.

⁷⁸ Si rimanda a M. Bonicatti, «La tematica della follia in chiave moralistica: Sebastian Brant e Hieronymus Bosch», in *L'Umanesimo e la follia* a cura di E. Castelli, Abete Edizioni, Roma 1971, pp. 19-41.

Parigi. Lo spettacolo grottesco e ridicolo dei vaneggiamenti umani che sfilano agli occhi del lettore dell'*Encomium*, in un corteo di personaggi che rappresentano emblematicamente la follia dell'umanità, intreccia la morale trasmessa dal topos vetero-testamentario della *vanitas vanitatum*⁷⁹ con l'eco inconfondibile delle satire di oraziana memoria, implacabili dinanzi alla stoltezza di coloro che hanno smarrito il buon senso dettato dal modello dell'*aurea mediocritas* ed oltrepassato la misura del giusto limite. Molteplici e contrapposte sono state le reazioni dei critici nei confronti di quest'opera emblematica e irriverente verso i costumi dei contemporanei, sia a ridosso delle decine di edizioni pubblicate quando era ancora vivo il suo autore, sia nel corso dei secoli a venire⁸⁰.

Eppure, qualunque sia l'interpretazione che se ne intenda dare, è certo che Erasmo, nel tracciare con ingegno ed ironia la genealogia mitico-allegorica della Stultitia, abbia riassunto in essa l'intera gamma dei possibili significati e delle valenze simboliche attribuiti fino ad allora all'universo oscuro e ambiguo della follia. Moría, già definita da Omero una «dispensatrice di fortune», è figlia di Pluto, dio della ricchezza, e di Neotete, la giovinezza; nata nelle Isole Fortunate e allevata dalle ninfe Mete e Apedia, figlie rispettivamente di Bacco e di Pan, la Follia s'accompagna a un seguito composto da Filautía (l'amore per se stessi), Colacia (l'adulazione), Lete (l'oblio), Misoponia (la pigrizia), Edoné (il

⁷⁹ La locuzione *vanitas vanitatum* (per esteso, *vanitas vanitatum et omnia vanitas*) è la traduzione latina di un'espressione citata due volte all'interno dell'*Ecclesiaste* (1,2; 12,8), uno dei sette Libri Sapienziali presenti nell'Antico Testamento, e che ricorre nel discorso del Qohelet a proposito della vanità e della transitorietà dei beni materiali presenti sulla terra.

⁸⁰ C. Carena, Introduzione a Erasmo da Rotterdam, *Elogio della Follia*, Einaudi, Torino, 2002, pp. VII-XIX.

piacere), Ánoia (la spensieratezza) e Trufé (la voluttà), insieme ai due déi Como (demone della baldoria) e Negroto Ipno (il sonno).

Attraverso il principio del ribaltamento - che ironicamente rovescia la logica comune ed il buon senso, ridicolizzando qualsivoglia norma generalmente accettata e parodiando ogni gerarchia prestabilita e vigente nella società in cui Erasmo vive - , Stultitia vanta una discendenza e un seguito la cui natura è improntata sulla dissolutezza e il vizio, secondo il consueto stereotipo del tempo che alimentava un'iconografia del folle ben nota all'epoca, e che identificava emblematicamente questa figura con il principio del disordine dell'anima e della degradazione indotta dal peccato e dalla sregolatezza.

Nonostante Erasmo delinei negativamente il profilo della follia attraverso il rovesciamento della logica votata alla razionalità e al rifiuto di ogni vizio che possa indurre al peccato, è proprio nella Stultitia che paradossalmente si annida la fonte della vera conoscenza del mondo, poiché i suoi effetti annullano il potere delle inibizioni che derivano dal pudore e dal timore, richiamando alla mente del lettore la figura mitica di Ulisse che, relegato nell'ottava bolgia dell'Inferno dantesco in cui era stato confinato per essersi lanciato incautamente in un folle volo, aveva fatto della spregiudicatezza del proprio ingegno⁸¹ la sola guida del suo agire⁸². Intenta a dimostrare le sue ragioni, Moria afferma, infatti:

⁸¹ Il concetto secondo cui la follia e l'ignoranza rendono l'indole dell'uomo più ardita e, dunque, il suo animo più incline alla conoscenza, al contrario della saggezza che, corroborando l'assennatezza, spinge alla prudenza, era già stato espresso, molti secoli prima, da Luciano di Samosata, in uno dei suoi *Dialoghi*, ovvero *Nigrino*, e poi ripreso da Tucidide e Plinio.

⁸² A questo proposito si veda M. Fubini, *Il peccato di Ulisse e altri scritti danteschi*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1966, pp. 61 e sgg.

Per cominciare, se il senno è un frutto dell'esperienza, a chi compete meglio il vanto del suo nome: al sapiente, che un po' per pudore, un po' per timidezza di carattere non mette mano a nulla; oppure al folle, che non si astiene da niente, sia per mancanza di pudore sia per nessun calcolo del rischio?⁸³

Secondo questa logica, pertanto, il folle si avvicina alla verità più di quanto non facciano i filosofi ed i sapienti in genere, consapevole, tra l'altro, che la verità, allo stesso modo dei Sileni di Alcibiade, arriva talvolta a celarsi dietro apparenze spesso ingannevoli, e che solo la sfrontatezza e l'assoluta libertà di visione e d'espressione permettono d'intravedere e di rivelare⁸⁴. La vita assume, agli occhi di questa Moria paradossalmente saggia e avveduta, le sembianze di un palcoscenico sul quale sfilano, uno ad uno, tutti i tipi in cui si articola il genere umano, diversi talora per indole e status sociale, ma drammaticamente accomunati dalla personificazione di un ruolo prestabilito al quale attenersi, dal travestimento, dall'uso di una maschera con cui ciascuno di essi rappresenta se stesso⁸⁵:

Ebbene, l'intera vita mortale che altro è se non una commedia in cui si entra mascherati e si interpreta ognuno la propria parte, finché il capocomico fa uscir di scena? E questi impone di presentarsi anche con ruoli diversi, per cui chi poc'anzi faceva il re avvolto nella porpora, ora interpreta un servitorello in mal arnese. Tutto è una finzione, ma non esiste nessun'altra interpretazione della commedia della vita⁸⁶.

Durante il Medioevo - e ancora qualche tempo dopo - la rappresentazione della follia seguiva, dunque, gli itinerari obbligati dello stereotipo e conduceva inevitabilmente verso il cammino della tipizzazione e della

⁸³ Erasmo da Rotterdam, *Elogio della Follia*, cit., pp. 80-81.

⁸⁴ E. Grassi, M. Lorch, *Umanesimo e retorica. Il problema della follia*, cit., pp. 45-57.

⁸⁵ Secolare è la storia della metafora classica del *theatrum mundi*, alla quale accenna, primo fra tutti, Platone (*Leggi* I. 644e-645d; 7.803c; *Filebo* 50b).

⁸⁶ Erasmo da Rotterdam, *Elogio della Follia*, cit., p. 83.

mostruosità fisica (riflesso di quella morale)⁸⁷, alimentando questa tendenza per mezzo del frequente accostamento alla dimensione religiosa del fenomeno, inteso come stoltezza morale e rifiuto dell'ordine armonico e razionale che governa l'universo per volere di Dio.

Nell'arco di tempo che intercorre fra l'antichità greco-latina e l'epoca di Calderón, la follia assume una connotazione polimorfica e cangiante, dal momento che, come vedremo, nella sua caratterizzazione confluiscono normalmente tanto la dimensione patologica⁸⁸, quanto quella relativa alla finzione, alla spettacolarizzazione ed alla ritualizzazione.

Accanto, infatti, alle figure dei reietti, confinati ai margini della società come quelli descritti da Brant e da Bosch, o ancora ai "folli di Dio", eremiti votati alla povertà e all'umiliazione del corpo secondo i precetti dei movimenti apostolico-pauperistici, che hanno scelto l'isolamento ed il distacco dalla società e dalle sue leggi perché non riconoscono altro ordine all'infuori di Cristo⁸⁹, troviamo rappresentazioni idealizzanti di una particolare forma di follia che è quella cavalleresca indotta dall'amor

⁸⁷ Nella cultura ellenica, con l'espressione *καλὸς κἀγαθός* s'intendeva tradurre un'ideale globale di bellezza nel quale confluivano tanto il valore estetico quanto quello etico e morale dell'individuo, secondo una concezione arcaica già espressa nell'Iliade da Omero che aveva emblematicamente ritratto eroi quali Achille come uomini dotati di ingegno, valore e prestanza fisica, contrapponendoli ad esseri abietti, vili e dall'aspetto sgradevole come Tersite, il peggiore fra i guerrieri achei accorsi per la guerra di Troia e il cui comportamento era appunto il risvolto inevitabile di questa predisposizione naturale. Si può trovare un riferimento alla *καλοκαγαθία* (che è il sostantivo derivato da quest'espressione) anche in Aristotele, *Etica Eudemia*, VIII, 3.

⁸⁸ Nel primo Medioevo, si riteneva che l'uomo avesse acquisito, con la caduta di Adamo ed Eva, le caratteristiche dell'essere debole, fragile, e che la malattia fosse una naturale condizione umana, come giusto castigo del peccato originale. Però, al contempo, la malattia fisica era anche un modo per scontare, in questa vita terrena, i peccati di cui altrimenti ognuno avrebbe dovuto espiare in quella ultraterrena: cioè un mezzo di penitenza e redenzione. Cfr. C. Crisciani, G. Ferrari, «Una scienza per la vita», in: *Medioevo*, 36 (gennaio 2000), pp. 92-113.

⁸⁹ Si veda N. Guglielmi, *Il Medioevo degli ultimi: emarginazione e marginalità nei secoli XI-XIV*, Città Nuova Editrice, Roma, 2001, pp. 68-73.

cortese, di cui sono emblematiche le vicende che hanno coinvolto il personaggio di Orlando⁹⁰ così come quelle narrate nella *Folie Tristan*.

Come non citare, poi, l'influenza esercitata dalla *festā stultorum*, evento irrinunciabile al quale partecipava l'intera comunità e che si svolgeva annualmente, in occasione del Carnevale. In queste occasioni particolari, in virtù del principio del ribaltamento - ampiamente teorizzato da Bachtin e al quale abbiamo già fatto riferimento nei capitoli precedenti - le gerarchie sociali ed istituzionali subivano un temporaneo processo di sovversione e partecipavano paradossalmente delle complesse dinamiche di abbassamento, per effetto delle quali fenomeni come la profanazione del sacro e la ridicolizzazione delle autorità davano vita ad occasioni di massima libertà espressiva e comportamentale, coronando, quali protagonisti indiscussi della festa, la comicità ed il riso degli sciocchi e dei folli, simboli inequivocabili della rottura degli schemi logici e razionali.

Ricostruire, pertanto, la complessa semantica della follia, comporta la necessità di rivolgere lo sguardo in più direzioni, abbracciando ambiti eterogenei come il folklore, la filosofia, la teologia e le rudimentali conoscenze mediche dell'epoca. Quest'entità ibrida e misteriosa della follia si manifesta, almeno fino al secolo XVII, per mezzo di un insieme di segni codificati dalla tradizione e generalmente riconosciuti in virtù del loro forte valore simbolico.

Fra gli strumenti ai quali si è soliti ricorrere più di frequente per ottenere dettagli ed informazioni utili a delineare i contorni di un'iconografia del folle, vi sono l'analisi della figura corrispondente nel mazzo dei Tarocchi,

⁹⁰ F. Ferroni, «L'Ariosto e la concezione umanistica della follia», in *Ludovico Ariosto*, Atti dell'Accademia dei Lincei, Roma, 1975, pp. 73-82.

lo studio delle miniature risalenti all'epoca medievale e, naturalmente, l'*Iconologia* di Cesare Ripa⁹¹, il quale così definisce l'immagine relativa all'idea della follia:

Un uomo di età virile, vestito di lungo, e di color nero, starà ridente, e a cavallo sopra una Canna, nella mano destra terrà una girella di carta, istromento piacevole, e trastullo de' fanciulli, i quali con gran studio la fanno girare al vento. La Pazzia si fà convenientemente nel modo sopradetto, perché non è altro l'esser pazzo, secondo il nostro modo di parlare, che far le cose senza decoro, e fuor del commune uso de gli uomini, per privazione di discorso, senza ragione verisimile, o stimolo di Religione. Quindi è, che si dice comunemente esser meglio essercitar la pazzia con molti, che esser savio con pochi, perché, misurandosi la nostra saviezza dalla nostra cognizione, e conoscendosi più ordinariamente in molti, che in pochi, par che quelli, non questi, si debbiano seguitare oltre che, giudicando noi la beatitudine nostra consistere nelle opinioni d'altri, e l'opinioni misurandole ciascuno secondo le sue proprie attioni, ciascuno approverà que' costumi, che a' suoi si assomigliano, onde è necessario, per acquistare questo buon concetto, all'opinione d'altri nelle sue attioni accostarsi. Quindi è, che ne gli honori uno si stima felice perché dal maggior numero de gli uomini questi sono stimati gran parte della felicità, nella povertà si giudica meschino, perché da molti tale si vede riputato. Et di questa pazzia, e di questa saviezza si parla sempre da gli uomini, non bastano l'ali del nostro sapere a conoscere quella, che è netta di questi accidenti, e di queste intentioni. Onde riputandosi saviezza nella Città ad un'uomo di età matura trattare de' reggimenti della famiglia, e della Republica, Pazzia si dirà ragionevolmente alienarsi da queste attioni, per essercitar giochi puerili, e di nissun momento [...]. Il riso è facilmente indicio di pazzia, secondo il detto di Salomone, però si vede, che gli uomini riputati savij poco ridono, e Cristo Nostro Signore, che fù la vera Saviezza, e Sapienza, non si legge, che ridesse giamai.

⁹¹ L'*Iconologia* di Cesare Ripa fu edita, per la prima volta, a Roma nel 1593, senza illustrazioni; venne in seguito ripubblicata, sempre a Roma, nel 1603, accompagnata da un ricco repertorio di xilografie che si è soliti considerare, da sempre, tratte nella maggior parte dei casi dai disegni di Giuseppe Cesari, noto come il Cavalier d'Arpino, famoso pittore contemporaneo del Ripa. In un secondo momento, ampliata dall'autore, l'*Iconologia* è stata più volte ristampata: a Padova, nel 1611 e nel 1618, a Siena, nel 1613, infine a Parma, nel 1620, in tre volumi. Oltre alle numerose traduzioni in inglese, tedesco, francese ed olandese, l'opera conobbe un'edizione monumentale in cinque volumi, ovvero *l'Iconologia del Cavaliere Cesare Ripa Perugino. Notabilmente accresciuta d'immagini, di annotazioni, e di fatti dall'Abate Cesare Orlandi*, Perugia, Stamperia di Piergiovanni Costantini, 1764-67.

L'immagine restituita dal Ripa accosta il fenomeno della follia all'ilarità e al riso, atteggiamenti che screditano la maturità dell'uomo e che richiamano lo stato di spensieratezza giocosa e allegra, tipico dell'infanzia. L'assenza di decoro e di razionalità si ricollegano allo stereotipo del pazzo come essere prossimo alla bestialità, lontano dai precetti dettati dalla religione e privo, infine, di qualsivoglia capacità intellettuale, votata all'uso della logica e delle norme generalmente condivise dalla società.

Un ultimo esempio al quale facciamo riferimento per chiarire le modalità della rappresentazione simbolica con cui si tracciavano tradizionalmente le sembianze del folle, è l'immagine tramandata dalla carta del Matto contenuta nel mazzo Pierpont-Morgan, noto anche come mazzo Colleoni-Baglioni e di Francesco Sforza, risalente al 1451 circa, originariamente composto da 78 carte ma di cui quattro sono andate perdute⁹². La figura presenta alcuni degli elementi caratteristici di questo personaggio, nonché un evidente rimando iconografico alla *Stultitia* dipinta da Giotto nel 1305-1306. Ancora una volta, è chiaro il ricorso simbolico ad abbigliamento misero, enfatizzato dall'immagine dai piedi scalzi, fatto di stracci che a stento coprono solo una minima parte di un corpo che rasenta quasi la nudità, allusione alla perdita dell'identità ma anche alla carnalità ed alla lussuria. Lo sguardo inespressivo, fisso nel vuoto, traduce la vacuità dei pensieri e l'atteggiamento mesto, distaccato ed inconsapevole, tipico del folle che resta isolato nella desolazione del proprio mondo, rifiutando il contatto con quella società alla quale non appartiene più.

⁹² Il mazzo è attualmente custodito presso la Morgan Library & Museum di New York. Si rimanda a Giordano Berti, *Storia dei Tarocchi*, Mondadori, Milano, 2007.

È importante ribadire, inoltre, il valore emblematico di due attributi presenti nella carta del Matto, vale a dire il bastone e le piume che gli cingono il capo, simbolo anch'esse della leggerezza inconsistente dei suoi pensieri.

Senza che ci si soffermi ulteriormente sulla descrizione dettagliata di tutte le fonti possibili, è sufficiente mettere in rilievo gli elementi più frequenti ed evocativi che, nell'ambito dell'immaginario collettivo, restituivano e suggerivano innanzitutto l'idea della deformità fisica e morale (cui si accennava analizzando il quadro di Bosch), espresse visivamente attraverso una serie di segni che connotavano il folle come un essere fuori dal comune, inusuale per le sue imperfezioni e, pertanto, lontano da qualsiasi concetto di armonia ed equilibrio, vale a dire le norme basilari che Dio aveva concesso all'Universo per garantirne l'ordine.

La nudità si accompagna generalmente all'ostentazione di ogni tipo di bassezza, materialità e marcata sensualità, ovvero una dimensione prettamente istintiva, quasi primordiale, dell'esistenza umana, legata alle pulsioni più abiette cui il folle non sa mettere freno. L'espressione del viso è un tratto della sua caratterizzazione sui cui spesso si insiste, poiché traduce immediatamente una varietà di stati d'animo che oscilla fra il sorriso e lo sguardo malinconico. Elementi caratteristici sono poi le girandole, i campanelli, le piume e il copricapo a forma di cappuccio, insieme all'attributo più ricorrente costituito dal bastone in tutte le sue varianti. Anche l'elemento cromatico permetteva di enfatizzare il disordine e l'irrazionalità, due tratti inequivocabili dell'indole caotica, dissennata e

indomabile del folle che insieme si traducevano spesso, al livello visivo, attraverso l'abbondanza di drappi e stoffe colorate⁹³.

Come compendio dell'antico stereotipo del folle - che era certamente ben noto a Calderón e ai suoi contemporanei - , inteso come individuo dall'identità ibrida nella quale confluivano, da un lato, la deformità mentale o fisica, dall'altro la tendenza all'artificio e alla simulazione e, infine, un insieme di segni codificati chiaramente ricollegabili all'iconografia tradizionale dell'antropologia carnevalesca, possiamo citare l'ampia definizione del termine *loco* e la sua relativa etimologia, proposte da Sebastián de Covarrubias y Orozco nel suo *Tesoro de la Lengua castellana o española* del 1611⁹⁴. Una volta elencate le corrispondenze con la lingua latina (*insanus, vaesanus, amens, demes, furiosus*), quattro sono le etimologie ritenute più plausibili e proposte dal lessicografo che possono, in qualche modo, tentare di chiarire l'oscura origine di una parola che «tornará loco a cualquier hombre cuerdo, porque no se halla cosa que hincha su vacío ». Ed ecco che Covarrubias cita, nell'ordine, il termine «*locus, loci*, por el lugar, atento que al loco solemos llamar vacío y sin ceso; y así aquel lugar parece que queda sin llenarse ».

La vacuità del pensiero e la sua assoluta inconsistenza, sono attributi cui abbiamo già fatto riferimento a proposito dell'iconografia tradizionale del pazzo, ed è certamente un filone molto battuto e plausibile, se si considera che l'etimologia di *folle, fou, fool*, rinvia al basso latino *follus* che, a sua volta, rimanda a *follis*, soffietto, mantice, sacco pieno d'aria. Intorno al VI

⁹³ La varietà dei colori ed il simbolismo che ad essa si accompagna possono essere messi in relazione, ad esempio, con la tradizione teatrale del costume che caratterizza il personaggio di Arlecchino, una delle maschere principali degli Zanni della Commedia dell'Arte italiana. Per un'analisi più approfondita si rimanda a C. Fiorini, *Maschere italiane*, Giunti Editore, Firenze, 2002.

⁹⁴ Cito da Sebastián de Covarrubias y Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, cit.

secolo, l'uso corrente della lingua si modifica e il termine subisce uno slittamento del suo significato che passa dalla designazione di questi oggetti a quella di una persona priva di senno, dalla testa vuota, assumendo quindi la valenza di *fatuus*, *stultus* (Panigiani).

Meno scientifica ma probabilmente più condizionata da forme di superstizione popolare e di tradizione orale, è la seconda possibile ricostruzione etimologica proposta da Covarrubias, secondo il quale

Otros le dan origen “a luco”, porque en la gentilidad algunos demonios quisieron ser reverenciados fuera del poblado en algunos bosques, cuyo territorio no debía ser violado de ninguno, atreviéndose a cortar del carrasca, encina ni otro árbol, so pena de quedar locos y agitados de las furias.

Il Luco, *lucus* in latino (in origine «radura nel bosco, dove arriva la luce del sole»), era un bosco sacro per gli antichi Romani, ritenuto, in diverse regioni, la dimora di divinità e creature soprannaturali, potenzialmente responsabili, secondo il lessicografo, della follia indotta in coloro che hanno osato avventurarsi in quei luoghi sacri proibiti alla presenza umana.

Si ricollega, ancora una volta, ad una deficienza dell'intelletto rispetto al buon senso ed ai canoni della ragionevolezza, l'ipotesi secondo cui *loco* derivi, invece, dalla locuzione latina «a luce, “per contrarium sensum”, por habersele ofuscado y entenebrecido el entendimiento».

Infine, richiamandosi all'immagine stereotipata del folle preso da discorsi deliranti e privi di senso, Covarrubias suggerisce l'espressione «a loquendo, porque los tales suelen con la sequedad del cerebro hablar mucho, y dar muchas voces, y si bien lo consideramos el hombre que está en su juicio si es muy hablador, decimos comunmente ser un loco».

Nei confronti di questa identità complessa - che è stata, appunto, definita come ibrida - si possono manifestare due tipi di atteggiamenti: il primo, abbiamo visto, propende per l'isolamento di queste figure marginali della

società, dal momento che esse costituiscono il simbolo paradigmatico di un disordine che rappresenta una minaccia per l'armonia dell'universo; il secondo, invece, trasforma l'immagine dei folli per farne creature per certi versi privilegiate poiché godono di un'inconsueta libertà d'espressione, insieme all'impunità giuridica e morale dovuta all'irresponsabilità ed all'assoluta inconsapevolezza, da parte loro, del proprio comportamento. Fittizia o reale, la follia di questi personaggi diviene un'importante chiave d'accesso ai palazzi dei nobili, dove vengono accolti tanto i pazzi autentici quanto i buffoni di professione che si fingono tali, per affidare loro il celebre *oficio de la risa*. La costante presenza dei buffoni alle corti dei potenti trova una spiegazione se si considera il fatto che

Como en un juego de espejos, estos seres descomunales, faltos o excesivos, afirman en los otros la normalidad que su cuerpo o su mente están negando. Con su descompostura son, involuntariamente, símbolos, emblemas, anagramas de la perfección de que carecen y que, sin embargo, adorna a los 'meliores terrae', reyes, nobles y cortesanos que, a su lado, parecen aún más majestuosos y pulidos.⁹⁵

La codificazione convenzionale della follia, riconoscibile, pertanto, attraverso alcuni segnali inequivocabili, costituisce una sorta di repertorio ricchissimo di gesti, atteggiamenti ed espressioni al quale possono attingere non solo coloro che aspirano alla nomina di *sabandijas de palacio*, ma anche drammaturghi ed uomini di lettere che intendono inserire, all'interno delle proprie opere, una figura così emblematica come quella del folle.

La simulazione della follia non è sicuramente un artificio letterario o un espediente drammaturgico al quale per primi abbiano pensato gli autori spagnoli; nella maggior parte dei casi, infatti, i modelli indiscussi

⁹⁵ F. Bouza, *Locos, enanos y ombre de placer en la corte de los Austrias*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 1991, p. 20.

continuavano ad essere quelli della tradizione biblica o classica. Celebri e suggestivi erano, ad esempio, episodi come quello della finta follia di Davide - narrata nel Vecchio Testamento – grazie alla quale egli, simulando il delirio, era riuscito a sfuggire ad Achis, re di Gat (1 Sam. 21, 11 sgg.); anche l'eroe greco Odisseo, ammonito da un oracolo affinché non si recasse a Troia, aveva escogitato lo stesso stratagemma e si era fatto trovare da Agamennone, Menelao e Palamede indossando un cappello da contadino a forma di mezzo uovo, mentre arava un campo pungolando un bue e un asino. Quando Palamede, insospettitosi per l'atteggiamento dell'eroe, mise il piccolo Telemaco davanti alle zampe degli animali che trascinavano l'aratro, Odisseo tirò subito le redini per evitare che il bambino venisse schiacciato, smascherando così la sua finzione⁹⁶.

Un altro episodio classico incentrato sulla simulazione della follia era poi quello che vedeva protagonista il legislatore greco Solone il quale, per incitare gli Ateniesi alla riconquista di Salamina, e per non incorrere nella pena di morte, prevista qualora si promulgasse una legge per la rivendicazione dell'isola, apparve in piazza fingendosi pazzo ed esortò i cittadini a dichiarare guerra ai Megaresi⁹⁷.

Le manifestazioni più eclatanti della follia, reale o simulata che fosse, erano riconosciute in tutti quei disturbi del comportamento che apparivano particolarmente stravaganti o sconsiderati, come l'eccessiva gesticolazione, l'andatura ridicola o le coreografie improbabili, nonché nelle alterazioni delle funzioni del linguaggio. All'ingegnosità esilarante e pungente dei giochi verbali, lo stereotipo della pazzia coniugava il frequente ricorso al

⁹⁶ La vicenda della follia simulata di Odisseo si ritrova in Igino, *Fabula* 95; nel commento di Servio a Virgilio, *Eneide* II, 81 e in Apollodoro, *Epitome* III, 7.

⁹⁷ Marco Giuliano Giustino, *Historiae Philippicae*, II. 7.

repertorio della saggezza popolare, un immenso patrimonio di racconti moraleggianti, motti, proverbi ed *exempla* che il folle riversava in un fiume straripante di discorsi, talvolta incoerenti ed assurdi, ma che svelavano, fra le pieghe nascoste di una logica apparentemente irrazionale, preziosi brandelli di verità⁹⁸.

A proposito della simulazione della follia e di tutte le possibili applicazioni di questo fenomeno (nelle feste popolari come nel teatro), secondo una codificazione ben nota e assodata, osserva Bigeard:

Sous la Renaissance, la façon de jouer le rôle du fou n'était pas laissée au hasard; elle obéissait à des conventions fixées depuis le moyen âge, connues de toutes les troupes, si bien qu'il suffisait à l'auteur de noter à propos d'un personnage: "entrée de... en fou", pour que les comédiens sachent aussitôt à quoi s'en tenir⁹⁹.

Nell'ambito delle riflessioni che abbiamo condotto fin'ora circa le molteplici accezioni con le quali è stato inteso il fenomeno della follia, nonché quello relativo alle forme ed alle modalità d'espressione della cultura comica popolare in Europa, in particolare durante l'epoca medievale, s'impone certamente all'attenzione l'apporto teorico riconducibile agli studi di Bachtin su *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance* del 1970¹⁰⁰, che promuovono l'analisi degli aspetti carnevaleschi della letteratura in generale e, più nello specifico, della messa in scena della comicità, nonché la ricerca e la comprensione del complesso fenomeno legato al

⁹⁸ M. Bigeard, *La folie et les fous littéraires en Espagne, 1500-1650*, Paris, Centre de Recherches Hispaniques, 1972, pp. 79-82.

⁹⁹ M. Bigeard, *La folie et les fous littéraires en Espagne, 1500-1650*, op. cit., p. 83.

¹⁰⁰ M. Bachtin, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, cit.

prospettivismo dialogico¹⁰¹. Negli anni Settanta, gli studi di Bachtin si sono concentrati, in maniera sistematica, sul problema della cultura comica popolare, prendendo in esame le strutture e le forme storiche con cui essa opera e sopravvive durante il Medioevo, per poi manifestarsi, con maggior vigore, nell'epoca del Rinascimento, imponendosi alla stregua di una tradizione alternativa rispetto a quella ufficiale che, già a partire dall'antichità greco-latina, si esprimeva attraverso una rigida estetica del riso, il cui presupposto teorico basilare era la via negativa del comico.

E proprio la costante denuncia della negatività del comico, da parte delle teorie estetiche "classiche", riconducibili alla cultura ufficiale, ha determinato, nel corso dei secoli, la progressiva svalutazione di questo fenomeno considerato sconveniente e pericoloso, nonché la sua marginalizzazione in quanto aperta manifestazione di modelli comportamentali inaccettabili, riconducibili ai settori più infimi e degradati della società, dove la soddisfazione dei bisogni materiali e la degenerazione dei costumi hanno prevalso sul contegno morale ed i valori spirituali, specchio della condotta e dell'ideologia riconducibili alla cosiddetta "cultura alta". Un simile atteggiamento discriminatorio va inquadrato nell'ottica secondo la quale «the history of popular culture grows from the perception of division or difference: the culture of "the people" differs from the culture of "elites"»¹⁰².

¹⁰¹ Sostiene, a tal proposito, H. Urzáiz Tortajada: «las teorías bajtinianas están basadas en considerar el dialogismo como concepto básico de la pragmática literaria, y el teatro, desde su punto de vista, es un género monológico, falsamente dialogado. El propio J. Huerta Calvo, que ha aplicado los criterios bajtinianos a sus estudios sobre el teatro español, contradice al crítico ruso y advierte sobre estos "puntos débiles" de su teoría literaria, extrañando de que diera preponderancia a la novela como género polifónico y carnavalesco por excelencia», cfr. «*Amor se disfraza: el Carnaval en la escena de la comedia barroca*», in *Teatro y Carnaval*, Cuadernos de Teatro Clásico, 12, Madrid, 1999, p. 157.

¹⁰² S. L. Kaplan, *Understanding Popular Culture: Europe From the Middle Ages to the Nineteenth Century*, Amsterdam, Mouton, 1984, p. 5.

La pulsione verso la liberazione e l'emancipazione nei confronti delle gerarchie e dei valori dominanti si esprime, da un lato, attraverso forme specifiche di linguaggio verbale e mimico-gestuale, dall'altro attraverso il principio del ribaltamento, ovvero la logica del mondo al rovescio, da cui si originano la sovversione e la parodia¹⁰³.

Gli aspetti bassi, triviali di questa tradizione popolare, trovano la loro espressione in determinate manifestazioni che Bachtin classifica sulla base di tre categorie¹⁰⁴, e traducono una visione del mondo improntata su un esplicito materialismo che si contrappone, con fermezza, all'astrazione idealistica che caratterizza, al contrario, la scala dei valori ufficiali promossa e garantita dalla società. Il principio comico, in base al quale si organizzano i riti delle festività popolari, consente un'importante emancipazione nei confronti tanto del dogmatismo religioso quanto dell'ufficialità istituzionale o sociale, contribuendo alla caratterizzazione di questi spettacoli, essenzialmente urbani, come vere e proprie manifestazioni incentrate sulla partecipazione collettiva ed improntate, inoltre, sia sulla centralità dell'elemento ludico che sulla momentanea sospensione delle gerarchie dominanti¹⁰⁵. Come osserva, a tal proposito, Burke, «Carnival may be seen as a huge play in which the main streets and

¹⁰³ Per quanto concerne i giochi linguistici e la fantasia verbale che caratterizzano il discorso grottesco rimandiamo a R. Garapon, *La fantasie verbale et le comique dans le théâtre français du Moyen Age a la fin du XVIIe siècle*, Paris, Colin 1957.

¹⁰⁴ Bachtin distingue un gruppo costituito da forme di riti e spettacoli (fra cui il Carnevale), uno di opere comiche verbali in lingua latina o volgare e, infine, uno di forme e generi differenti del discorso familiare e di piazza. Ricordiamo, inoltre, che il Carnevale non è l'unica tipologia di festività popolare presa in esame da Bachtin, giacché viene fatto riferimento anche a riti comici ad esso ricollegabili quali la *Festa stultorum* ed il cosiddetto *Risus Paschalis*, senza dimenticare poi che, nell'ambito delle feste religiose, il riso e la comicità avevano un ruolo centrale consacrato, appunto, dalla tradizione, e trovavano piena diritto d'espressione persino nelle rappresentazioni sacre legate alla celebrazione dei Misteri, come accadeva, ad esempio, nelle *Soties* francesi del secolo XV.

¹⁰⁵ Sulla centralità della visione culturale cittadina e la nascita del teatro urbano in relazione alle feste popolari cui stiamo facendo riferimento rimandiamo a P. Zenoni, *Spettacolo, festa e territorio*, Milano, Apogeo Editore, 2003, in particolare pp. 39-46.

squares became stages, the city became a theatre without walls while the inhabitants became either actors or spectators, observing the scene from their balconies»¹⁰⁶.

Insieme al recupero ed alla valorizzazione delle modalità espressive di questa cultura comica popolare, l'opera di Bachtin propone l'individuazione di una specifica "imagerie comica", il cui fondamento è costituito dal principio materiale e corporeo della vita che risponde ad una concezione estetica improntata sul cosiddetto "realismo grottesco"¹⁰⁷. È proprio grazie a quest'ultimo che gli aspetti materiali e corporei, centrali nella tradizione comica della collettività popolare, si fanno principio universale e positivo¹⁰⁸. Accanto al relativismo e all'ambivalenza, che rendono possibile la sovversione delle gerarchie immobili sulle quali si basa la cultura ufficiale di cui si fanno garanti le istituzioni, Bachtin segnala, da una parte, la centralità del principio dell'abbassamento, in virtù del quale si deformano e si ribaltano la rigidità ed il conformismo della norma prestabilita e, dall'altra, l'importanza del dialogismo, per mezzo del quale si verifica un'apertura incondizionata alla molteplicità di voci, prospettive e punti di vista, senza quelle discriminazioni che possono inibire il processo di comunicazione fra cultura "bassa" e cultura "alta"¹⁰⁹.

¹⁰⁶ P. Burke, *Popular culture in early modern Europe*, London, Temple Smith, 1978, p. 261.

¹⁰⁷ Sulla manipolazione carnevalesca del corpo e, più generalmente, sulla centralità della dimensione corporea in quest'ambito festivo, si veda la sezione dedicata a «Il corpo e il limite», in *Maschere e corpi: tempi e luoghi del Carnevale*, a cura di F. Castelli e P. Grimaldi, Roma, Meltemi editore, 1997, pp. 33-47.

¹⁰⁸ Per una trattazione più approfondita di tematiche quali la contrapposizione fra l'astrazione idealistica ed il materialismo, nonché la parziale tolleranza della cultura ufficiale nei confronti della cultura comica popolare, secondo la proposta teorica di Bachtin, si rimanda a P. Zenoni, *Spettacolo, festa e territorio*, Milano, Apogeo, pp. 118 e sgg.

¹⁰⁹ «Il carnevale contesta Dio, autorità e legge sociale; è ribelle nella misura in cui è dialogico: non è affatto sorprendente allora che, a causa di quel discorso sovversivo, il termine "Carnevale" abbia preso nella nostra società una connotazione fortemente peggiorativa e unicamente caricaturale. Così la scena del Carnevale, dove non esiste né ribalta né pubblico, è scena e vita, gioco e sogno, discorso e spettacolo, nello stesso tempo è la proposta dell'unico spazio nel quale il linguaggio sfugge alla linearità [...]», vedi

La fine del secolo XV segna, insieme al tramonto della civiltà cortese, anche quello delle stilizzazioni astratte e idealizzanti della realtà e l'abbandono degli stereotipi legati alla descrizione degli ambienti di Corte. Come osserva opportunamente Maravall, l'abbandono delle mansioni militari da parte delle classi nobiliari determina un cambiamento nelle modalità di manifestazione del proprio status sociale, improntata non più sulla dimostrazione del valore sul campo di battaglia, bensì nell'ostentazione di ricchezze e agiatezze di cui la figura del servitore può considerarsi emblematica.¹¹⁰ A tal proposito, la *Comedia de Calisto y Melibea*, pubblicata in un secondo momento con il titolo di *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, e meglio nota come *Celestina*, assurge a specchio dei cambiamenti sociali dell'epoca¹¹¹.

Servi scaltri e calcolatori, dalla mentalità opportunistica e cinica, condizionano le azioni dei padroni per volgerle a proprio vantaggio senza crearsi scrupoli nel tradirli o beffarli¹¹². Simbolo di tale figura è Sempronio, mentre a Parmeno riconduciamo l'immagine del servo fedele e timoroso che mantiene ancora un legame con il suo signore, improntato sulla lealtà, ma ingenuo a tal punto da lasciarsi soggiogare per tradirlo. Entrambe le figure ricordano il topos del servo confidente che assurge talvolta al ruolo di consigliere nei confronti del padrone, soprattutto nell'ambito di questioni

Michail Bachtin: semiotica, teoria della letteratura e marxismo, a cura di A. Ponzio, Bari, Dedalo, 1977, p. 124.

¹¹⁰ Vedi J. A. Maravall, «Relaciones de dependencia e integración social. Criados, Graciosos y Pícaros», in, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, Editorial Crítica, 1990 pp. 12-14.

¹¹¹ Per una trattazione più approfondita delle tematiche legate al contesto sociale dell'opera si rimanda a I. Arellano, M. J. Usunáriz (Eds.), *El mundo social y cultural de La Celestina*, Madrid – Frankfurt, Iberoamericana - Vervuert, 2003; S. Gilman, *La España de Fernando de Rojas: panorama intelectual y social de la Celestina*, trad. cast., Madrid, Taurus Ediciones, 1978.

¹¹² Si veda M. Criado de Val (coord. por), *La Celestina y su contorno social, Actas del I Congreso Internacional sobre la Celestina*, Barcelona, Hispam, 1977.

sostanzialmente inerenti al comportamento da osservare in presenza delle donne e, in particolare, agli espedienti finalizzati alla conquista dei loro favori, riportando alla mente il ricordo delle tematiche legate alla misoginia ed al godimento dei piaceri sensuali. L'accesa derisione delle azioni e del pensiero del padrone da parte dei suoi servitori è una spia inequivocabile di una critica sociale che ha oramai abbandonato i toni bonari della parodia e dell'ironia, per lasciar spazio ad una ostilità che si manifesta soprattutto al livello della violenza e della ferocia verbale.

In queste figure di servi della Celestina, ritroviamo ancora il topos della dimensione materialista che caratterizza lo status sociale delle classi inferiori e che si manifesta attraverso l'esaltazione dei piaceri legati al cibo, all'agiatazza ed alla sessualità, ma non possiamo non rintracciarvi anche i segni di una nuova mentalità caratterizzata essenzialmente dalla costante ricerca di un'autonomia economica che vede nell'accumulazione del denaro la sua finalità precipua, giacché «en la Celestina las referencias al dinero tienen un papel clave»¹¹³.

Al conseguimento di tale indipendenza, tanto al livello sociale quanto economico, è sacrificato l'antico legame fondato sulla fiducia e la lealtà, al punto da giustificare le azioni immorali ed il risentimento feroce e subdolo¹¹⁴. È fuor di dubbio che ci troviamo in presenza di figure nettamente contrapposte a quelle che è possibile, invece, rintracciare nel teatro aureo e, più nello specifico, nel personaggio del *gracioso* calderoniano, nonostante possa essere individuata una serie di elementi,

¹¹³ Cfr. J. A. Maravall, «Relaciones de dependencia e integración social. Criados, Graciosos y Pícaros», cit. p. 16.

¹¹⁴ Si veda, a tal proposito, Á. Sánchez, «Mercantilismo, sociedad y algunos personajes de Celestina», in *Torre de Papel*, 4.3, 1994, pp. 59-71.

quali la comicità, il materialismo e le funzioni svolte, che solo in apparenza potrebbero consentire un accostamento tra questa figura e quella dei servi della Celestina. Se la denominazione stessa di quest'opera tanto la prima versione, quanto la seconda, intitolate rispettivamente – come abbiamo già accennato – *Comedia* e *Tragedia*, ci pone dinanzi alla necessità di stabilirne il genere d'appartenenza, non meno problematico è l'approccio nei confronti di una struttura che ricorre ad una forma drammatica *sui generis*, che stravolge lo schema della commedia attraverso la costante inadempienza delle norme ereditate dalla tradizione classica, e affronta lo svolgimento dell'azione ricorrendo non ad un modulo teatrale fisso, bensì ad un andamento diegetico che, se da un lato segue il ritmo degli avvenimenti, dall'altro è rallentato dalle pause costituite dalle considerazioni dei personaggi.

È, infatti, evidente come la pluralità stessa degli atti determini la lentezza dell'azione, insieme al ricorso al *topos* classico della riflessione interiore, che viene espressa mediante un periodare sentenzioso, cui si unisce la modalità esplicativa, e che determina un contrasto con l'intensità del dinamismo dato dal continuo movimento dei personaggi.

Ma se l'ambivalenza connaturata alla Celestina ne fa un'opera di difficile definizione che, pur non essendo presumibilmente destinata alla rappresentazione teatrale, ne fa comunque un testo predisposto alla lettura che stimola la partecipazione attiva del lettore, è nello stesso ambiente salmantino in cui essa prende forma, nonché nello stesso periodo, che inizia a farsi strada e ad affermarsi una letteratura drammatica che, nonostante codifichi le sue modalità d'espressione sulla base di schemi abbastanza semplici, tende a costituirsi quale forma ben determinata di spettacolo.

È ormai unanime il consenso dei critici nello stabilire che la figura di Encina (1468-1529) sia da considerare come quella del «patriarca del teatro

español»¹¹⁵. Sensibile all'eredità della tradizione autoctona e medievale, la produzione di Encina abbraccia elementi che possiamo ricondurre non solo al modello dei drammi liturgici, meglio noti come Autos Sacramentales, e sui quali egli modella la struttura e gli schemi delle sue *Églogas*, ma anche alle tematiche ed allo stile della poesia amorosa dei *Cancioneros*.

Pur potendo distinguere una produzione religiosa da una profana, è nel delinearsi della figura del *pastor* che rintracciamo l'elemento unificante dell'opera di Encina, e nel quale, allo stesso tempo, vediamo confluire due modalità stilistiche differenti che si riconducono alla duplice radice dei modelli enciniani, vale a dire l'*estilo pastoril* e quello *cortesano*.

Come afferma infatti Ruiz Ramón,

los personajes principales y casi únicos de sus catorce églogas son pastores, además, claro está, de los personajes evangélicos de las piezas de Navidad y Pasión. En la primera época llevan estos pastores nombres vulgares (Bras, Beneyto, Mingo, Pascuala, Gil); en la segunda época nombres menos populares y más literarios. Del mismo modo hay también una diferencia de lenguaje, conscientemente popular y realista en la primera época.¹¹⁶

Figura di grande importanza nell'ambito degli esordi del primitivo teatro castigliano, il *pastor* si caratterizza come personaggio

nacido en el cruce de tres tradiciones literarias: la que emerge del *Officium pastorum* inscrito en la liturgia navideña, la que tiene su origen en los *Idilios* de Teócrito y en las *Geórgicas* y *Bucólicas* virgilianas, y la que vive en las fiestas populares y en los ritos burlescos del carnaval¹¹⁷.

¹¹⁵ Cfr. A. Van Beysterveldt, *La poesía amorosa del siglo XV y el teatro profano de Juan del Encina*, Madrid, Insula, 1971, p. 211.

¹¹⁶ F. Ruiz Ramón, *Historia del teatro español, desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, Alianza Editorial, 1967, pp. 34-35.

¹¹⁷ Cfr. *Diccionario de la Comedia del Siglo de Oro*, cit., p.93.

Nell'ambito della drammaturgia spagnola, l'introduzione di tale personaggio coincide sostanzialmente con l'affermazione *dell'estilo pastoril* tra le innovazioni apportate, come abbiamo appena detto, da Encina¹¹⁸. Ci ritroviamo in presenza di una figura che ostenta connotati precisi già a partire dal costume¹¹⁹, ma è al livello linguistico che s'impone sulla scena sfruttando al massimo le sue possibilità espressive, attraverso l'uso del *sayagués*, una parlata dialettale della regione leonese la cui sperimentazione risale agli *Autos* medievali e alle *Coplas* di Mingo Revulgo¹²⁰.

È con queste premesse che tale lingua rustica viene poi assunta alla stregua di attributo essenziale del linguaggio rustico tipico di questo teatro e del suo protagonista, apportando, quindi, una localizzazione ben precisa di quest'ultimo dal punto di vista storico, linguistico e sociale¹²¹. L'effetto comico dirompente di questi artifici linguistici nasce non solo dalla proliferazione di neologismi comici ed usi arcaici del lessico, che ne

¹¹⁸ Per una trattazione più approfondita delle questioni relative alle innovazioni apportate da J. de Encina nel nascente teatro spagnolo, rimandiamo allo studio di M. Á. Pérez Priego, «Juan de Encina y el teatro de su tiempo» in J. Guijarro Ceballos (coord. por), *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999, pp. 139-145.

¹¹⁹ Il costume costituisce, senza dubbio, uno dei sistemi di segni extra-verbali più importanti del teatro aureo spagnolo, in quanto s'iscrive, all'interno dello spettacolo, quale strumento d'identificazione del personaggio e del contesto generale nel quale ha luogo l'azione. Il cosiddetto "teatro pre-lopesco" era caratterizzato da scarse risorse scenografiche e da un utilizzo ridotto dei costumi di scena, seppure il pubblico fosse abituato a riconoscere e distinguere il valore simbolico ed allusivo di un abbigliamento ridicolo (nel caso, ad esempio, delle *piezas breves*), il suo significato storico o, infine, quello allegorico (come nel caso degli *autos sacramentales*). A partire dal secolo XVII, invece, quando lo spettacolo teatrale si relaziona maggiormente con gli ambienti di corte e potenzia le sue possibilità scenografiche, il costume inizia ad assumere maggiore importanza e ad arricchire le risorse espressive dello spettacolo. Non è possibile, in questa sede, affrontare approfonditamente la questione dell'importanza del costume nelle rappresentazioni drammatiche del Siglo de Oro, né citare per esteso l'intera bibliografia sull'argomento. Rimandiamo, pertanto, alla consultazione basilare degli apporti critici presenti nel volume *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*, Cuadernos de Teatro Clásico, 13-14, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2007.

¹²⁰ Si veda J. M. Díez Borque, *Los géneros dramáticos en el s.XVI*, Madrid, Taurus, 1987, p. 21.

¹²¹ Per maggiori approfondimenti sulle caratteristiche del *sayagués* vedi C. Stern, «Sayago and sayagués in Spanish history and literature», in *Hispanic Review*, 29, 1961, pp. 217-37.

potenziano la natura risibile, ma anche dall'interferenza con la lingua colta degli altri personaggi¹²², profilando un dualismo significativo fra l'educazione e la raffinatezza espressiva dei ceti aristocratici che popolano i palazzi nobiliari, e la cosiddetta "cultura bassa" popolare dei ceti contadini¹²³. È proprio l'utilizzo di questo specifico registro linguistico che converte il *pastor* nel veicolo privilegiato per la trasmissione delle molteplici forme della comicità, della parodia e della burla.

In questo modo, dunque, accogliendo le suggestioni provenienti dal modello di Mingo Revulgo e della *Vita Christi* di Íñigo de Mendoza, Encina è in grado di codificare un personaggio drammatico che rappresenterà, da questo momento in poi, il prototipo del pastore rustico, connotandolo mediante un'identità sociale e linguistica ben definita, e facendone una figura ricorrente e imprescindibile del teatro spagnolo.

Alla determinazione e al riconoscimento di tale identità concorrono, dunque, non solo fattori di matrice linguistica e sociale, ma anche elementi non secondari che contribuiscono alla sua caratterizzazione iconografica, come, ad esempio, il cappuccio e la tunica di lana grezza, la *ramarra* (una casacca di pelo) e grossi sandali.

Tenendo conto di quanto appena detto, risulta evidente come non sia affatto gratuita l'osservazione secondo la quale, in virtù delle peculiarità del linguaggio e del comportamento, così come quelle inerenti al carattere comico ed alla funzione complementare nei confronti del padrone o, più

¹²² Il riferimento ad alcuni principi costitutivi della comicità linguistica operato in questa sede non è affatto casuale, in quanto rappresenta uno dei tratti caratterizzanti della figura del *gracioso* che analizzeremo in un secondo momento, a proposito dell'analisi dei procedimenti di elaborazione del comico verbale.

¹²³ Vedi anche A. del Río, «Figuras al margen: algunas notas sobre ermitaños, salvajes y pastores en tiempos de Juan del Encina», in J. Guijarro Ceballos (coord. por), *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, cit., pp. 147-161.

generalmente, delle classi nobili, rispetto alle quali il pastore si pone alla stregua di contraltare ideologico e sociale, questa figura possa essere considerata a tutti gli effetti quale antecedente drammatico della figura del *gracioso*.

La produzione teatrale di Torres Naharro (1485?-1520) si inserisce lungo il percorso evolutivo del teatro spagnolo già tracciato, in parte, dalla scuola di Encina e Fernández, la cui influenza si fa particolarmente evidente nell'uso dell'*introito*, un monologo comico separato dal corpo dell'opera e recitato dal *pastor*. Duplice è la funzione dell'introito nelle commedie di Torres Naharro: la prima corrisponde all'introduzione dell'argomento dell'opera, la seconda stabilisce un contatto tra la rappresentazione ed il pubblico¹²⁴. Come abbiamo appena detto, l'introito è recitato dal pastor, personaggio che si richiama alla tradizione teatrale anteriore, sebbene questa figura presenti alcune differenze rispetto a quella che ritroviamo nell'opera dei predecessori, essenzialmente nell'ambito dei toni bucolici, dai quali inizia a prendere le distanze, e in quello delle speculazioni incentrate sulle tematiche amorose.

Los impulsos primitivos de muchos de los personajes de Torres Naharro no son únicamente rasgos cómicos de personajes campesinos, sobre todo en el caso de tipos rústicos como los que recitan el introito, jardineros, pajes o bobos. En ellos se manifiesta un mudo de instintos genésicos vitales, pegados a la tierra, vigorosos y abiertos a todos los poderes de magia. Las manifestaciones de ese mundo dentro de la economía de todas estas obras son tan significativas que un lector consciente del papel desempeñado por la religión y el rito en el teatro primitivo se siente cerca de los orígenes.¹²⁵

¹²⁴ Vedi A. Hermenegildo, *Teatro Renacentista*, Madrid, Colección Austral, Espasa – Calpe, 1990, p. 158.

¹²⁵ Si vedano J. E. Gillet (Ed.), *Torres Naharro, «Propalladia» and Other Works of Bartolomé de Torres Naharro*, Bryn Mawr, Pennsylvania, 1946, vol III; O. H. Green (Ed.), *Torres Naharro and the Drama of the Renaissance*, The University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1961, p.567.

Nelle commedie di Torres Naharro, tuttavia, il *pastor* appare solo all'inizio dell'opera, stabilendo però un importante contatto con il pubblico che intrattiene raccontando alcune vicende della sua vita familiare o facendo un resoconto delle sue avventure amorose, per poi concludere l'introito con un riassunto della vicenda, narrando «graciosamente el argumento»¹²⁶, la cui esposizione è ravvivata dall'inserimento di moduli che ricordano il racconto tradizionale e le facezie dei proverbi popolari, una miscela sapientemente strutturata che conferisce al monologo del *pastor* una *vis comica* irresistibile.

Pur tenendo presente la lezione della tradizione drammatica medievale, l'opera di Torres Naharro risente in parte anche del modello proveniente dalla commedia italiana, che certo il drammaturgo aveva potuto conoscere ed assimilare durante la lunga permanenza in Italia, nel corso della quale egli elabora gran parte della sua produzione.

Figura fondamentale non solo per l'aspetto prettamente creativo della sua opera, ma anche per quello della teorizzazione di una precettistica drammatica, Torres Naharro lascia in eredità ai futuri drammaturghi del teatro aureo spagnolo una riflessione sui meccanismi e le forme drammatiche che trova la sua massima espressione nel *Prohemio* alla *Propalladia* del 1517, dove l'autore distingue due tipologie di generi della commedia: *a noticia* e *a fantasía*. La prima recupera i presupposti ed i contenuti della letteratura realistica mentre la seconda unisce, alle modalità d'intreccio della commedia italiana, un forte richiamo alla tradizione castigliana. È infatti sul tronco di un importante recupero dei modelli

¹²⁶ C. Blanco Aguinaga, J. Rodríguez Puértolos, I. M. Zavala, *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*, Vol. I, Madrid, Castalia, 1979, p. 212.

classici di Plauto e Terenzio che si coniuga, come abbiamo appena detto, al riferimento alla commedia umanistica, che Torres Naharro innesta le sue istanze d'innovazione legate alla scrittura dei testi in castigliano (e, dunque, né in italiano né in latino), ricorrendo, infine, al tradizionale ottosillabo rimato. Alla figura del *pastor* è, inoltre, dedicato un interessante studio di Cazal, al quale facciamo particolare riferimento per l'utilità dell'approccio metodologico adoperato, in base al quale vengono opportunamente analizzati, in primo luogo, i tratti caratteristici che contraddistinguono tale personaggio nel teatro di Badajoz e, in un secondo momento, le diverse funzioni drammatiche che questo svolge all'interno delle opere prese in esame, e che ne fanno, secondo la studiosa, una figura che preannuncia l'introduzione del *gracioso* nella *Comedia nueva* spagnola¹²⁷.

Cazal identifica, innanzitutto, tre categorie di caratteristiche appartenenti al *pastor* comico del teatro di Badajoz, in base ad un criterio che discerne fra la natura fisica (viene fatto particolare riferimento alla componente mimico-gestuale del personaggio), quella morale (cui appartengono elementi quali la superstizione, l'ingenuità, l'ignoranza, la stoltezza e la vanità) e, infine, quella espressiva (l'aggressività verbale). Successivamente, si procede analizzando le funzioni relative all'ambito drammatico (vale a dire il doppio registro della comicità che permette di distinguerla in passiva e attiva, e di cui avremo modo di parlare in seguito a proposito del comico), la funzione connessa al dialogo (che mette in relazione il *pastor* sia con il pubblico che con gli altri personaggi presenti sulla scena) e, infine, quella argomentativa (in quanto il *pastor*, oltre a

¹²⁷ F. Cazal, «Del *pastor bobo* al *gracioso*: el pastor de Diego Sánchez de Badajoz, in *Criticón* 60, 1994, pp. 7-18.

risultare fondamentale nell'evoluzione dell'intreccio, svolge ripetutamente il ruolo di presentatore dell'opera).

Cazal, quindi, conclude la sua analisi sostenendo che

el pastor cómico es una figura del pasado. Hemos podido comprobar sin embargo que existen afinidades entre el pastor cómico de Diego Sánchez y el gracioso de la comedia clásica. Más allá del parecido superficial que les da la coincidencia de varios rasgos genéricos, se asemejan sobre todo por su complejidad funcional. [...]. Pero hemos visto que una diferencia fundamental de estructura sigue separando al pastor de Diego Sánchez del gracioso: el pastor tiene una familia, y no tiene amo; el gracioso no tendrá familia, pero sí funcionará en relación con un amo¹²⁸.

Altra figura di grande importanza, alla luce dell'*excursus* storico che stiamo approntando sugli antecedenti della figura del *gracioso*, è certamente quella del portoghese Gil Vicente (1465-1536), le cui opere teatrali risalgono al periodo compreso tra il 1502 ed il 1536, e si caratterizzano, in primo luogo, per la natura bilingue dei testi in castigliano e portoghese. Secondo Teyssier, la scelta dell'una o dell'altra lingua era determinata dall'osservanza della tradizione letteraria, che inizialmente lo fa propendere per quella facente capo alla produzione di Encina e Fernández, linguisticamente connotata dal dialetto *sayagués* e, in un secondo momento, ormai padrone del proprio stile drammatico ed influenzato dalla lettura dei libri di cavalleria, lo spinge ad adottare, invece, la lingua castigliana. Secondo principio alla base della scelta linguistica di Gil Vicente è quello della verosimiglianza in virtù della quale, in un'opera in cui compaiono tanto personaggi portoghesi quanto altri spagnoli, il registro linguistico e l'idioma variano a seconda delle origini e

¹²⁸ Cfr. F. Cazal, «Del *pastor bobo* al *gracioso*: el pastor de Diego Sánchez de Badajoz», cit., p. 18.

dell'appartenenza sociale dei personaggi. Infine, Teyssier rintraccia il principio delle gerarchie letterarie che regolava il maggiore o minore prestigio fra le due lingue¹²⁹.

Quanto, infine, allo schema dei personaggi, notiamo come, nell'opera vicentina, coesista, accanto alla varietà linguistica delle forme e dei registri, anche l'elemento locale, caratterizzato dalla descrizione accurata e verosimile degli ambienti e dei costumi nobili, popolari ed ecclesiastici.

Per quanto concerne, invece, la figura del *simple*, la cui caratterizzazione più riuscita è quella riscontrabile nelle opere del cosiddetto *bando toscano* (Lope de Rueda, Alonso de la Vega e Juan de Timoneda)¹³⁰, fondamentali risultano gli apporti che derivano dalla tradizione teatrale fin qui tracciata, e che confluiscono nella costruzione e nell'adattamento di moduli drammatici inerenti all'azione principale, nonché dall'opportuno inserimento, all'interno di scene e quadri comici, di elementi autoctoni relativi alla tradizione folklorica e letteraria, particolarmente influente - secondo quanto dimostrato in uno studio ormai classico condotto da Chevalier negli anni Ottanta¹³¹ - nella Spagna dei secoli XV e XVI.

Il *simple*, pur ereditando alcune delle caratteristiche peculiari del suo predecessore, così come attributi provenienti da altre tradizioni drammatiche e non¹³², va via via distinguendosi dalla figura del *pastor*, fino a conformarsi definitivamente con un modello comportamentale che

¹²⁹ Si rimanda a P. Teyssier, *La langue de Gil Vicente*, Paris, Klincksieck, 1959.

¹³⁰ Per una trattazione più approfondita dell'argomento rimando allo studio condotto da H. Mérimée, *El arte dramático en Valencia, desde los orígenes hasta los principios del siglo XVIII*, trad. cast., Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1985.

¹³¹ Vedi M. Chevalier, *Tipos cómicos y folklore (Siglos XVI-XVII)*, Madrid, Edi-6, 1982.

¹³² Afferma, a tal proposito, E. Cancelliere: «questo tipo, da un lato, si può far risalire ai giullari, eredi dei mimi latini, dall'altro anticipa per qualche verso il *gracioso* del teatro del Secolo d'Oro e il *fool* shakespeariano», in Lope de Rueda. *I Pasos, Introduzione, traduzione e note*, Roma, Bulzoni, 1986, p. 18.

corrisponde ad un tipo ben preciso, e spostando la sua sfera d'azione dal contesto contadino (che, tuttavia, continua a costituire il suo ambiente d'origine) a quello urbano¹³³. Come afferma, a proposito della produzione drammatica di Lope de Rueda, Marín Martínez, si tratta di personaggi che

reunían en la tradición folclórica un haz de rasgos que los había convertido en máscaras estereotipadas y tópicas, sin que Rueda las modificase en modo alguno; por el contrario, aprovechó todo ese caudal de protagonistas de dichos e historietas tradicionales perfectamente conocidas por su público¹³⁴.

Nel panorama teatrale spagnolo del secolo XVI si assiste, nella decade compresa tra gli anni '40 e '50, all'irruzione sulle scene delle opere di Lope de Rueda (1510?-1565), uomo di teatro a pieno titolo, che vive della sua attività ed ad essa si dedica costantemente. Principio fondamentale della sua opera teatrale è quello secondo cui, come afferma Ruiz Ramón,

lo importante es divertir a las gentes y tener a mano un nutrido repertorio de obras teatrales. Y en una obra teatral, si quiere conseguir el aplauso del público, satisfaciendo su gusto, es más importante llenarla de pasos graciosos que provoquen la carcajada que no construirla según las reglas del arte.¹³⁵

Alla produzione di Lope de Rueda riportiamo un totale di cinque commedie, tre *coloquios pastoriles*, due *Autos*, una farsa e dieci *Pasos* che diventano ventiquattro se ad essi aggiungiamo quelli inseriti all'interno delle commedie, che recuperano le tematiche del modello italiano, ma la cui azione principale è costantemente interrotta per consentire

¹³³ Cfr. M. V. Diago, «El simple, un precedente de la figura del donaire en el siglo XVI», in *Criticón*, 60, Toulouse, 1994, p.20.

¹³⁴ J. M. Marín Martínez, «Invención y fuentes de los *Pasos* de Lope de Rueda», in *Anuario de estudios filológicos*, vol.9, 1986, p. 170.

¹³⁵ Cfr. F. Ruiz Ramón, *Historia del teatro español, desde sus orígenes hasta 1900*, cit. p. 97.

l'inserimento di brevi scene comiche. Tre sono i pilastri della comicità scenica ideata da Lope de Rueda: l'episodico, il ritmo colloquiale dei dialoghi e i personaggi servili, i cosiddetti *criados*. Il realismo di questo teatro poggia essenzialmente sulla caratterizzazione linguistica e su quella degli ambienti e dei personaggi delle sue opere. È, dunque, per queste ragioni che si attribuisce al nostro la capacità ed il merito di aver trasformato questi brevi episodi comici e burleschi in espressioni degne del rango letterario e drammatico, al punto da consentirne la fissazione in quanto nuovo genere teatrale.

Come afferma opportunamente Cancelliere,

queste brevi scene dialogate facevano parte, in un primo momento, di una *pièce* teatrale più ampia, *comedias* o *coloquio pastoril*, la cui azione ad un certo punto si distendeva attorno ad un episodio di grande effetto comico per poi rientrare nella trama del racconto principale. Il carattere sempre più complesso ed autonomo di queste brevi scene e la maggiore approvazione del pubblico fecero sì che si potessero staccare per rappresentarle intercalate in altre *comedias* o *coloquios*, tra un atto e l'altro, oppure come prologo, o a quanto pare addirittura in spettacoli che solo di queste brevi scene comiche si componevano.¹³⁶

Protagonista indiscusso di questo genere è il *bobo* o *simple*, le cui origini risalgono ai mimi dell'antichità classica, ai personaggi della commedia greco-romana, nonché i giullari e, più in generale, tutte quelle figure connesse alla comicità popolare. Il *bobo* appartiene generalmente alle classi sociali più infime, quasi sempre un servo o uno studente di umili origini, che si connota essenzialmente come un personaggio ridicolo, protagonista ma anche vittima di equivoci e di inganni a causa tanto della sua indole ingenua, quanto della sua scaltrezza. In realtà, «su credulidad no responde a

¹³⁶ Vedi E. Cancelliere, *Lope de Rueda. I Pasos*, cit. p. 13.

inocencia o bondad, sino a una considerable cortedad mental, que le conduce a aceptar a pié de letra, con todas sus implicaciones, cualquier mensaje»¹³⁷.

La comicità del *bobo* è un fenomeno che abbraccia l'intera sua figura, tanto al livello dell'espressività fisica quanto a quello dell'espressività caratteriale e linguistica. In questo personaggio, infatti, confluiscono fattori riconducibili alla comicità mimico-gestuale del corpo, all'improvvisazione ed ai giochi scenici, elementi di fondamentale importanza che s'inseriscono nell'ambito del sottotesto fisico-gestuale che partecipa, in maniera attiva, alla costruzione della rappresentazione, ma anche fattori che rimandano ad una comicità verbale di cui possiamo rintracciare dei validi antecedenti nel teatro spagnolo delle origini. Questo tipo di comicità è enfatizzato da Lope de Rueda grazie all'abbandono del verso e alla propensione per l'uso della prosa dialogata che, ricordando le modalità espressive del registro colloquiale, ripropone la vivacità e l'esuberanza dei dialoghi popolari. Anche il *bobo* si connota, come carattere, recuperando quelle peculiarità che abbiamo già visto nei personaggi di cui si è già discusso in precedenza e che, come lui, appartengono ad un basso livello sociale e culturale, ovvero la particolare propensione per gli aspetti materialistici dell'esistenza ed il disconoscimento di quelli legati invece alla spiritualità.

Il bisogno del cibo, il desiderio di soddisfazione delle pulsioni sessuali, la ricerca delle agiatezze, l'accumulazione di denaro tornano, ancora una volta, ad imporsi sulla scena.

¹³⁷ Vedi F. González Ollé y V. Tusón, *Lope de Rueda, Pasos*, Introducción y notas, Madrid, Cátedra, 1988, p. 29.

A partire dagli inizi del secolo scorso, si è diffusa una corrente di pensiero presso la critica letteraria ispanista secondo la quale il rapporto tra la Commedia dell'Arte italiana ed il teatro spagnolo del secolo XVI andasse interpretato sulla base di una linea di sviluppo evolutivo che prendeva le mosse dalla supposta presenza, a Siviglia, nel 1538, di una compagnia di comici italiani guidati da un tale Mutio. Promotori di tale premessa teorica, il cui risultato più evidente è stato l'insistenza, per lungo tempo, sulla presunta influenza determinante della Commedia dell'Arte italiana sul teatro spagnolo della prima metà del Cinquecento, furono Cañete¹³⁸, Sánchez Arjona¹³⁹ e Stiefel¹⁴⁰, tesi poi continuata dagli studi di Rennert¹⁴¹ e, più tardi, resa celebre dal noto volume di Arróniz sull'influenza italiana nella formazione della comedia spagnola¹⁴².

Fulcro di queste teorie è sostanzialmente l'idea secondo la quale la codificazione dei *Pasos* di Lope de Rueda poggiava, in realtà, sul modello che questi avrebbe desunto dall'imitazione della recitazione all'improvviso e della messinscena dei *lazzi*. Una revisione critica del problema è stata inizialmente affrontata, negli anni Ottanta, da Sentaurens¹⁴³, il quale ha identificato, nella fantomatica figura di Mutio, quella di un Curzio tesoriere della compagnia di Ganassa, presente a Siviglia non nel 1538 bensì nel 1583. Una volta definite correttamente le coordinate della formazione della

¹³⁸ M. Cañete, «Lope de Rueda y el teatro español a mediados del siglo XVII», in *Almanaque de la Ilustración Española y Americana*, 1884, pp. 32-42.

¹³⁹ J. Sánchez Arjona, *El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1887, rist. in ed. facs., Sevilla, CAT-Padilla libros, 1990, p. 43.

¹⁴⁰ A. L. Stiefel, «Lope de Rueda und das italienische Lustspiel», in *Zeitschrift für Romanische Philologie*, XV, 1891, pp. 183-216 e 318-343.

¹⁴¹ H. A. Rennert, *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, New York, The Hispanic Society of America, 1909, p. 21 e p. 29.

¹⁴² O. Arroniz, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos, 1969.

¹⁴³ J. Sentaurens, *Seville et le Théâtre. De la fin du Moyen Âge à la fin du XVII siècle*, Lille-Bordeaux, 1984.

comedia spagnola, è stato possibile abbandonare la strada della dipendenza vincolante di questa nei confronti della *Commedia dell'Arte* italiana, e affrontare invece il panorama della nascita del teatro nazionale spagnolo alla luce di fattori tra cui, ad esempio, la comparsa delle prime compagnie, l'imitazione del teatro erudito italiano e le trasformazioni di quello autoctono religioso.

Rappresentative di questa nuova tendenza degli studi critici sono le ricerche affrontate dal gruppo di lavoro dell'Universidad de Valencia, diretto dal professore Oleza, il cui punto di partenza imprescindibile è stato quello di dimostrare la realtà e l'importanza di un processo di formazione della pratica scenica spagnola sulla base del principio di una sostanziale autonomia¹⁴⁴. È pur vero, ad ogni modo, che l'influenza italiana costituisce un fattore determinante innegabile nella formazione del teatro aureo spagnolo. Basti pensare alle figure di Encina e Torres Naharro, ed alle influenze che gli spettacoli della *Commedia dell'Arte* hanno apportato negli anni compresi tra il 1574 ed il 1587, seppure questo non implichi che, come osserva Oliva, che «antes de 1574 no tubiera llegado a España cómicos italianos, sino que lo hicieron de forma esporádica y con motivos muy concretos»¹⁴⁵.

Non è possibile affrontare in questa sede una descrizione esauriente delle forme e dei personaggi che caratterizzano la *Commedia dell'Arte*, ed è per questa ragione che ci limitiamo a mettere in evidenza quei fattori che più si prestano ad arricchire la nostra indagine sugli antecedenti del *gracioso*

¹⁴⁴ AA.VV. «La génesis de la teatralidad barroca», in *Cuadernos de Filología. Literatura. Análisis* III, 1-2 (1981); AA.VV. *Teatro y prácticas escénicas*. I. *El Quinientos valenciano*, Valencia 1984; II. *La Comedia*, London-Valencia 1986; AA.VV. *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, Valencia 1991.

¹⁴⁵ C. Oliva, «Tipología de los *Lazzi* en los Pasos de Lope de Rueda», in *Criticón*, N° 42, p. 65.

calderoniano¹⁴⁶. Partendo da alcune osservazioni generali, possiamo affermare che la Commedia dell'Arte era basata su una combinazione di dialogo ed azione, non sulla sola pantomima. Anche l'elemento farsesco, così come quello legato all'espedito dell'equivoco, è in buona parte basato sul dialogo, anche se è probabile, come affermano alcuni, che inizialmente queste scene fossero affidate per intero al movimento fisico. Per quanto concerne, più nello specifico, l'aspetto connesso alla comicità linguistica dei personaggi, è interessante sottolineare un elemento di grande importanza, connesso alle specifiche modalità espressive che contraddistinguono quest'esperienza teatrale, e che consisteva in un espedito drammatico grazie al quale, sostiene Fiorino, la Commedia dell'Arte

portò sulle scene attori che, a seconda dei personaggi e dei ruoli, parlavano dialetti diversi cosicché risultava davvero difficile a chi assisteva allo spettacolo non identificarsi in un conterraneo di cui si apprezzavano l'incisivo realismo linguistico e le sottili sfumature che solo il dialetto era in grado di comunicare¹⁴⁷.

Altra caratteristica della Commedia dell'Arte è l'effetto che deriva dalla presentazione di un gruppo di personaggi legati da stretti rapporti d'interdipendenza. L'utilizzo degli stessi, per parti molteplici e differenti, è un fatto molto singolare che richiede una riflessione sul problema che concerne le varie modalità con cui il drammaturgo può presentare i suoi personaggi. Il metodo usato dalla Commedia dell'Arte prevede che il

¹⁴⁶ Per una trattazione più approfondita delle forme e dei personaggi della Commedia dell'Arte rimandiamo a: C. Molinari, *La Commedia dell'Arte*, Milano, Mondadori, 1985; E. Petraccone, *La commedia dell'arte: storia, tecnica, scenari*, R. Ricciardi, 1927; F. Marotti, *La Commedia dell'arte: storia, testi, documenti*, M. Bulzoni, 1970 e A. Nicoll, *Il mondo di Arlecchino*, trad. it., Milano, Bompiani, 1980.

¹⁴⁷ Cfr. C. Fiorini, *Maschere italiane: i volti della Commedia dell'Arte*, Firenze, cit., p. 34.

personaggio mantenga il proprio nome, il costume e le caratteristiche principali, ma vada via via presentato in circostanze diverse ed in diversi rapporti con gli altri, pur mantenendo un'identica personalità: abbiamo, quindi, la presentazione drammatica di personalità accumulative.

Altro carattere essenziale di questo teatro, come è noto, è quello relativo alla tecnica drammatica dell'improvvisazione¹⁴⁸. La Commedia dell'Arte, infatti, pone dinanzi allo spettatore un'azione contruita intorno ad un gruppo di dieci, dodici personaggi, al cui centro troviamo generalmente quattro figure: due vecchi e due zanni, cioè i servi, tutti col volto coperto da una maschera¹⁴⁹. La divisione per coppie non risponde ad un meccanismo dettato dalla casualità, dal momento che essa determina innanzitutto un immediato vantaggio pratico nello svolgersi del dialogo.

Le maschere erano funzionali ad uno schema drammaturgico legato a una lunghissima tradizione che si fa risalire alla commedia ellenistica, proseguire nel teatro romano (Plauto soprattutto) e sopravvivere in alcune forme farsesche e carnevalesche medievali. In questa tradizione, i tipi fissi restituivano allo spettatore una serie di personaggi e situazioni immediatamente riconoscibili. Per questo i personaggi e le maschere della Commedia dell'Arte, nella loro varietà, erano riconducibili a tre grandi categorie¹⁵⁰.

All'inizio della Commedia dell'Arte il tipico servo si chiamava Zanni, o il suo nome era preceduto da Zan. È probabile che dapprincipio Zanni dominò la scena nelle parti comiche, ma presto dovette dividere le sue glorie con servi di tipo diverso e, mentre il suo nome rimaneva alla stregua di termine generico, lui fu gradualmente costretto a cedere il posto ad altri.

¹⁴⁸ A tal proposito si rimanda a R. Henke, *Performance and Literature in the Commedia dell'Arte*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, in particolare pp. 12-30.

¹⁴⁹ Si veda G. Oreglia, *The Commedia dell'Arte*, New York, Taylor & Francis, 1968, in particolare pp. 56-127.

¹⁵⁰ Cfr. C. Bernardi, C. Susa, *Storia essenziale del teatro*, cit. p. 150.

Iconograficamente può essere individuato da connotati quali il costume largo ed il cappello a tesa larga o a punta, diverso da quelli degli altri servi. Si presenta con le fattezze di un *clown*, un po' rozzo e goffo, che è solito ingannare o essere ingannato dagli altri. A differenza di Arlecchino, non rivela un particolare senso del comico e porta spesso rancore, e la sua funzione è generalmente determinata dalle esigenze sceniche.

Nel teatro della Commedia dell'Arte, il riso fu l'elemento essenziale ma, molto spesso, gli episodi tesi al preciso scopo di far ridere non s'inserivano nell'intreccio e risultavano isolati, interrompendo lo svolgimento dell'azione principale o formando l'allegria conclusione di ogni atto.

A volte sono brevi, e recitati da un solo attore, ma alle volte narrano una vicenda a sé e possono svilupparsi in intermezzi che separano un atto dall'altro. Pubblico ed attori evidentemente si divertivano nel vedere le prime due parti delle commedie concludersi con scene di comico trambusto. Nel cercare di valutare la parte comica, dobbiamo ricordare, innanzitutto, che l'effetto di questi intermezzi dipendeva dalla abilità degli attori e, in secondo luogo, che non conosciamo le parole da cui traevano vigore le scene nelle quali i canovacci riportano solo indicazioni sommarie. Due fra le trovate più interessanti sono quelle della ripetizione e del furto; in ogni caso, però, la comicità deriva non da situazioni concepite naturalisticamente, ma dalla stilizzazione delle azioni.

Le scene comiche si armonizzano, quindi, perfettamente con l'evidente formalismo dell'intreccio centrale e, a loro modo, costituiscono un parallelo con lo svolgimento, che obbedisce ad uno schema matematico.

Il ricorso continuo a situazioni familiari contribuisce al conseguimento dello stesso fine. Gli scrittori degli scenari tentavano, ben di rado, d'introdurre novità sulla scena, preferendo piuttosto escogitare variazioni su effetti già collaudati¹⁵¹. L'abilità istrionica costituisce, inoltre, l'elemento principale di cui bisogna tenere conto nell'esaminare quest'aspetto della Commedia dell'Arte.

Fatte queste debite premesse (che, tuttavia, non pretendono affatto di esaurire la totalità e la complessità delle questioni cui abbiamo fatto riferimento), assumiamo il principio teorico secondo cui il *gracioso* va inteso come naturale evoluzione dei personaggi detentori della funzione comica, presenti nella produzione teatrale spagnola degli esordi e, a loro volta, eredi di caratteristiche affini a quelle di modelli della tradizione letteraria e drammatica precedente.

¹⁵¹ Si rimanda a A. Evangelista, *I canovacci della Commedia dell'arte*, Torino, Einaudi, 2007.

CAPITOLO SECONDO

BASI TEORICHE E METODOLOGICHE PER L'ANALISI DEL *GRACIOSO* CALDERONIANO

1. Questioni teoriche e metodologiche per un approccio alla drammaturgia aurea.

Per concludere questa fase preliminare dedicata allo studio delle coordinate teoriche fondamentali per procedere all'analisi dei testi calderoniani, non resta che chiarire, seppure schematicamente, quelle basi metodologiche indispensabili che consentono di comprendere la drammaturgia aurea e di muoversi al suo interno, senza cadere nell'equivoco delle false interpretazioni. Per questo motivo, è opportuno affrontare, nello specifico, due problematiche assai complesse: innanzitutto, quella inerente all'adozione delle modalità d'analisi che intendiamo adattare per realizzare un approccio metodologico alla drammaturgia calderoniana e, in secondo luogo, quella relativa alla tassonomia dei generi (e dei relativi sottogeneri) teatrali che strutturano l'imponente edificio della *Comedia Nueva* all'apice della sua diffusione nel corso del Siglo de Oro.

L'esigenza di adottare un metodo di analisi obiettivo e scientificamente valido, da applicare allo studio del vastissimo corpus ereditato dal teatro aureo spagnolo nasce, negli ultimi decenni, per far fronte ad alcune tendenze radicatesi nell'ispanistica ed accomunate da una postura ideologica fuorviante, seppure per una serie di motivi differenti. Questo nuovo approccio, del quale possiamo considerare rappresentativi alcuni degli studi condotti da Arellano¹, Vitse² e Ruiz Ramón, richiama

¹ Sono diversi gli studi di I. Arellano ai quali si farà più volte riferimento nel corso del capitolo. Tuttavia, si può considerare, quale punto di riferimento, un testo in particolare che riassume la linea di ricerca adottata in questi studi, ovvero *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de*

l'attenzione sulla necessità di recuperare, nella maniera più coerente possibile, quei codici convenzionali di emissione e di fruizione che regolano tutti i processi del meccanismo sul quale si basano la comunicazione e l'interazione fra autore, pubblico e scena nell'universo del teatro aureo spagnolo, a partire, cioè, dalla fase di ideazione e creazione dei testi (la cui finalità essenziale è la messinscena) e arrivando, infine, alla rappresentazione. A tal proposito, ci sembra significativa l'affermazione di Arellano secondo il quale «un principio que parece básico es la necesidad de recuperar los códigos de emisión de la Comedia Nueva, y adaptarlos a nuestra lectura e interpretación»³.

A ridosso di queste osservazioni preliminari, non bisogna prescindere dal principio basilare secondo il quale la fase di ideazione e creazione dei testi, nonché il momento della loro rappresentazione e, non ultimo, quello della fruizione da parte del pubblico, si realizzano tutti in virtù di un sistema convenzionale di codici e di norme unanimemente condivisi e mantenuti vigenti, di cui gli spettatori hanno consapevolezza quanto i drammaturghi stessi, e che strutturano la drammaturgia della *Comedia Nueva* nella sua interezza⁴. Come afferma, infatti, Díez Borque,

Hay que tener presente que el espectador del XVII no busca la novedad ni consecuentemente, encuentra novedad en la puesta en escena, sino que va a ver lo conocido, o sea, hay un acuerdo tácito entre escenario y espectador, con lo que se reduce la equivocidad esencial del signo escénico, a la vez que se aumentan las posibilidades de reconocimiento⁵.

Oro, Madrid, Gredos, 1999, dove lo studioso opera una ricostruzione dell'insieme di codici teatrali e culturali che regolano il sistema della drammaturgia aurea spagnola.

² Si vedano M. Vitse, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1990 e «Notas sobre la tragédia áurea», *Criticón*, 23, 1983, pp. 15-33.

³ I. Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 114.

⁴ A tal proposito, si veda anche il saggio di M. G. Profeti, «Da Lope a Calderón. Codificazione teatrale e destinatari», in *La vil quimera de este monstruo cómico. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Università degli Studi di Verona, Kassel, Reichenberger, 1992, pp. 21-31.

⁵ Cfr. J. M. Díez Borque, «Aproximación semiológica a la escena del teatro del Siglo de Oro», in *Semiología del teatro*, J. M. Díez Borque, L. García Lorenzo (Eds.), Barcelona, Planeta, 1975, p. 55.

Accanto alla necessità di ricostruire i meccanismi che regolano tali convenzioni teatrali, non va altresì trascurata l'assunzione di una prospettiva critica che prenda in considerazione fattori quali la molteplicità e la complessità delle diverse tipologie drammatiche nelle quali si articola il vasto universo del teatro aureo spagnolo, dal momento che, ad ogni genere dal quale esso è composto, appartiene un sistema di convenzioni specifiche che ne regolano la struttura e le modalità di fruizione, e che non si può pretendere di applicare in maniera indiscriminata all'intero corpus della *Comedia Nueva*, senza che questo determini un approccio critico incompleto e, talvolta, fuorviante. Per questo motivo, ci sembra opportuno adottare i presupposti di una prospettiva metodologica secondo la quale

Concebir la «comedia» del Siglo de Oro como un todo homogéneo impide hacerse cargo de la variedad de una fórmulas dramáticas sustentadas, ciertamente, en una base común, pero divergentes en muchos aspectos esenciales. Hay distintos subgéneros, sometidos a convenciones diversas: la interpretación de una obra habrá de tener en cuenta el peculiar sistema de convenciones que la estructura⁶.

Non è, dunque, fittizio né secondario operare le dovute distinzioni sulla base dell'appartenenza ai diversi generi che strutturano il sistema drammatico aureo, poiché questo consente di individuare, insieme alle convenzioni che ne permettono il funzionamento, anche l'orizzonte delle aspettative del pubblico, evitando così di incorrere nel rischio degli anacronismi critici, per effetto dei quali si può, innanzitutto, travisare l'effettiva natura della pièce e, in secondo luogo, proporre un'interpretazione incongruente che non corrisponde realmente alla

⁶ I. Arellano, «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», in *Cuadernos de teatro clásico*, 1, 1988, p. 28.

struttura convenzionale in virtù della quale è stata concepita a suo tempo.

Come sostiene opportunamente Vitse,

Es necesario partir de la insuficiencia patente, frente al ingente acervo teatral del Siglo de Oro, de las clasificaciones decimonónicas por fuentes, “materias”, temas, motivos u otros criterios más o menos confusionistas.

A la hora de decidir si una obra pertenece o no a la esfera de la tragedia, es preciso salir del impresionismo de las aproximaciones empíricas y, ayudándose del esfuerzo taxonómico de los especialistas de la teoría literaria, intentar revivificar, sistematizándolas, las intuiciones certeras, aunque incompletas, de los teóricos del Siglo de Oro⁷.

La rigidità delle posizioni critiche nei confronti di tale produzione teatrale non condiziona soltanto il processo d'interpretazione dei testi ma anche il giudizio sulle competenze degli autori e sulle loro scelte compositive. La polemica sulla conoscenza delle cosiddette norme aristoteliche e sulla loro applicazione da parte dei drammaturghi non tiene conto della diversa lettura che essi operavano della *Poetica* rispetto ai precettisti, né tantomeno delle esigenze pratiche richieste dalla messinscena e dalla ricezione da parte del pubblico.

Esiste, in Spagna, un divario problematico fra la normativa teatrale difesa dagli accademici – con la rigidità delle sue teorizzazioni ed i vincoli dettati dal rispetto di un canone astratto la cui applicazione non riscontrava i favori del pubblico – e la tecnica drammatica adoperata dai drammaturghi, che non si contrappone in maniera ostile alle teorie aristoteliche ma, al contrario, muove da esse per poi svilupparsi secondo le esigenze della rappresentazione e della tecnica teatrale in generale⁸; si

⁷ M. Vitse, «Notas sobre la tragédia áurea», cit. pp. 15-16.

⁸ Sulle problematiche inerenti al rispetto delle norme aristoteliche e all'emancipazione dei drammaturghi spagnoli nei confronti della precettistica di stampo classicista si veda ancora F. Rúiz Ramón, *Calderón nuestro contemporáneo. El escenario imaginario*, cit., in particolare le pp. 37-41.

tratta, sostanzialmente, della dicotomia arte/uso centrale nella costruzione dell'*Arte Nuevo* di Lope. La lettura della *Poetica* di Aristotele era sì imprescindibile per i drammaturghi del Siglo de Oro e, tuttavia, mediata dalle esigenze del pubblico ed interpretata alla luce di una tecnica teatrale che si adeguasse ai presupposti estetici, ideologici e strutturali della drammaturgia aurea. La necessità di stabilire dei criteri validi, funzionali alla costruzione di un'esatta tassonomia dei generi teatrali del Siglo de Oro, si coniuga, da un lato, allo studio dei principi che regolano la precettistica drammatica aurea, dall'altro all'effettiva natura della *Comedia Nueva*, che è poi concretamente il risultato della pratica teatrale dei drammaturghi dell'epoca, consapevoli delle norme canoniche propugnate dai teorici ma, allo stesso tempo, attenti alle effettive esigenze della messinscena ed al giudizio inappellabile del pubblico⁹. Il perno della questione è, dunque, costituito dalla scelta di applicare o, al contrario, di ignorare i principi che strutturano le convenzioni drammatiche formulate sulla base delle cosiddette norme aristoteliche, e la cui codificazione rappresenta una delle questioni estetiche più dibattute a partire dal secolo XVI. Osserva, a tal proposito, M. G. Profeti:

Mi pare inutile sottolineare come da parte degli scrittori di teatro, dietro la disinvoltura e la disobbedienza alle antiche norme aristoteliche, ci sia una grande consapevolezza teorica. Il richiamo alla natura, alla *varietas*, ecc., fonda la nuova estetica del barocco servendosi di tutti gli strumenti a disposizione dell'autore, ivi incluso il richiamo alla generale aspettativa del pubblico, alibi più che momento effettivamente cogente¹⁰.

⁹ Sulle problematiche relative all'identificazione delle categorie sociali che componevano l'insieme eterogeneo del pubblico che assisteva alle rappresentazioni del teatro aureo spagnolo si veda J. M. Díez Borque, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Bosch, 1978, in particolare pp. 140-167.

¹⁰ Cfr. M. G. Profeti, «Da Lope a Calderón: codificazione teatrale e destinatari», in *La vil quimera de este monstruo cómico*, cit., p. 26.

In maniera funzionale alla finalità specifica del nostro lavoro, tracciamo adesso le coordinate essenziali utili a delineare un quadro sintetico che racchiuda gli elementi fondamentali della precettistica drammatica in Spagna, così come essa si è andata sviluppando all'incirca dalla seconda metà del secolo XV fino all'epoca in cui s'inserisce il teatro calderoniano. Nel corso del Medioevo e ancora all'inizio del Rinascimento, vigeva incontrastata una visione teorica tradizionale in base alla quale – secondo quanto aveva postulato Diomede – il fattore discriminante in funzione di cui si operava una distinzione fra tragedia e commedia era individuato principalmente nella conclusione dell'azione drammatica, infelice nel primo caso e lieta nel secondo.

La tardiva diffusione della *Poetica* aristotelica in Spagna – e l'assenza, di conseguenza, del dibattito teorico che ad essa si accompagnava, come accadeva, ad esempio, in Italia – non ha determinato, ad ogni modo, l'assenza di fondamenti estetici sulla teoria dei generi teatrali che, al contrario, si erano diffusi nel tempo grazie al lavoro dei filologi, testimoniato dalla profusione dei commentari, in particolare sulla drammaturgia comica di Terenzio e su quella tragica di Seneca. Come afferma Newels, «en dichos comentarios – así como en los que les siguieron por el mismo camino en el siglo XVI – confluyen las ideas sobre el teatro de Donato-Evancio, como fuente principal, de Teofrasto, Svetonio y Diomedes, así como de Quintiliano y Cicerón»¹¹.

Prima che la diffusione e l'influenza esercitata dalla *Poetica* di Aristotele condizionassero la produzione e la riflessione teorica sui generi drammatici e, più in generale, sulla poesia nel Cinquecento, quindi, vigeva già in Spagna una teoria sulla commedia e la tragedia basata sulle

¹¹ M. Newels, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro. Investigación preliminar a la teoría dramática en el Siglo de Oro*, Londres, Tamesis Books, 1974, p. 70.

formule e le affermazioni delle *Auctoritates* e riassunta dal Pinciano nella *Philosophia antiqua poética* del 1596¹². L'effettiva diffusione del trattato aristotelico costituisce, infatti, un fenomeno che si va affermando progressivamente nella seconda metà del secolo XVI, dal momento che non si può parlare di una sua reale conoscenza se non in seguito alla pubblicazione dei vari commenti ed annotazioni ad opera dei trattatisti italiani¹³. Fra questi, godevano di maggiore diffusione, in Spagna, quelli curati da Robortello (1548) e da Castelvetro (1570), una presenza affiancata, tuttavia, dall'altrettanto influente filosofia neoplatonica, sulle cui basi teoriche si fondava gran parte della riflessione critica dell'epoca nei distinti ambiti della produzione letteraria. Infatti, secondo quanto asserisce M. Carlson¹⁴, osserviamo come in epoca rinascimentale i rapporti fra Italia e Spagna mantengano una certa intensità, dovuta non solo a ragioni politiche ma anche di natura prettamente culturale; è quanto si verifica, effettivamente, nell'ambito della speculazione teorica che interessa le questioni inerenti alla teoria letteraria.

È imprescindibile fare riferimento alle tappe essenziali della trattatistica letteraria cinquecentesca in Italia per comprendere a pieno gli sviluppi di quella spagnola, pertanto è utile individuare, da un lato, le tendenze e le questioni principali che caratterizzano tale speculazione normativa nel corso del XVI secolo, dall'altro l'eredità delle concezioni classiche che possiamo riscontrarvi¹⁵. Recuperando, ancora una volta, le riflessioni di

¹² A partire da questo momento, si farà riferimento all'edizione della *Philosophia Antigua Poética* curata da Alfredo Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1953.

¹³ Sulla ricezione della *Poetica* aristotelica e la riflessione estetica originatasi da essa a partire dal secolo XVI, si veda F. Cornillat, U. Langer, «Storia della poetica del XVI secolo», in Jean Bessière, Eva Kushner, Roland Mortier, Jean Weisgerber (a cura di), *Storia delle poetiche occidentali*, trad. it., Roma, Metemi, 2001, pp. 123-133.

¹⁴ Vedi, M. Carlson, *Teorie del teatro. Panorama storico e critico*, Bologna, Ed. Il mulino, 1988, p. 79.

¹⁵ Per una panoramica completa della trattatistica italiana rinascimentale si rimanda a *Trattati di Poetica e Retorica del Cinquecento*, a cura di B. Weinberg, Bari, Laterza, 1970.

M. Carlson, se volessimo tracciare una parabola della precettistica teatrale durante il Rinascimento, ci accorgeremmo che «è essenzialmente la storia della riscoperta di Aristotele, dell'affermarsi della sua *Poetica* come punto di riferimento fondamentale nella teoria drammatica e dei tentativi di collegare quest'opera alla tradizione critica consolidata»¹⁶.

La diffusione della *Poetica* aristotelica comporta una serie di conseguenze delle quali è opportuno tenere conto per comprendere a pieno gli sviluppi e l'articolazione dei principi che costituiscono i fondamenti teorici essenziali della precettistica drammatica del Siglo de Oro¹⁷. Tra queste conseguenze, particolare rilievo assumono innanzitutto la revisione e la successiva rifondazione delle teorie tradizionali e, in secondo luogo, la riflessione incentrata sull'analisi delle distinte funzioni della tecnica drammatica, su quella relativa al significato dell'azione rappresentata e sulle specificità strettamente connesse alla formulazione del linguaggio teatrale in tutti i suoi aspetti, ovvero verbale, visivo e mimico-gestuale. La precettistica letteraria aurea, seppur in gran misura debitrice nei confronti di quella italiana di un impianto teorico improntato sul sistema della speculazione aristotelica, ne assorbe, tuttavia, solo parzialmente il modello formale, mantenendo, piuttosto, forti legami con la scuola neoplatonica e con quella oraziana¹⁸.

Se, dunque, lo stimolo fondamentale che alimenta la riflessione dei teorici spagnoli sulla *Poetica* aristotelica va rintracciato nella diffusione degli studi e dei trattati ad opera degli italiani, non si può tuttavia

¹⁶ Cfr. Marvin Carlson, *Teorie del teatro. Panorama storico e critico*, cit., p. 59.

¹⁷ Per un panorama degli studi dedicati alla precettistica aurea, si rimanda a M. Newels, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro. Investigación preliminar a la teoría dramática en el Siglo de Oro*, cit. e F. Sánchez Escribano, A. Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Gredos, Madrid, 1972.

¹⁸ A proposito dell'influenza esercitata da Orazio sulle poetiche prodotte in Spagna nei secoli XVI e XVII, si veda A. García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna, 2. Teoría poética del Siglo de Oro*, Murcia, Universidad de Murcia, 1980.

prescindere dal considerare separatamente le finalità precipue della precettistica aurea, il cui destinatario era rappresentato dallo specifico contesto culturale della Spagna dei Secoli d'Oro¹⁹.

Come si è già accennato in precedenza, le colonne portanti delle teorie tradizionali note in Spagna già prima della fondazione della *Comedia Nueva*, erano costituite da una serie di principi basilari che il Pinciano, una volta riassunti in una breve formula, riconosce ormai destinati ad una necessaria rivisitazione, dettata dalle esigenze di una nuova episteme epocale. Secondo tali principi, la distinzione tra tragedia e commedia si nutrive tradizionalmente di una serie di contrapposizioni che separavano, in maniera dicotomica, i due generi a partire dall'applicazione del *decorum* drammatico e sociale allo stesso tempo²⁰.

Modello indiscusso del genere tragico era il teatro latino di Seneca, per l'atmosfera truce e i conflitti violenti che lo caratterizzavano²¹, mentre le fonti di tali vicende erano, nella maggior parte dei casi, gli eventi storici più drammatici e la tradizione dei grandi eroi tragici, argomenti che consentivano la formulazione di tematiche la cui funzione era essenzialmente didattica, in quanto costituiva un insegnamento morale dal valore indiscusso e innescava un processo di epurazione delle passioni umane, mantenendo un tono serio e solenne conforme alle tematiche affrontate ed ai personaggi che intervenivano sulla scena. Pinciano recupera, dunque, l'insegnamento aristotelico che sta alla base della definizione di tragedia, facendo più volte riferimento ai concetti

¹⁹ Cfr. L. Sánchez Laílla, «Dice Aristóteles: la reescritura de la *Poètica* en los Siglos de Oro», in *Criticón*, 79, 2000, p. 9.

²⁰ Si veda López Pinciano, *Philosophia Antigua Poética*, cit., p. 19-20.

²¹ Per maggiori riferimenti all'influenza esercitata dal modello del teatro di Seneca nelle diverse produzioni drammatiche dell'Europa del Rinascimento, si vedano K. A. Blüher, *Seneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Seneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, trad. cast., Madrid, Gredos, 1983 ed il saggio di R. Frolid, «Experimentaciones trágicas en el siglo XVI español», in Sebastián Neumeister (coord. por), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 18-23 Agosto 1986, Berlín, Vol. 1, 1989, pp. 457-468.

chiave esposti dallo Stagirita nella sua *Poetica*. Fra questi riporta, innanzitutto, la nozione di mimesi, intendendo per essa non un mero calco del reale bensì una sua rappresentazione ideale, secondo quelle leggi che la natura predispone e, in secondo luogo, il principio purificatore della catarsi. Egli afferma, infatti:

Tragedia es imitación de acción grave y perfecta y de grandeza conveniente en oración suave, la cual contiene en sí las tres formas de imitación, cada una de por sí, hecha para limpiar las pasiones del alma, no por enarración, sino por medio de misericordia y miedo²².

Viene mantenuta l'associazione tra argomento serio e tono solenne di eredità classica, assimilando la corrispondenza tra l'elemento aristocratico e l'elevato carattere morale, tanto dell'azione rappresentata quanto dell'insegnamento che lo spettatore, per mezzo della catarsi, ne trae. Si tratta di una postura ideologica che, originatasi nel pensiero greco, si tramanda nei secoli attraverso la mediazione del grammatico latino Diomede, fino a trovare, nel sistema aristocratico della società e delle Arti del Rinascimento la sua massima rappresentazione.

La commedia, al contrario, costituiva lo scenario prediletto per la rappresentazione di azioni comuni, quotidiane, a sfondo fantasioso e leggero, il cui esito non poteva che essere felice poiché costituiva la conclusione serena di vicende alla cui origine vi erano circostanze ed avvenimenti confusi, generati dal turbamento di un ordine in origine armonico. I protagonisti appartenevano ai ranghi sociali più bassi ed umili e lo stile era loro adeguato. Il Pinciano riassume questa molteplicità di distinzioni dettate dalla tradizione e le fa confluire in un unico fattore discriminante: *la risa*. L'elemento risibile è, dunque, alla base dell'azione della commedia e produce inevitabilmente effetti

²² Cfr. López Pinciano, *Philosophia Antigua Poética*, op. cit., II, p. 307.

comici. Sin dall'antichità, infatti, tutti gli aspetti della comicità e del ridicolo venivano associati alla condizione socio-culturale dei ceti medio-bassi, alla *gens sine nomine* e, dunque, ad argomenti di scarsa rilevanza, una tradizione accolta e continuata dalle istituzioni ecclesiastiche. La modernità delle affermazioni del Pinciano – che testimoniano di un nuovo atteggiamento nei confronti della tradizione – risiede, in particolare, nella fondamentale distinzione tra i generi basata sul principio dell'effetto emotivo sullo spettatore. Una simile presa di posizione comporta che si accettino una serie di formule drammatiche che prevedono, ad esempio, l'introduzione di elementi legati all'ambito del tragico in opere di stampo comico e viceversa, purché tali scelte compositive non pregiudichino la natura dell'opera stessa²³. È quanto osserva, a tal proposito, M. Newels, quando sostiene che «los efectos cómicos o trágicos de la obra dramática dependían interamente de la estructura de la acción»²⁴.

Opera chiave dell'epoca, la *Philosophia antiqua poética* si caratterizza come un trattato fondamentale in cui si percepisce la volontà di stabilire un compromesso tra le posizioni aristoteliche, filtrate attraverso l'accademismo rinascimentale (che costituiscono, ad ogni modo, il sostrato principale sul quale s'innestano le riflessioni del Pinciano) e quelle platoniche. A proposito degli sviluppi che interessano la riflessione teatrale dei teorici aurei, R. Frolidi osserva come il testo del Pinciano costituisca «el resultado último de un proceso de asimilación de las doctrinas clasicistas iniciado en España desde el final del XV»²⁵.

²³ Si veda López Pinciano, *Philosophia Antigua Poética*, cit., p. 24.

²⁴ Cfr. M. Newels, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro. Investigación preliminar a la teoría dramática en el Siglo de Oro*, cit., p. 79.

²⁵ Cfr., R. Frolidi, *Lope de Vega y la formación de la comedia. En torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope*, Salamanca, Anaya, 1973, p. 66.

La *Philosophia antiqua poetica* rappresenta un momento di fondamentale importanza nel panorama della precettistica teatrale aurea, poiché esprime a pieno quell'esigenza di coniugare, da un lato, i presupposti teorici ai quali non era possibile rinunciare se si voleva costruire una drammaturgia coerente, basata sul modello ineludibile degli antichi e, dall'altro, la necessità di abbracciare anche le questioni pragmatiche legate al contesto della rappresentazione e, ancor più, quelle inerenti alla percezione ed alla ricezione delle opere da parte degli spettatori. Rispetto alla tematica relativa alla costruzione del verosimile, il Pinciano adotta una prospettiva teorica in base alla quale il superamento della mimesi, intesa come mera imitazione del reale, è possibile soltanto se si tiene conto di una concezione della poesia come prodotto dell'intelletto, nel quale l'intervento dell'immaginazione consente al racconto di prendere vita come espressione del possibile²⁶. D'altronde, era stato lo stesso Aristotele ad affermare che «compito del poeta è di dire non le cose accadute ma quelle che potrebbero accadere e le possibili secondo verosimiglianza e necessità» (1451a 35). Come ha osservato, a tal proposito, Cancelliere,

Sin embargo el comentario de Pinciano presenta un límite que, según nuestro parecer, Lope conseguirá traspasar: la correspondencia con la realidad es para Pinciano uno de los parámetros que no puede escluirse del procedimiento de la τέχνη en la construcción de lo verosímil. De hecho, según Pinciano, es preciso obsequiar el principio de lo útil horaciano imperante en la Academia y aceptar, por tanto, procedimientos catárticos de tipo didáctico y útil. Esto le impide llegar al concepto de una estética fundada en la razón, que está en la base de la Poética y que es el auténtico principio que explica aquella «admiración» que suscita el deleite y la catáxis²⁷.

²⁶ Cfr. E. Cancelliere, «Aristóteles, Lope y la teoría de lo verosímil», in *Anuario Lope de Vega*, XII, 2006, p. 43.

²⁷ Cfr. E. Cancelliere, «Aristóteles, Lope y la teoría de lo verosímil», cit. p. 44.

I progressi della precettistica drammatica, la sua ampia diffusione e la tendenza ad assumere posizioni sempre più nette nei confronti dei principi in essa avvalorati, sono fenomeni che si affermano con particolare intensità nell'epoca in cui Lope de Vega s'impose sulla scena dei *corrales*, infiammando le polemiche dei detrattori più integerrimi e scatenando gli entusiasmi del pubblico e dei suoi apologeti²⁸.

Nonostante la diffusione dilagante delle teorie aristoteliche, nonché il conseguente affermarsi di conoscenze sempre più specifiche sui suoi contenuti, le preferenze ed i consensi del pubblico spagnolo che assisteva alle rappresentazioni teatrali dell'epoca non si indirizzavano affatto a favore delle opere costruite sulla base di tali presupposti teorici ma premiavano, invece, un'idea della drammaturgia che rispondesse alle esigenze concrete della messinscena ed alle aspettative che nutrivano gli interessi degli spettatori e li spingevano ad assistere numerosissimi alle rappresentazioni. Non possiamo, infatti, esimerci dal considerare che, secondo le osservazioni di Arellano,

El teatro español del Siglo de Oro se sitúa en un momento de redefinición, de creación de una fórmula: momento, en suma, en el que los moldes antiguos no sirven sin alteraciones obedientes a los gustos modernos, y los nuevos experimentan un proceso de formación con estadios variables y evoluciones que pueden desorientar a quien busque un modelo preciso y sin fisuras²⁹.

Sono circostanze storiche, culturali e sociali ben note agli studiosi del teatro aureo spagnolo, che si riflettono generalmente sull'intero

²⁸ Si vedano A. García Berrio, «Los debates sobre la licitud del teatro», in Francisco Rico Manrique (coord. por), *Historia y crítica de la literatura española*, Vol. 3, Tomo 1, Barcelona, Ed. Crítica, 1983, pp. 276-282 e J. M. Rozas López, «Textos olvidados sobre preceptiva y licitud del teatro barroco», in Nicolás Marín, Antonio Gallego Morell, Andrés Soria Olmedo (Coords.), *Estudios sobre la literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, Vol. 3, Granada, Universidad de Granada, 1979, pp. 149-162.

²⁹ Cfr. I. Arellano, «Lo trágico y lo cómico mezclado: de mezclas y mixturas en el teatro del Siglo de Oro», in *Rilce*, 27.1, 2001, p. 27.

fenomeno della drammaturgia del Siglo de Oro e delle quali si può considerare esemplare l'esperienza teatrale di Lope de Vega, tanto nei suoi aspetti concreti legati alla costruzione dei testi in funzione della messinscena, quanto nell'ambito della riflessione critica sui complessi meccanismi e le dinamiche che regolano entrambi i momenti della creazione e della fruizione dello spettacolo nella sua interezza. Punto di partenza essenziale è, dunque, *l'Arte nuevo de hacer Comedias en este tiempo* del 1609, dove la giustificazione teorica sulla quale verte l'apologia della *Comedia nueva* non si nutre più di argomentazioni incentrate sulle testimonianze classiche e sulle formule teoriche delle *Auctoritates*, ma rintraccia nell'osservazione attenta del reale il suo fondamento imprescindibile: si tratta, quindi, di formalizzare una nuova interpretazione del principio di *mimesis* poetica e, di conseguenza, di quello relativo al concetto di verosimile.

Contrariamente all'astrattismo teorico di quanti si ostinavano a propugnare la validità di una *poetica perennis* ereditata dal mondo classico e, proprio per questo motivo, coerente con i presupposti culturali, estetici ed ideologici di un'altra epoca, Lope sottolinea il rischio di anacronismo connaturato a una simile prospettiva critica e mira, piuttosto, alla creazione di una formula scenica nella quale il principio del compromesso garantisca il giusto equilibrio fra la tradizione accademica e le esigenze di un nuovo tempo. Dinanzi ad una simile presa di posizione, R. Froldi osserva come

Lope tiende a disvincularse de los preceptos absolutos de la tradición clasicizante, para introducir un concepto de relatividad: no existe la regla absoluta tomada de los antiguos, sino que existe

una regla nueva que, de cuando en cuando, se hace según la exigencia que el drama impone al constituirse³⁰.

Ricondurre la genesi della *Comedia Nueva* ad una negazione dei presupposti formulati dalla precettistica e mutuati dal modello della *Poetica* aristotelica, nonché dal sistema teorico ereditato dalle *Auctoritates*, può comportare l'adozione di una prospettiva critica che non corrisponde all'effettiva realtà dell'epoca.

Adottiamo, in tal senso, la chiave di lettura dell'*Arte Nuevo* proposta da Cancelliere, in base alla quale occorre individuare in esso la conciliazione di due aspetti essenziali, vale a dire la tradizione normativa delle Accademie e le innovazioni teatrali richieste dal pubblico che non risultano incongruenti soltanto se ricondotti all'idea, straordinariamente moderna, di una drammaturgia che fonda la propria autonomia sulla base di un'estetica teatrale innovativa, frutto di quell'episteme barocca che si giustifica per mezzo di un nuovo approccio all'aristotelismo e, più nello specifico, alla *Poetica*. Nell'*Arte Nuevo* di Lope confluiscono due aspetti della speculazione teorica dell'epoca che rispondono, da un lato, alla necessità di completare le istanze del lavoro filologico sui testi con gli apporti filosofici che derivano dalla diffusione del pensiero neoplatonico e, dall'altro, ad un approccio innovativo nei confronti dell'opera aristotelica che, nel caso della precettistica drammatica, verte sulla volontà di affiancare allo studio della *Poetica* anche quello della *Retorica*. Mentre la posizione ideologica del Pinciano testimonia ancora di una prospettiva teorica, in base alla quale la costruzione del verosimile risponde all'esigenza di mantenere il processo della mimesi ancorato al

³⁰ Cfr., R. Frolidi, *Lope de Vega y la formación de la comedia. En torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope*, cit., p. 24.

modello del reale, diverso è, invece, il punto di vista espresso da Lope. Secondo Cancelliere, infatti,

Precisamente aquí está el nudo de la cuestión, que dará origen a grandes desarrollos para un Arte nuevo que quiera saldar las crueltas entre un nuevo y más auténtico aristotelismo y todo lo que en aquellos años, se iba imponiendo con éxito en la nueva praxis cómica. Ese nudo como veremos, encontrará una solución dentro de la cuestión que está bajo la denominación de «verosimilitud», que, a buen derecho, Lope interpreta como técnica de construcción de una ficción necesaria, de una ficción que por interna coherencia y ejemplaridad catártica se inscribe en el orden de lo necesario y no de lo arbitrario y tampoco de las reglas; que se inscriba, pues, en el orden estético que Aristóteles define como «deber ser»³¹.

Le divergenze tra l'impostazione teorica adottata dal Pinciano e quella propugnata da Lope non riguardano soltanto la costruzione del verosimile e l'interpretazione del concetto di mimesi, entrambe ereditate dalla speculazione filosofica sulle affermazioni di Aristotele e, più in generale, dal modello rappresentato dal principio d'autorità.

Nell'*Arte Nuevo* si percepisce la necessità di sperimentare un approccio critico nei confronti di Aristotele il cui perno ruota intorno all'idea di una τέχνη drammatica che, come ogni altra, fonda la propria autonomia sul principio di una specificità che consiste nella costruzione di una realtà fittizia, basata sulle regole che consentono all'opera di strutturarsi secondo coerenza e necessità. Se il confronto con il modello aristotelico si risolve attraverso un approccio moderno alle questioni teoriche in esso espresse, anche l'attenzione per gli elementi pragmatici relativi alla ricezione delle opere è un aspetto strettamente connesso alle circostanze epocali in cui si sviluppa il sistema della drammaturgia barocca spagnola, con la sua tanto discussa contrapposizione fra *Arte* ed *Uso* e

³¹ Cfr. E. Cancelliere, «Aristóteles, Lope y la teoría de lo verosímil», cit p. 39.

che Lope risolve propendendo a favore delle istanze inerenti al secondo. La scelta programmatica di aderire ai principi di un'estetica del gusto, orientata essenzialmente all'accondiscendenza verso le preferenze espresse dal pubblico a discapito di una fedele adesione al modello delle norme aristoteliche – così come esso veniva propugnato dai precettisti – è un atteggiamento che si può comprendere soltanto prendendo in considerazione due fattori epocali ineludibili. In primo luogo, occorre tenere conto, all'interno delle dinamiche che caratterizzano la fondazione della drammaturgia aurea, del ruolo esercitato dalle classi sociali più abbienti (che sono, poi, quelle direttamente coinvolte nel meccanismo dello spettacolo teatrale) ed è, quindi, il loro consenso che è necessario riscuotere. In secondo luogo, bisogna considerare il fondamento ideologico sul quale si basa la *Comedia Nueva* e in virtù del quale si costruisce una propaganda indiretta dei valori finalizzati al mantenimento dell'ordine tradizionale che sosteneva l'apparato sociale, economico e politico della Spagna aurea.

Nell'*Arte Nuevo* si riscontra, dunque, il proposito di creare una nuova formula scenica che, rompendo con la rigidità normativa di una precettistica sempre più prossima all'anacronismo, si avvicini, piuttosto, alle esigenze ed ai presupposti del gusto collettivo, difendendo la validità del carattere spurio e composito della *Comedia Nueva*.

2. Tassonomia dei generi teatrali del Siglo de Oro

Le questioni relative all'ideazione di un sistema tassonomico in grado di riassumere, nella maniera più scientifica possibile, l'insieme delle tipologie teatrali che compongono il mosaico della drammaturgia aurea spagnola, costituiscono un argomento assai dibattuto nell'ambito dell'ispanismo. Anche in questo caso, non essendo il progetto della nostra ricerca quello di tracciare un panorama esauriente ed esaustivo sull'argomento, ci limitiamo ad individuare quegli assunti teorici fondamentali che costituiscono gli strumenti metodologici indispensabili per procedere allo studio del *gracioso* calderoniano, nell'ambito del *corpus* drammatico preso in esame.

Il problema della tassonomia teatrale ci riporta inevitabilmente a quello delle denominazioni, un aspetto che coinvolge in modo particolare la distinzione basilare fra opere di tipo tragico ed altre di natura comica; l'individuazione dei due generi, nonché la loro conseguente differenziazione, non erano messe in discussione nell'età aurea ed avvenivano sulla base di presupposti teorici che, nel trattato del Pinciano (cui abbiamo già fatto riferimento nel paragrafo precedente), consentivano di tracciare uno schema delle tipologie teatrali ancora vigente più di quarant'anni dopo, se si considera che Francisco de Quintana, autore dell'introduzione alle opere di Pérez de Montalbán, continuava a farvi riferimento. Come afferma, a tal proposito, Lobato

Si avanzamos en el tiempo casi medio siglo, hasta llegar a la Aprobación que Fr. Manuel de Guerra y Ribera escribió el 14 de abril de 1682 para la *Quinta Parte de Comedias de Calderón*, encontramos que continúan las referencias a un género trágico para el que se sigue a los clásicos, pero aparece ya bajo la denominación general de *Comedia*³².

³² Cfr. M. Luisa Lobato, «Calderón, autor trágico», in L. García Lorenzo (Ed.), *Estado actual de los estudios calderonianos*, Kassel, Reichenberger, pp. 65-66.

La generalizzazione del termine *Comedia* non implica automaticamente fenomeni quali la progressiva scomparsa o la mera inesistenza del genere tragico, all'interno della drammaturgia aurea, così come non maschera la subordinazione delle modalità compositive della tragedia alle istanze vigenti nell'ambito del genere comico. Si tratta, pertanto, dell'assunzione di una denominazione generale che, da un lato, rappresenta una peculiarità della *Comedia Nueva* in Spagna e, dall'altro, non coinvolge due tipologie drammatiche ben precise, ovvero l'*Auto sacramental* e la categoria delle opere riconducibili al *teatro breve*. Se ne deduce, dunque, che non sarebbe corretto equiparare due fenomeni tanto differenti come la generalizzazione dell'utilizzo di un termine ed un fantomatico esaurimento della percezione del tragico che, invece, era ben presente nella coscienza estetica dell'epoca.

Quella che, tra il secolo XVI e XVII, è andata configurandosi come un'organizzazione sistematica pressoché inesistente nell'ambito della precettistica drammatica aurea, è stata ereditata dalla critica ispanistica nei termini di una difficoltà notevole relativa all'ideazione di una tassonomia teatrale che, per quanto obiettiva e scientifica, resta pur sempre un'operazione di sistematizzazione posteriore. Se il criterio basato sull'individuazione, ad esempio, delle fonti o delle tematiche a partire dalle quali si sono originate le opere del tempo, non si è dimostrato, alla fine, un fattore discriminante sufficientemente adeguato al momento di elaborare una suddivisione dell'ampio *corpus* della *Comedia Nueva* giunto fino a noi, è ipotizzabile che la soluzione vada cercata altrove. Come afferma Vitse in relazione a questo argomento,

On connaît assez l'aspect superficiel, et donc la très relative efficacité de toutes les classifications externes, établies à partir des sources, ou des thèmes, ou encore de motifs traités et, d'une façon plus générale, de toutes celles qui ne prennent en compte que

l'argument, sans faire aucun cas de la structure interne et de la tonalité dominante de chacune des oeuvres considérées³³.

La necessità di assumere una prospettiva critica nei confronti della drammaturgia aurea, coerente con i presupposti che la regolano, si fa ancora più pressante quando il campo d'indagine si circoscrive ad un gruppo di opere che, pur presentando alcune caratteristiche estranee agli stereotipi tradizionalmente riconducibili al genere tragico, ne possiedono tuttavia i toni e la gravità. A questo proposito, vale la pena di sottolineare come esistano, alla base della scarsa considerazione della tragedia spagnola, due pregiudizi di fondo, individuati ed affrontati da F. Rúaiz Ramón, che li definisce ideologici ed estetici al contempo. Il primo è quello della supposta contraddizione presente nel concetto di moderna tragedia cristiana, il secondo corrisponde, invece, al presunto antiaristotelismo della formula drammatica che sta alla base dell'intera produzione teatrale dei Secoli d'Oro, distante dagli schemi canonici teorizzati nel testo della *Poetica* aristotelica e poi sottoposto a rivisitazioni ed interpretazioni successive³⁴.

La tragedia spagnola degli ultimi decenni del secolo XVI mostra apertamente un notevole influsso delle forme e delle tematiche del teatro latino di Seneca. Si tratta di un recupero sottoposto alle rivisitazioni di un sistema drammaturgico nuovo che vi opera decostruendolo ideologicamente e ricostruendolo sulla base di presupposti formali, estetici ed ideologici differenti che corrispondono ad esigenze di una nuova epoca. Al di là delle dispute sull'esistenza o meno di una tragedia spagnola moderna, parte della produzione drammatica calderoniana –

³³ Cfr. M. Vitse, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, cit., 1990, p. 310.

³⁴ F. Rúaiz Ramón, *Calderón nuestro contemporáneo. El escenario imaginario*, cit., p. 29.

che costituisce il nostro campo d'indagine – risponde a criteri formali che non possono essere ignorati e che si inseriscono nelle coordinate ideologiche ed estetiche della *Comedia Nueva*.

Se teniamo conto delle specificità che caratterizzano la drammaturgia aurea, al cui interno esiste una concezione della tragedia coerente con quella più ampia del teatro nazionale del Siglo de Oro, possiamo riconoscere Calderón come autore di opere drammatiche appartenenti a più generi fra cui la stessa tragedia – e che quest'ultima si concentra, nell'universo tragico calderoniano, su due nuclei fondamentali, quello che ruota intorno al Destino ed al Potere, e quello incentrato sul principio dell'onore – con tutti gli sviluppi tematici e strutturali che ne conseguono³⁵. L'esclusione della tragedia spagnola aurea (quando non addirittura la negazione della sua stessa esistenza) dall'universo della tragedia moderna, si basa su un meccanismo di tipizzazione dei generi teatrali che risponde a criteri costruiti per mezzo dello stereotipo e che viene erroneamente applicato alla *Comedia*.

Il duplice risultato di tale meccanismo è, da un lato, quello di considerare l'intera produzione drammatica del Siglo de Oro come genere comico (e ciò dovuto anche a false interpretazioni del termine *Comedia*, molto spesso fuorvianti), dall'altro quello di escludere a priori l'esistenza di una moderna tragedia spagnola, determinando così un grave errore metodologico nell'analisi e nell'interpretazione di opere teatrali appartenenti a generi differenti ma assimilate alla medesima categoria. La rigidità delle posizioni critiche nei confronti di tale produzione teatrale non condiziona soltanto il processo di interpretazione dei testi, ma anche il giudizio sulle competenze degli autori e sulle loro scelte

³⁵ Si veda F. Rúaiz Ramón, «Calderón y el arte nuevo de hacer tragedias», in *Velázquez y Calderón, dos genios de Europa: (IV centenario, 1599.1600, 1999.2000)*, cit., pp. 179-196.

compositive. La polemica sulla conoscenza delle cosiddette norme aristoteliche e sulla loro applicazione da parte dei drammaturghi non tiene conto della diversa lettura che essi operavano della *Poetica* rispetto ai precettisti, né tantomeno delle esigenze pratiche richieste dalla messinscena e dalla ricezione da parte del pubblico.

Esiste, in Spagna, un divario problematico fra la normativa teatrale difesa dagli accademici – con la rigidità delle sue teorizzazioni ed i vincoli dettati dal rispetto di un canone astratto la cui applicazione non riscontrava i favori del pubblico – e la tecnica drammatica adoperata dai drammaturghi, che non si contrappone in maniera ostile alle teorie aristoteliche ma, al contrario, muove da esse per poi svilupparsi secondo le esigenze della rappresentazione e della tecnica teatrale in generale³⁶. È, sostanzialmente, la dicotomia arte/uso centrale nella costruzione dell'*Arte Nuevo* di Lope. La lettura della *Poetica* di Aristotele era sì imprescindibile per i drammaturghi del Siglo de Oro e, tuttavia, mediata dalle esigenze del pubblico ed interpretata alla luce di una tecnica teatrale che si adeguasse ai presupposti estetici, ideologici e strutturali della drammaturgia aurea. È accaduto così che la necessità di adottare una prospettiva critica adeguata alla complessità della *Comedia Nueva* ha determinato la proliferazione di numerose proposte metodologiche, finalizzate all'individuazione di un modello teorico unanimemente condiviso. Come osserva, infatti, Arellano,

Concebir la «comedia» del Siglo de Oro como un todo homogéneo impide hacerse cargo de la variedad de unas fórmulas dramática sustentadas, ciertamente, en una base común, pero divergentes en muchos aspectos esenciales. Hay distintos subgéneros, sometidos a

³⁶ Sulle problematiche inerenti al rispetto delle norme aristoteliche e all'emancipazione dei drammaturghi spagnoli nei confronti della precettistica di stampo classicista si veda ancora F. Rúaiz Ramón, *Calderón nuestro contemporáneo. El escenario imaginario*, cit., in particolare si vedano le pp. 37-41.

convenciones diversas: la interpretación de una obra habrá de tener en cuenta el peculiar sistema de convenciones que la estructura³⁷.

Fra gli anni Quaranta e Settanta del secolo XX, a partire dagli studi pionieristici di Parker³⁸ e Wilson³⁹, comincia a svilupparsi una modalità di approccio critico nei confronti della drammaturgia calderoniana che, successivamente, Pring-Mill ha definito “tematico-strutturale” e dal quale si è originata la scuola critica angloamericana che tanta influenza ha esercitato sui moderni studi calderoniani⁴⁰. Gli aspetti fondamentali di questo primo approccio alla drammaturgia del nostro autore sono costituiti da una serie di presupposti etici ed ideologici in base ai quali il suo teatro si va configurando essenzialmente a partire dai principi filosofico-teologici propugnati, da un lato, dall’ideologia della Controriforma e, dall’altro, dal sistema epistemologico corrispondente all’estetica e, più in generale, alla cultura del Barocco. Frutto di questa prospettiva critica è la conseguente propensione all’interpretazione dell’opera di Calderón quale risultato ultimo di una sua cosmovisione essenzialmente pessimista, incentrata, cioè, sul presupposto di una tragicità connaturata all’esistenza umana in quanto per sua natura incline all’errore ed al peccato⁴¹. Afferma, a tal proposito, Novo:

El dolor extremo y las penalidades rigorosa derivadas de ello se ahorman a los dictados de una Providencia divina misteriosa y justa, bien que desoída por la exacerbación de las pasiones, que colabora al vencimiento moral de los individuos y dictamina

³⁷ Cfr. I. Arellano, «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», cit., p. 28.

³⁸ A. Parker, «The approach to the Spanish Drama of the Golden Age», in *Tulane drama review*, 4, 1959, pp. 42-59.

³⁹ E.M. Wilson, «The four elements in the Imagery of Calderón», in *Modern Language Review*, XXI, 1936, pp. 34-47; «La vida es sueño» in *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, I, 1946, pp. 61-78.

⁴⁰ Si veda R. Pring-Mill, «Los calderonistas de habla inglesa y *La vida es sueño*: metodo de análisis temático-estructural», in Hans Flasche (Ed.), *Litterae Hispanae et Lusitanae*, Munchen, 1968, pp. 369-413.

⁴¹ Si rimanda a B. Wardropper, «The implicit craft of the Spanish *Comedia*», in R. O. Jones (Ed.), *Studies in Spanish Literature of the Golden Age, presented to Edward Wilson*, London, Tamesis, 1973, in particolare pp. 340-343.

indirectamente su bondad o error ante las encarnaduras del destino (horóscopos, profecías, acasos fortuitos, códigos sociales estrictos, las decisiones incontrolables de los otros personajes)⁴².

Sulla base di un simile apparato di principi etici ed ideologici – che costituiscono le coordinate sulle quali si costruisce la prospettiva cristiana dalla quale osservare le dinamiche del dramma calderoniano – s’inserisce una specifica modalità di esegesi dell’azione teatrale che si fonda essenzialmente sui presupposti di una logica consequenziale che si declina tanto secondo i criteri della morale cristiana quanto secondo quelli della giustizia poetica. Quello che, nell’universo della drammaturgia classica, aveva rappresentato il conflitto lacerante fra libertà e necessità, secondo i presupposti morali di una *Weltanschauung* che postulava l’esistenza di un’umanità soggetta al pericolo dell’errore e della tracotanza e, per questo motivo, coinvolta nelle dinamiche dolorose dell’ereditarietà della colpa, nonché in quelle ineluttabili del compimento del destino, nel sistema drammatico calderoniano, invece, – secondo i presupposti di questa prospettiva critica – questa materia tragica assume, di volta in volta, le diverse forme del peccato e della redenzione, nell’ambito di un universo teologico e morale nel quale il conflitto per eccellenza diviene quello che lacerava l’animo umano in tutte le occasioni nelle quali l’individuo è chiamato ad esercitare con consapevolezza il libero arbitrio.

Occorre, tuttavia, prestare molta attenzione a simili modalità di lettura e di approccio critico nei confronti della drammaturgia calderoniana; accanto all’interpretazione incentrata prevalentemente sulla dimensione morale della *Comedia Nueva* – che fa capo alla scuola anglosassone e, in

⁴² Cfr. Y. Novo Villaverde, «Calderón y la tragedia», in *Ínsula, revista de letras y ciencias humanas*, N° 644-645, 2000, p. 21.

particolare, agli studi di A. Parker⁴³ –, ne esiste una incline ad adottare una prospettiva tragica per analizzare ed interpretare opere la cui natura è, al contrario, essenzialmente comica⁴⁴, tendenza alla quale si possono ascrivere le teorie di Wardropper⁴⁵ e quelle affini di studiosi quali Mujija⁴⁶ e Neumeister⁴⁷. Esistono, inoltre, delle tendenze – per certi versi semplicistiche – che, sorvolando sulla molteplicità delle tematiche e delle modalità di rappresentazione che arricchiscono il mosaico del teatro aureo, tendono non solo ad uniformarne i generi in un'unità monolitica che non corrisponde al reale, ma anche a ridurre la varietà e la complessità a meri schemi ideologici.

È il caso, ad esempio, delle prospettive critiche adottate da Maravall⁴⁸, che insiste nel ricondurre i fondamenti della *Comedia Nueva* ad un mero espediente ideologico, quale strumento di cui la monarchia spagnola disponeva per mettere in pratica la propaganda delle istituzioni, e da Reichemberger che in essa vede, piuttosto, la massima rappresentazione del carattere nazionale spagnolo, le cui fondamenta poggiavano su valori

⁴³ Si veda A. Parker, «Aproximación al drama español del Siglo de Oro (los cinco principios constructivos del drama barroco)», in M. Durán y R. Echeverría, *Calderón y la crítica*, Madrid, Gredos, 1976, vol. 1, pp. 329-57.

⁴⁴ Si tratta di una tendenza della critica evidente soprattutto nell'ambito degli studi incentrati sull'analisi e l'interpretazione della *Comedia de capa y espada*. A tal proposito, si vedano i lavori di I. Arellano, «Metodología y recepción: lecturas trágicas de comedias cómicas», in *Criticón*, 50, 1990, pp. 7-22 e «La *Comedia de capa y espada*: convenciones y rasgos genéricos», cit., pp. 27-49.

⁴⁵ Si ricordino, soprattutto, analisi tra cui quelle esposte in studi quali «Calderón and his serious sense of life», in *Hispanic Studies in Honor of Nicholson B. Adams*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1966, p. 179-193; «La Comedia española del Siglo de Oro», in E. Olson, *Teoría de la comedia*, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 183-242; «El horror en los géneros dramáticos áureos», in *Criticón*, 23, 1983, pp. 223-235 e «The Numen in the Genres of the Spanish Comedia», in *Ibero Romania*, 23, 1986, pp. 156-166.

⁴⁶ B. Mujica, «Tragic elements in Calderón's *La Dama duende*», in *Kentucky Romance Quarterly*, 16, 1969, pp. 303-326; *Calderón's characters: an existential point of view*, Barcelona, Puvill, 1980 e «Honor from the comic perspective: Calderón's comedias de capa y espada», in *Bulletin of the Comediantes*, XXXVIII, 1986, pp. 7-24.

⁴⁷ S. Neumeister, «La comedia de capa y espada, una cárcel artificial: *Peor está que estaba* y *Mejor está que estaba*, de Calderón», in J. M. Ruano de la Haza (ed.), *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro. Ensayos dedicados a John E. Varey*, Ottawa, Dovehouse (Ottawa Hispanic Studies), 1989, pp. 326-338.

⁴⁸ Si possono considerare esemplificativi di tale postura ideologica due dei lavori più rinomati dello studioso, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1975 e, in particolare, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, Crítica, 1990.

imprescindibili per la società dell'epoca e, per questo, onnipresenti nel teatro aureo, ovvero l'onore e la fede⁴⁹.

Rispetto a queste modalità di interpretazione della *Comedia Nueva* – che si giustificano unicamente a partire da una prospettiva ideologica ben precisa ma che non tengono conto dell'effettiva complessità della drammaturgia aurea e della sua differenziazione interna – ha preso corpo, all'incirca a partire dagli anni Ottanta, un nuovo orientamento metodologico del quale, come abbiamo accennato all'inizio del capitolo, si possono considerare rappresentativi gli apporti teorici di Vitse, Ruiz Ramón ed Arellano, sui quali ci soffermiamo un momento.

Il punto di partenza dal quale muovono le riflessioni postulate da Vitse è rappresentato dalla constatazione della sostanziale inadeguatezza che contraddistingue i criteri tassonomici riconducibili alla ricostruzione delle fonti e delle tematiche, quali fattori discriminanti per individuare le opere che appartenerebbero al genere tragico. Muovendo da una serie di considerazioni mutuata dai precettisti dell'epoca, lo studioso evidenzia, innanzitutto, la necessità di stabilire – seppure a priori – un orizzonte delle aspettative del pubblico che si fonda essenzialmente sul fattore inerente all'effetto emotivo provocato sugli spettatori. Vitse afferma, infatti, d'accordo con Pinciano, Cascales ed Alcázar, che «no en la materia de las acciones representadas reside el principio clasificador, sino en la naturaleza del efecto dominante producido sobre el público»⁵⁰. Lo studioso, inoltre, ricorre al modello teorico proposto Mauron per sostenere la validità di queste osservazioni ed individua, altresì, due categorie fondamentali che definisce «enfoque onírico» ed «enfoque lúdico», per differenziare la risposta emotiva dello spettatore che, nel

⁴⁹ Cfr. A. G. Reichemberger, «The uniqueness of the 'Comedia'», in *Hispanic Review*, 38, 1970, pp. 163-173.

⁵⁰ Cfr. M. Vitse, «Notas sobre la tragedia áurea», cit., p. 16.

primo caso, partecipa in maniera diretta ai conflitti rappresentati sulla scena, condividendo con i personaggi i sentimenti di angoscia e terrore che contraddistinguono il genere tragico e, nel secondo caso, percepisce l'atmosfera ilare e giocosa della commedia, adottando, di conseguenza, un atteggiamento pressoché distaccato nei confronti di un'azione che non viene percepita come conflittuale o dolorosa⁵¹. Vitse, tuttavia, amplia i criteri in base ai quali è possibile, a suo parere, distinguere un'opera tragica da una comica, ed individua tre concetti fondamentali per mezzo dei quali afferma che è possibile individuare la costruzione dell'azione tragica nell'ambito della drammaturgia calderoniana.

I parametri individuati dal critico sono quelli di *perspectiva*, *riesgo* ed *alejamiento*: ciò significa che, in primo luogo, lo spettatore è consapevole di assistere ad una tragedia quando non solo percepisce, ma addirittura condivide con i protagonisti, lo stesso emotivo. Non è possibile concepire l'esistenza di una tragedia, secondo Vitse, quando al pubblico non risulta chiaro che l'universo drammatico rappresentato sulla scena si connota come una dimensione all'interno della quale tutti i fondamenti etici, politici o metafisici dell'eroe rischiano di essere compromessi e sovvertiti. Infine, *conditio sine qua non* affinché la comunicazione teatrale che caratterizza la tragedia si verifichi a pieno, è quella di far percepire un'effettiva distanza fra lo spazio ed il tempo della rappresentazione e quelli che contraddistinguono, invece, la dimensione reale dello spettatore⁵².

Per quanto concerne la prospettiva critica adottata da Ruiz Ramón, essa postula, in primo luogo, l'esistenza di una moderna tragedia cristiana che si differenzia rispetto a quella classica, recuperando, in questo modo, il

⁵¹ Cfr. C. Mauron, *Psychocritique du genre comique*, Paris, Corti, 1961, pp. 25 e sgg.

⁵² Cfr. M. Vitse, «Calderón trágico», in *Anthropos. Extra* 1, 1997, p. 61.

contributo teorico di Gouhier, secondo il quale è fondamentale che, nell'ambito di un universo drammatico improntato sul tragico, si percepisca l'esistenza di una realtà trascendentale in virtù della quale si sviluppa e si risolve il conflitto fra l'esercizio della libertà ed il vincolo del destino⁵³. Ed è esattamente a questa impostazione ideologica che Ruiz Ramón riconduce la sua analisi della struttura sulla quale si fonda la tragedia calderoniana che non trova un limite, secondo lo studioso, nel suo collocarsi nell'ambito di un universo caratterizzato dal pensiero cristiano, bensì una sua più autentica realizzazione.

Egli afferma, infatti, in una delle ultime pubblicazioni nelle quali ha portato a termine un lavoro di sistematizzazione dei suoi studi, che la considerazione dell'esistenza di una moderna tragedia cristiana implica l'insorgere di un complesso insieme di problematiche teoriche che si originano nel momento in cui ammettiamo l'esistenza di quest'ultima «como una de las formas modernas de la tragedia, no en el sentido de la Teología ni en los términos de la *razón teológica*, sino en el sentido de la existencia y en los términos de la *razón existencial*»⁵⁴.

Il tentativo di ricostruire l'orizzonte delle aspettative del pubblico, insieme a quello di teorizzare il sistema delle convenzioni che regolano la produzione e la ricezione delle opere teatrali nell'età aurea, nonché le problematiche connesse all'individuazione del fondamento ideologico sul quale si basava l'universo della *Comedia Nueva*, sono tutte questioni che abbiamo dimostrato essere centrali nell'ampio panorama critico che corrisponde allo studio della drammaturgia barocca spagnola.

Se il tentativo di ricostruire un'ipotesi scientificamente valida, relativa alla tassonomia dei generi teatrali dell'epoca, si rivela compito quanto

⁵³ Cfr. Gouhier, *Le Théâtre et l'Existence*, Paris, Aubier, 1952.

⁵⁴ Cfr. F. Ruiz Ramón, *Calderón nuestro contemporáneo*, cit., p. 32.

mai gravoso, la tendenza a propendere per una tipologia di interpretazione moraleggiante o tragica, contribuisce non poco a travisare non solo la natura di ogni singola opera presa in esame, ma anche, più in generale, la complessa articolazione nella quale si esprimono la varietà e la ricchezza della *Comedia Nueva*.

Secondo il parere di Arellano, alla base dell'affermazione di questa tendenza fuorviante nell'interpretazione del teatro aureo spagnolo, si possono rintracciare essenzialmente due motivazioni: nel primo caso, si tratta di condizionamenti di origine sociologico-culturale, riconducibili al tentativo di emancipare le opere di natura comica dalla funzione di mero intrattenimento, in virtù di una maggiore dignità letteraria che si suppone riconducibile al genere tragico; nel secondo, invece, è possibile rintracciare l'origine di un simile equivoco ricorrendo ad un modello ideale e sostanzialmente astratto della *Comedia Nueva* che ne restituisce l'immagine di un *unicum* drammatico, un'entità monolitica ed indifferenziata all'interno della quale vige un sistema di convenzioni universalmente valido e privo di differenziazioni connesse alla necessità di mantenere una specificità dei generi, aspetto che, al contrario, è fondamentale ribadire e prendere in considerazione.

Concordiamo, di fatto, con l'affermazione di Arellano, secondo il quale

Utilizar las comedias como documentos, para juzgar lo trágico de su universo, casi siempre desde nuestros propios códigos de valores, puede ser iluminador, quizá para el historiador o antropólogo, pero me parece marginal lo más propiamente dramático, olvidar la intención y construcción de estas piezas, negar injustificadamente la percepción que de ellas, creo, tuvieron sus espectadores⁵⁵.

⁵⁵ Cfr. I. Arellano, «Metodología y recepción: lecturas trágicas de comedias cómicas», cit., p. 8.

Indagare sulle modalità di costruzione della figura del *gracioso* nell'ambito della drammaturgia calderoniana, nonché sulle sue specifiche funzionalità all'interno di essa, comporta l'adozione di una prospettiva teorica e di una metodologia di analisi teatrale che prenda in considerazione non solo tutte le questioni che sono state affrontate fin'ora, ma anche quelle inerenti ad una delle peculiarità del teatro aureo spagnolo, ossia la coesistenza di elementi tragici e comici all'interno della medesima opera. Perno ideale intorno al quale ruota la maggior parte delle speculazioni teoriche sull'argomento è uno dei passaggi più discussi dell'*Arte Nuevo* di Lope, autentico manifesto teatrale della drammaturgia barocca spagnola che, ancora una volta, si presta quale chiave di lettura funzionale all'interpretazione del sistema che struttura la *Comedia Nueva*:

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 belleza⁵⁶.

Lope, pertanto, sostiene la validità di un modello teatrale nel quale la presenza degli elementi tragici non esclude quella degli elementi comici e, anzi, tale coesistenza – afferma – non solo risulta gradevole ma, addirittura, pur contraddicendo l'autorevole prescrizione di Aristotele, trova nel confronto con la varietà che contraddistingue la natura, una giustificazione altrettanto valida.

⁵⁶ Cfr. Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, cit. da J. M. Rozas, in *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976., vv. 174-180.

Non è, tuttavia, questa la sede più opportuna per tracciare un panorama completo della precettistica teatrale dell'epoca che renda conto della totalità dei giudizi critici con i quali è stata accolta questa formula drammatica dai contemporanei di Lope, ma certo è che, favorevoli o contrari che fossero le reazioni nei confronti di una simile formula scenica, essa era ampiamente diffusa nell'ambito della *Comedia Nueva* e, soprattutto, riscuoteva non pochi apprezzamenti da parte del pubblico. La storia della *tragicomedia* in Spagna, nonché quella delle polemiche che intorno ad essa si sono sviluppate, costituisce un capitolo celeberrimo degli studi d'ispanistica, ed assume un'importanza particolare se si considera che, dietro l'utilizzo di questo termine, si nasconde, nel caso della drammaturgia aurea spagnola, non una mera questione legata – come nel caso di Italia e Francia – all'esistenza di un genere teatrale che coesiste con altri, bensì il nucleo teorico della specificità che caratterizza la *Comedia Nueva*⁵⁷.

Se si tiene attentamente conto di queste complesse questioni, e si ribadisce l'assoluta necessità di operare, prima d'ogni altra cosa, una corretta distinzione fra opere di tipo tragico ed altre di tipo comico, pur nella specificità che contraddistingue una simile dicotomia nell'ambito delle peculiarità che caratterizzano la drammaturgia aurea spagnola, possiamo tracciare – d'accordo con la proposta teorica avanzata da I. Arellano - una tassonomia dei generi teatrali del Siglo de Oro che, schematicamente, si può così definire⁵⁸:

⁵⁷ Sulla polemica che si genera intorno all'esistenza della *tragicomedia* in Spagna tra la fine del XVI e la prima metà del XVII secolo, si veda M. Newels, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro. Investigación preliminar a la teoría dramática en el Siglo de Oro*, Londres, Tamesis Books, 1974, in particolare pp. 140-152.

⁵⁸ Si veda I. Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, cit., pp. 138-139.

- **Opere drammatiche serie:**
 - a. *Tragedias*
 - b. *Comedias serias* (ambito al quale riconduciamo le *Tragicomedias*)
 - c. *Autos e Loas Sacramentales*

- **Opere drammatiche comiche:**
 - a. *Comedias de capa y espada*
 - b. *Comedias de figurón*
 - c. *Comedias palatinas*
 - d. *Comedias burlescas*
 - e. Géneros breves cómicos

Per analizzare l'inserimento del *gracioso* e, insieme, le funzioni da questi ricoperte, nell'ambito di opere improntate ad un moderno senso del tragico, così come esso veniva inteso nella prospettiva ideologica ed estetica della *Weltanschauung* calderoniana, abbiamo fatto riferimento ad una serie di principi teorici e metodologici messi a punto da Arellano. In primo luogo, occorre chiarire il significato che è opportuno dare al principio strutturale sul quale si fonda lo status drammatico della *tragicomedia*, vale a dire la coesistenza di elementi comici e tragici, nonché le diverse modalità in base alle quali si declina tale formula teatrale. Contrariamente a quanto sostenuto da Ricardo de Turia, Arellano afferma che la combinazione dei due elementi non avviene secondo le dinamiche di una «mixtura», bensì secondo quelle di una «mezcla»: ciò significa che il comico ed il tragico coesistono sostanzialmente in una combinazione, in quanto accostati l'un l'altro, pur mantenendo ciascuno una propria specificità, in base ad una modalità che non prevede, quale risultato finale, un composto indifferenziato dei

due elementi⁵⁹. Come osserva Arellano, le possibilità combinatorie per mezzo delle quali un drammaturgo dell'età aurea procedeva alla ideazione di un'opera tragicomica, erano condizionate dalla natura composita dei due generi chiamati ad interagire; ciò significa che la tragedia e la commedia non rappresentano delle entità monolitiche, bensì dei sistemi complessi ed articolati il cui funzionamento dipende dall'interazione fra più elementi: «si la tragedia y la comedia se definen con sendos esquemas acumulativos y antitéticos de rasgos discretos que se pueden combinar en distinta medida, habrá distintas posibilidades de mezcla según qué elementos de un esquema se inserten en el otro»⁶⁰.

Il nucleo attorno al quale ruota essenzialmente la questione è, dunque, l'individuazione delle due tipologie che contraddistinguono gli elementi caratterizzanti della tragedia e della commedia, ovvero quelli principali e quelli secondari; poiché, nell'ambito del quale ci stiamo occupando, questi ultimi – che concretamente confluiscono nell'inserimento del *gracioso* – non condizionano la percezione del senso tragico della pièce, né alterano lo svolgimento dell'azione in quanto non annullano sostanzialmente lo statuto drammatico dell'opera, è nelle modalità d'inserimento degli elementi secondari che occorre rintracciare il sistema che regola la presenza dell'elemento comico e le proporzioni che lo caratterizzano. Come afferma, infatti, Arellano,

Se produce una alteración de las proporciones, una inserción, más sistemática, que en el teatro precedente o en el clásico, de los elementos de un modelo en su opuesto, suficiente para responder al gusto del público y de la época, y también para irritar a los

⁵⁹ Cfr. I. Arellano, *El escenario cósmico: estudios sobre la comedia de Calderón*, cit. pp. 33-34.

⁶⁰ Cfr. I. Arellano, «Lo trágico y lo cómico mezclado: de mezclas y mixturas en el teatro del Siglo de Oro», cit., p. 15.

preceptistas más severos, per no para romper la incompatibilidad de la compasión trágica y la risibilidad cómica⁶¹.

Dal momento che stiamo analizzando la presenza del *gracioso* nell'ambito della *tragedia a la española*, è su queste modalità di combinazione dell'elemento comico che concentriamo il nostro studio, a partire dall'individuazione di due categorie specifiche che, recuperando l'ipotesi teorica di Arellano, distinguiamo rispettivamente come inserimento semplice ed inserimento complesso del personaggio. Il *gracioso*, che – a differenza di quanto avviene nelle opere di tipo risibile – si qualifica alla stregua di unico agente comico nell'ambito dell'azione drammatica che caratterizza il genere tragico, così come esso è concepito nel sistema teatrale della *Comedia Nueva*, percorre, quindi, idealmente, una parabola drammatica che, in maniera graduale, connota il suo inserimento nella struttura dell'opera, a partire da una condizione di estrema marginalità, fino ad arrivare ad una totale conversione in elemento tragico. La comicità resta, ad ogni modo, un fattore isolato rispetto alla prospettiva globale del dramma e non si estende, in maniera sistematica, ad altri personaggi presenti sulla scena, se non ovviamente quando questi condividono con il *gracioso* la medesima funzione drammatica, come nel caso della *pareja villana*.

Quando l'inserimento del *gracioso* all'interno della *tragedia a la española* comporta un superamento della funzione comica e la sua conseguente trasformazione radicale in agente tragico, si assiste ad un innovativo annullamento della dimensione *risible* che, a differenza degli altri casi, non subisce un semplice processo di marginalizzazione (che prende forma attraverso il rifiuto, l'intolleranza o l'allontanamento da

⁶¹ Cfr. I. Arellano, «Lo trágico y lo cómico mezclado: de mezclas y mixturas en el teatro del Siglo de Oro», cit. p. 17.

parte degli altri personaggi), bensì un totale stravolgimento del convenzionale statuto teatrale del personaggio. Fatta eccezione per quest'ultima modalità di costruzione drammatica della *figura del donaire* – la quale sconfinava in quei territori del tragico che, al contrario, dovrebbero esserle preclusi – possiamo affermare che gli espedienti drammatici in virtù dei quali si opera convenzionalmente la costruzione della comicità che contraddistingue il *gracioso*, restano sostanzialmente gli stessi, tanto nell'ambito dei generi seri, quanto nell'ambito di quelli comici. Ciò che invece differenzia il ruolo di questi personaggi, è la funzione in vista della quale il *papel risible* incarna un valore ed un significato specifici a seconda del genere teatrale al cui interno è predisposto il suo inserimento.

3. Excursus storico e stato attuale degli studi critici sulla figura del *gracioso* nel teatro spagnolo del Siglo de Oro

Secondo il *Diccionario de la Comedia del Siglo de Oro*, il termine *gracioso* viene adoperato, nell'ambito dell'attuale critica letteraria che si occupa del teatro aureo spagnolo, per indicare quel «personaje cómico que acompaña al protagonista de una comedia, tragicomedia o tragedia»⁶². In realtà, come avremo modo di dimostrare in seguito, definire la figura del *gracioso*, così come si delinea tra il finire del XVI e il XVII secolo, è un compito assai complesso che richiede, per prima cosa, il riferimento ad un certo numero di fonti e di studi critici che si sono accumulati nel corso dei secoli e, dunque, avendo scelto di concentrare l'attenzione esclusivamente sugli apporti teorici più recenti del Novecento, per un quadro più approfondito sugli studi precedenti rimandiamo all'eccellente sintesi operata da Juana de José Prades nel 1963, in un'opera ormai classica e ritenuta tutt'ora valida da una larga maggioranza di studiosi⁶³.

Gli strumenti imprescindibili ai quali abbiamo fatto costante riferimento per condurre tale analisi sono costituiti dagli unici due resoconti bibliografici tutt'ora compilati, interventi complementari fra loro e redatti a distanza di un decennio l'uno dall'altro, il primo da María Luisa Lobato⁶⁴ e il secondo da Esther Borrego Gutiérrez⁶⁵, un lavoro,

⁶² *Diccionario de la Comedia del Siglo de Oro*, a cura di Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo, Germán Vega García-Luengos, Madrid, editorial Castalia, 2002, p. 160.

⁶³ Vedi J. de José Prades, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva en cinco dramaturgos*, Madrid, CSIC, 1963, in particolare le pp. 19-49.

⁶⁴ María Luisa Lobato, «Ensayo de una bibliografía anotada sobre el teatro del Siglo de Oro», in *Criticón*, 60, 1994, pp. 149-70.

⁶⁵ Esther Borrego Gutiérrez, «Bibliografía comentada sobre el *gracioso* del teatro áureo español (1993-2004)», in *La construcción de un personaje: el gracioso*, coord. por Luciano García Lorenzo, Editorial Fundamentos, 2005, pp.441-59.

quest'ultimo, che si propone come ideale continuazione (cronologica e metodologica) del compendio bibliografico della prima.

Una volta assunti questi due punti di riferimento, abbiamo operato una partizione del corpus degli studi critici sulla figura del *gracioso*, adottando il medesimo criterio organizzativo proposto da Marc Vitse in chiusura degli interventi presentati in occasione del VI Convegno del GESTE, svoltosi a Tolosa dal 16 al 20 aprile 1991 e intitolato *El gracioso en el teatro español del Siglo de Oro*, e poi confluiti nel volume numero 60 della rivista *Criticón*⁶⁶. Abbiamo, quindi, identificato 4 gruppi:

- Il primo, costituito dagli studi incentrati sulla cosiddetta “preistoria” del *gracioso*, vale a dire il momento al quale riconduciamo la comparsa sulle scene delle figure drammatiche tradizionalmente ricollegabili al nostro personaggio, identificabili quali antecedenti di quest'ultimo, e alle quali abbiamo già fatto riferimento nel paragrafo precedente.
- Il secondo relativo agli studi generici che analizzano il cosiddetto “periodo fundacional” della figura del *donaire* nel teatro di Lope de Vega (e, dunque, come abbiamo visto in precedenza a proposito della datazione de *La Francesilla*, a partire dal 1595).
- Il terzo che analizza la figura del *gracioso* all'interno del teatro del Siglo de Oro in quanto personaggio codificato sulla base di una formula drammatica convenzionale.
- Infine, un quarto gruppo al quale riconduciamo l'insieme degli studi critici dedicati alla figura del *gracioso* all'interno della produzione teatrale di Pedro Calderón de la Barca. Facciamo

⁶⁶ Vedi Marc Vitse, «El imperio del *gracioso*: historia y espacio o del gracioso a lo gracioso», in *Criticón*, 60, Toulouse, 1994, pp. 143-48.

presente, a tal proposito, l'attuale assenza di un'analisi globale incentrata sul personaggio calderoniano, alla quale il nostro progetto di ricerca intende sopperire.

Dal momento che non è questa la sede più opportuna per analizzare dettagliatamente ciascuno degli studi critici riconducibili ai quattro gruppi appena menzionati, ci limiteremo a fare riferimento a quelli più importanti ai fini della nostra indagine, mettendo in evidenza, in primo luogo, la graduale evoluzione che ha caratterizzato l'approccio alla figura del *gracioso* e, in secondo luogo, i principi teorici dai quali prende spunto la nostra ricerca, a partire dai primi decenni del secolo scorso, per poi giungere agli interventi critici più recenti.

La prima monografia incentrata sull'analisi del *gracioso* nel teatro aureo spagnolo è quella di José Fernández Montesinos del 1925⁶⁷, nella quale vengono postulate una serie di osservazioni sulla cui validità continuano tutt'ora a poggiare parte delle ipotesi teoriche formulate negli studi più recenti. A partire dalle affermazioni dei critici che l'hanno preceduto (tra i quali vengono menzionati Ticknor, Schack, Klein, Martinenche e Schevill), Montesinos asserisce, innanzitutto, l'entità convenzionale del personaggio che ne fa un tipo drammatico piuttosto che reale e, pur condividendo la maggior parte delle loro ipotesi⁶⁸, sottolinea la carenza di un punto di vista critico - a suo parere imprescindibile - che tenga conto dello spirito aristocratico su cui si fonda il teatro di Lope.

⁶⁷ José Fernández Montesinos, «Algunas observaciones sobre la figura del *donaire* en el teatro de Lope de Vega», in *Homenaje a Menéndez Pidal*, n.º 1, Madrid, 1925, pp. 469-504, poi ristampato in *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1967, pp. 21-64.

⁶⁸ Gli elementi caratteristici del *gracioso* più volte chiamati in causa sono, senza dubbio, il motivo parodico delle gesta del padrone al cui servizio si trova ed il rapporto di discendenza con figure del teatro spagnolo precedente quali il *bobo* e il *simple*. Cfr. José F. Montesinos, «Algunas observaciones sobre la figura del *donaire* en el teatro de Lope de Vega», cit., p. 22.

Viene messo in evidenza il principio contrastivo che contrappone la figura del *gracioso* al carattere e alle azioni compiute dall'eroe protagonista, in virtù di un dualismo complementare che sfocia in un parallelismo talvolta umoristico e paradossale. Sulla base di quest'osservazione, si riconoscono una serie di affinità tra il personaggio drammatico e alcuni modelli letterari della tradizione spagnola, in modo particolare, oltre a Sancho Panza, la figura del *pícaro*, dal quale, tuttavia, si differenzia sostanzialmente per il forte senso del legame quasi familiare con il *galán*, per la profonda lealtà nei suoi confronti ed una maggiore attenzione ai propositi morali. A questo proposito, non possiamo trascurare il fatto che il *gracioso*, in quanto rappresentante drammatico delle classi sociali inferiori, si fa portavoce del punto di vista popolare che fedele accompagna, commenta e perfino interviene, alla stregua del consigliere, sulle azioni dei personaggi nobili, senza tuttavia ribellarsi o entrare in conflitto con quella dimensione, inscrivendosi, piuttosto, sulla scena, quale chiave di lettura comica e risibile, se non addirittura bonaria, di elementi sociali altrove reclusi nella sfera dell'aggressività sovversiva o del riscatto feroce, come accadeva, ad esempio, tra i servi della *Celestina*.

Montesinos, inoltre, pur ribadendo più volte che la funzione del *gracioso* non si riduce esclusivamente a quella *donairoso*, distingue due tipi di comicità in relazione al nostro personaggio: una di tipo volontario, analoga a quello che definisce «lo picaresco de su persona»⁶⁹, e correlata al suo spirito allegro e al pragmatismo delle sue azioni; l'altra involontaria, determinata da quella sua condizione sociale che ne fa un essere privo di spirito idealista, radicato nel proprio istinto di

⁶⁹ José F. Montesinos, «Algunas observaciones sobre la figura del *donaire* en el teatro de Lope de Vega», cit. p. 28.

conservazione che lo spinge a fuggire i pericoli e a soddisfare, il più possibile, le esigenze fisiche legate al cibo, ai bisogni corporali e alla sessualità, in nome di un culto pagano per gli aspetti più materialistici dell'esistenza, e dunque lontano dalla spiritualità e dall'idealismo dei nobili. Personaggio misogino⁷⁰, codardo e, alle volte, perfino millantatore, ma portatore di un'intelligenza attiva che ne fa una figura di fondamentale importanza nell'economia dell'opera teatrale, in grado di muovere sapientemente l'azione e, quindi, dotata di una funzione costruttiva nella struttura drammatica. Come asserisce, infatti, Montesinos,

El *gracioso* es la inteligencia práctica, activa, de la comedia, y hemos de detenernos aquí un momento para señalar una particularidad de nuestro teatro antiguo que no ha sido convenientemente destacada y que expone a la más favorable luz toda la ideología que venimos estudiando. El *gracioso* no es sólo activo en cuanto ejecutor – bien explicable sería ello, puesto que en general es el suyo un papel de subordinado, paje o lacayo –, sino que es activo en cuanto inteligencia. Su cerebro planea ardidés, es sugeridor de tramas y el que pone remedio a los males.⁷¹

Miguel Herrero, fra i primi ad occuparsi delle origini della figura del *donaire* nel teatro spagnolo del Siglo de Oro, rifiutò la linea d'indagine critica di quanti si attenevano al campo della produzione letteraria e drammatica, proponendo, invece, un'ipotesi secondo cui la nascita e l'introduzione di tale figura andasse rintracciata in diversi fattori sociali ed economici della realtà storica del secolo XVI in Spagna⁷².

⁷⁰ La concezione dell'amore e dei rapporti sentimentali che riscontriamo con una certa costanza nella caratterizzazione del *gracioso*, costituisce un aspetto interessante per comprendere meglio il suo comportamento sulla scena ed il ruolo svolto dal personaggio in una molteplicità di circostanze la cui "casistica" abbraccia situazioni quali la delusione amorosa, il desiderio di conquista, la soddisfazione degli istinti sessuali e la riluttanza nei confronti del matrimonio. A questo proposito, vedi Harry W. Hilborn, «The calderonian gracioso and marriage», in *Bulletin of the Comediantes*, 3,1,1951, pp. 2-3.

⁷¹ José F. Montesinos, «Algunas observaciones sobre la figura del *donaire* en el teatro de Lope de Vega», cit. p. 58.

⁷² Miguel Herrero, «Génesis de la figura del *donaire*», cit., pp. 46-78.

Una volta rifiutati i principi teorici adottati da studiosi quali José Montesinos⁷³, George Ticknor⁷⁴, Adolf Friedrich von Schack⁷⁵ e J. K. Klein⁷⁶, Herrero asserisce che

la figura escénica del gracioso se forma de tres elementos o ingredientes, todos tres tomados de la realidad histórica de Ja época de los Austrias, y ensamblados en la figura creada por Lope de Vega. El primer elemento es un tipo de *criado confidente* y camarada de su señor, producto especial de las circunstancias históricas. El segundo elemento es el *hombre de placer*, otra realidad de la alta sociedad de aquel entonces. El tercer elemento, igualmente tomado de la realidad como los otros dos, es el sentido prosaico, económico y positivista del vulgo, que Lope ha concentrado conscientemente en la figura del gracioso, para dar más realce, por contraluz, al sentido caballeresco de la figura central de la comedia: el galán.⁷⁷

Ed è proprio da una presa di distanza nei confronti delle affermazioni di Herrero che fissiamo il primo dei principi teorici su cui si basa la nostra indagine, ovvero l'assunzione della figura del *gracioso* in quanto *dramatis persona*, vale a dire elemento convenzionale e personaggio fittizio costitutivo della struttura della *Comedia* che, in quanto tale, trova al suo interno le ragioni di tale inserimento e le funzioni che in essa è destinato a svolgere⁷⁸. Trattandosi, quindi, di una categoria drammatica convenzionale, e non della trasposizione teatrale di una o più categorie

⁷³ José F. Montesinos, «Algunas observaciones sobre la figura del *donaire* en el teatro de Lope de Vega», cit., pp. 469-504.

⁷⁴ G. Ticknor, *History of Spanish Literature*, New York – London, Harper – Murray, 1849.

⁷⁵ Adolf Friedrich von Schack, *Geschichte der dramatischen Literatur and Kunst in Spanien*, Berlin, Duncker & Humblot, 1845-1846.

⁷⁶ J. K. Klein, *Geschichte des Dramas*, Leipzig, T.O. Weigel, 1871-75.

⁷⁷ Vedi Miguel Herrero, «Génesis de la figura del donaire», cit., p.47.

⁷⁸ È dello stesso parere, ad esempio, Fernando Lázaro Carreter, secondo il quale «firme en mi convicción de que los hechos literarios deben hallar su primera justificación en la literatura misma, y de que las exigencias del proyecto que el autor intenta realizar en la obra son la clave para explicar muchas de sus circunstancias de forma y de contenido, voy a apuntar algunas sugerencias que permitan apoyar la idea de que la figura del donaire es una pieza teatral impuesta por la propia poética de la comedia, tal como Lope la forja. Por supuesto, ha de descartarse que reproduzca una realidad social: otros criados literarios coetáneos, que parecen más verdaderos, ni de lejos se asemejan al del teatro», in «Funciones de la figura del donaire en el teatro de Lope», in *El castigo sin venganza y el teatro de Lope de Vega*, ed. R. Doménech, Cátedra/Teatro Español, Madrid, 1987, p. 33.

sociali, rifiutiamo il presupposto teorico in base al quale è possibile ricondurre l'indagine sulle origini e sulle funzioni drammatiche del personaggio del *gracioso* ad un'impostazione di tipo sociologico, con la pretesa di dimostrare che l'elemento sociale e la realtà storica possano essere determinanti della creazione letteraria e, nel nostro caso, del teatro aureo spagnolo, secondo un'ideologia che lo descrive alla stregua di un fenomeno «tan definido ya por su permeabilidad y su capacidad de absorción del medio ambiente, por su historicidad seiscentista, por su transparencia de la vida cotidiana española, de la cual es crónica y estampa fidelísima»⁷⁹.

Ai primi anni Cinquanta risale la monografia di Charles David Ley, improntata sul tentativo di operare una visione d'insieme della figura del *gracioso* nella produzione teatrale dei secoli XVI e XVII, ma compromessa da un'impostazione critica e metodologica a tratti caotica e dispersiva⁸⁰. A partire da una rapida panoramica sugli antecedenti classici riconducibili alla nascita del personaggio, in modo particolare i servi della commedia greco-latina, rispetto alla cui convenzionalità Ley, tuttavia, ribadisce la maggiore varietà del carattere, lo studioso mette in evidenza l'originalità del “concepto del humor” che caratterizza la produzione letteraria spagnola e che viene personificato da una categoria sociale ben precisa e radicata nella dimensione servile, quella cioè dei *pícaros*⁸¹,

⁷⁹ Vedi Miguel Herrero, «Génesis de la figura del donaire», cit., p. 78.

⁸⁰ Charles David Ley, *El Gracioso en el teatro de la Península. (Siglos XVI-XVII)*, cit.

⁸¹ Come abbiamo già asserito in precedenza, l'accostamento tra la figura letteraria del *pícaro* e quella drammatica del *gracioso* è fuorviante e inesatta in quanto il sentimento di rivalsa e l'assenza di un rapporto di fiducia e fedeltà che caratterizzano il primo collidono con l'atteggiamento del nostro personaggio che, invece, opera un'integrazione non invadente dei valori associati al mondo dei plebei all'interno della dimensione aristocratica e della sua scala di valori. A questo proposito, Jesús Gómez afferma che «no cabe confundir el criado gracioso con el criado pícaro, o “mozo de muchos amos”, en la progenie de Lázaro de Tormes. La fidelidad hacia el galán que muestra la figura del donaire no

unos hombres que, viviendo en una sociedad dirigida por el rey y los nobles, buscan su sustento aquí y allá mediante su ingenio. Es el hombre hábil de la clase media, que aparece sin encontrar su cauce ni su destino. Cuando tenía éxito, se llamaba Antonio Pérez; cuando tenía que procurarse la vida por sus instintos, se llamaba pícaro; y, colocándose en un puesto servil en la casa de un noble, se convertía en el gracioso⁸².

Pur ammettendo l'estrema varietà di tipologie del *gracioso*, in quest'analisi si riscontra, comunque, la volontà teorica d'individuare una categoria unificante, nel tentativo forzato di ricondurre la molteplicità delle manifestazioni del personaggio ad un'entità monolitica ben definita ed evoluta rispetto all'elementarità di figure, ancora in un certo senso embrionali o primitive, quali quella del *bobo*.

Una volta stabilito aprioristicamente che «el humor es prerrogativa de la gente baja»⁸³, e asserito il valore compensativo dell'ilarità del *gracioso* e dei suoi *disparates*, dei quali si servirebbe come una sorta d'ironica consolazione che possa supplire alle carenze di potere e di beni materiali, Ley recupera l'affermazione di Montesinos secondo cui la figura del *donaire* si caratterizza sulla base di quel principio contrastivo che ne fa una caricatura del padrone, nei cui confronti sviluppa sin dall'inizio e mantiene fino alla fine un profondo senso della fedeltà.

All'eccessivo formalismo barocco ed alla supposta decadenza del teatro rinascimentale Ley riconduce, invece, ricondotta la produzione delle *comedias* di Calderón – nettamente separate, dallo studioso, rispetto agli *autos* –, nelle quali viene rintracciato un eccessivo convenzionalismo della tecnica teatrale che avrebbe determinato un'assenza di originalità

tiene nada que ver con la relación engañosa que mantiene el pícaro con sus amos para sobrevivir a costa de trapacerías», in *La figura del donaire o el gracioso en las comedias de Lope de Vega*, cit., p. 23. Il *gracioso* contribuisce, inoltre, al mantenimento dei valori conservatori e dell'ideologia ufficiale, secondo quanto teorizzato da Antonio Maravall in «Relaciones de dependencia e integración social: criados, graciosos y picaros», in *Idéologies and Literature*, 1.4, 1977, pp. 3-32.

⁸² C.D. Ley, *El Gracioso en el teatro de la Península. (Siglos XVI-XVII)*, cit., p. 31.

⁸³ C.D. Ley, *El Gracioso en el teatro de la Península. (Siglos XVI-XVII)*, cit., p. 40.

drammatica del *gracioso*, nonché il suo conseguente svilimento rispetto all'autenticità e all'innovazione della creazione di Lope.

Ed è su questa base teorica che Ley denuncia lo scarso polimorfismo del personaggio calderoniano, sul quale avrebbe gravato il disprezzo ideologico del drammaturgo e la superficialità della sua personale concezione del comico⁸⁴.

Saranno questi i presupposti a partire dai quali lo studioso giustificherà la sua presa di posizione, affermando che

para la sociedad de la segunda mitad del XVII (y del XVIII también), las grandes virtudes iban ligadas al concepto de la aristocracia. El hombre bajo o vulgar era un ser sin honor, sin percepción de los grandes valores éticos nobles. La gente que vivía con verdadera elegancia huía de la risa con horror, y la dejaba para el pueblo grosero; el humor, lo cómico, eran cosa en el fondo despreciable, que se le concedía al vulgo⁸⁵.

Lo schema teorico proposto da Juana de José Prades nei primi anni Sessanta⁸⁶, si basa su un'impostazione metodologica improntata sui principi del formalismo russo e dello strutturalismo, e a questi si ricollega nella scelta di adottare il criterio della complementarità fra azione e personaggio, che si presenta quale *attante*⁸⁷ di una sfera d'azione che gli è propria⁸⁸. Secondo quanto asserisce Elam, a proposito

⁸⁴ Per ulteriori approfondimenti sulla concezione del comico durante il secolo XVII rimandiamo a M. T. Herrick, «The theory of the laughable in the sixteenth century», in *The quarterly journal of speech*, XXXV, 1, Routledge, 1945, pp. 35-56.

⁸⁵ C.D. Ley, *El Gracioso en el teatro de la Península. (Siglos XVI-XVII)*, cit p. 206.

⁸⁶ Abbiamo già fatto riferimento a questo studio critico quando abbiamo rimandato ad una parte della trattazione in esso presente a proposito degli approcci teorici alla figura del *gracioso* nel teatro aureo spagnolo precedenti al secolo XX.

⁸⁷ L'attante è, secondo Julien Greimas e Joseph Courtes, «colui che compie o subisce l'atto, indipendentemente da ogni altra determinazione», in *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, trad. it., Milano, Mondadori, 1986, p. 40.

⁸⁸ «Il modello attanziale propone una nuova visione del personaggio, non più assimilato ad un essere psicologico o metafisico, ma a un'entità che appartiene al sistema globale delle azioni, che varia dalla forma amorfa dell'attante (struttura profonda narrativa) alla forma definita dell'attore (struttura superficiale discorsiva che esiste in quanto tale nel testo drammaturgico)», in *Dizionario del teatro*, cit., p. 44.

dell'elaborazione di una semiotica specifica per l'analisi delle opere drammatiche,

One of the characteristic features of structuralist approaches to both narrative and drama has been the attempt to reduce the structure of narrated events to an underlying 'grammar', comprising certain binary oppositional categories and the modes of their combination. Narratology of the kind influenced by Vladimir Propp's analyses of folk tales and A. J. Greimas extension of structural semantics to literature supposes the presence within any given narrative of a 'deep structure' responsible for generating the surface structure of events. In particular, the individual agents or characters involved are found to cover a very limited number of what Greimas calls *actantial* roles, that is, universal (oppositional) functions analogous to (and, indeed, supposedly derived from) the syntactic functions of language. A single actantial model accounts, it is claimed, for the varieties of structural configuration discovered in different narratives and plays, for, however many the individual characters (or *acteurs*) and whatever the form of their relationship, the underlying actants remain the same. [...] Like Propp, but apparently independently, Souroau proposes a 'morphology' or 'calculus' of roles to which the analysed texts are reducible. He identifies six rather than seven actants (his term is 'functions') which, he insists, are valid for drama of all periods and genres.⁸⁹

Ricollegandosi a quest'impostazione teorica di matrice strutturalista, la Prades riconosce sei personaggi-tipo ai quali corrisponderebbero altrettante funzioni drammatiche che, a loro volta, deriverebbero dall'identificazione dei tratti peculiari di ciascun carattere appartenente alla *Comedia nueva*⁹⁰. Nucleo della formulazione di questa teoria drammatica è la volontà di rintracciare dei tipi teatrali facilmente riconoscibili⁹¹ che, in quanto stabiliti sulla base di un ipotetico canone

⁸⁹ Keir Elam, *The semiotics of theatre and drama*, London, Methuen, 1980, p. 114.

⁹⁰ L'elaborazione di un sistema dei personaggi della *Comedia nueva* è, d'altra parte, uno dei punti fondamentali su cui verte l'innovazione teatrale proposta da Lope de Vega nel suo *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* del 1609. Il drammaturgo, infatti, una volta stabiliti i personaggi secondo uno schema che comprende il *poderoso*, il *padre* (o *viejo*), il *galán*, la *dama*, il *gracioso* e la *criada*, afferma che ciascuno di essi adempie a determinate funzioni drammatiche e, allo stesso tempo, si conforma ad un modello espressivo che comprende quattro possibili livelli linguistici.

⁹¹ Il *tipo*, affine allo stereotipo, è caratterizzato dall'elemento convenzionale e da peculiarità fisiche, fisiologiche e morali fissate dalla tradizione e già note al pubblico, che restano costanti per tutta la

epocale, condiviso dai drammaturghi del Siglo de Oro, possano essere considerati alla stregua di elementi appartenenti a pieno titolo ad una convenzione letteraria. E proprio in seguito alla constatazione dell'evidente penuria di testi teorici relativi alla precettistica teatrale e alle convenzioni drammatiche dell'epoca, la Prades denuncia la difficoltà nel definire l'esistenza di una precettistica tecnica del teatro aureo, nella quale occupi un posto rilevante la trattazione di una normativa che stabilisca con precisione le modalità inerenti alla costruzione dei personaggi⁹².

Per quanto riguarda, più nello specifico, l'articolazione della figura del *gracioso*, la studiosa distingue una serie di tipologie facilmente identificabili, in base alle quali ribadisce, innanzitutto, il parallelismo tra le azioni svolte dal *gracioso* e quelle del *galán* (secondo quel dualismo complementare che era già stato teorizzato da Montesinos e condiviso all'unanimità presso i critici successivi), nonché il riconosciuto ruolo di confidente e di servitore fedele. Accanto alla catalogazione di tutti quei comportamenti, già peraltro noti presso la critica, riconducibili alla natura istintuale del personaggio (quali la soddisfazione delle esigenze

pièce. A differenza dello stereotipo, non è dotato di superficialità né di un carattere ripetitivo, ma rappresenta, se non un individuo, almeno un ruolo. Si ha la creazione di un tipo quando le caratteristiche individuali ed originali vengono sacrificate a vantaggio di una generalizzazione e di un'esagerazione. Generalmente si associa il tipo alla figura comica, definita, nella prospettiva bergsoniana, quale 'meccanicità placcata sulla vita'. I tipi si ritrovano soprattutto in quelle forme teatrali che possiedono una solida tradizione storica, i cui caratteri ricorrenti rappresentano grandi tipi umani o difetti che il drammaturgo intende colpire. Per ulteriori approfondimenti, relativi soprattutto alla distinzione tra *carattere*, *tipo* e *maschera*, rimando alle voci corrispondenti nel *Dizionario del Teatro* a cura di Patrice Pavis, cit.

⁹² Occorre puntualizzare, a proposito di tale ricerca di una convenzione drammatica che regoli la costruzione dei personaggi all'interno della produzione teatrale del Siglo de Oro, che la Prades ha deliberatamente scelto di analizzare le opere di quattro drammaturghi considerati 'minori' dell'epoca, sia per il numero limitato di *comedias* che le consentisse di approfondire maggiormente tale studio, sia per la necessità di appurare quanto, in effetti, si rivelasse vincolante e unanimemente condiviso – non solo, dunque, fra gli autori più noti – quest'ipotetico canone letterario. Per l'analisi della figura del *gracioso* si rimanda alle pp.110-125 (Jerónimo de Villalazán); pp.152-154 (Miguel Sánchez); pp. 170-172 (Julián de Armendáriz) e pp. 230-238 (Gaspar de Ávila), in Juana de José Prades, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva en cinco dramaturgos*, cit.

fisiche e l'attaccamento all'aspetto materialistico dell'esistenza), ritroviamo l'inevitabile affermazione della sua natura *donairoso*, alla quale si riconducono tutte le possibili declinazioni del comico, il riscontro dell'atteggiamento misogino, accanto al rapporto complementare che s'instaura con la *criada* (con la quale metterà in atto una sorta di parodia della *pareja* nobile costituita dal *galán* e la *dama*) e, infine, l'innovazione costituita dalla funzione metateatrale (alla quale ci riferiremo in più occasioni nel corso della nostra analisi), che si riflette in particolar modo su procedimenti quali la rottura dell'illusione scenica, la comunicazione aperta con il pubblico e la riflessione sui meccanismi che regolano la convenzione dello spettacolo teatrale.

Per concludere, riportiamo la definizione del nostro personaggio proposta dalla Prades, secondo cui

el gracioso es un criado fiel del galán, que segunda todas sus iniciativas, consejero sagaz, pleno de gracias y donaires, solícito buscador de dádivas generosas de la vida regalona, codicioso, glotón y dormilón, cauto en los peligros hasta la cobardía, desenamorado; lacayo, soldado o estudiante, según las actividades de su señor⁹³.

L'ipotesi teorica della Prades, in base alla quale, come abbiamo appena constatato, la *comedia* aurea si conformerebbe ad uno schema drammatico che distingue sei tipologie di personaggi-tipo, corrispondenti ad altrettante funzioni drammatiche, ha goduto di un generale consenso all'incirca fino agli anni Ottanta mentre, allo stato attuale della ricerca, è possibile individuarne alcuni limiti, soprattutto al momento di considerare il rischio connesso ad una semplificazione eccessiva che

⁹³ Si veda J. de José Prades, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva en cinco dramaturgos*, cit., p. 251.

deriva dalla scelta metodologica di adottare una caratterizzazione tipologica riduttiva del personaggio teatrale⁹⁴.

Si è già accennato, seppure in parte, agli studi di Fernando Lázaro Carreter dedicati alla figura del *gracioso*⁹⁵, a proposito dell'assunto teorico in base al quale abbiamo avviato la nostra analisi a partire dalla concezione di tale personaggio in quanto convenzione teatrale, piuttosto che trasposizione letteraria di una o più categorie sociali storicamente individuabili. La posizione teorica assunta da questo studioso non differisce sostanzialmente da quella di Montesinos, dal momento che ribadisce, in linea di massima, principi basilari quali la funzione costruttiva del *gracioso* all'interno della struttura drammatica, nonché il dualismo complementare che caratterizza la relazione con il *galán*, improntandola ad un parallelismo che è insieme umoristico e ideologico. Risulta opportuna, a questo proposito, l'affermazione di Jesús Gómez secondo il quale

no sólo para los defensores de los convencionalismos propios de la comedia nueva, sino también para sus detractores, como Cervantes, la figura del donaire se define por su valor funcional en la intriga, derivado de la estrecha asociación del criado con el amo; asociación que no se produce de la misma manera en la comedia cervantina⁹⁶.

⁹⁴ Condividiamo, a questo proposito, la posizione assunta da Guntert (sulla quale torneremo in seguito), il quale asserisce che «el gracioso – contrariamente a los demás personajes de la comedia – no es lo que se suele llamar un *carácter*, por faltarle la coherencia psicológico-moral del caballero, del galán o de la dama (con sus actitudes siempre muy estereotipadas), y por revelar en cambio una conducta varia, versatil y en cierto sentido *contradictoria*. Ya ingenuo, ya observador agudo, el criado gracioso parece ser a la vez una criatura de limitados recursos intelectuales y un genio adivinador, voz del instinto natural y portavoz del poeta», in «El gracioso en Calderón: disparate e ingenio», in *Cuadernos Hispanoamericanos*, 324, 1977, p. 440.

⁹⁵ Ricordiamo, in particolare, «Función de la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega», in *El castigo sin venganza y el teatro de Lope de Vega*, ed. R. Doménech, Cátedra, Teatro Español, Madrid, 1987, pp. 31-48 e «Los géneros teatrales y el *gracioso* en Lope de Vega», in *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, N° 7, Ed. Universidad Complutense, Madrid, 1988, pp. 223-230.

⁹⁶ Si veda J. Gómez, *La figura del donaire o el gracioso en las comedias de Lope de Vega*, cit. p. 127.

Il contributo di Lázaro Carreter, a nostro parere più incisivo, nell'ambito degli studi dedicati alla figura del *gracioso* nel teatro del Siglo de Oro, consiste nella formulazione del principio teorico – con cui concordiamo pienamente - secondo il quale questo personaggio si caratterizza quale elemento di mediazione tra la scena e il pubblico e, quindi, tra la rappresentazione drammatica e lo spettatore che vi assiste. Ed è proprio grazie a queste peculiarità che il *gracioso* può addirittura proporsi quale portavoce del senso comune e del punto di vista dei ceti inferiori, anch'essi assidui frequentatori dei *corrales*⁹⁷, facilitando, inoltre, la comprensione dei passaggi più complessi e stemperando, infine, i momenti di maggiore tensione, in virtù di quella convivenza pacifica che, a dispetto delle recriminazioni puriste degli aristotelici, prevedeva sulla scena *lo trágico y lo cómico mezclado*⁹⁸. È l'osservazione di tali caratteristiche che spinge Lázaro Carreter ad affermare che

En la relación público-escenario, tal personaje funcionará como emisario de ambos. Es como un «alter ego» de todos y cada uno de los espectadores, a quienes con su pobreza y frecuente vulgaridad representa en el tablado. En cierto modo, el pueblo llano participa en la intriga de la comedia por medio de él (y de la criada de la dama, que teatralmente le está subordinada). Su acción, y, además, acabará retribuida con boda y dones o prebendas en los momentos finales de la representación.⁹⁹

⁹⁷ Per maggiori approfondimenti sulla composizione sociale del pubblico dell'età aurea spagnola e sulle convenzioni epocali che regolavano la fruizione dello spettacolo teatrale vedi David Castillejo, *El corral de comedias. Escenarios, sociedad, actores*, Madrid, Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Madrid- Comunidad Autónoma de Madrid, 1984 e J. M. Díez Borque, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Bosch, 1978.

⁹⁸ Come asserisce opportunamente Ignacio Arellano a proposito della mescolanza di elementi tragici e comici, che si ricollega al presupposto teorico postulato da Lope e in base al quale la varietà della natura costituisce un modello inequivocabile per la costruzione della fabula drammatica, «la misma aparición del gracioso no empece en nada a la condición trágica esencial de una pieza, lo mismo que sucede en el teatro de Shakespeare: pues muchos graciosos, sobre todo los de las trágédias calderonianas, sirven casi siempre para expresar, con su exilo en el interior de una trama que los expulsa constantemente, la condición trágica de un universo en el que la risa no puede sobrevivir [...]», in *Historia del teatro español del siglo XVII*, cit., p. 120-121.

⁹⁹ Fernando Lázaro Carreter, «Función de la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega», cit., p. 33.

Alcuni anni prima, anche Georges Guntert aveva riflettuto sulla natura polimorfica del personaggio del *gracioso*, affermando che questa derivasse dalla sua posizione privilegiata all'interno dello spettacolo teatrale, giacché l'insieme delle convenzioni drammatiche e la consuetudine dell'epoca ne avevano rafforzato l'immagine di una figura emblematica e complessa, in grado di porsi quale elemento di tramite privilegiato tra gli eventi rappresentati sulla scena ed i sentimenti e le reazioni del pubblico¹⁰⁰. Guntert, infatti, ricorrendo alla terminologia di Gérard Genette¹⁰¹, sceglie di situare idealmente la posizione del *gracioso*, nell'ambito dell'opera teatrale, in un punto nel quale convergono, allo stesso tempo, il piano intradiegetico e quello extradiegetico. Mantenendo questa distinzione, Guntert affianca a ciascun piano della diegesi una modalità espressiva differente, classificando le battute del *gracioso* ora come *disparates* (quando, cioè, fanno parte del dialogo con gli altri personaggi), ora come *sutileza* che, nella dinamica dello scambio comunicativo con il pubblico può tradursi, ad esempio, nelle forme del monologo¹⁰² o dell'*a parte*.

La percezione e l'interpretazione del significato correlato alle battute del *gracioso* vengono, quindi, messe in relazione alla relatività del punto di vista, dal momento che «lo que a los personajes les parece ser chiste necio, no lo es necesariamente para el espectador atento, capaz de

¹⁰⁰ Si veda G. Guntert, «El gracioso en Calderón: disparate e ingenio», cit.

¹⁰¹ Il critico francese distingue, all'interno della narrazione letteraria, due tipologie di narratori: quello extradiegetico che narra la storia dall'esterno, e quello intradiegetico che, invece, si trova all'interno di essa. Cfr. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972 (trad. it., *Figure III*, Torino, Einaudi, 1976).

¹⁰² Secondo la definizione di Gómez, «la función primordial del monólogo es la de manifestar el estado anímico del personaje, profundizar en su psicología aunque también puede servir para narrar acontecimientos dramáticos de forma resumida, o bien para desahogos emotivos», in *Diccionario de la Comedia del Siglo de Oro*, cit., p. 212.

combinar el sentido de lo que está viendo y de intuir lo que va a suceder»¹⁰³.

La spiccata versatilità del personaggio, inoltre, viene analizzata da Guntert alla luce della sua natura poliedrica, che ne fa una figura emblematica di uno stile epocale e, pertanto, simbolo per eccellenza dello stile barocco, incentrato sull'espressione del polimorfismo e della varietà che, com'è noto, si contrappongono alla ricerca classicista dell'unità che aveva caratterizzato l'estetica rinascimentale¹⁰⁴.

Tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta si verifica un'importante svolta teorica e metodologica nell'approccio critico allo studio delle funzioni drammatiche attribuite alla figura del *gracioso* nel teatro del Siglo de Oro. La radice di tale cambiamento si sviluppa a partire dagli studi – già menzionati - di Michail Bachtin su *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance* del 1970¹⁰⁵. Le innovazioni teoriche apportate da Bachtin hanno notevoli ripercussioni nell'ambito degli studi sul teatro aureo spagnolo e, in particolare, sull'analisi degli aspetti ideologici incentrati sul rapporto tra l'espressione del dissenso popolare ed il conservatorismo istituzionale, così come su quella della costruzione del personaggio drammatico.

Accanto agli apporti teorici derivanti da questa prospettiva antropologica, è imprescindibile collocare gli studi di semiotica e, in

¹⁰³ G. Guntert, «El gracioso en Calderón: disparate e ingenio», cit., p. 443.

¹⁰⁴ Tali coordinate estetiche dell'epoca barocca vengono ricondotte alla contrapposizione tra il principio razionale dell'unità aristotelica, simbolo dell'episteme rinascimentale, e quello della varietà propugnato dallo stile barocco, magistralmente teorizzato nell'*Arte Nuevo* di Lope de Vega e da questi ricondotto all'imitazione della Natura, nella quale convivono elementi eterogenei che non subiscono alcuna epurazione sulla base teorica dell'esclusione di realtà quali l'ibrido, il mostruoso o il grottesco. Per una trattazione più approfondita di questi argomenti si rimanda a E. Orozco Díaz, *Introducción al Barroco*, ed. al cuidado de José Lara Garrido, Universidad de Granada, 1988, in particolare vol. I, pp. 113-128.

¹⁰⁵ M. Bachtin, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, cit.

particolare, quelli che, in un secondo momento, approfondiscono la specificità del testo teatrale, propugnando la necessità di un approccio critico specifico. Pur tralasciando quest'ultimo aspetto, la proposta teorica di Alfredo Hermenegildo si distingue (sebbene non costituisca un caso isolato) per la scelta metodologica di affiancare la riflessione letteraria di matrice bachtiniana agli strumenti d'indagine forniti dalla semiotica, soprattutto quelli derivanti dall'approccio critico caratteristico della grammatica narrativa.

A partire dal modello convenzionale di *comedia*, così come essa viene fruita dal pubblico ed elaborata dai drammaturghi dell'epoca, e tenendo conto dei meccanismi che ne regolano, al suo interno, l'inserimento di determinati personaggi, Alfredo Hermenegildo propone un'ipotesi di lavoro il cui fulcro è costituito dal recupero del *loco carnevalesco* nel teatro spagnolo dei secoli XVI e XVII.

Le peculiarità di questa figura, ricollegabile alla festa popolare del Carnevale (e non solo), riemergono, secondo Hermenegildo, nella caratterizzazione di alcuni personaggi del teatro spagnolo del Cinquecento e del Seicento, inizialmente con le sembianze del *bufón*, del *pastor* o del *simple* e, infine, con quelle del *gracioso*. Aspetto peculiare del lavoro di Hermenegildo è l'applicazione costante del medesimo schema d'indagine critica, ovvero di principi teorici e metodologie di studio che tengono comunque conto delle diversità connesse alla costruzione del personaggio drammatico nella pratica teatrale dei diversi autori presi in esame. Hermenegildo si è, infatti, occupato non solo dei cosiddetti antecedenti del *gracioso*, ma anche di questo personaggio all'interno della produzione teatrale di Lope de Vega, Calderón de la

Barca, Tirso de Molina, Agustín Moreto e Antonio de Solís¹⁰⁶. L'eterogeneità di questi interventi critici confluisce idealmente nel 1995 in un'opera di teorizzazione e sistematizzazione definitiva di tale metodo d'indagine¹⁰⁷.

Facendo propria l'ottica della riflessione bachtiniana, pertanto, Hermenegildo identifica le diverse forme di codificazione scenica del *loco festivo* – personaggio emblematico della provocazione e della sovversione del Carnevale - all'interno delle sperimentazioni drammatiche del Siglo de Oro, rintracciando tali manifestazioni, di volta in volta, nella figura del *pastor*, in quella del *simple* o in quella del *gracioso* che, stando alle affermazioni della critica tradizionale, «están enlazadas en una cadena textual y transtemporal, dependiendo en todo momento cada una de ellas de las que la precedieron en el tiempo»¹⁰⁸. Queste figure vengono, quindi, collocate lungo l'asse sintagmatico della

¹⁰⁶ A. Hermenegildo, «La neutralización del signo carnavalesco: el pastor del teatro primitivo castellano», in *Texte, Kontexte, Strukturen. Beiträge zur französischen spanischen und hispanoamerikanischen Literatur*, Herausgegeben von Alfonso de Toro, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1987, pp. 283-95; «La marginación del Carnaval: *Celos, aun del aire, matan* de Pedro Calderón de la Barca», in *Bulletin of the Comediantes*, 30, 1988, n° 1, pp. 103-120; «Signo grotesco y marginalidad dramática: el gracioso en *Mañana será otro día*, de Calderón de la Barca», in *Cuadernos de Teatro Clásico*, Madrid, 1988, n° 1, pp. 121-142; «Los signos de la representación: la comedia *Medora* de Lope de Rueda», in *El mundo del teatro español en su siglo de oro*, Ottawa, Dovehouse, 1988, pp. 161-176; «El gracioso borracho: estudio sobre la función lúdica en *La villana de la Sagra*, de Tirso de Molina», in *Bulletin Hispanique*, 90, 1988, nos. 3-4, pp. 283-289; «El gracioso y la mutación del rol dramático: *Un bobo hace ciento*, de Antonio de Solís», in *El teatro español afines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, Vol. 2: Dramaturgos y géneros de las postrimerías. Edición de Javier Huerta Calvo, Harm den Boer y Fermín Sierra Martínez, Diálogos Hispánicos de Amsterdam, 8, 1989, n° 2, pp. 503-526; «Dramaticidad y catequesis: La farsa a honor del Nacimiento de Pero López Ranjel», in *Varia Hispánica. Estudios en los Siglos de Oro y Literatura Moderna*, Kassel, Reichenberger, 1989, pp. 111-123; «El pastor objeto y la estructura narrativa del teatro castellano primitivo: de Gómez Manrique a Juan del Encina», in *Literatura hispánica. Reyes Católicos y descubrimiento*, Manuel Criado de Val (Ed.), Barcelona, PPU, 1989, pp. 337-346; «La oposición caballero/pastor y la estructura narrativa del teatro castellano primitivo: Lucas Fernández», in *Dispositio*, Ann Arbor, The University of Michigan, vol. 13, 1988, nos. 33-35, pp. 197-207; «Volumen textual e inserción dramática del gracioso en *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega», in *Teatro del siglo de oro*, Kassel, Edition Reichenberger, 1990, pp. 265-284; «Espacio ancilar e inserción dramática: *Todo es dar en una cosa*, de Tirso de Molina», in *Criticón*, 60, 1994, pp. 72-92.

¹⁰⁷ Cfr. A. Hermenegildo, *Juegos dramáticos de la locura festiva : pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*, Palma de Mallorca, José de Olañeta, 1995.

¹⁰⁸ A. Hermenegildo, «Burla y parodia del discurso oficial en el teatro primitivo español», in *La construcción de un personaje: el gracioso*, coord. por Luciano García Lorenzo, Madrid, Editorial Fundamentos, 2005, p. 54.

catena intertestuale, nella quale confluisce l'insieme eterogeneo delle sperimentazioni teatrali spagnole fra il XVI e il XVII secolo, condizionate da fattori mutevoli quali le convenzioni drammatiche ed il contesto storico, sociale e culturale.

Secondo questa prospettiva teorica, il personaggio che, sulle scena, incarna a pieno le funzioni del *loco festivo* in virtù di tale filiazione, pur racchiudendo in sé l'elemento trasgressore dell'ordine, costituirebbe tuttavia una figura funzionale alla costruzione di uno sviluppo dell'azione drammatica che possa essere chiaramente identificato come la consacrazione della cultura ufficiale. Come asserisce, infatti, lo stesso Hermenegildo, in uno dei suoi primi studi dedicati all'argomento, a proposito del *gracioso*, «suponemos que dicho personaje es la encarnación dramática de un complejo mecanismo de carnavalización/descarnalización, y de neutralización o, mejor, de marginalización de su carácter festivo y popular»¹⁰⁹.

Una volta tracciato l'asse orizzontale o sintagmatico, costituito dalla tradizione teatrale dei personaggi nei quali confluisce la figura del *loco festivo*, lo studioso passa a fissare quello verticale o paradigmatico, costituito dalla varietà e dalla molteplicità dei contesti che hanno condizionato la costruzione del personaggio nell'ambito della produzione teatrale del Siglo de Oro. Dall'incontro dei due assi, si originano le diverse opere ed è, quindi, in quel determinato punto che prende corpo il personaggio teatrale nella sua unicità e irripetibilità, sebbene in esso confluiscono gli apporti delle figure che lo hanno preceduto. Dal momento che il passo successivo consiste nel determinare le modalità d'inserimento del personaggio nella struttura drammatica,

¹⁰⁹ A. Hermenegildo, «La marginación del Carnaval: *Celos, aun del aire, matan* de Pedro Calderón de la Barca», cit., p. 105.

Hermenegildo procede segmentando le sequenze della pièce sulla base dei principi della grammatica narrativa teorizzata da Thomas Pavel, il quale distingue quattro categorie fondamentali: ordine turbato, ordine ristabilito, trasgressione e carenza¹¹⁰.

Per quanto concerne, invece, la distinzione delle diverse funzioni drammatiche attribuibili al personaggio, il punto di riferimento diviene il cosiddetto modello attanziale teorizzato da Algirdas Julien Greimas¹¹¹, cui lo studioso affianca quello di Anne Ubersfeld¹¹², nonché alcuni principi di semiotica teatrale ispirati agli studi di Charles Sanders Peirce. La scelta di adottare una simile impostazione metodologica presuppone che si riconosca la corrispondenza tra le funzioni drammatiche del personaggio e il suo comportamento sulla scena, e che tenga, inoltre, conto, del principio teorico in base al quale ciascun personaggio si rivela tanto al pubblico quanto agli altri per mezzo di una serie di segni scenici che normalmente tendono a confluire nelle didascalie interne, vale a dire a manifestarsi nelle battute stesse.

Nell'ottica postulata da questa griglia teorica, ciascun personaggio interagisce e si rivela, pertanto, non solo attraverso il dialogo ma anche nei soliloqui che ne traducono verbalmente gli stati d'animo, ed è

¹¹⁰ Si tratta di categorie applicate in origine al teatro di Corneille, e stabilite sulla base di una concezione dell'azione drammatica come manifestazione di un disordine al quale si sostituisce il ristabilimento dell'ordine. Si veda T. Pavel, *La Syntaxe narrative des tragédies de Corneille: Recherches et propositions*, Parigi, Klincksieck, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1976.

¹¹¹ Il concetto di *modello* (o *schema* o *codice*) *attanziale* si è imposto negli studi di interesse semiologico e nell'analisi dello spettacolo per identificare le principali forze del dramma e la loro funzione nell'azione. Esso ha il vantaggio di non separare più, in modo artificioso, i caratteri e l'azione e di sottolineare, al contrario, la dialettica ed il progressivo passaggio dal piano dei primi a quello dell'azione e viceversa. Il modello attanziale propone, dunque, una nuova visione del personaggio, non più assimilato a un essere psicologico o metafisico, ma ad un'entità che appartiene al sistema globale delle azioni, che varia dalla forma amorfa dell'attante (struttura profonda narrativa) alla forma definita dell'attore (struttura superficiale discorsiva che esiste in quanto tale nel testo drammaturgico). Sulle diverse configurazioni del modello attanziale, compreso lo schema proposto da A. Ubersfeld cui si accenna più avanti, si veda il *Dizionario di teatro* a cura di Patrice Pavis, cit., pp. 44-48.

¹¹² A. Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Les Éditions Sociales, 1978.

appunto all'interno di questa dimensione letteraria del testo drammatico che Hermenegildo vuole rintracciare le modalità di espressione che organizzano la funzione di cui è portatore il personaggio.

La realizzazione pratica di questa proposta teorica e metodologica consiste nel definire, in base ad una griglia di categorie stabilite a priori, nonché ad un vero e proprio calcolo matematico, le battute pronunciate dal personaggio in questione, in modo da stabilirne, con la maggiore esattezza possibile, le funzioni drammatiche che gli sono state attribuite. Alla ricorrenza di determinate costanti nelle battute dei personaggi, Hermenegildo sceglie di attribuire il valore di autentiche tendenze che, sulla base del principio di connotazione, costituiscono altrettante funzioni connaturate alle battute.

Una volta assunto il modello teorico degli atti linguistici formulato da John Langshaw Austin e John Searle¹¹³, la cui finalità è sostanzialmente quella di comprendere ed appurare le funzioni proairetiche del discorso drammatico, lo studioso distingue nove tipologie differenti in base alle quali procede classificando le battute¹¹⁴. La proposta metodologica teorizzata da Hermenegildo, e da questi adoperata, in maniera costante, quale approccio sistematico all'analisi delle diverse personificazioni del *loco carnavalesco* nel teatro spagnolo dei secoli XVI e XVII, costituisce indubbiamente una svolta considerevole nel panorama degli studi

¹¹³ La teoria degli atti linguistici si fonda sul presupposto in base al quale generalmente un enunciato (e, quindi, nel nostro caso, una battuta) sia funzionale al compimento effettivo di un'azione concreta in ambito comunicativo, in modo tale da condizionare la realtà circostante. Questa teoria s'inserisce nell'ambito della filosofia analitica anglosassone, e la sua divulgazione si deve a John Searle che, nel 1969, organizza in modo sistematico il pensiero espresso anni addietro, nel 1955, da John Langshaw Austin. A tale proposito si rimanda a J. Searle, *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge University Press, 1969.

¹¹⁴ Hermenegildo opera una classificazione delle battute (*parlamentos*) sulla base della loro connotazione preponderante in: *Reflejo*, *Oponente*, *Carnavalesco*, *Imperativo* ed *Ejecutor*, *Signos Relatores* o *Conjuntivos*, *Informante*, *Metateatral* e, infine, *Vario*, vale a dire un segmento testuale nel quale confluiscono diverse caratteristiche fra quelle appartenenti alle categorie di *parlamentos* già enumerate.

incentrati sull'analisi del personaggio inteso come portatore di una o più funzioni drammatiche. Tuttavia, pur riconoscendo l'importanza e la validità di un simile progetto teorico, non possiamo non metterne in evidenza la scarsa attenzione per la specificità del linguaggio teatrale che risiede essenzialmente nella dimensione performativo-deittica.

La considerazione di questi aspetti teorici fondamentali, legati alla centralità della dimensione performativo-deittica all'interno dell'opera teatrale, distinguono la scelta metodologica di Hermenegildo rispetto a quella di altri studiosi che hanno, invece, approfondito le questioni inerenti alla costruzione e all'analisi della comicità scenica.

Dal momento che l'azione drammatica del personaggio è vincolata tanto all'ambito della comunicazione verbale quanto a quello mimico-gestuale¹¹⁵, può risultare, dunque, insufficiente adottare una segmentazione di tipo narratologico del testo drammaturgico che si limiti, cioè, a distinguere la fabula e l'intreccio, mentre è auspicabile l'individuazione di segmenti indicali-deittici-performativi, secondo la proposta teorica di segmentazione del testo teatrale che tenga conto dell'orientamento deittico adottato dal parlante, elaborata da Serpieri nel 1978, che si propone di rispettare la dimensione e l'importanza del gioco dialettico connaturato al discorso teatrale¹¹⁶.

Questo, improntato sulla necessità di assumere una funzione attiva e dialogica piuttosto che un ruolo meramente descrittivo, ha bisogno di una contestualizzazione fisica sulla scena, ed è per questo che in esso sono implicite una rappresentabilità e una potenziale gestualità che lo

¹¹⁵ In virtù della doppia articolazione del linguaggio teatrale, per mezzo della quale il piano verbale è correlato al contesto pragmatico tramite l'inserimento di una dimensione performativa-deittica.

¹¹⁶ Si tratta di una teoria basata sul principio di una lingua teatrale racchiusa all'interno di uno spazio deittico, in quanto legata alla necessità di un contesto pragmatico. Si veda A. Serpieri, «Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale», in Alessandro Serpieri et al., *Come comunica il teatro: dal testo alla scena*, Milano, Il Formichiere, 1978, pp. 15-22.

contrappongono al linguaggio narrativo¹¹⁷. Rispetto a quest'ultimo, infatti, quello drammatico richiede l'intervento mimico-gestuale dell'attore, la sua presenza corporea attiva che, sulla scena, ne completa il significato. Come afferma, per l'appunto, Enrica Cancelliere, a proposito del testo verbale,

questo testo, però, è disseminato di indizi che rinviano ad un grande *sottotesto* non verbale ma fisico-gestuale che doveva vivere prepotente nella dimensione scenica. Ambiguità e incongruenze del linguaggio e delle situazioni, pur nella consueta assenza di didascalie, ci indicano che qualcosa d'altro avveniva sulla scena ben oltre la semplice concordanza tra gesto e parola¹¹⁸.

Come è evidente, si tratta di considerazioni teoriche che, applicate in origine allo studio dei *Pasos* di Lope de Rueda, si rivelano ad ogni modo di grande utilità nell'ambito della nostra analisi sulla costruzione del personaggio del *gracioso* calderoniano, dal momento che si fondano su un approccio semiotico che non solo postula un'importante distinzione fra quattro categorie di comico, ma che risalta anche la centralità del cosiddetto sottotesto mimico-gestuale. Ci è, inoltre, parso interessante (nonché funzionale ai fini del nostro lavoro), sottolineare la presenza, in questo studio dei *Pasos* di Lope de Rueda, delle teorie bachtiniane sulla cultura comica popolare e le sue modalità d'espressione cui abbiamo fatto riferimento in precedenza, così come la scelta metodologica di adottare uno schema di analisi che comprende quattro modalità del

¹¹⁷ Come afferma, infatti, M. de Marinis, «the dramatic text in its entirety consists in part of stage direction and in part of a literary element (the “lines” which might even be absent), when properly analyzed it can at best reveal to us (or “describe metalinguistically”) the staged performances that it envisions or prescribes. This means the “type” of *mise-en-scène* that the dramatist imagined when writing the text, and which, at least according to tradition, is linked to the stage conventions of his time», in *The semiotics of performance*, Indiana University Press, 1993, p. 23.

¹¹⁸ E. Cancelliere, *Lope de Rueda. I Pasos*, cit., pp. 36-37.

comico (comico di situazione, di carattere, politico e gestuale)¹¹⁹ dalle quali prende le mosse il nostro lavoro.

Alla luce di tali osservazioni, è fondamentale ribadire che l'interdipendenza esistente tra segno verbale e segno scenico dà effettivamente vita alla rappresentazione drammatica, il cui perno ruota intorno alla convenzionalità che regola tanto l'organizzazione interna della messinscena e del testo drammatico che ne è alla base, quanto le modalità di percezione e ricezione da parte del pubblico. È, dunque, possibile, individuare una struttura concettuale e cognitiva che regola la competenza teatrale dello spettatore e, allo stesso tempo, ne condiziona le aspettative sulla base del principio dell'intertestualità, dal momento che il meccanismo di decodificazione del testo poggia su quello della familiarità con altri testi¹²⁰.

Come osserva opportunamente José M. Díez Borque, a proposito della natura equivoca del segno scenico che, tuttavia, tende verso l'univocità,

aparte de la tensión hacia la univocidad del signo escénico individual como característica acrónica, hay que tener presente que el espectador del XVII no busca la novedad ni, consecuentemente, encuentra novedad en la puesta en escena, sino que va a ver lo conocido, o sea, hay un acuerdo tácito entre escenario y espectador, con lo que se reduce la equivocidad esencial del signo escénico, a la vez que se aumentan las posibilidades de reconocimiento.¹²¹

¹¹⁹ Cfr. *Il comico nello spettacolo: dal teatro al cinema*, Atti della Tavola Rotonda della XXVII Mostra Internazionale di arte cinematografica di Venezia, 1966.

¹²⁰ Uno dei meccanismi più importanti che regola la produzione drammatica del Siglo de Oro e la sua fruizione da parte del pubblico è quello relativo alla creazione di filoni tematici, alla cui base è possibile rintracciare l'espedito del riferimento intenzionale il quale, da un lato, fa perno sull'evocazione di una sorta di memoria collettiva, dall'altro mette in moto un meccanismo di interferenze e molteplici rimandi intertestuali. Per una trattazione più ampia della questione si rimanda a M. G. Profeti, «Intertextualidad, paratextualidad, collage, interdiscursividad en el texto literario para el teatro del Siglo de Oro», in *Teoría semiótica: lenguajes y textos hispánicos*, Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo celebrado en Madrid en los días del 20 al 25 de junio de 1983, coord. por Miguel Angel Garrido Gallardo, 1984, Vol. I, pp. 673-682, e «Texto/lectura, texto/escritura, texto/espectáculo: intertextualidad y teatro áureo», in *Glosa: Anuario del departamento de filología española y sus didácticas*, N° 6, 1995, pp. 175-211.

¹²¹ J. M. Díez Borque, «Aproximación semiológica a la escena del teatro del Siglo de Oro español», cit., p. 55.

Quella di José M. Díez Borque costituisce un'impostazione teorica alla quale abbiamo scelto di fare riferimento, non solo per la validità dei presupposti su cui si fonda, ma anche perché si tratta sostanzialmente della linea d'indagine alla quale sono riconducibili gli studi critici a partire dai quali prende le mosse il nostro lavoro di ricerca. Lo studioso assume, quale punto di partenza imprescindibile, la definizione di Georges Mounin relativa alla semiologia teatrale¹²², in base alla quale viene dato particolare risalto ad elementi quali il coinvolgimento dello spettatore nei confronti dello spettacolo drammatico e la comunicazione che s'instaura fra lo scenario ed il pubblico. Si tratta di fattori di estrema importanza nell'ambito di un fenomeno sociale e culturale allo stesso tempo, quale è appunto lo spettacolo teatrale dell'età aurea, e che vanno analizzati alla luce dell'eterogeneità della società barocca che si rispecchiava nel pubblico che accorreva alle rappresentazioni.

A proposito del grado di formazione culturale che contraddistingue, nello specifico, la massa eterogenea degli spettatori del Siglo de Oro, Carmen Ramírez Ruiz fa presente che questa

tenía los conocimientos básicos para poder comprender las obras representadas, y de eso se encargaban también los dramaturgos a la hora de crear la obra, ya que no debemos olvidar que son obras que encierran unos determinados mensajes mediante los cuales se pretende perpetuar la tradición impuesta, y esta tradición, contemporánea al auditorio del teatro, debe ser absolutamente conocida por él. Quizá despista a veces la dificultad que nosotros mismos encontramos, a la hora de enfrentarnos con una obra de teatro áureo español, en la comprensión de todo su contenido, de su simbología, de su puesta en escena, per debemos pensar que la situación que se nos plantea en esta obra es desconocida para

¹²² «La sémiologie du théâtre ne sera rien d'autre que la recherche enfin méthodique des règles et de stimuli destinés à faire participer le spectateur au maximum à un événement spécifiquement artificiel, dont on s'espère toujours qu'il sera pour lui hautement signifiant (au sens strictement linguistique du mot cette fois: la pièce dans sa totalité jouée est le signifiant d'un signifié qui est l'expérience esthétique faite à son égard par le spectateur», in G. Mounin, «La communication théâtrale», in *Introduction à la Sémiologie*, Paris, Minuit, 1970, p. 94.

nosotros en el plano vital, no la hemos vivido en primera persona.¹²³

Mostrando grande attenzione, inoltre, per le dinamiche che regolano il funzionamento e l'interrelazione fra i diversi segni scenici, Díez Borque formula uno schema teorico relativo al sistema dei segni presenti sulla scena del teatro del Siglo de Oro, da un lato prendendo spunto dall'elaborazione proposta da Kowzan alla fine degli anni Sessanta¹²⁴, dall'altro adattando alle finalità del suo studio il modello elaborato da Ingarden¹²⁵. È possibile rintracciare una posizione teorica e metodologica affine a quella proposta da Díez Borque anche in quegli studi critici di Ignacio Arellano ai quali facciamo particolare riferimento, soprattutto per quanto concerne l'analisi degli aspetti concreti legati alla messinscena e, più nello specifico, quelli inerenti alla costruzione drammatica della comicità scenica¹²⁶. Arellano ribadisce, in più occasioni¹²⁷, la necessità di assumere, come punto di partenza

¹²³ C. R. Ruiz, «La escenografía del Barroco», in Roberto Castilla Pérez, Miguel González Dengra (Eds.), *Escenografía y escenificación en el teatro español del Siglo de Oro*, Universidad de Granada, 2005, pp. 426-427.

¹²⁴ T. Kowzan opera una distinzione fra un gruppo di segni teatrali relativi alla figura dell'attore (parola, tono, mimica, gesto, movimento, trucco, acconciatura e costume), e un altro gruppo di segni esterni all'attore (accessori, scenografia, illuminazione, musica e suono). Cfr. «El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo», in *El teatro y su crisis actual*, Caracas, Monte Ávila, 1969, p. 52.

¹²⁵ R. Ingarden distingue, a sua volta, tre gruppi di segni scenici:

Realtà oggettive mostrate dagli attori;

Realtà oggettive mostrate indirettamente dal linguaggio e completate da altri segni visivi;

Realtà oggettive che compaiono sulla scena per mezzo del linguaggio.

Per una trattazione più approfondita dell'argomento rimandiamo a R. Ingarden, «Les fonctions du langage au theatre», in *Poétique* 8, 1971, pp. 531-538.

¹²⁶ Si vedano, a tal proposito, Ignacio Arellano, «La comicidad escénica en Calderón» in *Estudios sobre Calderón*, coord. por Javier Aparicio Maydeu, Vol. 1, 2000, pp. 489-542; «La escenificación de la comedia burlesca», in Roberto Castilla Pérez, Miguel González Dengra (eds.), *Escenografía y escenificación en el teatro español del Siglo de Oro*, Actas del II Curso sobre Teoría y Práctica del Teatro, organizado por el Aula Biblioteca Mira de Amescua y el Centro de Formación Continua, celebrado en Granada (10-13 noviembre 2004), Granada, Universidad de Granada, 2005, pp. 7-57.

¹²⁷ Si tratta di un presupposto teorico che lo studioso affronta in diversi studi critici relativi al teatro aureo spagnolo, e fra i quali ricordiamo, in modo particolare: I. Arellano, «Metodología y recepción: lecturas trágicas de comedias cómicas», cit.; *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, cit.; «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», cit.; *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos*, (ed. al cuidado de), Kassel, Reichenberger, 1994t e

imprescindibile per una corretta analisi dei fenomeni legati al teatro aureo spagnolo, dei criteri oggettivi in grado di consentire una corretta classificazione e caratterizzazione di tutti i sottogeneri drammatici che costituiscono l'insieme eterogeneo della *Comedia Nueva*, e che vanno distinti sulla base di una diversificazione che contraddice il principio di omologazione al quale in molti, sulla scia delle affermazioni di Bruce Wardropper¹²⁸, hanno fatto ricorso¹²⁹.

Arellano afferma, infatti, che esiste una forte discrasia tra la natura effettiva delle opere e le interpretazioni che ad esse, talvolta, si sono sovrapposte, proponendo di prestare, invece, molta attenzione a quegli elementi che permettono una discriminazione oggettiva all'interno del corpus delle *Comedias* auree. Questi elementi sono rappresentati essenzialmente dalle convenzioni che regolano la struttura interna del genere cui appartiene una determinata pièce, così come il cosiddetto "orizzonte delle aspettative del pubblico", sul quale convergono una serie di coordinate epocali che si esprimono sotto forma di codici specifici legati tanto all'emissione, quanto alla ricezione dell'opera.

«Canon dramático e interpretación de la comedia cómica del Siglo de Oro», in *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica: encuentros y revisiones*, Enrique García Santo-Tomás (coord. por), 2002, pp. 357-378.

¹²⁸ Si vedano in particolare, B. Wardropper, «Calderón and his serious sense of life», in *Hispanic Studies in Honor Nicholson B. Adams*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1966, pp. 179-193; «El problema de la responsabilidad en la comedia de capa y espada de Calderón», in *Actas del II Congreso de la AIH*, Nimega, Universidad, 1967, pp. 689-94; «La comedia española del Siglo de Oro», in E. Olson, *Teoría de la comedia*, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 183-242; «El horror en los géneros dramáticos áureos», in *Criticón* 23, 1983, pp. 223-35 e, infine, «The Numen in the Genres of the spanish Comedia», in *Iberoromania*, 23, 1986, pp. 156-66.

¹²⁹ Si tratta sostanzialmente della posizione teorica assunta da studiosi quali T. R. Mason in «Los recursos cómicos de Calderón», in Hans Flasche (Ed.), *Hacia Calderón, Tercer Coloquio Angloamericano*, Londres, 1973, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1976, pp. 99-109; E. Forastieri Braschi, «Secuencias de capa y espada: escondidos y tapadas en Casa con dos puertas», in *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1983, 433-49; B. Mujica, «Honor from the Comic Perspective: Calderón's comedias de capa y espada», in *Bulletin of the Comediantes*, 38, 1, 1986, pp. 7-24; Neumeister, «La comedia de capa y espada: una cárcel artificial. *Peor está que estaba y Mejor está que estaba*, de Calderón», in J. Ruano (Ed.), *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro. Ensayos dedicados a J. E. Yarey*, Ottawa, Dovehouse éditions, 1989, pp. 327-38, e infine Rey Hazas e Sevilla Arroyo (Ed. de), *La dama duende. Casa con dos puertas mala es de guardar*, Barcelona, Planeta, 1989.

Quanto all'individuazione dell'orizzonte d'attesa, è possibile – stando a quanto afferma Hans Jauss – fare ricorso a tre fattori:

in primo luogo, da norme conosciute o dalla poetica immanente del genere; in secondo luogo, da rapporti impliciti con opere note dello stesso ambiente storico-letterario e, in terzo luogo, dal contrasto fra invenzione e realtà, funzione poetica e pratica della lingua, il quale è sempre dato durante la lettura come possibilità di confronto per il lettore che riflette. Il terzo fattore implica che il lettore possa percepire la nuova opera sia nel ristretto orizzonte della sua attesa letteraria, sia anche in quello più vasto della sua esperienza di vita¹³⁰.

Alla luce di queste considerazioni, Arellano sottolinea quelli che ritiene i due principali ostacoli per una corretta analisi del teatro aureo, individuandoli, da un lato, nell'assenza di criteri distintivi che comportano l'assimilazione dell'intero corpus della *Comedia* aurea in un unicum indistinto, analizzabile alla luce dei medesimi criteri interpretativi, dall'altro in quella sorta di anacronismo critico che, a partire dal presupposto metodologico basato sull'intenzione di

sustituir una determinada visión del mundo con los conceptos ideológicos, culturales y estéticos que definen la producción de una pieza aurisecular, por otra cosmovisión correspondiente al crítico de hoy, no es sino un ejercicio de sustitución arbitraria de códigos que conduce a un entendimiento igualmente arbitrario¹³¹.

Lo studioso propone, dunque, l'individuazione e la ricostruzione dei codici epocali che, agendo, allo stesso tempo, sul piano delle convenzioni drammatiche e su quello del contesto culturale, condizionano e determinano la produzione e la ricezione della *Comedia*

¹³⁰ H. Jauss, *Perché la storia della letteratura?*, trad. it., Guida, Napoli, 1977, pp. 44-45. Sul concetto di orizzonte d'attesa del pubblico si rimanda anche a M. De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova tetralogia*, La Casa Usher, Firenze, 1988 e A. L. Tota, «L'orizzonte d'attesa dello spettatore», in Danila Bertasio, *Immagini sociali dell'arte* (a cura di), Dedalo, Bari, 1998, pp. 209-238.

¹³¹ I. Arellano, *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, cit. p. 9.

Nueva. Per quanto riguarda, invece, l'analisi specifica dei meccanismi che generano la struttura della comicità, nonché l'individuazione e l'interpretazione corrette di quest'ultima, Arellano assume, quale punto di partenza, l'impianto teorico cui abbiamo appena fatto riferimento, asserendo il principio basilare secondo cui «la comicidad tendrá una presencia y función muy diferentes según el género»¹³².

Una volta fissati questi presupposti, è possibile operare le dovute distinzioni fra le manifestazioni della comicità all'interno della struttura drammatica della *Comedia seria*, nella quale risulta isolata in alcune sequenze e rappresentata esclusivamente da personaggi specifici che assumono la funzione di agente comico, e quelle relative alla *Comedia cómica*, dove, invece, si verifica quel fenomeno che lo stesso Arellano definisce «generalización del agente cómico»¹³³, vale a dire il graduale coinvolgimento dell'intera gamma dei personaggi, senza alcuna esclusione dovuta al rango sociale¹³⁴. Osserva, a tal proposito, lo studioso:

Una investigación completa debería enfrentarse a cuestiones complejas, como la evolución cronológica de esta repartición de lo cómico, y comprobar las modulaciones particulares en cada dramaturgo. Parece, en principio, que el proceso de asunción cómica por parte de los señores avanza mucho en la segunda mitad del XVII, lo cual permitiría relacionarlo con el desprestigio ideológico de ciertos valores que se empiezan a considerar arcaicos¹³⁵.

¹³² I. Arellano, «El gracioso en el teatro de Bances Candamo», in Odette Gorsse, Frédéric Serralta (Eds.), *El siglo de Oro en escena: homenaje a Marc Vitse*, cit. p. 15.

¹³³ Si tratta della tesi di fondo di un omonimo saggio, «La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada», in *Criticón*, 60, Toulouse, 1994, pp. 103-128.

¹³⁴ La posizione teorica espressa da Arellano a questo proposito coincide con quella formulata da Marc Vitse in *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, cit. p. 326.

¹³⁵ I. Arellano, «La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada», cit. p. 105-106.

Possiamo, dunque, affermare, che dal sistema d'indagine metodologica proposto da Arellano parte la nostra ricerca non solo per i principi tassonomici di cui si fa promotore, nell'ambito della definizione dei generi teatrali praticati nel Siglo de Oro in Spagna (e sui quali, ad ogni modo, torneremo nel prossimo capitolo), ma anche per quanto concerne l'analisi relativa ai meccanismi che regolano la produzione e la percezione della comicità scenica, così come lo studio degli aspetti tecnici concreti inerenti alla messinscena¹³⁶.

A questo proposito, si assumono, come punto di partenza, i principi teorici formulati, oltre che da Díez Borque¹³⁷, da Tordera¹³⁸, Fabbri¹³⁹ ed Eco¹⁴⁰ nel campo degli studi sulla diegesi e la prossemica e, tenendo conto delle affermazioni dei precettisti aurei relativamente alla definizione ed alla classificazione degli espedienti tecnici ai quali i drammaturghi ricorrono al fine di provocare il riso nello spettatore, Arellano prosegue classificando i mezzi scenici sulla base dei criteri metodologici proposti da Kowzan, delineando, in questo modo, uno schema che permette di distinguere:

- Elementi paralinguistici (fra cui l'intonazione, il ritmo, le interruzioni e le diverse modalità di articolazione della voce)¹⁴¹;

¹³⁶ Aspetti trattati nei due saggi «La comicidad escénica en Calderón», in *Estudios sobre Calderón*, Javier Aparicio Maydeu (coord. por), Vol. 1, cit., pp. 489-542 e «La escenificación de la comedia burlesca», in Roberto Castilla Pérez, Miguel González Dengra (Eds.), *Escenografía y escenificación en el teatro español del Siglo de Oro*, Actas del II Curso sobre Teoría y Práctica del Teatro, organizado por el Aula Biblioteca Mira de Amescua y el Centro de Formación Continua, celebrado en Granada (10-13 noviembre 2004), Granada, Universidad de Granada, 2005, pp. 7-57.

¹³⁷ J. M. Díez Borque, «Aproximación semiológica a la escena del teatro del Siglo de Oro español», cit.

¹³⁸ A. Tordera, «Teoría y técnicas del análisis teatral», in AA. VV., *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra, 1978, pp. 155-199.

¹³⁹ P. Fabbri, «Considerations sur la proxémique», in *Langages*, 10, 1968, pp. 65-75.

¹⁴⁰ U. Eco, «Elementos preteatrales de una semiótica del teatro», in José María Díez Borque y Luciano García Lorenzo, *Semiología del teatro*, cit., pp. 93-102.

¹⁴¹ Cfr. George L. Trager, «Paralanguage: a first approximation», in *Studies in Linguistics*, 13, 1958, pp. 1-12; L. Canepari, *L'intonazione: linguistica e paralinguistica*, Napoli, Liguori, 1985 e T. Albert Sebeok, Alfred S. Hayes, Mary Catherine Bateson, *Paralinguistica e cinesica*, Milano, Bompiani, 1970.

- Gestualità (che, come nota opportunamente Arellano, costituisce un elemento di grande importanza ai fini della realizzazione scenica dell'opera teatrale già nell'ambito della precettistica aurea)¹⁴²;
- Prossemica (aspetto di grande importanza nell'ambito dello studio dei segni non-verbali che vengono utilizzati all'interno della comunicazione teatrale¹⁴³, pone l'accento sull'organizzazione del proprio spazio e la percezione di quello altrui, elementi che, pur dipendendo da alcuni fattori naturali e fisiologici, sono tuttavia in gran parte risultato di costrutti sociali e culturali¹⁴⁴;
- Spazio scenico e scenografia¹⁴⁵;

¹⁴² P. Pavis definisce la cinesica come la «scienza della comunicazione mediante il gesto e l'espressione mimica. L'ipotesi fondamentale è che l'espressione corporea obbedisca ad un codice proprio di ogni cultura e che l'individuo apprende. Lo studio dei movimenti comporta diversi ambiti: lo studio delle forme e delle funzioni della comunicazione individuale, la natura dell'interazione tra movimento e linguaggio verbale, l'osservazione dell'interazione gestuale fra due o più individui», in *Dizionario del teatro*, cit., p. ? Per ulteriori approfondimenti si rimanda a E. Torrego, «Linguística y cinésica», in *Revista de Filología Española*, LIV, pp. 145-159; R. Birdwhistell, «L'analyse kinésique», in *Langages*, 10, 1968, pp. 101-106; M. Bernard, *L'expressivité du corps*, Paris, Delarge, 1976; E. Goffman, *Interaction ritual. Essays on face-to-face behavior*, Doubleday, New York, 1967; M. de Marinis, *Drammaturgia dell'attore*, Bologna, I Quaderni del Battello Ebbro, 1997; A. Helbo, *Les mots et les gestes. Essai sur le théâtre*, Presses Universitaires de Lille, 1983; A. Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola*, trad.it., Torino, Einaudi, 1977 e P. Pavis, «Problems of a Semiotics of gesture», in *Poetics today*, II, 3, 1981, pp. 65-93.

¹⁴³ A proposito di queste osservazioni, afferma U. Eco: «el elemento primario de una representación teatral (más allá de la colaboración de otros signos como los verbales, escenográficos, musicales) está dado por un cuerpo humano que se ostenta y se mueve. Un cuerpo humano que se mueve aparece como algo real, y en algunos casos objeto de signos posibles (fotografiable, definible verbalmente, dibujable...). Sin embargo, el elemento signico del teatro radica en el hecho de que este cuerpo humano no es ya una cosa entre cosas porque alguien lo ostenta, recortándolo del contexto de los acontecimientos reales, y lo constituye como signo constituyendo como significantes, al mismo tiempo, los movimientos que cumple y el espacio en el que se inscriben», in «Elementos preteatrales de una semiótica del teatro», cit. p. 96.

¹⁴⁴ «Uno dei contributi più importanti alla comprensione della comunicazione umana è stato il riconoscimento dell'uso dello spazio da parte delle persone. Basandosi sul lavoro degli etologi sugli animali nel loro *habitat* naturale, gli antropologi culturali, guidati da Edward T. Hall, hanno coniato il termine prossemica per indicare l'interrelazione fra l'osservazione e le teorie dell'uso dello spazio da parte dell'uomo come elaborazione culturale specifica», in L. Diodato, *Semiotica del corpo*, cit. p. 55. Si veda anche E. Twitchell Hall, *The hidden dimension*, New York, Doubleday, 1966.

¹⁴⁵ È piuttosto estesa la bibliografia inerente allo studio delle scenografie e degli scenari del teatro aureo, dunque rimandiamo soltanto ad alcuni contributi teorici quali AA. VV., *Los espacios teatrales*, Cuadernos de Teatro Clásico 6, 1991; Robreto Castilla Pérez, Miguel González Dengra (Eds.), *Escenografía y escenificación en el teatro español del Siglo de Oro*, cit.; Aurora Egidio (ed.), *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, Universidad, 1989; José Antonio Gómez, *Historia visual*

- Costume¹⁴⁶;
- Trucco e acconciature;
- Oggetti e accessori (possono ricoprire diverse funzioni sceniche o contribuire all'identificazione del personaggio che ne fa uso, definendone lo status sociale o la professione, oppure rappresentare, in maniera concreta, le circostanze in cui si svolge l'azione)¹⁴⁷;
- Musica ed effetti sonori in generale¹⁴⁸;
- Illuminazione¹⁴⁹;
- Rottura umoristica dell'illusione scenica, un espediente teatrale di grande impatto sul pubblico che, generalmente per mezzo dell'intervento di personaggi che si contraddistinguono per la particolare propensione all'instaurazione di un dialogo con gli spettatori, consente al drammaturgo di inserire un'apertura verso l'esterno nell'ambito stesso della rappresentazione, indirizzando l'attenzione su alcuni aspetti della finzione teatrale, o costituendosi come un momento di riflessione ironica sulle

del escenario, Madrid, La Avispa, 2000; César Oliva, Francisco Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 2005; José M. Ruano de la Haza, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000; John E. Varey, *Cosmovisión y escenografía. El teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1987.

¹⁴⁶ Si veda M. Ruano de la Haza, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, cit, pp. 73-100.

¹⁴⁷ Si veda A. Martín Marcos, «El actor en la representación barroca: verosimilitud, gesto y ademán», in *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8, 1989, pp. 763-774; J. M. Ruano de la Haza, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, cit, pp. 101-112. Come osserva opportunamente E. Cancelliere a proposito degli oggetti utilizzati durante la messinscena, questi «giocavano in vario modo sulla scena un ruolo comico, sia determinando azioni, ritmi ed inciampi degli attori, sia proponendosi come materiali simbolici, capaci di alludere a funzioni improprie ed eterodosse, quali la femminilità per la pentola, la fallacità per il bastone o la spada e così via», in *Lope de Rueda. I Pasos*, cit., p. 38.

¹⁴⁸ Vedi C. Caballero Fernández-Rufete, «La música en el teatro clásico», in *Historia del Teatro Español I*, J. Huerta Calvo (dir.), Madrid, Gredos, 2003, pp. 677-715; H. Recoules, «Ruidos y efectos sonoros en el Teatro del Siglo de Oro», in *Boletín de la Real Academia Española*, 55, 1975, pp. 109-145 e D. Becker, «Música de instrumentos, bailes y danzas en el Teatro Español del Siglo de Oro», in *Cuadernos de Teatro Clásico*, 3, 1989, pp. 171-190.

¹⁴⁹ Si veda J. M. Ruano de la Haza, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, cit, pp. 265-270.

tecniche che regolano l'organizzazione del testo e della performance¹⁵⁰. A proposito della rottura umoristica dell'illusione scenica, osserva lo stesso Arellano:

la funcionalidad del recurso, que ha sido interpretado de modos diversos, radica, en mi opinión, en su valor humorístico. Cuando un gracioso, o más raramente otro personaje, pone al descubierto la debilidad de un efecto teatral repetido innumerables veces en las comedias, carente por tanto de originalidad, no solo provoca la risa con su autocrítica burlesca, sino que salva aquello que critica por medio del humor [...]¹⁵¹.

Sempre nell'ambito dell'approccio semiotico allo studio degli elementi che confluiscono nel sistema dei segni relativo alla messinscena, Arellano affronta anche l'analisi degli aspetti legati ai valori visivi della parola teatrale¹⁵², recuperando l'insieme dei principali contributi teorici che hanno affrontato la tematica inerente al carattere eminentemente visivo della cultura barocca¹⁵³. Ancora una volta, viene ribadita quella specificità del testo teatrale cui abbiamo, in più occasioni, fatto riferimento, e nella quale confluiscono tanto l'aspetto legato alla peculiarità visiva, quanto quello inerente alla potenzialità rappresentativa, una sorta di virtualità scenica cui soggiace l'opera

¹⁵⁰ «Como en las Introducciones de las Comedias latinas, y como hacen lo graciosos de otros dramaturgos españoles y extranjeros, también los graciosos calderonianos se dirigen al público con chuscos comentarios, y bruscamente le recuerdan que se halla ante una convencional representación artística y no ante un “drama” real», in A. Navarro González, «Comicidad del lenguaje en el teatro de Calderón», in *Iberoromania*, 14, 1981, p. 127. A tal proposito si rimanda anche a C. Bravo Villasante, «La realidad de la ficción, negada por el gracioso», in *Revista de Filología Española*, 28, 1944, pp. 264-268 e C. Pailler, «El gracioso y los 'guiños' de Calderón: apuntes sobre autoburla e ironía crítica», in *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Paris, CNRS, 1980, pp. 33-48.

¹⁵¹ Ignacio Arellano, «La comicidad escénica en Calderón», cit. p. 87-88.

¹⁵² Si veda Ignacio Arellano, «Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro», in *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 19, 1995, pp. 411-443, poi riedito in *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, cit., pp. 197-237.

¹⁵³ Per una trattazione più ampia dell'argomento si rimanda a J. Gallego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra 1972; J. A. Maravall, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1975; E. Orozco Díaz, *Teatro y teatralidad del Barroco*, Madrid, Planeta, 1969; e *Temas del Barroco de poesía y pintura*, Universidad de Granada, 1947; Lee Rensselaer, *Ut pictura poesis, Humanisme et théorie de la peinture: XV-XVIII siècles*, ed. Macula, Paris 1971.

teatrale già nella fase della sua ideazione, entrambi fattori che trovano, nel momento della messinscena, la loro piena realizzazione.

A proposito del passaggio dalla dimensione testuale a quella più propriamente performativa, Francesc Foguet i Boreu e Joaquim Noguero i Ribes affermano:

La representació teatral no és una il·lustració del text dramàtic, sinó una de les seves possibles presentacions, fruit d'una manera de llegir-lo (d'entendre'l) i de donar-li cos sobre l'espai escènic. Aquesta representació és elaborada pels diversos agents de l'escenificació teatral (director, actor, escenògraf, il·luminador, etcètera). Son aquests els qui interpreten el text pres com a base del muntatge per tal de fer-lo significar de nou, d'acord o no amb les intencions originàries de l'autor. El procés de escenificació no és necessàriament ni una traducció unívoca ni una traició del text de què han partit el director i el seu equip.¹⁵⁴

Per analizzare a fondo l'insieme di queste caratteristiche peculiari della drammaturgia barocca spagnola, Arellano propone uno studio sistematico delle potenzialità visive della parola e dei suoi rapporti con tutti gli altri sistemi di segni che prendono parte all'evento teatrale, ricorrendo, inoltre, ad alcuni presupposti teorici basilari che permettono di operare le dovute distinzioni fra l'aspetto verbale, letterario del testo teatrale, e quello più specificamente scenico dello stesso¹⁵⁵.

¹⁵⁴ Francesc Foguet i Boreu, Joaquim Noguero i Ribes, «La representació teatral: del text a l'escena: l'espai i el temps», in Foguet i Boreu, Enric Gallén, Mercé Saumell i Vergés, *La representació teatral*, Barcelona, Editorial UOC, 2003, p.21.

¹⁵⁵ Come asserisce P. Pavis, «la nozione semiologica di testo ha originato l'espressione *testo spettacolare* (o testo scenico), da intendersi quale rapporto di tutti i sistemi significanti utilizzati nella rappresentazione, la cui organizzazione ed interazione formano la messinscena. Il testo spettacolare è, dunque, un concetto astratto e teorico, non empirico e pratico, che considera lo spettacolo un modello ridotto in cui si possa osservare la produzione del senso», in *Dizionario del teatro*, cit., p. 491. Sulla distinzione fra testo-drammatico e il testo-spettacolo si rimanda a García Barrientos, «Escritura/actuación: para una teoría del teatro», in *Segismundo*, 33-34, 1981, pp. 9-50; José M. Díez Borque, «Aproximación semiológica a la escena del teatro del Siglo de Oro», cit.; M. Sito Alba, *Análisis de la semiótica teatral*, Madrid, Uned, 1987, pp. 125-153.

Osserva, a tal proposito, Arellano:

la configuración del espacio en el teatro se relaciona en parte con el problema de las conexiones texto/representación, que suelen observar las aproximaciones semióticas a la escena distinguiendo lo verbal de lo escénico, con diversas formulaciones y precisiones. [...] La creación de los espacios teatrales involucra, por tanto, la posible realización escénica (material) de las didascalías explícitas e implícitas, pero también la construcción imaginaria (no ejecutada materialmente en el escenario) provocada por descripciones y sugerencias del texto dramático.¹⁵⁶

Una simile differenziazione è, peraltro, usuale nell'ambito degli studi di semiotica, nonché funzionale ad un'analisi che consenta di stabilire tanto le caratteristiche quanto le relazioni fra queste due componenti essenziali del dramma che si rispecchiano, rispettivamente, nel cosiddetto spazio drammatico – vale a dire quello che rappresenta la finzione così come essa viene descritta dal drammaturgo – e in quello scenico (che è, più propriamente, lo spazio concreto percepito dal pubblico durante la messinscena)¹⁵⁷.

Nel contesto teatrale, la parola è in grado di modellare la percezione visiva dello spettatore, di indirizzarla su determinati aspetti, facendo leva sulla sua capacità evocativa che stimola la fantasia e si sforza di supplire a quelle carenze che oggettivamente gravano sulla scenografia, ma che vengono così colmate grazie al potere visualizzante della parola. Una simile funzione complementare della parola scenica, che interviene per colmare quelle carenze dovute tanto ad una scenografia povera quanto a ragioni di difficoltà, se non addirittura impossibilità, di rappresentazione, determina quella che Arellano definisce una «activación selectiva de los

¹⁵⁶ I. Arellano, «Espacios dramáticos en los dramas de Calderón», in *Calderón, sistema dramático y técnicas escénicas, Actas de las XXIII Jornadas de teatro clásico, Almagro, 11, 12 y 13 de Julio de 2000*, cit., p. 78.

¹⁵⁷ Cfr. A. Ubersfeld, *Semiótica teatral*, Madrid-Murcia, Cátedra-Universidad de Murcia, 1989, pp. 108-143 e, infine, M. Vitse, «Sobre los espacios en *La dama duende*», *Notas y estudios filológicos*, 2, 1985, pp. 7-32.

elementos del espacio escénico»¹⁵⁸. La parola s'inscrive, dunque, sulla scena, quale supporto imprescindibile per la decodificazione e l'interpretazione corrette di quei segni, appartenenti alla sfera della cinesica, della prossemica e della stessa scenografia che, se non venissero messi in evidenza agli occhi dello spettatore, rischierebbero di rimanere neutri, se non addirittura ambigui o incomprensibili.

Questo significa che la ridondanza della parola a teatro non solo contribuisce ad evitare l'ambiguità sulla scena, ma è anche utile a chiarire ed esplicitare il significato del messaggio che la messinscena invia al pubblico¹⁵⁹. La capacità evocativa, visualizzante della parola drammatica viene, inoltre, messa in relazione, da una parte, con la *teichoscopia*¹⁶⁰, dall'altra con le didascalie, elementi indispensabili che caratterizzano il contesto della comunicazione¹⁶¹.

Sulle tracce della riflessione teorica di Ubersfeld, distinguiamo, all'interno del testo teatrale, due componenti fondamentali: il dialogo e, appunto, le didascalie, «stage or production directions»¹⁶², i cui rapporti

¹⁵⁸ I. Arellano, «Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro», cit. p. 210.

¹⁵⁹ I. Arellano, «Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro», cit., pp. 216-217.

¹⁶⁰ «Teichoscopia is the ancient dramatic device of extending the limitations of the dramatic scenery visible to the audience by introducing a messenger who narrates what he, from his own privileged perspective (for example while standing on a wall), is discerning in the distance concealed to the audience», in W. Nöth, N. Bishara, *Self-reference in the media, Approaches to applied Semiotics*, Vol VI, Berlin, New York, Walter de Gruyter, 2007, p. 63.

¹⁶¹ A K. Bühler si deve la paternità dell'espressione *deixis am phantasma*. Si tratta di un espediente in base al quale il campo indicale viene evocato dalla fantasia o rievocato per mezzo del ricordo. Questa tecnica permette, dunque, d'immaginare, cioè di visualizzare attraverso la fantasia, un'azione o uno spazio caratterizzato da determinate dimensioni, occupato o meno da oggetti e personaggi e, soprattutto, d'identificare il soggetto che sta parlando quale origine di quello spazio, concretamente assente sulla scena ma presente in virtù di tale espediente. Quando, invece, il campo indicale corrisponde al campo percettivo, vale a dire quando la funzione indicale si rivolge a persone o oggetti che sono effettivamente visibili dallo spettatore, abbiamo una *demonstratio ad oculos*. Vedi K. Bühler, *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Verlag von Gustav Fischer, Jena 1934.

¹⁶² A. Ubersfeld, «Text performance», in Anne Ubersfeld, Paul Perron, Patrick Debbèche (eds.), *Reading theatre*, University of Toronto Press, 1999, p. 8. Sul concetto di didascalia si veda anche A. Hermenegildo, «Los signos condicionantes de la representación: el bloque didascálico», in *Critical Essays on the Literatures of Spain and Spanish America*, Luis T. González del Valle y Julio Baena. Boulder (Eds.), Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies. 1991, pp. 121-131e A. Ubersfeld, *Lire le théâtre*, cit. pp. 20 e ssg.

variano a seconda dell'epoca e del contesto culturale nel quale s'inseriscono le opere. Lontane dall'essere concepite esclusivamente come delle mere indicazioni pratiche per coloro ai quali è affidata la messinscena di una pièce, le *acotaciones* si rivelano, al contrario, una delle fonti privilegiate, non solo per lo studioso, ma anche per il semplice lettore, alle quali attingere per affrontare la ricerca di tutte quelle indicazioni testuali indispensabili che possono aiutare ad elaborare un'ipotesi della realizzazione concreta della rappresentazione teatrale.

Se, inoltre, consideriamo lo straordinario valore informativo delle didascalie, soprattutto per quanto concerne le indicazioni che alludono alla componente mimico-gestuale della recitazione e, più nello specifico, alle funzioni deittiche¹⁶³ e prossemiche del testo drammatico che si realizzano a pieno nel momento della performance, saranno evidenti le ragioni per le quali è imprescindibile farvi riferimento nel caso di un'indagine teorica espressamente incentrata sulla figura del *gracioso*. È importante precisare come la funzione deittica richiami l'attenzione dello spettatore su oggetti e personaggi presenti sulla scena e implicati a vario titolo nell'azione, sottolineando quella complementarietà fra il testo verbale e il testo spettacolo che chiarisce e, allo stesso tempo, arricchisce il significato dell'opera e il messaggio che dal palcoscenico viene inviato al pubblico.

La funzione prossemica, d'altra parte, si esprime attraverso uno spostamento fisico dell'attore all'interno dello spazio scenico che si

¹⁶³ A proposito della funzione deittica nell'ambito del teatro barocco spagnolo si rimanda, oltre che agli studi semiotici già citati di J. M. Díez Borque, anche a quelli di H. Flasche, «Sobre la función del acto de mostrar en el acontecer teatral de la escena», in *Über Calderón. Studien aus den Jahren 1958-1980*, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden, 1980, pp. 448-462 e «El acto de mostrar en el teatro calderoniano» in *Studien zur romanischen Wortgeschichte*, Gerhard Ernst and Arnulf Stefenelli (eds.), Wiesbaden, F. Steiner, 1989, pp. 82-91.

coniuga con determinate modalità del discorso drammatico, quali ad esempio l'a parte o il soliloquio, che possono tradurre un ampio ventaglio di stati d'animo particolari come il turbamento o l'angoscia, un momento di riflessione intima, perfino una decisione travagliata o, come spesso accade quando il *gracioso* s'impadronisce della scena, operando quella che in precedenza abbiamo definito la rottura dell'illusione scenica, in virtù della quale si stabilisce una complicità tale tra il personaggio e gli spettatori da potenziare e moltiplicare i livelli della comunicazione teatrale.

Per quanto riguarda, invece, la connotazione visiva della parola teatrale, occorre rivolgere l'attenzione ad alcuni aspetti della drammaturgia barocca. Se prendiamo in considerazione il termine latino da cui deriva la parola teatro, ovvero *theātrum*, possiamo rintracciare alla base della sua origine greca, ovvero *θέατρον*, il verbo *θέαμαι*, che significa guardare, osservare, contemplare con meraviglia, a sua volta ricollegabile al sostantivo *θέα*, visione, vista, contemplazione e, quindi, spettacolo. Esiste, pertanto, un legame profondo tra la rappresentazione drammatica e le tecniche poetiche del linguaggio teatrale, fondate sul ricorso alla stimolazione della percezione visiva e che, dunque, implicano tanto le istanze visualizzanti della metafora quanto, più in generale, il ricorso alle tecniche pittoriche, simboliche, immaginative, figurative e cromatiche, nell'ambito della costruzione del linguaggio drammatico¹⁶⁴. Afferma, a tal proposito, Cancelliere:

La valencia de la metáfora siempre subentendida comporta que el teatro calderoniano, también el que sufre fuertemente el influjo de las prácticas italianas como el teatro de corte, acabe con el confirmar su especificidad en cuanto sobre todo “teatro de palabra”. Esta palabra poética – que la estética barroca ha

¹⁶⁴ Pedro Calderón de la Barca, *El príncipe constante*, ed. de Enrica Cancelliere, cit., p. 78.

codificato según las formas de pictoricismo sapiencial – al evocar espacios, efectos de luces y de sombras, objetos, estrado de ánimo, etc., a través de la función deíctica, o sea haciéndose ella misma decorado verbal, compite con el decorado intensificando su visualización con efectos de *trompe-l'oeil* y de desbordamiento¹⁶⁵.

La correlazione fra metafora e visione è il fulcro nel Neoaristotelismo barocco che propone la costruzione di una metafora rispondente ai principi di una verosimiglianza improntata non sull'apparenza sensibile, bensì su un “dover essere” che la rende concreta, logica e necessaria. Il valore gnoseologico della metafora, così come Aristotele l'aveva teorizzato, risiede nella capacità di strutturare ed elaborare un'immagine mentale destinata alla ὄψις e costruita mediante una τέχνη in virtù della quale avremo una restituzione del reale basata sul principio della connotazione, piuttosto che su quello della denotazione, poiché si tratta di una resa non più limitata alle qualità fenomeniche del dato, bensì improntata sull'attribuzione di significati molteplici che la mera imitazione non è in grado di cogliere¹⁶⁶.

Il segno letterario barocco abbandona l'univocità del rimando ad un referente determinato oggettivamente, ed il cui fondamento epistemologico risiede nell'universalità di valori stabiliti e condivisi all'unanimità. La polisemia del linguaggio poetico barocco¹⁶⁷ raggiunge il suo apice nell'ambito drammatico, dove il metamorfismo testuale del *poiein* barocco, avviato mediante il ricorso a determinate figure e strutture retoriche, sulle quali predomina la metafora, sviluppa quei complessi meccanismi di dilatazione del significato che abbraccia non

¹⁶⁵ Cfr. E. Cancelliere, «Elementos barrocos en el teatro de Calderón », in *Romanica*, 10, 2001, p. 261.

¹⁶⁶ A tal proposito si rimanda a Pedro Calderón de la Barca, *El príncipe constante*, ed. de Enrica Cancelliere, cit., in particolare pp. 78-85.

¹⁶⁷ Cfr. M. Molho, *Semantica e Poetica : Góngora, Quevedo*, trad. It., Il Mulino, Bologna, 1991, p.17.

più soltanto il piano dell'espressività linguistica, ma anche quello dell'evocazione visiva. Come sostiene Cancelliere,

La metáfora calderoniana, pues, es siempre estructura y articulación consciente, especular de una visión artificial producida por la *techne* para un sujeto – personaje, lector, espectador – capaz de hacer trabajar la fantasía más que la vista. Sus instrumentos son todas las figuras retóricas capaces de producir relaciones y sustituciones de imágenes, o sea, todas las figuras que producen la metáfora y que al mismo tiempo son aptas para la producción de la visión excesiva, es decir, aberrada. La *Paragoge*, la *Similitud*, la *Alegoría*, la *Sinécdoque*, la *Metonimia*, el *Oxímoron*, la *Sinestesia*, para el poeta barroco no hacen más que especificar, de forma distinta, un común e incesante proceso de sustitución ofrecido a la fantasía, por el que una cosa es susceptible de aparecer como otra, y cualquier cosa puede, por lo tanto, exhibir un “teatro” propio. Es una escena que se ofrece al punto de vista de forma ilusoria y en el ámbito de la Alteridad, como sucede en la ideología barroca de raíz estóica y senecquista que instala el teatro como imagen del mundo y de su verdad¹⁶⁸.

La metafora presiede lo spazio poetico del Barocco, entrando a pieno titolo anche in quello drammatico, e s'instaura non solo quale fondamentale istituzione normativa sulla base di quella natura cognitiva teorizzata da Aristotele, ma perfino alla stregua di spettacolo della parola, teatralità dunque e rivelazione visiva¹⁶⁹.

La funzione cognitiva della metafora, accanto alle sue proprietà visive, trionfa nello spettacolo di una parola che si fa ostentazione e, allo stesso tempo, compiacimento nella mente del fruitore (lo spettatore, cioè, così

¹⁶⁸ Cfr. E. Cancelliere, «Elementos barrocos en el teatro de Calderón », cit. pp. 263-264.

¹⁶⁹ Il verbo greco *opáō* deriva dalla radice indoeuropea *WEID-*, ed ha al presente il significato di “vedere”. La forma dell'aoristo *είδον* (il cui corrispettivo latino è il verbo *video*) veniva adoperata con valore di presente allo stesso modo del perfetto *οίδα* che traduciamo come “conoscere”, “sapere”. Questo fenomeno deriva dalla concezione in base alla quale la vista produce un effetto di conoscenza in virtù del quale “io ho visto” implica il fatto che “io so” a causa di quello che ho appreso mediante l'osservazione diretta di qualcosa. Per comprendere a pieno questo concetto, bisogna operare una distinzione tra la conoscenza sensibile e quelle intellettuale, ovvero tra l'immediatezza della percezione sensibile e la successiva elaborazione dell'informazione a livello razionale. Nell'universo culturale relativo alla civiltà greca, fra tutte le modalità che caratterizzano la conoscenza sensibile, la vista ricopre un ruolo di assoluta preminenza, tanto che il suo modello sensoriale viene pressoché proiettato *metaforicamente* sul piano delle attività mentali. Pensare è vedere qualcosa con la mente, mentre immaginare è creare immagini visibili all'interno dell'intelletto.

come il lettore)¹⁷⁰. Le forti istanze di visualizzazione della metafora ne fanno una parola poetica aperta alla visione, anzi evocativa di questa, un'immagine mentale costruita per mezzo di quella forza immaginativa che Aristotele aveva definito φαντασία (immagine, visione), termine ricollegabile a φαίνομαι (apparire, mostrare, svelare), e quindi a φάος (luce). Questa capacità evocativa della parola poetica, che restituisce l'oggetto senza citarlo direttamente, ma elaborando il campo metaforico che lo connota fino a svelarlo agli occhi del lettore o dello spettatore, corrisponde a quella peculiarità della parola poetica che si costruisce προωμμάτων ποιείν (prodursi per la vista)¹⁷¹. L'intelletto del poeta, dunque, sostenuto dalla φαντασία, formula il φαντάσμα (apparenza, visione, immagine). La τέχνη del poeta produce una visione artificiale destinata all'intelletto, per mezzo di strumenti retorici quali la similitudine, l'allegoria, la sineddoche, l'ossimoro, la sinestesia, la metonimia e la metafora che ne costituiscono, appunto, la struttura portante.

¹⁷⁰ Questa stessa dinamica fra compiacimento ed ostentazione che si trova alla base dell'estetica barocca, viene attentamente analizzata nelle considerazioni teoriche elaborate da Jean Rousset nel suo celebre lavoro *La littérature de l'âge baroque en France. Circe et le Paon* del 1954, secondo cui è possibile individuare la caratterizzazione dello stile barocco in due simboli alquanto significativi rappresentati, appunto, dal personaggio mitologico di Circe e dal Pavone, in quanto metamorfosi e ostentazione da un lato, e movimento ed ornamento dall'altro.

¹⁷¹ Espressione che ritroviamo a proposito dell' ενθύμημα nella *Retorica* 1405b e nella *Poetica* 1448b a proposito della mimesi.

5. L'utilizzo scenico del costume e le caratterizzazioni del *gracioso*

Nell'ambito della rappresentazione teatrale, è possibile distinguere un sistema eterogeneo di segni che operano a livelli differenti e la cui combinazione ed interazione determina la costruzione del significato ultimo dell'opera drammatica. Le modalità drammatiche che regolavano l'utilizzo del costume all'interno del teatro aureo spagnolo era improntato sulla condivisione di alcuni principi convenzionali, in maniera tale che lo spettatore potesse identificare immediatamente ciascun personaggio per mezzo della sua immediata efficacia visiva¹⁷².

La relazione che intercorreva fra costume e ruolo teatrale si stabiliva a partire dal significato sociale corrispondente all'abito, il cui valore simbolico suggeriva allo spettatore una serie di informazioni che gli permettevano di dedurre il comportamento, la provenienza e la funzione del personaggio nel corso della rappresentazione, riconducendolo ad un repertorio drammatico che comprende tutte le varie tipologie possibili. Attraverso questo valore simbolico del costume, il pubblico della *Comedia Nueva* era generalmente in grado di ricostruire sesso, età, posizione sociale, razza e nazionalità del personaggio, la sua possibile appartenenza a delle tipologie folkloriche o teatrali, la professione e, per concludere, l'epoca in cui si sviluppava l'azione rappresentata¹⁷³.

¹⁷² Sui significati e le funzioni del costume come strumento essenziale della messinscena si rimanda a M. de los Reyes Peña, *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*, Cuadernos de Teatro Clásico 13-14, Compañía Nacional de Teatro Clásico, Madrid, 2000; J. Navarro de Zuvillaga, «De la tapada al desnudo (el vestuario como signo escénico en el teatro español)» in *En torno al Teatro del Siglo de Oro, Actas de las jornadas XII-XIII celebradas en Almería*, ed. por J. Berbel, H. Castellón, A. Orejudo y A. Serrano, Instituto de Estudios Almerienses, Diputación de Almería, 1996, pags. 123-146.

¹⁷³ Sulle diverse teorie inerenti all'interpretazione dell'abbigliamento come sistema di segni, si veda E. Juárez Alendros, *El cuerpo vestido y la construcción de la identidad en las narrativas autobiográficas del Siglo de Oro*, Woodbridge, Tamesis, 2006, in particolare pp. 26-40.

Come teorizza, a questo proposito, Díez Borque, occorre sottolineare che «el traje en el teatro del Siglo de Oro es el medio de significar más rico para indicar todas las circunstancias del personaje [...]»¹⁷⁴.

La tematica del costume teatrale, inoltre, era contemplata dai trattatisti dell'epoca in quanto precetto fondamentale nell'ambito della creazione drammatica, il cui utilizzo all'interno della messinscena doveva necessariamente coincidere con la realizzazione del verosimile poetico. Senza soffermarci, tuttavia, su ciascuno di essi, ci limitiamo a riportare, in primo luogo, alcune parole di Pellicer de Tovar il quale, nel *Precepto 171 dell'Idea de la Comedia de Castilla* del 1635, affermava che

La gala y el adorno en los que la representan es elocuencia muda que escuchan los ojos. Para lo cual necesita de acomodarse a los trajes de las naciones donde introduce el suceso; si es en Francia, Inglaterra, Roma, España, Turquía o la India Occidental y Oriental cuidar de advertir a los autores los usos de aquellas provincias según el tiempo de que escribe.¹⁷⁵

Lo stesso argomento era stato teorizzato, altresì, da Alonso López Pinciano nella Epístola XIII della *Philosophia antigua poética* dove, una volta definito l'*ornatus* come « la compostura del teatro y de la persona y, además, aquel movimiento que hace el actor con el cuerpo, pies, brazos, ojos y boca cuando habla, y aun cuando calla algunas veces», l'autore proseguiva applicando il principio del *decorum* anche alla scelta costume ed affermava:

En la persona, después de considerado el estado, se debe considerar la edad, porque claro está que otro ornato y atavío o vestido conviene al príncipe que al siervo, y otro al mozo que al anciano;

¹⁷⁴ Cfr. J. M. ^a Díez Borque, «Aproximación a la escena del teatro del Siglo de Oro», n J. M. Díez Borque, L. García Lorenzo (Eds.), *Semiología del teatro*, Barcelona, Editorial Planeta, 1975, p. 68.

¹⁷⁵ Pellicer de Tovar, *Idea de la Comedia de Castilla* deducida de las obras cómicas del Doctor Juan Pérez de Montalbán, cit. in F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo (Eds.), *Preceptiva dramática Española*, Madrid, Gredos 1972, p. 271.

para lo cual es muy importante la segunda consideración del tiempo, porque un ornato y atavío pide ahora la España y diferente el de ahora mil años[...]; asimismo se debe tener noticia de las regiones, que en cada una suele haber uso diferente de vestir.¹⁷⁶

È, dunque, evidente che uno dei presupposti teorici maggiormente affrontati dai trattatisti dell'epoca è appunto quello del *decorum*, il cui fondamento è costituito dall'assoluta concordanza fra il personaggio ed il suo modo di esprimersi, sia attraverso il linguaggio verbale e mimico-gestuale, sia per mezzo dell'aspetto assunto sulla scena. Il carattere simbolico e convenzionale del costume – che il pubblico dell'epoca era avvezzo a decifrare ed a riconoscere immediatamente – acquisiva, pertanto, un ruolo importantissimo poiché il suo valore semantico e connotativo era in grado di compensare le carenze dell'apparato scenografico utilizzato nei palcoscenici dei *corrales*. A questo proposito, Díez Borque mette in evidenza come

El código del vestuario puede ser estudiado en dos planos distintos: en su manifestación lingüística (acotaciones escénicas) y en su manifestación efectiva-visual (los signos tal y como aparecen materializados en escena). Las acotaciones escénicas referentes al vestido, en nuestro teatro del Siglo de Oro, son meramente indicativas y no descriptivas [...]¹⁷⁷.

Uno dei punti di riferimento più importanti per conoscere le caratteristiche del costume nel teatro del Siglo de Oro è costituito dalle didascalie presenti nel testo in cui, tuttavia, le descrizioni e le istruzioni che riguardano il suo utilizzo possono oscillare fra l'abbondanza di dettagli e le indicazioni più generiche. Inoltre, per mezzo del meccanismo della ridondanza, è possibile assumere, da alcuni riferimenti

¹⁷⁶ Alonso López Pinciano, *Philosophia antiqua poética*, cit., pp. 277-278.

¹⁷⁷ J. M.ª Díez Borque, «Aproximación a la escena del teatro del Siglo de Oro», cit., p. 68.

presenti nelle battute pronunciate dai personaggi, maggiori informazioni sulle caratteristiche del costume e sulle sue funzioni¹⁷⁸.

Se si considera che «la ambigüedad del código de la ropa, su calidad de ser transferible y su índole teatral ofrecen ricas posibilidades tanto para establecer la identidad como para ocultarla o transformarla»¹⁷⁹, ne deriva che se, da un lato, l'atto di vestirsi determina un'acquisizione di identità, grazie alle funzioni simboliche insite nell'abito, dall'altro, l'utilizzo scenico del costume risulta funzionale rispetto allo sviluppo dell'azione e, inoltre, implica una riflessione sul concetto stesso d'identità del personaggio, dal momento che questa può costruirsi non solo a partire dal principio della finzione, ma anche per mezzo dell'espedito teatrale del mascheramento o dell'occultamento dell'identità. Pertanto, ciò che è necessario decifrare è, da una parte, il significato, dall'altra, le ragioni di tale finzione, vale a dire la sua esatta funzione all'interno dell'universo della rappresentazione¹⁸⁰. Come sostiene, a tal proposito, Díez Borque, si evince che «la importancia de los signos del vestuario en la comedia del Siglo de Oro se comprende mejor si tenemos presente lo que podríamos llamar funcionamiento inverso: el disfraz»¹⁸¹.

Questo meccanismo d'identificazione che si produce attraverso il ricorso al costume e al travestimento assume significati ancor più interessanti quando funziona come elemento connotativo di personaggi comici o ridicoli, soprattutto per ciò che implica il mancato rispetto, da parte di simili personaggi, delle norme che regolano il principio drammatico del *decorum*, cui si è fatto riferimento in precedenza. Bisogna infatti mettere

¹⁷⁸ Sul meccanismo della ridondanza nel sistema della comunicazione teatrale si rimanda a K. Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, cit., pp. 277-278.

¹⁷⁹ E. Juárez Almendros, *El cuerpo vestido y la construcción de la identidad en las narrativas autobiográficas del Siglo de Oro*, Woodbridge, Tamesis, 2006, p.30.

¹⁸⁰ E. Fischer-Lichte, *Semiótica del teatro*, trad. cast., Biblioteca de Teoría Literaria y Literatura Comparada, Madrid, Arco Libros, 1999, pp. 136-143.

¹⁸¹ J. M. ^aDíez Borque, «Aproximación a la escena del teatro del Siglo de Oro», cit., p. 69.

in evidenza in che modo, alla caratterizzazione del costume destinato a quelle figure teatrali che appartengono alla sfera della comicità, contribuisce l'eredità culturale rappresentata dalla dimensione dell'antropologia carnevalesca che secoli di tradizioni popolari e di stereotipi iconografici hanno codificato attraverso una serie di tratti simbolici costanti e ben riconoscibili. Tra i meccanismi che, appunto, regolano la costruzione dell'aspetto di questi personaggi, si distinguono, soprattutto, la tendenza alla degenerazione ridicola, il ricorso a tutte le possibili declinazioni delle forme sproporzionate e irregolari, la manipolazione grottesca del corpo ed, infine, tutte le sue differenti modalità espressive¹⁸².

Per quanto concerne, nello specifico, la nostra analisi sulle modalità di costruzione e quelle d'inserimento drammatico del *gracioso* all'interno di un corpus selezionato delle opere calderoniane, l'importanza delle molteplici funzioni connotative attribuite all'utilizzo del costume e a quello del travestimento è risultata fondamentale, dal momento che la consueta comparsa di questo personaggio sulla scena, oltre a suscitare un'immediata reazione d'ilarità presso il pubblico, rispondeva ad un sistema di codificazioni sceniche della comicità che si fondava sul ricorso alla tradizionale iconografia del *papel risible*, sulla quale ci siamo già soffermati a proposito della rappresentazione canonica della follia e delle sue molteplici accezioni sociali e letterarie definite dalla tradizione.

Nell'ambito specifico della caratterizzazione del *gracioso* conseguita per mezzo delle diverse declinazioni sceniche del *vestuario*, abbiamo messo

¹⁸² Continua a rappresentare un riferimento bibliografico irrinunciabile il lavoro di M. Bachtin sulla cultura comica popolare al quale abbiamo già più volte attinto nel corso del nostro lavoro. La sua analisi sulle forme di comunicazione verbale e mimico-gestuale mette in evidenza i meccanismi che producono la sovversione dei valori convenzionali attraverso il ricorso ad espedienti fondamentali come l'inversione e la parodia che, inoltre, alimentano il concetto estetico del realismo grottesco.

in evidenza – laddove sia i riferimenti presenti all'interno dei testi delle *Comedias* che l'inserimento delle didascalie lo hanno reso possibile – gli elementi più importanti i quali, di volta in volta, hanno contribuito a far luce sulla peculiare formulazione drammatica del personaggio calderoniano. Abbiamo, quindi, osservato – e lo dimostreremo nel corso della fase dedicata all'analisi che costituisce la parte conclusiva di questo lavoro – come il travestimento ridicolo del *gracioso* tende generalmente a costruirsi alla stregua di un valido espediente scenico funzionale alla tradizionale connotazione bizzarra e grottesca del personaggio.

Come si può evincere dall'esemplificazione della nostra ipotesi di lavoro che coincide con il momento analitico delle opere prese in esame, il suo aspetto stravagante ed insolito tende abitualmente ad assumere la valenza simbolica di un'appariscente contrapposizione parodica nei confronti del protagonista, mentre l'atteggiamento irriverente che contraddistingue la *figura del donaire* può addirittura spingersi a concentrarsi, in maniera significativa, su un meccanismo di goffa enfaticizzazione del comportamento altrui che, talvolta, si traduce attraverso un ventaglio di modalità espressive che spaziano dall'ostentazione iperbolica di un oggetto, centrale all'interno delle dinamiche della diegesi, alla caricatura irriverente ed esilarante dei personaggi e dei loro atteggiamenti, secondo i principi di un consolidato meccanismo teatrale di sdoppiamento farsesco che procede in maniera complementare rispetto all'ingegnosità della comicità linguistica.

4. La co del tragico e del comico nella costruzione drammatica del *gracioso calderoniano*

Il complesso contesto politico, economico, sociale e culturale nel quale s'inserisce l'attività teatrale di Pedro Calderón de la Barca, è caratterizzato da mutamenti epocali che hanno coinvolto molteplici ambiti della società in cui il drammaturgo ha vissuto ed operato¹⁸³.

Le nuove generazioni di artisti che si affacciavano sulla scena del secolo XVII, vivevano un senso di profondo disorientamento e di incertezza che ha finito con il determinare un rapporto conflittuale con l'immobilismo normativo propugnato dai loro predecessori e da questi ereditato¹⁸⁴.

I principi estetici rinascimentali, infatti, nati dall'orgogliosa consapevolezza, da parte degli intellettuali, di rappresentare un mondo ordinato ed armonico, alieno da deformità e da contrasti violenti, non erano ormai in grado di riflettere quella che andava sempre di più delineandosi come una nuova realtà storica irreversibilmente mutata¹⁸⁵. All'origine della crisi epocale che affliggeva l'uomo barocco, e ne faceva una creatura lacerata da scissioni divenute oramai insanabili¹⁸⁶, si riscontra la rottura di quell'unità epistemica rinascimentale che aveva cominciato a sgretolarsi in conseguenza della perdita dell'eurocentrismo geografico e culturale, nonché al senso di profonda perdita della centralità, un tempo indiscussa, soprattutto nell'ambito specifico della realtà politica, culturale, sociale ed economica della Spagna, in seguito al crollo dell'invincibile autorità fino ad allora detenuta dalla monarchia

¹⁸³ Si veda, a tal proposito, J. Alcalá-Zamora, E. Belenguer (coords.), *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Madrid, Centro de Estudios Políticos Constitucionales, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001.

¹⁸⁴ Cfr. W. Sypher, *Rinascimento, Manierismo, Barocco*, trad. it., Padova, Marsilio Editori, 1968, pp. 89-112.

¹⁸⁵ J. A. Maravall, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, cit., pp. 91-170.

¹⁸⁶ Si rimanda a H. Sedlmayr, *Perdita del centro*, trad. it., Milano, Rusconi, 1974.

asburgica¹⁸⁷. Lo scetticismo epocale che ha coinvolto la società nel secolo XVII era, inoltre, inasprito dalla percezione di una profonda rottura della secolare unità che aveva caratterizzato il corpo monolitico della Chiesa, sì da preservarne l'autorità presso i fedeli nel corso dei secoli¹⁸⁸. La crisi dirompente dell'imperialismo spagnolo, la percezione della decadenza, il crollo delle certezze secolari che avevano tutelato l'incolumità del glorioso passato europeo e, insieme a tutto ciò, il dogmatismo del sistema culturale controriformato, ormai votato alla chiusura intransigente e al ripiegamento su se stesso, erano fattori epocali e culturali ben presenti nella coscienza tormentata degli intellettuali più consapevoli, scissi e dilaniati dal sentimento di lealtà alle ortodossie sia laiche che ecclesiastiche.

La percezione del drammatico momento storico ha costituito, di conseguenza, non solo il motore della crisi che ha determinato un profondo senso di *desengaño*, ma anche il contesto problematico all'interno del quale si sono radicate tanto la riflessione critica quanto la produzione artistica dell'epoca¹⁸⁹.

La Controriforma e la filosofia della Seconda Scolastica contribuivano, inoltre, a diffondere il senso drammatico della vanità e della transitorietà dell'esistenza terrena, facendo della precarietà umana uno stimolo alla riflessione, all'atteggiamento meditativo, alla considerazione della propria esistenza sulla terra come un momento di transito illusorio ed insidioso, che andava superato adottando una prospettiva ultraterrena che consentisse l'aspirazione alla sola esistenza dotata di valori eterni ed

¹⁸⁷ Per una trattazione più ampia dell'argomento si rimanda a V. Rodríguez Casado, *De la monarquía española del Barroco*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1955.

¹⁸⁸ Si veda S. López Sebastián, *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, Alianza Editorial, 1981.

¹⁸⁹ Si rimanda a O. H. Green, «Ni es cielo ni es azul: sobre el escepticismo del Barroco», in Francisco Rico Manrique (coord. por), *Historia y crítica de la literatura español*, Vol. 3, Tomo 1, 1983, pp. 112-115; L. Jiménez Moreno, «La visión del mundo y de la vida en el espíritu barroco», in Manuel Maceiras Fafián (coord. por), *Pensamiento filosófico español*, Vol. 2, 2002, pp. 11-76.

immutabili, quella concessa dalla grazia divina quale ricompensa per la costanza del giusto che aveva scelto di *obrar bien* e aveva rinunciato alle vane promesse del male¹⁹⁰. Il destino dell'uomo, il libero arbitrio, la capacità di autodeterminazione e, d'altra parte, un approccio empiristico all'esistenza, il crollo delle certezze un tempo ritenute infallibili, erano tutte questioni che contraddistinguevano il dramma dell'uomo barocco e ne trasfiguravano l'esistenza in una scenografia di apparenze ingannevoli, in una fitta trama di vicende e personaggi che confondevano il confine labile tra la vita e la finzione. Si affermava, quindi, una visione teatrale dell'universo intero che condizionava ogni forma di azione e di comunicazione umana.

Facendo riferimento alle riflessioni teoriche di Severo Sarduy, è possibile riscontrare un'unità epistemica che governa tanto i principi scientifici elaborati dal sistema culturale di un'epoca storica, quanto la struttura che caratterizza l'impianto simbolico, retorico e ideologico delle opere letterarie coeve¹⁹¹. Anche la *Weltanschauung* scientifica avvia, dunque, a nuove problematicità ideologiche¹⁹², dal momento che, mentre la teoria copernicana dell'universo postulava l'idea di un Cosmo perfetto e circoscritto nella finitezza della sua circolarità, incolume dal pericolo insito nell'irruzione dell'inaspettato e del sorprendente – elementi che saranno, al contrario, prediletti dalla poetica barocca legata alla meraviglia – l'ellisse di Keplero comportava, invece, una proliferazione di centri e, di conseguenza, una sorta di potenziale

¹⁹⁰ L'estensione e la complessità dell'argomento non ci consentono una sua trattazione esaustiva in questo contesto. Si rimanda a F. Rodríguez de la Flor, *La península metafísica: arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.

¹⁹¹ Si fa riferimento al nucleo teorico esposto nel saggio di S. Sarduy, *Barroco*, trad. it., Il Saggiatore, Milano, 1980.

¹⁹² Si veda M. Jalón Calvo, «Ciencias e individuo en el mundo barroco», in *Biblioteca: estudio e investigación*, N.º. 19, 2004, pp. 37-46.

multiprospektivismo, derivante dalla moltiplicazione *ad infinitum* dei possibili punti di vista¹⁹³. A tal proposito, sostiene Sarduy che

come il Sole, la Terra e le sfere concentriche nel loro movimento rotatorio, e poi le stelle fisse, sono classificati nel Cosmo secondo la loro posizione – così pure la prospettiva cataloga le figure e le classi per ordine di grandezza e di relazioni, nella profondità fittizia della tela; il suo potere di distribuzione è quello di una gerarchia delle funzioni¹⁹⁴.

Uno degli elementi più importanti della transizione dall'episteme rinascimentale a quella barocca è costituito, come è noto, dal superamento dell'unitarietà prospettica e dalla conseguente dilatazione del punto di vista¹⁹⁵, in una dimensione narrativa che si va costituendo attraverso le modalità espressive caratterizzate da una articolazione molteplice¹⁹⁶.

Quanto all'origine epistemica che giustificava l'esplosione del piano dell'espressione nelle Arti, essa risiedeva nell'irruzione del principio di un dinamismo vitale di quelle stesse forme, dapprima imprigionate per effetto di una rigidità normativa di cui si intendeva operare un netto superamento. Il potenziamento estremo delle modalità espressive che il linguaggio poetico barocco teorizzava e metteva in pratica, sviluppava un imponente fenomeno d'ipertrofia retorica le cui logiche sono state ignorate e sminuite per secoli e, di conseguenza, non hanno goduto di una corretta interpretazione che ne motivasse l'esistenza¹⁹⁷.

¹⁹³ Anche in questo caso, ci si è limitati ad accennare un argomento la cui trattazione richiederebbe un approfondimento che lo spazio di questo studio non può accogliere. Per tanto si rimanda a M. Bucciantini, *Galileo e Keplero: filosofia, cosmologia e teologia nell'età della Controriforma*, Torino, Einaudi, 2003.

¹⁹⁴ Cfr. S. Sarduy, *Barroco*, cit., p.34.

¹⁹⁵ Si veda J. Vela Castillo, «La perspectiva: Leibniz y el barroco», in *Anuario de la Universidad Internacional SEK*, N° 10, 2005, pp. 203-210.

¹⁹⁶ E. Cancelliere, «La imaginación científica y el *Polifemo* de Góngora», in Joaquín Roses Lozano (Ed.), *Gongora Hoy VII*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2005, pp. 23-24.

¹⁹⁷ E. Orozco Díaz, *Introducción al Barroco*, cit., pp. 27-28.

Le peculiarità che hanno caratterizzato, nel tempo, gli sviluppi formali del Barocco spagnolo, da un lato sono direttamente ricollegabili alle istanze poetiche italiane sviluppatesi nel corso del Rinascimento, dall'altro se ne riconosce l'origine a partire da veri e propri manierismi del petrarchismo dal quale discendevano e di cui rappresentavano un'importante evoluzione¹⁹⁸.

Come ha già osservato Bachtin, sono proprio le epoche segnate da profondi mutamenti e sconvolgimenti a costituire i terreni più fertili nei quali può attecchire e diffondersi il germe dell'antico genere serio-comico, conosciuto presso i greci con il termine *σπουδαιογέλοιοι*.

Pur comprendendo un ventaglio di tipologie letterarie molto vario, il serio-comico abbracciava tutti quei generi (come la satira menippea e il dialogo socratico) accomunati da caratteristiche quali il riferimento alle tradizioni popolari, l'assenza da ogni distacco idealizzante e riverente che guardasse alla tradizione come ad un tesoro di fondamenti estetici e morali infallibili, immutabili ed eternamente validi, sostituito piuttosto dalla scelta consapevole di affidare la creazione letteraria ai principi vitali della libera invenzione e del libero discernimento critico.

È vero, in tutti questi generi serio-comici c'è un forte elemento retorico, ma nell'atmosfera di *gaia relatività* propria del sentimento carnevalesco del mondo, questo elemento muta sostanzialmente: si indebolisce la sua unilaterale serietà retorica, il suo carattere raziocinante, univoco e dogmatico. Il sentimento carnevalesco del mondo possiede una potente forza vivificante di trasformazione ed una vitalità indistruttibile¹⁹⁹.

Sul piano espressivo, questo comportava, innanzitutto, l'introduzione di una varietà di stili, nonché la mescolanza di un discorso prosastico e poetico e l'inserimento del registro colloquiale, fattori che

¹⁹⁸ E. Orozco Diaz, *Introducción al Barroco*, cit., pp. 44-49.

¹⁹⁹ Cfr. M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad. it., Torino, Einaudi Editore, 1968, p. 142.

determinavano la rottura del linguaggio monolitico e monocorde dell'ufficialità, e l'esplosione dirompente della pluralità di voci narranti²⁰⁰. È per questo che, come sostiene Ponzio

Alla parola monologica, all'ingenua integrità e sicurezza dell'autocoscienza dei generi alti e seri si contrappone nella menippea, come nel dialogo socratico (e nei generi affini: diatriba, soliloquio, simposio, ecc.) la dialogicità intrinseca della parola, che viene ad assumere un ruolo decisivo, vitale per il personaggio²⁰¹.

Di conseguenza, la verità univoca, ortodossa e immutabile cedeva il passo, nella Spagna del XVII secolo, al confronto tra le voci, al relativismo dei punti di vista, al moltiplicarsi delle prospettive, al superamento del confine. Al monologismo ufficiale, che aveva dimostrato la debolezza del proprio immobilismo, incapace di evolversi e di adeguarsi all'inevitabile metamorfosi degli uomini e delle epoche, succedeva, così, il dinamismo della polifonia, la duttilità della parola, il dubbio che sgretola l'autoritarismo, di cui si mostravano i limiti e la parzialità, recuperando il relativismo di cui si erano fatti interpreti al meglio, nella teoresi filosofica e nell'uso del linguaggio, i sofisti e gli scettici.

Stando a questa logica, se il tono serio ha da sempre contraddistinto la veste rispettabile della tradizione, difesa e diffusa come verità suprema e infallibile, il comico si è imposto, invece, come una delle poche armi in grado di scalfirla, attraverso l'ironia dissacrante di cui si serve per metterne in evidenza i limiti, l'inganno talvolta, le costruzioni illusorie. È il regno multiforme del Carnevale, la dinamica beffarda del riso; la pulsione verso la liberazione e l'emancipazione nei confronti delle gerarchie e dei valori dominanti si esprime, da un lato, attraverso forme

²⁰⁰ M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, cit. pp. 143-159.

²⁰¹ A. Ponzio, *Michail Bachtin. Alle origini della semiotica sovietica*, Bari, Dedalo, 1980, p. 119.

specifiche di linguaggio verbale e mimico-gestuale, dall'altro attraverso il principio del ribaltamento, ovvero la logica del mondo alla rovescia, da cui si originano la sovversione e la parodia. Ed è lo stesso Bachtin a ribadire più volte come

Nel carnevale viene elaborato in forma concreto-sensibile, vissuta, in una forma per metà reale e per metà recitata, un nuovo modo di rapporti tra uomo e uomo, contrapposto agli onnipotenti rapporti gerarchico-sociali della vita extracarnevalesca. Il comportamento, il gesto e la parola dell'uomo si liberano dal potere della posizione gerarchica (di ceti, di censo, di età, di proprietà), che li determinava completamente nella vita extracarnevalesca, e perciò divengono eccentrici, inopportuni da punto di vista della logica della normale vita extracarnevalesca²⁰².

Gli aspetti bassi, triviali di questa tradizione popolare traducono una visione del mondo improntata su un esplicito materialismo che si contrappone, con fermezza, all'astrazione idealistica che caratterizza, al contrario, la scala dei valori ufficiali promossa e garantita dalla società. Le modalità del comico - in base al quale, da sempre, si sono organizzati i riti delle festività popolari - rendono possibile un'importante emancipazione nei confronti tanto del dogmatismo religioso quanto dell'ufficialità istituzionale o sociale, contribuendo alla nuova caratterizzazione del teatro che eredita quelle ritualità festive incentrate sulla partecipazione collettiva ed improntate sia sulla centralità dell'elemento ludico che sulla momentanea sospensione delle gerarchie dominanti²⁰³.

È in virtù di quello che chiamiamo "realismo grottesco" - la cui peculiarità è individuata da Bachtin nell'abbassamento, vale a dire «il

²⁰² M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, cit., p. 160.

²⁰³ S. Hernández-Araico, *Ironía y tragedia en Calderón*, Potomac, Maryland, Scripta Humanística, 1986, pp. 13-15.

trasferimento di tutto ciò che è alto, spirituale, ideale e astratto, sul piano materiale e corporeo, sul piano della terra e del corpo nella loro indissolubile unità» - che gli aspetti materiali e corporei, centrali nella tradizione comica della collettività popolare, si fanno principio universale e positivo²⁰⁴.

Accanto al relativismo e all'ambivalenza, che rendono possibile la sovversione delle gerarchie immobili sulle quali si basa la cultura ufficiale di cui si fanno garanti le istituzioni, Bachtin segnala, da una parte, la centralità del principio dell'abbassamento, in virtù del quale si deformano e si ribaltano la rigidità ed il conformismo della norma prestabilita e, dall'altra, l'importanza del dialogismo, per mezzo del quale si verifica un'apertura incondizionata alla molteplicità di voci, prospettive e punti di vista. Così come sui carri carnevaleschi sfilavano i fantocci di cui la società si burlava e le maschere dietro cui la verità poteva celarsi, allo stesso modo, sul palcoscenico dei *corrales* e dei teatri di corte, il *gracioso* metteva in scena la metafora della vita che si fa peripezia e teatro. Ma in questa trasposizione drammaturgica non è da sottovalutare l'ascesa di una borghesia popolare lavoratrice ed attiva e, dunque, la nuova codificazione sociale e teatrale di un personaggio basilare nelle dinamiche della *Comedia nueva*, precedentemente affidato all'estro dei giullari di corte o agli istrioni delle Giullarie.

L'idea del *theatrum mundi*²⁰⁵ – cui si è accennato poc'anzi - giunge a Calderón da una lunga tradizione classica e medievale²⁰⁶ ma è, tuttavia, nei suoi drammi che essa raggiunge forse l'apice delle sue possibilità

²⁰⁴ M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, cit., p. 25.

²⁰⁵ F. de Ritter, «El gran teatro del mundo: historia de una metáfora», in *RNC*, 21, 1952, pp. 341-372.

²⁰⁶ Un topos ampiamente studiato da J. Jacquot, «Le théâtre du monde de Shakespeare à Calderón», in *Revue de Littérature Comparée*, 31, 1957, pp. 341-372.

espressive²⁰⁷, incarnandosi, in particolare, nelle molteplici funzioni drammatiche di cui il *gracioso* può farsi carico, nel momento in cui la costruzione di questo personaggio abbandona la tradizione che, per secoli, ha confinato i suoi predecessori nei territori della comicità e si prepara, invece, ad esplorare anche i territori – apparentemente antitetici – del tragico. La codificazione della figura del *gracioso* come personaggio essenziale nell'economia delle convenzioni drammatiche che regolano la struttura del teatro aureo spagnolo, infatti, è anche il risultato di un complesso processo di rielaborazione e trasformazione del repertorio letterario e drammatico, rintracciabile all'interno della tradizione culturale occidentale, nonché di riflessione sulle dinamiche che regolano la piena maturazione dell'estetica barocca.

In disaccordo con i presupposti propugnati dal Rinascimento, la precettistica teatrale dei Secoli d'Oro in Spagna rifiuta l'immobilismo della *poetica perennis* formulata dagli umanisti sulla base dei precetti mutuati dall'antichità classica e difende, piuttosto, l'utilizzo di una normativa empirica, d'accordo con la tutela del principio di libertà creativa che, rinunciando all'idealismo di una rappresentazione astratta della realtà, verte invece sulla resa fedele dei suoi aspetti empirici.

Lo strumento privilegiato al quale l'artista barocco si affida è, quindi, una nuova costruzione del verosimile basata sull'attenta osservazione della realtà nei suoi aspetti apparentemente contraddittori, quali la varietà, la molteplicità di forme composite, il profondo dualismo che condiziona l'esistenza umana e la cui rappresentazione abbraccerà, a partire da questo momento, anche quegli aspetti come l'ibrido, il mostruoso e il deforme, volutamente emarginati, nell'universo estetico

²⁰⁷ C. Andrés, «La metáfora del 'theatrum mundi' en Pierre Boaistuau y Calderón (en *La vida es sueño* y *El gran teatro del mundo*)», in *Criticón*, 91, 2004, pp. 67-78.

rinascimentale, oltre il confine discriminante dell'armonia, della bellezza, dell'equilibrio e della simmetria.

Il superamento della frontiera tra comico e tragico, ed il conseguente annullamento della rigida contrapposizione dei generi teatrali tradizionali, a favore di una nuova concezione dinamica dell'azione drammatica, sono, dunque, alla base della nascita e dell'evoluzione della *Comedia Nueva* spagnola, e trovano ampia rappresentazione nella posizione teorica assunta da Lope nel suo *Arte Nuevo*, in base alla quale si difende l'ideazione di un teatro nel quale il principio della coesistenza non si manifesta solo come presenza contemporanea di tutti gli strati sociali (seppur gerarchicamente separati), ma si erge come uno dei pilastri della drammaturgia, perché in essa si esprime quel fondamento di commistione e di *varietas*, tanto caro alla nuova estetica barocca, che trionfa sulle scene, anche dal punto di vista economico e imprenditoriale, ostentando il proprio carattere spurio attraverso una concezione strutturale del dramma che abbraccia ogni aspetto dell'esistenza²⁰⁸.

La natura *fronteriza* del *gracioso* si rivela nella sua capacità di muoversi, in maniera autonoma, lungo il confine che separa, non sempre nettamente, il tragico dal comico, la realtà dalla finzione, la verità dall'inganno, e si esprime attraverso il ricorso ad una serie di modalità espressive finalizzate alla rottura dell'illusione scenica. È il caso dell'*a parte*, espediente grazie al quale il *gracioso*, pur restando all'interno dell'universo della rappresentazione, si apre un varco nella dimensione dello spettatore e assume una funzione mediatrice – secondo

²⁰⁸Cfr. F. Antonucci, «Lo trágico y lo cómico mezclado», in G. Poggi, M. G. Profeti (a cura di), *Norme per lo spettacolo, norme per lo spettatore*, Firenze, Alinea Editrice, 2011, pp. 99-118.

l'interpretazione di Ruiz Ramón²⁰⁹ - tale da permettere non solo la comunicazione tra il mondo della finzione e quello della realtà, ma anche la riflessione sulle frequenti corrispondenze tra essi, denunciandone gli inganni²¹⁰, svelandone i meccanismi e mettendo in guardia dagli improvvisi mutamenti della fortuna.

Due to his unique position, often as spectator of the same drama he helps to represent, moreover, the *gracioso* serves as the intermediary between the real-life public and the depicted world of the stage community, thereby enhancing the vestiges of the ritual and communal experience inherent in the “carnavalesque” spirit and structure of the *comedia*.²¹¹

Queste modalità di costruzione del personaggio, pur centrandosi nell'ambito della drammaturgia, traducono sulla scena un fenomeno ampiamente diffuso nella cultura dell'epoca e sintetizzato da Bonito Oliva nella teorizzazione della cosiddetta “ideologia del traditore”²¹². L'assunzione di un atteggiamento dissociato rispetto alla realtà, che si serve dell'ironia quale strumento per eccellenza attraverso cui il *gracioso* si confronta con gli altri personaggi ed esprime la sua personale attitudine nei confronti dell'esistenza e del sistema al cui interno egli vive, corrisponde alla consapevolezza, da parte dell'artista, di operare scardinando e manipolando un repertorio di modalità espressive già date, consolidate ormai dalla consuetudine e dalla pratica che ne hanno fatto, quindi, delle forme codificate. È una presa di distanza fortemente critica

²⁰⁹ F. Ruiz Ramón, «La figura del donaire como figura de la mediación: el bufón calderoniano», in Luciano García Lorenzo (coord.), *La construcción de un personaje: el gracioso*, Barcelona, Editorial Fundamentos, 2005, pp. 203-224.

²¹⁰ Si veda anche J. L. Sánchez Lora, «Barroco y simulación: cultura de ojos y apariencias, desengaño de ojos y apariencias», in *Cultura y culturas en la historia. Quintas Jornadas de Estudios Históricos organizadas por el Departamento de Historia Medieval, Moderna y Contemporánea de la Universidad de Salamanca*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1995, pp. 75-86.

²¹¹ T. S. Soufas, «Carnival, Spectacle and the gracioso's Theatrics of Dissent», in *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 14 (1989-90), 1990, p. 316.

²¹² A. Bonito Oliva, *L'ideologia del traditore. Arte, maniera, manierismo*, Milano, Electa, 1977, pp. 19-24.

che l'ironia traduce in un ampio ventaglio di strumenti retorici che va dal paradosso alla parodia, con tutte le conseguenze che drammaturgicamente questo comporta. La prospettiva e il distacco ironico adottati dal "traditore" teorizzato da Benito Oliva, rimandano al principio del punto di vista dello *Sprecher*, il "dicitore", una figura adoperata spesso dai pittori manieristi e rivolta lateralmente in modo da comunicare, attraverso il gesto e lo sguardo, con lo spettatore.

Si ha un perenne passaggio, senza soluzione di continuità, da un mondo all'altro, dal mondo del dipinto o della situazione teatrale sul palcoscenico, al mondo esterno. Lo *Sprecher* sollecita l'osservatore, a volte lo assale addirittura [...], e lo coinvolge in uno spazio introspettivo, che è del tutto diverso dallo spazio estetico²¹³.

Tanto nello sguardo del *gracioso* calderoniano, quanto in quello del dicitore teorizzato da Sypher, si intravede, pertanto, non solo un atteggiamento dissacrante nei confronti dell'ufficialità e delle convenzioni sociali, artistiche e drammatiche, ma anche un punto di vista ironico e smascheratore mediante il quale, allo spettatore, si indica una nuova prospettiva attraverso cui osservare, da un'ottica differente, le vicende rappresentate sulla scena o all'interno del quadro.

Lo que hemos definido como "escisión del sujeto" es, pues, el nudo fundamental a partir del cual se originan las estrategias temáticas y formales del lenguaje barroco. El sujeto se ve actuar, pensar, cabla, obrar, desear en el "teatro del mundo", íntimamente convencido de la inutilidad de las acciones humanas y de la precariedad de la existencia. Esta escisión del sujeto atañe bien a los personajes – del cuadro, de la novela, del teatro – que al autor mismo que se refleja autobiográficamente en ellos, y aun a los fruitores mismos de la obra – lectores, espectadores – implicados en la adhesión a los valores y en el desengaño existencial²¹⁴.

213 W. Sypher, *Rinascimento, Manierismo, Barocco*, cit., pp. 166-167.

214 Cfr. E. Cancelliere, «Elementos barrocos en el teatro de Calderón cit.», pp. 256-257.

Come abbiamo già affermato più volte, uno dei presupposti teorici a partire dai quali si avvia il nostro lavoro è la considerazione del *gracioso* calderoniano quale figura polivalente all'interno delle dinamiche che muovono l'azione drammatica. Accogliere un'impostazione teorica che persegua la definizione di questo personaggio come un'entità monolitica, costruita esclusivamente attraverso il ricorso allo stereotipo, significa privare il *gracioso* di una complessità e di una polivalenza che ne fanno, invece, una sorta di *comodín*, uno strumento teatrale, dunque, assai versatile al quale il drammaturgo ricorre, a seconda delle esigenze, per articolare e costruire le dinamiche dell'azione che – come affermava Aristotele – prende vita proprio attraverso i personaggi.

Assumiamo, pertanto, una prospettiva metodologica improntata sul principio secondo il quale è opportuno rinunciare a qualsiasi intento di riduzione e generalizzazione di questa figura ad una categoria drammatica univoca ed immutabile²¹⁵, universalmente valida nel contesto di ogni tipologia di pièce teatrale e rispondente al principio di una tipizzazione preordinata del personaggio, a favore, piuttosto, di un'apertura teorica più ampia nella quale confluiscono le innumerevoli potenzialità espressive e funzionali del *gracioso*. Già Guntert, negli anni Settanta, sottolineava le difficoltà di classificazione e di definizione del *gracioso*, affiancandole idealmente alle altrettanto spinose questioni inerenti alla sistematizzazione degli aspetti teorici relativi all'estetica barocca, e affermando che:

Frente a una fenomenología tan varia y complicada, ciertos críticos, resignados a no poder atribuir a una sola cara aspectos tan contrastantes, acabaron por definir al gracioso de Calderón como el

²¹⁵ Ricordiamo, solo a titolo d'esempio, l'impostazione metodologica proposta da Ley negli anni Cinquanta, alla quale abbiamo già fatto riferimento nella parte iniziale del nostro lavoro e di cui abbiamo messo in evidenza la ricerca di una visione d'insieme di questo personaggio che riconducesse alla definizione di una tipologia costante e circoscritta del *gracioso*.

mismo símbolo de la variedad y de la versatilidad, viendo en ello un rasgo típicamente barroco: lo "proteiforme" de que hablaba Jean Rousset.²¹⁶

Lo studioso, inoltre, metteva in evidenza l'aspetto legato al polimorfismo del *gracioso* e lo riconduceva alla sua capacità di essere presente sia al livello del piano intradiegetico che di quello extradiegetico, vale a dire, tanto sulla scena, a contatto con tutti gli altri personaggi e parte anch'egli dell'azione, quanto al di fuori di essa, in virtù del rapporto di complicità e comunicazione instaurato con il pubblico. Una prospettiva critica condivisa anche da Soufas, che ricollega il fenomeno rinascimentale degli spettacoli teatrali ad un processo di adattamento e conversione del rito carnevalesco comune alle esperienze drammaturgiche europee e dal quale il *gracioso* mutua la tradizione del dissenso collettivo nei confronti delle gerarchie prestabilite su cui si regge l'edificio monolitico della società. Infatti,

Many of the characteristics shared by carnival ritual and dramatic spectacle are evident in the gracioso's performance as a comic and self-conscious artificial fool who makes use of his license to speak to and about his noble patrons in a manner that parallels the privileges of saturnalian celebrations. Due to his unique position, often as spectator of the same drama he help sto represent, moreover, the gracioso serves as the intermediary between the real life public and the depicted world of the stage community, thereby enhancing the vestiges of the ritual and communal experience inherent in the "carnavalesque" spirit and structure of the comedia.²¹⁷

L'emancipazione nei confronti dei vincoli funzionali ed espressivi imposti dalla tipizzazione del *papel risible*, l'apertura alla dimensione del tragico e la manipolazione degli stereotipi legati alla tradizionale codificazione della comicità, rappresentano gli aspetti sui quali

²¹⁶ G. Guntert, «El gracioso en Calderón: disparate e ingenio», cit. pp. 441-442.

²¹⁷ T. S. Soufas, «Carnival, Spectacle and the Gracioso's Theatrics of Dissent», cit., p. 316.

maggiormente si concentra la nostra attenzione, a partire dal presupposto secondo cui è proprio negli aspetti legati alla predisposizione verso la varietà e l'eterogeneità che occorre individuare le specificità caratteristiche dell'innovazione calderoniana, facendo attenzione alle insidie che si nascondono, invece, nella ricerca e nell'istituzione di una categoria drammatica astratta, di quell'elemento comune, cioè, che propende per un livellamento delle diversità e paradossalmente si sforza di ridurre ed uniformare la natura polimorfica del *gracioso*. Come afferma, a tal proposito, Rubiera,

No todos los graciosos son iguales, a pesar de que se puedan reconocer unos procedimientos comunes, muchas veces repetidos, en el modo de producirse la comicidad. Sí hay un aire familiar que une a los graciosos, calderonianos o no, miembros todos de la «cofradía del contento». Sí hay una base común que hace que ese tipo de papeles lo identifiquemos con un solo nombre, la figura del donaire, y que apunta a un tipo de actor que se especializara en su representación.²¹⁸

²¹⁸ J. Rubiera, «El elemento cómico en la comedia de Santos (I). Notas sobre Capricho, un gracioso catecúmeno en *El José de las mujeres*», in *Anuario Calderoniano*, 3, 2010, p. 309.

CAPITOLO TERZO

ANALISI DELLA FIGURA DEL *GRACIOSO*

1. Modalità d'inserimento semplice del *gracioso*

Abbiamo già affrontato, in una parte del capitolo precedente, le principali problematiche di tipo teorico e metodologico connesse alla questione della tassonomia dei generi teatrali relativi alla drammaturgia aurea, pertanto non è nostra intenzione soffermarci ulteriormente sull'argomento, ma è bene specificare che questo rappresenta un aspetto di fondamentale importanza nella definizione della possibile tipologia drammatica alla quale ricondurre un'opera come *El príncipe constante*¹. Le modalità drammatiche relative alla presenza del papel risible all'interno di questa pièce rispondono al principio strutturale di un inserimento semplice dell'agente comico che può essere interpretato tanto alla stregua di una mera accondiscendenza, da parte di Calderón, nei confronti delle aspettative del pubblico, quanto come un adeguamento della struttura drammatica dell'opera alle convenzioni teatrali dell'epoca ed alle quali abbiamo già dedicato una parte del nostro lavoro. L'estrema marginalità di Brito nello spazio della diegesi consente, tuttavia, di ipotizzare una funzione di tipo contrastivo legata a questo personaggio, la cui stereotipata mediocrità consente di far risaltare ulteriormente l'eroismo e lo spirito di sacrificio di don Fernando².
A proposito della figura di quest'ultimo, osserva Uriarte Rebaudi:

¹ Per un resoconto dettagliato circa le differenti proposte di classificazione di quest'opera si veda l'Introducción a cura di E. Cancelliere a P. Calderón de la Barca, *El príncipe constante*, cit., in particolare pp. 22-27.

² Si veda E. Gascón Vera, «La voluntad y el deseo en *El príncipe constante*», in L. García Lorenzo (Ed.), *Calderón: Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro* (Madrid, 8-13 de junio de 1981), Vol. 1, 1983, pp. 451-459.

Generoso su renunciamento a la libertad, para que Ceuta no sea entregada a los moros y quienes la habitan puedan conservar como católicos su fe y sus Iglesias consagradas al culto. Piensa de sí mismo que no es más que un hombre y al perder la libertad ha perdido el ser en la guerra. Públicamente confirma su renunciamento y su constancia en la fe que tantos sufrimientos y aun la muerte le acarrarán [...]3.

Il marcato istinto di sopravvivenza del *gracioso* ed il suo profondo attaccamento alla vita offrono, pertanto, un contrappunto ridicolo alla grandiosità ed alla santità che caratterizzano, invece, l'indole eccezionale del protagonista la cui straziante consunzione fisica preannuncia tragicamente e rende possibile quel processo ascensionale in virtù del quale egli consegna alla storia la sua testimonianza quale mirabile esempio di martirio. La presenza di Brito ne *El príncipe constante* è interamente circoscritta alla seconda parte del primo atto, in seguito allo sbarco di don Fernando e del fratello di questi, don Enrique, sulle coste africane⁴. Il *gracioso* si presenta in scena vestito da soldato ed è probabile che simulasse, in maniera enfaticata e ridicola, un approdo faticoso e rocambolesco sulla spiaggia poiché la sua comparsa si può interpretare alla stregua di una parodia del rito classico dell'*ex voto* compiuto – secondo un *topos* letterario che risale addirittura ai poemi omerici – dal naufrago, una volta toccate le sponde salvifiche della terra ferma:

BRITO ¡Gracias a Dios que abríles piso y mayos,
 y en la tierra me voy por donde quiero,
 sin sustos, sin vaivenes ni desmayos!

³ Cfr. L. N. Uriarte Rebaudi, «La libertad y el amor en *El príncipe constante* y *La vida es sueño*», in I. Arellano (Ed.), *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón*, Universidad de Navarra, septiembre 2000, cit. p. 364.

⁴ Si veda A. de la Hera Pérez-Cuesta, «El sentido cristiano de las conquistas ultramarinas en *El Príncipe Constante* de Calderón», in *Revista de la Universidad Complutense*, N° 4, 1981, pp. 318-327.

Y no en le mar, adonde, si primero
no se consulta un monstruo de madera,
que es juez de palo en fin, el más ligero
no se puede escapar de una carrera
en el mayor peligro. ¡Ah, tierra mía!
¡No muera en agua yo, como no muera
tampoco en tierra hasta el postrero día.
(I, vv. 504-513)

La *figura del donaire*, personaggio caratterizzato, per convenzione, da un'indole paurosa e da un marcato istinto di sopravvivenza, una volta sbarcato al seguito dell'esercito portoghese, si esibisce in un'ironica polemica nei confronti dei pericoli insiti nella navigazione e, servendosi di un registro *conceptista* che molto spesso connota la comicità linguistica della *figura del donaire*, allude con toni sarcastici – come osserva Cancelliere – alle misteriose proprietà della bussola, strumento indispensabile per sfuggire alle insidie tese dal mare in tempesta ma pur sempre un «juez de palo». I versi seguenti – che, nell'edizione originale, erano stati soggetti a censura – costituiscono un palese attacco satirico nei confronti della poesia di Hortensio de Paravicino e ripropongono un passaggio del suo *Memorial*⁵.

BRITO Una oración se fragua
fúnebre, que es sermón de Berbería:
panegírico es que digo al agua,
y en emponomio horténsico me quejo;
poque este enojo, desde que se fragua
con ella el vino, me quedó y ya es viejo.

⁵ Si rimanda a E. Alarcos García, «Los Sermones de Paravicino», in *Revista de filología hispánica*, XXIV, 1937, pp. 162-197 e F. Cerdan, «Elementos para la biografía de fray Hortensio Félix Paravicino y Arteaga», in *Criticón*, 4, Tolouse, 1978, pp. 37-74.

L'interpretazione di questa battuta di Brito presenta non poche difficoltà, dal momento che la sua costruzione ingegnosa si presta ad una duplice lettura nella quale confluiscono tanto il riferimento alle circostanze dello sbarco quanto quello alla magniloquenza spropositata del Paravicino.

Lo primero quel lama la atención, es la extraordinaria violencia del tono del memorial de Paravicino y la gravedad de las acusaciones que formula contra Calderón, frente al carácter festivo y bastante tradicional de la sátira que el dramaturgo puso en los labios del gracioso Brito⁶.

Poco dopo, quando don Juan annuncia l'arrivo imminente delle truppe nemiche, l'eroismo dei principi portoghesi – che si lanciano verso la battaglia noncuranti del pericolo e disposti perfino al sacrificio - viene messo ulteriormente in evidenza attraverso il contrappunto ridicolo offerto dall'atteggiamento pusillanime di Brito il quale, secondo una norma comportamentale tipica del personaggio risibile, assiste da lontano al combattimento e tenta di mettersi al riparo cercando un nascondiglio sicuro. L'arrivo dei rinforzi militari che soccorrono l'esercito musulmano stringe la morsa dell'assedio intorno ai soldati portoghesi: ancora una volta, Brito rischia di essere coinvolto in una guerra che, al contrario, vorrebbe soltanto evitare in qualsiasi modo, noncurante dell'eventuale disonore che la sua fuga gli causerebbe:

BRITO El cuartel de la salud
 me toca a mí guardar siempre.
 ¡Oh qué brava escaramuza!
 Ya se embisten, ya comete.
 ¡Famoso juego de cañas!

⁶ F. Cerdán, «Paravicino y Calderón: religión, teatro y cultismo en el Madrid de 1629», in L. García Lorenzo (coord.), *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, Madrid, CSIC, 1983, p. 1261.

Ponerme en cobro conviene.
(I, 583-588)

La soluzione migliore che gli si presenta per non ritrovarsi costretto a combattere, allora, è lasciarsi cadere a terra fingendosi morto.

Nella tragicità delle circostanze, il comportamento del *gracioso* è emblematico della sua assoluta marginalità; la scelta della finzione, il contrasto ridicolo fra il suo spirito pusillanime e l'eroismo dei portoghesi, nonché il desiderio di defilarsi dall'azione traducono, pertanto, l'operazione drammaturgica che Calderón compie nei confronti di questo *gracioso*; si tratta, infatti, dell'inserimento di un elemento *pegadizo*, sostanzialmente autonomo ed indipendente rispetto all'azione principale nei cui confronti si pone in un rapporto di marginalità assoluta tale da non interferire con le dinamiche della *Comedia*:

BRITO Ya nos cogen en medio
un ejército y otro sin remedio.
¡Qué bellaca palabra!
La llave eterna de los cielos abra
un resquicio siquiera,
que de aqueste peligro salga afuera
quien aquí se ha venido
sin qué ni para qué. Pero fingido
muerto estaré un instante,
y muerto lo tendré para adelante.
(I, vv. 876-885)

Don Enrique e don Juan Coutiño, totalmente concentrati sul combattimento contro l'esercito musulmano, compiangono i corpi dei soldati portoghesi caduti per mano del nemico e s'imbattono in essi nel corso della battaglia; le battute pronunciate dal *gracioso* sono, allora, destinate esclusivamente al pubblico ed aprono uno spiraglio di comicità che, tuttavia, non coinvolge nessuno dei personaggi presenti sulla scena.

ENR. Pues aunque yo tropiece, caiga y muera
 en cuerpos de cristianos,
 no desmaya la fuerza de las manos,
 que ella de quien yo soy mejor avisa.

BRITO ([Ap.] ¡Cuerpo de Dios con él, y qué bien pisa!)

MUL. Ver, portugués valiente,
 en ti fuerza tan grande no lo siente
 mi valor, pues quisiera
 daros hoy la victoria.

JUAN ¡Pena fiera!
 Sin tiento y sin aviso
 con cuerpos de cristianos cuantos piso.

BRITO ([Ap.] Yo se lo perdonara
 a trueco, mi señor, que no pisara.)
 (I, vv. 893-901)

La battaglia si è ormai conclusa: don Fernando è caduto prigioniero dei musulmani ed il prezzo del suo riscatto è fissato nella cessione di Ceuta da parte dei portoghesi. Quando tutti i personaggi sono usciti di scena, Brito resta a terra fingendosi ancora morto ma, nonostante la sua indole *miedosa* e l'assoluta assenza di coraggio, preso da un forte sentimento di appartenenza alla nazione e, più in generale, da uno spirito di rivalsa della propria identità cristiana, pugnala inaspettatamente due mori che si aggirano fra i cadaveri degli infedeli:

MORO 1 Cristiano muerto es éste.

MORO 2 Porque no causen peste,
 echad al mar los muertos.

BRITO En dejándoos los cascos bien abiertos
 a tajos y reveses; (*Acuchíllalos*)
 que ainda mortos somos portugueses.
 (I, vv. 965-970).

Se, dunque, come abbiamo affermato, la costruzione drammatica del *papel risible* ne *El príncipe constante* si caratterizza secondo le modalità di un inserimento semplice del personaggio che gravita solo in maniera periferica e limitata intorno al nucleo diegetico dell'azione, tuttavia ci preme

sottolineare l'importanza di quest'ultima apparizione di Brito all'interno dell'opera, dal momento che essa, seppur circoscrivendosi ad una dimensione pressochè farsesca e parodistica dell'agente comico, testimonia dell'assoluta centralità ricoperta dal sentimento religioso che pervade la costruzione ideologica della pièce⁷. Il *gracioso*, infatti, pur caratterizzandosi tradizionalmente alla stregua di un personaggio burlone, vigliacco ed opportunisto, in questi ultimi versi si erge, a suo modo, a baluardo della cristianità, facendosi anch'egli testimone di una collettiva difesa dell'universo cattolico, minacciato dalla spietata crudeltà dei musulmani.

Per quanto concerne *La gran Cenobia*, essa si caratterizza come una tragedia dal finale felice che si sviluppa secondo le dinamiche di una forte contrapposizione drammatica nella quale il conflitto tragico prende forma attraverso lo scontro tra la protagonista e l'imperatore romano Aureliano. Afferma, infatti, Arellano:

Apuntaré que hay una separación bien definida entre obras cómicas y trágicas, que las tragedias existe en el Siglo de Oro, y que *La gran Cenobia* pertenece a esta clase fundamental, pudiéndose considerar una tragedia *a lieto fine*, de final feliz, que era una de las posibilidades contempladas en la época: tiene grandes personajes protagonistas, representa pasiones coherentes con esa categoría (como la ambición, la soberbia y la obsesión de reinar) y muestra grandes mutaciones de fortuna con fondo histórico, etc⁸.

⁷ Sembra che, infatti, che in Brito si accenda repentinamente un profondo sentimento di appartenenza alla collettività cristiana, in virtù della quale la sua improvvisa affermazione di valore e coraggio si può ricondurre all'esortazione di don Fernando: «Cristianos sois, haced como cristianos» (cfr. I, vv. 558-559). A proposito della lotta contro l'oppressione musulmana si veda R. D. Worley, «The concept of "just war" in El príncipe constante», by Calderón de la Barca», in *Anuario calderoniano*, N°. 2, 2009, págs. 263-276.

⁸ Cfr. I. Arellano, «Glosas a *La gran Cenobia de Calderón*», in *Acotaciones. Revista de investigación teatral*, N. 18, Ed. Fundamentos, 2007, p. 15.

La costruzione dei due protagonisti di *Cenobia* e Aureliano sfrutta le modalità di un contrasto psicologico la cui conclusione si traduce, tanto nei termini di una giustizia poetica, quanto in quelli di un altrettanto logica prospettiva morale. *Cenobia*, regina della Siria, viene ritratta come un personaggio che incarna la figura ideale del saggio stoico, secondo una dottrina morale di stampo senecano secondo la quale occorre godere con moderazione dei propri trionfi, senza cedere alla tracotanza ed alla superbia, poiché la precarietà della fortuna espone costantemente al rischio della sconfitta e sono proprio le insidie della sorte avversa che l'uomo deve imparare a gestire⁹. Ecco come Arellano descrive l'eroina del dramma:

Cenobia se presenta siempre al espectador como una reina modelo, que reúne el valor y la belleza. Es una mujer varonil en el sentido positivo del Siglo de Oro, justa y prudente, capaz no solo de las armas, sino también de las letras (está escribiendo una Historia oriental). El retrato parece seguir los modelos ideale de los tratados de educación de príncipes del barroco¹⁰.

Il coraggio e la saggezza di *Cenobia* contrastano con l'indole ambiziosa e violenta di Aureliano, schiavo di un orgoglio smisurato e di passioni alle quali non è in grado di porre alcun freno: la conclusione di un simile conflitto drammatico è, pertanto, duplice e prevede la riconquista della libertà da parte della regina siriana e l'annientamento dell'imperatore romano. Ci sembrano significative, a tal proposito, le osservazioni di Novo inerenti al fondamento filosofico che costituisce la struttura ideologica di questa tragedia calderoniana degli inizi:

⁹ A tal proposito, si rimanda a J. Ellis, «El nexó filosófico de la tragedia en *La gran Cenobia* de Calderón», in F. Alfred de Armas, L. García Lorenzo, E. García Santo-Tomás (Eds.), *Hacia la tragedia áurea: lecturas para un nuevo milenio*, Madrid, Ed. Iberoamericana, pp. 363-371.

¹⁰ Cfr. I. Arellano, «Glosas a *La gran Cenobia de Calderón*», cit. p. 14.

Se trata de una primera tragedia en la que, lejos de la apología oficialista del gobierno del joven Felipe IV y Olivares, se reflexiona en clave neosenequista y providencialista sobre las aberraciones del poder político ejercido con tiranía, clave esta, la neoestoica, que desde el principio de la carrera de Calderón, amén de sutil y poco complaciente «aviso de príncipes», ya se recorta sobre el tapiz de los grandes interrogantes y pasiones del esisti del hombre¹¹.

All'interno di questo schema tragico, Calderón inserisce, in maniera molto sporadica, gli interventi del *gracioso* che restano circoscritti al primo ed al secondo atto e si mantengono in ogni caso alquanto marginali.

Persio compare sulla scena nella seconda metà dell'atto I, dopo che il pubblico ha assistito all'incoronazione di Aureliano ed all'umiliazione di Decio, nonché al successivo complotto ordito da Livio ai danni della regina. La costruzione del *papel risible* in questa *comedia* risponde al *topos* teatrale del *miles gloriosus*, caratterizzato da un'indole codarda e dissimulatrice che sfrutta i meriti altrui per acquistare fama ed onori che, al contrario, non gli sono dovuti; già dalle prime battute, Persio si autodefinisce «un soldado venial» in cerca di profitto che, sfruttando una ghiotta occasione concessagli dalla fortuna, si reca a corte per rivendicare i compensi di un altro ed assume pertanto l'identità di Andronio.

La sua comparsa sulla scena è emblematica dell'assoluta marginalità che contraddistingue la presenza di questo *gracioso* all'interno dell'azione drammatica; egli si è, infatti, addentrato nel palazzo reale ma è con il pubblico che instaura immediatamente – attraverso un lungo *a parte* – un rapporto confidenziale di complicità per mezzo del quale s'identifica agli occhi degli spettatori e li rende partecipi esclusivi della sua finzione.

¹¹ Cfr. Y. Novo, «Rasgos escenográficos y reconstrucción escénica de *La gran Cenobia* (1636), una tragedia histórica de la *Primera Parte*», in M. Tietz (Ed.), *Teatro calderoniano sobre el tablado: Calderón y su puesta en escena a través de los siglos, XIII Coloquio Anglogermano sobre Calderón*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2003, p. 362.

I passaggi più importanti sono rappresentati dai resoconti dei due episodi fantastici che rispondono – come osserva Arellano – alla formula delle «mentiras disparatadas»¹², vale a dire al modello comico degli aneddoti spropositati. Ecco il primo racconto:

PERSIO Guardaba un gigante
 de una viña cada uva
 tan grande como una cuba.
 Contra aquel monstruo arrogante
 quisieron que fuera yo
 a traerles cierto día
 que hambre la gente tenía.
 El gigante me sintió;
 y yo, usando del consejo
 más que de la valentía,
 dejé una uva vacía
 y vestime de pellejo.
 Él, oliendo carne humana,
 entre las cepas llegó,
 ¿y qué hizo? El diablo le dio
 entonces de comer gana,
 y aquel mismo grano quita
 de la cepa, y de un bocado
 me zampa, medio mascado;
 pensando que era pepita
 me arrojó tanto, que fui
 volando, si es que volaba,
 el ejército, que estaba
 quinientas leguas de allí.
 (I, p. 79 a)¹³.

Nonostante Persio non si sia servito dell'espedito dell'*a parte*, si tratta di un resoconto inverosimile che appare più rivolto al pubblico e finalizzato a suscitare l'ilarità che parte effettiva di un dialogo tra il *gracioso* e la

¹² Cfr. I. Arellano, *El escenario cósmico: estudios sobre la comedia de Calderón*, cit., p. 37.

¹³ A partire da questo momento, tutte le citazioni relative al testo della *Comedia* s'intendono estratte dal volume curato da A. Valbuena Briones, *Pedro Calderón de la Barca, Obras completas, Vol I, Dramas*. Di volta in volta, si indicheranno la pagina e la colonna di riferimento.

regina la quale, noncurante della risposta spropositata del soldato, continua a leggerne il presunto memoriale. A differenza dell'episodio fantastico nel quale Persio si sarebbe imbattuto nella vigna di un gigante, quello dell'assalto alle mura nemiche è ascoltato con attenzione da Cenobia la quale, tuttavia, ignara di quella finzione di cui è consapevole soltanto il pubblico, suppone che la *graciosidad* del racconto sia soltanto una manifestazione della modestia del soldato, un suo meritevole tentativo di sminuire l'importanza e la portata eroica delle sue gesta:

PERSIO Junto a la muralla había
 un ciprés, que la excedía;
 y vengo, ¿y qué hago? Tomo
 un cordel, y voy doblando
 hasta la tierra el ciprés;
 y asiéndome dél después,
 poco a poco voy soltando
 el lazo; y cuando se halla
 libre, a su centro volvió
 tan fuerte, que me arrojó
 encima de la muralla.
 Estos disparates digo
 para entretenerte aquí;
 no porque esto fuese así,
 que al cielo le hago testigo
 de mis hechos, y no es bien
 que repita mis hazañas.
 (I, p. 79 a-b)

L'ilarità del dialogo tra Persio e la regina non può essere colta dagli altri personaggi presenti sulla scena ed assume una maggiore rilevanza quando Cenobia, contando sul supposto coraggio del *gracioso* che ritiene un eroe, confida nella sua presunta forza per affrontare l'eventuale pericolo di un sconosciuto che si è presentato mascherato al suo cospetto:

CEN. ([Ap. a Persio] Mira que advertido estás,
 y a cualquier suceso espera
 resuelto.)

PER. Sí esperaré.
 CEN. ([Ap. a él] ¿De qué turbado te pones?)
 ([para sí] ya en la voz y en las acciones
 la cólera se le ve.)
 Repórtate.
 PER. ¿Cómo puedo?
 CEN. Quizá por bien ha venido.
 PER. Repórtome. ([Ap.] Ella ha creído
 que es cólera lo que es miedo.)
 (I, p. 80 a)

Ciò che rende esilarante una simile circostanza – di per sé, al contrario, potenzialmente pericolosa – è, appunto, il contrasto ridicolo fra le evidenti paure di Persio e l’assurdo equivoco per mezzo del quale i segni di queste vengono, invece, interpretati quali manifestazioni di un turbamento provocato dal timore per l’incolumità della regina; è, pertanto, evidente come il ricorso alle tecniche relative alla mimica facciale rappresentasse un espediente drammatico di fondamentale importanza per tradurre, al livello non-verbale della recitazione, un’ambiguità di fondo che contraddistingue l’indole vigliacca del *gracioso* e lo caratterizza, agli occhi degli spettatori, alla stregua di un personaggio votato alla dissimulazione ed alla menzogna.

Alla tipologia drammatica relativa all’inserimento semplice del *papel risible* si può ricondurre anche il personaggio di Chato in *Judas Macabeo*¹⁴, tragedia di argomento storico che si ricollega alla vicenda della ribellione ebraica contro le persecuzioni di Antioco durante il secolo II a.C.¹⁵.

¹⁴ Sulle questioni inerenti alla trasmissione testuale della *Comedia* si rimanda a F. Rodríguez-Gallego, «Las dos versiones de *Judas Macabeo* de Calderón de la Barca», in *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Año 86, 2010, pp. 145-177.

¹⁵ Sulle differenti tipologie nelle quali si articola il gruppo delle *Comedias religiosas* di Calderón si rimanda alle osservazioni presenti nello studio di B. Wardropper, «La comedias religiosas de Calderón», in L. García Lorenzo (Ed.), *Calderón: Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro (Madrid 8-13 de junio de 1981)*, cit., in particolare pp. 185-189.

El asunto bíblico se contiene en el Libro I de los Macabeos, especialmente capítulos III-IV (victorias de Juda contra Nicanor, Gorgias y Lisías, y toma de Jerusalén por los judíos). Calderón mantiene a grandes rasgos los sucesos y nombres de los personajes principales. [...] Inventa la muerte y funerales de Gorgias para resaltar la nobleza de Judas en contraste con Lisías. Introduce interamente la trama amorosa y los conflictos pasionales entre los Macabeos, y sobre todo elabora el personaje de Lisías, modificando la historia bíblica para convertir su muerte, durante el asalto a Jerusalén, en desenlace dramático de su caracterización antagonista¹⁶.

L'azione si svolge a Gerusalemme e si apre proprio nel momento del ritorno trionfale di Judas, Simeón e Jonatás che raccontano al padre l'eroica vittoria sul generale Antioco ma recano, purtroppo, anche l'infelice notizia relativa alla morte in battaglia del fratello Eleazaro. Motore del conflitto drammatico è, da una parte, l'assedio della città, dall'altra la conquista della bellissima Zarés, nipote di Matatías, innamorata di Judas e contesa, invece, fra Simeón, Jonatás ed il generale assirio Lisías.

Chato, al servizio della fanciulla, entra in scena all'inizio dell'atto I, per annunciarle l'agonia dell'anziano zio dopo che gli è stata comunicata la morte eroica di uno dei suoi figli; il *gracioso*, in quest'occasione, si esibisce in un attacco violento e ridicolo nei confronti della vecchiaia, recuperando un antico *topos* letterario il cui esempio più rappresentativo si può rintracciare nella poesia del greco Mimnermo che, da un lato, cantava la fugacità della giovinezza e dei suoi piaceri e, dall'altro, demonizzava la consunzione lenta ed inesorabile della vecchiaia. Ecco le parole con cui Chato si burla della «negra vejez» e, allo stesso tempo, allude, in maniera sarcastica, agli espedienti utilizzati dalle donne per camuffarne gli effetti,

¹⁶ I. Arellano, «Observaciones a un drama temprano de Calderón: *Judas Macabeo o Los Macabeos*», in *Archivum*, XXXIII, 1983, pp. 52-53.

ricollegandosi, pertanto, ad un atteggiamento spiccatamente misogino che spesso contraddistingue l'indole burlona del *gracioso*:

CHATO ¡Oh, lo que fuera de ver
un reino sin vieja alguna!
Y si quieres ver, Zarés,
si el ser vieja es cosa fea,
no hay mujer que, aunque lo sea,
te confiese que lo es.
¡Que las canas, que honor dan,
se tiña una loca vieja,
y no tiña una bermeja
sus hilachas de azafrán!
¡Que la doncella, que en ella
se enseña el signo a fingir,
mientras se atreva a decir
sin vergüenza: “soy doncella”!
¡y a quién la edad aconseja
y da el tiempo desengaños,
al cabo de tantos años
nunca ha dicho: “yo soy vieja”!
¿No oyes el llanto que suena?
(I, p. 9 b)¹⁷.

Chato prende nuovamente parte all'azione drammatica all'inizio dell'atto II, quando Zarés, risoluta nel proposito di conquistare l'amore di Judas mostrandosi pronta a combattere e docile alla disciplina militare, si presenta «armada y con una bandera al hombro». Il *gracioso* funge, in questo caso, come spesso avviene nelle dinamiche convenzionali della *Comedia nueva*, da contrappunto ridicolo del personaggio al cui servizio si presta; la didascalia che ne anticipa l'entrata in scena recita infatti: «sale Chato, vestido de soldado ridículamente con muchas armas» (II, p. 14 b).

¹⁷ A partire da questo momento, tutte le citazioni relative al testo della *Comedia* s'intendono estratte dal volume curato da A. Valbuena Briones, Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas, Vol I, Dramas*. Di volta in volta, si indicheranno la pagina e la colonna di riferimento.

Ecco come Chato interpreta, con i consueti toni parodistici che ne contraddistinguono il *papel risible*, l'intento di Zarés di conquistare Judas convincendolo della sua dedizione alla causa della guerra:

CHATO Si para agradar a Judas
te vistes de acero fuerte,
yo traigo para agradarte
tantas armas diferentes.
Si todos dicen que armada
la diosa Palas pareces,
yo pareceré el dios Palos.
(II, p. 15 a)

La comicità linguistica del *gracioso* – che si accompagna al suo aspetto ridicolo ed al tono *chistoso* delle sue osservazioni – si completa attraverso un altrettanto convenzionale costruzione del personaggio che risponde ai principi di un'esilarante etica della codardia. Ci sembra alquanto significativo, a tal proposito, menzionare la reazione *disparatada* di Chato all'interno del dialogo in cui questi si trova coinvolto per far fronte alla richiesta di Zarés di combattere:

CHATO ¿Qué pretendes?
ZAR. Saca tu espada.
CHATO La mía
es muy recatada, y teme
el parecer deshonesto
delante de tanta gente.
ZAR. Desnúdala ya.
CHATO Es doncella,
y porque mejor lo pruebe,
jamás sargrienta se ha visto;
y tanto, que por no verse
con tal mancha, su costumbre
es no reñir, pero a veces
vienen al hombre ocasiones
donde excusarse no puede.

Saca la espada

Pero ya que la ves, quiero

decir las gracias que tiene.
Esta espada no se queda...

ZAR. ¿De qué modo?

CHATO De esta suerte:

no se queda, pero vase;
que cuando ocasión se ofrece,
huyo; y así no se queda,
porque conmigo se viene.
No tiene vuelta tampoco
mi espada; que eternamente
al lugar donde riñó
o pudo reñir, se vuelve.

(II, p. 15 a-b).

Il rifiuto di battersi per tutelare la propria incolumità non viene espresso apertamente ma lasciato intendere in maniera ironica, attraverso l'utilizzo di un espediente retorico che, sfruttando le potenzialità allusive della metafora, trasfigura comicamente l'immagine della spada in quella di una fanciulla onesta che protegge la propria verginità restando nascosta.

È inoltre significativo che Chato affianchi, in questo gioco linguistico dal marcato sapore malizioso, la dimensione morale della virtù femminile e quella militare delle armi e del combattimento poiché il cedimento successivo di Zarés avviene proprio per mezzo di un inganno messo in atto da Tolomeo il quale, fingendosi Judas, seduce la fanciulla e le promette di prenderla in sposa una volta conquistata Gerusalemme, lasciandole, come pegno del suo amore e quale prova del giuramento, lo scudo e la spada del Macabeo. Al di là di alcuni sporadici interventi, ai quali nessuno presta la minima attenzione, mentre Lisías, Simeón e Jonatás si contendono i brandelli di una fascia di Zarés, Chato torna sulla scena come ostaggio di alcuni soldati siriani che scambiano il suo travestimento ridicolo per quello di una spia. Ci sembra interessante citare parte del dialogo fra il gracioso e Lisías poiché in esso è possibile osservare un chiaro esempio di *αλογία*, termine che – secondo l'antica tripartizione della follia riproposta da

Cancelliere – connota generalmente i *disparates* insensati del *bobo* e, talvolta, come in questo caso, anche quelli del *gracioso*:

La *αλογία* que no sólo indica la ausencia de lógica y, por lo tanto, de lenguaje, sino también sus deslices sin control, es, en cambio, la sinrazón, la demencia que habla sin sentido o la idiotez que dialoga sólo consigo misma: la *αλογία* caracteriza, pues, actitudes ignorantes y serviles; en el teatro moderno caracteriza a los bobos y a veces a los graciosos¹⁸.

Chato si salva, per un puro caso, dall'impiccagione dopo aver fatto il nome della bella ebrea e questo gli vale una libertà che, tuttavia, egli sembra paradossalmente rifiutare, in nome di una fantomatica dignità che, a suo parere, sarebbe stata lesa:

CHATO No hay tratar.
LIS. ¿Qué esperas?
CHATO Yo he de morir.
LIS. Vete.
CHATO No me quiero ir.
LIS. ¿Por qué?
CHATO Porque me han de ahorcar
y [después] de ahorcado, yo
diré a Zarés de la suerte
que a sus criados dan muerte,
sin decirle sí ni no,
y cuando la vuelva a ver
de la suerte que hoy ha ido
(que ahora le he conocido),
ella le dará a entender
si estoy bien o mal ahorcado.
CLOR. ([Ap.] ¿Qué es esto que escucho, cielos?
Agravios son, que no celos,
los que me daban cuidado.)
LIS. ¿Qué esperas?
CHATO ¿Qué he de esperar?
Que me ahorquen para irme.
LIS. Pártete.

¹⁸ Cfr. E. Cancelliere, «Dos tipos de locura: la rebelión de Segismundo y la obediencia de don Fernando», cit., p. 132.

CHATO No he de partirme;
entero me han de colgar.
¡Bueno es andarme engañando
con “ya te ahorco y ya no”,
como si fuera hombre yo
con quien se han de andar burlando!
(II, p. 19 b-20 a).

All'interno dell'atto III, Chato compare soltanto sul finire dell'azione, quando l'assedio di Gerusalemme sta ormai volgendo al termine; la costruzione del personaggio, ancora una volta, risponde alle convenzioni teatrali dell'epoca e ad esse si attiene senza discostarsene: il *gracioso*, infatti, come generalmente accade nelle circostanze della rappresentazione che mettono in scena i pericoli della battaglia o quelli di un normale combattimento, opta per la soluzione più pragmatica ma di certo meno valorosa, vale a dire che cerca un nascondiglio sicuro dal quale osservare indisturbato l'azione come se si trattasse di uno spettacolo qualsiasi.

Nel complesso, non si tratta di battute particolarmente significative ma interessante può risultare, da una parte, la storpiatura ridicola del nome di Nabucodonosor in «Trabuco de Alazor» e, dall'altra, l'apertura metateatrale del testo, un espediente drammatico anch'esso ricorrente nella costruzione della comicità linguistica che contraddistingue il *gracioso*.

L'inserimento della figura del *gracioso* ne *El mayor monstruo del mundo* è argomento strettamente connesso alla composizione interna che regola la disposizione e l'interrelazione fra gli episodi che costruiscono la diegesi. Esempio della frequente incomprensione cui è stata soggetta la lettura dell'opera nel corso dei secoli è la posizione critica assunta da Menéndez Pelayo che, pur rispondendo a criteri estetici ed ideologici circoscrivibili ad una determinata epoca storico-culturale, continuano, in qualche modo, a

trasparire da approcci successivi che dovrebbero, invece, distinguersi per una più coerente prospettiva¹⁹. Nucleo teorico di un simile approccio alla tragedia calderoniana è la constatazione di una supposta rottura del principio di unitarietà dell'azione che starebbe alla base della costruzione della diegesi, fattore che determina la recriminazione nei confronti di una duplice fatalità priva di effettive ragioni drammatiche, nonché di un intreccio caotico di trame parallele, difetto nel quale – secondo questa prospettiva critica – rientrerebbe l'inserimento inopportuno della *figura del donaire* in quanto personaggio sostanzialmente privo di una reale connessione con le dinamiche tragiche della pièce e portatore di una comicità sconveniente ed incoerente rispetto allo statuto drammatico dell'azione²⁰.

Rappresentativo di un'opposta prospettiva critica, adottata quale chiave di lettura per l'interpretazione de *El mayor monstruo del mundo*, è l'approccio teorico di Hesse in base al quale la struttura che sostiene la costruzione diegetica dell'opera poggia sul principio teatrale – caratteristico della *Comedia nueva* – della *ley de subordinación*, formula che regola, in questo caso, l'interazione fra le due azioni cardine della pièce, vale a dire quella che sviluppa le dinamiche tragiche che caratterizzano il rapporto d'amore tormentato tra Herodes e Mariene e quella che si caratterizza per

¹⁹ Concordiamo con Ruano de la Haza nel constatare l'oggettiva difficoltà di applicare un approccio critico adeguato nei confronti dell'opera dovuto all'evidente scompensamento fra il sistema convenzionale della drammaturgia aurea e quello del pubblico moderno. Si veda, a tal proposito, la sua *Introducción* all'edizione critica di P. Calderón de la Barca, *El mayor monstruo del mundo*, Madrid, Espasa Calpe, 1989, p. 10.

²⁰ Cfr. M. Menéndez Pidal, «Calderón y su teatro», in *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, III, Santander, Ed. Nacional, VIII, 1941, pp. 252-267.

l'introduzione dell'elemento perturbatore da cui scaturisce la gelosia morbida del Tetrarca, ovvero il personaggio di Octaviano²¹.

Accanto a questi due nuclei diegetici principali, coesistono tre azioni parallele che – come dimostra Arellano – s'inseriscono perfettamente nel sistema drammatico della pièce e non ne perturbano, in alcun modo, l'equilibrio poiché la loro costruzione risponde alle codificazioni teatrali all'epoca ritenute convenzionali²². In primo luogo, si tratta, nello specifico, del *ménage à trois* che si viene a creare fra il soldato Tolomeo e le due dame Sirene e Libia che, come afferma Friedman, «represents a secondary treatment of the theme of jealousy, foreshadowing the disastrous results of Herode's jealousy»²³. In secondo luogo, vi sono le vicende nelle quali è rimasto coinvolto Aristóbolo, cognato di Herodes che, caduto nelle mani del nemico Octaviano, obbliga il *gracioso* Malacuca ad assumere momentaneamente la sua identità e, infine, gli interventi comici di quest'ultimo. Come osserva Arellano, ciò che tiene insieme, in maniera coerente, la totalità di questi nuclei drammatici, è essenzialmente una formula teatrale ricorrente all'interno delle modalità compositive della *Comedia nueva* e caratterizzante rispetto alla costruzione di molte tragedie auree. Afferma, infatti, lo studioso: me estoy refiriendo a la construcción climática, a la estructura de la gradación y a la técnica de la premonición, que van relacionando los sucesos de la trama»²⁴.

Fatte queste debite premesse, occorre occuparci, seppure sommariamente, di alcune problematiche legate alla trasmissione testuale di questa tragedia;

²¹ Cfr. E. W. Hesse, «El arte calderoniano en *El mayor monstruo los celos*», in *Clavileño*, 7, 38, 1956, pp. 18-30.

²² I. Arellano, *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, cit., pp. 129-130.

²³ E. H. Friedman, «Dramatic perspective Calderón's *El Mayor Monstruo los Celos*», in *Bulletin of the Comediantes*, 26, 1974, p. 44.

²⁴ Cfr. I. Arellano, *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, cit., p. 131.

ci sono pervenute, infatti, due versioni dell'opera, una a stampa compresa nella *Segunda Parte de Comedias* e curata dal fratello del drammaturgo (che consideriamo la *editio princeps*) e più volte pubblicata in tre momenti differenti (1637, 1641 e 1673), ed una manoscritta, solo in parte autografa, che contiene due licenze per la rappresentazione, una del 1667 e l'altra del 1672. Esistono delle differenze sostanziali fra le due versioni che sono state accuratamente analizzate da Ruano de la Haza il quale ha riscontrato una serie di varianti che spaziano da quelle lessicali ad altre di tipo stilistico e musicale. Come afferma lo studioso,

El Calderón maduro ha convertido El mayor monstruo en un drama semi-operático, no sólo por empleo más frecuente de la música, sino por la mayor grandiosidad y trascendencia de su tema, lo hiperbólico de su acción dramática y la grandilocuencia de su expresión poética. Algunas variantes entre las dos versiones hemos de atribuirles, pues, a dos factores nuevos: diferentes condiciones escénicas, y el diferente público a quien iba destinada²⁵.

Ciò che ci preme, innanzitutto, chiarire è, da una parte, la ragione che ha spinto Calderón a redigere due versioni dell'opera e, dall'altra, in che modo questa duplice redazione ha influito sulla caratterizzazione del *gracioso* e sulla funzione da questi ricoperta nell'ambito dell'azione drammatica.

Alla base del processo di riscrittura cui l'autore ha sottoposto il testo, esistono – sempre secondo Ruano de la Haza – due tipologie di procedimenti, ovvero la ricostruzione e la rielaborazione, entrambe ritenute necessarie poiché, nel primo caso, occorre risolvere le questioni legate alla diffusa presenza di errori nella versione iniziale dell'opera, mentre nel secondo è ipotizzabile che Calderón abbia apportato una serie di modifiche

²⁵ R. de la Haza, «Las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo*, de Calderón», in *Criticón*, 72, 1998, pp. 41-42.

finalizzate ad una nuova rappresentazione, secondo una più matura concezione del sistema teatrale o in vista di una differente tipologia di pubblico²⁶.

A tal proposito, osserva Caamaño Rojo che

atendiendo a las tendencias de reescritura calderonianas, resulta mucho más acorde pensar en una segunda versión en función de una adaptación para un nuevo ámbito escénico o en un nuevo público que en un mero interés por recuperar un texto mal editado, entre otras cosas porque, de ser así, tendría que haber revisado prácticamente todas sus comedias publicadas, ya que incluso las supervisadas por su hermano merecen la reprobación del dramaturgo²⁷.

Un altro elemento di fondamentale importanza per procedere all'analisi dell'inserimento drammatico del *gracioso* all'interno della pièce in esame, è costituito dalla constatazione in base alla quale un insieme di fattori, dato dall'abbondanza dell'apparato didascalico e di diversi simboli scenografici, nonché dalla presenza dei nominativi di una compagnia teatrale incaricata della rappresentazione, dimostrerebbe – secondo Ruano de la Haza – che il manoscritto pervenutoci della seconda *redacción* costituisce la testimonianza di una versione finalizzata alla messinscena e che non risponde pertanto a criteri estetici e formali relativi alla pubblicazione²⁸.

Fatte queste debite premesse, occorre specificare le differenze sostanziali che contraddistinguono la costruzione del *gracioso* Malacuca ne *El mayor monstruo del mundo* e quella di Polidoro (omologo del primo) nella redazione successiva dell'opera, sotto il titolo de *El mayor monstruo los celos*, verosimilmente destinata alla rappresentazione *en palacio*, secondo

²⁶ Cfr. R. de la Haza, «Las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo*, de Calderón», cit. p. 45.

²⁷ M. J. Caamaño Rojo, «*El mayor monstruo del mundo* de Calderón: reescritura y tradición textual», in *Criticón*, 86, 2002, p. 144.

²⁸ Una conferma dell'ipotesi teorica di Ruano de la Haza è costituita dallo studio condotto sulle didascalie da S. Fernández Mosquera, «La escritura didascálica en *El mayor monstruo del mundo* de Calderón de la Barca: los límites de la tragedia calderoniana», in *RILCE*, 12, 2, 1996, pp. 249-279.

un'ipotesi teorica fondata sull'analisi delle varianti principali che testimonierebbero – per Caamaño Rojo – un nuovo progetto teatrale

puesto que todas estas variantes estarían más acordes con las nuevas condiciones escénicas, que exigirían una pieza más densa, más trágica, más compleja y con menos concesiones al humor propio de los mosqueteros de los corrales de comedias²⁹.

Se si accoglie questo tipo di prospettiva critica nei confronti della seconda redazione della pièce, il cui *enfoque dramático* sarebbe orientato verso un accrescimento del tono tragico dell'opera, l'inserimento di una scena spiccatamente comica non presente nella prima versione può risultare di difficile interpretazione. Tuttavia, un simile intervento da parte di Calderón è giustificabile – secondo Arellano – in virtù di due principi basilari che rispondono alla formula convenzionale della tragedia aurea: da una parte, la presenza del *gracioso* si mantiene essenzialmente marginale e non altera la percezione drammatica dell'opera; dall'altra, essa risponde, in maniera verosimile, a quella gamma di peculiarità teatrali che contraddistinguono la realtà della *Comedia nueva* e rispondono, come in questo caso, ad un mero fattore di accondiscendenza nei confronti delle aspettative del pubblico³⁰.

In entrambe le redazioni dell'opera, la presenza del *gracioso* gravita, in maniera del tutto marginale, intorno al nucleo diegetico della tragedia e, seppur sottoposta a delle modifiche nel passaggio dalla prima alla seconda versione, resta tuttavia immutata la natura dell'elemento comico quale fattore *pegadizo*. Ne *El mayor monstruo del mundo*, Malacuca compare solo una volta a metà dell'atto I, due nel II e ancora una volta nel III; il suo

²⁹ M. J. Caamaño Rojo, «*El mayor monstruo del mundo* de Calderón: reescritura y tradición textual», cit. p. 146.

³⁰ Cfr. I. Arellano, *El escenario cósmico: estudios sobre la comedia de Calderón*, cit. p. 40.

ingresso in scena si connota alla stregua di un calcolato scambio d'identità fra Aristóbolo ed il *gracioso* il quale, d'accordo con le consuetudini teatrali dell'epoca, rende partecipe della finzione il pubblico, attraverso il ricorso all' *a parte*, ingannando abilmente Octaviano per mezzo di un registro linguistico e di atteggiamenti regali che solo allo sguardo consapevole degli spettatori assumono una valenza ridicola ed esilarante.

OCT. Llevadle.
MAL. ([Ap.] El demonio sin
duda me aristoboló.)
Que yo...
CAP. Calla.
MAL. ¿Qué es callar?
¡Vive Baco, que he de hablar!
¿Yo príncipe? Muy errado,
muy cerrado y muy culpado
soy.
OCT. ¿Qué tenéis que esperar?
Y ese criado, primero,
padezca un tormento fiero,
o muera en él de leal.
MAL. Que es tormento.
([Ap.] Mal por mal,
torre pido, noche quiero.)
Vamos a la torre: yo
soy Aristóbolo, no
príncipe errado, según
decía. ([Ap.] Sin duda que algún
ángel me aristoboló.)
(I, p. 463 b- 464 a)³¹.

Ci sembra interessante sottolineare, rispetto a questa prima comparsa di Malacuca, l'aspetto legato alla sua comicità verbale, espediente ottenuto per mezzo di una sapiente coniazione del verbo «aristobolar» che sfrutta,

³¹ A partire da questo momento, tutte le citazioni relative al testo della *Comedia* s'intendono estratte dal volume curato da A. Valbuena Briones, Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas, Vol I, Dramas*. Di volta in volta, si indicheranno la pagina e la colonna di riferimento.

da una parte, l'assonanza con il nome del personaggio che il *gracioso* sta momentaneamente sostituendo, in un gioco metateatrale di finzioni e scambi d'identità, tanto caro alla drammaturgia aurea e, dall'altra, crea una sintesi linguistica ingegnosa fra il riferimento nominale ed il verbo «estorbar» che può alludere ad una duplice azione di disturbo esercitata dal gracioso contro l'intento di catturare Aristóbolo e, allo stesso tempo, subita dallo stesso Malacuca in quanto coinvolto, suo magalgrado, in questo tentativo di dissimulazione.

Nell'atto II, la presenza del *gracioso* è circoscritta nello spazio della torre in cui è stato imprigionato poiché creduto erroneamente il cognato di Herodes; oltre ad un brevissimo dialogo con i soldati – che hanno il compito di sorvegliarlo ed il cui nucleo comico è costituito dalle consuete osservazioni ironiche sull'ipocondria – di particolare interesse è lo scambio di battute fra Malacuca ed il Tetrarca il quale, credendo di riabbracciare finalmente Aristóbolo, si ritrova, invece, in presenza del *gracioso* e la sua reazione incredula determina lo smascheramento di una finzione che, seppur abbia condotto all'incarceramento, presentava comunque degli aspetti positivi rispetto alla condizione misera del *criado*:

CAP. Pues ¿cómo te has atrevido
a hacer este fingimiento?
MAL. ¿Quién no tendrá fingimiento
de ser Príncipe fingido?
Pues, y esto a ninguno asombre,
más en cualquier suceso
vale se príncipe preso,
que pícaro libre, un hombre.
(II, pp. 472 b-473 a).

Ecco, poi, in che modo Malacuca esprime, con toni prettamente ridicoli, il proprio paradossale risentimento nei confronti di Herodes il quale è stato –

secondo il ragionamento *disparatado* operato dal *gracioso* – l’artefice della sua destituzione regale:

MAL. ¿Quién te hizo venir así
a deshacer el estado,
señor, de mi principato,
pues era príncipe aquí?
No lo hiciera yo contigo.
(II, p. 473 a).

Altro intervento interessante del *gracioso* è quello in cui il personaggio riflette sulla precarietà delle cariche e delle istituzioni umane, attraverso una prospettiva umoristica nella quale confluisce un *topos* tanto caro alla drammaturgia di Calderón, ovvero quello del *theatrum mundi*:

MAL. ¡Señores, que se anden otros
de aqueste mundo en la farsa,
haciendo príncipes, reyes,
duques, obispos y papas,
marqueses, condes, vizcondes,
y una vez sola y cuitada
que hice un príncie yo,
me va saliendo a la cara!
(II, p. 475 a).

Una scena che tanto sconcerto ha causato presso alcuni critici è quella inerente all’ultima comparsa della *figura del donaire* nella prima versione del dramma e nella quale, come recitano le didascalie, «sale Malacuca, con muletas y monco» (III, p. 481 b). Esemplare, a tal proposito, si rivela l’atteggiamento assunto da Ruano de la Haza, secondo il quale

La escena de la tercera jornada en que «sale Malacuca con muletas y manco» para explicar a Octaviano que sus soldados le han dado una serie de «tratos» es de un increíble mal gusto, totalmente impropia de Calderón y sin paralelo, que yo conozca, en su teatro. La infortunada descripción de las torturas que ha sufrido el gracioso, relatada con

gran riqueza de detalles —como, por ejemplo, que, mientras estaba en el aire, se rompió la cuerda con que el verdugo le estaba dando el trato, con que «después de sacarme / los brazos por el pescuezo, / me hizo quebrar ambas piernas» (X2v)— pertenece más bien a un tipo de teatro chabacano y cruel que Calderón nunca practicó, pero que obviamente tenía sus adeptos³².

Ecco in che modo il *gracioso* procede ad un resoconto accurato e – a suo modo – burlesco delle torture che gli sono state inflitte durante la prigionia:

MAL. Un príncipe güero,
 un capitán de la legua,
 un caballero de viejo,
 en efecto, soy un mal
 Aristóbolo contrahecho,
 que sin haberme mojado,
 a enjugar estuve puesto
 en tal maroma, que apenas
 me vio levantar del suelo
 - que siempre yo me levanto
 a semejantes sucesos -,
 cuando rechinó entre sí,
 como quien dice “yo quiero
 hacerle a aqueste una burla”,
 y se quebró – dicho y hecho - ;
 con que después de sacarme
 los brazos por pescuezo
 me hizo quebrar ambas piernas;
 y en dos muletas parezco
 al tiempo, ¡y bien parecido!,
 según que anda ruin el tiempo.
 (III, p. 482 a).

L'adozione di una prospettiva critica nei confronti della costruzione e dell'inserimento drammatico dell'elemento *gracioso* ne *El Alcalde de Zalamea* non può prescindere da alcune considerazioni preliminari inerenti alla relazione che intercorre fra quest'opera e la *Comedia* omonima di Lope

³² Cfr. R. de la Haza, «Las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo*, de Calderón», cit. p. 44.

de Vega, rispetto alla quale la tragedia calderoniana si pone alla stregua di una *refundición*, poiché il “debito” verso l’antecedente è circoscrivibile agli elementi narrativi che costruiscono la diegesi e ad alcune caratterizzazioni dei personaggi, fattore che comporta sostanzialmente un risultato drammatico nuovo, dotato di una sua coerenza interna e di una costruzione del conflitto tragico basata su un complesso ed articolato senso dell’onore³³. Concordiamo, pertanto, con Díez Borque, secondo il quale l’uso del linguaggio drammatico, la disposizione dei nuclei diegetici e la costruzione accurata dei personaggi rispondono a pieno al sistema della drammaturgia calderoniana, ed evidenziano, in maniera inconfutabile, l’originalità di questa pièce³⁴.

Non ci soffermiamo sulle questioni relative alla storicità dell’opera ed alle modalità con cui essa – nel disegno del drammaturgo – si rapporta al principio di veridicità delle vicende rappresentate, poiché non è questa la finalità precipua della nostra analisi, tuttavia ci sembra opportuno recuperare alcune questioni di grande importanza.

Accanto ad un atmosfera *costumbrista* che contraddistingue l’ambientazione rurale della vicenda e la caratterizzazione dei personaggi, Calderón, lungi dal proporsi una ricostruzione rigorosa degli avvenimenti, guarda alla storia come ad un repertorio inesauribile di aneddoti e racconti popolari ben noti al pubblico dell’epoca, nei confronti dei quali l’autore si poneva con un atteggiamento di libertà inventiva vincolata soltanto alle

³³ Si veda R. Kersten, «*El Alcalde de Zalamea* y su refundición por Calderón», in Rízel Pincus Sigel, Gonzalo Sobejano (Ed.), *Homenaje a Casaldueiro: crítica y poesía. Ofrecida por sus amigos y discípulos*, Madrid, Editorial Gredos, 1972, pp. 263-273.

³⁴ Cfr. J. M. Díez Borque, Introducción a P. Calderón de la Barca, *El alcalde de Zalamea*, Madrid, Castalia, 1976, p. 60.

necessità della creazione teatrale ed alle sue disposizioni convenzionali. Come afferma Díez Borque,

El concepto de rigor histórico no tenía operatividad y lo que les interesaba, primariamente, era utilizar hechos históricos – más o menos conocidos – y personajes reales conocidos, como un elemento más de su quehacer dramático encaminado a obtener el aplauso popular³⁵.

In un contesto storico-sociale così articolato ed improntato su una concezione fortemente gerarchica della società, Calderón inserisce un conflitto drammatico il cui perno ruota intorno al principio dell'onore nelle sue molteplici interpretazioni³⁶ e che possiamo ricondurre essenzialmente a due tipologie contrapposte. La prima coincide con una concezione orizzontale dell'onore, in base alla quale esso – come ben dimostra l'esemplarità del caso di Pedro Crespo – non deriva da un diritto acquisito alla nascita, insieme al titolo ed ai privilegi nobiliari ma coincide con la dimensione morale della virtù. In questa prospettiva egualitaria, nessuno è escluso dal possesso dell'onore ed il meccanismo con il quale esso viene riconosciuto non risponde alle dinamiche elitarie della gerarchia sociale ma diventa «patrimonio del alma y el alma sólo es de Dios»³⁷.

La dignità dell'individuo prevale sulla discriminazione che, per convenzione, grava generalmente sui ceti inferiori ma è anch'essa vincolata all'opinione altrui. Ciò che è essenziale sottolineare è la funzione ricoperta dalla drammaturgia aurea che si fa veicolo di un sistema di valori tradizionali riconducibili sì ad uno schema ideologico conservatore, ma del

³⁵ Cfr. J. M. Díez Borque, Introducción a P. Calderón de la Barca, *El alcalde de Zalamea*, cit. p. 63.

³⁶ Si rimanda a R. Archer, «Role Playing, Honor, and Justice in *El alcalde de Zalamea*», in *Journal of Hispanic Philology*, 13.1, 1988, pp. 49-66.

³⁷ Si veda W. Casanova, «Honor, patrimonio del alma, opinión social y patrimonio de casta en *El Alcalde de Zalamea* de Calderón», in *Hispanófila*, 33, 1968, pp. 17-33.

quale vengono resi partecipi anche ceti che dovrebbero, in qualche modo, opporvisi per facilitare un processo di mobilità sociale altrimenti precluso.

Se la drammaturgia spagnola del Siglo de Oro risponde realmente – come ha teorizzato Maravall³⁸ – alla promozione di un conservatorismo che garantisca l’immutabilità della stratificazione gerarchica su cui si fondava tradizionalmente la società dell’epoca, l’onore costituisce un principio di chiusura che collabora al mantenimento di una simile ideologia.

Chi, tuttavia, s’identifica quale depositaria della dottrina ortodossa dell’onore è l’aristocrazia, per la quale esso risiede nel principio di un diritto acquisito alla nascita ed il cui rispetto è imprescindibile da parte di tutti gli altri ceti i quali, pertanto, sono tenuti a riconoscerne il valore indiscutibile di un’istituzione sociale immutabile.

Alla concezione orizzontale dell’onore, esemplificata dal comportamento di Pedro Crespo, si contrappone, quindi, quella verticale rivendicata da personaggi quali don Lope, il Capitano e don Mendo, simbolo quest’ultimo di una degenerazione, a tratti grottesca, di un esasperato culto delle apparenze cui la nobiltà si ostinava ad aderire pur mascherando talvolta, in tal modo, l’impoverimento inesorabile di una classe votata al privilegio dell’inattività. La difesa dell’onore e l’esercizio della giustizia costituiscono il nucleo drammatico al cui interno si sviluppa il conflitto tragico dell’opera, ma anche un aspetto di fondamentale importanza per l’analisi e l’interpretazione dei personaggi che riconduciamo alla costruzione dell’elemento risibile nel contesto di questa pièce.

Le questioni relative alla presenza dell’elemento comico all’interno delle dinamiche che regolano una tragedia come *El Alcalde de Zalamea*,

³⁸ Cfr. J. Antonio Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1972; *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, cit.

comportano innanzitutto la necessità di operare una distinzione fra una tipologia d'inserimento semplice – che corrisponde alle parentesi comiche di don Mendo e Nuño – ed una d'inserimento complesso, relativo, invece, alla *pareja cómica* formata da Rebolledo e la Chispa. Si tratta di una formula drammatica poco ricorrente, il cui nucleo risiede in una sorta di generalizzazione dell'agente comico, come opportunamente osserva Escudero³⁹. Come in molte altre questioni dibattute all'interno della critica calderoniana, l'effettiva funzionalità della coppia formata da don Mendo e Nuño all'interno delle dinamiche che regolano la struttura dell'opera è, talvolta, messa in discussione poiché risulta difficile chiarire in che modo i due personaggi rientrano nel quadro di una più generale integrazione di tutti gli elementi costitutivi della trama.⁴⁰

Ci sembra opportuno, a tal proposito, riportare le osservazioni condotte da Arellano rispetto alla funzionalità dell'inserimento drammatico in virtù del quale Calderón ha predisposto la presenza dei due personaggi all'interno dell'opera:

Las cosas son algo más complicadas, pues don Mendo, con su orgullo de hidalgo hambrón, su desprecio por los villanos, su negativa a pensar en casarse con Isabel, refleja en tono bufo la misma actitud que muestra el Capitán, funcionando como ilustración secundaria del conflicto trágico central. En otra vertiente, el hidagüelo no establece oposición solamente, como se suele estimar por la crítica, con Pedro Crespo, sino también con los soldados y los nobles militares (se declara capaz de echarlos a todos a cuchilladas, pero pasa al lado disimulando, por codardía, vv. 1305 y ss., 1423-1424), creando así dentro de los límites de Zalamea, un verdadero microcosmos social y estamental, en el que los villanos han de soportar las demasías de

³⁹ J. Manuel Escudero, «El *gracioso* trágico calderoniano: un caso de multiplicidad», in *Anuario Calderoniano*, N. 3, 2010, p. 117.

⁴⁰ Si vedano, a titolo d'esempio, gli studi condotti da E. M. Wilson, «Calderón y Cervantes», in H. Flasche, R. D. F. Prin-Mill (Eds.), *Hacia Calderón. Quinto Coloquio anglo germano*, Oxford, 1978, Wiesbaden, Franz Steiner, 1982, pp. 9-19 e F. Abrams, «Imaginería y aspectos temáticos del *Quijote* en *El alcalde de Zalamea*», in *Duquesne Hispanic Review*, 5, 1966, pp. 27-34.

diversas especies de nobles degenerados, a los que se oponen también los buenos militares como don Lope de Figueroa⁴¹.

Se la funzione del personaggio di don Mendo è essenzialmente quella di proporsi quale riflesso – per certi versi ridicolo – del conflitto tragico che costituisce il nucleo drammatico dell'opera, nella figura di Niño si rintraccia un evidente rimando letterario non solo a Sancho Panza ma anche a quel Lazarillo che, per breve tempo, è stato lo scudiero di un misero hidalgo caduto in disgrazia ma disperatamente radicato nel culto di un'apparza irrinunciabile, dietro la quale si celava la degenerazione di un ceto sociale destinato a scomparire. Nuño si presenta come figura strettamente connessa alla dimensione servile che, nella sua subalternità (tanto sociale quanto drammatica), e per la costruzione specifica del personaggio, possiamo ricondurre alla codificazione convenzionale del *gracioso* nella *Comedia nueva*. La sua presenza, inscindibile rispetto a quella di don Mendo, ci sembra connotarsi alla maniera di un elemento aneddótico, un riferimento letterario inequivocabile (sostanzialmente un tributo a Cervantes)⁴² che, seppure si possa ricondurre alle dinamiche di un contrappunto umoristico rispetto al nucleo centrale della tragedia, resta tuttavia un fattore estremamente marginale i cui interventi restano circoscritti soltanto ai primi due atti dell'opera.

Vediamo nel dettaglio alcuni dei passaggi più interessanti. Poco prima che l'*hidalgo* ed il suo *criado* facciano la loro comparsa sulla scena, il nobile – attraverso le parole del Sargento – viene immediatamente connotato per

⁴¹ Cfr. I. Arellano, *El escenario cósmico: estudios sobre la comedia de Calderón*, cit. pp. 141-142.

⁴² Per i riferimenti agli echi dell'opera di Cervantes nei drammi calderoniani, si rimanda a A. Sánchez, «Reminiscencias cervantinas en el teatro de Calderón», in *Anales cervantinos*, 6, 1957, pp. 262-270 e R. Ter Horst, «A new literary history of don Pedro Calderón», in M. D. McGaha (Ed.), *Approaches to the Theatre of Calderón*, Lanham, Maryland, U. P. of America, 1982, pp. 33-52.

mezzo di un esplicito riferimento al personaggio di don Quijote (I, vv. 214-219)⁴³, un riferimento rafforzato dalla caratterizzazione ridicola di don Mendo il quale, come specificano le didascalie, si presenta come «hidalgo de figura», espressione che, come testimonia il *Diccionario de Autoridades*, ne restituisce l'idea dell'aspetto ridicolo. Il contrasto fra i due personaggi si sviluppa attraverso una contrapposizione fra l'atteggiamento idealista dell'*hidalgo* – che osserva il mondo da una prospettiva distorta ed inverosimile – e quello prettamente materialista del *gracioso* che restituisce un'immagine del reale mediata da uno sguardo cinico e pragmatico il cui risultato fondamentale è una comicità esilarante e beffarda.

Nucleo indiscusso delle osservazioni sarcastiche di Nuño è il desiderio frustrato di soddisfare una fame destinata a rimanere inappagata, ed è questo fantasma del cibo che caratterizza il linguaggio ingegnoso del *gracioso*:

D. MEN. ¿Cómo va el rucio?
 NUÑO Rodado,
 pues no puede menearse.
 D. MEN. ¿Dijiste al lacayo, di,
 que un rato le pasease?
 NUÑO ¡Qué lindo pienso!
 D. MEN. No hay cosa
 que tanto a un bruto descanse.
 NUÑO Aténgome a la cebada.
 (I, vv.224-231).

È evidente, già a partire da questi primi versi, il recupero di un *topos* relativo tanto alla letteratura picaresca quanto alla dimensione *entremesil*,

⁴³ A partire da questo momento, tutte le citazioni relative al testo de *El alcalde de Zalamea* s'intendono estratte dall'edizione critica di J. M. Díez Borque alla quale abbiamo già fatto riferimento nelle pagine precedenti.

ed alla cui radice non possiamo che rintracciare uno degli espedienti teatrali fondamentali che stanno alla base delle dinamiche che costruiscono l'azione drammatica dei *pasos*. Come afferma, a tal proposito, Cancelliere,

La *fabula* del *paso*, offrendoci situazioni di incontro e scontro fra diseredati, si sviluppa di solito lungo un asse semantico che dalla fame porta verso il desiderio di soddisfazione, cioè di abbondanza del cibo e di completa sazietà. Questo polo, però, è destinato a vivere soltanto a livello fantasmatico e non offre alcun riscatto vero dalla condizione di partenza. Tale asse esprime, perciò, una tensione inappagata ed inappagabile, capace di generare sempre nuove situazioni e di suscitare altri intrecci per altri *pasos*⁴⁴.

Nella prima parte di questo dialogo, la comicità linguistica di Nuño si percepisce nell'utilizzo ingegnoso di termini che, per la loro ambivalenza, si prestano a giochi di parole allusivi il cui messaggio sarcastico è dato dalla denuncia dell'indigenza dell'*hidalgo*: il «rucio rodado» indica, infatti, tanto una caratteristica che contraddistingue il manto del cavallo (letteralmente, «cerchiato») quanto le sue condizioni precarie (è l'equivalente di «caído»). Un discorso simile si può fare a proposito del termine «pienso» che il *gracioso* adopera ironicamente per alludere alle ridicole premure dell'*hidalgo*, così come al digiuno forzato cui è costretto anche l'animale. La difesa esasperata delle apparenze è più volte messa in risalto da Nuño le cui battute restituiscono il contrappunto oggettivo ed ilare delle percezioni distorte che caratterizzano il rapporto di don Mendo con il reale. Esempio è il caso del «palillo» e della sua ridicola ostentazione come simbolo menzognero di un abbondante pasto appena consumato:

⁴⁴ Cfr. E. Cancelliere, *Lope de Rueda. I Pasos*, cit. p. 27.

D. MEN. ¡Baste!
y pues que han dado las tres,
cálzome palillo y guantes.

NUÑO ¿Si te prenden el palillo
por palillo falso?

D. MEN. Si alguien,
que no he comido un faisán,
dentro de sí imaginare,
que allá dentro de sí miente,
aquí y en cualquiera parte
le sustentaré.

NUÑO ¿Mejor
no sería sustentarme
a mí que al otro? Que en fin
te sirvo.
(I, vv. 235-245)

Si noti, ancora una volta, l'ingegnosità linguistica del *gracioso* che riprende il verbo «sustentar» per ribadire ulteriormente il suo disperato bisogno di mangiare, secondo una prospettiva materialistica che dietro la metafora del cibo carente insinua un'accusa ben precisa al ridicolo culto delle apparenze cui don Mendo sembra tanto devoto. Affini alla costruzione della comicità finalizzata ad un'apertura parodistica delle parentesi drammatiche incentrate sulla presenza di questi due personaggi, sono altri due interventi degni di nota, sui quali ci soffermiamo un momento. Il primo sfrutta ancora la tematica ben nota della fame:

NUÑO Ahora digo que es verdad...

D. MEN. ¿Qué?

NUÑO ...que adelgaza la hambre
los ingenios.

D. MEN. Majadero,
¿téngola yo?

NUÑO No te enfades;
que, si no la tienes, puedes
tenerla; pues de la tarde
son ya las tres, y no hay greda,
que mejor las manchas saque,
que tu saliva y la mía.

D. MEN. Pues esa ¿es causa bastante
para tener hambre yo?

Tengan hambre los gañanes,
que no somos todos unos;
que a un hidalgo no le hace
falta el comer.

NUÑO ¡Oh quién fuera
 hidalgo!
 (I, vv. 299-314).

La comicità ingegnosa di Nuño prende forma, in questi versi, essenzialmente intorno alla metafora della fame come «greda», vale a dire l'argilla che, come chiarisce il Díez Borque, veniva anticamente utilizzata quale prodotto destinato alla pulizia, in particolare noto per le sue qualità smacchianti e di grande utilizzo sui tessuti. La proprietà che stabilisce il nesso fra l'argilla ed il digiuno forzato dei due personaggi è la secchezza, dal momento che essa, da un lato, permette al minerale di attaccarsi facilmente alle macchie rimuovendole e, dall'altro, caratterizza le bocche dell'*hidalgo* e del *criado* che hanno smesso di secernere saliva.

Citiamo ancora un ultimo passaggio, stavolta relativo all'atto II, quale ulteriore dimostrazione della comicità di Nuño il cui obiettivo per eccellenza è costituito dall'indigenza di don Mendo, della quale viene messo in risalto, con toni che spaziano dal paradosso al sarcasmo, l'aspetto ridicolo e, allo stesso tempo, rappresentativo di un ceto sociale, quello dell'*hidalguía*, ormai prossimo a scomparire:

D. MEN. Esto ha de ser: pues ya tiende
 la noche sus sombras negras,
 antes que se haya resuelto
 a lo mejor mi prudencia,
 ven a armarme.

NUÑO ¡Pues qué! ¿Tienes
 más armas, señor, que aquéllas
 que están en un azulejo
 sobre el marco de la puerta?

D. MEN. En mi guardarnés presumo
 que hay para tales empresas
 algo que ponerme.

NUÑO Vamos,

sin que el capitán nos sienta.
(II, vv. 49-60).

Sono due, in questo caso, gli aspetti che ci sembra opportuno mettere in evidenza, entrambi connessi alla dimensione morale dell'*hidalgo*, oltre che naturalmente alla ridicola ossessione legata al disperato bisogno di ostentare un'identità fittizia, costruita su un degrado sintomatico; da un lato, infatti, Nuño ironizza sulla totale assenza di mezzi di don Mendo, un'indigenza di cui si fa esemplare l'impossibilità di armare concretamente l'*hidalgo* poiché, fatta eccezione per l'immagine del stemma nobiliare, egli non ha più armi a disposizione con le quali affrontare delle imprese che siano degne di questo nome. A quest'indisponibilità simbolica di mezzi con cui combattere fa, quindi, eco, la codardia di don Mendo il quale, incapace di affrontare il Capitano ed i suoi soldati, preferisce sfuggire loro senza dare troppo nell'occhio.

In conclusione, possiamo affermare che l'inserimento drammatico della *pareja cómica* formata dall'*hidalgo* don Mendo e dal suo scudiero Nuño risponde, in prima istanza, alle prerogative di una funzione esornativa che si riconduce essenzialmente alle dinamiche di un riferimento letterario – nello specifico, all'opera cervantina – e, in secondo luogo, pur non configurandosi alla stregua di un elemento centrale all'interno degli sviluppi diegetici dell'opera, esso s'instaura quale corollario simbolico della complessa tematica inerente al *código de honor*. Quest'ultimo, infatti, rappresenta il nucleo ideologico intorno al quale si sviluppa l'architettura drammatica dell'opera, pertanto, seppure l'inserimento dei due personaggi non determini alcun tipo di conseguenze significative all'interno dell'azione, tuttavia, si evince che la loro presenza non risulta in alcun modo incongruente rispetto all'universo simbolico della tragedia.

2. Modalità d'inserimento complesso

Rispetto alle modalità ed alla funzione drammatica attribuibili a don Mendo e Nuño, diverso è, invece, il caso della *pareja cómica* rappresentata da Rebolledo e la Chispa, il cui prototipo convenzionale è rintracciabile all'interno del modello letterario che caratterizza la figura del *pícaro* e che, nei due personaggi, si diversifica rispettivamente come soldato scansafatiche e «soldadera», una donna dedita ad una vita di strada e generalmente al seguito delle milizie, con tutte le conseguenze morali che questo comporta. A proposito delle modalità drammatiche che regolano l'inserimento iniziale di questi personaggi, osserva Parker:

Son personajes secundarios en la acción, pero sirven para presentar el tono y la ambientación de la vida militar con su conducta desordenada, despreocupada y pendenciera, que va a ser el telón de fondo sobre el que va a desplegarse un conflicto dramático⁴⁵.

Calderón provvede ad un'immediata connotazione dei due personaggi attraverso un'accumulazione di elementi comici che rispondono ad una serie di principi convenzionali facilmente riconoscibili nella costruzione drammatica di queste figure. La comicità linguistica è un espediente piuttosto sfruttato in questo contesto e si basa, in primo luogo, sull'utilizzo costante di un registro affine all'*habla de la germanía*⁴⁶.

Anche la caratterizzazione della violenza verbale e dell'irruenza dei personaggi è un tratto significativo particolarmente evidente nell'inserimento continuo di imprecazioni all'interno delle battute di

⁴⁵ Cfr. A. Parker, «Sobre *El Alcalde de Zalamea*», in J. Aparicio Maydeu (Ed.), *Estudios sobre Calderón*, Madrid, Ediciones Istmo, 2000, p. 480.

⁴⁶ Si veda J. Alcina Franch (Edición, prólogo y notas), *El alcalde de Zalamea en las versiones de Pedro Calderón de la Barca y Lope de Vega*, Barcelona, Editorial Juventud, 1970, p. 36.

Rebolledo. Da questo punto di vista, anche l'allusività rappresenta un espediente linguistico ricorrente in quanto strumento retorico straordinariamente duttile e ricco di potenzialità espressive che, nel caso di Rebolledo e la Chispa, trova la sua massima rappresentatività nelle battute a sfondo scatologico e sessuale. Analizziamo, a tal proposito, un paio di esempi:

CHIS. Seor Rebolledo, por mí
vucé no se aflija, no;
que bien se sabe que yo
barbada el alma nací,
y este temor me deshonra;
pues no vengo yo a servir
menos que para sufrir
trabajos con mucha honra;
que para estarme, en rigor,
regalada, no dejara
en mi vida, cosa es clara,
la casa del regidor,
donde todo sobra, pues
al mes mil regalos vienen;
que hay regidores que tienen
menos regla con el mes;
y pues a venir aquí
a marchar y a perecer
con Rebolledo, sin ser
postema, me resolví,
por mí ¿en qué duda o repara?
(I, vv. 65-85).

Al di là di alcune deformazioni linguistiche tipiche dell'*habla de la germanía*, come «seor» e «voacé», ciò che merita particolare attenzione è, in primo luogo, la caratterizzazione sfrontata e maliziosa della Chispa, evidente, ad esempio, dalla rivendicazione di un'indole coraggiosa, perfino virile, e del tutto estranea agli atteggiamenti svenevoli e delicati delle fanciulle virtuose, rispetto alle quali viene sottolineata una diversa concezione dell'onore. A tal proposito, afferma Ter Horst:

But since they frequently resort to the lexicon of honor, their behavior is an ironic departure from their speech. La Chispa and Rebolledo parody honor by this means, and their major concerns are with that key awareness which is risk, loss, danger. In short, they gamble and lose and want to recoup their losses so as to repay their debts⁴⁷.

Interessante è anche il riferimento alla supposta agiatezza di cui la Chispa godeva nella casa del «regidor», dove non è difficile intuire in funzione di quali servizi esercitasse la sua professione, nonché l'allusione a sfondo scatologico con cui si rimanda alla cadenza mensile del ciclo mestruale. Ecco un altro passaggio funzionale alla dimostrazione del nostro discorso:

CRES. ¿Hay cosa más atrevida?
Mas la cólera me inquieta.
¿No sois paje de jineta?
CHIS. No señor, sino de brida
(III, vv. 619-622).

La comicità delle parole pronunciate dalla Chispa risiede nell'ingegnosità linguistica per mezzo della quale è possibile inserire un'allusione *chistosa* di tipo erotico che ruota intorno ai due termini «jineta» e «brida» che indicano tanto due modalità differenti di andare a cavallo, quanto un'immagine eloquente dell'atto sessuale e che, nel caso della risposta irriverente della *soldadera*, si prestano, inoltre, alla connotazione di una battuta maliziosa che rimanda, con toni osceni, alla professione sconveniente del personaggio.

Al di là della caratterizzazione comica di questa *pareja pícaro*, ci preme sottolineare le modalità d'inserimento drammatico dei due personaggi all'interno del conflitto tragico che costituisce il nucleo diegetico ed ideologico della tragedia. Afferma, a tal proposito, Escudero:

⁴⁷ R. Ter Horst, *Calderón, the secular plays*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1982, p. 161.

Una vez fijadas las marcas cómicas de ambos personajes, Calderón toma la decisión de convertirlos en agentes activos del armazón trágico. En efecto, cuando la estructura trágica comienza a desarrollarse plenamente a partir de la mitad de la primera jornada, Rebolledo y La Chispa van a participar de manera activa en el encadenamiento de los acontecimientos, y su aparición en la simétrica estructura de la obra no deja de ser un acierto del propio dramaturgo⁴⁸.

Questa partecipazione attiva agli avvenimenti prende corpo concretamente attraverso la presenza di Rebolledo e La Chispa all'interno delle azioni che contraddistinguono i diversi tentativi messi in atto dal Capitano per sedurre Isabel, la figlia di Pedro Crespo, vero protagonista tragico dell'opera.

Di questi tre tentativi, al culmine dei quali si verifica il rapimento e lo stupro della fanciulla, evento cruciale dal quale scaturisce l'esercizio della giustizia da parte di Pedro Crespo, ci sembra interessante analizzarne il primo, che corrisponde alla seconda uscita in scena della *pareja cómica*.

La costruzione della comicità di Rebolledo prende forma essenzialmente attraverso l'uso di tre espedienti legati alla codificazione convenzionale del personaggio, ovvero l'ingegnosità linguistica, la connotazione anti-eroica, venale e ridicola del carattere e, non ultimo, il ricorso al sottotesto mimico-gestuale. Osserviamo la scena più da vicino:

REB. Yo he perdido
cuanto dinero tengo y he tenido
y he de tener, porque de pobre juro
en presente, en pretérito y futuro.
Hágaseme merced de que, por vía
de ayudilla de costa, a queste día
el alférez me dé...

CAP. Diga: ¿qué intenta?

REB. ...el juego del boliche por mi cuenta;
que soy hombre cargado

⁴⁸ J. Manuel Escudero, «El *gracioso* trágico calderoniano: un caso de multiplicidad», cit. p. 121.

de obligaciones, y hombre, al fin, honrado.

CAP. Digo que es muy justo,
y el alférez sabrá que este es mi gusto.

CHIS. Bien le habla el capitán. ¡Oh si me viera
llamar de todos ya la Bolichera!

REB. Daréle ese recado.

CAP. Oye primero
que le lieve. De ti fíarme quiero
para cierta invención que he imaginado,
con que salir intento de un cuidado.

REB. Pues, ¿qué es lo que se aguarda?
Lo que tarda en saberse es lo que tarda
en hacerse.

CAP. Escúchame. Yo intento
subir a ese aposento
por ver si en él una persona habita,
que de mí hoy esconderse solicita.

REB. Pues, ¿por qué no le subes?

CAP. No quisiera
sin que alguna color para esto hubiera,
por disculparlo más; y así fingiendo
que yo riño contigo, has de irte huyendo
por ahí arriba. Yo entonces, enojado,
la espada sacaré. Tú, muy turbado,
has de entrarte hasta donde
esta persona que busqué se esconde.

REB. Bien informado quedo.

CHIS. Pues habla el capitán con Rebolledo
hoy de aquella manera,
desde hoy me llamarán la Bolichera.

REB. ¡Voto a Dios, que han tenido
esta ayuda de costa que he pedido,
un ladrón, un gallina y un cuitado!
Y ahora que la pide un hombre honrado,
¡no se la dan!

CHIS ([Ap.] Ya empieza su tronera)

CAP. Pues ¿cómo me habla a mí de esa manera?

REB. ¿No tengo de enojarme
cuando tengo razón?

CAP. No, ni ha de hablarme;
y agradezca que sufro a queste exceso.

REB. Ucé es mi capitán; sólo por eso
callaré; mas ¡por Dios!, que si yo hubiera
la bengala en mi mano...

CAP. ¿Qué me hiciera?

CHIS. Tente, señor. ([Ap.] Su muerte considero.)

REB. ...que me hablara mejor.

CAP. ¿Qué es lo que espero,

que no doy muerte a un pícaro atrevido? (*Desenvaina*)
 REB. Huyo, por el respeto que he tenido
 a esa insignia.
 CAP. Aunque huyas,
 te he de matar.
 CHIS. Ya él hizo de las tuyas.
 SAR. Tente, señor.
 CHIS. Escucha.
 SAR. Aguarda, espera.
 CHIS. Ya no me llamarán la Bolichera.
 (I, vv. 618-673).

L'ilarità dovuta all'ingegnosità linguistica si può, innanzitutto, rintracciare nel giuramento ridicolo di Rebolledo che abbraccia tutte le possibili dimensioni temporali della sua povertà (presente, passato e futuro), in quanto condizione costante e peculiare della sua esistenza *pícaro*: l'indigenza, la scarsità di denaro e l'aspirazione ad un miglioramento della propria misera condizione si proiettano, in questo modo, nel progetto d'intraprendere un'attività legata al «juego de boliches». Come è facile intuire, la gestione di un luogo destinato al gioco (con molta probabilità, d'azzardo) non costituisce in alcun modo – secondo la mentalità dell'epoca – un impiego rispettabile e decoroso e, tuttavia, Rebolledo ne abbozza un'immagine dignitosa, riconducendo le sue aspirazioni al compimento del dovere che spetta ad ogni uomo degno d'onore.

Alla vanagloria del soldato ed alla discutibilità dei suoi progetti si affiancano, in maniera complementare, le bizzarre aspirazioni della Chispa la quale, ignara della finzione in cui è stato coinvolto il compagno per volere del Capitano, segue con apprensione lo svolgersi della vicenda, passando, in questo modo, dall'entusiasmo alla rassegnazione, in un comico alternarsi di considerazioni e preoccupazioni presumibilmente rivolte al pubblico, come è possibile dedurre dall'utilizzo dell'*a parte*.

La simulazione di un combattimento fra Rebolledo ed il Capitano funge da espediente per addentrarsi negli appartamenti in cui Pedro Crespo ha nascosto sia la figlia che Inés: al di là del valore funzionale di questa finzione – poiché la visione di Isabel provocherà un innamoramento repentino e passionale nel Capitano, dal quale si sviluppa poi il conflitto tragico – è importante sottolineare l'uso dell'espediente mimico-gestuale, secondo una consuetudine drammatica radicata nella tradizione della comicità scenica che prevedeva l'inserimento di risse, inseguimenti rocamboleschi e scontri particolarmente violenti.

Se abbiamo circoscritto l'inserimento della *pareja cómica* composta da don Mendo e Nuño ad una sostanziale marginalità all'interno dell'architettura drammatica che sostiene la struttura della pièce, non possiamo definire allo stesso modo le modalità in base alle quali Calderón ha predisposto la presenza di Rebolledo e La Chispa all'interno della diegesi ai cui sviluppi fondamentali, infatti, i due personaggi non solo prendono parte, ma contribuiscono in maniera pressoché attiva e funzionale.

La caratterizzazione di questa *pareja* poggia, come abbiamo visto, sul ricorso sistematico ad un insieme di codificazioni letterarie e linguistiche che contraddistinguono stereotipo riconducibile alla figura del *soldado pícaro*: da una parte, infatti, rintracciamo l'utilizzo di un registro dialettale che si conforma alle modalità espressive caratteristiche dell'*habla de la germanía* e, dall'altra, la peculiare costruzione drammatica dei personaggi che s'incentra prevalentemente su una tipologia di connotazione negligente, rissosa ed immorale.

Incentrata sulle vicende narrate nella Bibbia inerenti ai tragici avvenimenti che hanno determinato l'ascesa di Salomone e debitrice, in parte, di alcuni passaggi mutuati da *La venganza de Tamar* di Tirso de Molina⁴⁹, *Los cabellos de Absalón* è un'opera a sfondo storico-religioso il cui protagonismo tragico non si concentra (come sembra suggerire il titolo) esclusivamente nella distruzione esemplare di Absalón, punito per la vanità e la sfrenata ambizione ma si estende, da una parte, alla vicenda incestuosa tra Amón e Tamar e, dall'altra, ai dissidi insanabili che affliggono la famiglia e la Corte di Davide a causa delle questioni legate alla successione del regno d'Israele. Nell'economia dell'azione drammatica, l'inserimento della figura del *gracioso* risponde a reali esigenze della diegesi, poiché Jonadab, intimo confidente del giovane Amón, si configura quale unico complice nell'inganno ordito a spese di Tamar e che si conclude con la consumazione dell'incesto, mentre nelle altre (seppur sporadiche) occasioni in cui il personaggio si trova sulla scena, la sua presenza si connota sulla base di un parallelismo, a tratti ridicolo e malizioso, della sostanziale ambiguità che contraddistingue i due personaggi femminili dell'opera, dalla cui azione si originano le forze tragiche che animano la pièce. Vediamo adesso in che modo si articola l'inserimento drammatico del *gracioso*, specificando innanzitutto il contesto dell'azione.

Davide, di ritorno da una battaglia vittoriosa nella quale ha conquistato Rabba, viene accolto festosamente a Gerusalemme ma dei figli accorsi a

⁴⁹ A proposito della relazione che intercorre fra l'opera calderoniana e quella di Tirso de Molina, si vedano A. Rodríguez-López Vázquez, «*La venganza de Tamar*: colaboración entre Tirso y Calderón», in *Cauce*, 5, 1982, pp. 73-85; F. Ruiz Ramón, «El héroe trágico de Calderón en *Los cabellos de Absalón*» in *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*, Madrid, Fundación Juan March/Cátedra, 1978, pp. 175-170 e P. K. O'Connor, «*La venganza de Tamar* de Tirso y *Los cabellos de Absalón* de Calderón: análisis comparativo», in L. García Lorenzo (Ed.), *Calderón, Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro del Siglo de Oro*, cit. pp. 1309-17.

riceverlo manca soltanto il maggiore, nonché suo futuro erede, Amón il quale, stando alla testimonianza di Aquitofel, da giorni è chiuso nelle sue stanze in preda ad uno stato d'animo afflitto da tristezza e malinconia, rifiutando il cibo e l'aiuto dei medici. Compagno inseparabile delle sue giornate è Jonadab il quale ironicamente si definisce suo «valido» e la cui funzione può essere fondamentalmente ricondotta a quella di un buffone di Corte. Le prime battute scambiate fra i due personaggi testimoniano di un rapporto confidenziale che – come molto spesso accade nelle dinamiche relazionali fra *galán* e *gracioso* – si configura secondo un principio di fedeltà ed accondiscendenza che, basandosi sulla subalternità del *criado* e sulla sua ingegnosità, sfocia, nella maggior parte dei casi, in una totale complicità. Jonadab che, tuttavia, non si caratterizza per l'uso di costumi o travestimenti particolari, si presenta subito secondo il modello convenzionale dell'«hombre de buen humor», pronto a divertire gli interlocutori con i suoi disparates ma, allo stesso tempo, osservatore attento e sfacciato che non manca di sottolineare con ilarità la malinconia e l'indecifrabilità del malessere che tormentano Amón, fino ad ipotizzarne maliziosamente l'origine:

JON. Sin duda eres sodomita,
pues otra causa no toco
que a tanto silencio oblique.
(I, p. 832 b)⁵⁰

Una delle peculiarità che contraddistinguono la costruzione convenzionale del *gracioso* è l'enfasi particolare posta dal drammaturgo sulla curiosità

⁵⁰ A partire da questo momento, tutte le citazioni relative al testo della *Comedia* s'intendono estratte dal volume curato da A. Valbuena Briones, Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas, Vol I, Dramas*. Di volta in volta, si indicheranno la pagina e la colonna di riferimento.

che ne definisce tradizionalmente il carattere «entremetido»: prima che l'incesto venga consumato, Jonadab è, infatti, il primo – nonché l'unico – ad intuire le terribili ragioni del tormento che angoscia l'animo di Amón; la scoperta di un segreto tanto imbarazzante, avviene, da parte del *gracioso*, sia grazie all'attenta osservazione del malessere del principe che per mezzo della sua insaziabile indiscrezione:

JON. ([Ap.] O soy un tonto,
o anda por aquí...)
AMÓN ¿Qué miras?
JON. Tengo aquí que hacer un poco.
AMÓN ¿No te he dicho que te vayas?
JON. Sí señor, mas lo propio,
no lo he hecho yo.
AMÓN Entrate allá.
JON. ([Ap.] *Retirándose*
En esta puerta me pongo.
Por esta dijo uno que
Galanes los criados somos,
pues el mas sucio criado
no deja de ser curioso.) *Escóndese*
(I, p. 832 b- 833 a)

Privo di qualsiasi scrupolo morale e alieno ad una concezione idealizzante dell'amore, Jonadab esprime a pieno le qualità di un *alcahuete*, abile dissimulatore ed ingegnoso ideatore di bizzarri espedienti che servano ad aiutare il proprio padrone a soddisfare i suoi desideri, noncurante del grave oltraggio che una simile azione comporterebbe all'onore della sorellastra. Ecco parte del dialogo fra il giovane Amón ed il suo *criado*:

AMÓN Pues un consejo te pido.
JON. Aunque es opinón extraña,
que ha menester el que engaña
más maña que fuerza, error
en amor es, porque amor
más quiere fuerza que maña.
AMÓN Mi media hermana es Tamar.

JON. Yo digo lo que yo hiciera,
si fuera mi hermana entera,
llegado a encolerizar.

AMÓN ¿Cómo la he de asegurar?
Que ya Tamar cosa es clara
que no vuelva aquí.

JON. Una rara
Industria tu amor prevenga
para forzarla a que venga,
y viéndola aquí...

AMÓN Repara
en que mi padre se ha entrado
en el cuarto.

JON. Pues no hablemos
de esto más.
(I, p. 835 b)

Occorre, tuttavia, fare delle precisazioni. Stando al principio della responsabilità diffusa, Hernández Araico riconduce l'immoralità e la malizia dei consigli elargiti da Jonadab per sedurre la fanciulla, alla sostanziale colpevolezza di quest'ultima nella consumazione dell'incesto⁵¹. Tamar, infatti, non solo dimostra di provare un affetto particolare nei confronti di Amón, ma questo addirittura non deriva da un sentimento fraterno né da una particolare stima verso le sue capacità politiche, tant'è che, pur addolorandosi per la sofferenza del principe ed al pensiero della sua morte, confessa che gioirebbe nel vedere incoronato Absalón⁵².

Per queste ragioni, Jonadab dubita della totale innocenza di Tamar dinanzi alle pulsioni di Amón ed insinua ironicamente il dubbio che, nella simulazione del dialogo amoroso, nessuno dei due si comporti come se

⁵¹ Si veda A. Correa Ramón, «La interpretación de un tema bíblico de naturaleza problemática: *La venganza de Tamar* de Tirso de Molina, y *Los cabellos de Absalón* de Calderón de la Barca», in A. de la Granja y J. A. Martínez Berbel (Eds.), *Mira de Amescua en candelero*, Granada, Universidad, 1996, II, pp. 107-20.

⁵² Si veda F. B. Pedraza Jiménez, «Sexo, poder y relaciones afectivas en *Los cabellos de Absalón*», in L. García Lorenzo (Ed.), *Calderón: Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, cit. pp. 549-60.

realmente si trattasse di una finzione. La malizia di una simile osservazione da parte del gracioso spiegherebbe l'allusione velata all'ambiguità della fanciulla, la cui esitazione sarebbe pertanto un tentativo di dissimulare il suo reale interesse nei confronti del fratellastro⁵³.

In quanto fedele *criado* di Amón, Jonadab si trova al suo seguito quando questi, su iniziativa di Absalón (che, in segreto, vuole vendicare l'oltraggio subito dalla sorella) viene condotto con l'inganno nelle campagne di Balhassor, ma non assiste alla sua uccisione né è in grado di impedirla.

La sua presenza a Balhassor è, tuttavia, funzionale all'arrivo di Teuca, nell'atto III, la «negra pitonisa» che, per volere di Joab, è stata condotta a Corte dal *gracioso* affinché con un inganno costringa Davide a richiamare Absalón dall'esilio al quale è stato condannato in seguito all'omicidio del fratello. Solo a titolo d'esempio per illustrare l'atteggiamento diffidente e superstizioso di Jonadab nei confronti di Teuca, citiamo un breve passaggio nel quale è possibile riscontrare la comicità ingegnosa del *gracioso* che, da una parte, si traduce nell'ingegnosità con la quale definisce l'indovina come «antípoda de aurora» e, dall'altra, nei giochi di parole con cui ne addita il carattere diabolico, mettendo in evidenza un certo timore nei confronti delle legendarie capacità divinatorie della «pitonisa»:

JON. ([Ap.] Bien alabarme puedo,
de haber tenido a ratos lindo miedo;
pero como el de ahora,
yendo con esta antípoda de aurora,
jamás le he de tener, ni le he tenido.)
TEU. ¿En qué vas, Jonadab, tan divertido?
JON. ¿Yo divertido? Ena nada...
([Ap.] Pues es ir con el diablo a camarada.)
TEU. ¡Más causa no tuviera

⁵³ Cfr. S. Hernández Araico, «Risa y ambivalencia en *Los cabellos de Absalón*: Tamar, el *gracioso* y Teuca», in *Bulletin of the Comediantes*, 38, 1986, pp. 86-89.

ya para caminar con saña fiera,
triste, confusa y loca,
por una duda que en el alma toca!
JON. ([Ap.] Consigo viene hablando.
¿Mas que se va el demonio endemoniando?)
TEU. Si el espíritu grande que ha cabido
en mí, espíritu de odio y de ira ha sido,
de rencor y discordia,
¿cómo viene de hacer esta concordia
de Absalón y David?
JON. ([Ap.] Entre sí habla.
El diablo me parece que se endiablo.
TEU. ¿Yo instrumento de hacer dos amistades?
¿Yo unir dos tan discordes voluntades?
Mas sí, que ya vendrán a iras atroces.
(III, p. 854 b)

Anche nei confronti di Teuca, l'umorismo del *gracioso* funge da contrappunto ironico che mette in evidenza la sostanziale ambiguità del personaggio, le cui fattezze, emblematicamente rappresentate dal colore della pella, vengono più volte rese oggetto delle allusioni di Jonadab il quale le riconduce all'idea di un invasamento diabolico al quale è opportuno prestare attenzione. Come afferma Hernández Araico, inoltre, «la hipocresía de Jonadab también evoca en términos cómicos la duplicidad de Teuca al gestionar disfrazada la reconciliación entre David y Absalón en contra del espíritu diabólico que la posee»⁵⁴.

Infine, per concludere l'analisi del *gracioso* in questa pièce calderoniana, citiamo uno degli ultimi interventi di Jonadab che, ancora una volta, dimostra la costruzione convenzionale del personaggio il quale, in occasione della guerra civile che rischia di distruggere Gerusalemme, contrapponendo l'esercito di Davide a quello di Absalón, si defila

⁵⁴ Cfr. S. Hernández Araico, «Risa y ambivalencia en *Los cabellos de Absalón*: Tamar, el *gracioso* y Teuca», cit. p. 93.

opportunamente da entrambe le fazioni, manifestando, in questo modo, attraverso un espediente drammatico legato alla codificazione tradizionale del *papel risible*, un'ambiguità ridicola che si propone quale parallelo farsesco dell'atteggiamento ipocrita che contraddistingue i due personaggi femminili della tragedia:

(*Dent.*)
UNOS ¡Viva David!
JON. ¡David viva!
(*Dent.*)
OTROS ¡Viva Absalón!
JON. Viva y reine,
que yo no pienso matarme
porque viva aquel ni este.
Soldado sin ejercicio
he de ser, como otras veces;
que esta es espada capona,
que solo el título tiene
y no la entrada en las lides,
que no hay puerta que abra o cierre.
(III, pp. 858 b- 859 a)

Proprio come nel caso di Chato in *Judas Macabeo*, ancora una volta, simbolo emblematico della codardia e dell'inazione del *gracioso* è la sostanziale inutilità sua spada che, stando a quanto egli stesso afferma, è tale soltanto di nome ma non rappresenta di certo il coraggio o la virilità di chi la possiede poiché non è mai stata sguainata in un combattimento.

Per tradurre con efficacia questo concetto e, allo stesso tempo, per suscitare l'ilarità del pubblico, Calderón ricorre ad un'allusione dallo spiccato significato sessuale, ovvero la figura del «capón», un'immagine simbolica dal forte carattere connotativo, per mezzo della quale il principio dell'apparenza si prospetta quale chiave di lettura dell'intero passaggio preso in esame. Infatti, così come l'aspetto esteriore dell'eunuco non tradisce generalmente la sua assenza di virilità, allo stesso modo, la spada

di Jonadab, pur presentandosi come un'arma a tutti gli effetti, si rivela inefficace poiché il suo mancato utilizzo la rende pressoché inutile in quanto oggetto meramente esornativo⁵⁵.

Nucleo dottrinale de *El José de las mujeres* è la forza del libero arbitrio contro le cui ragioni vani si dimostrano tutti i tentativi del demonio di dissuadere l'animo umano e piegarlo al volere diabolico. La costruzione drammatica di questa *comedia de santos* ruota intorno ad una serie di espedienti teatrali ben riconoscibili e noti al pubblico dell'epoca⁵⁶: insieme alla tecnica del *disfarz varonil* che – come già aveva sottolineato Lope de Vega nell'*Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) – risultava piuttosto gradita agli spettatori e costituisce un elemento della messinscena barocca comune nella drammaturgia occidentale dell'epoca, Calderón ricorre anche ad un vivace intreccio sentimentale affine alle modalità diegetiche del modello della *comedia palatina*, inserendo una trama secondaria ben strutturata che coesiste armonicamente con quella principale e nei confronti della quale si pone in un rapporto di interrelazione e complementarietà. Secondo i principi strutturali di un'architettura teatrale ormai consolidata, le cui potenzialità erano strutturate a pieno dal nostro drammaturgo, insieme al valore dottrinale e

⁵⁵ L'immagine suggestiva ed esilarante della «espada capona» viene utilizzata in seguito anche da Agustín Moreto il quale vi fa riferimento in una battuta del *lacayo* Motril in delle sue *Comedias, Yo por vos y vos por otro*. Cfr. Jornada II, escena VI.

⁵⁶ Si vedano, proposito della *Comedia de santos*, R. Llanos López, «Sobre el género de la Comedia de Santos», in M. Vitse (Coord.), *Homenaje a Henri Guerreiro: la hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana, 2006, pp. 809-826 ed i volumi di F. J. Blasco Pascual, R. de la Fuente Ballesteros, E. Caldera, J. Alvarez Barrientos (Coords.), *La comedia de magia y de santos*, Júcar, Madrid, 1992; F. Pedraza Jiménez, A. García González (Coords.), *La comedia de santos: coloquio internacional*, Almagro, 1, 2 y 3 de diciembre de 2006. *Actas publicadas con la participación de la Casa de Velázquez, Universidad de Castilla-La Mancha, Servicio de Publicaciones*, 2008.

paradigmatico della vicenda di Eugenia, il dramma presenta la centralità di un'altra tematica fondamentale, quella inerente alla celebrazione della grazia divina che interviene, in modo benevolo e provvidenziale, quando la ragione umana, temprata dal supporto della fede, sceglie – in virtù dell'esercizio del libero arbitrio – di avvicinarsi alla verità.

L'introduzione del *papel risible* in quest'opera risponde all'esigenza di un'architettura drammatica fondata sul principio di un suo regolare inserimento nelle dinamiche dell'azione, secondo il presupposto che, come afferma Rubiera,

La risa no es un elemento «pegado» extreñamente y que no conduce a una comicidad dispersa que solamente se concentre en determinados momentos de la obra, en episodios aislados sin mucha relación con la fábula principal y que se pudieran extraer sin riesgo, como si de un paso o entremés intercalado se tratara⁵⁷.

La comicità del carattere di Capricho risulta dalla sua costruzione drammatica convenzionale, declinata secondo alcune delle modalità risibili più ricorrenti, come ad esempio l'atteggiamento spiccatamente misogino, tratto distintivo del *gracioso* che è possibile rintracciare con una certa frequenza e che, accanto ad una concezione prettamente materialista e sensuale dell'amore, contraddistingue i rapporti del personaggio riguardo al genere femminile:

CAPRICHICO Tiene razón
que le sobra. ¿Para qué
es bueno que sea, señor,
catedrática una dama?
Cosiera, ¡cuerpo de Dios!,
o hilara; que una mujer
no ha menester (que es error)

⁵⁷ J. Rubiera, «El elemento cómico en la comedia de Santos (I). Notas sobre Capricho, un gracioso catecúmeno en *El José de las mujeres*», cit., p. 318.

más filosofías que rueca,
almohadilla o bastidor.
Vengan libros, vuelvan libros...
Sin mirar que aun las que son
bobas, saben más que el diablo.
(I, p. 910 a)⁵⁸

Dopo il primo dei due episodi in seguito ai quali Eugenia viene ritenuta fuori di senno, Capricho si esibisce in una tipica invettiva contro le velleità intellettuali delle donne, osservando come le attività più consone ad esse risultino essere piuttosto quelle tradizionali (in questo caso, la tessitura), senza tuttavia dimenticare la naturale pericolosità insita nell'universo femminile, rispetto al quale è sempre opportuno mostrarsi diffidenti poiché è risaputo che «a la mujer el diablo le dió el saber».

Affine all'atteggiamento misogino ed alla propensione per una concezione frivola e superficiale dei sentimenti, si svela il punto di vista disincantato del *gracioso* nei confronti dei comportamenti che contraddistinguono il fenomeno dell'innamoramento. Ad esempio, quando Aurelio si trova combattuto fra l'amore per Eugenia e l'antica gelosia per Melancia, il *gracioso* ribalta ironicamente il pathos convenzionale della situazione e lo trasforma in un aneddoto comico che assume le sembianze ilari di un pettegolezzo *chistoso*:

CAPRICHICO ¡Gracias a Dios que hallé un
enamorado a mi modo!
Tener dos es linda gala.
¿Lo que hace no me diría
quien tiene una sola, el día
que la envía noramala?
(I, p. 913 a)

⁵⁸ A partire da questo momento, tutte le citazioni relative al testo della *Comedia* s'intendono estratte dal volume curato da A. Valbuena Briones, Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas, Vol I, Dramas*. Di volta in volta, si indicheranno la pagina e la colonna di riferimento.

In un episodio, in particolare, è possibile rintracciare un'elaborazione più complessa ed estesa delle modalità relazionali attraverso le quali Capricho entra in contatto con la dimensione femminile, nello specifico, nell'ambito di una circostanza quale il corteggiamento, generalmente imprigionato in un rigido cerimoniale di convenzioni, sociali e drammatiche allo stesso tempo, nei cui confronti il *gracioso* assume un atteggiamento parodistico nel quale spicca fondamentalmente la ripresa ridicola del *código de honor* che caratterizza l'etica nobiliare degli aristocratici:

CAPRICHICO ([*Ap.*] Con darme una cuchillada,
cumples la manda, porque
no solo no serviré,
mas no serviré de nada.
Pero ahora que caigo en ello:
¿no es bueno que me ha pegado
sus celos, y que me ha dado
gana aquel papel de vello?
¡Ah cielos! ¿Cúyo será
papel que a Julia divierte,
y que con él, ¡trance fuerte!,
haciendo visajes va?)

JULIA [Para sí]
¿Que no pueda, ¡hay tal rigor!,
aprenderlo?

CAPRICHICO ([*Ap.*] Yo estoy loco.
Cielos, vamos poco a poco;
pisemos quedito, honor.)

JULIA [Para sí]
No es posible. ¿Hay cosa igual?

Llega Capricho por detrás y quítale el papel

CAPRICHICO Suelta, ingrata.

JULIA Aguarda, espera.
(I, p. 913 a-b)

L'utilizzo di un oggetto scenico come la lettera – che, di certo, non è nuovo in contesti drammatici nei quali ciò che è in bilico è tutto un sistema ideologico ed etico il cui perno ruota intorno al principio dell'onore –

evoca, agli occhi del pubblico, una tipologia teatrale codificata e ben riconoscibile che tuttavia, una volta manipolata dalla comicità ingegnosa del *gracioso*, assume le sembianze di un episodio esilarante:

CAPRICHICO ¡Oh, quién matarte pudiera
sin hacerte mucho mal!

¿Qué papel es este?

JULIA ¡Ay cielos!

No le rompas, mira que es
una letra.

CAPRICHICO ¿Letra? Pues

Ya no quiero tener celos;
ya todo el susto y espanto
en gusto y placer troqué.

JULIA Pues vuélvemela.

CAPRICHICO Sí haré,
pero en sabiendo de cuánto. [*Lee*]

“Aquel tu desdén severo
Que con tal rigor me trata...”

Pues ¿cómo es aquesto, ingrata?

¡Tú letra y no de dinero!

Vuelvo a mis penas airadas.
(I, p. 913 b)

In questo adattamento ridicolo del comportamento convenzionale in tema di onore, la comicità di Capricho esplode grazie all'ambiguità del termine «letra» che rappresenta il punto di svolta della vicenda, connotandosi quale chiave d'interpretazione dell'equivoco che si presenta ad un duplice significato. L'impeto di gelosia del *gracioso* si stempera momentaneamente poiché l'indole venale del personaggio intravede un possibile profitto da ricavare dall'incasso di una cambiale: il risentimento iniziale si trasforma, quindi, in «gusto y placer», in una sensazione di compiacimento che cerca un'ulteriore conferma nella conoscenza esatta dell'importo in questione. Scoprire che non si tratta di una cambiale, bensì del testo di una canzone, infrange i progetti materialistici del personaggio:

JULIA ¿Que es de música no ves?
 CAPRICHÓ Porque de música es,
 te he de matar a patadas.
 ¿Esto tomas? ¡Rigor fiero!
 ¿Pues no ves que es bobería
 Dádiva hacer la poesía?
 ¿Y entre músico y cajero
 La distancia no penetras,
 y que cuando más blasonan,
 unos las letras entonan
 y a otros entonan las letras?
 (I, p. 913 b)

La comicità linguistica di Capricho si esibisce in un autentico esercizio d'ingegno, grazie al quale, in virtù del principio d'ambiguità del termine «letra», il *gracioso* può rimproverare Julia per la sua ingenuità che non le ha fatto comprendere la differenza evidente che separa il mestiere del musicista da quello del cassiere: entrambi «blasonan», il primo perché intona le canzoni, il secondo in quanto incassa le cambiali che gli sono state intestate. L'*enojo* di Capricho si stempera davanti alle giustificazioni di Julia ed al suo pianto, fino a concludere l'episodio con una dichiarazione d'amore il cui metro di paragone – ancora una volta – è il denaro, quella dimensione di profitto ed agiatezza che, d'accordo con la codificazione convenzionale della *figura del donaire*, ne caratterizza l'indole.

El llanto y la palidez corresponden a la mímica del rostro característica de las acciones serias y trágicas, per se pueden convertir en gestor ridículos cuando resulten absurdos, al producirlos acciones que no son tan serias ni importantes o que están tratadas a la ligera. Como el espectador se siente diferente y superior al personaje cómico, el llanto del actor que representa un papel ridículo debe provocar la risa del público. Las lágrimas y el ademán compungido pueden

utilizarse como gestos ridículos, en un tratamiento rebajador y paródico del amor idealizado de la comedia [...].⁵⁹

Ciò che realmente contraddistingue la comicità di Capricho è l'ingegnosità verbale il cui oggetto di burla è, innanzitutto, il suo stesso nome, secondo una prospettiva ironica e dissacrante che, radicata in un profondo realismo, esplora senza freni ogni aspetto dell'animo umano, dalla grandiosità dei potenti fino alle bassezze più infime o ridicole dei servi, come possiamo constatare in due occasioni:

FILIPO ¿No la sigues tú, Capricho?
CAPRICHOS Claro está que si lo soy,
 habré de seguir locuras;
 y más siendo la mejor
 de los Caprichos seguir
 las que loqui-hermosas son.
 (I, p. 910 a-b)

In quest'ultima battuta, insieme all'invenzione del neologismo «loqui-hermosas», riscontriamo anche un evidente riferimento ironico alla presunta follia di Eugenia che deriva – secondo il ragionamento misogino del *gracioso* – da un insensato esercizio dell'ingegno che s'accompagna all'indole viziata e capricciosa delle belle donne.

AURELIO ¡Ay Capricho!...
CAPRICHOS ¿Cuál lo es de los dos, tú o yo?
 (I, p. 913 a)

In questo caso, il riferimento sfacciato alla volubilità ed all'incostanza di Aurelio rende ridicoli perfino i sospiri dell'innamorato indeciso, nei cui

⁵⁹ Cfr. A. I. Lobato Yanes, «La comicidad lograda por signos escénicos no verbales según las preceptivas dramáticas del siglo XVII», in *Segismundo*, n° 43-44 (1986), p. 48.

confronti il *gracioso* sembra addirittura svolgere la funzione di una coscienza critica che oppone, a tanta insensatezza, un punto di vista lucido e razionale che funge da contrappunto oggettivo alle vicende.

La comicità linguistica di Capricho si costruisce anche attraverso la ripresa parodistica delle modalità espressive adoperate dai personaggi principali.

Il monologo iniziale di Eugenia, ad esempio, con cui si apre l'atto secondo, viene rievocato con toni ridicoli ed ilari dal *gracioso* quando fa anch'egli la sua comparsa nel deserto della Tebaide dove, secondo la tradizione, si trovava una comunità di cristiani dediti alla vita eremitica e seguaci dei precetti monastici istituiti da sant'Elia.

A differenza di Eugenia, che è stata condotta in Tebaide in virtù dell'intervento provvidenziale della grazia divina, Capricho – votato al culto di Bacco – vi è giunto soltanto perché in fuga dall'ira di Sergio. All'iniziale, breve resoconto delle sue vicissitudini, seguono le riflessioni esilaranti del personaggio il quale, resosi conto di parlare da solo, si burla dei suoi stessi sospiri ma è presumibile che di essi renda invece partecipe il pubblico, interlocutore privilegiato delle sue battute e delle sue considerazioni, operando talvolta una trasformazione risibile dei termini, espediente al quale gli spettatori dovevano certamente reagire con ilarità, a differenza degli altri personaggi che vedevano, in simili giochi linguistici, una manifestazione inequivocabile d'ignoranza e semplicità. Vediamo un esempio di quanto appena affermato:

ELENO	¿Es cristiano o gentil?
CAPRICHICO	No sé qué soy.
ELENO	Dígolo, porque si es gentil, en nuestra ley quiero catequizarle primero.
CAPRICHICO	¿Cate...que, padre?
ELENO	Esto es...

([Ap.] ¡Qué inocencia!)
 CAPRICHÓ ([Ap.] ¡Ay ansias mias!)
 ELENO Que si el hábito desea
 y es gentil, fuerza es que sea
 catecúmeno unos días.
 CAPRICHÓ ¿Catecúmeno?
 ELENO Esto es, quien
 la ley aprende.
 CAPRICHÓ Pues, ¿no
 basta el iota, sino
 catecúmeno también?
 (II, p. 925 a-b)

Imbattutosi casualmente nella grotta in cui si nascondono Eleno ed Eugenia – quest’ultima travestita da monaco per celare la propria identità –, Capricho vi cerca riparo e soprattutto cibo. Tuttavia, per acquisire anch’egli l’abito di monaco che i cristiani adoperano seguendo l’esempio di sant’Elia, deve essere iniziato alla legge di Dio ed intraprendere una vita austera. Segue uno degli episodi più esilaranti della *comedia*, quello della vestizione del *gracioso*: Eleno, infatti, lo manda a seppellire il corpo di un confratello che si trovava nelle vicinanze, per concedergli una cristiana sepoltura e, allo stesso tempo, per permettere a Capricho di vestirne l’abito:

CAPRICHÓ ([Ap] Aun peor es eso que ser
 catecúmeno un cristiano.
 Mas para estar encubierto
 me importa.) ¿Oye, padre?...
 ELENO ¿Qué?
 CAPRICHÓ Diga al muerto que se esté
 queditico como un muerto.
 (II, p. 925 b)

Alla comicità linguistica del *gracioso* si affianca anche quella non-verbale legata alla dimensione mimico-gestuale della recitazione. Sebbene l’apparato didascalico non specifichi le caratteristiche del sottotesto comico, non è inverosimile, per il lettore moderno avvezzo alle peculiarità

del personaggio, immaginarne il ritorno sulla scena nelle vesti che erano appartenute al defunto, enfatizzando una serie di gesti e smorfie del viso che non potevano non suscitare l'ilarità del pubblico:

CAPRICHÓ ([Ap.] Muchísimo mejor es
Desnudar vivos que muertos.
¡Oh cuál huele el habatillo!
(II, p. 926 a)

Il culmine della beffa subita da Capricho è l'essere sorpreso da Aurelio (in realtà, il demonio) nei pressi della grotta in cui si nascondono i cristiani ed essere scambiato per uno di loro:

CAPRICHÓ La resolución alabo
mas yo cristiano no soy.
SOLD. 2 ¿Qué eres, si en tal traje estás?
CAPRICHÓ Catecúmeno no más,
fresquito, puesto de hoy.
(II, p. 926 b)

Se la vestizione del *gracioso* si è svolta secondo l'espedito scenico del travestimento ridicolo, altrettanto esilarante risulta l'atto contrario per effetto del quale egli resta «en paños menores» al cospetto degli altri personaggi e soprattutto agli occhi divertiti del pubblico:

AURELIO Ya todo eso se ha acabado,
y no es bien que andes así.
Quita el hábito.
CAPRICHÓ Sí haré,
aunque ante aquestos señores
me quede en paños menores.

Quítase el hábito y queda en camisa.

Y pues tal mi dicha fue,
de haberme tal nueva dado
la vida y libertad,

te he de pagar la piedad.
Aquesta cueva ha guardado
dos eliotas.
(II, p. 927 a)

Per vendicarsi dell'oltraggio subito dai due monaci – che l'anno lasciato digiuno ed esposto al pericolo – Capricho ne indica il nascondiglio, dando, ancora una volta, spazio alla sua spiccata comicità linguistica:

CAPRICHO Llegad.
ELENO ¿Tú me prendes?
CAPRICHO Sí.
ELENO Que eres apóstata, nota.
CAPRICHO ¿Y eso más sobre eliota
y catecúmeno?
(II, p. 927 a)

L'inserimento del *gracioso* in circostanze caratterizzate da un forte pathos drammatico, come nel caso della cattura di Eugenia ed Eleno, assume le fattezze di una comicità di situazione che entra in contrasto con il tono tragico delle vicende rappresentate e contribuisce, inoltre, ad interrompere la tensione drammatica del momento. È il caso del tentativo di seduzione operato da Melancia nei confronti di Eugenia, seppure ignara della sua reale identità e tratta in inganno dal travestimento maschile della protagonista. A questo episodio va poi ricondotta la genesi del titolo della *comedia*, che riprende un episodio biblico –narrato nel capitolo XXXIX della Genesi, nel quale Giuseppe, figlio di Giacobbe, dopo essere stato venduto dai fratelli, giunge in Egitto e viene condotto in casa di Putifarre, capitano delle guardie del faraone che, a sua volta, l'aveva comprato dagli Ismaeliti. La sposa di Putifarre, invaghitasi di Giuseppe, aveva più volte tentato di sedurlo senza però riuscirvi e, per vendicarsi dell'oltraggio subito dal servo, l'aveva accusato di volerla concupire contro la sua volontà.

Per l'affinità con l'episodio biblico, Calderón ne ha recuperato simbolicamente la vicenda, costruendovi a ridosso il titolo dell'opera. Capricho, nel frattempo, è stato nascosto da Julia affinché Melancia non si accorgesse della sua presenza, con un chiaro avvertimento:

JULIA ([Ap. a él]
No te rebullas, Capricho,
ni hables, ni chistes, ni tosas,
ni estornudes.)
CAPRICHIO ([Id. al paño]
Cuando yo
Catecúmeno era, aun no
Me mandaban tantas cosas.
(III, p. 930 a)

Il *gracioso* assiste casualmente al turbamento emotivo di Melancia la quale, in preda ad una passione incontrollabile, è combattuta fra i suoi sentimenti per Eugenia ed il decoro che il suo status le impone. Al di là di un iniziale momento di ilarità, dovuto alle farneticazioni di Capricho che si convince, per un momento, di essere l'oggetto dei desideri di Melancia, la comicità irrompe sulla scena quando il *gracioso* interrompe la tensione drammatica dell'azione con uno stornuto:

CAPRICHIO ([Ap.] ¡Maldito
Sea el tabaco, y quien lo toma!)
MELANCIA ¡Cielos! ¿Qué es esto?
CAPRICHIO Capricho.
MELANCIA ¿Qué haces aquí?
CAPRICHIO Esternudar.
MELANCIA ¿Cómo estás aquí?
CAPRICHIO Escondido.
(III, 931 b)

La reazione di Capricho nei confronti dell'accusa di Melancia contro Eugenia si connota alla maniera di un contrappunto oggettivo dell'azione, poiché il *gracioso* è l'unico, fra i personaggi presenti sulla scena, ad avere

assistito all'episodio e, quindi, è anche il depositario di una verità alla quale tuttavia nessuno presterebbe attenzione. Una battuta in particolare ci sembra alquanto interessante, poiché anticipa la reazione della protagonista davanti ad una falsa accusa:

CAPRICHO ([Ap.] ¡Buena gramática es
Melancia, pues quiere que este,
ya que no es persona que hace,
sea persona que padece!
(III, p. 935 a)

Qui la comicità cede, per un momento, il passo all'oggettività dell'osservazione e mette in evidenza l'assurda contraddizione di una giustizia che maschera le menzogne del colpevole ed espone l'innocente all'ineluttabilità di un'ingiusta punizione.

Affine al nucleo dottrinale intorno al quale si sviluppa l'azione drammatica de *El José de las mujeres*, è quello che struttura un'altra *comedia de santos* di Calderón, *Los dos amantes del cielo*, opera nella quale i principi esposti nella dottrina *De auxiliis* si fanno elemento fondante della diegesi che procede essenzialmente attraverso la conversione di Crisanto e Daria e la loro ascesa trionfale, per mezzo di un ben noto espediente tecnico della *Comedia nueva* che consentiva la realizzazione spettacolare dell'apoteosi finale. Ancora una volta, Calderón costruisce l'azione infondendole una solida struttura teologica che regola le dinamiche della pièce, secondo una convinta apologia delle prerogative etiche e morali connesse all'esercizio del libero arbitrio, laddove il desiderio di superare i limiti dell'intelletto umano di fronte all'infinita complessità della natura divina, trova una risposta puntuale nell'intervento provvidenziale della grazia.

Il martirio di Crisanto e Daría – che fa seguito alla loro conversione e si risolve, in modo trionfale, nell’apoteosi finale dei due santi – costituisce il risultato delle loro scelte e si caratterizza, allo stesso tempo, quale realizzazione di un percorso ascensionale che, dalla bassezza della condizione umana, conduce alla santità attraverso il sacrificio di se stessi (così come Cristo si è immolato sulla croce per amore degli uomini e per la loro salvezza), ma anche quale tragico compimento della giustizia poetica che si realizza nel rispetto delle convenzioni che regolano la costruzione della *Comedia nueva*.

Come nel caso di Capricho, anche la presenza di Escarpín in questa pièce risponde al principio di un inserimento complesso dell’agente comico che non si caratterizza attraverso una presenza superficiale, bensì quale elemento funzionale all’interno delle dinamiche dell’opera. La costruzione del *papel risible* si fonda, in questo caso, da un lato sul ricorso ripetuto all’espedito comico del *cuento* e, dall’altro, su un breve momento dal sapore farsesco incentrato sulla pantomima di una lotta fra Escarpín ed un leone, intervenuto per salvare Daría dal suo tentativo di concupirla. L’inserimento dei *cuentecillos* nel corpo della *comedia* risponde alla necessità di operare una trasposizione realistica degli episodi che il *gracioso* commenta ed interpreta, fornendo questo parallelismo ironico e talvolta dissacrante. Nella maggior parte dei casi, Escarpín prende spunto dalle circostanze per costruire i suoi interventi comici, basati sul riferimento ad un esempio concreto, mascherato da aneddoto curioso, sulla scia di un patrimonio folkloristico condiviso da tutti i ceti sociali dell’epoca; all’esposizione del caso segue, generalmente, una *moraleja*, sebbene l’ordine possa subire variazioni e risultare, pertanto, invertito. Sono nove, in totale, i *cuentos* inseriti nel corpo della *comedia*: quattro nell’atto I, altrettanti nel II e soltanto uno nell’ultimo.

ESC. Un sacerdote de Apolo
tenía sobrinos necios;
sobre necios, miserables;
sobre miserables, puercos;
y viendo que hace amor limpios,
liberales y discretos,
no les decía otra cosa
que: “enamoraos, majaderos”.
Y así, aunque no lo esté ahora,
yo haré que lo esté muy presto,
por darte ese gusto.
(I, p. 1074 b)⁶⁰.

Polemio, afflitto dalla malinconia del figlio, teme che tanta dedizione per lo studio lo porti ad alienarsi inesorabilmente dal mondo, fino a degenerare in una follia irreversibile. Per questo motivo, cerca conforto in Claudio, cugino di Crisanto, pregandolo di scoprire l'origine dei turbamenti del figlio e sperando che – considerata la sua giovane età – si tratti di una sofferenza che deriva da questioni sentimentali.

Escarpín individua nelle parole di Polemio una possibile soluzione al malessere di Crisanto, interpretando l'innamoramento come una sorta di fenomeno che conduce alla redenzione morale degli uomini, anche dei più abietti, una dimensione ben specificata dal riferimento esplicito alla bassezza dei personaggi chiamati in causa dal *cuento* che si qualificano come «necios», «miserables» e «puercos». In questo caso, non segue una *moraleja* finale che riporta alla dimensione astratta dell'esemplarità il valore paradigmatico dell'aneddoto ma troviamo, invece, l'assunzione convinta, da parte del *gracioso*, di una missione, quella di fare innamorare Crisanto nel minor tempo possibile, un proposito che – come è facile

⁶⁰ A partire da questo momento, tutte le citazioni relative al testo della *Comedia* s'intendono estratte dal volume curato da A. Valbuena Briones, Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas, Vol I, Dramas*. Di volta in volta, si indicheranno la pagina e la colonna di riferimento.

intuire – rientra in una concezione delle relazioni sentimentali caratterizzata dall'aspetto più prettamente sensuale ed immorale dei rapporti fra uomo e donna. Ecco perché, davanti alla proposta di Claudio di recarsi presso il tempio di Diana per incontrarne le sacerdotesse, Escarpín si trova in disaccordo e suggerisce piuttosto, con un pragmatismo sfacciato che solo la *figura del donaire* può vantare, che «mejor es que le llevemos por Roma, donde hay palpables deidades de carne y hueso» (I, p. 1075 b), laddove è evidente l'allusione, neppure troppo velata, alla presenza di postriboli nella città ed alla sua familiarità con simili ritrovi. Escarpín e Claudio agiscono come i personaggi di un dialogo che incarnano due concezioni diametralmente opposte e si trovano nella posizione di far prevalere la propria, a discapito di quella sostenuta dall'avversario, soltanto attraverso un sapiente utilizzo delle modalità persuasive tramandate dalla retorica.

Ecco come Escarpín espone le proprie ragioni:

ESC. Señor,
yo digo que será bueno;
pero hay bueno y mejor. Mira.
Preguntábale a un hijuelo
una madre: “Fulanico,
¿qué quieres, huevo o torrezno?
Y él dijo: “Torrezno, madre;
pero échele encima el huevo”.
No es malo, que haya de todo.
(I, p. 1075 b).

Il *gracioso* non contesta, pertanto, la validità e l'utilità della soluzione proposta da Claudio, ma si appella al presupposto che, così come esiste il

bene, esiste anche il meglio, secondo una prospettiva votata ai principi del pragmatismo e del profitto⁶¹.

L'ultimo dei *cuentos* che Escarpín pronuncia nell'atto I, presenta delle caratteristiche interessanti sulle quali ci preme soffermarci. Crisanto, Claudio e il *gracioso* si sono recati presso una «amena selva» nei paraggi del tempio di Diana, vicino la Salaria: lì intravedono alcune sacerdotesse che, inconsapevoli di essere osservate, catturano la loro attenzione. Si tratta di Cinthia, intenta a leggere i *Remedia amoris* di Ovidio, Nísida che si dedica al canto accompagnata da Clori che suona l'arpa e, infine, Daría, «dolcemente ociosa, dando ella sola a entender que no tiene una mujer más que hacer que ser hermosa» (I, 1078 a). All'insistenza di Claudio, che gli domanda quale fanciulla gli abbia suscitato maggiore interesse, Crisanto, pur riconoscendo il fascino della perfezione espressa attraverso il canto e quello della discrezione trasmessa dalla lettura, ammette di essere rimasto ammaliato dalla bellezza dell'ultima. Ecco in che modo Escarpín manifesta la sua completa condivisione della scelta operata dal protagonista:

ESC. ¡Buena Pascua te dé Dios!
Porque no hay cosa más clara,
ni habilidad, ni saber
que se iguale con tener
una mujer buena cara.
(I, p. 1078 a).

In questi primi cinque versi, si condensa sinteticamente il punto di vista burlone del *gracioso* il quale, indifferente all'esercizio delle velleità artistiche ed intellettuali delle sacerdotesse, ripiega più concretamente sull'aspetto sensuale ed immediato dell'apparenza: la bellezza, secondo

⁶¹ Un concetto simile è espresso anche all'interno di una *comedia* di Augustín Moreto, *El mejor amigo, el Rey*. Cfr. Atto I, vv. 571-572.

Escarpín, prevale sulle ragioni dell'intelletto e non senza una giustificazione plausibile il cui messaggio è affidato al valore paradigmatico di un racconto:

ESC. La raposa y la perdiz
tuvieron una pendencia:
la raposa, por su ciencia,
quería ser más feliz;
la perdiz, por su hermosura;
a quien la otra decía:
“bobaza, a tí cada día
te caza quien te procura”.
Y ella dijo: “aunque bobaza,
con cuanto tú sabes, no
sabes tan bien como yo”.
(I, p. 1078 a-b).

Escarpín riporta l'episodio di una fantomatica contesa avvenuta fra una volpe ed una pernice: la prima ripone nella sua astuzia la certezza di godere di una maggiore felicità poiché, a suo parere, le risorse dell'intelletto prevalgono su quelle più effimere della bellezza. La reazione della pernice non mira, tuttavia, a negare quanto affermato dall'avversaria, bensì a rivelarne l'inganno dal momento che la volpe, pur possedendo l'ingegno e la scienza, non conosce quanto lei tutti quelli che le danno la caccia.

Nella dimensione paradigmatica del racconto ritroviamo il fondamento morale che contraddistingue la favolistica già a partire dall'antichità, secondo un disegno fortemente dicotomico che separa, in modo netto, il debole dal forte, sfruttando un'allegorica trasposizione del consorzio umano nel mondo animale⁶². Nel caso specifico del *cuento* di Escarpín,

⁶² Considerata la complessità dell'argomento, si rimanda ad una bibliografia specifica. Si vedano, in particolare, il volume curato da F. Gasti e E. Romano, *Buoni per pensare: gli animali nel pensiero e nella letteratura dell'antichità. Atti della II giornata ghisleriana di filologia classica, Pavia, 18-19 aprile 2002*,

occorre innanzitutto analizzare il possibile riferimento ad una variante isolata della favola di Esopo sul corvo e la volpe e, in secondo luogo, chiarire il valore emblematico della pernice.

Non è questa la sede per soffermarci in maniera dettagliata sulla questione, tuttavia è opportuno individuare alcuni passaggi che riteniamo fondamentali per avanzare una possibile interpretazione dei versi appena citati ed estenderla, laddove fosse plausibile, alla valutazione critica inerente all'inserimento drammatico di Escarpín all'interno della pièce in questione. Il punto di partenza di questa nostra proposta esegetica è, appunto, la favola di Esopo alla quale abbiamo accennato pocanzi:

Un corvo si era posato su un albero con un pezzo di carne rubata. Lo vide una volpe, che, decisa a impadronirsi della carne, si fermò ai piedi dell'albero e incominciò a lodare le notevoli dimensioni e la bellezza del corvo, aggiungendo, inoltre, che nessuno meglio di lui era fatto per regnare sugli uccelli. E certo sarebbe diventato re, se solo avesse avuto la voce. Il corvo, per dimostrarle che possedeva anche quella, lasciò andare il suo bottino e si mise a gracchiare a gola spiegata. Al che la volpe si precipitò ad afferrare la carne, osservando: "Se tu avessi anche cervello, caro il mio corvo, non ti mancherebbe nulla per regnare su tutti". La favola è fatta su misura per gli sciocchi⁶³.

Siamo in presenza di un racconto che, nel corso dei secoli, è stato più volte sottoposto a numerose rielaborazioni, pur mantenendo pressoché inalterato il valore allegorico da esso trasmesso. La codificazione del genere favolistico viene tradizionalmente ricondotta alla figura di Esopo, ma è anche vero che il nutrito corpus di favole a questi riconducibili subisce, nel

Pavia – Como, Collegio Ghislieri, 2003; M. Pugliarello, *Le origini della favolistica classica*, Brescia, Paideia, 1973; J. Th. Welter, *L'exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Moyen Âge*, Toulouse, Guitard, 1927 ed F. Bertini, «Gli animali nella favolistica medievale dal *Romulus* al secolo XII», in *L'uomo di fronte al mondo animale nell'alto medioevo*, XXXI, Spoleto, 1985, II, 1031- 1051.

⁶³ *Esopo*, introduzione di Antonio La Penna, ed. e trad. a cura di Cecilia Benedetti, Milano, Mondadori, 1996, p. 171.

passaggio alla tarda latinità, un processo di rielaborazione ed accrescimento condotto da autori come Fedro, Babrio ed Aviano.

Come è noto, il primo autore a recuperare il repertorio favolistico di Esopo è stato lo scrittore latino Fedro il quale, seppure apportando alcune varianti non particolarmente significative, mantiene il valore didattico della morale ed il suo significato originario. Non è certo questa la sede per analizzare dettagliatamente le problematiche relative alla tradizione manoscritta attraverso la quale ci è pervenuta l'opera fedriana e si è diffusa nel corso dei secoli. Solo a titolo informativo, per dare un'idea delle difficoltà che occorre valutare nel tentativo di ricostruire il corpus di tali componimenti, ci limitiamo a ricordare come esso ci sia pervenuto – seppure in maniera talvolta mutila o inesatta – per mezzo di tre sillogi tramandate rispettivamente dal *Codex Leidensis Vossianus*, dal *Gudianus Latinus* e dal *Romulus*. Ciò che qui ci preme sottolineare è che, grazie al monaco Ademaro di Chabannes, al quale è appartenuto il primo dei codici menzionati, ci è pervenuta non solo la versione latina della favola riconducibile al componimento di Fedro, ma anche una sua variante isolata pervenutaci con il titolo de *La volpe e la pernice*⁶⁴.

Recuperando le osservazioni di Bertini, notiamo come l'inserimento della variante costituita dalla pernice sia difficilmente riconducibile ad Esopo, in particolare perché nella silloge greca non viene mai specificata l'astuzia di questo animale⁶⁵. Eppure un breve *excursus* della storia emblematica connessa all'immagine della pernice può, senz'altro, chiarire non pochi aspetti di una simile connotazione morale della quale non è improbabile

⁶⁴ Cfr. F. Bertini, *Il monaco Ademaro e la sua raccolta di favole fedriane*, Genova, Tilgher, 1975.

⁶⁵ Cfr. F. Bertini, «La favola latina da Fedro al mondo moderno», in *Nova Tellus*, vol. 27, núm. 1, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, p. 29.

che lo stesso Calderón fosse a conoscenza. Sono essenzialmente due le tipologie qualitative che vengono in genere ricondotte, nel corso dell'antichità, a questo volatile: l'ingegnosità e la lascivia. L'astuzia e la scaltrezza le vengono attribuite, ad esempio, da Aristotele⁶⁶, Eliano⁶⁷ e Plutarco; è celebre l'aneddoto annotato da quest'ultimo il quale racconta come una pernice, pur di proteggere la prole dalla minaccia del cacciatore, ne attira l'attenzione al punto da ingannarlo e fargli credere che è in procinto di catturarla, mentre con astuzia riesce a sfuggirgli per ricongiungersi con i pulcini⁶⁸.

Una fonte classica alla quale è verosimile ricondurre la credenza del leggendario ingegno posseduto dalla pernice è costituita dalle *Metamorfosi* di Ovidio, secondo il quale la comparsa di questo volatile è da ricercarsi nella trasformazione improvvisa di Talo, nipote di Dedalo, le cui straordinarie capacità inventive erano viste dallo zio come una pericolosa minaccia alla sua fama di inventore. Dedalo, per sbarazzarsi del giovane e promettente apprendista, lo aveva condotto presso l'acropoli di Atene su un'alta rocca sacra a Minerva, e da lì lo aveva fatto precipitare simulando una caduta accidentale. Ma la dea, impietositasi per la tragedia di Talo, e sensibile al suo talento, lo ricoprì di penne e lo trasformò in una pernice, uccello tuttavia incapace di grandi voli e perciò avvezzo a vivere tra i campi, «propter humum volitat ponitque in saepibus ova antiquique memor metuit sublimia casus»⁶⁹.

⁶⁶ Aristotele, *Historia animalium*, IX 8, 613 b, 17.

⁶⁷ Eliano, *De natura animalium*, III, 16c IV 13.

⁶⁸ Cfr. Plutarco, *De solertia animalium*, 971 c.

⁶⁹ Ovidio, *Le Metamorfosi*, intr. di G. Rosati, trad. di G. Faranda Villa e note di R. Corti, Milano, BUR, 1994, vol. I, VIII, vv. 258-259.

Plinio il Vecchio riconosce alla pernice un'incontenibile propensione alla lascivia ed è di Plutarco l'affermazione secondo la quale i maschi della specie sono soliti rompere le uova delle femmine affinché queste non si dedichino alla cova ma si concedano nuovamente all'accoppiamento⁷⁰.

In seguito alla diffusione delle *Etymologiae* di Isidoro, si diffonde, inoltre, la credenza secondo la quale la pernice è solita derubare gli altri volatili delle loro uova, e covarle come fossero sue, dando vita ad una connotazione morale negativa tramandata dai Bestiari medievali e particolarmente rinomata nell'ambiente della teologia cristiana, dove il volatile viene identificato quale simbolo di Satana in quanto quest'ultimo tenta di appropriarsi illecitamente delle anime dei figli di Dio⁷¹.

Resta adesso da chiarire per quale motivo Calderón abbia scelto il simbolo emblematico della pernice e con quali finalità drammatiche abbia affidato questo riferimento al *cuento* di Escarpín. Se confrontiamo il paradigma morale che si può dedurre dalla favola, tramandataci Ademaro di Chabannes e quello che, fra le righe, si deduce dal racconto del *gracioso*, sebbene – lo specifichiamo – le due storie non coincidano nello sviluppo della diegesi, si osserva come coincidono, ma solo in parte, nell'avvertimento che da entrambe è possibile desumere. Dietro l'apparente sicurezza sulla quale si adagiano coloro che si ritengono invincibili in virtù delle conoscenze che possiedono, si celano le insidie della superbia che rappresenta il punto debole di chi, come nel caso della volpe, si ritiene infallibile. L'ingegno – sembra dirci Ademaro – non è immune dalla stoltezza e – stando alle parole di Escarpín – può essere raggirato dall'esperienza: la pernice, infatti, secondo il *cuento* del *gracioso*, non

⁷⁰ Cfr. Plutarco, *De solertia animalium*, 962 e.

⁷¹ Cfr. Sant'Ambrogio, *Exameron* 6, 13; *Epistolae* 32, 2-3; *Libro del profeta Geremia* 17, 11.

possiede la scienza della volpe ma ha imparato a riconoscere i limiti e le debolezze di quanti le danno la caccia.

Se si traspone questa *moraleja* nell'ambito della nostra *comedia de santos*, ci accorgiamo che è possibile trarne una serie di riflessioni. In primo luogo, se si considera la costruzione drammatica convenzionale del *gracioso*, distinguiamo nella storia che racconta, due degli atteggiamenti codificati dalla tradizione, in quanto espressioni caratteristiche della sua indole *donairoso*: il pragmatismo da un lato e una concezione non certo idealistica della bellezza femminile dall'altro. Escarpín, infatti, poco o per nulla sensibile alle velleità artistiche ed intellettuali delle fanciulle, riconosce, invece, la supremazia assoluta della bellezza su qualsiasi altra qualità femminile perché, a suo parere, non esistono conoscenze né abilità più evidenti e, quindi, più immediatamente apprezzabili in una donna, del suo bell'aspetto. La bellezza, inoltre, seppure generalmente sottovalutata da coloro che la ritengono subalterna rispetto al possesso delle conoscenze, da dalla sua parte il supporto fondamentale dell'esperienza.

Crisanto è un valido esempio dell'uomo dotto, votato più alla causa dell'apprendimento che alle frivolezze mondane: ecco come, di fronte alle preoccupazioni del padre, descrive il conforto dell'isolamento ed il totale disinteresse verso qualsiasi altra attività che non sia lo studio:

CRIS. Señor, aqueste retiro
en que me ves, no es efecto
de ingratitud, a esas dichas
negando el conocimiento;
es natural condición
mia, que gusto no tengo
en la común vanidad
de los públicos corteo.
Y si viviendo conmigo
no más, vivo más contento,
¿para qué quieres que busque
lo que me ha de agradar menos?

Deja que pase, señor,
de estas tristezas el tiempo;
que después lograré aplausos,
que yo por mí no merezco,
sino por ser hijo tuyo.
(I, p. 1074 a)

Tuttavia – sembra suggerirci Escarpín – pur essendo tale l'indole di Crisanto, nulla può tenerlo al riparo dalle pulsioni più elementari della natura umana che le lusinghe della bellezza, rappresentate emblematicamente dalla pernice, sono in grado di suscitare perfino nel più disinteressato degli uomini. In secondo luogo, lo strumento simbolico della cui immediatezza comunicativa si serve il *gracioso* è appunto l'immagine codificata del volatile, di certo ben nota nel contesto culturale dell'epoca.

A tal proposito, un aspetto che ci sembra suggestivo mettere in risalto, è il recupero del repertorio iconografico al quale è possibile che Calderón abbia fatto riferimento nell'ideazione di questa *comedia de santos*. Per chiarire quest'ultimo elemento occorre soffermarci sulla codificazione tradizionale – nell'ambito delle arti visive – del personaggio di san Girolamo⁷².

Come ha già osservato a suo tempo Valbuena Briones, Calderón si serve, per la costruzione di quest'opera, del repertorio leggendario che tramanda le vicende dei due protagonisti senza tralasciare neppure i fatti apocrifi che si trovano raccolti nel capitolo CLII della *Legenda Aurea*, nonché – seppur in maniera meno dettagliata – nel tomo V del *De probatis Sanctorum historiis*⁷³. All'insieme, talvolta fantasioso, di questi fatti apocrifi,

⁷² Si vedano H. Friedmann, *A Bestiary for Saint Jerome. Animal Symbolism in European religious art*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1980; E. F. Rice, *Saint Jerome in the Renaissance*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1985 e T. J. Steele, «The Iconography of San Gerónimo (Saint Jerome)», in *Tradicón Revista*, 6, 2000, pp. 78-83.

⁷³ Cfr. A. Valbuena Briones, nota preliminar a Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas, Vol I, Dramas*, cit. p. 1069.

appartiene anche l'episodio del leone che accorre in aiuto di Daría dopo che questa invoca la protezione del Signore per salvarsi dal tentativo di Escarpín di sedurla una volta che è stata condannata alla reclusione in un postribolo. Il *gracioso*, avvezzo alla frequentazione di case di piacere, vede finalmente a portata di mano la possibilità di soddisfare le proprie pulsioni, esibendosi in una serie di battute comiche che mettono in risalto la sua concezione mercantilistica delle relazioni sessuali ed il suo orami proverbiale pragmatismo nell'ottenere ciò che desidera, secondo una prospettiva degradante nella quale confluisce una scarsa (se non addirittura nulla) considerazione della dignità femminile, poiché «frutas y mujeres, cuando abaratarlas vieres, es cuando saben más bien» (III, p. 1102 b).

Il favore di una donna viene, quindi, equiparato all'acquisto di mercanzie ed assume un valore maggiore quando diminuisce il suo prezzo, vale a dire quando è più facile conseguirlo. Affine a questo punto di vista materialistico e mercantile è un'altra battuta di Escarpín:

ESC. Al fin, llegó
el tiempo, seora Daría,
de que tanta perfección
alhaja viniese a ser
del baratillo de amor.
Y pues no tiene que hacer
postura aquí su rigor,
pues que por su justo precio
este humano bodegón
tiene ya su arancel para
cualquier gozado favor,
dame, Daría, los brazos.
(III, pp. 1102 b-1103 a)

La virtù di Daría, un tempo altezzosamente difesa dal rigore virginale della castità esercitata in quanto sacerdotessa di Diana, è ormai divenuta una merce come altre, preziosa sì, ma pur sempre accessibile e soggetta al

pagamento di una tariffa. In quest'occasione, Escarpín diviene il protagonista di una scena la cui comicità farsesca gli consente di mettere in risalto gli aspetti più prettamente mimico-gestuali della recitazione: la lotta con il leone costituisce, infatti, un espediente teatrale dal sicuro effetto risibile e di certo ben accetto dal pubblico. Alle parole terrorizzate della fanciulla, «¡Qué horror! En toda mi vida vi fiera más fiera», fanno eco – secondo i principi di un ribaltamento paradossale – quelle pronunciate da Escarpín che interpreta, con toni ridicoli, l'aggressione subita dal leone:

ESC. Ni yo
más cariñosa, supuesto
que a mí los brazos me dió
que te pedí a ti. ¡Dios Baco!
pues tu tan devoto soy,
líbrame de este peligro,
si tiene imperio tu voz
sobre los leones como
sobre los lobos.
(III, p. 1103 a)

Il leone, incarnazione del vigore e dell'autorevolezza di Dio che protegge i cristiani⁷⁴, assume, pertanto, una valenza simbolica fondamentale nell'ambito di una pièce dall'impianto ideologico prettamente teologico che mette in scena, insieme alla forza del libero arbitrio, anche quella della grazia divina che soccorre il fedele nel momento del bisogno.

Secondo i principi di un espediente drammatico ben noto come quello dell'abbassamento, gli interventi ridicoli del *gracioso* rappresentano il risvolto, per certi versi, grottesco, di un'irruzione inaspettata del

⁷⁴ Sull'iconografia legata al simbolo cristiano del leone cfr. F. Maspero, *Bestiario antico: gli animali-simbolo e il loro significato nell'immaginario dei popoli antichi*, Casale Monferrato, Piemme, 1997, p. 192 ed E. Urech, *Dizionario dei simboli cristiani*, Roma, Edizioni Arkeios, 1997, pp. 147-151.

meraviglioso sulla scena, segno inconfondibile della misericordia celeste e, allo stesso tempo, momento esilarante di grande comicità:

ESC ¡Ay, qué me muerde y araña!
¿El olor no te bastó
para no comerme de asco?
Mas ¡ay! que donde ahora estoy,
nadie bocado comiera,
si causara asco el olor.
A este propósito escucha
lo que a un hombre sucedió.
¿Aun no quieres oír un cuento?
Mal gusto tienes, león.
Daría, si a defenderte
viene aqueste valentón,
suplícale que me deje;
que mi palabra te doy
de no atreverme jamás
a tu respeto.
(III, p. 1103 a-b)

È lecito immaginare – da parte dell’attore che impersonava Escarpín – una recitazione particolarmente enfatizzata che mettesse in risalto, soprattutto attraverso la mimica facciale, questo momento di ilarità nel quale era possibile esibirsi in un vero e proprio pezzo di bravura. Perfino al cospetto di un leone, il *gracioso* non rinuncia alla sua immancabile propensione all’inserimento di un racconto, come se realmente si trovasse davanti ad un interlocutore con il quale far valere le sue ragioni. Com’è naturale, la paura e la codardia contraddistinguono l’immediata reazione di Escarpín mentre Daría ed il leone si allontanano all’orizzonte:

ESC. Cuanto ha que gallina soy
lindos miedos he tenido,
pero ninguno mejor.
Con la mano en la cerviz,
y mano a mano los dos,
por medio de la ciudad
se van; y a lo que el temor
desde aquí mira (que siempre

fue más que tahúr, mirón),
al campo se salen ambos
en buena conversación.
Marido y mujer parecen
que van a tomar el sol.
Nadie se atreve a mirarla,
pues hago galanes hoy,
discurramos, pensamiento,
ahora un rato vos y yo.
¿Qué Dios es manda-leones,
este que Daría adoró?
El mismo que Carpofofo.
¿Qué sacas de esa razón?
Que a las Darías defiende
y a los Carpofofos no;
y que estoy mucho más cerca
de ser Carpofofo yo
que Daría; y así es bien
estarme como me estoy,
ni christiano ni gentil,
sino un medio entre los dos.
(III, pp. 1103 b-1104 a)

Al di là della connotazione vigliacca del *gracioso*, che risponde alla codificazione tradizionale del temperamento *miedoso* del personaggio, è interessante soffermarsi sulle sue riflessioni finali circa la reale natura di questa misteriosa divinità «manda-leones» la quale, se è vero che accorre puntualmente in aiuto dei suoi fedeli, non è – secondo Escarpín – altrettanto imparziale nei loro confronti poiché «a las Darías defiende y a los Carpofofos no». La conclusione *disparatada* del personaggio rientra anch'essa a pieno nella sua caratterizzazione stereotipata: vista la fine tragica di Carpofofo, al quale hanno tagliato la testa, Escarpín, miracolosamente scampato alla misteriosa aggressione del leone, propende per l'assunzione di una posizione neutra secondo il principio della non-partecipazione all'azione che contraddistingue il più delle volte l'atteggiamento del *gracioso*.

Insieme alla comicità mimico-gestuale di quest'ultimo, non possiamo non fare riferimento anche a quella più prettamente linguistica; ad esempio, all'inizio dell'atto II, un dialogo fra Claudio ed il *gracioso* fa emergere – attraverso l'utilizzo di un registro ridicolo ed esilarante – l'interesse di Escarpín nei confronti della bella Daría e la bruciante gelosia nei riguardi di Crisanto il quale, dopo essersi recato in loro compagnia presso il tempio di Diana, non ne ha più fatto ritorno:

CLAUDIO ¿Tú amor y celos?
ESC. Yo celos
y amor: ¿soy alguna bestia?
CLAUDIO ¿De Daría?
ESC. Yo no sé
si es Daría, diese o diera;
pero sé que tomaría,
tomara y tomase de ella
cualquier favor subjuntivo.
(II, p. 1083 a)

La spiccata comicità della battuta pronunciata da Escarpín si costruisce sulla base di un ingegnoso gioco linguistico che, sfruttando l'omonimia fra il nome di Daría e la forma del presente condizionale del verbo *dar*, dà luogo ad un autentico *disparate* dal sicuro effetto esilarante sugli spettatori. La presunta elementarità di Escarpín è tuttavia un mero espediente fittizio che connota il personaggio più per effetto di un riflesso convenzionale della sua codificazione teatrale che a causa di una sua effettiva semplicità poiché – come abbiamo già avuto modo di sottolineare – alla base della sua costruzione in quanto *papel risible*, è possibile rintracciare un utilizzo sapiente ed articolato del repertorio folkloristico ed iconografico della cultura coeva, nonché un costante riferimento ad un ventaglio di modalità espressive che abbracciano tutti gli aspetti dell'ingegnosità verbale.

Così, ad esempio, Escarpín interpreta il riserbo di Crisanto nell'esprimere con chiarezza le sofferenze che lo affliggono come la stoltezza di un malato al quale il *barbero* aveva estratto due mole sane al posto di quella dolorante soltanto perché il malcapitato non aveva saputo indicarla con precisione, dal momento che «dolores y penas no se han de decir por frases» (II, p. 1087 a). Senza soffermarci ulteriormente su altre battute pronunciate dal *gracioso*, ci limitiamo a concludere affermando che i suoi *cuentos* si caratterizzano quale declinazione – secondo le modalità dell'ironia e, talvolta, della parodia – del più autorevole modello dell'*exemplum*, e si basano su un rapporto di analogie che consentono di osservare la realtà e d'interpretarla attraverso il metro del fittizio. La dimensione circoscritta dell'aneddoto svolge, pertanto, una funzione pragmatica che introduce una successiva argomentazione o si sostituisce sinteticamente ad essa in virtù del valore simbolico che dal *cuento* è possibile dedurre. Non si tratta, dunque, di inserimenti gratuiti né di citazioni incongruenti ed autonomi rispetto al corpo del testo ed allo sviluppo della diegesi.

La centralità drammatica del libero arbitrio si caratterizza, anche nel caso de *El mágico prodigioso*, alla stregua di un protagonismo spirituale innegabile e di fondamentale importanza, dietro le cui dinamiche prende gradualmente forma la parabola edificante dei due martiri, Cipriano e Justina. In quanto *comedia de santos*, l'opera si costruisce sulla base delle codificazioni convenzionali del genere e mette in scena una rappresentazione del conflitto drammatico che si articola secondo le dinamiche di una costruzione barocca tridimensionale dell'azione, nella quale confluiscono, allo stesso tempo, la dimensione trascendentale della salvezza (che comprende un ampio ventaglio di problematiche teologiche connesse alla contrapposizione fra bene e male), quella più prettamente

mondana dell'amore terreno e, infine, quella legata ai meccanismi teatrali dell'intreccio⁷⁵. All'interno di questa complessa articolazione drammatica, l'inserimento dell'elemento *gracioso* risponde essenzialmente ad una duplice finalità, estetica e strutturale. Nel primo caso, in virtù di una convenzione tradizionalmente riconosciuta dal pubblico ed avallata dai drammaturghi dell'epoca, la *graciosidad* costituisce un fattore determinante per stemperare i toni della tensione ed alleggerire il carico emotivo che gravava sugli spettatori quando il *climax* del pathos raggiungeva vette troppo elevate e si rendeva necessaria una sua momentanea sospensione. Nel secondo caso, l'inserimento del *papel risible* rispetta le esigenze strutturali della pièce, rispetto al cui funzionamento armonico offre il dinamismo del contrappunto ironico ed il parallelismo comico di una trama secondaria che risponde al principio del ribaltamento paradossale, in virtù del quale emergono, con maggiore definizione, le peculiarità drammatiche dei protagonisti e gli aspetti basilari della diegesi. In questa *comedia de santos*, la *graciosidad* non costituisce la prerogativa di un unico personaggio risibile (come abbiamo visto nelle altre due) ma si articola nella presenza di tre figure comiche che agiscono all'interno dell'azione secondo uno schema che sviluppa essenzialmente il principio della contrapposizione. Se, infatti, si isolano i nuclei drammatici basilari dell'opera, si può osservare come a ciascuno di essi corrisponda una sorta di controparte comica che vi oppone una prospettiva in genere realistica e ridicola. Recuperando le riflessioni di Sugranyes, i nuclei ai quali facciamo riferimento sono, in primo luogo, quello tematico legato al fondamento dottrinale dell'intera pièce, vale a dire l'affermazione delle prerogative

⁷⁵ Si veda R. Sugranyes, «Complejidad temática y contrapunto en el teatro barroco. Los graciosos en *El Mágico prodigioso*», in *Cuadernos Hispanoamericanos*, 355, 1980, p. 119.

connesse all'esercizio del libero arbitrio; vi è poi il conflitto che determina il graduale accrescersi della tensione drammatica e che contrappone la forza vitale e dirompente dell'amore al fantasma incombente della morte e dell'annullamento, un conflitto che, tuttavia, si risolve nello schema della *comedia de santos* attraverso la sublimazione del primo che diviene in questo modo la massima espressione di una rinuncia alle pulsioni che si originano dalla natura umana e si trasformano, per mezzo del sacrificio di sé, nella contemplazione beata del sommo bene e nel ricongiungimento con il divino. Il dinamismo della diegesi è dato, inoltre, non soltanto da questa fondamentale evoluzione nell'animo dei protagonisti che – attraverso il superamento degli ostacoli diabolici e la maturazione consapevole del desiderio di santità – realizzano nel martirio il trionfo del bene e la sconfitta del male, ma anche dall'inserimento di trame secondarie che tuttavia non concorrono a disperdere i fondamenti ideologici dell'opera bensì sviluppano, a più livelli, la struttura drammatica portante ideata da Calderón. Vediamo in che modo si realizza l'inserimento dei *graciosos* nel tessuto della *comedia* sfruttando, innanzitutto, il meccanismo della subordinazione che determina essenzialmente un abbassamento – nel senso bachtiniano del termine – ed una parodia tanto dell'azione principale quanto di quella secondaria nei loro aspetti ideologici, linguistici e convenzionali.

La comparsa sulla scena di Cipriano traduce, attraverso il linguaggio non verbale del costume, una fondamentale caratterizzazione del futuro martire che condiziona anche quella di Clarín e Moscón i quali, al seguito del protagonista «vestido de estudiante», si presentano, invece, «de

gorrones»⁷⁶, mostrando un'iniziale contrapposizione ridicola fra l'attitudine riflessiva del giovane dedito agli studi ed ai misteri del divino e quella giocosa, spensierata ed immorale dei due servi scrocconi.

Cipriano, in fuga dal fragore festoso delle celebrazioni pagane ad Antiochia in onore di Giove, preferisce ritirarsi in solitudine a meditare su alcune parole di Plinio il Vecchio che lo spingono a riflettere sulla natura di Dio ma gli suscitano non poche perplessità poiché – come egli stesso afferma - «mi ingenio no halla este Dios en quien convengan misterios ni señas tantas, esta verdad escondida he de apurar» (I, vv. 84-88). La comparsa di Moscón e Clarín sfrutta l'espedito convenzionale che struttura generalmente le dinamiche di coppia nella *pareja cómica*: l'accesa contrapposizione fra i due si esprime, in modo particolare, al livello linguistico, allo stesso modo in cui l'ingegnosità verbale viene sfruttata per tradurre ironicamente il loro punto di vista immorale e pragmatico. Ecco, ad esempio, come Clarín esprime le sue pulsioni nei confronti di Livia ed allule, neppure troppo velatamente, ad un suo auspicabile comportamento noncurante della virtù:

CLAR. ([Ap]. Aunque, si digo verdad,
Livia es la que me arrebató
los sentidos. Pues ya tienes
más de la mitad andada
del camino; llega, *Livia*,
al *na*, y sé, *Livia*, *liviana*.)
(I, vv. 71- 76)

L'utilizzo dei *graciosos* per mettere in scena un parallelismo di tipo paradossale risulta particolarmente esilarante quando le analogie servono

⁷⁶ Cfr. P. Calderón de la Barca, *El mágico prodigioso*, ed. de B. Wardropper, Madrid, Cátedra, 1985, p. 63. A partire da questo momento, tutte le citazioni relative al testo della *Comedia* s'intendono estratte da questa edizione.

ad enfatizzare i meccanismi convenzionali che contraddistinguono la disputa amorosa e, in particolare, il duello fra gentiluomini che si contendono le attenzioni ed i favori della stessa dama.

All'iniziale conflitto fra Lelio e Floro, che si sfidano per conquistare l'esclusività del diritto di servire Justina e rifiutano di interpellare la fanciulla perché esprima un suo parere e scelga uno dei due, si contrappone il dialogo ridicolo fra i due *criados*:

MOS. ¿Ha oído vuesa merced
que nuestro amor va a la casa
de Justina?
CLAR Si señor.
¿Qué hay, que vaya o que no vaya?
MOS. Hay que no tiene que hacer
allá usarced.
CLAR. ¿Por qué causa?
MOS. Porque yo por Livia muero,
que es de Justina criada,
y no quiero que se atreva
ni el misino sol a mirarla.
CLAR. Basta, que no he de reñir
en ningún tiempo por dama
que ha de ser esposa mía.
MOS. Aquesa opinión me agrada,
y así es bien que diga ella
quién la obliga o quién la cansa.
Vámonos allá los dos,
y escoja.
CLAR. De buena gana,
aunque ha de escogerte temo.
MOS. ¿ya tienes de eso confianza?
CLAR Sí, que escogen lo peor
siempre las Livias ingratas.
(I, vv. 505-526)

Insieme alle storpiature linguistiche, è interessante sottolineare, da una parte la parodia delle convenzioni sociali legate ad aspetti codificati della mondanità – quale il cerimoniale che regola l'interazione fra *galanes* e le rigide dinamiche del corteggiamento – e, dall'altra, la consueta ironia

donairoso che caratterizza il vivace dialogo fra Clarín e Moscón, velato da considerazioni pungenti al limite del sarcasmo. Il parallelismo comico tra l'immaginario ménage à trois che intercorre tra Lelio, Floro e Justina e quello più pragmatico, immorale e carnale che si sviluppa all'interno del triangolo amoroso fra i tre personaggi detentori della *graciosidad*, riprende, poco dopo:

CLAR. Que usted ahora,
por si por dicha lo ignora,
sepa que bien la queremos.
Para matarnos nos vemos;
pero atentos a no dar
escándalo en e lugar,
que uno escoja pretendemos.
LIVIA Es tan grande el sentimiento
de que así me hayáis hablado
que mi dolor me ha dejado
sin razón, ni entendimiento.
¡Qué uno escoja! ¿Hay sufrimiento
en lance tan importuno?
¡Uno yo! Pues oportuno
no es para tener (¡ay Dios!)
este ingenio a un tiempo dos?
¿Qué queréis que escoja uno?
CLAR. ¿Dos a un tiempo, cómo quires?
¿No te embarazarán dos?
(I, vv. 850-868)

La finta compenetrazione di Livia e la sua sfacciata immoralità nel proporre ai due pretendenti di accogliere e ricambiare le attenzioni di entrambi senza dovere essere costretta a fare una scelta insensata – dal momento che «de dos en dos, los digerimos las mujeres» (I, 869-870) – si concludono nella proposta paradossale di incontrare a giorni alterni i due amanti, in modo da non precludere a nessuno di loro la possibilità di trascorrere del tempo con lei. Nonostante si sia offerto di intercedere tanto per Lelio quanto per Floro, per evitare che uno dei due cada ucciso durante

il duello, Cipriano, turbatosi alla vista di Justina e deciso a possederla perché accecato da un innamoramento repentino che gli provoca turbamento e gelosia, sceglie di abbandonare gli studi per dedicarsi completamente al corteggiamento della fanciulla:

CIPR. Moscón, prevenme mañana
galas; Clarín, tráeme luego
espada y plumas; que amor
se regala en el objeto
ayroso y lucido; y ya
ni libros ni estudios quiero,
porque digan que es amor
homicida del ingenio.
(I, vv. 1025-1030).

A questa trasformazione radicale dell'atteggiamento che si riflette, in maniera complementare, sull'abbigliamento di Cipriano (non più studente dedito alla lettura ma *galán* impegnato nella conquista di una donna), corrisponde quella dei due fedeli servitori che ne rappresentano la controparte più immediata. A tal proposito, citiamo una breve scena nella quale la comicità mimico-gestuale di Moscón e Clarín, nonché la loro ingegnosità linguistica, traducono con efficacia il turbamento emotivo del giovane protagonista: i due *graciosos* – che hanno udito i sospiri angosciati del giovane – si scontrano all'improvviso, provocando, come è lecito ipotizzare, l'ilarità del pubblico:

CIP. ¡Ay de mí!
¡Que tanto, amor, desconfíes!
Al irse acercando cada uno por su lado, Cipriano con la acción da a
entrambos.
CLAR. ¡Ay de mí!
MOS. ¡Ay de mí! también.
CLAR. Llamar a este sitio es bien
la Isla de los Ay-de-míes.
CIP. ¿Aquí estábades los dos?
CLAR. Yo bien juraré que estaba.

MOS. Yo y todo.
(II, vv. 1156-1163).

Afferma, a tal proposito, Strosetzki:

Esta evolución que va del dominio de la razón al dominio de la pasión puede interpretarse de forma positiva o negativa. En tanto que Cipriano se aleja de la razón, parece, juzgándolo de modo negativo, adentrarse en un laberinto y perder la posibilidad de manejar su voluntad de forma razonable y sin dejarse llevar por las pasiones. Lo que se representa es, por tanto, la lucha entre la razón y las debilidades humanas. Calderón no criticaría, así podría afirmarse, la limitación de la razón, sino que aclararía el desconcierto de Cipriano, resultado del abandono de sus estudios, y el alejamiento de la razón en favor de las pasiones y de la magia contrapuesta a la razón filosófica.⁷⁷

Una característica ricorrente nella costruzione drammatica del *papel risible* è la sua connotazione realistica e pragmatica: il *gracioso*, generalmente, mantiene un contatto più diretto ed immediato con la realtà differenziandosi spesso dal punto di vista del *galán*, mediato da un codice comportamentale e da un sistema ideologico tali da condizionare il suo rapporto con il reale. Anche ne *El mágico prodigioso*, Clarín e Moscón si contraddistinguono proprio in virtù di questa attitudine: così è, ad esempio, quando accorrono nel luogo in cui avevano lasciato Cipriano, dopo aver sentito il boato di una tempesta, trovandolo in compagnia di un ospite misterioso:

MOS. ¿Quién es aqueste hombre,
señor?
CIP. Un huésped mío, no os asombre.
CLAR. ¿Para qué quieres huéspedes ahora?

⁷⁷ Cfr. C. Strosetzki, «Lo fáustico en Calderón», in A. Gimber e I. Hernández (Eds.), *Fausto en Europa. Visiones de los demonios y el humor fáustico*, Madrid, Ed. Complutense, 2008, pp. 171-172. Si veda anche I. Arellano, «Magos y prodigiosos en el escenario del Siglo de Oro», in Berbel J. (Ed.), *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas XII-XIII*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses de la Diputación de Almería, pp. 34-35.

CIP. (*Al demonio*) Lo que merece tu valor ignora.
 MOS. (*Ap. a Clarín*) Mi señor hace bien. ¿Has de heredalle?)
 CLAR. (*Ap. a Moscón*) No; pero tiene talle
 El tal huésped, si acaso no me engaño,
 de estarse en casa un año y otro año).
 MOS. ¿De qué lo infieres?
 CLAR. Cuando apriesa pasa
 un huésped, decir suelen: «no hará en casa
 mucho humo»; y de aquéste...
 MOS. Di.
 CLAR. Presumo...
 MOS. ¿Qué?
 CLAR. ...que ha de hacer en casa mucho humo.
 (II, vv. 1451-1462)

I due *criados*, così come il loro padrone, ignorano l'effettiva identità dell'ospite e, tuttavia, pur nella loro ignoranza e semplicità, ne intravedono immediatamente alcune caratteristiche sospette e non mancano di metterle in evidenza attraverso l'espedito dell'ironia, per mezzo della quale la loro ilarità assume un duplice significato: da una parte, infatti, si può interpretare alla stregua di un esercizio convenzionale della comicità, dall'altra, invece, si configura come una tragica allusione – seppure inconsapevole – alle insidie ordite dal demonio ai danni dei due ignari protagonisti. La natura diabolica dell'ospite misterioso è sconosciuta a tutti fuorché al pubblico che è il solo in grado di cogliere la verosimiglianza paradossale insita nelle battute dei *graciosos*:

CLAR. ¿No sabes que he pensado?
 MOS. ¿Qué?
 CLAR. Que aquel terremoto ha reventado
 algún volcán, que mucho azufre he olido.
 MOS. Que es el huésped a mí me ha parecido.
 CLAR. Malas pastillas gasta. Mas ya infiero
 la causa.
 MOS. ¿Qué es ?
 CLAR. El pobre caballero
 debe de tener sarna, y hase untado
 con unguento de azufre.

MOS. En ello has dado.
(II, 1470-1477)

L'utilizzo del *refrán* popolare «no hará en casa mucho humo» e il sarcasmo con cui si deride il tanfo di zolfo emesso dall'ospite, ipotizzandone l'utilizzo, da parte di quest'ultimo, per curare la rogna, sono appunto esemplificativi di quanto abbiamo appena affermato.

Il *ménage à trois* fra Clarín, Moscón e Livia s'interrompe solo momentaneamente quando il primo, per effetto di quella consueta curiosità che lo accomuna a tutti i suoi simili, viene coinvolto nel patto fra il demonio e Cipriano ed assiste alla stipula del contratto fra i due: il giovane ha, infatti, acconsentito a cedere la propria anima in cambio dell'amore di Justina. Clarín, nascostosi per osservare l'azione, esprime attraverso l'uso dell'*aparte* il suo personale punto di vista affermando, ad esempio, «el tal huésped es el diablo» (II, v. 1875).

Trascorso un anno dalla stipula del contratto, Cipriano ha appreso l'arte della magia affinché, per mezzo del suo utilizzo, Justina possa finalmente concedergli il suo amore, senza considerare tuttavia che non esiste incantesimo in grado di forzare il libero arbitrio che Dio ha voluto infondere nell'animo umano. Osserva, a tal proposito, Parker:

The Devil cannot, as St. Thomas makes clear act directly upon the human intellect; internally he can only act upon the imagination and the sensitive appetite. Externally he can act upon the senses. He actes upon the sensitive appetite by exciting the passion, though he cannot compel the win to consent to them. He can act upon the imagination by causing images to appear, but he cannot produce new images which had not previously been received through sense impressions. He can only present to the imagination the objects of a man's experience and sense knowlwdge⁷⁸.

⁷⁸ A. Parker, «The devil in the drama of Calderón», in B. W. Wardropper (Ed.), *Critical essays on the theatre of Calderón*, New York University Press, New York, 1965, pp. 19-20.

Clarín, che è rimasto per tutto questo tempo in compagnia del giovane e del demonio, si è illuso di avere appreso, allo stesso modo, i segreti della magia, e intende adoperarne gli strumenti per mettere alla prova la fedeltà di Livia. Un evidente parallelismo struttura il discorso di Cipriano e quello ridicolo del gracioso che ne riprende – a mo' di parodia – le parole ed i concetti, sottomettendoli ad un abbassamento comico che ne mette in risalto le tonalità tragiche:

CLAR. Ingrata deidad mía,
no Livia ardiente, sino Livia fría,
llegó el plazo en que espero
alcanzar si tu amor es verdadero;
pues ya sé lo que basta
para ver si eres casta o haces casta;
que con tanto cuidado
aquí la ciencia mágica he estudiado
que por ella he de ver (¡ay de mí triste!)
si con Moscón acaso me ofendiste.
Aguados cielos (ya otro dijo «puros»),
atended a mis lóbregos conjuros:
montes...
(III, vv. 2126-2138)

È evidente l'eco della battuta di Cipriano che aveva evocato Justina come «ingrata beldad mía» (III, 2028) e si era rivolto alle divinità celesti chiamando a raccolta tutti gli elementi della natura e le sue creature, affinché potessero testimoniare la potenza ed i prodigi della scienza diabolica che aveva appreso. Uno dei momenti senz'altro esilaranti è la proposta ridicola di Clarín che si offre di stipulare anch'egli un patto con il sangue, rinunciando – senza alcuna remora – alla propria anima in cambio della fedeltà di Livia.

CLAR Y si no he merecido
haber las ciencias tuyas aprendido,
porque en fin no te he hecho

cédula con la sangre de mi pecho,
en este lienzo ahora,

*Saca un lienzo sucio y escribe en él con el dedo,
habiéndose heho sangre.*

(nunca le tray más limpio quien bien llora)
la haré, para que más te escandalices,
dándome un mojicón en las narices;
que no será embarazo
salir de las narices o del brazo.
Digo, el gran Clarín, que, si merezco
ver a Livia crüel, que al diablo ofrezco...
(III, vv. 2150-2161)

L'utilizzo sapiente di un oggetto scenico come il fazzoletto sporco ed il gesto grottesco di firmarlo con il sangue che Clarín si fa fuoriuscire dandosi un ceffone sul naso ripropongono, attraverso una costruzione convenzionale della comicità, l'assoluta centralità diegetica ed ideologica del patto diabolico, mettendone in evidenza la stoltezza e l'insensatezza.

L'apparizione del demonio in casa di Justina – che viene interpretata come una fantasia delirante della fanciulla – costituisce l'occasione per inserire una scena comica tra Livia e Moscón che, ancora una volta, costruisce un contrappunto ridicolo mediante il quale Calderón intende sottolineare la purezza virginale della fanciulla, ovvero quella virtù che la perfidia vendicativa del demonio intende macchiare con le sue infime macchinazioni⁷⁹. Solo a titolo d'esempio, citiamo parte di una battuta di Livia nella quale è evidente quanto abbiamo appena affermato:

LIVIA ¿Hase de pensar de mi,
que mujer tan fácil fui

⁷⁹ A proposito delle macchinazioni ordite dal demonio a danno di Justina e dell'impossibilità di vincere le prerogative del libero arbitrio della fanciulla la quale – in virtù della sua fede cristiana – non può essere in alcun modo forzata da Satana, si veda W. J. Entwistle, «Justinas Temptation: an approach to the understanding of Calderón», in *Modern Language Review*, 40, 1945, pp. 180-189.

que en medio año de ausencia
falté a la correspondencia
que al ser quien soy ofrecí?
(III, vv. 2429-2433)

Un altro dei momenti in cui la comicità viene costruita per mezzo di espedienti scenici tradizionali è quello in cui compare il simulacro di Justina come artificio maligno ordito dal demonio che, in questo modo, non solo tenta di mantenere, con l'inganno, la promessa fatta a Cipriano, ma anche di infangare l'onore della fanciulla: quando il giovane cerca di afferrare colei che ritiene essere l'innamorata, si accorge che sotto il suo mantello si nasconde in realtà uno scheletro. Le didascalie ci informano sulle modalità tecniche di rappresentazione con cui lo scheletro, simbolo evidente della vanità illusoria che caratterizza le glorie terrene, scompare dalla scena velocemente, o alzandosi in volo, o sprofondando al di sotto del palcoscenico. Una volta dissoltosi il simulacro, Clarín fugge impaurito dal luogo in cui si era nascosto e finisce fra le braccia di Cipriano:

CIP. Espera, fúnebre sombra.
Ya con otro fin te busco.
CLAR. Pues yo soy fúnebre cuerpo,
¿No echas de verlo en el bulto?.
CIP. ¿Quién eres?
CLAR. Yo estoy de suerte
que aun quien soy creo que dudo.
(III, 2553-2558)

La comicità deriva, in primo luogo, dalla repentina sostituzione fra lo scheletro ed il corpo del *gracioso*: la «fúnebre sombra» lascia, infatti, il posto, al «fúnebre cuerpo» di Clarín, paralizzato dalla paura e sconvolto da quanto ha appena visto accadere, sebbene il suo resoconto dei fatti sia puntuale e realistico, nonché tradotto nell'immediatezza esilarante di brevi battute:

CIP. ¿Viste en lo raro del viento
o del centro en el profundo
yerto un cadaver, dejando
en señas de polvo y humo
desvanecida la pompa
que llena de adornos trujo?
CLAR. Ahora sabes que estoy
sujeto a los infortunios
de acechador.
CIP. ¿Qué se hizo?
CLAR. Deshízose luego al punto.
CIP. Busquémosle.
CLAR. No busquemos.
CIP. Sus desengaños procuro.
CLAR. Yo no, señor.
(III, 2559-2571)

Moscón, Clarín e Livia sono testimoni del martirio di Justina e Cipriano e contrappongono, al loro desiderio di sacrificarsi per testimoniare la fede in Dio, un attaccamento viscerale alla vita che riflette, in maniera speculare, la necessità di ricondurre le pulsioni, i desideri e le prerogative dell'esistenza ad una dimensione pragmatica, vitale e concreta, a differenza di ciò che esprimono, invece, i due giovani protagonisti per i quali l'espressione suprema del loro amore si realizza nell'annullamento della natura umana ed in una morte che è solo il destino più immediato del corpo ma non quello ultimo dell'anima che si compie nel ricongiungimento con Dio.

La conclusione trionfale del dramma – che si chiude emblematicamente con l'apoteosi dei due protagonisti, secondo una convenzione teatrale ricorrente nello schema della *comedia de santos* – presenta anche un chiaro esempio di quella che Parker, in un celebre studio alla fine degli anni Sessanta, ha definito come «irony of cross-references»⁸⁰. Quando Clarín chiede spiegazioni a Livia circa il suo comportamento fedifrago, la *criada* e

⁸⁰ Cfr. A. Parker, «The Role of the *Graciosos* in *El mágico prodigioso*», in Hans Flasche (ed.), *Litterae Hispanae et Lusitanae*, München, 1968, pp. 317-30.

Moscón difendono, invece, la tesi della sua fedeltà e giustificano le loro parole dimostrando che l'equivoco del «día de plegaría» (III, 3077) è stato provocato involontariamente:

MOS. Ya sé en lo que el yerro ha estado:
éste fue año de bisiesto
y fueron pares los días.
CLAR Yo me doy por satisfecho,
porque no lo ha de apurar
todo el hombre.
(III, vv. 3081-3086)

Il parallelismo con il desiderio insaziabile di conoscenza che ha condizionato il comportamento di Cipriano è alquanto evidente; come afferma, infatti, Wardropper,

The clown prefers to dwell (as we say) in blissfull ignorance. The two cognate expressions play ironically with one another across the play's surface to suggest the contrast between the attitude of the serious seeker after truth and that of the frivolous hedonist. In the freedom of his intellectual inquiry Cipriano will go forward to knowledge of the true God; in the servitude of his refusal to inquire closely into something which concerns him deeply, the gracioso has revealed not only his invincible ignorance but his automatism, his failure to exploit his potential as a human being.⁸¹

Lo studio dell'elemento comico all'interno dei due drammi *La devoción de la Cruz e El purgatorio de San Patricio* presenta lo sviluppo di aspetti comuni che ci consentono di affrontarne l'analisi attraverso lo strumento metodologico della comparazione, grazie al quale è possibile mettere in evidenza una serie di parallelismi utili alla formulazione di un'ipotesi

⁸¹ Cfr. B. Wardropper, «The implicit craft of the Spanish *comedia*», in R.O. Jones (Ed.), *Studies in Spanish literature of the golden age presented to Edward M. Wilson*, London, Tamesis, 1973 p. 352.

teorica che chiarisca le modalità di costruzione della comicità in due opere che si caratterizzano essenzialmente per mezzo di due fattori fondamentali. Da una parte, infatti, si riscontra un insieme di affinità nella connotazione drammatica dei due protagonisti e, dall'altra, si evince una struttura ideologica comune che sostiene l'edificio di queste *Comedias* e mette in primo piano alcune questioni di natura teologica che possiamo ricondurre, con un intento di semplificazione, all'esercizio del libero arbitrio quale fattore determinante nelle dinamiche della salvezza umana, cui si affianca l'intervento misericordioso della grazia divina che, indulgente nei confronti di qualsiasi peccatore che intenda redimersi, concede il dono della vita eterna. Il profilo dei protagonisti delle due opere, rispettivamente Eusebio e Ludovico Enio, coincide, infatti, con la figura del bandito impenitente, dedito ai vizi di un'esistenza deprecabile ed immorale e, per questo motivo, riconosciuto all'unanimità e perseguitato in quanto elemento perturbatore dell'armonia sociale⁸². Afferma Delgado:

Las obras de santos y bandoleros suelen presentar a un bandido como protagonista, el cual acaba por arrepentirse de sus crímenes y por dedicarse a una vida de penitencia y santidad. Es frecuente, por tanto, que tales obras muestren con tonos fuertes la doble faceta del pecado y de la gracia, recurriendo, por una parte, a una variada gama de crímenes y de afrentas sexuales, que van desde la seducción amorosa hasta el rapto, la violación o el incesto, y por otra a la intervención y manifestación de lo sobrenatural en la vida cotidiana de los protagonistas⁸³.

Ad ogni modo, ciò che contraddistingue l'esercizio del male in entrambi i personaggi è l'espressa volontà di confinarsi in una dimensione oscura e

⁸² Si deve alle formulazioni teoriche di A. Parker l'istituzione della categoria drammatica all'interno della quale confluiscono le opere incentrate sulle peripezie di santi e banditi. Si veda a tal proposito il suo studio «Santos y bandoleros en el teatro español del Siglo de Oro», in *Arbor*, XIII, 1949, pp. 395-416.

⁸³ M. Delgado (Ed.), Introducción a Pedro Calderón de la Barca, *La devoción de la cruz*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 45.

peccaminosa, insieme alla noncuranza nei confronti dei crimini commessi e ad una sorta di superbo compiacimento verso l'empietà del proprio comportamento. Vi è, tuttavia, un'origine differente alla base della degenerazione che macchia l'esistenza di Eusebio e quella di Ludovico Enio. Il primo, che ignora in modo assoluto le gravi ripercussioni dei suoi crimini sul destino della propria famiglia ma che – secondo le parole di Valbuena Briones - «no es un tipo perverso, sino que en consciencia tiende hacia el bien»⁸⁴, si ritrova nella condizione di perpetuare una serie di nefandezze che colpiscono proprio coloro che gli sono più legati e, per questa ragione, costituisce un richiamo evidente al modello tragico di Edipo, seppure – d'accordo con Parker⁸⁵ – non si possa parlare, in questo caso, di complesso edipico⁸⁶. Come quest'ultimo, infatti, egli finisce per spargere il suo stesso sangue e rischia, inoltre, di precipitare, insieme alla altrettanto ignara sorella Julia, nell'abisso peccaminoso dell'incesto, dal quale riesce a salvarsi *in extremis* soltanto grazie al miracoloso intervento della provvidenza che si manifesta costantemente, nella vita dell'infelice protagonista, attraverso il simbolo sacro della croce⁸⁷, verso la quale

⁸⁴ A. Valbuena Briones (Ed.), Nota preliminar a *La devoción de la cruz* in Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas, Vol I, Dramas*, cit. p. 387. A partire da questo momento, tutte le citazioni relative al testo della *Comedia* s'intendono estratte da questo volume. Di volta in volta, si indicheranno la pagina e la colonna di riferimento.

⁸⁵ Cfr. A. Parker, *La imaginación y el arte de Calderón*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 105-110.

⁸⁶ Sulle diverse interpretazioni della supposta influenza esercitata dal modello edipico si veda O. Rank, *The incest theme in literature and legend. Fundamentals of psychology of literary creation*, trad. ingl., Baltimore, Johns Hopkins University press, pp. 407-408. Per quanto concerne, invece, il probabile riferimento ad una serie di vicende personali vissute da Calderón in seno alla propria famiglia, si rimanda a A. Valbuena Briones, Introducción a *Calderón de la Barca. Comedias religiosas*, Madrid, Espasa-Calpe, 5ª ed., 1970, p. XXIX.

⁸⁷ A partire dal secolo XIX, frequenti sono stati gli attacchi sferrati contro il presunto messaggio immorale di quest'opera calderoniana in quanto si è generalmente condannata la presunta giustificazione inverosimile dei misfatti commessi da Eusebio soltanto in virtù della sua venerazione per il simbolo sacro della croce. Sulla scia di questa prospettiva critica si collocano, ad esempio, le affermazioni risentite dell'intellettuale svizzero Simonde de Sismondi, secondo il quale l'assurdità del pensiero espresso da Calderón spingerebbe a ritenere sufficiente questa sorta di culto per giustificare ogni sorta di nefandezze morali (cfr. *De la littérature du Midi de l'Europe*, Parigi, Treuttel et Wurtz, 1813, p. 113) o ancora quelle

Eusebio è spinto ad una fervente venerazione⁸⁸, esprimendo in questo modo una naturale inclinazione verso la virtù teologale della fede che – come la speranza e la carità – si differenzia dalle virtù cardinali in quanto non è umanamente possibile ottenerla soltanto con i propri sforzi ma è necessario che sia infusa nello spirito per volere della grazia divina.

D'accordo con l'opinione espressa da Parker, riteniamo sia ragionevole affermare che nel conseguimento finale della salvezza, al quale ha sì contribuito la provvidenza ma che è stato innanzitutto perseguito da Eusebio e realizzato nella sua miracolosa confessione, si riuniscono tanto l'esercizio del libero arbitrio - che ha permesso l'effettivo ed indispensabile pentimento da parte del protagonista -, quanto l'intervento della grazia divina che viene tradotta sulla scena attraverso l'immagine emblematica della croce che costituisce appunto «la señal externa de una disposición interna del alma»⁸⁹ e non una sorta di amuleto, spia di una concezione superstiziosa ed oscurantista della divinità e dei suoi simboli che più volte in passato è stato supposto che caratterizzasse il sentimento religioso popolare di quell'epoca.

Quanto a Ludovico Enio, la costruzione teatrale di questo personaggio non prevede il ricorso – come nel caso di Eusebio – all'espedito dell'ironia tragica, poiché egli non ignora le sue origini e non provoca involontariamente la distruzione della propria famiglia, ma trova il suo

affini di G. Ticknor il quale condannava aspramente non solo l'incongruenza fra malvagità e salvezza espressa dal drammaturgo ma perfino l'inconcepibile ammirazione per la pièce espressa dall'intera comunità cristiana, tanto quella cattolica quanto quella protestante (cfr. *History of Spanish literature*, vol. II, New York, Gordian press, 1965, p. 433).

⁸⁸ Occorre sottolineare che il culto di questo simbolo sacro va interpretato non alla luce della sua moderna concezione bensì tenendo conto del complesso sistema ideologico epocale alle cui dinamiche esso va ricondotto, così come ha specificato A. Valbuena Briones nella sua *Introducción a Calderón de la Barca. Comedias religiosas*, cit., p. XXXV.

⁸⁹ A. Parker, «Santos y bandoleros en el teatro español del Siglo de Oro», cit. p. 405.

fondamento principale nella rappresentazione di una parabola drammatica che compie il suo percorso passando da una condizione di infima degenerazione morale⁹⁰ – nella quale si distingue nettamente un perverso rifiuto del bene rappresentato da Dio – ad una di deliberata redenzione al cui conseguimento, anche in questo caso, cooperano tanto l'esercizio del libero arbitrio quanto la presenza della misericordia celeste che non solo accoglie il doloroso pentimento del personaggio, ma lo mette nelle condizioni di partecipare attivamente alla propria salvezza. Anche nel caso de *El purgatorio de San Patricio*, non poche sono state le accuse mosse contro la supposta immoralità della sua conclusione felice nella quale la redenzione e la salvezza del peccatore non rispetterebbero né il principio della giustizia poetica né tantomeno quello della giustizia divina⁹¹. Tuttavia, ancora una volta, occorre specificare – secondo quanto abbiamo già messo in evidenza a proposito de *La devoción de la cruz* – che Calderón mette in scena una vicenda nella quale prende corpo emblematicamente l'universo ideologico sul quale poggia il sistema religioso dell'epoca, al cui interno – non bisogna dimenticarlo – questioni quale la disputa *De auxiliis* ricoprono un valore di straordinaria importanza in quanto rappresentano il fondamento teologico indispensabile in virtù del

⁹⁰ Quando Ludovico Enio, interrogato sulla propria identità dal re d'Irlanda Egerio, fa un resoconto dei suoi misfatti, non manca di mettere in evidenza l'atrocità di questi ed un evidente compiacimento per averli compiuti. A differenza di quanto ha appena raccontato Patricio, il quale ha sottolineato l'umile devozione dei genitori cristiani ed i prodigi che lo hanno accompagnato sin dall'infanzia, Ludovico Enio enumera una serie di delitti, sacrilegi, uccisioni e violenze. Si veda, in particolare, il lungo monologo del personaggio in Pedro Calderón de la Barca, *El purgatorio de San Patricio, Obras completas, Vol. I*, ed. de A. Valbuena Briones, cit. pp. 182-184.

⁹¹ A tal proposito, menzioniamo il giudizio critico di José Musso Pérez-Valiente espresso nella sua *Análisis de la comedia de El purgatorio de San Patricio de Calderón*: «Así acaba el drama a gusto de todos menos de los espectadores juiciosos, que desearían que sin perjuicio de su conversión, pagase aquel tunante sus infamias en un patíbulo. Es cosa extraña. Ludovico Enio que no tiene partida ninguna buena y que con su conducta deshonorada a su propia religión queda salvo, y aún iniciado en aquella especie de misterios eleusinos con sólo una mojiganga, y vestir después un hábito» in *Obras*, Vol. II, J. L. Molina Martínez (Ed.), Murcia, Universidad de Murcia; Lorca, Ayuntamiento, 2004, p. 128.

quale si persuadeva il fedele ad esercitare consapevolmente il libero arbitrio e lo si educava a riconoscere con prontezza le insidie del demonio. La vicenda di Ludovico Enio, pertanto, si propone quale paradigma esemplare della redenzione umana dal momento che individua, perfino nelle nefandezze di un criminale accanito, la possibilità di concorrere alla propria salvezza a patto che questa sia davvero perseguita con determinazione e pentimento poiché, dinanzi a simili condizioni, la grazia accorre in soccorso del peccatore e lo assiste misericordiosamente nell'espiazione del male commesso con la promessa della vita eterna.

Tanto l'inserimento quanto la costruzione drammatica dell'elemento *gracioso* all'interno delle due *Comedias* prese in esame, presentano il ricorso ad un ben noto espediente teatrale funzionale alla caratterizzazione della comicità e che risponde alle modalità della presenza farsesca di una *pareja villana*⁹². La presenza del *villano* comico costituisce una costante all'interno dell'opera calderoniana in quanto è possibile rintracciarla nell'ambito di tutte le tipologie drammatiche che vi ricorrono, senza alcuna distinzione di generi, fatta eccezione per quel gruppo di *Comedias* il cui contesto urbano – nello specifico, quello madrilenno - ne rende incongruente l'inserimento. Per molto tempo, quest'aspetto della drammaturgia calderoniana è stato trascurato dagli ispanisti e confinato in secondo piano dal momento che – come mette in evidenza uno studio di Chauchadis – ci si è ripetutamente appellati, a torto, a due pregiudizi critici di fondo: da una parte, si è ritenuto che la presenza di questo personaggio all'interno

⁹² L'inserimento della *pareja villana* non costituisce una particolarità delle due opere che stiamo analizzando ma si ritrova più volte nel corpus della drammaturgia calderoniana. Oltre a *La devoción de la cruz* e *El purgatorio de San Patricio*, essa appare infatti ne *Las cadenas del demonio*, *La hija del aire*, *El postrer duelo de España*, *El laurel de Apolo*, *La púrpura de la rosa*, *Celos aun del aire matan*, *El hijo del Sol*, *Faetón*, *Eco y Narciso*, *La estatua de Prometeo*, *El acaso y el error* e *El alcaide de sí mismo*.

dell'opera di Calderón non apportasse alcun tipo di elementi innovativi rispetto alla convenzione teatrale che si è andata definendo all'interno della *Comedia nueva* dell'età aurea⁹³; dall'altra, il fenomeno è stato pressoché ignorato in quanto il personaggio del *villano* comico si è generalmente considerato alla stregua di una mera variante teatrale del *gracioso*⁹⁴.

È, difatti, possibile individuare una gamma di peculiarità drammatiche che contraddistinguono abitualmente l'inserimento del *villano* comico e che si ripresentano, con costanza, nella caratterizzazione del medesimo personaggio nell'ambito dei diversi generi all'interno dei quali questo compare nel teatro calderoniano. Le modalità convenzionali per mezzo delle quali si delinea la comicità villana sono inerenti alla costruzione di una comicità che si dispiega a più livelli, abbracciando l'aspetto linguistico e caratteriale, il sottotesto mimico-gestuale e le circostanze strettamente connesse allo sviluppo della diegesi.

A partire dall'identificazione *campesina* che si desume per mezzo del nome (tanto Gil e Menga quanto Juan Paulín e Locía condividono questa connotazione specifica di natura onomastica), si riscontra l'utilizzo consapevole e diffuso di un ventaglio di espedienti legati all'espressività verbale, il più riconoscibile dei quali è sicuramente il *sayagués* quale segno linguistico adoperato in funzione di un riconoscimento immediato, e al quale abbiamo già fatto riferimento nella prima parte del nostro lavoro. Si tratta di una convenzione basata sul ricorso sistematico ad una serie di stereotipi schematici che prendono forma tanto nelle inflessioni e nelle

⁹³ Un ottimo punto di riferimento per quanto concerne la costruzione drammatica del *villano* comico è costituito dall'opera di N. Salomon, *Recherches sur le thème paysan dans la «Comedia» au temps de Lope de Vega*, Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines, 1965.

⁹⁴ Cfr. C. Chauchadis, «Algunas observaciones sobre el personaje del villano cómico en las comedias de Calderón», in *Criticón*, 80, 2000, p. 156.

storpiature, quanto nel registro dialettale dell'*habla rústica*. Come afferma Valbuena Briones,

Los graciosos Gil y Menga de *La devoción de la cruz* poseen una clara ascendencia prelopesca, pues aparecen con los mismos nombres en la *Égloga VIH* de Juan del Encina, aunque hay que precisar que en la pieza del salmantino, los personajes rústicos son dos parejas, Gil y Pascuala y Mingo y Menga". En la *Égloga* la acción es mínima. Los pastores se expresan toscamente en el dialecto charro. Sus intervenciones reflejan temor, envidia y regocijo, propios de una psicología primitiva⁹⁵.

È interessante osservare, a tal proposito, l'utilizzo di quest'espedito drammatico, in particolare all'inizio de *La devoción de la cruz*⁹⁶, quando l'entrata in scena della *pareja villana* si connota subito attraverso la caratterizzazione rustica che deriva dall'utilizzo del *sayagués*, sebbene occorre sottolineare che, con il proseguire dell'azione, andrà gradualmente diminuendo la frequenza e l'intensità di queste forme dialettali, fino ad un loro definitivo annullamento nel momento in cui Gil annuncia il prodigio miracoloso della confessione di Eusebio. Vediamo la prima scena:

(Dentro)
MENGA ¡Verá por dó va la burra!
GIL ¡Jo, demonio! ¡Jo, mohína!
MENGA ¡Ya verás por dó camina!
¡Arré acá!
GIL ¡El diablo me aburra!
¿No hay quién una cola tenga,
pudiendo tenerla mil?
(I, vv. 1-6)

⁹⁵ A. Valbuena Briones, «Los papeles cómicos y las hablas dialectales en dos comedias de Calderón», in *Thesaurus*, 42.1, 1987, p. 56-57.

⁹⁶ A partire da questo momento, tutte le citazioni relative al testo della *Comedia* s'intendono provenienti dall'edizione di P. Calderón de la Barca, *La devoción de la Cruz*, ed. de M. Delgado. op. cit.

È possibile rintracciare, già all'interno di questi primi versi, una serie di peculiarità linguistiche tipiche dell'*habla dialectal* di un contesto rustico: menzioniamo, solo a titolo d'esempio, l'utilizzo della forma contratta «dó» al posto di «donde» ed il rotacismo del nesso consonantico -bl- in «diabro», oltre all'interessante gioco linguistico alla fine della battuta pronunciata da Gil il quale – attraverso l'ambiguità attribuita ai termini «tener» e «cola» - allude, non senza una nota di ironia, all'eventuale presenza di altri *villanos* – equiparati alla condizione animalesca della «burra» - che possano aiutarli a tirar fuori l'asina dalla palude in cui è caduta.

Insieme alla comicità linguistica di questo passaggio, è opportuno sottolinearne il valore emblematico in quanto si propone alla stregua di un parallelismo improntato sulla parodia il cui riscontro più immediato è rappresentato presumibilmente dalle infelici vicende di Eusebio. Quest'analogia acquista maggiore rilevanza se si tiene conto del successivo inserimento di un *cuento* per bocca di Gil il quale, a fronte dell'ostinata disapprovazione della moglie, si sforza di trovare una soluzione immediata al problema, paragonando la caduta dell'asina ad un incidente occorso ad una carrozza:

GIL ¿Cómo la hemos de sacar?
MENGA Pues ¿En el lodo la dejas?
GIL No puede mi fuerza sola.
MENGA Yo tiraré de la cola;
tira tú de las orejas.
GIL Mejor remedio sería
hacer el que aprovechó
a un coche que se atascó
en la Corte esotro día.
Este coche, Dios delante,
que, arrastrado de dos potros,
parecía entre los otros
pobre coche vergonzante;
y por maldición muy cierta
de sus padres - ¡hado esquivo! -,
iba de estribo en estribo,

ya que no de puerta en puerta.
 En un arroyo atascado,
 con ruegos el caballero,
 con azotes el cochero,
 ya por furza, ya por grado,
 ya por gusto, ya por miedo,
 que saliesen procuraban;
 por recio que lo mandaban,
 mi coche quedo que quedo.
 Viendo que no importan nada,
 cuantos remedios hicieron,
 delante el coche pusieron
 un harnero de cebada.
 Los caballos, por comer,
 de tal manera tiraron,
 que tosieron y arrancaron;
 y esto podemos hacer.
 MENGA ¡Que nunca valen dos cuartos
 tus cuentos!
 GIL Menga, yo siento
 ver un animal hambriento
 donde hay animales hartos.
 (I, vv. 16-52)

Come ha ipotizzato Delgado, fra le righe del racconto *chistoso* di Gil è possibile rintracciare un insieme di allusioni che rimandano in maniera emblematica al personaggio di Eusebio il quale, trascinato in una caduta rovinosa a causa dei suoi crimini, si ritrova intrappolato nella palude del peccato ed abbandonato con disinteresse – proprio come l’asina dei due *villanos* – dai suoi simili. All’interno del *cuento* appena citato, Calderón introduce la figura retorica della prosopopea, per mezzo della quale la carrozza assume dei connotati morali che instaurano un rapporto d’analogia con la dimensione umana: fra questi menzioniamo, innanzitutto, il termine «vergonzante» che traduce, in modo significativo, le infelici ripercussioni dovute all’emarginazione sociale cui è stato soggetto Eusebio, oltre alla presenza dei «padres» che è giustificabile, secondo quest’ottica, solo se si tiene conto della trasposizione metaforica in virtù della quale l’incidente

del «coche» si fa simbolo drammatico della caduta morale del protagonista. Se si mantiene questa prospettiva ideologica, inoltre, è possibile rintracciare un'ingegnosa trasfigurazione della grazia divina che si manifesta, agli occhi di un misero animale impaurito dalla caduta, con le sembianze emblematiche di un «harnero de cebada»⁹⁷.

Pertanto, ciò che Calderón sta portando all'attenzione degli spettatori sono in realtà le complesse dinamiche comportamentali che regolano, talvolta – come nel caso di Eusebio – in maniera inappropriata, i rapporti umani all'interno della società, il cui nucleo fondamentale viene ricondotto alla sfera familiare di appartenenza, vale a dire quell'ideale contesto di educazione e protezione del quale il protagonista è stato, tuttavia, privato a causa di uno scellerato pregiudizio ideologico legato alle prerogative della *ley de honor* dell'epoca, in nome della quale Curcio ha agito determinando la distruzione della propria famiglia e la degenerazione morale del figlio.

Calderón no usa la violencia por el rédito teatral o espectacular que tubiera podido sacar de la violencia en sí, lo cual vendría a dar la razón de alguna manera a Menéndez Pelayo y sus seguidores, sino que la presenta como consecuencia o resultado psicológico o moral de una serie de causas que él mismo establece y ordena con toda claridad y rigor. Entre dichas causas hay que destacar el orgullo, la ira, el apetito desordenado de venganza, la irracionalidad y, sobre todo, la crueldad de Curcio, lo cual da lugar a una serie interminable de muertes y crímenes que afectan gravemente a su esposa e hijos⁹⁸.

Insieme alla peculiare identificazione linguistica elaborata sulla base del ricorso all'utilizzo comico del *sayagués*, un altro tratto ricorrente nella

⁹⁷ Cfr. M. Delgado (Ed.), Introducción a Pedro Calderón de la Barca, *La devoción de la cruz*, cit. pp. 56-57.

⁹⁸ M. Delgado, «*La devoción de la cruz*: entre la crueldad humana y la clemencia divina», in *Anuario Calderoniano*, 2, 2009, p. 99.

rappresentazione *donairosa* del personaggio rustico è sicuramente la sua ben nota connotazione attraverso una serie di stereotipi caratteriali che ne esprimono costantemente l'ingenuità, la codardia ed una quasi totale assenza di valori morali che, nel caso della *pareja villana*, si coniugano ad un generale sentimento di disinteresse e malcelata intolleranza nei confronti del consorte, trasmettendo pertanto l'immagine di un matrimonio alquanto fragile, privo di un'effettiva complicità familiare e di affetto reciproco, nonché sovente macchiato dall'oltraggio dell'infedeltà coniugale al quale, in genere, il *villano* si oppone con scarsa veemenza a causa di un senso dell'onore e del rispetto reciproco inesistente sul quale prevalgono piuttosto il disinteresse nei confronti della compagna e l'ossessione materialistica di una continua ricerca del profitto. Alle spacconate ed alla *sacarronería* si accompagna, molto spesso, una spiccata maliziosità del linguaggio e dei gesti che nelle continue allusioni all'atto sessuale trova la sua espressione più ricorrente e dal sicuro effetto esilarante sul pubblico. Vediamo di trovare un riscontro di quanto detto attraverso un esempio:

MENGA ¡Mas que topamos con él,
segun mezquina nací!
GIL Menga, ¿yo no voy aquí?
No temas ese crüel
capitán de bunúleros:
ni el toparlos te alborote,
que honda llevo yo y garrote.
MENGA Temo, Gil, sus hechos fieros;
si no a Silvia a mirar ponte,
cuando aquí la acometió;
que doncella al monte entró
y dueña salió del monte,
que no es peligro pequeño.
GIL Conmigo fuera crüel,
que también entro doncel
y pudiera salir dueño.
(II, 1080-1095)

Al di là dell'evidente allusione alla violenza fisica subita da Silvia – che la stessa Menga teme di subire a sua volta – ciò che accresce la comicità del dialogo tra la *pareja villana* è l'utilizzo scabroso dei termini «doncella» e «dueña», che rimandano alla perduta verginità della fanciulla, insieme al supposto sottotesto mimico-gestuale per mezzo del quale è presumibile che Gil simulasse, in maniera oscena, l'atto sessuale, per poi lasciare intendere che, se perpetrata nei suoi confronti, cioè a danno di uomo, una violenza simile risulterebbe essere ancor più raccapricciante.

Il successivo incontro casuale con Eusebio, con il quale Gil e Menga s'imbattono senza riconoscerlo, si risolve non con la violenza tanto discussa e temuta, bensì con una scena dal sapore *entremesil* nella quale il ricorso ad un repertorio di espedienti farseschi da parte dei due attori che impersonavano i *villanos* riusciva sicuramente a coniugare, da una parte, la comicità linguistica e, dall'altra, quella mimico-gestuale esercitata, in particolare, per enfatizzare la costrizione ridicola della loro *atadura* all'albero, nella quale confluisce perfino un ironico riferimento – non privo di sfumature blasfeme – all'iconografia del martirio di San Sebastiano:

GIL De San Sebastián me han puesto.
MENGA De San Sebastiana a mí.
Mas ate cuanto quisiere,
señor, como no me mate.
GIL Oye, señor, no me ate,
y puto sea yo si huyere.
Jura tú, Menga, también
este mismo juramento.
(I, vv. 1162-1169)

Com'è noto, infatti, secondo la leggenda, il martirio di San Sebastiano sarebbe avvenuto durante l'impero di Diocleziano, per volere del quale egli, in quanto cristiano, fu condannato a morte, denudato e legato ad un palo sul monte Palatino, dove i soldati lo avrebbero trafitto di frecce fino a

lasciarlo agonizzante⁹⁹. Le analogie con la *pareja villana* sono alquanto superficiali ma dovevano certamente essere riconosciute dal pubblico che assisteva alla rappresentazione, al quale non sarà neppure sfuggita l'oscenità della battuta pronunciata da Gil, la cui comicità ruota intorno all'utilizzo del termine «puto» e per mezzo della quale il *gracioso* ha ingegnosamente cercato di ingannare la compagna affinché anche lei pronunciasse lo stesso giuramento infamante.

Altro espediente teatrale ricorrente nella costruzione del papel risible è l'uso del travestimento ridicolo che spesso si associa all'ingenuità del personaggio il quale – come nel caso specifico di Gil - confida nella supposta validità di un simile stratagemma per tutelare la propria incolumità. Nelle campagne di Siena si è, infatti, diffusa la voce che la crudeltà di Eusebio possa essere frenata soltanto quando il bandito si ritrova al cospetto della santa croce, verso la quale egli è spinto ad una venerazione che gli impedisce di perpetrare i suoi crimini.

Come abbiamo già avuto modo di sottolineare in precedenza, il culto di questo simbolo rappresenta emblematicamente il nucleo teologico intorno al quale si sviluppa l'universo ideologico del dramma. La funzione del *gracioso*, in questo caso, risponde ad un convenzionale contrappunto ridicolo e paradossale delle tematiche fondanti dell'opera; all'inizio dell'atto III de *La devoción de la cruz*, la didascalia recita infatti: «Sale Gil con muchas cruces, y una muy grande al pecho».

⁹⁹ Per un generale approfondimento sull'iconografia cristiana di questo martire si rimanda a F. Danieli, *La freccia e la palma. San Sebastiano tra storia e pittura con 100 capolavori dell'arte*, Roma, GAIA, Edizioni Univ. Romane, 2007; G. Kaftal, *Iconography of the Saints in central and south Italian painting*, Firenze, Sansoni, 1965, in particolare pp. 995-1002; P. Cannata, «Sebastiano, santo martire di Roma: IV iconografia», in *Bibliotheca Sanctorum*, XI, Roma, 1968, pp. 789-801.

Nella costruzione del significato riconducibile all'apparizione del personaggio *villano* sulla scena confluiscono tanto l'aspetto ridicolo di un simile travestimento – che sembra alludere ad una concezione superstiziosa e scaramantica dei simboli religiosi, caratteristica della devozione popolare – quanto l'evidente allusione ad un *refrán* della tradizione popolare, «andar con las cruces a cuesta» che, secondo il *Diccionario de Autoridades*, significa «hacer rotativa y plegarias para rogar a Dios nos conceda lo que le pedimos, o que nos saque de la aflicción y peligro en que estamos»¹⁰⁰. Vediamo la scena:

GIL Por leña a este monte voy,
que Menga me lo ha mandado,
y, para ir seguro, he hallado
una brava invención hoy.
Que de la cruz diz que es
Devoto Eusebio, y así
he salido armado aquí
de la cabeza a los pies.
Dicho y hecho. ¡Él es, pardiez!
No topo, lleno de miedo,
donde estar seguro puedo.
(III, vv. 1772-1781)

Oltre all'utilizzo di arcaismi rustici come, ad esempio, il modo di dire «diz que» al posto di «dicen que» e dell'espressione colloquiale «pardiez» come eufemismo per edulcorare un'imprecazione, ciò che più spicca è naturalmente l'ingenua – e, allo stesso tempo, ridicola - invenzione del supposto deterrente per mezzo del quale Gil pretende di contrastare la furia criminale del bandito Eusebio che scorazza per le campagne di Siena seminando il terrore fra i contadini con il suo manipolo di banditi al seguito. Preso dal panico, il villano escogita un espediente per sfuggire alla

¹⁰⁰ Cfr. *Diccionario de Autoridades*

violenza del fuorilegge e, memore del loro ultimo incontro, cerca di salvarsi fingendo di essere rimasto legato a quello stesso albero dove lo aveva abbandonato Eusebio in compagnia di Menga:

EUSEBIO ([*Ap.*] Un hombre a un árbol atado,
y una cruz al cuello tiene;
cumplir mi voto conviene
en el suelo arrodillado.)
GIL ¿A quién, Eusebio, enderezas
la oración? O ¿de qué tratas?
Si me adoras, ¿qué me atas?
Si me atas, ¿qué me rezas?
EUSEBIO ¿Quién es?
GIL ¿A Gil no conoces?
Desde que con el recado
aquí me dejaste atado,
no han aprovechado voces
para que alguien - qué rigor -
me llegase a desatar.
EUSEBIO Pues no es aquéste el lugar
donde te dejé.
GIL Señor,
es verdad; mas yo que vi
que nadie llegaba, he andado,
de árbol en árbol atado,
hasta haber llegado aquí.
Aquésta la causa fue
de suceso tan extraño.
(III, 1820-1841)

La comicità dell'episodio crea un contrappunto ridicolo fra la devozione del bandito nei confronti della croce – poiché è solo in virtù di quel simbolo al collo del *villano* che Eusebio si prostra ai suoi piedi in segno di venerazione – e la presunta ingegnosità di Gil che esplose in tutta la sua ilarità davanti alla venerazione con la quale il giovane gli si inginocchia al cospetto. Per spiegare in qualche modo l'assurdità della sua *atadura*, il *gracioso* finge di avere sperimentato una soluzione paradossale per riuscire a liberarsi dalla fune che lo tiene legato all'albero, ma la sua affermazione

si connota essenzialmente come un non-sense dal momento che – davanti all’evidente smentita di Eusebio – motiva le ragioni del suo spostamento giustificandolo come un tentativo di cercare aiuto dove qualcuno di passaggio potesse ascoltare le sue grida. Il passaggio senz’altro più importante di quest’incontro fra il protagonista ed il *villano* è costituito dalla loro “riconciliazione” e dall’abbandono della vita *campesina* da parte di Gil per unirsi al manipolo di banditi capeggiato da Eusebio:

EUSEBIO Gil, yo te tengo afición
desde que otra vez hablamos,
y aquí quiero que seamos
amigos.

GIL Tiene razón,
y quisiera, pues nos vemos
tan amigos, no ir rallá,
sino andarme por acá,
pues aquí todos seremos
buñoleros, que diz que es
holgada vida, y no andar
todo el año a trabajar.
(III, vv. 1844-1854)

La vita da «buñoleros» rappresenta, nella prospettiva materialistica di Gil, la speranza di un’esistenza facile, comoda e spensierata, in cui l’esercizio spregiudicato del crimine e della violenza garantisce ai banditi non solo la sopravvivenza, ma addirittura un esonero gratificante dal dovere asfissiante del lavoro che affligge il *villano* nella propria quotidianità da misero contadino, laddove la sua connotazione convenzionale contempla, nella totalità dei casi, il continuo desiderio di ozio ed il rifiuto categorico di qualsiasi fatica. Ci pare interessante, a tal proposito, menzionare quanto affermato da Valbuena Briones relativamente all’utilizzo del termine «buñolero» da parte di Gil il quale – secondo lo studioso - «tergiversa un vocablo, *bandolero*, y lo transforma en *buñolero*, al cruzar la idea de

bandido con la de *buñuelo*, alimento típico en los pueblos, y que manifiesta la obsesión del villano por la comida»¹⁰¹.

Se la funzionalità drammatica relativa all'utilizzo ridicolo del travestimento è già evidente – come abbiamo detto - quando il *gracioso* compare sulla scena carico di croci, lo è ancor di più nel momento in cui, dandosi alla vita da fuorilegge, si presenta vestito appunto da bandito, riconoscendosi non solo un ruolo attivo all'interno del suo nuovo nucleo sociale, ma anche una consapevole assimilazione degli usi e del linguaggio dei «*buñoleros*» poiché si identifica come un appartenente a questa categoria, affermando «*soy de la carda*» (III, 2098). L'utilizzo di questo termine non è casuale bensì assume un significato emblematico dal momento che l'espressione «*gente de la carda*», secondo quanto chiarisce il *Diccionario de Autoridades*, allude ai «*cardadores o pelaires che comúnmente vivían a lo pícaro y solían parar en valentones o rufianes*»¹⁰².

La comicità farsesca degli inseguimenti e delle lotte – insieme a quella della bastonatura – costituivano un espediente teatrale dal sicuro effetto esilarante e molto gradito da parte del pubblico. L'utilizzo di simili strumenti legati alla drammaturgia comica non si può ricondurre ad un mero artificio dell'autore finalizzato soltanto a gratificare le aspettative degli spettatori, bensì è opportuno circoscriverlo all'ambito fondamentale delle dinamiche che regolano il funzionamento della messinscena. In questo caso specifico, è interessante prendere in esame l'ultima apparizione di Gil nelle vesti di bandito il quale s'imbatte, per un caso fortuito, in un

¹⁰¹ A. Valbuena Briones, «Los papeles cómicos y las hablas dialectales en dos comedias de Calderón», cit. p. 58.

¹⁰² Cfr. *Diccionario de Autoridades*

gruppo di *villanos* che si sono messi sulle tracce dei criminali al seguito di Eusebio:

MENGA Hacia aquí
uno dellos se ha escondido.
BLAS ¡Muera este ladrón!
GIL Mirad
que yo soy.
MENGA Ya nos ha dicho
el traje que es bandolero.
GIL El traje les ha mentido,
como muy grande bellaco.
MENGA ¡Dale tú!
BLAS ¡Pégale, digo!
GIL Bien dado estoy y pegado.
Advertid...
MENGA No hay que advertirnos.
Bandolero sois.
GIL Mirad
que soy Gil, ¡Votado a Cristo!
MENGA ¿Pues no hablaras antes, Gil?
BLAS Pues, Gil, ¿No lo hubieras dicho?
GIL ¿Qué más antes, si el «yo soy»
os dije desde el principio?
MENGA ¿Qué haces aquí?
GIL ¿No lo ves?
Ofendo a Dios en el quinto;
mato solo más que juntos
un médico y un estío.
(III, vv. 2107-2127)

Come è possibile evincere già a partire dalla lettura del testo, nella recitazione di questo episodio il ricorso alla comicità mimico-gestuale doveva costituire un espediente teatrale di fondamentale importanza, dal momento che si proponeva come parte integrante della messinscena e contribuiva ad enfatizzarne l'aspetto ridicolo e l'effetto ilare.

La bastonatura, in particolare, costituiva uno degli elementi più sfruttati da parte dei drammaturghi in quanto, insieme alla sua peculiarità ridicola, non solo contribuiva notevolmente ad accrescere la dinamicità della

rappresentazione, ma garantiva agli attori specializzati in questa tipologia riconducibile al *papel risible* di esibirsi in vere e proprie acrobazie¹⁰³.

Per quanto riguarda, nello specifico, il passaggio appena citato, insieme alla centralità dell'elemento comico legato agli aspetti mimico-gestuali della recitazione, occorre sottolineare anche l'importanza dell'ingegnosità linguistica di Gil che rimanda ad un repertorio burlesco di certo ben noto presso il pubblico dell'epoca, avvezzo alla satira feroce con la quale molti intellettuali dell'epoca – basti pensare a Quevedo¹⁰⁴ – deridevano in particolare alcune categorie professionali unanimemente riconosciute come incompetenti se non addirittura pericolose.

Qui la battuta ironica di Gil – che traduce, con toni ridicoli, la sua presunta spietatezza nell'uccidere i malcapitati passanti – allude, in primo luogo, alla cattiva fama dei medici, oltre che all'opinione comune in base alla quale l'arsura della stagione estiva poteva avere non pochi effetti letali sulla popolazione¹⁰⁵.

L'espedito scenico del travestimento al quale, come abbiamo visto, fa ricorso Calderón nella caratterizzazione comica del personaggio di Gil,

¹⁰³ Sulla comicità mimico-gestuale della drammaturgia calderoniana si veda lo studio di I. Arellano, «La comicidad escénica de Calderón», in *Bulletin Hispanique*, LXXXVIII, 1-2, 1986, in particolare le pp. 56-64 dedicate alle potenzialità espressive e agli effetti risibili del gesto e della prossemica. Per un panorama generale della precettistica drammatica aurea inerente al sottotesto mimico-gestuale si rimanda invece allo studio di A. I. Lobato Yanes, «La comicidad lograda por signos escénicos no verbales según las preceptivas dramáticas del siglo XVII», in *Segismundo*, n° 43-44 (1986), pp. 37-61.

¹⁰⁴ Non è questa la sede per soffermarci su un argomento tanto discusso e complesso. Per un panorama generale inerente alla satira contro i medici nell'opera di Quevedo si rimanda a J. Goyanes y Capdevilla, *La sátira contra los médicos y la medicina en los libros de Quevedo*, Madrid, Academia nacional de Medicina, 1934; R. Querillac, «Quevedo y los médicos», in *Cuadernos hispanoamericanos*, 428, 1986, pp. 55-66; J. J. Tato Puigcerver, «Más sobre médicos en Quevedo», in *La Perinola: Revista de investigación quevediana*, 5, 2001, pp. 323-337 e H. Brioso Santos, «Más notas sobre médicos y medicina en Francisco de Quevedo: la prosa», in E. Torre (Coord.), *Medicina y literatura: Actas del II Simposio Interdisciplinar de Medicina y Literatura*, 2003, pp. 93-104.

¹⁰⁵ La satira contro la categoria professionale dei medici era un *topos* ampiamente diffuso all'interno di questo genere letterario già a partire dai più antichi modelli classici, come dimostra una lunga tradizione che va dagli autori greci, passando per quelli latini come Marziale, fino ad arrivare al Medioevo, per poi passare, senza alcuna interruzione, al Rinascimento ed al Barocco.

torna, ancora una volta, a suscitare l'ilarità degli spettatori quando il *villano*, riconosciuto dai suoi compaesani (ma soltanto dopo averne incassato le percosse), decide di abbandonare le vesti del fuorilegge e, di conseguenza, la condotta morale del *bandolero*. L'atto di denudarsi in scena, che abbiamo già messo in risalto a proposito del personaggio di Capricho ne *El José de las mujeres*, costituisce un espediente comico frequente fra le classi subalterne e ricco di significati che vanno contestualizzati all'interno delle norme sociali vigenti durante il secolo XVII. Come afferma, a tal proposito, Lobato Yanes,

El comer y desnudarse en escena no se consideraban de buen gusto, y parece que provocarían risa según el testimonio de algunos preceptistas. [...] Comer y desnudarse se consideraban movimientos inferiores, que corresponden al plano más corporal y material del hombre, y por eso debían ocultarse, y no exhibirse públicamente. Tenían una finalidad cómica y podían aparecer entre personajes humildes, que desconocían las normas de cortesía, y así les ridiculizaba¹⁰⁶.

Tra le ultime apparizioni di Gil sul finire della tragedia, menzioniamo quella che corrisponde alla sepoltura di Eusebio ed alla sua miracolosa confessione, un gesto che il criminale ha volutamente cercato di realizzare e che solo l'intervento della grazia divina ha potuto rendere possibile, dal momento che il giovane era ormai stato seppellito fra i rami.

Il villano viene incaricato di restare di guardia al suo cadavere, pertanto egli non solo è l'unico testimone della sua momentanea resurrezione, ma si esibisce, inoltre, in una scena di terrore e codardia che risponde alla costruzione convenzionale del suo personaggio, sfruttando una codificazione drammatica del *papel risible* che, perfino nei momenti di

¹⁰⁶ Cfr. A. I. Lobato Yanes, «La comicidad lograda por signos escénicos no verbales según las preceptivas dramáticas del siglo XVII», cit. p. 53.

maggiore enfasi tragica, non manca di esibirsi in una serie di *disparates* ridicoli:

GIL ¡A Eusebio han enterrado
allí, y a mí aquí solo me han dejado!
Señor Eusebio, acuértese, le digo,
que un tiempo fui su amigo.
Mas, ¿qué es esto? O me engaña mi deseo,
o mil personas a esta parte veo.
(III, 2446-2451)

È lecito immaginare che l'assurdo dialogo (in realtà, un monologo) improvvisato tra Gil ed Eusebio suscitasse l'ilarità degli spettatori non solo in virtù della comicità verbale che da esso si origina, ma anche per effetto di quegli espedienti legati alla mimica dell'attore che non avrà mancato di esibirsi in un ridicolo tremolio del corpo per enfatizzare il senso di terrore in presenza di un cadavere, così come in una serie di espressioni facciali finalizzate alla resa di sentimenti come la paura e la codardia.

La presenza di Gil all'interno di questa pièce si conclude poco dopo, quando assume l'importante funzione drammatica di messaggero in quanto, unico testimone del miracolo per effetto del quale lo spirito del protagonista ha percepito la presenza di Alberto e ne ha richiamato l'attenzione, si fa carico di annunciare a tutti gli altri personaggi il prodigio divino al quale ha assistito (III, vv. 2514-2524).

La costruzione del *papel risible* inerente alla figura di Juan Paulín ne *El purgatorio de San Patricio* e a quella complementare di Locía, presenta un insieme di modalità teatrali finalizzate alla resa della comicità che si richiamano – sebbene in misura minore – allo schema relativo all'inserimento drammatico di Gil e Menga. Anche in questa seconda opera, infatti, ci troviamo in presenza di due personaggi convenzionali che

possiamo ricondurre alla tipologia comica della *pareja villana* e, come nel caso de *La devoción de la cruz*, l'ideazione e la costruzione della comicità si declinano, anche stavolta, secondo le modalità convenzionali inerenti alle peculiarità di questa categoria. Occorre specificare innanzitutto che, adottando un punto di vista meramente quantitativo, la presenza scenica dell'elemento risibile è, in questo caso, di gran lunga inferiore rispetto alla pièce che abbiamo appena esaminato, al cui interno Gil e – in misura di poco minore – Menga sono stati inseriti con un criterio pressoché omogeneo, in virtù del quale la loro interazione con gli altri personaggi si è configurata alla stregua di un elemento drammatico costante.

Rispetto a questa *pareja villana*, Juan Paulín e Locía godono, invece, di un minore impiego nelle dinamiche della diegesi, all'interno della quale la loro frequenza si connota in maniera decisamente più sporadica, dando vita piuttosto ad una sorta di parentesi comica assimilabile al tipo *entremesil* che sviluppa, in modo particolare, gli aspetti ben noti del contrappunto ridicolo rappresentato per mezzo di un classico *ménage à trois*.

La chiave per interpretare il significato e la funzione di un simile espediente si può individuare nel parallelismo ridicolo che s'instaura fra i due triangoli amorosi dell'opera: secondo tale prospettiva, Juan Paulín, Locía e Filippo si contrappongono, alla stregua di una parodia, a Ludovico Enio, Polonia e Filippo. Come si evince, quest'ultimo rappresenta una sorta di vertice comune intorno al quale prendono forma le dinamiche del parallelismo di cui ci stiamo occupando. L'intrusione, all'interno della *pareja villana*, dell'elemento di disturbo, non risponde soltanto ad una riproposizione della convenzione teatrale che regola la costruzioni di simili episodi nell'ambito della tipologia *entremesil*, ma viene investita di una funzione drammatica specifica che coincide con la rappresentazione di un parallelismo ridicolo.

I nostri *villanos* compaiono sulla scena poco dopo il naufragio di Patricio e Ludovico Enio¹⁰⁷ (al quale abbiamo accennato all'inizio), una volta che il re d'Irlanda Egerio ha stabilito che il primo, quale punizione per causa della sua fede, venga umiliato come un servo e costretto a lavorare nelle campagne circostanti al servizio della coppia, mentre il secondo, per effetto dell'arroganza e del valore con cui si è presentato al cospetto del sovrano ma, soprattutto, per il suo feroce rifiuto delle leggi cristiane, viene accolto con tutti gli onori presso la corte. Juan Paulín compare sulla scena a ridosso dell'arrivo di Patricio – stando a quanto recita la breve didascalia – presso una «aldea cercana a la Corte de Egerio» (p. 185a). in quest'occasione, assiste di nascosto al tradimento della moglie che abbraccia il Filippo, un soldato temporaneamente alloggiato presso la loro abitazione. Ecco il suo *aparte*:

PAULÍN ¡Ay, señores, lo que veo!,
que abrazan a mi mujer.
¿Qué me toca hacer aquí?
¿Matarlos? Sí, yo lo hiciera,
si una cosa no temiera,
y es que ella me mate a mí.
(I, p. 185b)

Come si evince già dal testo citato – seppur breve -, le dinamiche coniugali della *pareja villana* si delineano immediatamente secondo uno schema comportamentale assolutamente convenzionale, in base al quale il marito è sovente vittima delle angherie e delle violenze di una moglie fedifraga e dai facili costumi. Qui si manifesta, ancora una volta, il fantasma della

¹⁰⁷ Si veda, a tal proposito, il saggio di S. M. Carrizo Rueda, «El purgatorio de San Patricio y la dramatización del relato de vial: códigos, decorado verbal y texto literario», in I. Arellano (Ed.), *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre 2000*, cit., Vol 2, pp. 111-120.

bastonatura, attraverso il paradosso dell'uccisione del povero malcapitato, nonché un'evidente allusione – sulla scia della parodia – delle reazioni codificate, da parte dei coniugi, in presenza di un possibile tradimento: il riferimento più immediato è, come s'intuisce, la *ley de honor* delle classi nobiliari che prevede la vendetta lavando con il sangue l'offesa ricevuta.

Oltre alla rinomata codardia del villano – che trema all'idea delle punizioni infertegli dalla moglie – ritroviamo anche il suo consueto materialismo, in virtù del quale egli accetta di buon grado perfino le offese più infamanti (come il tradimento coniugale) in previsione di un possibile guadagno, qui simbolicamente rappresentato attraverso l'utilizzo di un oggetto scenico (un anello) che rimanda all'idea di un certo valore economico:

FILIPO Bella serrana, quisiera,
 para pagar la posada,
 que esta sortija estremada
 estrella del cielo fuera.

LOCÍA No me tengáis por mujer
 que atenta al provecho vivo,
 mas por vuestra la recibo.

PAULÍN ([Ap.] ¿Y aquí qué me toca hacer?
 Pero si marido soy,
 y sortija miro dar,
 lo que me toca es callar.)
(I, p. 185b)

Gli elementi della messinscena più direttamente riconducibili alla tipologia teatrale dell'*entremés* sono costituiti, come abbiamo accennato pocanzi, dalla comicità mimico-gestuale delle percosse e della bastonatura. Ciò che rende esilarante l'episodio è l'assurdità della punizione ed il ridicolo ribaltamento delle parti, per effetto del quale chi dovrebbe assumere il ruolo del persecutore – vale a dire il marito gabbato – si ritrova paradossalmente ad incarnare la figura della vittima:

PAULÍN ([Ap.]Ya se fue, bien puedo hablar alto.)
 Esta vez, mi Locía,
 cogíte, por vida mía,
 y esta tranca me ha de dar
 venganza.

LOCÍA ¡Qué malicioso!
 ¡Oh, fuego de Dios en ti!

PAULÍN Si yo los abrazos ví,
 ¿es malicia, o es forzoso
 lance que no pudo ser
 malicia?

LOCÍA Malicia ha sido,
 que no ha de ver un marido
 todo aquello que ha de ver,
 sino la mitad no más.

PAULÍN Yo digo que só contento,
 y la condición consiento,
 y pues dos abrazos das
 a ese diablo de soldado
 que el mar acá nos echó,
 no quiero haber visto yo
 más del uno; y si he pensado
 darte cien palos por dos
 abrazos, echa la cuenta,
 al uno caben cincuenta.
 Y así juro a non de Dios,
 que pues la sentencia das
 y la cuenta está tan clara,
 que has de llevarlos, repara,
 cincuenta palos, no más.

LOCÍA Ya es mucha maridería
 esa, y aunque más lo sea,
 basta que un marido vea
 la cuarta parte.

PAULÍN Locía,
 yo acepto la apelación,
 paciencia, y aperejarte,
 que también la cuarta parte
 veinticinco palos son.

LOCÍA No ha de hacer eso el que quiere.

PAULÍN Pues dime qué.

LOCÍA Entre los dos,
 no creer lo que veis vos,
 sino lo que yo dijere.

PAULÍN Para eso mejor es,
 Locía de Bercebú,
 que tomes la tranca tú
 y que con ella me des.

¿Estarás contenta? Sí,
dando en amorosos lazos,
al otro los dos abrazos,
y los cien palos a mí.
(I, pp. 185b- 186a)

Seguono, all'interno della medesima scena, una serie di battute che continuano, sulla stessa linea del dialogo appena citato, a riproporre la comicità delle burle ordite a danno di Juan Paulín e quella degli screzi coniugali, dando vita ad un esilarante triangolo amoroso nel quale il personaggio di Filippo s'inserisce rispondendo alle dinamiche farsesche dell'episodio, secondo il *topos* del tradimento ridicolo all'interno di un contesto volgare relativo ai ceti sociali più infimi. In un simile ambito di degrado morale dei sentimenti, ciò che queste scene sembrano trasmettere è un'idea di certo poco idealizzante dell'amore e della vita matrimoniale, una realtà al cui interno è frequente ritrovare una degenerazione della sessualità che si coniuga all'elemento del tradimento, insieme ad una serie di circostanze poco felici che determinano un clima di incomprensioni, incomunicabilità e risentimento fra i coniugi.

A tal proposito, d'accordo con quanto affermato da Chauchadis nel suo già citato studio sul *villano* comico nella drammaturgia di Calderón, occorre ribadire un aspetto che merita particolare attenzione:

Es la tonalidad con la que se pintan los amores o, mejor dicho, los desamores rústicos. Se trata siempre de riñas que terminan a palos, de mujeres infieles o no correspondida, de maridos cornuto o consentidos, en una visión amarga del amor, como si el matrimonio fuera una situación incompatible con la condición campesina¹⁰⁸.

¹⁰⁸ Cfr. C. Chauchadis, «Algunas observaciones sobre el personaje del villano cómico en las comedias de Calderón», cit. p. 159.

La prigionia di Patricio – che consiste nell’umile lavoro nei campi – viene affidata alla sorveglianza di Juan Paulín il quale, a ben vedere, interagisce ben poco con il santo: quest’ultimo, piuttosto che ascoltare le osservazioni del *gracioso* e rispondere alle sue domande, tralascia immediatamente le dinamiche del dialogo e si abbandona, noncurante degli altri personaggi presenti in scena, ad una lirica contemplazione del paesaggio, dove vede riflettersi l’immagine armoniosa del cosmo creato da Dio.

Nell’atto II, la *pareja villana* fa una breve apparizione in seguito all’omicidio di Polonia da parte di Ludovico Enio il quale, considerando la presenza della fanciulla soltanto come un intralcio ai suoi progetti, decide di sbarazzarsene e, allo stesso tempo, di punirne i sentimenti. Una volta in fuga presso le campagne circostanti, il criminale imbatte nell’abitazione dei *villanos* che, in questa circostanza, compaiono per l’ultima volta insieme sulla scena, facendo ricorso – secondo le didascalie (II, p. 193b) - all’espedito comico della nudità, in modo da presentarsi, agli occhi del pubblico, con un aspetto ridicolo. La comicità linguistica di Juan Paulín si esprime, in particolare, quando quest’ultimo, cercando di far fronte alla paura che lo pervade al cospetto di un bandito che in piena notte si è avventato nella loro capanna abbattendone la porta, si ritrova a dargli una serie di informazioni sul tragitto che suonano per lo più come un *disparate*:

PAULÍN Pues, venga y vaya, y tome esta vereda,
 y luego a esa otra mano
 suba si hay monte, y baje donde hay llano;
 y en llegando, esté cierto,
 cuando en el puerto esté, que allí es el puerto.

LUDOVICO Mejor es que tú vengas
 conmigo. Y no prevengas
 disculpa, o, ¡vive el cielo!,
 que con tu sangre has de esmaltar el suelo.

LOCÍA ¿No es mejor, caballero,
 pasar aquí la noche hasta el lucero?

PAULÍN ¡Qué piadosa os mostráis para nonada!

¿Ya estáis del caminante inficionada?

LUDOVICO Lo que te agrada escoge:
o morir o guiarme

PAULÍN No se enoje,
que escojo, sin demandas y respuestas,
ir, y aun llevaros, si queréis, a cuestras,
no tanto por temer la muerte mía,
como por no le dar gusto a Locía.
(II, p. 193b)

Anche in una simile circostanza, la *pareja villana* non manca di esibirsi in una tipica disputa coniugale all'interno della quale Locía viene naturalmente tacciata, con astuzia, di essere attratta dallo sconosciuto piombato in casa loro nel cuore della notte: lo strumento linguistico con cui Calderón traduce l'aspetto risibile della battuta di Juan Paulín è l'utilizzo ingegnoso del termine «inficionada» che va inteso tanto come un'allusione maliziosa, quanto come una storpiatura ridicola del verbo «aficionarse». Mentre quest'ultimo, infatti, indica un sentimento di innamoramento ed un'inclinazione emotiva di tipo positivo, il primo, al contrario, allude alla presunta corruzione morale della moglie, un'affermazione velata ma percepibile che equivale al messaggio più autentico del *villano*, in quanto corrisponde esattamente al suo punto di vista.

Rispetto alla costruzione dell'elemento comico che abbiamo osservato fin'ora, nell'ultimo atto la presenza di Locía viene soltanto evocata mentre il marito si trova ormai al servizio di Ludovico Enio, con il quale è rimasto da quando questi lo ha rapito nel corso della sua ultima comparsa sulla scena. In un primo momento, la funzione drammatica ricoperta da Juan Paulín, il quale si presenta travestito «de soldado ridículo» (III, p. 199a), è semplicemente quella di fare un accurato resoconto delle vicende che non sono state rappresentate e che si presuppone siano accadute nell'arco di tempo che separa il termine dell'atto secondo dall'inizio del terzo.

Il pubblico viene così a sapere che i due personaggi si sono avventurati in un lungo viaggio che li ha portati dapprima in Italia, poi in Spagna, Francia, Scozia ed Inghilterra, fino a concludersi, ancora una volta, nelle terre d'Irlanda, dalle quale il bandito era fuggito dopo aver dato morte a Polonia (o almeno così egli crede). A proposito di quest'ultima, il *villano* vorrebbe informare il suo temporaneo amo dell'effettivo destino della fanciulla, ma riesce soltanto a comunicargli che il re Egerio è ormai morto da tempo e che il regno è passato nelle mani di Lesbia che ne è rimasta l'unica erede. Altro punto fondamentale nell'economia della diegesi, nei cui confronti è, quindi, evidente il ruolo funzionale del *gracioso* che ne riassume, attraverso brevi cenni, gli elementi di cui neppure il pubblico è a conoscenza, è il resoconto della conversione al cristianesimo dell'intera isola, avvenuta in seguito alla morte di Patricio.

Al di là di questa importantissima funzione di ricompattamento della diegesi, la presenza di Juan Paulín spicca, all'interno dell'ultimo atto, in virtù della sua comicità mimico-gestuale che – oltre all'episodio iniziale della bastonatura - si esprime al meglio proprio in quest'occasione. Quando, infatti, Ludovico Enio confessa al *gracioso* che hanno fatto ritorno in Irlanda soltanto affinché egli possa vendicarsi finalmente di Filippo, gli racconta anche di essersi imbattuto più volte, nel corso delle sue scorribande notturne, in un oscuro «hombre embozado», una presenza misteriosa che gli ha impedito di uccidere il suo rivale e che il protagonista medita di sconfiggere, in qualche modo, presentandosi al suo cospetto in compagnia del *criado*, «porque, si acaso viniere, escapar de dos no espere, pues entre los dos cogido, le podremos conocer» (III, p. 200b). Abbiamo già messo in risalto, quando è stato introdotto il personaggio, che Juan Paulín non brilla certo per coraggio e forza di volontà; pertanto, al solo pensiero di dover affrontare un fantasma, sente venirgli meno le forze:

PAULÍN ¿Y quién son los dos?
 LUDOVICO Tú y yo.
 PAULÍN Yo no soy ninguno.
 LUDOVICO ¿No?
 PAULÍN No, señor, ni puedo ser
 uno ni medio en notorios
 peligros con que me asombras.
 ¿Yo con las señoras sombras
 y señores purgatorios?
 En mi vida me metí
 con cosas del otro mundo,
 y en justa razón me fundo.
 Mandadme, señor, a mí
 que con mil hombres me mate,
 que en esta ocasión yo sé
 que de todos mil huiré,
 y aun de uno, que es dislate
 digno del hombre más loco
 que haya quien morir se quiera
 por no dar una carrera,
 ¡cosa que cuesta tan poco!
 Estimo en mucho mi vida;
 déjame, señor, aquí,
 y después vuelve por mí.
 (III, p. 200b-201a)

La comicità linguistica del *gracioso* si esprime, all'interno di questa battuta, secondo modalità diverse. In primo luogo, rappresenta il veicolo privilegiato per mezzo del quale il personaggio si presenta alla stregua di un efficace contrappunto ridicolo del fondamento teologico su cui si organizza il sistema drammatico della pièce presa in esame.

L'allusione alle « cosas del otro mundo » può, infatti, essere interpretata alla luce della – seppur breve – permanenza di Patricio al servizio della *pareja villana*, un incontro che, in seguito ai miracoli ed all'evangelizzazione del popolo irlandese da parte del santo, Juan Paulín interpreta come una vera e propria testimonianza diretta di fenomeni soprannaturali. La proverbiale codardia del personaggio rispecchia, ancora una volta, la sua costruzione convenzionale sulla base di una codificazione

drammatica del *papel risible* che – come abbiamo visto – presenta generalmente le medesime caratteristiche. In quest’ottica, la fuga è presa in considerazione come l’unica soluzione possibile per mezzo della quale un uomo incapace di difendersi può garantirsi la sopravvivenza, nonostante questo comporti una sua degradazione morale che, tuttavia, egli considera assolutamente dignitosa dal momento che ritiene, al contrario, « dislate digno del hombre más loco» l’idea di non fuggire ed affrontare in modo diretto il pericolo.

Dopo essersi nascosto per non imbattersi nel fantasma, Juan Paulín incontra, invece, Filippo, ma immaginando che si tratti dell’«hombre embozado», lo lascia passare per poi simulare successivamente una rissa:

PAULÍN Ya se fue. Agora es forzoso
esto: ¡Aguarda, sombra fría,
si eres sombra o si eres sombro!
No le alcanzo, ¡vive Dios!,
que el aire acuchillo y corto.
Mas si es éste el caballero
que en el sereno nosotros
esperamos, ¡vive Dios!,
que él es un hombre dichoso,
pues ya se ha entrado a acostar.
Mas otra vez rüido oigo
de cuchilladas y voces.
Allí son; por aquí corro.

Stando a quanto recita la didascalia, il *gracioso* finge di lottare con il fantasma mettendo una scena una pantomima ridicola che, oltre a suscitare l’ilarità degli spettatori, si propone alla stregua di una stravagante soluzione per non essere poi accusato dal protagonista di non averlo difeso. Poco dopo giunge, infine, Ludovico Enio il quale, imbattutosi nel fantasma, ne ha svelato l’identità, accorgendosi che si tratta di se stesso.

Sconvolto alla vista di un simile prodigio, perde i sensi e confonde la voce del *villano* per quella dell'oscura presenza:

LUDOVICO ¿A qué vuelves, monstruo
horrible? Ya estoy rendido
a tu voz.
PAULÍN ([Ap.] Él está loco.)
Que no soy el monstruo horrible;
Juan Paulín soy, aquel tonto
que sin qué ni para qué
te sirve.
(III, p. 202b).

È questa, presumibilmente, la chiave di lettura della presenza *graciosa* all'interno della nostra pièce. Soltanto per un caso fortuito, infatti, Juan Paulín si ritrova, all'improvviso, al servizio del protagonista; la sua non è una scelta volontaria ma il risultato di una costrizione alla quale si è piegato, senza opporre alcuna resistenza, soltanto perché questo significava rispondere alle priorità fondamentali dell'istinto di sopravvivenza, nonostante il momento della separazione dalla moglie sia avvenuto secondo le modalità comiche della consueta disarmonia coniugale. La conclusione di questo strano rapporto di collaborazione fra Ludovico Enio ed il *gracioso* si risolve, questa volta, con il volontario abbandono dell'*amo* da parte del *criado*, quando questi si rende conto che la portata straordinaria e - dal suo punto di vista - del tutto scellerata della prossima missione ne mette gravemente in pericolo la sopravvivenza.

Davanti al proposito del protagonista di avventurarsi nelle profondità del pozzo di San Patricio per espiare le proprie colpe e dimostrare la volontà di redimersi, il villano oppone un netto rifiuto:

PAULÍN Pues, para eso, vete solo,
que no ha de ir acompañado
un hombre tan animoso.
Y no he oído que ninguno
vaya al infierno con mozo.
A mi aldea me he de ir,
allí vivo sin enojos,
y fantasma por fantasma,
bástame mi matrimonio.
(III, p. 203 a-b)

Tenendo conto delle riflessioni che abbiamo dedotto dall'analisi di queste ultime due *parejas cómicas*, riteniamo che l'inserimento drammatico del *villano* all'interno di queste due opere calderoniane, pur facendo ricorso ad una serie di codificazioni teatrali riconducibili alla tradizione della drammaturgia aurea, non possono essere circoscritte ad un inserimento del *papel risible* che risponde semplicemente alle prerogative di una comicità passiva i cui rappresentanti si connotano in quanto oggetti passivi delle burle e, dunque, del riso altrui.

Nell'analisi delle due *Partes* de *La hija del aire* che proponiamo, s'intendono rintracciare e chiarire le modalità attraverso le quali Calderón inserisce e modella la figura di Chato, realizzando quello che, ispirandoci all'approccio metodologico proposto da Cancelliere nella sua analisi delle *Soledades* gongorine¹⁰⁹, si potrebbe definire come un consapevole attraversamento metateatrale dei territori codificati della comicità, a partire da una rielaborazione degli aspetti convenzionali che regolano e determinano le caratteristiche peculiari del personaggio. A nostro parere,

¹⁰⁹ E. Cancelliere, «Estrategias metaliterarias en las *Soledades* de Góngora», in *Góngora Hoy X, Soledades*, coord. y ed. de Joaquín Roses, Diputación de Córdoba, Córdoba, 2010, pp. 61-80.

quest'espedito, fondato sul principio della costruzione eterogenea del *gracioso*, traduce e, allo stesso tempo, assurge a simbolo di quello che Hernández Araico ha definito come l'elemento metadrammatico centrale dell'intera opera (e sul quale, a breve, torneremo)¹¹⁰.

Secondo questa prospettiva, dunque, la parabola drammatica di Chato ripercorre, in primo luogo, gli stadi della codificazione tradizionale della comicità; tuttavia, essa culmina oltre i confini de *lo risible* nel momento in cui il *gracioso*, una volta spentasi la scintilla dell'ilarità e dell'ingegnosità verbale, si dissolve a poco a poco per poi uscire silenziosamente di scena, esibendosi in un "finale in calando"¹¹¹ sullo sfondo di uno spettrale teatro di guerra, un tacito congedo dall'azione e dal pubblico, lontano dalla rumorosità giocosa e festiva della burla, degli inseguimenti e delle bastonature. Un segno inequivocabile non della fatalità ineluttabile voluta dagli dei pagani cantati dagli antichi, bensì di quel moderno e controverso senso del tragico che – come Calderón vuole indicarci¹¹² –, da un lato, si origina dalla dolorosa scissione dell'individuo fra la ricerca del Bene e la caduta rovinosa negli abissi del Male e che, dall'altro, si manifesta nell'esercizio consapevole della libertà di scelta, non solo secondo il ben noto principio umanistico in base al quale – come affermava Pico della Mirandola - «Homo, arbiter fortunae suae», ma anche in virtù di quel libero arbitrio che è stato il campo di battaglia della dibattuta *controversia de*

¹¹⁰ S. Hernández Araico, «Texto y espectáculo en *La hija del aire*. Escenificación triangular de un metadrama trágico», in *Segismundo*, XVII, 1983, n. 2, pp. 1-9.

¹¹¹ Sulla dimensione tragicomica del finale in calando e la sua apertura alla dimensione del tragico si rimanda ancora a E. Cancelliere, *Lope de Rueda. I Pasos*, cit. p. 32.

¹¹² Sul rapporto che si istituisce fra l'universo della tragedia e quello della Comedia del Siglo de Oro, con particolare riferimento alle peculiarità della drammaturgia calderoniana, si veda R. Ter Horst, «From Comedy to Tragedy: Calderón and the New Tragedy», in *Modern Language Notes*, 92, 1977, pp. 181-201.

auxiliis in cui, tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo, si sono scontrate le posizioni teologiche di gesuiti e domenicani.

En la enorme, permanente polémica entre la gracia y la libertad, entre la iniciativa divina y la respuesta del hombre para hacer efectiva su salvación, Calderón escoge una línea clara, la misma que se manifiesta en la mayoría de los grandes dramas del Siglo de Oro, de *El condenado por desconfiado* de Tirso, al calderoniano *Los dos amantes del cielo*, la línea que ilustra explícitamente *El gran teatro del mundo*, o sea, la que aprendió Calderón de los teólogos jesuitas: el hombre es libre interiormente, y de su aceptación o de su rechazo de la gracia que Dios le propone sin cesar depende su salvación.¹¹³

È doveroso, a questo punto, soffermarci un momento su un aspetto della drammaturgia calderoniana che riteniamo fondamentale per l'interpretazione della pièce presa in esame. Per quanto il racconto leggendario di Semiramide, che costituisce il fondamento diegetico de *La hija del aire*, sia riconducibile all'universo mitologico e pagano della cultura classica, è innegabile, a nostro parere, la centralità della prospettiva filosofica e teologica attraverso la quale Calderón ha strutturato le dinamiche teatrali e l'orizzonte ideologico della sua opera. Dinanzi alla grandiosità dell'eterno conflitto che contrappone l'universo della ragione a quello delle passioni umane¹¹⁴, sullo scenario di quel dilemma millenario fra libertà e predestinazione, il nostro drammaturgo non può che cercare una risposta negli insegnamenti della dottrina gesuita. Come accennavamo pocanzi, lo scenario de *La hija del aire* si presta a non pochi riferimenti al contesto storico-culturale della *Controversia de auxiliis*, una polemica che,

¹¹³ R. Sugranies de Franch, «Complejidad temática y contrapunto en el teatro barroco. Los graciosos en *El Mágico prodigioso*», in *Cuadernos Hispanoamericanos*, 355, 1980, p. 113.

¹¹⁴ Si veda V. Siliunas, «Las pasiones según Calderón: los dramas de Calderón y el lenguaje barroco», in Ignacio Arellano Ayuso (Ed.), *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre 2000*, Vol. 1, cit. pp. 865-872.

protraendosi fino al primo decennio del secolo XVII, esplose in Spagna nel 1588, con la pubblicazione del libro *Concordia liberi arbitrii cum gratiae donis, divina praescientia, providentia, praedestinatione et reprobatione ad nonnullus primae partís D.Thomae artículo*, del gesuita Luis de Molina, opera di grande impatto teologico sul dibattito inerente al rapporto fra libero arbitrio e grazia divina e, per le tesi in essa esposte, denunciata all'Inquisizione dal domenicano Domingo Báñez¹¹⁵.

La prospettiva ideologica, alla luce della quale Calderón affronta il problema della predestinazione e della libertà dell'uomo di fronte alla scelta fra salvezza e dannazione eterna, tradotte sulla scena attraverso la parabola tragica di Semiramide, individua nella responsabilità morale dell'individuo un fattore determinante esattamente quanto l'influenza della divinità sulle azioni del singolo.

Si bien es cierto que la *Hija del aire* parece sujetarse a un marco profético que determina el destino de los personajes, no por ello son éstos libres de toda culpabilidad. Más bien, a nuestro juicio, el texto calderoniano ofrece una lectura más compleja y dinámica, donde las coordenadas de la responsabilidad y, por tanto, del movimiento de la acción, son compartidas igualmente por los dioses que inclinan las voluntades de los hombres, y por éstos que, ciegos por la pasión, deciden ignorar las advertencias del cielo o de otros hombres. A diferencia de la tragedia clásica, el drama calderoniano subraya, en relación dialéctica con el destino, la libertad de los personajes.¹¹⁶

D'accordo con le riflessioni di Suscavage, constatiamo come la parabola drammatica di Semiramide, dunque, finisca per compiersi essenzialmente a

115 Non è certamente questa la sede più opportuna per analizzare a fondo le questioni teologiche che stanno alla base di tale controversia. Per maggiori approfondimenti, si rimanda, pertanto, a A. Bonet, *La filosofía de la libertad en las controversias teológicas del siglo XVI y primera mitad del XVII*, Barcelona, Subirana, 1932, in particolare si vedano le pp. 133-137; G. Rambaldi, «Problemi teologico-filosofici della Riforma cattolica», in AA. VV., *Grande antologia filosofica IX*, Milano, Marzorati, 1964, pp. 1720-1853.

¹¹⁶ Cfr. A. Carreño Rodríguez, «Libertad, destino y poder en *La hija del aire*», in *Anuario Calderoniano*, 2, 2009, p. 52.

causa del duplice concorso dell'ostilità divina di Diana (che con la morte della fanciulla intende vendicare l'uccisione del suo discepolo) e della stoltezza della stessa protagonista che, noncurante degli orrori pronosticati dal vaticinio di Venere e, allo stesso tempo, incapace di esercitare il dominio delle proprie passioni per mezzo dell'uso assennato della ragione, ha determinato il tragico compimento della profezia¹¹⁷.

SEM. Ya,
grande pensamiento mío,
que estamos solos los dos,
hablemos claro yo y vos,
pues sólo de vos confío.
Mi albedrío, ¿es albedrío
libre o esclavo? ¿Qué acción,
o qué dominio, elección
tiene sobre mi fortuna,
que sólo me saca de una
para darme otra prisión?
Confieso que agradecida
a Menón mi voluntad
está; pero ¿qué piedad
debe a su valor mi vida,
de un monte a otro reducida?
Aunque si bien lo sospecho,
la causa es, que de mi pecho
tan grande es el corazón,
que teme, no sin razón,
que el mundo le viene estrecho,
y huye de mí. En fin, ¿jamás
más que un bruto no he de ser?
Cielos, ¿no tengo de ver,
sino imaginar no más,
cómo es el vivir?
(Parte primera, II, 1135-1159)

Questo soliloquio della protagonista, ormai liberatasi dell'angusta prigionia della grotta ma pericolosamente in balia delle sue stesse passioni, traduce

¹¹⁷ Cfr. C. Suscavage, *Calderón. The imagery of tragedy*, New York, Peter Land Publishing, 1991, in particolare si vedano le pp. 47-65.

con esattezza il principio della responsabilità individuale che costituisce, a nostro parere, il nucleo del messaggio drammatico che Calderón affida alla parabola tragica di Semiramide, un personaggio estremamente complesso che dischiude, agli occhi dello spettatore, l'immagine emblematica della vastità dell'animo umano, svelandone le zone oscure e quelle smisurate, un campo di battaglia sconfinato nel quale ogni individuo si ritrova scisso fra il desiderio di assecondare le proprie pulsioni ed il tentativo di contrastarle. L'interrogarsi continuo e sofferto di Semiramide, oltre a costruire un'atmosfera intrisa di pathos e di conflittualità, traduce la ricerca affannosa di un'identità sfuggente, aspetto fondamentale della pièce con il quale il personaggio di Chato entra più volte in relazione, evidenziando un legame drammatico che Calderón non manca di mettere in evidenza, ad esempio attraverso espedienti quali il parallelismo e le analogie, o l'intreccio allusivo dei dialoghi che, pur sviluppandosi sul filo delle coincidenze e dell'equivoco, chiariscono agli spettatori – ma non ai personaggi – il reale significato delle azioni e la portata tragica delle loro conseguenze¹¹⁸.

Inoltre, nell'ambito della nostra ricerca, l'allusione all'universo della mitologia ed a quello altrettanto complesso dell'ideologia drammatica su cui poggiava l'imponente edificio del teatro classico, si giustifica essenzialmente sulla base di due considerazioni: la prima è inerente alla diffusione che ha avuto la leggenda di Semiramide a partire dall'età classica¹¹⁹ ed alla fortuna che questa ha riscosso anche in Europa fra

¹¹⁸ Cfr. *Parte primera*, II, 1160-1173.

¹¹⁹ A tal proposito, si rimanda a A. Momigliano, *Quarto contributo alla storia degli studi classici e del mondo antico*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1969, in particolare pp. 183-198.

Spagna, Italia e Francia¹²⁰, mentre la seconda tiene conto dell'importanza e della centralità di tematiche e strutture riconducibili al mondo della drammaturgia greca.

In una delle sue analisi dedicate allo sviluppo dell'elemento comico all'interno de *La hija del aire*, Rubiera rintraccia, nella figura di Chato, un« ágente de los espacios itinerantes» e, successivamente, mette in relazione la figura del *gracioso* con le problematiche inerenti alla definizione dell'identità di Semiramide¹²¹, questione fondamentale che costituisce il punto di partenza per le nostre riflessioni.

Già Hernández Araico, ormai quasi trent'anni fa, metteva in evidenza gli elementi che accomunavano le vicende rappresentate ne *La vida es sueño* e quelle de *La hija del aire*, sottolineando, in particolare, la centralità dei «motivos de la prisión, el paisaje enmarañado, la caída del caballo y el castigo del soldado rebelde»¹²². Tuttavia, ci sembra opportuno ampliare il campo d'indagine e concentrare l'attenzione anche sulle modalità di elaborazione dell'azione drammatica scelte da Calderón (in particolare sulla contrapposizione violenta fra libertà e destino), nonché su quelle che sottendono alla costruzione della personalità della protagonista e che, a

¹²⁰ Ricordiamo, in primo luogo, *La gran Semíramis* di Cristóbal de Virués, opera pubblicata nel volume *Obras Trágicas y Líricas del capitán Cristóbal de Virués*, Madrid 1609 e la cui composizione, invece, risale agli anni giovanili del poeta, probabilmente intorno al 1580. Stando alla lista presente ne *El peregrino* del 1604, anche Lope de Vega scrisse un'opera al riguardo che sfortunatamente è però andata perduta. Si vedano G. Edwards, «Calderon's *La hija del aire* in the light of his source's», in *Bulletin of Hispanic Studies*, 43, 1966, pp. 177-196 e R. Frolidi, «Riflessioni su *La hija del aire*», in G. Grossi, A. Guarino (a cura di), *Orillas: studi in onore di G.B. De Cesare*, Salerno, Edizioni di Pagurs, 2001, pp. 178-179.

¹²¹ J. Rubiera, «Un espacio para el tonto. El elemento cómico en *La hija del aire*», in F. Domínguez Matito (ed.), *Calderón entre veras y burlas. Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de La Rioja* (7, 8 y 9 de abril de 1999 y 17, 18 y 19 de mayo de 2000). Cuarto centenario del nacimiento de Calderón de la Barca, Logroño, Universidad de la Rioja, 2002, pp. 223-241.

¹²² S. Hernández Araico, «Texto y espectáculo en *La hija del aire*. Escenificación triangular de un metadrama trágico», cit. p. 1.

nostro parere, si possono ricollegare in maniera coerente alle riflessioni che abbiamo già fatto a proposito del personaggio di Segismundo¹²³.

Semiramide si presenta come una creatura violenta ed esasperata da una prigionia che le è stata imposta, segnata da una scissione schizofrenica dell'io nel quale sono confluite, sovrapponendosi furiosamente, due tendenze antitetiche, ovvero l'impulso pericoloso all'autodistruzione ed il desiderio incontrollabile di prevaricazione, entrambi originatisi da una sorta di ipertrofia delirante dell'ego. La sua limitata conoscenza di sé coincide con un'immagine distorta e irreali, fondata sul principio della privazione e dell'assenza che, insieme alla minaccia di un destino catastrofico, le hanno precluso persino l'effettivo possesso di un'identità.

El trauma de Semíramis, y que acompaña a su nacimiento, está en su inconsistencia misma, en la dificultad de reconocerse, de encontrar su propia identidad y una posición estable entre los ejes del mundo. Semíramis está destinada, por su misma esencia, a dejarse arrastrar por las alas de la ambición desenfrenada que la hará precipitar en el Caos. La búsqueda de su propia identidad, destinada al fracaso, la lleva hacia una loca voluntad de poder, un delirio de ambición porque su misma mente, su razón, son origen del Caos.¹²⁴

Semiramide custodisce dentro di sé l'unione mostruosa di forze e pulsioni contrarie che generano confusione e distruzione, un violento tormento interiore che, originatosi dalla lotta pagana fra Venere e Diana, si riflette sul mondo esterno ed è reso scenicamente attraverso il ricorso ai simboli delle catastrofi naturali¹²⁵, degli sconvolgimenti celesti e della

¹²³ Facciamo, ancora una volta, riferimento all'analisi di E. Cancelliere, «La torre e la spada. Per un'analisi de *La vida es sueño*», cit., pp. 43-109.

¹²⁴ E. Cancelliere, «Traducir a Calderón», in L. García Lorenzo (ed.), *Estado actual de los estudios calderonianos*, Kassel, Ed. Reichenberger, 2000, p. 260.

¹²⁵ Sull'espressione emblematica della violenza come elemento che contraddistingue l'indole del personaggio di Semiramide si veda I. Arellano, «La violencia en los dramas de Calderón», in *Anuario Calderoniano*, 2, 2009, pp. 43-44.

«desconforme unión de músicas» (Parte Primera, I, 22-23) che accompagnano l'arrivo trionfante del re Nino nella regione di Ascalón, preludio del suo infelice coinvolgimento che lo porterà alla morte¹²⁶.

La grotta oscura di Semiramide è simbolicamente luogo ancestrale del peccato e della cecità morale, emblema di quel ventre materno che l'ha generata e che, allo stesso tempo, le ha trasmesso, alla nascita, il segno della violenza subita. La fierezza della madre, che ha vendicato il proprio oltraggio con la morte del giovane che ne ha abusato, viene in qualche modo ereditata dalla figlia e, in questa sorta di ereditarietà della colpa, amplificata. L'oscurità dell'antro - che un tempo ha accolto la bambina come una culla e che adesso tiene segregata la fanciulla come una prigioniera - ha forse rappresentato un ostacolo per la vista ma, paradossalmente, ha costituito un nutrimento stimolante per l'intelletto fervido della «fiera racional» (*Parte primera*, I, 179).

A differenza di quanto accade a Segismundo, Semiramide è sempre stata a conoscenza degli auspici infelici che incombono sulla sua vita e, tuttavia, non si è mai rivelata consapevole, nella sua fragilità umana, delle insidie alle quali la sua indole tracotante finirà con l'esporsi. Nonostante ciò, Calderón ci suggerisce che la giovane è certa di riuscire a contrastare e combattere il determinismo fatale della profezia di Venere, attraverso quell'uso assennato della ragione di cui, invece, non sarà mai capace.

SEM. ¿Qué importa que mi ambición
 digan que ha de despeñarme
 del lugar más superior,
 si para vencerla a ella
 tengo entendimiento yo?

¹²⁶ Le citazioni del testo si riferiscono all'edizione critica de *La hija del aire: tragedia en dos partes* di Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Cátedra, 1987.

Y si ya me mata el verme
de esta suerte, ¿no es mejor
que me mate la verdad,
que no la imaginación?
Sí; que es dos veces cobarde
el que por vivir murió;
pues no pudiera hacer más
el contrario más atroz,
que matarle, y eso mismo
hizo su mismo temor.
Y así, yo no he de volver
a esa lóbrega mansión;
que quiero morir del rayo,
y de sólo el trueno no.
(Parte primera, I, 148-166)

È opportuno, a questo punto, soffermarci sui versi appena citati e affrontare alcune considerazioni sul personaggio di Semiramide, fondamentali per tracciare l'evolversi del parallelismo ed il conseguente contrappunto ironico fra la figura della protagonista e quella di Chato.

Il nucleo tematico del discorso è costituito dal netto rifiuto delle condizioni inamovibili ed esasperanti che derivano da una concezione determinista e fatalista dell'esistenza. Calderón dissemina, nel corpo del testo, una serie di elementi simbolici che contribuiscono alla costruzione del personaggio di Semiramide e traducono, sulla scena, l'idea dell'incombenza soffocante di una dimensione tragica il cui compimento sembrerebbe essere competenza esclusiva del volere divino.

Concetti quali il principio arcaico dell'ereditarietà della colpa e l'ineluttabilità del fato rimandano, infatti, all'universo della tragedia classica ed alla sua peculiare concezione del personaggio eroico che si muove al suo interno, osservando rispettosamente le regole del mondo che rappresenta. Il problema dell'eventuale ricorso, ne *La hija del aire*, ad uno schema drammatico che si possa ricondurre a quello della tragedia classica, è stato affrontato negli anni Sessanta da Edwards che ne ha ipotizzato

l'effettiva applicazione unicamente a patto di circoscriverla al solo gruppo dei personaggi principali dell'opera calderoniana, ovvero la protagonista, Nino e Menón. Secondo l'analisi dello studioso, la dimensione tragica di questa pièce si originerebbe «not from deliberate and conscious moral error but from the simple fact that human beings, being imperfect, are unconscious of those flaws which are potential sources of evil. From this comes the pity of Calderón's tragedy»¹²⁷.

È certo plausibile che il retroterra teologico e filosofico di Calderón¹²⁸ giustifichi l'idea in base alla quale il suo sguardo si posi, con cristiana misericordia, sull'erranza e la stoltezza morale dei personaggi rappresentati, nonché sulle vicende messe in scena nell'opera ma, a nostro parere, la sua influenza ha, in primo luogo, una maggiore portata e, di conseguenza, condiziona la concezione stessa che sta alla base della dimensione del tragico espressa dal nostro drammaturgo, per il quale – secondo Morón Arroyo – all'origine della tragedia vi sarebbe un «forcejo entre un destino preexistente al individuo, y los actos libres del individuo».¹²⁹ L'eroe della tradizione classica, infatti, di fronte all'evidenza ineluttabile del destino, accoglie la propria sorte e in essa riconosce il compimento di una legge universale ed incontrovertibile, alla quale perfino gli stessi dei sono soggetti, secondo il principio classico di una circolarità

¹²⁷ Cfr. G. Edwards, «Calderon's *La hija del aire* and the classical type of tragedy», in *Bulletin of Hispanic Studies*, 44, 1967, cit. p. 165.

¹²⁸ A proposito della formazione filosofica e teologica di Calderón ed alle possibili fonti che costituiscono il retroterra culturale delle sue opere si rimanda all'ormai classico saggio di A. Farinelli, «Mistici, teologi, poeti e sognatori della Spagna all'alba del dramma di Calderón», in *Revista de Filología Española*, 1, 1914, pp. 289-333 ed al più recente studio di A. Navarro González, *Calderón de la Barca: de lo trágico a lo grotesco*, Kassel - Salamanca, Edition Reichenberger - Ediciones Universidad de Salamanca, 1984, in particolare la sezione dedicata a «Pensamiento y poesía en Calderón», pp. 41-83.

¹²⁹ C. Morón Arroyo, *Calderón. Pensamiento y teatro*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1982, pp. 49-50.

perfetta ed immutabile nella quale si compie e si risolve, non solo il fato del singolo individuo, ma anche quello del Cosmo intero.

Per limitarci soltanto ad un esempio, nella *Repubblica*, Platone affida ad un'immagine simbolica l'antica concezione del fato presso i Greci, evocando una scena in cui «tre donne sedevano in cerchio a uguale distanza, ciascuna sul proprio trono: erano le Moire, figlie di Ananke, Lachesi, Cloto e Atropo, vestite di bianco e col capo cinto di bende; in armonia con le Sirene, Lachesi cantava il passato, Cloto il presente, Atropo il futuro»¹³⁰. Secondo quest'ottica, ogni forma di vita è condizionata da forze inesorabili che l'uomo non può e non deve infrangere: così, la grandezza dell'animo che la figura maestosa ed esemplare dell'eroe esprime, si manifesta nell'atto di trasformare la necessità in volontà, l'inevitabile in azione volontaria e consapevole.

Nella rottura di un simile equilibrio, nella sovversione di quell'ordine circolare sul quale si ergeva il mondo della classicità e, quindi, nell'irruzione di quella linearità che contraddistingue la dimensione temporale dell'uomo moderno, si possono rintracciare la nascita e lo sviluppo di un nuovo senso del tragico¹³¹.

Rispetto all'antica figura dell'eroe tragico, Semiramide, in primo luogo, oppone, alle leggi del rigido determinismo che il volere divino intende imporre alla sua esistenza, il principio secondo il quale la circolarità paralizzante del destino può essere spezzata dall'uomo per mezzo dell'utilizzo cosciente dell'intelletto. La responsabilità morale delle proprie

¹³⁰ Platone, *Repubblica*, X, 617 b-c.

¹³¹ Non è questa la sede per approfondire gli aspetti filosofici, teologici ed antropologici inerenti alla contrapposizione fra circolarità e linearità del tempo. Pertanto, si rimanda a A. Gell, *The Anthropology of Time: Cultural Constructions of Temporal Maps and Images*, Oxford: Berg, 1993; H. Hubert, M. Mauss, *La rappresentazione del tempo nella religione e nella magia*, trad. it., Einaudi, Torino 1951 e K. Pomian, *L'ordine del tempo*, Einaudi, Torino 1992.

azioni, nonché l'esercizio consapevole della libertà d'azione e di scelta, sono gli espedienti sui quali la protagonista del dramma calderoniano – che possiamo inserire, a pieno titolo, nella genia degli eroi tragici moderni – investe nel tentativo di impartire un nuovo corso alle proprie vicende, in una sfida dai toni titanici lanciata contro qualsiasi amputazione della propria autodeterminazione.

The basis of the tragic action appears to be more definitely in the opposition of a human force of extraordinary dimensions to a force beyond it and more powerful than it. The doom of the hero is thus brought about by a human frailty, the desire for knowledge or for "dominion infinite".¹³²

Si può leggere, nell'atto della liberazione di Semiramide dall'oscurità della grotta nella quale ha vissuto imprigionata per anni, una metafora drammatica che restituisce la nascita simbolica della protagonista, la rappresentazione scenica di un momento fondamentale in cui ha inizio quello che potenzialmente si preannuncia come il percorso di conoscenza dell'eroe, un cammino nel quale si alternano esperienze felici ed altre insidiose, e che soltanto uno spirito votato al raziocinio può compiere in maniera sensata. Tuttavia, questa nascita simbolica della fanciulla, il cui artefice materiale s'incarna nel personaggio di Menón, è macchiata emblematicamente dalla morte di Tiresia, dall'assenza, dunque, della figura fondamentale del mediatore che, come nel caso di Clotaldo ne *La vida es sueño*, non solo fa da tramite fra il mondo reale e quello della reclusione ma rappresenta, inoltre, un punto di riferimento costante, una sorta di coscienza vigile ed autoritaria che accompagna Semiramide in quel tortuoso

¹³² A. Nicoll, *An introduction to dramatic theory*, New York, Brentano's, 1923, p. 102.

camino de perfección che si staglia, imperscrutabile, all'orizzonte della vita¹³³.

SEM. Pues que tú, gallardo joven,
 hoy la cárcel has rompido
 que fue mi centro, te ruego
 que allá me lleves contigo,
 donde, yo, pues advertida
 voy ya de los hados míos,
 sabré vencerlos; pues sé,
 aunque sé poco, que impío
 el cielo no avasalló
 la elección de nuestro juicio.
(Parte primera, I, 965-974)

Il desiderio di imprimere un nuovo corso alle proprie vicende e, insieme, la ferma volontà di spezzare le leggi imposte dal fatalismo del vaticinio divino, secondo l'ipotesi teorica di Hernández Araico cui accennavamo all'inizio del paragrafo, traducono, ne *La hija del aire*, l'utilizzo consapevole, da parte di Calderón, dell'espedito teatrale legato all'elemento metadrammatico¹³⁴. La studiosa afferma, infatti, che

¹³³ Sulla funzione di intermediario svolta da Clotaldo ne *La vida es sueño* si rimanda a E. Cancelliere, «La torre e la spada. Per un'analisi de *La vida es sueño*», op. cit., pp. 54-56.

¹³⁴ La bibliografia inerente agli aspetti che caratterizzano la metateatralità nell'universo della *Comedia nueva* del Siglo de Oro è estremamente vasta. Ci siamo già, in parte, soffermati sull'aspetto metadrammatico ricorrente nella costruzione del personaggio del gracioso a proposito della nostra analisi de *La vida es sueño*, nella seconda parte di questo capitolo. Si vedano, a titolo d'esempio, gli spunti di riflessione offerti da E. Orozco Díaz, *Teatro y teatralidad del Barroco*, Madrid, Planeta, 1969; I. Andrés Suárez, J. M. López de Ablada y P. Ramírez Molas (Eds.), *El teatro dentro del teatro. Cervantes, Tirso de Molina, Lope de Vega y Calderón*, Madrid, Verbum, 1977. Per il teatro calderoniano si rimanda, inoltre, a M. Sito Alba, «Metateatro en Calderón: *El gran teatro del mundo*», in L. García Lorenzo (Ed.), *Calderón: Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro, Madrid, 8-13 de junio de 1981*, cit., pp. 789-802; E. Rodríguez Cuadros y A. Tordera, *La escritura como espejo de palacio: "El Treador" de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 1985; A. Hermenegildo, «Tensiones entre la ficción y la realidad: estudios sobre la metateatralidad calderoniana», in F. Domínguez Matito y J. Bravo Vega, *Calderón entre veras y burlas. Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de La Rioja (7, 8 y 9 de 1999 y 17, 18 y 19 de mayo de 2000)*, cit. pp. 161-176.

Ad essa andrebbero affiancati i fondamentali contributi teorici di L. Abel, *Metatheatre: a new view of dramatic form*, New York, Hill and Wang, 1966; G. Forestier, *Le théâtre dans dans le théâtre sur la scène française du XVIIe siècle*, Genève, Droz, 1981; L. Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essais sur la*

La trayectoria de Semíramis constituye un metadrama por excelencia debido a la autoconciencia dramática con que ella y Menón intentan reescribir la tragedia preanunciada. En contraste con *La vida es sueño*, el pronóstico no es la invención de ninguno de los personajes, sino que proviene directamente de Venus y Diana. Al cumplirse, la fuerza trágica no elimina el concepto de libertad: más bien aclara los distintos esfuerzos para evitar la catástrofe como farsas o miniteatros.¹³⁵

La costruzione essenzialmente metateatrale dell'opera si riflette, oltre che su questo tentativo di riscrivere – secondo le parole di Hernández Araico – il corso delle vicende che sembra incombere sui personaggi, anche su una serie di espedienti drammatici su cui vale la pena di soffermarsi in quanto, alla luce della nostra analisi del *gracioso* ne *La hija del aire*, chiarisce, appunto, il parallelismo oggettivo ed ironico rappresentato dalla figura di Chato. La sua comparsa sulla scena avviene nel più tradizionale dei modi, attraverso, cioè, l'inserimento di brevi scene comiche che, disseminate nel corso della *Parte primera*, riproducono e utilizzano la struttura e le tematiche essenziali dell'*entremés*. È opportuno precisare, tuttavia, che una simile operazione drammatica non si connota alla stregua di un mero rimando intertestuale o di un gioco d'allusioni che stimoli la fantasia del pubblico o ne appaghi le aspettative, bensì come contrappunto ironico, una trasposizione *risible* di quel fattore metadrammatico che, come abbiamo visto, regola le dinamiche che sottendono alla parabola tragica dei personaggi principali. Il personaggio di Chato si presenta immediatamente attraverso il ricorso agli elementi convenzionali che regolano la costruzione

mise en abyme, París, Seuil, 1977 e J. Gallego, *El cuadro dentro del cuadro*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1978.

¹³⁵ S. Hernández Araico, «Texto y espectáculo en *La hija del aire*. Escenificación triangular de un metadrama trágico», op. cit., p. 28.

delle figure comiche tradizionali, in particolare quella del *bobo*. L'ingegnosità verbale dei *chistes* e dei frequenti giochi di parole¹³⁶, il carattere malizioso, beffardo e burlone, la consueta derisione della rigidità che contraddistingue il cerimoniale e l'esuberanza nelle situazioni serie, nonché l'immane scontro esilarante con la sua controparte femminile, la moglie Sirene, sono, senza dubbio, gli aspetti che s'impongono per primi nell'iniziale definizione del personaggio. È il caso, ad esempio, dell'atto riverenziale con cui i sudditi erano soliti inginocchiarsi in presenza del sovrano e che rappresenta, indubbiamente, il gesto più emblematico della sottomissione al potere. L'irrisione di questo momento canonico del cerimoniale è frequente nelle parole di Chato e può essere facilmente ricollegato all'intento di derisione ed alla trasposizione ridicola dell'insaziabile fame di potere che contraddistingue Semiramide¹³⁷.

La comicità della *pareja villana* abbraccia naturalmente il momento convenzionale della bastonatura ed i dialoghi sarcastici sui dissapori e i conflitti coniugali che, anche nel caso di Chato, si ricollegano al consueto topos letterario e drammatico della polemica misogina.

Ma è nell'apertura alla dimensione parodistica e conflittuale del *ménage à trois* fra Chato, Sirene e Floro che Calderón sfrutta al massimo due aspetti, in particolare, del parallelismo ironico fra la dimensione *risible* del tradimento e quella tragica dello scontro fra i personaggi principali: da un lato, la trasposizione ridicola del triangolo amoroso fra Semiramide, Menón e Nino¹³⁸, dall'altro la centralità emblematica dell'inganno come espediente

¹³⁶ Si veda N. González, «Comicidad del lenguaje en el teatro de Calderón», in *Iberoromania*, 14, 1981, pp. 116-132.

¹³⁷ Cfr. *Parte primera*, I, 206-212; *Parte segunda*, III, 2588- 2591.

¹³⁸ G. Edwards, Calderon's *La hija del aire* and the classical type of tragedy», cit. pp. 185-187 e *The Prison and the Labyrinth. Studies in calderonian tragedy*, Cardiff, 1978, p. 159.

ingegnoso finalizzato al conseguimento ed all'appagamento delle proprie pulsioni. E proprio l'orditura drammatica dell'inganno costituisce un espediente teatrale fondamentale in questa pièce poiché, lungi dall'essere la sterile riproposizione di un *topos* convenzionale legato alla dimensione *entremesil*, chiarisce e, allo stesso tempo, simbolizza la funzione drammatica dell'inganno ed il suo sviluppo nei diversi livelli della diegesi. Non è affatto casuale questo riferimento all'universo teatrale dell'*entremés*, con le sue dinamiche conflittuali che si sviluppano essenzialmente lungo l'asse paradigmatico dell'inganno.

Già A. Tordera ha accennato all'esistenza di alcune tematiche che accomunano le vicende rappresentate da Chato, Sirene e Floro con quelle che contraddistinguono la pièce de *El drangoncillo* di Calderón¹³⁹, il cui protagonista, tipico *marido cornudo*, costituisce una sorta di comica antitesi dell'*hombre de honor* che tante volte calcava i palcoscenici del teatro aureo spagnolo¹⁴⁰. L'utilizzo parodistico dei dettami etici imposti dal ben noto *código de honor* ci riporta alla dimensione trasgressiva e burlona della commedia, un esilarante mondo alla rovescia dal sapore carnascialesco e irriverente in cui la *honra* non costituisce più il rigido fondamento strutturale e tematico del *drama de honor* ma viene ridotta, "abbassata" - direbbe Bachtin -, al livello inferiore delle dinamiche comiche che animano la dimensione spensierata e libertina dell'*entremés*¹⁴¹.

¹³⁹ Cfr. A. Tordera, «Dramaturgia y astucia escénica de lo cómico en Calderón, en este caso *La hija del aire*», in J. T. Bravo Vega, F. Domínguez Matito (Eds.), *Calderón entre veras y burlas. Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de La Rioja (7, 8 y 9 de abril de 1999 y 17, 18, 19 de mayo de 2000)*, Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones, 2002, pp. 294-295.

¹⁴⁰ Cfr. E. Rodríguez y A. Tordero (Eds.), Pedro Calderón de la Barca, *Entremeses, jácaras y mojigangas*, Madrid, Castalia, 1983, p. 214-225.

¹⁴¹ Cfr. C. Chauchadis, «Risa y honra conyugal en los entremeses», in *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Paris, Editions du CNRS, 1980, p. 167.

Los graciosos, “pobres seres de un día” que renuncian a vivir en los ásperos ambientes de la fama, la honra, el amor, el heroísmo y la santidad, sumidos en los reales y efímeros problemas y menesteres del ahistórico vivir cotidiano, exhiben con humor su cobardía, deshonor y egoísmo y con desairadas actitudes e ingenioso lenguaje defienden su pobre y desatendida persona¹⁴².

Secondo questa prospettiva, Chato, consapevole del posto che gli spetta nella gerarchia degli stati sociali e, in un certo senso, paradossalmente grato alla sua condizione umile per la possibilità di essere esonerato dai vincoli etici imposti dalla morale dei ceti nobili, mette in scena la parodia ridicola di una situazione drammatica codificata, ben nota al pubblico dei *corrales* nel Siglo de Oro, ovvero il momento in cui il protagonista del *drama de honor* (un aristocratico, naturalmente) si tormenta in un dialogo immaginario fra se stesso e il proprio onore, appellandosi ad uno spietato senso del dovere nei confronti della reputazione di cui gode la sua famiglia e che gl’impone di piegarsi alla fatale necessità della vendetta, sacrificando qualsiasi indugio o sentimento, in nome di un’ideologia immutabile e sanguinaria.

CHATO Ya estamos solos, honor:
¿qué hemos de hacer? ¡Qué sé yo!
Si el mundo bajo me hizo
de barro tan quebradizo,
y de bronce o mármol no,
¿qué hay que esperar, si me ven
quebrar al primero tri?
¿Eso dices, honor? Sí,
juro a Dios que dices bien.
¿Qué pie o brazo me ha quebrado
su abrazo? ¿De qué me asusto?
Fuera que sentir el gusto
del prójimo es gran pecado;

¹⁴² N. González, Calderón de la Barca: de lo trágico a lo grotesco, cit., p.97.

y entre éstas y otras, yo,
por estarme discurriendo,
aun estorbar no pretendo
lo que otra venganza no?
(Parte primera, I, 494-410)

Se l'inganno fedifrago di Sirene e Floro si può collocare in una stereotipata dimensione elementare, inferiore, la cui fisionomia basilare corrisponde al principio edonistico dell'appagamento, ovvero della semplice soddisfazione di una pulsione, Chato procede, invece, collocandosi ad un livello superiore, spostando il piano d'azione dell'inganno verso quella dimensione drammatica che lo accomuna al personaggio di Semiramide. Il *burlado*, vittima per antonomasia dei tranelli altrui, generalmente inconsapevole delle macchinazioni che gli altri personaggi ordiscono alle sue spalle, s'inserisce, invece, volontariamente all'interno delle dinamiche che organizzano l'inganno, sfruttandole a proprio vantaggio e divenendo, egli stesso, un *burlador*.

Il richiamo alla dimensione teatrale del *paso* è, dunque, evidente nell'ingegnosa strutturazione della vicenda operata da Calderón e nella scelta di sfruttare le implicazioni drammatiche insite nell'intuizione della beffa, nonché nel fondamentale ribaltamento dello schema *burlado/burlador*. Come ha già affermato Cancelliere a proposito dell'ambiguità che connota il *bobo* nei *pasos* di Lope de Rueda,

Accade così che il gabbato riesca anche in qualche modo a gabbare i suoi persecutori, o comunque, a individuarli con un sentimento di profondo rancore. La risata allora si muta in sarcasmo mentre nel *bobo* appare quasi per intero la metafora di una condizione popolare d'emarginazione e di risentimento. Nel *bobo* quindi vi è come una sapienza della storia che ricorda la foucoltiana sapienza del folle.¹⁴³

¹⁴³ Cfr. E. Cancelliere, *Lope de Rueda. I Pasos*, cit., p. 18.

Il desiderio di un'ascesa sociale - che il *gracioso* identifica con un miglioramento della propria condizione e, soprattutto, con il rifiuto di quel rigido determinismo che lo confina nei gradini più bassi delle gerarchie sociali - corrisponde, con l'esattezza derisoria di una caricatura grottesca, al delirio di potere ed alla brama di comando che connotano l'animo calcolatore e superbo di Semiramide, la cui smania di potere, insieme alla ferma volontà di appagare le sue aspirazioni, ne fanno – agli occhi sarcastici del *gracioso* – un personaggio cinico ed opportunista, disposto perfino a sacrificare gli affetti più cari pur di raggiungere i propri obiettivi¹⁴⁴. Chato addita, nel comportamento della protagonista, fattori come la bassezza e la lascivia, una serie di atteggiamenti, dunque, che ne definiscono la personalità priva di scrupoli e incline al compromesso, in un'ottica mercantilistica che, alimentata dall'ambizione sfrenata, spinge Semiramide a farsi volutamente oggetto di scambio.

Il denaro rappresenta il simbolo più diretto ed eloquente di questo degrado morale e affiora, con malizia, fra le parole di Chato quando questi, interrogato da Menón sulla fuga della fanciulla, riflettendo su dove possa trovarsi, risponde «Pienso... ¡seis maravedís! No sé dónde» (Parte primera, II, 1847-1848)¹⁴⁵.

L'oggettività ironica del *gracioso*, la sua capacità di porsi alla stregua di un intermediario fra i personaggi presenti sulla scena ed il pubblico che sta assistendo allo spettacolo, rievoca il modello drammatico e la funzione del

¹⁴⁴ Sulle analogie fra Chato e Semiramide che sviluppano la tematica legata al rifiuto del determinismo si veda S. Hernández Araico, «El gracioso en *La hija del aire*», cit., in particolare le pp. 477-478.

¹⁴⁵ Cfr. vv. 2824-2829. Sull'oscenità dell'allusione e sulla concezione mercantilistica dei rapporti che connotano il personaggio di Semiramide, si veda E. Cancelliere, «Traducir a Calderón», cit., pp. 262-263.

coro nel teatro greco¹⁴⁶ ed istituisce, inoltre, un canale di comunicazione fondamentale con gli spettatori, in virtù di una concezione della comicità che, all'interno della Weltanschauung calderoniana, si connota come valido strumento di una coscienza critica che, seppur distante dall'intensità del pathos che contraddistingue la personificazione del tragico, tipica dei personaggi elevati, suggerisce la chiave di lettura delle vicende rappresentate e lo fa, come in questo caso, additando sarcasticamente gli elementi che ne prefigurano l'infelice conclusione:

CHATO ¡Han visto y qué tiesa va!
Apenas volvió la cara.
¡Ay, tontilla, que no en vano
hija del viento te llamas!
(Parte primera, II, 2106-2109)

La vanità e la stoltezza che, agli occhi di Chato, contraddistinguono il personaggio di Semiramide, vengono enfatizzate e parodiate proprio attraverso il comportamento del *gracioso*, in particolare nel momento in cui, al seguito della fanciulla, si è recato egli stesso alla corte di Ninive, con la speranza di ottenere le gratificazioni ed i profitti in nome dei quali ha sacrificato, seppure in maniera beffarda, il proprio senso dell'onore. L'ingresso trionfale della protagonista nel palazzo reale di Nino si connota come la spettacolarizzazione dei suoi deliri di potere, un'autentica follia, tuttavia, che, per quanto ovvia, appare evidente soltanto a Chato e che

¹⁴⁶ Cfr. D. Rogers, «¡Cielos! ¿Quién en Ninias habla? The Mother-son Impersonation in *La Hija del Aire*», in *Bulletin of the Comediantes*, XX, N.º 1, 1968, pp. 1-4. Si rimanda anche a A. Cortijo Ocaña, «El mito de Macías en la literatura española. A propósito de *Porfiar hasta morir* de Lope de Vega», intr. a *Lope de Vega y Carpio, Porfiar hasta morir/Persistence until death*, Pamplona, EUNSA, Anejos de RILCE, 45, 2004, in particolare pp. 41-46.

Calderón traduce efficacemente attraverso il ricorso drammatico al valore simbolico e allusivo del travestimento¹⁴⁷.

CHATO ¿Quién no dirá que mi ama
 siempre trujo aquel adorno?
 Pues yo me acuerdo de cuando
 eran pellejos de un lobo.
 Pero como ésas, pellejas
 vemos hoy cubiertas de oro!
 (Parte primera, III, 2276-2281).

Gli abiti sfarzosi di Semiramide, emblema di un inganno ancora ben celato, mascherano, agli occhi innamorati del re e a quelli entusiasti del popolo, la sua effettiva natura ferina e dissimulatrice ma sembrano non sortire alcun effetto persuasivo sul *gracioso*, consapevole dell'indole pericolosa di colei che ormai, soltanto per puro interesse e con spirito utilitaristico, considera la sua nuova *ama*. Analogamente, il travestimento bizzarro di Chato, «vestido de soldado, ridículo, con espada y plumas», secondo le didascalie che ne annunciano l'entrata in scena, assurge a simbolo eloquente dell'assurdità e della scelleratezza della finzione messa in atto da Semiramide, un inganno che – secondo il *gracioso* – richiede non pochi sforzi per non essere miseramente smascherato ma che, allo stesso tempo, fonda la sua stessa inconsistenza sull'apparenza effimera di un'entità posticcia (Parte primera, III, 2334-2335).

Ma è nel finale della prima parte che è possibile riscontrare l'effettiva apertura di Chato alla dimensione del tragico, dal momento che assistiamo ad un complesso accostamento della dimensione tragica e di quella comica che, in maniera speculare, rappresentano rispettivamente l'aspetto sublime

¹⁴⁷ Cfr. J. Rubiera Fernández, «Función cómica y funciones dramáticas del gracioso en *La hija del aire*», in L. García Lorenzo (Coord.), *La construcción de un personaje: el gracioso*, Editorial Fundamentos, 2005, p. 236.

e quello dissacrante nei quali si coniuga la rivelazione della verità. Menón, infatti, punito per l'offesa che il suo amore irrinunciabile comporta nei confronti di Nino, è stato spogliato del suo riconoscimento come *valido de re* (nell'atto simbolico della consegna della spada) e ridotto alle misere sembianze di un mendicante; in questa sua nuova identità, privata delle apparenze e dei riconoscimenti umani, egli assume tutte le valenze simboliche che, dalla mitologia classica in poi, confluiscono nella figura esemplare del cieco, emblema di un sapere superiore ed ispirato che trascende l'illusorietà del mondo sensibile e prefigura la sacralità infallibile della conoscenza divina.

Merece la pena recordar la sugerente profecía que profiere Menón en *La hija del aire*, que cierra la primera parte del drama, por su valor programático, en cuanto reproduce el modelo de la tragedia griega no sólo por la transformación de todo el escenario, deslustrado por una horrible eclipse, anuncio de los cielos, sino también por lo que se refiere a la técnica de recitación que implica un cambio de la voz del actor que transforma al recitante en un vate¹⁴⁸.

La verità profetica che dirompe dal vaticinio di Menón, presagio doloroso della tragedia incombente, si coniuga, nella prospettiva drammaturgica di Calderón, ad un'altra verità, quella dissacrante e sarcastica pronunciata da Chato che, in quanto personificazione del comico nella sua accezione bachtiniana, osserva i segni del caos con cui l'universo annuncia un futuro di distruzione e rovina, e vi intravede un'immagine irriverente del cielo nel quale la battaglia assume le sembianze di un gioco violento e pericoloso:

¹⁴⁸ Cfr. E. Cancelliere, «Espacio y tiempo en el teatro de Calderón», in F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal, G. Gómez Rubio (Coords.), *Espacio, tiempo y género en la comedia española: actas de las II Jornadas de Teatro Clásico, Toledo, 14, 15 y 16 de noviembre de 2003*, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, p. 23.

CHATO La artillería del cielo
juega, y pierde, pues que gruñe.
(Parte primera, III, 3326-3327).

Lo scenario apocalittico con il quale si conclude la prima parte de *La hija del aire* – e sul quale il *gracioso* non manca di dirigere l'attenzione degli spettatori - sembra, solo in apparenza, contrastare con l'incipit maestoso della seconda, nel corso della quale il ricco simbolismo urbano che contraddistingue la descrizione di Babilonia viene adoperato più volte quale espediente scenico che traduce emblematicamente la smisurata arroganza dell'indole di Semiramide. La città, infatti, si erge maestosa sulle cime più alte d'Oriente e, pur poggiando su fondamenta terrene, si spinge superba fino alle alture proibitive dei cieli¹⁴⁹, gli stessi nei quali, il giorno in cui Nino la incoronava regina, Chato e Menón leggevano, ciascuno a suo modo, i segni minacciosi di una catastrofe ineluttabile, preludio delle future scelleratezze della protagonista.

Le problematiche e le conseguenze nefaste legate alle difficoltà di definizione dell'identità di Semiramide costituiscono, anche in questa seconda parte, il nucleo dell'azione drammatica e la causa determinante che sta alla base dell'infelice compimento della profezia. Come ha sottolineato Cancelliere, l'exasperata ricerca di se stessa si sviluppa, nella figura della protagonista, lungo due direttrici opposte: da un lato, una tendenza all'affermazione titanica della sua personalità ambiziosa che si coniuga agli aspetti più esasperati dell'erotismo e della malinconia femminile che si specchia nella sua solitudine narcisistica¹⁵⁰; dall'altro, un'incontrollabile

¹⁴⁹ Cfr. *Parte segunda*, I, 7-12e 359-370; III, 3074-3085.

¹⁵⁰ Sullo specchio come luogo della riflessione dell'Io e «figura di spossessamento di sé» si veda J. Starobinski, *La malinconia allo specchio*, trad. it., Garzanti, Milano, 1990, p. 26.

pulsione verso l'annullamento che si manifesta nel repentino bisogno di cercare il riparo confortante dell'oscurità e che si configura come il funesto preludio della sua distruzione finale, quella caduta rovinosa verso l'abisso dalla quale il vaticinio di Venere l'aveva messa in guardia¹⁵¹.

La mostruosità della protagonista, sulla quale Chato non aveva mancato di ironizzare in passato¹⁵², s'impone adesso in tutta la sua fatale pericolosità, in uno spaventoso manifestarsi di apparenze, sdoppiamenti ed inversioni sulle quali la stessa Semiramide si ritrova più volte a riflettere, consapevole dell'anomalo «yerro» della natura:

SEM. Es Ninias, según me dicen,
temeroso por extremo,
cobarde y afeminado;
porque no hizo sólo un yerro
Naturaleza en los dos,
si es que lo es el parecernos,
sino dos yerros: el uno
trocarse con su concepto,
y, el otro, habernos trocado
tan totalmente el afecto,
que, yo mujer y él varón,
yo con valor y él con miedo,
yo animosa y él cobarde,
yo con brío, él sin esfuerzo,
vienen a estar en los dos
violentados ambos sexos.
(Parte segunda, I, 419-434).

Le parole di Semiramide individuano con esattezza gli elementi dai quali si origina sua mostruosità, aspetti che già le parole di Menón, nella sua appassionata rievocazione dell'immagine della fanciulla, avevano lasciato intuire. Egli ne aveva tracciato, nella prima parte, un suggestivo ritratto

¹⁵¹ Si veda E. Cancelliere, «Traducir a Calderón», cit., p. 261.

¹⁵² Cfr. *Parte primera*, I, 791-794.

virtuale (II, 1421-1550) che, lungi dal conformarsi al modello rinascimentale di una figura femminile che rispondesse al canone neoplatonico della bellezza armonica e sublime, evocava, piuttosto, le sembianze conturbanti di un soggetto caotico, nel quale l'avvenenza sensuale e l'aspetto selvaggio connotavano emblematicamente la protagonista come un personaggio lontano dall'ideale della perfezione e incline, piuttosto, al disordine e agli eccessi¹⁵³. La mostruosa inversione dei sessi e delle personalità (secondo lo schema di una violenta contrapposizione dicotomica), insieme all'evocazione di una doppiezza che si fa, di lì a poco, motore dell'azione drammatica, costituiscono dei concetti fondamentali sui quali le battute di Chato non mancano di orientare l'attenzione del pubblico.

Il *gracioso* compare sulla scena a metà dell'atto primo, quando la furia vendicativa di Semiramide si è ormai abbattuta su Lidoro, condannandolo a un destino di umiliazione e schiavitù e sul quale dispone che sia compito esclusivo di Chato vigilare. Come apprendiamo dalle sue stesse parole, quest'ultimo è rimasto vedovo e, dopo essersi trasferito a Ninive al seguito della protagonista, con la speranza di un incarico prestigioso e di gratificazioni sociali e materiali che, tuttavia, non sono mai arrivate, è ormai un uomo vecchio e stanco che versa in condizioni misere e la cui unica mansione consiste nel fare da guardiano ai cani da caccia della regina. Il suo aspetto indigente e invecchiato contrasta simbolicamente con quello grandioso e trionfante della bella Semiramide, con la quale il *gracioso* tenta ancora di stabilire un rapporto di affinità e vicinanza:

¹⁵³ Cfr. E. Cancelliere, «El retrato como técnica poética en el teatro de Calderón», in I. Arellano (Ed.), *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, Kassel, Reichenberger, 2002, vol. I, pp. 277-290.

CHATO Aquí está Chato, señora;
que para seguirte agora
el temor no le embaraza
de la guerra, porque ya
sabía que habías de ser
la que había de vencer,
según declarada está
en tu dicha la Fortuna.
Y ¿qué razones más llanas
que, estando lleno de canas
yo, no tener tú ninguna,
siendo los dos de una edad,
cuarenta años más o menos,
y con sucesos tan buenos
yo como tú?
(Parte segunda, I, 640-654).

L'animo rancoroso e spietato di Semiramide si accanisce non solo sulla sorte di Lidoro, condannato ad essere incatenato come un cane alle porte del palazzo reale, ma sullo stesso Chato che, costretto a vigilare sulla prigionia del suo ostaggio, opportunamente la definisce «esta altiva, esta arrogante hija de su vanidad» (Parte segunda, I, 705-706).

Sul finire dell'atto primo, l'arrivo a corte di Ninias spezza, per un momento, gli equilibri del governo instaurato dalla regina la quale, in preda ad un narcisistico impulso vendicativo, sceglie precipitosamente la reclusione nel tentativo di suscitare la disperazione dei sudditi irricoscenti, affinché questi, consapevoli e rassegnati all'inefficienza e all'inadeguatezza del figlio, «temeroso por extremo, cobarde y afeminado» (Parte segunda, I, 420-421), la implorino di riprendere le redini del comando. Ed è in quest'occasione che Chato, autentica coscienza critica dotata di un acuto spirito d'osservazione che, nel suo caso, si esprime attraverso l'ingegnosità delle battute, interpone, fra il suo discorso e le azioni che si sviluppano sulla scena, la distanza oggettiva dell'parte, operando un distacco tale da permettergli di slittare, momentaneamente, dal

piano intradiegetico a quello extradiegetico. Come afferma, a tal proposito, Orozco Díaz,

Es forzoso suponer que en el obligado dirigirse al espectador y moverse hacia él y mirarle llamándole la atención, los gestos y movimientos del comediante subrayarían el aspecto cómico del aparte o del soliloquio con una intensa y desbordante expresividad grotesca. Es de señalar que este dirigirse a los espectadores, haciendo las observaciones sobre los hechos que ocurren en la escena, llega con Calderón en algunos casos a un extremo que supone el salirse totalmente del plano teatral de la ficción y colocarse en una situación crítica marginal, que hace irónica referencia o burla a lo establecido como práctica o regla general en la comedia¹⁵⁴.

Secondo una modalità drammatica che richiama alla memoria quanto avveniva già nell'antico teatro greco nel momento della parabasi, il *gracioso* si avvicina, plausibilmente, agli spettatori e si defila, in questo modo, per posizionarsi ai margini dell'azione drammatica, discostandosi dalle vicende rappresentate sulla scena e rivolgendosi, invece, al pubblico, per mezzo di un duplice slittamento che si materializza, allo stesso tempo, tanto sul piano della diegesi quanto su quello della prossemica.

CHATO Cuando niño no era Ninias,
a su madre parecido
tanto; aquel rostro y aquéste,
¿quién no dirá que es el mismo?
(Parte segunda, I,1035-1038)

Ella es, vestida de hombre
o yo he de perder el juicio.
(Parte segunda, I,1043-1044)

Lo de un huevo a otro no es nada,
que hay huevos no parecidos;
que unos se dan a dos cuartos,

¹⁵⁴ Cfr. E. Orozco Díaz, «Sentido de continuidad espacial y desbordamiento expresivo en el teatro de Calderón: el soliloquio y el aparte», in *Estudios sobre Calderón*, Ediciones Istmo, S.A., Madrid, 2000, Vol. 1º, p. 404.

y otros se pagan a cinco.
(Parte segunda, I,1051-1054)

La spiccata allusività agli aspetti più infimi del materialismo che connota, in particolare, l'ultima battuta di Chato che abbiamo citato, ci riporta nuovamente a quelle considerazioni che sono state fatte a proposito della concezione mercantilistica ed utilitaristica dei rapporti umani che contraddistingue il comportamento riprovevole di Semiramide. Sulla scia di queste osservazioni e forte, inoltre, dell'esperienza che ha vissuto in prima persona, il *gracioso* si sofferma più volte a riflettere su questo tipo di degenerazione morale e non manca di sottolinearne i segni dilaganti, non senza un'aperta vena polemica che tradisce, da parte di Calderón, la familiarità con un *topos* letterario ben noto come quello del *menosprecio de corte*. Ciò è evidente, in particolare, se si tiene conto della frequenza con cui ricorre, nelle battute di Chato, il campo semantico legato al compenso economico («recibo», «libranzas de renta»), una riflessione critica che il *gracioso*, da un lato, riconduce con sarcasmo alla corruzione che contraddistingue i rapporti umani nell'ambito dei palazzi di corte e, dall'altro, paragona alle altrettanto deprecabili indulgenze papali (cfr. Parte segunda, II, 1556-1560)¹⁵⁵.

Il momento che sancisce la rottura irreversibile fra Chato e Semiramide è ormai prossimo, seppure drammaticamente celato dietro le sembianze dell'inganno ordito dalla regina a discapito del figlio, in quanto, con la sola eccezione di Friso e Flora, tutti, compreso il *gracioso*, benché turbato dall'incredibile somiglianza fra madre e figlio, e abile osservatore

¹⁵⁵ Sulla polemica di Chato contro la corruzione, evidente dall'accostamento fra *jubileo* e *hacer las diligencias*, si rimanda alle osservazioni di G. Edwards nella sua edizione critica de *La hija del aire*, London, Tamesis, 1970, pp. 293-294.

nell'averla ribadita più volte, sono caduti nella trappola della menzogna. Semiramide, sotto le mentite spoglie di Ninias, rimprovera l'ignoranza di Chato e punisce in maniera oltraggiosa («Dale con los papeles») la sua stoltezza per aver osato pretendere un compenso che il suo infimo status sociale non gli avrebbe mai consentito:

SEM. Porque estas mercedes son
de los soldados que hayan
servido en la guerra, no
de los juglares que andan
en los palacios medrando,
hecho caudal la ignorancia.
Toma.

L'ironia tragica incombe, ancora una volta, sulla scena. Come abbiamo già avuto modo di dimostrare, quel desiderio di un'ascesa sociale che il *gracioso*, nella prima parte dell'opera, ingenuamente identificava con il miraggio ingannevole di incarichi prestigiosi e ricchi compensi, nell'ottica di un bizzarro rifiuto del rigido determinismo che lo emarginava nelle sfere più infime delle gerarchie sociali, prospettava, allo stesso tempo, una serie di analogie con il cieco delirio di potere della giovane Semiramide.

Il tragico epilogo della vicenda è ormai vicino. In fuga dalla città in lotta, il *gracioso* trascina le sue catene lontano dalla battaglia, nel tentativo di preservarsi e di sfuggire al pericolo, fingendosi deceduto.

Mentre (come vedremo in seguito) la morte di Clarín, ne *La vida es sueño*, da un lato, assume il valore emblematico della punizione che Dio infligge a coloro che si macchiano di tracotanza e sfidano le leggi divine e, dall'altro, assurge a simbolo di una tragicità esemplare che si compie magistralmente nell'atto per eccellenza della catarsi, il personaggio di Chato, invece, sconfinava nei territori del tragico mantenendo, al contrario, il suo statuto di figura *risible* portatrice, tuttavia, di una verità altrettanto importante.

Così come era accaduto al termine della prima parte, quando la tragicità del vaticinio pronunciato da Menón si era affiancata, completandosi, alla comicità beffarda del *gracioso* che assisteva al preannunciarsi minaccioso della catastrofe, anche adesso, il valore catartico della morte di Semiramide – che, simbolicamente, precipita dall’alto - convive sulla scena con la presenza di Chato, personaggio pusillanime alla disperata ricerca di salvezza, nient’affatto incline all’eroismo ed erede dell’animo codardo e pauroso dei suoi predecessori:

CHATO Ya no me tiendo,
 porque por aqueste monte
 bajar despeñado veo
 un hombre, y no es bien quitarle
 que él haga el papel del muerto.
 Cada uno a lo que toca
 acuda.
 (Parte segunda, III, 3227-3332).

Affine alla costruzione drammatica della personalità di Eusebio ne *La devoción de la cruz* è quella inerente al protagonista de *Las tres justicias en una*, opera la cui struttura presenta una serie di elementi fondamentali per la rappresentazione di un aspro conflitto tragico che oppone, con un alto grado di tensione che solo il pubblico è in grado di percepire nella sua totalità, il giovane Don Lope de Urrea all’autorità costituita dall’ambigua figura paterna. Ancora una volta, Calderón fa ricorso ad espedienti scenici estremamente significativi nell’ambito della diegesi, come l’utilizzo di oggetti simbolici che traducono con efficacia la dimensione dell’ironia tragica e che si fanno, allo stesso tempo, emblemi di una verità mascherata sì a fin di bene ma foriera, proprio a causa della menzogna con la quale è stata abilmente celata, di una catastrofe finale che riassume, in maniera paradigmatica, gli effetti devastanti di una responsabilità che non può

essere ricondotta soltanto all'azione insensata ed immorale di un unico personaggio ma che deve essere estesa, piuttosto, ad una dimensione collettiva, secondo la teorizzazione di Parker per il quale «esta concepción de una responsabilidad difusa, de la imposibilidad de limitar la culpa de una acción malvada a un solo individuo, es lo que hallamos en el corazón y el centro de la tragedia calderoniana».¹⁵⁶

Tanto Eusebio quanto don Lope vengono, dunque, presentati agli spettatori alla stregua di elementi perturbatori dell'armonia e dell'ordine sociale, la cui perversa condotta porta inevitabilmente verso una caduta inesorabile nell'abisso del caos e che si connota come un comportamento anarchico alla cui radice, tuttavia, va individuata non un'innata degenerazione del personaggio quanto l'effetto degli errori compiuti dal padre. Anche nel caso de *Las tres justicias en una* si ripresenta lo schema drammatico in base al quale il giovane protagonista, ignaro delle sua effettiva identità, matura, nel corso degli anni, un atteggiamento ostile e conflittuale nei confronti dell'autorità paterna, un comportamento che si accompagna ad un'esistenza da fuorilegge macchiata da una spiccata tendenza al crimine.

A proposito delle dinamiche tragiche dell'opera, osserva Parker:

We have again, in this very fine and moving play, the two factors in the strained situation of the Calderón family. Don Lope *hijo* becomes a criminal and meets with a tragic end because his rebelliousness was a reaction against the cold and stern character of the man who passes as his father, and because he was exposed to yhis un happy relationship by his real father, who by begetting him illegitimately had deprived him of his real home.¹⁵⁷

¹⁵⁶ Cfr. A. Parker, «Hacia una definición de la tragedia calderoniana», in J. Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón*, cit. p. 338.

¹⁵⁷ Cfr. A. Parker, «The father-son conflict» in D. Kong (Ed.), *The mind and art of Calderón: essays on the Comedia*, Cambridge, Cambridge University press, 1988, p. 77.

Nonostante Calderón dissemini, nel corso dell'azione, una serie di indizi che contribuiscono a ricostruire le origini effettive del protagonista, è solo nell'atto III, una volta intervenuta la figura del re – quale fattore determinante nella ricostruzione dell'ordine – che si chiariscono definitivamente i misteri che circondano il complesso personaggio di don Lope: questi è, infatti, figlio non di doña Blanca bensì di sua sorella e di don Mendo il quale, dopo aver abbandonato la giovane innamorata in seguito alla loro relazione clandestina, aveva sposato un'altra donna ed era partito per la Francia. Solo per dare un riscontro effettivo di quanto abbiamo appena affermato a proposito del nucleo drammatico dell'opera – incentrato, come si è detto, sull'aspro conflitto familiare fra padre e figlio – citiamo, a titolo d'esempio, parte di una battuta di quest'ultimo il quale, al cospetto di don Mendo, rievoca le vicende dell'infanzia e dell'adolescenza fino ad ammettere i suoi ultimi delitti, riconducendo l'origine delle proprie sventure nel comportamento disinteressato del genitore:

D. LOPE Contra la naturaleza,
ni un instante bien me quiso,
aborreciéndome aun cuando
son los enfados hechizos.
Crióme sin algún maestro,
cuyo desorden me hizo
más libre de lo que fuera,
a tener mis desatinos
quien los corrigiera, puesto
que al más crüel, más esquivo
bruto tratable le hacen
o el halago o el castigo.
(I, p. 679 b)¹⁵⁸

¹⁵⁸ A partire da questo momento, tutte le citazioni relative al testo della *Comedia* s'intendono estratte dal volume curato da A. Valbuena Briones, Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas, Vol I, Dramas*. Di volta in volta, si indicheranno la pagina e la colonna di riferimento.

Calderón traccia le coordinate dell'ironia tragica sulla quale si fonda l'intera struttura drammatica dell'opera accumulando, nella costruzione della personalità del giovane, più livelli di colpevolezza riconducibili, in primo luogo, al continuo disinteresse del padre, quindi alla menzogna di doña Blanca e don Mendo e, per finire, all'indole dello stesso don Lope il quale, rassegnatosi al suo destino, ammette, con grande sconforto, che «he llegado a la desconfianza de dejarme vivir sin esperanza, haciendo más insultos cada día; que es la desdicha mía que guardarme haciendo solícito sagrado de un delito otro delito» (I, p. 678 a). La sua colpa, pertanto, consiste non solo nell'aver arrecato pubblicamente un grave oltraggio all'autorità paterna, ma anche nella mancanza di fede e di speranza nei confronti della grazia divina, abbandonando, in questo modo, ogni possibilità di salvezza perché convinto – come accade al protagonista de *El condenado por desconfiado* – di avere un destino ormai segnato.

Fatte queste debite premesse circa le complesse dinamiche drammatiche che presiedono alla costruzione dell'azione tragica, occorre adesso analizzare le modalità d'inserimento della *figura del donaire* nel contesto della nostra pièce. Il personaggio di Vicente, fedele *criado* del giovane don Lope, si caratterizza in quanto presenza comica convenzionale la cui codificazione risponde alle istanze risibili che contraddistinguono la costruzione del *gracioso* nell'ambito della drammaturgia aurea.

Figura perfettamente integrata all'interno delle dinamiche che strutturano e regolano gli sviluppi della diegesi, Vicente attraversa senza interruzioni l'intero corso dell'opera e funge, in primo luogo, da contrappunto ironico ed oggettivo rispetto alle vicende riconducibili all'azione principale. Vediamo, ad esempio, l'ultima scena dell'atto I, quando, al seguito del protagonista, s'intrufola in sua compagnia nell'appartamento di doña Blanca, per farle visita durante la notte ed all'insaputa del marito. I due non

sanno, tuttavia, che la stanza è ormai adibita a dormitorio della giovane doña Violante, con la quale s'imbattono insieme alla sua *criada* Elvira:

LOPE ¿Ves una mujer...
VIC. Y aun dos.
LOPE ... que con bizarro desprecio
 de las galas se despoja,
 como sobrados trofeos,
 como añadidos despojos
 de su hermosura, diciendo:
 mejor que Palas armada,
 desnuda avasalla Venus?
VIC. Ya lo veo, y si esto dura,
 de aquí a un poquito tendremos
 lindo rato.
LOPE ¿Quién será?
VIC. Mi madre será, supuesto
 que no es la tuya.
LOPE Turbado
 a verla el rostro me atrevo.
VIC. Yo también.
LOPE Y a ver si oigo
 lo que habla. Pisa más quedo.
VIC. ¿Qué más quedo? Si pisara
 las gradas de un monumento,
 aun no ajara los velillos.
 (I, p. 686 a-b)

La codificazione convenzionale della figura del *gracioso* si può individuare facilmente se si presta attenzione alla costruzione dell'elemento risibile per mezzo del ricorso alla comicità di carattere e di situazione. Vicente, compagno fedele delle avventure di don Lope, ne conosce le vicissitudini e si prende spesso la libertà di commentarle con ironia: così accade, ad esempio, alla vista delle due fanciulle che, secondo il punto di vista malizioso del *gracioso*, si offrono fortuitamente alla loro portata quale piacevole intrattenimento notturno. Afferma, a tal proposito, Benabu: «true to the *gracioso* tradition, his thoughts on first seeing Elvira are crudely if

amusingly concupiscent and contrast strikingly with the high sentiments espresse by the *galán*»¹⁵⁹.

Il vivace scambio di battute fra *galán* e *criado* suscita l'ilarità del pubblico poiché, in primo luogo, sfrutta l'immagine stereotipata di quest'ultimo, la cui indole lussuriosa fa risaltare, per contrasto, l'idealismo della concezione amorosa del protagonista il quale, al cospetto della bellezza di doña Violante, ne compara la grazia e lo splendore alla magnificenza delle divinità pagane e, in secondo luogo, perché, grazie all'espedito teatrale della scena notturna, amplifica la comicità dei loro gesti. Quest'ultimo aspetto, fondamentale nell'ambito del sottotesto mimico-gestuale, viene enfatizzato attraverso le parole di Vicente il quale, per ribadire la presunta leggiadria dei propri movimenti, adopera una similitudine per mezzo della quale equipara il pavimento della stanza ai gradini di un monumento, facendo riferimento ai «velillos», delicati tessuti d'argento con i quali era consuetudine ricoprirne le superfici.

La comicità linguistica del *gracioso*, inoltre, ne restituisce la ben nota caratterizzazione in quanto *hombre de humor*: è in queste vesti, infatti, che egli si presenta al cospetto dell'anziano don Lope, omonimo padre del protagonista che, per intercessione di don Mendo, *Justicia Mayor* del sovrano, può finalmente abbandonare la sua condotta criminale e tornare a vivere nella casa dei genitori, dalla quale era fuggito per le sue malefatte:

VIC. ¿Darásele ahora licencia
 a un ermitaño del diablo,
 que ha vivido entre dos peñas,
 haciendo en servicio suyo
 muchísima penitencia,

¹⁵⁹ Cfr. I. Benabu (Ed.), *On the boards and in the bress: Calderón's Las tres justicias en una*, Kassel, Reichenberger, 1991, pp. 48-49.

para llegar a besar
tu mano?

LOPE PADRE ¡Qué buena pieza!
 ¿Vos también venís?

VIC. Si soy
 el cojín de esta maleta,
 la silla de este cojín,
 y de esta silla la bestia,
 ¿no era preciso, señor,
 que donde viniere venga?

LOPE PADRE Con tan buena compañía
 segura traerá la enmienda.

VIC. ¿Ves que te parece mala?
 Pues ¡por Cristo, que no es buena!

LOPE PADRE No juréis.

VIC. Rezagos son
 que me han sobrado de aquella
 mala vida. Vos, señora,
 permitidme que me atreva,
 si no a besaros la mano,
 a besar la feliz tierra
 que pisáis.
(II, p. 688 a)

Vicente – memore del suo recente passato da bandito – si apostrofa come un «ermitaño del diablo», per via dei crimini compiuti nelle campagne che hanno costretto lui ed il suo padrone a rifugiarsi come eremiti nei dintorni di Zaragoza e definisce il loro rapporto di assoluta complicità come se si trattasse di due elementi legati da un rapporto di complementarità che il *gracioso* esprime attraverso quelli che Benabu definisce «a series of outrageous comparisons, how his master and he are two of a kind»¹⁶⁰. Il registro linguistico insolente – caratterizzato, in maniera emblematica, per mezzo delle imprecazioni e dei giuramenti – viene giustificato, da parte di Vicente, come fosse una sorta di infimo residuo, la traccia di una condotta immorale «de aquella mala vida».

¹⁶⁰ Cfr. I. Benabu (Ed.), *On the boards and in the bress: Calderón's Las tres justicias en una*, cit., p. 49.

Ma l'aspetto che più contraddistingue l'indole *donairosa* del personaggio è di certo il suo comportamento ipocrita ed ambiguo nei confronti delle donne: infatti, il ridicolo ménage à trois fra Vicente, Elvira e Beatriz si propone alla stregua di un bizzarro parallelismo drammatico nei confronti delle vicissitudini sentimentali che caratterizzano gli innamoramenti del giovane don Lope il quale, costretto alla clandestinità per avere ucciso il fratello di doña Estefanía, è ora passato al corteggiamento di doña Violante, incurante dei pericoli che questa situazione può comportare, proprio come non manca di fargli notare il fedele *criado*, affermando: «Considera, señor, que hoy hemos venido escapados de una y buena; no nos metamos en otra igual por Violante bella» (II, p. 690 b).

Sfruttando, inoltre, il supposto sentimentalismo dell'ultima *hazaña amorosa* del gaán, il *gracioso* ricostruisce, con toni ridicoli, il suo accidentale incontro con Beatriz, cercando di farlo passare per una presunta impresa temeraria:

- VIC. ¡Ay, Beatriz,
qué de cuidados me cuestas!
- BEA. Bueno es eso para haber
dos mil meses que te espera
mi amor, y no haber venido
a dar por acá una vuelta.
- VIC. ¿Cómo no? Pues ¿no venimos
mi amo y yo una noche de estas
pasadas, y nos entramos
como en nuestra casa mesma,
en el cuarto de don Mendo,
donde con Violante bella
a medio destocar dimos,
donde hubo el "detente, espera,
sombra, ilusión" con su poco
de desmayo y pataleta?
- BEA. Calla, calla; no me cuentes
lancecitos de novela.
- VIC. ¡Pluguiera a mi Dios, Beatriz!
Pues con eso no estuviera
tal mi amo que no es

no-vela, sino sí-vela;
pues ni dormir ni comer
a ninguna hora me deja,
hablando siempre en si estaba
más hermosa, más perfecta
desmelenada que no
melenada su belleza.
(II, 689 b)

La comicità linguistica delle battute pronunciate da Vicente sfrutta in modo ingegnoso l'espedito convenzionale della parodia: in primo luogo, il personaggio mette in scena – si suppone anche con il supporto della mimica – i momenti più rocamboleschi di quella notte in cui con don Lope si erano intrufolati nella stanza di doña Violante credendo, invece, di trovarvi la madre del protagonista e, in seconda istanza, il *gracioso* sfrutta le potenzialità espressive del termine «novela» e le piega alle sue esigenze, trasformandolo in una sorta di compendio simbolico delle sue sventure (la «vela» è appunto la veglia notturna) in quanto il repentino innamoramento di don Lope provoca una serie interminabile di sospiri e malinconie del giovane che non danno alcuna tregua al povero Vicente e gli impediscono perfino di riposare.

Ancor più esilarante è, tuttavia, l'utilizzo di un *topos* ricorrente nella caratterizzazione del *papel risible*, quello relativo alla *burla contra las mujeres*. Il *ménage à trois* cui accennavamo pocanzi si sviluppa sulla base di un comportamento assolutamente ipocrita e dissimulatore da parte di Vicente il quale, non volendo rinunciare a godere dei favori di nessuna delle due fanciulle, fa credere a ciascuna di loro di disprezzare l'altra, rendendo credibile il suo presunto ribrezzo inventando una serie di difetti inammissibili che, com'è naturale, non corrispondono affatto alla realtà:

VIC. ¡Ay, Beatriz, y si tú vieras,

como yo, a la tal Elvira,
 qué pocos celos te diera
 su hermosura!
 BEA. Pues ¿por qué?
 VIC. Porque es la sierpe Lerneá
 en carne humana. Ella estaba,
 como ya tan tarde era
 y no esperaba visita,
 quitada la cabellera.
 BEA. ¿Quitada?
 VIC. Quitada a cercén.
 BEA. Luego ¿es calva?
 VIC. Calvatuena.
 Fuera de esto, no tenía
 tan cabal como debiera
 del estuche de la boca
 la necesaria herramienta.
 BEA. ¿Aquella moza tan moza,
 dientes postizos?
 (II, pp. 689 b- 690 a)

Per ridimensionare la gelosia di Beatriz, il *gracioso* le fa credere che l'aspetto di Elvira sia mostruoso e raccapricciante come quello dell'Idra di Lerna – che uccideva per mezzo del sangue e del fiato, letali per il veleno in essi contenuto – e di avere smascherato, proprio quella notte, il segreto che la sua apparente bellezza nasconde: oltre ad averla sorpresa «quitada la cabellera» e, dunque, completamente calva, la *criada* di doña Violante sarebbe stata addirittura senza denti e, vista la tarda ora, priva della «necesaria herramienta».

All'inganno ridicolo ordito per ingannare Beatriz, Vicente ne inventa uno simile ai danni di Elvira:

VIC. ¿Yo a Beatriz? Si tú supieras
 quién es Beatriz, no creyeras
 tal.
 ELV. ¿Por qué?
 VIC. Porque no dudo
 que en Libia o Hircania pudo
 ser molde de vaciar fieras.
 ¿Ves todo aquel exterior

boato con que brilla? Pues
 hablada de cerca, es
 pestilencial el olor
 de su boca. Y lo peor
 no es esto, con ser tan malo.
 Cosas hay que no señalo,
 -porque a mujeres no enojo-
 mas tiene de vidrio un ojo
 y la una pierna de palo.
 ELV. Mientes; que no puede ser.
 VIC. Mírala tú con cuidado;
 verásla ranquear de un lado,
 y de otro lado no ver.
 (II, p. 692 b)

Ancora una volta, il *gracioso* ricorre all'iconografia mostruosa della mitologia classica, alludendo alla ferocia leggendaria di alcuni animali esotici come, ad esempio, le tigri dell'Ircania¹⁶¹, sul cui modello sarebbe stata plasmata la figura di Beatriz. Mentre Elvira era stata descritta come una finta bellezza, afflitta da una precoce calvizie e costretta ad utilizzare una dentiera, della seconda si mettono in ridicolo non solo l'alito cattivo, ma anche due imperfezioni fisiche insospettabili come la presenza di un occhio di vetro e quella di una gamba di legno, difetti dei quali è possibile rendersi conto se – come non manca di puntualizzare Vicente – la si osserva con attenzione per riuscire a smascherare la parziale cecità e l'andamento zoppicante.

¹⁶¹ Il termine «ircano», secondo l'enciclopedia Treccani, rimanda all'Ircania, «regione dell'antica Persia, nota nell'antichità e ricordata nella poesia italiana d'ispirazione classica per la sua montuosità e boscosità e per l'abbondanza di tigri che la popolavano e che si dicevano ferocissime (di qui le espressioni selva i., tigre i., con valore antonomastico): *te l'onda insana Del mar produsse e 'l Caucaso gelato, E le mamme allattâr di tigre ircane* (T. Tasso); *mare, onda ircana*, poet., il mar Caspio, in quanto confinante con l'Ircania: *declinando Da l'iperborei Sciti a l'onda ircana* (Ariosto)». Celebri sono alcuni versi dell'*Eneide* di Virgilio nei quali Didone, accusando Enea di ferocia e crudeltà nei suoi confronti, lo insulta sostenendo che è stato allattato dalle tigri dell'Ircania (Virgilio, *Eneide*, IV, vv. 365-367).

La costante fedeltà del *gracioso* nei confronti del giovane don Lope si mostra provvidenziale in più occasioni, in particolare quando il protagonista viene sfidato a duello da don Guillén, un pretendente di doña Violante che rivendica il diritto esclusivo di corteggiarla e accusa l'amico di averne tradito la fiducia. Vicente, per mascherare le intemperanze del *galán* ed occultare l'origine effettiva del diverbio che ha richiamato l'attenzione degli altri personaggi, finge di essere stato lui a provocare l'accesa reazione di don Lope per una banale questione di denaro.

Alle insistenti richieste di spiegazioni da parte di doña Blanca e di doña Elvira, il *criado* s'intromette continuamente, ripetendo più volte la battuta «ha mucho que no reñimos», e sfruttando, in questo modo, il facile pretesto della ben nota irascibilità del giovane, alla luce della quale il fragore del litigio avrebbe avuto una giustificazione plausibile.

L'improvvisa separazione fra *amo* e *criado* avviene però poco dopo, quando l'insanabile conflitto tragico che condiziona la relazione fra padre e figlio raggiunge l'apice della violenza in quanto il protagonista, accecato da uno stato d'animo furioso, colpisce il padre facendolo cadere a terra, dando vita, secondo le parole di Valbuena Briones, ad un vero e proprio «coup de théâtre en el que el padre desmiente en público al hijo – ofensa grave según la convención del honor – y este a su vez bofetea al padre, insulto tremendo en el que se ha roto, de forma aparatosa, la ley del respeto filial»¹⁶².

All'inizio dell'atto III, Vicente si presenta sulla scena irrompendo con un'esuberanza verbale che ne traduce lo stato d'animo alterato rispetto agli episodi precedenti. Come afferma Benabu, infatti,

¹⁶² Cfr. A. Valbuena Briones, Nota preliminar a *Las tres justicias en una*, in Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas, Vol I, Dramas*, cit., p. 675.

Vicente's humor has sources and the change in his mood reflects the changes which occur during the act. He is annoyed with all the characters: with Lopes senior and junior for overreacting, with Blanca because she seems desperate, with Mendo because he arrests don Lope and Lope senior for showing so much interest in the case, and finally with Elvira herself because she shows no affection for him¹⁶³.

La comicità esilarante del *gracioso* esplode quando l'oggetto sul quale si concentra la violenza verbale delle sue burle e dei suoi assurdi *disparates* diviene proprio il gesto simbolico del «bofetón»:

ELV. ¿Estás borracho?
VIC. ¡Pluguiera a Dios!
ELV. ¿Con el rey?
VIC. Sí; porque, habiéndome dado
a mí dos mil bofetones,
ninguno tomó a su cargo;
y por uno, que a otro dieron,
se muestra tan indignado.
Que diz que echa por los ojos
basiliscos, sin milagros.
Y finalmente lo voy
contigo.
(III, p. 703 b- 704 a)

Il ceffone ricevuto dall'anziano don Lope assurge a simbolo drammatico estremamente significativo, tanto nell'economia della diegesi quanto al livello del sistema ideologico sul quale poggia l'intero edificio teatrale della tragedia. In questo caso, la funzione comica svolta dal personaggio di Vicente è quella di costruirsi alla stregua di contrappunto ridicolo e beffardo dell'offesa subita dal presunto padre del protagonista. Il riferimento risentito ai «dos mil bofetones» incassati dal *gracioso* anticipa, non senza una nota di paradossale ironia tragica, l'ovvia conclusione degli

¹⁶³ Cfr. I. Benabu (Ed.), *On the boards and in the press: Calderón's Las tres justicias en una*, cit., p. 49.

inganni orditi da questi ai danni di Elvira e Beatriz, ignare entrambe delle menzogne rifilate loro da Vicente affinché nessuna potesse recriminargli in alcun modo le sue supposte attenzioni rivolte all'avversaria. Il finale – per certi aspetti scontato – di questo ridicolo ménage à trois risponde alle codificazioni convenzionali della bastonatura:

ELV. Este pícaro...
BEA. Este infame...
ELV. Este vil...
BEA. Este picaño...
ELV. ...tiene la culpa.
BEA. ...pues tenga
la pena.

Péganle.

VIC. Damas, a espacio.
ELV. Gente viene.
BEA. Pues dejemos
este negocio empezado.
VIC. Luego ¿piensan acabarle?
ELV. Y las dos ¿cómo quedamos?
BEA. Amigas.
(III, p. 704 b)

La presenza risibile di Vicente – fatta eccezione per un paio di sporadiche battute sul finire della *comedia* che, ad ogni modo, non sono finalizzate a suscitare nel pubblico una particolare ilarità – si è ormai esaurita. La sua costruzione convenzionale, come abbiamo visto, risponde alla tradizionale codificazione drammatica della comicità che si dispiega a più livelli, da quello linguistico a quello di carattere, passando per il fondamentale componente mimico-gestuale della recitazione che costituiva un elemento indispensabile nella messinscena dell'agente comico. La presenza del *gracioso* in quest'opera dal marcato carattere tragico – che si risolve nella catastrofe finale della morte cui è destinato il protagonista per volere del re – seppure prevede una sua costante interazione, nel corso dell'azione, con

la maggior parte dei personaggi presenti sulla scena, tuttavia non assume in nessun momento una funzione indispensabile nell'economia della diegesi.

Per quanto concerne il nucleo dell'azione drammatica sul quale è incentrata *La niña de Gómez Arias*, esso è riconducibile alle peripezie di un personaggio tragico affine al ben noto modello del Don Juan, come in parte accade anche nel caso de *Las tres justicias en una*, *La devoción de la Cruz* e *El purgatorio de San Patricio*, i cui protagonisti si caratterizzano – come abbiamo visto – sulla base di una condotta etica e morale dedita ai vizi del gioco ed alle disavventure scandalose e dissolute della seduzione.

Per quanto riguarda la figura di Gómez Arias, è innegabile che nella sua ideazione confluiscono, allo stesso tempo, due immediati riferimenti teatrali, quello all'omonima opera di Vélez de Guevara (1614 c.a.) e quello al *Burlador de Sevilla* di Tirso de Molina (1630)¹⁶⁴. Come afferma, a tal proposito, Cao, «nos encontramos, pues, con una reinterpretación mítica acaecida cuando el mito es todavía reciente, y por tanto flexible, vulnerable y no oculta en este respecto Calderón su deseo de decostruirlo o lo que es lo mismo, de restarle al mismo sus cualidades positivas»¹⁶⁵.

All'origine della costruzione drammatica de *La niña de Gómez Arias* è possibile rintracciare un fondamento popolare della vicenda in essa rappresentata, dal momento che esiste un evidente riferimento ad un *cantar proverbializado* ben noto all'epoca di Calderón – tanto all'interno della lirica tradizionale quanto in quella colta – e nel quale si cantavano le

¹⁶⁴ Si veda M. McKendrick, «Men behaving badly. Calderón's *La niña de Gómez Arias* and the representations of language», in *Identities in crisis: essays on honour, gender and women in the Comedia*, Kassel, Edition Reichenberger, 2002, in particolare pp. 215-217.

¹⁶⁵ Cfr. A. F. Cao, «La mujer y el mito de don Juan en Calderón. *La niña de Gómez Arias*», in L. García Lorenzo (coord.), *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro* (Madrid, 8-13 de junio de 1981), Madrid, CSIC, 1983, Vol. 2, p. 841.

infelici vicende amorose di una fanciulla miseramente abbandonata dal suo crudele seduttore: «Señor Gómez Arias, doléos de mí, soy mochacha y niña y nunca en tal me vi»¹⁶⁶. Su questo fenomeno, puntualizza Canavaggio:

Según ha sido señalado, el proceso de proverbialización de este cantar, patente desde el siglo XVI, había llegado a cargar la figura de la niña de un valor irónico o burlesco, convirtiéndola en prototipo de la mujer fogueada que afecta inocencia: recuérdese, entre otros ejemplos, la cita que Cervantes, en *El viejo celoso*, pone en boca de Cristina, en el momento en que ésta se burla de los aspavientos de doña Lorenza¹⁶⁷.

Come ha già messo in evidenza Gutiérrez Carbajo, inoltre, ci troviamo in presenza di un motivo popolare le cui diverse varianti ricorrono più volte all'interno della drammaturgia calderoniana¹⁶⁸. Ciò che ci preme mettere in risalto, tuttavia, non sono le differenze o i punti in comune fra le opere in questione, quanto piuttosto disegnare un profilo del personaggio calderoniano e rintracciare, nell'ambito dell'azione drammatica ed all'interno delle dinamiche che ne regolano l'intreccio, le modalità d'inserimento del *gracioso* e le sue principali funzioni nella pièce.

La comparsa sulla scena di Gómez Arias viene immediatamente caratterizzata per mezzo degli interventi ironici del *criado* Ginés il quale, all'interno di un vivace dialogo con il protagonista, ne mette in evidenza, innanzitutto, il misero status sociale, quindi si sofferma, non senza toni burleschi, sulle peculiarità negative della sua indole impertinente e del

¹⁶⁶ A proposito di questo *cantarillo*, Alatorre sostiene che il verso finale è stato inserito all'interno della *Lozana andalusa* con il significato proverbiale al quale abbiamo appena accennato e, in seguito, nel commediografo portoghese Ferreira de Vasconcellos (*Aulegrafia* II, f. 47), nel *Crotalón*, nell'*Estebanillo González* e ne *La pícara Justina*. Cfr. M. Frenk Alatorre, «Refranes cantados y cantares proverbializados», in *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 15, 1961, p. 166.

¹⁶⁷ Cfr. J. Canavaggio, «Calderón entre refranero y comedia: de refrán a enredo», in L. García Lorenzo (Ed.), *Calderón: Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*. (Madrid, 8-13 de junio de 1981), Vol. I, cit., pp. 391-392.

¹⁶⁸ F. Gutiérrez Carbajo, «Mitología y popularismo en Apolo y Climene», in I. Arellano (Ed.), *Calderón 2000, Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, Vol. II, cit., pp. 231-232.

comportamento sconsiderato. All'iniziale battibecco fra i due personaggi – incentrato su una breve successione di screzi dal sicuro effetto comico – segue la richiesta, da parte di Gómez Arias, di conoscere con esattezza tutti i difetti che il *gracioso* lo accusa di avere, secondo le ben note dinamiche convenzionali di un rapporto estremamente confidenziale fra i due:

GIN. Pues vamos haciendo cuenta.
Primeramente eres pobre.

GÓM. ¿Ser pobre es impertinencia?

GIN. Pues, ¿qué cosa hay más impertinente
que la pobreza?

GÓM. ¿Fáltate algo en mi servicio?

GIN. No, señor; mas considera
cúanto aflige el pensar hoy
de dónde mañana venga.
Sobre pobre, eres soldado.

GÓM. ¿Y es mala profesión esa?

GIN. Yo no te digo que es mala;
mas dígame que no es buena
en cuanto a mí, que soy hombre
que aborrecí una belleza
que me adoraba de balde,
por llamarse Ulana Guerra.
Sobre soldado, ¿tahur eres?

GÓM. ¿No quieres que me entretenga?

GIN. Sí quiero, pero no quiero
que tan a mi costa sea,
que no me des cuando ganes,
y que me des cuando pierdas.
Tu barato para mí
es caro, pues cosa es cierta
el andar de vuelta yo,
en no andando tú de vuelta.
Sobre tahur eres hombre
que de alentado te precias,
tanto que estando acostado,
a medianoche, aunque llueva,
te volverás a vestir
por reñir una pendencia...

O dígalo el caballero

que herido en Granada dejas.
(I, pp. 794 b- 795 a)¹⁶⁹

Ad una iniziale ricognizione dei difetti di Gómez Arias si riconducono, pertanto, l'indigenza economica, la professione del soldato ed il vizio del gioco d'azzardo. Se le prime due accuse vengono motivate, da parte del *gracioso*, ricorrendo a giustificazioni ordinarie quali una sommaria e non ben definita incertezza del domani ed un'innata avversione nei confronti di qualsiasi espressione di violenza (riferimento esplicito ed ironico all'indole *miedosa* del personaggio), quella di essere un «tahir», un baro dunque, viene descritta con toni maggiormente enfatici e ridicoli, riportandone gli effetti più negativi sull'esistenza e sull'integrità fisica dello stesso Ginés. L'aspetto *chistoso* del discorso di quest'ultimo sfrutta il rinomato ricorso convenzionale alla spiccata ingegnosità linguistica del personaggio il quale, giocando sull'ambivalenza semantica del verbo «dar», mette in evidenza le contraddizioni insopportabili del soldato dal momento che, quando questi incassa una vincita, non elargisce nulla al *criado* («que no me des cuando ganes»), contravvenendo alla consuetudine del «barato» (una sorta di mancia che il giocatore elargiva agli amici) e, al contrario, quando esce perdente dalle bische clandestine, sfoga tutto il suo risentimento sul malcapitato Ginés («que me des cuando pierdas»).

L'anfibologia di fondo sulla quale si costruisce l'ambiguità del discorso del *gracioso* è ancor più evidente nella seconda parte della battuta del personaggio, interamente costruita per mezzo di un duplice gioco di parole incentrato sul termine «vuelta»: quando Ginés «anda de vuelta», significa

¹⁶⁹ A partire da questo momento, tutte le citazioni relative al testo della *Comedia* s'intendono estratte dal volume curato da A. Valbuena Briones, Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas, Vol I, Dramas*. Di volta in volta, si indicheranno la pagina e la colonna di riferimento.

che si mette a giocare «a baraja», sollevando la carta per conoscerne il seme e fare la sua puntata; anche nel momento in cui ottiene la vittoria, ne consegue, in ogni caso una perdita, perché il *gracioso* è costretto, suo malgrado, a cedere la propria vincita al soldato, secondo la consuetudine del «barato»¹⁷⁰.

Ciò che, inoltre, contribuisce a peggiorare ulteriormente la situazione, è il carattere rissoso ed irascibile del protagonista che non manca, in nessuna occasione, di raccogliere le provocazioni altrui e sfidare a duello gli avversari. Per di più, la battuta del *gracioso* costituisce un ottimo pretesto – dal punto di vista della tecnica drammatica – per inserire un’importante allusione all’ultimo scontro violento avvenuto a Granada, proprio a causa di una dama, fra lo stesso Gómez Arias e un tale don Félix, pretendente di quest’ultima, un duello in occasione del quale il gentiluomo che lo aveva sfidato era rimasto ferito a morte (così almeno credono Ginés e il suo *amo*). Ma il culmine dell’impertinenza rimproverata al giovane sarebbe – secondo l’opinione del *gracioso* – la facilità con cui questi s’innamora di qualsiasi fanciulla egli incontra durante i suoi spostamenti:

GIN. Hombre eres...
GÓM. No te detengas.
GIN. ... tan ruin ...
GÓM. ¿Qué?
GIN. Que te enamoras,
 que es la última vileza
 que hacen los hombres honrados.
GÓM. ¡Qué loco!
[...]
GIN. Que quiera un hombre, señor,
 a una mujer no te niega

¹⁷⁰ Si rimanda a M.I. Chamorro Fernández, *Léxico del naipes del Siglo de Oro. Juegos, gariteros, gansos, abrazadores, andarríos, floeos, fullerías, fulleros, guiñones, maullones, modorros, pandilladores, saladores, voltarios y ayudantes de las casas de tablaje*, Gijón, La Trea, 2006 e B. J. García García, *El ocio en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones AKAL, 1999, in particolare pp. 22-27.

mi labio que es natural
filosofía secreta,
que hasta los brutos la saben,
sin que los brutos la aprendan.
Que quiera al cabo del año
a dos, como las dos sean,
por vanidad una hermosa,
y por capricho otra fea,
vaya; mas que quiera
cuantas mujeres mira, y que apenas
llegue a un lugar, cuando ya
amor en el lugar tenga,
es mucha filosofía.
(I, p. 795 a-b)

In questa seconda parte del dialogo fra i due personaggi, Calderón lascia trasparire – seppur con toni ironici – il nucleo drammatico intorno al quale si sviluppa il conflitto tragico dell’opera e la costruzione del cui significato da parte del pubblico è, inoltre, verosimile che potesse avvenire grazie al fondamentale riferimento tematico offerto dal *cantar proverbializado* al quale abbiamo accennato all’inizio. L’interrelazione fra quest’ultimo e la *Comedia* in questione, pertanto, non si limiterebbe ad un mero recupero formale del patrimonio folkloristico riconducibile alla tradizionale cultura orale, ma sfrutterebbe in modo efficace le competenze degli spettatori, sulla base delle quali è plausibile ipotizzare una ricostruzione a priori delle vicende che si fonda sul consapevole riconoscimento delle affinità esistenti fra il rimando alla dimensione *cancioneril* e la contingenza della diegesi. Possiamo, inoltre, affermare che lo spiccato *donjuanismo* di Gómez Arias costituisce una fonte inesauribile di costanti allusioni al comportamento irrazionale ed immorale del protagonista il quale, una volta ottenuto il favore delle fanciulle che corteggia, le seduce con l’illusoria promessa del matrimonio, senza naturalmente prestare mai fede alla parola data. L’ovvia conseguenza delle avventure sregolate e pericolose di Gómez Arias è – come ha potuto più volte sperimentare a sue spese lo stesso Ginés

– il rischio continuo di incorrere in spiacevoli situazioni dalle quale è poi difficile uscire incolumi; in una di queste occasioni, ad esempio, i due personaggi, poco dopo essere giunti a Guadix, si sono nascosti in casa di Dorotea dove, per caso, si sono imbattuti non solo in don Luis, il padre della fanciulla, ma addirittura nell'ultimo rivale del soldato che, come abbiamo detto pocanzi, era stato erroneamente ritenuto morto. Alla vista dei due potenziali nemici, il *gracioso* si rivolge con timore a Gómez Arias il quale – propenso ai combattimenti e sempre pronto a battersi in duello – lo sprona domandandogli: «¿Dos no somos para dos?», battuta alla quale Ginés, in virtù di quella codardia che lo caratterizza secondo la ben nota codificazione tradizionale del *papel risible*, può solo rispondergli: «No, señor; tú eres no más» (I, p. 798 a).

La fedeltà del *criado* nei confronti del protagonista si mantiene costante nonostante il comportamento di quest'ultimo susciti non poche riserve da parte di Ginés il quale, tuttavia, si spende in prima persona per tutelare il proprio *amo* ed accorrere in suo soccorso tutte le volte che gli è possibile farlo sfruttando le risorse più caratteristiche della *figura del donaire*, fra cui una spiccata abilità nella finzione, come quando s'improvvisa ferito a morte durante uno scontro al buio fra don Félix e lo stesso Gómez Arias:

DOR. ¡Cielo! ¿En qué ha de parar esto?
GIN. ([Ap.] Yo lo diré)
 Muerto soy.
D. FÉL. ([Ap.] Huiré, pues le dejo muerto,
 y a los ojos de su dama
 airoso y vengado vuelvo.) *Vase*
D. LUIS Traed luces.
CRIADO Ya están aquí.
D. LUIS ¿Quién fue el infeliz?
GIN. Yo pienso
 que lo era; ya no lo soy,
 pues fue esparcirlos mi intento.
 (II, p. 804 b)

Il successivo rapimento di Dorotea conduce, in maniera inesorabile, al suo successivo abbandono, dal momento che la seduzione di una fanciulla priva quest'ultima di ogni suo fascino, ed è per questo motivo che si rende necessario sbarazzarsene nel minor tempo possibile perché, stando a quanto lo stesso Gómez Arias afferma, «cuanto gusto liberal me ofreció Amor al mirarla, me lo negó al conseguirla» (II, p. 806 b). È a partire dal crudele abbandono di Dorotea che il *gracioso* consolida l'importante funzione drammatica di una coscienza morale per il protagonista il quale, infastidito dagli scrupoli insistenti di Ginés e dalla sua compassione nei confronti della sventurata fanciulla, finisce con il recriminare sul disappunto del *criado* e lo minaccia di ucciderlo se non si convincerà ad andare via:

GÓM. ¿Ahora me sacas
moralidades? Camina.
¿Qué te detienes?
GIN. Repara,
señor, en que es tu crueldad
mayor que...
GÓM. ¿La voz levantas?
GIN. No; mas digo que es acción
indigna de ti que hagas
traición tal a una mujer
a quien sacas de su casa
y que de ti se confía.
Modo habrá para apartarla
menos cruel; no la dejes
sola en aquesta montaña.
Granada tiene conventos;
en uno puedes dejarla;
no la agrarie en la vida,
ya que en el honor la agravias.
(II, p. 807 a)

All'episodio dell'abbandono di Dorotea, Ginés attribuisce un forte valore paradigmatico e vi fa esplicitamente riferimento nel momento in cui teme che il soldato stia per commettere di nuovo il medesimo crimine; ecco

come, ad esempio, si rivolge, con toni confidenziali, a Gómez Arias quando questi, una volta tornato a Granada, è in procinto di sedurre anche Beatriz:

GIN. ([Ap. a Gómez] Puesto que esté Beatriz bella
tan fina, hazte rogar,
que todo, señor, es dar
en otro monte con ella).
(II, p. 810 b)

Il contrappunto ridicolo offerto dalle osservazioni *chistose* del *gracioso* si nutre, inoltre, di riferimenti colti ed allusioni letterarie di certo ben riconoscibili per il pubblico dell'epoca. Quando don Félix fa visita a Beatriz per rivendicare con orgoglio l'uccisione di Gómez Arias – uccisione che, come abbiamo visto, è stata abilmente simulata da Ginés – l'indifferenza della dama richiama l'attenzione di Ginés che, operando un'abile trasposizione letteraria dell'accaduto, ne equipara i possibili sviluppi ad un ben noto episodio della storia nazionale il cui protagonista è stato don Manuel Ponce de León:

GIN. ([Ap. a su amo] Ahora es cuando la da
un bofetón).
GÓM. ¿Bofetón?
GIN. ¿No lo hizo de esta manera
al salir de la leonera
Manuel Ponce de León?
(II, p. 312 a)

Il ricordo di questa celebre figura è stato tramandato per secoli soprattutto attraverso l'anonimo *Romance de don Manuel Ponce de León* ed il *Nobiliario genealógico* di López de Haro, dove la figura leggendaria del cavaliere viene costruita per mezzo di formidabili resoconti d'impreseroiche e valorose fra cui spicca, in particolare, l'episodio del guanto lanciato per sfida da una dama all'interno di una gabbia di leoni, nella

quale don Manuel Ponce de León si sarebbe avventurato al fine di recuperarlo, salvo poi utilizzarlo per schiaffeggiare la dama e punirne, con un gesto esemplare, l'incoscienza, dal momento che, solo per capriccio, si era macchiata di un'azione tanto insensata¹⁷¹. Il paragone con Beatriz è evidente se si considera che l'offesa arrecata dalla fanciulla a don Fèliz (ovvero, accusarlo di aver finto la morte solo per sfuggire all'ira di Gómez Arias e averne, in questo modo, provocato l'allontanamento forzato) si caratterizza, agli occhi burloni del *gracioso*, come un gesto sconsiderato che ha messo in pericolo l'incolumità di don Félix ed ha rischiato di macchiarne irrimediabilmente l'onore.

La comicità di Ginés si costruisce, inoltre, per mezzo di alcune allusioni marcatamente maliziose che ne mettono in evidenza un'ambiguità sessuale di fondo che si fa evidente, ad esempio, quando, in maniera del tutto fortuita, Gómez Arias, intenzionato a riconquistare l'amore di Beatriz, si nasconde in casa sua e, nel corso di un guazzabuglio accidentale che avviene con il favore del buio, crede di mettere in salvo l'innamorata portandola con sé e si accorge, invece, di aver rapito, per la seconda volta, Dorotea, ospite in casa di don Luis che l'aveva soccorsa nelle campagne dove era stata abbandonata. Ginés, in preda alla paura, abbandona il suo nascondiglio e si scontra con don Luis il quale, per un momento, crede di trovarsi al cospetto della figlia. Ecco la scena:

¹⁷¹ È possibile rintracciare varie testimonianze di questa leggenda che, nel corso dei secoli vengono tramandate da diversi autori: fra questi ricordiamo, ad esempio, Garcí Sánchez de Badajoz il quale scrive l'*Infierno de amor*, poema inserito all'interno del *Cancionero General* del 1511; Miguel de Cervantes, che vi allude nell'ambito di un episodio del *Quijote*, II,17, a proposito dell'avventura del carro con i leoni; Jerónimo de Urrea che vi fa riferimento in una delle ottave del canto XXXIV inserite all'interno della sua traduzione dell'*Orlando Furioso* di Ariosto e, infine, G. Pérez de Hita che ne parla nel capitolo XVII delle *Guerras civiles de Granada*. Si veda J. Fradejas Lobero (Ed.), *Más de mil y un cuentos del Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana Editorial, 2008, in particolare pp. 22-29.

D. LUIS ¡Hija aleve!
GIN. ¡Yo hija aleve!
D. LUIS Hoy morirás a este acero.
GIN. ¿A cuál? Que yo no veo nada.
D. LUIS ¡Qué voz oigo!

Salen Don Diego con luz y Beatriz

D. DIE. ¿Qué es aquesto?
D. LUIS Hombre, ¿quién eres?
GIN. No sé
quien soy.
D. DIE. ¿Qué haces aquí dentro?
GIN. Hago una Santa Susana
meditita entre dos viejos...
(II, p. 815 b-816 a)

L'equivoco che coinvolge casualmente Ginés ne inverte, solo per un momento, l'identità, compresa quella sessuale del personaggio. L'aspetto risibile della scena, oltre a sfruttare l'espedito – in questo caso, comico – del buio, ricorre ad un'evidente allusione all'iconografia sacra di Santa Susanna, estrapolandone tutti i significati maliziosi che possono risultare funzionali alla creazione di un'atmosfera di ambiguità finalizzata di certo a suscitare l'ilarità del pubblico presente se pensiamo che, come è probabile, l'attore che impersonava il ruolo del *gracioso* doveva ricorrere, in simili circostanze, ad un repertorio mimico-gestuale in grado di enfatizzare, con modalità ridicole e grottesche, quest'ambiguità sessuale.

La chiave per interpretare la costruzione comica della scena e le sue evidenti allusioni maliziose è, infatti, l'iconografia tradizionale attraverso cui, nel corso dei secoli, è stata tramandata la vicenda esemplare di Susanna, a partire da un racconto greco anonimo inserito all'interno del Libro di Daniele (capitolo XIII). La vicenda si svolge nella città di Babilonia, nel secolo VI a.C, dove due anziani giudici, frequentatori abituali della residenza di Ioakim, il ricco marito ebreo della fanciulla, si

invaghiscono di Susanna e, scoperte le sue abitudini, la seguono di nascosto nei giardini della casa dove era solita fare il bagno nel pomeriggio.

I due anziani lussuriosi le propongono allora di cedere ai desideri di entrambi ma la giovane, forte di una moralità irreprensibile e di una profonda fiducia nei confronti della giustizia divina, si rifiuta di cedere alle loro lusinghe e finisce per essere accusata di adulterio dai due giudici i quali, per vendicarsi dell'affronto subito, testimoniano di averla sorpresa insieme all'amante. La conclusione della vicenda avviene quando Daniele proclama l'innocenza di Susanna e dimostra la menzogna dei due anziani i quali vengono, pertanto, giustiziati¹⁷². A partire dall'esemplarità del racconto biblico, nel corso dei secoli l'episodio viene tramandato costantemente per mezzo di un'iconografia tradizionale che rappresenta appunto la giovane in procinto di fare il bagno – e, dunque, nuda – insieme ai due anziani lussuriosi: così accade, infatti, nelle opere di Lorenzo Lotto (*Susanna e i vecchioni*, 1517), Tintoretto (*Susanna e i vecchioni*, 1557), Jacopo Bassano (*Susanna e i vecchioni*, 1571), Rubens (*Susanna e i vecchioni*, 1607), Rembrandt (*Susanna al bagno*, 1647) e altri, opere delle quali Calderón era verosimilmente a conoscenza.

Il punto di vista del *gracioso*, pertanto, costituisce generalmente un contrappunto ironico – e, talvolta, ridicolo – delle vicende rappresentate sulle scena, nonché dei loro significati più importanti all'interno dell'universo ideologico della diegesi. A proposito di quest'ultima accezione drammatica della funzione comica ricoperta da Ginés nell'ambito della pièce presa in analisi, ci soffermiamo su una delle ultime

¹⁷² Si veda D. Piattelli, «Il ruolo della donna in Israele», in A. Ales Bello, A. M. Pezzello (a cura di), *Il femminile tra Oriente e Occidente: religioni, letteratura, storia, cultura*, Roma, Ed. Città Nuova, 2005, pp. 84-86.

scene dell'atto III, quella relativa al secondo abbandono di Dorotea, un gesto spregevole e gravissimo che viene ulteriormente aggravato dalla cessione della fanciulla come schiava nelle mani di Cañerí, lo spietato bandito a capo di un manipolo di mori che scorrazzano nelle campagne di Granada. Le suppliche strazianti di Dorotea si ricollegano alle strofe del *cantar proverbializado* sul quale ci siamo soffermati a proposito dell'interrelazione fra quest'ultimo e le vicende rappresentate nell'opera:

DOR. Estellas que esto incluí,
luceros que esto miráis,
cielos que lo consentís,
altos montes que lo veis,
aves que lo repetís,
vientos que lo estáis oyendo,
árboles que lo asistís
y escucháis mi triste llanto,
a darme amparo acudid,
y pues de mí no se duelen
los hombres, doleos de mí;
que me llevan presa
a Benamejí.
(III, p. 820 b)

Agli accenti lirici di Dorotea ed allo strazio delle sue invocazioni disperate fanno ecco le parole ridicole di Ginés il quale, a causa delle sue ripetute proteste nei confronti del gesto sconsiderato di Gómez Arias, viene anch'egli venduto a Cañerí come schiavo:

GIN. Verde monte, cielo azul,
blanca sierra, mar turquí,
leonada amapola, parda
peña, rosa carmesí,
papagayos verdegayes,
y morados alhelís,
¿cómo con vuestros colores
os estáis, y no os vestís
del color de mis tristezas?
¿Cómo no os doléis de mí,
que soy niño y solo,

y nunca en tal me vi,
y llevan preso
a Benamejí?
(III, p. 821 a)

Le ultime apparizioni del *gracioso* sulla scena ne ripropongono gli aspetti più convenzionali della sua tradizionale codificazione drammatica, mettendone in risalto, in particolare, la comicità di carattere. Nel corso di un dialogo con Cañerí, ad esempio, Ginés si esibisce in una breve protesta nei confronti del suo nuovo padrone musulmano, sfruttando un'occasione irrinunciabile per avvalersi di un espediente teatrale abituale nella rappresentazione del *papel risible*, quello della caratterizzazione ingorda e golosa del personaggio il quale, dinanzi alle ristrettezze alimentari imposte dalla religione islamica, deplora le condizioni infelici dell'astinenza nelle quali è costretto a prestare servizio e afferma che «no puede haber holgura donde no hay vino y tocino» (III, p. 824 b).

Concludiamo l'analisi della *figura del donaire* ne *La niña de Gómez Arias* citando, infine, un ultimo riferimento alla sua connotazione drammatica convenzionale che si riconduce, ancora una volta, alla tradizionale indole *miedosa* del personaggio ed alla sua spiccata tendenza opportunistica:

GIN. ¿Yo ir? ¿No es mejor quedarme
haciendo este silogismo?
Si los cristianos vencieren,
yo, por cristiano, me libro,
y si vencieren los moros,
viendo que no me incito
contra ellos, me darán
después premio y no castigo.
Luego a ganar, no a perder
voy estándome quedito,
y de camino me ahorro
algún desman dado tiro,
que sin estar convidado,

me lleve a cenar con Cristo.
Cepos quedos; que van dando.
(III, p. 825 a-b)

La non-partecipazione del *gracioso* all'azione, insieme alla sua innata propensione a disinteressarsi ed allontanarsi con una certa ingegnosità da tutte quelle situazioni che possono metterne potenzialmente in pericolo l'incolumità, si evince con particolare chiarezza proprio da quest'ultima battuta, dov'è evidente una ridicola ricerca del compromesso che si coniuga perfettamente ad un forte istinto di sopravvivenza, secondo una prospettiva opportunistica ed una vigliaccheria di fondo che, come abbiamo più volte avuto modi di affermare e dimostrare, connotano la figura del *gracioso*.

La costruzione drammatica dell'opera *De un castigo, tres venganzas* si fonda sul ricorso ad uno schema diegetico che presenta diverse affinità rispetto alla tipologia narrativa della novellistica italiana; in particolare, è possibile individuare una serie di analogie che accomunano il dramma calderoniano in questione ad uno specifico modello letterario del secolo XV. Ci riferiamo alla storia di Mariotto e Ganozza che corrisponde alla novella XXXIII del *Novellino* di Tommaso Guardati, meglio noto come Masuccio Salernitano, racconto al quale viene tradizionalmente ricondotta, seppur in maniera indiretta, la genesi della tragedia shakespeariana di *Romeo and Juliet*¹⁷³. Alcuni elementi di fondamentale importanza all'interno dell'intreccio sul quale si sviluppa la vicenda, come ad esempio l'uso del narcotico ed il *topos* melodrammatico della separazione degli

¹⁷³ Per un maggiore approfondimento della questione si rimanda allo studio di L. Reina, *Masuccio Salernitano: letteratura e società del Novellino*, Salerno, Ed. Edisud, 1987.

amanti, contribuiscono ad infondere alla struttura della *Comedia calderoniana* un andamento tipicamente narrativo nel quale confluiscono una serie di espedienti già ampiamente sperimentati nell'ambito del romanzo bizantino e della tradizione cavalleresca medievale, fra cui il susseguirsi incessante e rocambolesco delle peripezie avventurose ed il ricongiungimento finale dei protagonisti che preannuncia la felice conclusione delle vicende. Le atmosfere – talvolta squisitamente melodrammatiche – dei colloqui fra i due innamorati (il nobile Federico e la fedele Flor) sfruttano l'intero ventaglio delle potenzialità comunicative riconducibili al modello retorico dell'amore cortese come il *topos* dell'assenza e quello della fermezza dei sentimenti, una sorta di repertorio letterario il cui impiego si estendeva anche al genere teatrale ed il cui fondamento filosofico si rifà alle modalità espressive caratteristiche della filosofia di matrice neoplatonica.

L'inserimento della figura del *gracioso* all'interno di un simile contesto drammatico si configura alla stregua di una presenza costante ed articolata nell'intero corso della diegesi, nel cui contesto si propone generalmente quale consueto contrappunto ridicolo rispetto alle vicende rappresentate sulla scena, aderendo, pertanto, al modello teatrale della costruzione convenzionale del *papel risible*. Nell'atto I, lo vediamo comparire sulla scena poco dopo l'improvviso allontanamento di Federico dalla Corte del Duque de Borgoña il quale, messo in guardia da una lettera in cui gli si consiglia di tutelarsi con attenzione dal pericolo di complotti orditi da coloro che lo circondano, decide di mandarlo in esilio. Federico, addolorato per il risentimento del Duca, è indeciso se abbandonare immediatamente la città senza congedarsi prima dall'innamorata o se incontrarla un'ultima volta; il *gracioso* Becocquín, all'oscuro dell'accaduto, va incontro al *galán* con la consueta euforia poiché, svolgendo una funzione che ricorda quella

del *criado alcahuete*, gli reca un messaggio di Flor che, a suo parere, gli risolleverà il morale. L'iniziale dialogo fra i due personaggi – contraddistinti da stati d'animo differenti – si svolge tutto su una sostanziale incomprensione di fondo carica di comicità:

FED. Como quiere mi fortuna
que hasta el gusto y el contento
vengan a darme muerte;
que es el indicio más cierto
de morir, cuando se hacen
enfermedad los remedios.
Vengan postas, Becocquín.

BEC. ¿Postas?

FED. Sí.

BEC Pues si podemos
irnos a pie, ¿para qué
son las postas, o a qué efecto?
Notable eres. ¡Cuánto más
en hallarlas tarderemos
que en irnos allá los dos
piano, piano! Que en volviendo
esta esquina hacia esta mano,
luego sobre el tabernero
a esotra, enfrente de un sastre
corcovado, se ven luego
las celosías de Flor,
sus jardines y sus huertos.
¡Postas para andar dos calles! (I, p. 41 a)

L'aspetto umoristico di questo primo dialogo fra Federico e Becocquín sfrutta l'espedito della comicità di carattere del *gracioso* sulla quale è possibile costruire l'iniziale ambiguità del discorso. Il pragmatismo di quest'ultimo è, infatti, la chiave per interpretarne il significato dal momento che, in base al suo ragionamento, la fretta incontrollabile del giovane, che contraddistingue generalmente gli impeti passionali ed i desideri degli amanti, non lo fa riflettere sull'insensatezza di andare in giro a cercare le «postas», termine che indica una sorta di diligenza dell'epoca e che serviva quale mezzo di trasporto per viaggi di lunga percorrenza.

La risposta sbalordita del *gracioso* si accompagna ad una serie di bizzarre indicazioni stradali la cui finalità più immediata, non essendo chiaramente quella di dare al pubblico un'effettiva descrizione del percorso, consiste piuttosto nel mettere in risalto l'apparente contraddizione delle parole di Federico e la sua impazienza di raggiungere l'abitazione di Flor.

La risposta del *galán*, tuttavia, non contribuisce a dissipare i dubbi del *gracioso*, anzi determina un'ulteriore complicazione nella comprensione del messaggio, in quanto l'apparente contraddizione delle parole di Federico viene percepita erroneamente quale esempio di stravaganza:

FED. No, sino para ir huyendo
De esa dicha que me busca;
que merecerla no puedo,
por no hacerle ese pesar
a mis desdichas, que siendo
favor de Flor, es matarme
saber que es suyo y lo pierdo.

BEC Un tanto quanto parece
enigma, y yo no me atrevo
a declararle, porque
no alcanzo yo los rodeos
de platónicos amores;
que, como siempre profeso
el escudérico amor,
el filósofo no entiendo.
Mas vamos a ver a Flor.
(I, p. 41 a)¹⁷⁴

Alla complessa concezione raffinata e cortese dell'amore, riconducibile all'etica aristocratica del protagonista, si contrappone – secondo un ben noto meccanismo di antitesi drammatica – il punto di vista pragmatico e

¹⁷⁴ A partire da questo momento, tutte le citazioni relative al testo della *Comedia* s'intendono estratte dal volume curato da A. Valbuena Briones, Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas, Vol I, Dramas*. Di volta in volta, si indicheranno la pagina e la colonna di riferimento.

materialistico riconducibile all'ideologia burlona della figura del donaire, troppo infima e rozza per comprendere ed apprezzare «los rodeos de platónicos amores».

Oltre ad esprimere – con toni ridicoli e, talvolta, parodistici – un sistema di pensiero antitetico rispetto a quello del *galán*, Becocquín ricopre spesso una funzione fondamentale nell'economia drammatica della diegesi, quella di riassumere, per mezzo di brevi sintesi trasmesse attraverso le modalità del dialogo, un insieme di avvenimenti che non sono stati rappresentati sulla scena o che richiedono un ulteriore punto di vista, dal momento che la loro importanza è basilare al fine di permettere una completa comprensione delle vicende da parte del pubblico. Così avviene, ad esempio, all'inizio dell'atto II, quando Becocquín, insinuando il sospetto dell'infedeltà di Flor, racconta a Federico di aver visto nottetempo un uomo intrufolarsi nella stanza della dama salendo da una scala posta sulla finestra. Naturalmente, la reazione del *galán* non può che essere rabbiosa ed incredula:

FED. Mientes, villano; no digas
tal, no injurias con vil lengua
el honor de Flor hermosa.
BEC. ¿Cómo es posible que mienta,
si yo, que lo vi, lo digo?
FED. Pues cállalo, aunque lo veas,
porque estimo yo de Flor
tanto el honor y las prendas,
que aunque ella me ofenda a mí,
mataré yo a quien la ofenda.
BEC. Pues no hablaré más palabra.
FED. ¡Ay de mí! Dadme paciencia,
cielos, o dadme la muerte.
Ven acá.
BEC. Hablaré por señas.
(II, p. 49 a)

Il contrappunto ridicolo offerto dalle risposte di Becocquín entra in aperto contrasto con la disperazione del protagonista e trova, inoltre, la sua

massima espressione nel rifiuto di continuare a raccontare l'accaduto: allo sconforto di Federico – che non tollera l'ingiuria delle notizie e ordina istintivamente al *gracioso* di tacere per non aumentarne la pena – fa eco, infatti, l'ilarità del *criado* il quale, per assecondare in modo ridicolo le richieste del padrone, si propone di accondiscendere alle sue contraddittorie richieste di ulteriori chiarimenti, parlando «por señas».

La comicità di carattere che contraddistingue la costruzione drammatica di questo personaggio sfrutta a pieno la sua codificazione tradizionale e presenta, nel corso della *Comedia*, l'intero ventaglio delle connotazioni risibili, fra cui anche l'aspetto della codardia, rispondendo all'accusa di Federico che gli dice «Cobarde, al fin» con estrema sincerità – ma anche senza alcuna traccia di senso dell'onore – «nunca te dije, señor, que era valiente» (II, p. 49 b).

Se la caratterizzazione di questo *gracioso* sfrutta la consueta codardia del personaggio nonché la sua ben nota comicità linguistica, altrettanto convenzionale si rivela la costruzione della funzione di confidente del protagonista. Davanti alle irascibili intemperanze di Federico – il quale, accecato da un'impeto di rabbia, si mostra risoluto a fare ritorno presso la Corte, nonostante ne sia stato bandito –, Becocquín si propone di far riflettere con calma il giovane cercando di impedirgli, in questo modo, di commettere un gravissimo errore che potrebbe addirittura costargli la vita; il *gracioso* gli propone, quindi, una soluzione pragmatica molto meno rischiosa per incontrare Flor, prima che questa abbandoni la propria dimora e si trasferisca, con il padre, nella residenza del Duca:

FED. Pues ¿qué he de hacer, Becocquín?

BEC. Esperar a que anochezca.

FED. ¿Quién para llorar con celos
un hora tendrá paciencia?

BEC. Habla conmigo, y no llores.
FED. Fuera de eso, si hoy se ausenta
Manfredo, no habrá ocasión
esta noche para verla.
BEC. Si a esto añadieras, Señor,
otro traje, menor fuera
el riesgo.
(II, p. 50 a-b)

Il «buen humor» del *gracioso* si ripresenta più volte nel corso dell'azione e viene riconosciuto anche dagli altri personaggi che ne apprezzano il carattere burlone e *chistoso*; così avviene, ad esempio, quando Becocquín, intento a far nascondere Federico per evitare che il Duca e Clotaldo si accorgano che non ha ancora lasciato la città, giustifica la sua presenza fra i cespugli fingendo di crogiolarsi al sole mentre si toglie le pulci e, allo stesso tempo, si gode lo spettacolo della caccia:

DUQ. Y vos, ¿qué hacéis aquí?
BEC. Sigo la caza,
porque, aunque Dios me dio tan mala traza,
me dio buen gusto; a vella
vine.
DUQ. ¿Qué tanto os divertís en ella?
BEC. Es cosa singular lo que me agrada.
DUQ. ¿Cuál mejor os parece?
BEC. La empanada.
DUQ. Vos gastáis buen humor.
BEC. Así conviene
porque cada uno gasta lo que tiene.
(II, p. 51 a)

La particolare inclinazione di Becocquín per la caccia, nonostante la bassezza del suo status sociale, viene motivata per mezzo di una battuta *chistosa* che giustifica questa bizzarra propensione spostando il nucleo della questione dall'attività venatoria in sé – che comporta un ovvio

dispendio di energie – ai risultati di quest’ultima, vale a dire quelli più prettamente culinari rappresentati simbolicamente dall’«empanada».

Gli interventi comici del *gracioso* si mantengono, nel corso di tutta la *Comedia*, sulla linea di una costruzione convenzionale del *papel risible*; così accade, ad esempio, quando il personaggio irrompe, con toni ridicoli e dissacranti, nell’atmosfera delicata e melodrammatica del discorso fra i due innamorati, affermando: «lo habéis tan bien discurrido que a interrumpir no me atrevo tan bien sentidos pesares» (III, p. 62 b).

L’ultima apparizione di Becocquín sulla scena, tuttavia, assume toni drammatici che si differenziano dalla totalità delle sue comparse nel corso del dramma. Manrique ha, infatti, dato di nascosto un narcotico a Federico il quale, una volta entrata in azione la sostanza, cade come morto fra le braccia del Duca e ne viene annunciato il decesso proprio dal *gracioso*:

BEC. ¡Viose desdicha mayor!
FLOR. ¿Qué ha sido?
BEC. Tu padre lleva...
No es posible que me atreva
a decirlo de dolor.
FLOR. ¿A quién lleva?
BEC. A Federico...
FLOR. ¿Dónde?
BEC. A darle sepultura.
FLOR. ¡Triste nueva! ¡Suerte dura!
(III, p. 66 a).

Il Duca, però, sospettando dell’infedeltà del suo *privado* Clotaldo, intende vendicare l’innocenza del defunto Federico e smascherare l’inganno del vero traditore il quale, nel frattempo, ha ordito una trappola ai danni del primo affinché questi cada vittima di una sparatoria. La menzogna viene, tuttavia, scoperta e nella conclusione felice della vicenda confluiscono, da un lato, la punizione del nemico e, dall’altro, il riconoscimento

dell'innocenza del protagonista che può finalmente convolare a nozze con l'innamorata. Afferma, a tal proposito, Fothergill-Payne:

Con la muerte de Clotaldo se vengan la traición al Estado, el homicidio de Enrique y la intención de matar al Duque. Una vez vencido el enemigo por su propia imprudencia, es hora que resurja el héroe: en el momento deseado se despierta Federico. La escenografía es perfecta y, de ser el desenlace de una mera comedia de capa y espada, pecaría de cierto patetismo melodramático. Pero, al público de la época, habituado a buscar significaciones metafísicas en los datos concretos, se le da la honda satisfacción de presenciar el triunfo de Cristo sobre el Diablo, la Verdad sobre el Engaño y el Amor Divino vencedor de las fuerzas del Pecado¹⁷⁵.

Il coraggio, la nobiltà d'animo e la raffinatezza dell'espressione linguistica che contraddistinguono il personaggio di Federico si ritrovano, allo stesso modo, nella caratterizzazione drammatica di don Álvaro, il protagonista di *Amar después de la muerte o El Tuzaní de la Alpujarra*. L'autore ha elaborato la struttura di questa tragedia intrecciando due diversi piani dell'azione, uno relativo al contesto storico della vicenda che si ricollega ad un ben noto episodio del passato nazionale¹⁷⁶ e l'altro, connotato da una spiccata atmosfera pre-romantica, inerente all'infelice conclusione della storia d'amore fra don Álvaro Tuzaní e doña Clara Malec. Come sostiene, a tal proposito, Valbuena Briones, «Calderón ha urdido sabiamente la trama

¹⁷⁵ Cfr. L. W. Fothergill-Payne, «Un posible tema sacramental en la comedia *De un castigo tres venganzas* de Calderón», in *Actas del Congreso Internacional de Hispanistas*, IV, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 534-535.

¹⁷⁶ Si vedano J. M. Caso González, «Calderón y los moriscos de las Alpujarras», in L. García Lorenzo (Ed.), *Calderón. Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (1981)*, cit, pp. 393-402; D. Sieber, «El monstruo en su laberinto: cristianos en las Alpujarras de *Amar después de la muerte*», in F. Sevilla, C. Alvar (Eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Madrid 1998)*, Madrid, Castalia, 2000, Vol. I, pp. 740-46 e H. Walzer, «Los moriscos de *Amar después de la muerte*», in J. M. Ruano de la Haza, J. Pérez Magallón (Eds.), *Ayer y hoy de Calderón. Actas seleccionadas del Congreso internacional celebrado en Ottawa del 4 a 8 de octubre del 2000*, Madrid, Castalia, 2002, pp. 133-45.

y ha entretreído en una técnica de subordinaciones, desdoblamientos y paralelismos las dos estructuras temáticas que quedan inseparables»¹⁷⁷.

Per quanto concerne l'aspetto più prettamente storiografico della *Comedia*, è ormai riconosciuto all'unanimità dalla critica il riferimento alla *Guerra de los moriscos* de Ginés Pérez de Hita, pubblicata nel 1619 e redatta come seconda parte delle *Guerras civiles de Granada*. In relazione al lavoro di ricostruzione delle possibili fonti alle quali si ipotizza che il drammaturgo abbia verosimilmente attinto per elaborare l'episodio intorno al quale gravita il conflitto tragico dell'opera, osserva Coenen:

La acción central de la obra es la historia de la bella morisca Maleha (o Maleca, en Calderón), muerta y despojada de sus joyas a manos del soldado Garcés durante el saqueo de Galera, y de su audaz amante Tuzaní, que se infiltra en el campo cristiano en busca del culpable para poder vengar su muerte. Esta anécdota la pudo encontrar Calderón en la *Guerra de los moriscos* de Ginés Pérez de Hita y en ningún otro texto escrito. [...] Son, pues, tres los pasajes de *Amar después de la muerte* que han sido señalados como pruebas de la influencia de la Guerra de Granada: el discurso de don Juan Malec, a principios de la primera jornada de la comedia, en el que se supone resuena el que Hurtado de Mendoza atribuye al Zaguer; la descripción de la Alpujarra, a principios de la segunda jornada de Calderón, que habría sido calcada a la que hace Hurtado de Mendoza en su libro primero; y la referencia, un poco más adelante en *Amar después de la muerte*, al uso de piedras como armas arrojadas por parte de los moriscos.¹⁷⁸

L'inserimento del *gracioso* all'interno di quest'opera presenta l'impiego di modalità drammatiche relativamente complesse, dal momento che la costruzione del *papel risible* sfrutta un insieme di ben noti elementi

¹⁷⁷ Cfr. A. Valbuena Briones, «Nota preliminar» a Pedro Calderón de la Barca, *Amar después de la muerte o El Tuzaní de la Alpujarra*, in *Obras completas*, Vol. I, *Dramas*, cit. p. 349.

¹⁷⁸ Cfr. E. Coenen, «Las fuentes de *Amar después de la muerte*», in *Revista de literatura*, Tomo 69, N° 138, 2007, pp. 468-469.

convenzionali riconducibili, innanzitutto, ad una comicità prettamente linguistica (nello specifico, l'utilizzo dell'*algarabía*), così come a quella di carattere il cui utilizzo, ciò nonostante, non risponde ad una mera velleità estetica ma contribuisce, in prima istanza, ad istituire una funzione di tipo contrastivo svolta dal *gracioso* nei confronti del protagonista di questa pièce e, in seconda istanza, ad attenuarne la tensione tragica per mezzo di una tecnica drammatica il cui effetto si può considerare pressoché affine alle modalità pittoriche del chiaroscuro dal momento che, come afferma Valbuena Briones, «en el sistema codificado de la pieza, los parlamentos cómicos tienen la función de establecer un balance emocional»¹⁷⁹.

La presenza sulla scena del *gracioso moro* Alcuçuz in *Amar después de la muerte* è estesa all'intera opera e, al suo interno, si differenzia soltanto per una minore frequenza nell'atto I, dove compare esclusivamente nella prima scena e si caratterizza, sin dall'inizio, in virtù di uno spiccato contrappunto ridicolo ed esilarante nei confronti tanto della raffinatezza linguistica degli altri personaggi, quanto del profondo senso dell'onore e della generosità d'animo dei *moriscos* i quali, incitati dalle parole accorate di don Juan Malec, offrono quanto è in loro possesso per sostenere l'orgogliosa rivolta araba nei confronti degli oppressori¹⁸⁰:

CAD. Yo para el hecho que intentas...
OTRO Yo para la acción que trazas...
CAD. ...mi vida y mi hacienda ofrezco.
OTRO ...ofrezco mi vida y alma.
UNO Todos decimos lo mismo.

¹⁷⁹ Cfr. A. Valbuena Briones, «Los papeles cómicos y las hablas dialectales en dos comedias de Calderón», cit. p. 55.

¹⁸⁰ Si vedano A. Cruz, «Corazón alarbe. Los moriscos, el código de honor y la crítica de la guerra en *Amar después de la muerte*», in I. Arellano (Ed.), Calderón 2000. *Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, vol. II, cit. pp. 121-132 e J. Mayorga, «El honor de los vencidos. La guerra de las Alpujarras en Calderón», in *Acotaciones. Revista de Investigación Teatral*, núm. 3, Madrid, CSIC, 1999, pp. 20-36.

UNA Y yo en el nombre de cuantas
moriscas Granada tiene,
ofrezco joyas y galas.

ALC. Me, que sólo tener una
tendecilia en Vevarambra
de aceite, vinagre e higos,
nueces, almendras e pasas,
cebolias, ajos, pimientos,
cintas, escobas de palma,
hilo, agujas, faldriqueras
con papel blanco e de estraza,
alcamonios, agujetas
de perro, tabaco, varas,
caniones para hacer plumas,
hostios para cerrar cartas,
ofrecer lievarla a cuestas
con todas sus zarandajas,
porque me he de ver, si llegan
a colmo mis esperanzas,
de todos los Alcuzcuzes
marqués, conde o duque.
(I, vv. 208-225)¹⁸¹

Sul piano più specificamente inerente alla comicità linguistica, Alcuzcuz si caratterizza per l'utilizzo bizzarro e risibile di un'*habla dialectal* tipica dei ceti più bassi della società *morisca* e, in genere, identificata con il termine *algarabía*. In riferimento ai versi appena citati, è possibile individuare la presenza di alcune forme lessicali e verbali riconducibili a questa variante diastratica che, da una parte, ha un chiaro riscontro nelle varietà dialettali dell'epoca ma, dall'altra, si costruisce, nell'ambito delle codificazioni teatrali alle quali si è fatto costante riferimento nel corso del nostro lavoro, alla stregua di una mera convenzione stereotipata la cui funzione drammatica fondamentale è quella di suscitare l'ilarità del pubblico e connotare in maniera ridicola il personaggio. Afferma, a tal proposito,

¹⁸¹ A partire da questo momento, tutte le citazioni relative al testo della *Comedia* s'intendono estratte da I. Panichi (Ed.), Pedro Calderón de la Barca, *El Tuzaní de Alpujarra*, Firenze, Alinea Editrice, 2004.

Panichi: «il *gracioso* configura la sua comicità attraverso una peculiare espressione linguistica, estraniante, all'interno dell'aulico castigliano ordinario parlato dai nobili cavalieri, mori e cristiani»¹⁸².

Solo a titolo d'esempio, menzioniamo la costruzione perifrastica «me ofrecer lievar» al posto di «yo me ofrezco llevar» e le forme «cebolias» e «tendecilia», in cui è possibile osservare un fenomeno di semplificazione e sostituzione consonantica («ll» diventa «li») affine a quello che si verifica nel caso di «caniones» (dove la «ñ» viene trasformata in «ni») nonché in quello – stavolta di natura verbale – di «lievarla» in luogo di «llevarla».

Per quanto concerne, invece, la comicità relativa alla costruzione del carattere risibile del personaggio, si nota l'evidente contrappunto bizzarro costituito non solo dal riferimento all'aspetto meramente materialistico ed umile dei beni elencati dal *gracioso* ma anche dall'elemento ridicolo riconducibile all'immagine inverosimile della «tendecilia» portata sulle spalle da Alcuzcuz. In seguito a questa breve comparsa, il *gracioso moro* si ripresenta nel corso dell'atto II, dopo essere stato catturato dal soldato cristiano Garcés il quale irrompe sulla scena trasportandolo «a cuestras»; ecco come Alcuzcuz ricorre all'espedito della finzione per salvaguardare la propria incolumità:

D. JUAN ¿Quién sois?
ALC. ([Ap.] Aquí importar el cautela.)
Alcuzcuz, un morisquilio,
a quien lievaron por fuerza
al Alpujarro; que me
ser crestiano en me conciencia,
saber la trina crestiana,
el Credo, la Salve Reina,
el Pan nostro, y el catorce
Mandamientos de la Iglesia.

¹⁸² I. Panichi, Introduzione a Pedro Calderón de la Barca, *El Tuzaní de Alpujarra*, cit. p. 36.

Por decer que ser crestiano,
darme otros el muerte intentan;
yo correr, e hoyendo, dalde
en manos de quien me prenda.
Si me dar el vida, yo
decilde quanto allá piensan,
y lievaros donde entréis
sin alguna resistencia.
(II, vv. 319-335).

Anche in questo caso, è evidente il continuo ricorso alla comicità linguistica ottenuta – oltre che con la reiterazione delle modalità espressive alle quali abbiamo accennato in precedenza – altresì per mezzo di imprecisioni grammaticali quali, ad esempio, la mancata concordanza fra articolo determinativo e sostantivo di riferimento, come nei due casi di «el catorce Mandamientos» o «el muerte», o ancora l’inversione dei nessi consonantici nelle forme «dalde» e «decilde». In quest’ultimo caso, l’aspetto inerente alla comicità di carattere viene sviluppato mettendo in evidenza una certa abilità nella costruzione opportunistica della menzogna: Alcuzcuz, infatti, per non subire le ovvie ripercussioni negative che deriverebbero dalla scoperta della sua reale identità, si finge un cristiano che, pur di salvaguardare la propria incolumità, ha professato segretamente la sua fede fino ad essere scoperto e minacciato di morte dai musulmani dell’Alpujarra. Sotto mentite spoglie, dunque, il *gracioso* passa – solo momentaneamente – al servizio di Garcés, continuando a sfruttare l’espedito ingegnoso del cambio d’identità:

GAR. Vos ¿cómo os llamáis?
ALC. Arroz;
que si entre moriscos era
alcuzcuz, entre crestianos
seré arroz, porque se entienda
que menestra mora pasa
a ser crestiana menestra.
(II, vv. 362-367).

In quest'ultimo passaggio, l'aspetto ridicolo costituito dall'*habla dialectal* del personaggio cede il posto all'ingegnosità linguistica del *gracioso*, in virtù della quale si osserva come l'espedito drammatico della finzione viene simbolicamente rappresentato per mezzo di una metafora culinaria che chiarisce il passaggio dalla religione islamica a quella cristiana identificando la prima con il cuscùs (il cui termine castigliano dell'epoca era appunto «alcuzcuz») e la seconda con il riso.

L'inganno ordito da Alcuzcuz – che promette a Garcés di condurlo presso il nascondiglio dei musulmani – gli ha permesso non solo di avvisare in tempo i compagni dell'arrivo imminente delle truppe cristiane, ma anche di gabbare il soldato abbandonandolo durante il tragitto e, per di più, rubandogli le provviste che aveva portato con sé:

BEA. Alcuzcuz, llégate aquí,
pues solos hemos quedado.
ALC. Zarilia, aquese recado
¿ser al alforja, o a mí?
BEA. ¡Que siempre has de estar de gorja,
aunque todo sea tristeza!
Escúchame.
ALC. Esa fineza
¿ser a mí, o ser al alforja?
BEA. A ti es; pero ya que así
ella mi amor atropella,
tengo de ver qué hay en ella.
ALC. Luego ser a elia, e no a mí.
BEA. Esto es tocino... y condeno

(Va sacando lo que dicen los versos.)

traerlo tú deste modo.
Este es vino. ¡ay de mí! Todo
cuanto traes aquí es veneno.
Yo no lo quiero tocar
ni ver, Alcuzcuz: advierte
que puede darte la muerte
si lo llegas a probar.
(II, vv. 712-731)

Come si evince dai versi appena citati, la bisaccia che Alcuzcuz ha sottratto a Garcés contiene «vino» e «tocino», vale a dire una sostanza alcolica ed una pietanza entrambe assolutamente proibite dai precetti della religione islamica che Beatriz non solo si rifiuta di vedere e toccare, ma addirittura intima al *gracioso* di non assaggiare per nessun motivo poiché un simile atto sacrilego potrebbe simbolicamente causarne la morte.

L'utilizzo di questo oggetto scenico non si limita soltanto al breve momento repressivo al quale abbiamo accennato, bensì si ripresenta ancora una volta in una delle scene più importanti di tutta l'opera dove si evince che Calderón ha costruito l'architettura drammatica della tragedia inserendovi tanto il ricorso all'elemento del fato avverso – la cui funzione fondamentale risponde alla necessità di far precipitare il corso degli eventi ed impedire al protagonista di mettersi in fuga nottetempo insieme alla moglie – quanto quello complementare relativo alla presenza drammatica del *gracioso*. Concordiamo, pertanto, con la posizione critica sostenuta da Panichi a cui ci rifacciamo e secondo la quale

Il *morisquillo* non si rende mai conto di essere un elemento decisivo per lo svolgimento della vicenda e la tragica ironia della situazione è ancor di più aggravata dal fatto che neanche gli altri personaggi del dramma sembrano accorgersene. Alcuzcuz rimane apparentemente sempre al di fuori delle ragioni che muovono la storia, configurandosi però, ad una lettura più attenta, come un suo elemento imprescindibile¹⁸³.

Don Álvaro, infatti, ha incaricato Alcuzcuz di prestare attenzione e rimanere di guardia con il cavallo mentre egli corre a far visita a doña Clara, dopo essersi fortemente raccomandato con il *gracioso* poiché «si se sabe que falto de Gavia y vengo a Galera, honor y vida en solo un instante

¹⁸³ Cfr. I. Panichi, Introduzione a Pedro Calderón de la Barca, *El Tuzaní de Alpujarra*, cit. p. 41.

pierdo» (II, vv. 882-885). Alcuzcuz, tuttavia, dimentico delle cautele espresse dal protagonista ed insofferente al compito che gli è stato assegnato, mal si dispone ad eseguire gli ordini che gli sono stati impartiti e sente, pian piano, manifestarsi la pesantezza del sonno:

ALC. ¡Vive Alá, que me dormir!
pesado estar, sonior suenio.
No haber oficio tan malo
como el de ser alcahuetos,
porque todos los oficios
trabajar para si mesmos,
e alcahueto para el otros.-
Jó, yegua. -A mi cuento vuelvo;
que vencer el suenio así.
Tal vez se hacer zapatero
zapatos, tal vez se hacer
el sastre el vestido nuevo,
el cocinero probar
si estar el guisado bueno,
hacer el pastel hechizo
e comerle el pastelero:
En fin, alcahueto sólo
no es para sí de provecho,
pues ni calzar lo que cose
ni probar lo que está haciendo.
Jó...-¡Que se tomó, ¡ay de mé!,
el yegua, e se me ir corriendo!

(Éntrase corriendo, y dice dentro.)

Jó, yegua, detente e hacer
esto que te estar pidiendo;
que yo hacer por ti otra cosa
que me pedir tú. No puedo
alcanzar...-¡Ay, Alcuzcuz!

(Sale.)

¡Muy buena hacienda haber hecho!
¿En qué volverse mi amo?
Que él me ha de matar, ser cierto,
pues ser forzoso que a Gavia
no poder liegar a tiempo.
He aquí que sale e decir:
«Dar el yegua. -No le tengo.

¿Qué le hacer?-Fuéseme el yegua.-
¿Por dónde?-Por esos cerros.-
Mataréte.» ¡Zas!... e dame
con el daga por el pecho.
Pues si habemos de morer,
Alcuzcuz, con el acero,
y hay mortes en que escoger,
murámonos de voneno;
que es morte más dulce. Vaya,
pus que ya el vida aborrezco.

(Saca una bota de la alforja, y bebe.)

Mejor ser morer así,
pues no morer por el menos
bañado un hombre en su sangre.
¿Cómo estar? Bueno me sienta.
No ser el voneno fuerte;
e si es que morer pretendo,
más voneno es menester. *(Bebe.)*
No ser frío, a lo que bebo,
el voneno, ser caliente:
sí, pues arder acá dentro.
Más voneno es menester. *(Bebe.)*
que muy poco a poco muero.
Ya parece que se enoja,
pues que ya va haciendo efecto;
que los ojos se me turbian
e se me traba el cerebro,
el lengua ponerse gorda
e saber el boca a herro.
Ya que muero, no dejar *(Bebe.)*
para otro matar voneno,
será piedad. ¿Dónde estar
me boca, que no la encuentro?
(II, vv. 904-947).

Ci soffermiamo, solo per un momento, sulle manifestazioni risibili della *algarabía* di Alcuzcuz poiché ne abbiamo già discusso in precedenza e non occorre dilungarci ulteriormente su di esse; in particolare sottolineiamo, a titolo d'esempio, l'utilizzo ripetuto delle forme verbali volte all'infinito che traducono l'aspetto continuo e durativo delle azioni elencate dal *gracioso*.

Ciò che qui ci preme mettere in evidenza è, ancora una volta, la costruzione comica del personaggio per mezzo della sua indole gioviale e bonacciona che lo spinge ad osservare, con costante ironia, le circostanze nelle quali si ritrova coinvolto, offrendosi quale contrappunto ridicolo – e, talvolta, perfino beffardo – delle vicende tragiche che caratterizzano i principali risvolti dell'azione drammatica. In questo caso, il compito di sorvegliare la «yegua» e quello di proteggere la segretezza dell'incontro fra i due innamorati vengono ricondotti dal *gracioso* alle mansioni degradanti di un semplice «alcahuete» il quale svolge un mestiere di assoluta sconvenienza non tanto per le ripercussioni morali che questo comporta, quanto piuttosto per la totale assenza di profitti e benefici che ne derivano e di cui godono soltanto coloro che concretamente se ne servono, a differenza di quanto accade, ad esempio, nel caso del calzolaio, del sarto, del cuoco e del pasticcere i quali hanno tutti la possibilità di usufruire sia dei guadagni che della praticità del proprio mestiere. La mentalità utilitaristica di Alcuçcuz viene, in questo modo, svelata in tutta la sua comicità, mentre il ridicolo soliloquio nel quale si esibisce il *gracioso* viene momentaneamente interrotto dall'improvvisa fuga del cavallo; questo evento sciagurato viene interpretato come un potenziale pericolo per l'incolumità del personaggio il quale teme le reazioni violente di don Álvaro e le terribili punizioni che ne conseguiranno. L'angoscioso presentimento di una simile vendetta viene messo in scena da Alcuçcuz attraverso l'espedito ridicolo di una simulazione bizzarra dell'imminente confronto fra i due: la rabbia del protagonista ed il terrore del *gracioso* vengono, così, riassunti in un'esilarante messinscena nella quale gli aspetti più rocamboleschi della situazione dovevano certamente risultare enfatizzati grazie ad un abile ricorso agli strumenti convenzionali della comicità mimico-gestuale, in virtù della quale è ipotizzabile che Alcuçcuz simulasse, con una gestualità

scomposta ed esagerata, dapprima un dialogo serrato fra *amo* e *criado* e, quindi, le inevitabili punizioni corporali nelle quali quest'ultimo sarebbe di certo incappato a causa della sua negligenza. Fra gli aspetti più esilaranti di questo lungo soliloquio, è interessante menzionare, inoltre, l'assurdo tentativo di suicidio da parte del *gracioso* il quale, pur di non subire una punizione mortale da parte di don Álvaro, preferisce decidere in prima persona le modalità del proprio decesso e, dal momento che «hay mortes en que escoger», sceglie la soluzione meno dolorosa e più conveniente, vale a dire l'avvelenamento. Qui, ancora una volta, Calderón utilizza le potenzialità simboliche e diegetiche della «alforja» e mette in scena un ridicolo tentativo di suicidio che si rivela, tuttavia, una banale ubriacatura provocata dal vino: le dinamiche esilaranti di quest'episodio vengono, inoltre, scandite, da una spiccata comicità nella quale si coniugano tanto l'insensatezza delle battute di Alcuzcuz sulla necessità d'incrementare la quantità di veleno da ingerire, quanto l'aspetto mimico-gestuale inerente alla conseguente pantomima dell'ebbrezza. Ecco come si sviluppa, poco dopo, l'incontro fra il *gracioso* ed il protagonista in fuga:

D.ÁLV. ¡Hola, Alcuzcuz!
 ALC. ¿Quién llama?
 D.ÁLV. Yo soy, trae presto
 la yegua.
 ALC. ¿El yegua?
 D.ÁLV. ¿Qué aguardas?
 ALC. Aguardo el yegua, que luego
 me decir que volvería.
 D.ÁLV. Pues ¿dónde está?
 ALC. Fuese huyendo;
 mas yegua es de su palabra,
 e volver luego al momento.
 D.ÁLV. ¡Viven los cielos, traidor!
 ALC. No tocar a mé, teneros,
 porque estar avonenado,
 e matar con el aliento.
 (II, vv. 1006-1017).

L'assurdità dei *disparates* pronunciati da Alcuzcuz – che si sforza goffamente di giustificare l'assenza del cavallo – contrasta in maniera ridicola con la collera evidente del protagonista il quale, come è lecito supporre a partire dalla lettura del testo, accecato da un impeto d'ira irrefrenabile, è probabile che si avventasse repentinamente sul *gracioso* per punirlo (se non addirittura per ucciderlo) e che questi, incapace di difendersi, tentasse di dissuaderlo affermando che l'abbondante presenza di veleno nel suo corpo ne avrebbe reso letale perfino l'alito.

Non riteniamo necessario soffermarci ulteriormente ad analizzare altri passaggi dell'opera in esame poiché, come si evince da quanto abbiamo dimostrato fino a questo momento, risulta chiaro che i meccanismi inerenti all'inserimento drammatico ed alla costruzione della *graciosidad* in questa *Comedia* calderoniana rispondono, da una parte, al principio di un contrappunto ridicolo adoperato in funzione di un contrasto risibile nei confronti dell'elemento tragico e, dall'altra, ad un utilizzo convenzionale degli espedienti più ridicoli funzionali alla rappresentazione della comicità che viene elaborata tanto a partire dall'utilizzo ripetuto degli strumenti relativi all'espressività linguistica (in questo caso specifico, l'*algarabía*), quanto per mezzo della comicità non-verbale, ottenuta grazie ad un impiego sempre coerente ed opportuno del repertorio mimico-gestuale e mai gratuito o fuori contesto.

Per quanto concerne *La cisma de Ingalaterra*, l'aspetto buffonesco di Pasquín - il cui tratto più evidente e suggestivo è rappresentato dal vestito ridicolo con il quale irrompe sulla scena - agisce come un segno teatrale dai significati molteplici, dal momento che traduce una follia fittizia che potremmo definire un travestimento (poiché non ha origini patologiche e non rappresenta, dunque, una malattia mentale), non solo da un punto di

vista prettamente visivo, ma anche al livello dell'espressione verbale e mimico-gestuale, fino a instaurarsi come una macrometafora testuale che si sviluppa nel corso dell'intero dramma. La follia si manifesta, dunque, come un segno scenico duplice: da un lato, rappresenta il travestimento adottato dal personaggio di Pasquín, il quale va caratterizzandosi, durante lo svolgersi dell'azione, come il doppio, il corrispettivo paradossale della figura del re, attraverso una serie di parallelismi ed analogie, tanto sul piano del linguaggio verbale, quanto sul piano di quello scenico; dall'altro, essa assurge a simbolo paradigmatico della sovversione dell'ordine (il cui rappresentate sulla terra è il sovrano), elemento centrale che risulta realmente il motore dell'azione.

È imprescindibile prendere le mosse dalla scena iniziale del dramma, perché lì la rappresentazione del sogno di Enrique VIII acquisisce molteplici significati che andranno via via chiarendosi durante la rappresentazione della vicenda, per altro plausibilmente già nota al pubblico (vv.1-9)¹⁸⁴.

REY	Tente, sombra divina, imagen bella, sol eclipsado, deslucida estrella. Mira que al sol ofendes cuando borrar tanto esplendor pretendes. ¿Por qué contra mi pecho airada vives?
ANA	Yo tengo de borrar cuanto tú escribes. <i>Vase.</i>
REY	Aguarda, escucha, espera. No desvanezcas en veloz esfera esa deidad tan presto. Oye... ¹⁸⁵

¹⁸⁴ F. Ruiz Ramón, *Calderón nuestro contemporáneo*, cit., pp. 107-113.

¹⁸⁵ A partire da questo momento, si farà riferimento al testo dell'edizione critica della *Cisma de Ingalaterra* curata da J. M. Escudero Batzán, Kassel, Edition Reichenberger, 2001.

Secondo i precetti della morale cristiana, il fedele doveva assolutamente diffidare del potere premonitorio delle visioni trasmesse dai sogni e dai presagi - e questa, vedremo, è appunto la follia più pericolosa che si attribuisce a Pasquín - , seppure un'eccezione venisse, in genere, fatta nel caso in cui le premonizioni provenissero da figure importanti come i sovrani, considerati quali detentori terreni del potere divino, poiché allora si riteneva che fossero, con molta probabilità, segni inviati dal cielo e di cui era saggio tenere conto. Questa valenza divinatoria, attribuita al sogno di Enrique VIII che gli spettatori hanno concretamente visto materializzarsi sulla scena, in apertura della rappresentazione, crea un'importante analogia fra questo e la futura profezia pronunciata dal *gracioso* che, oltre ad essere anticipata e rafforzata (ma solo dal punto di vista del pubblico) nella diegesi da una ricca sequenza di riferimenti all'indole capricciosa e altezzosa di Ana Bolena (disseminati all'interno del testo e, in particolare, nelle battute pronunciate da Carlos ai vv. 450-460), è enfatizzata per mezzo del ricorso ad una metafora di tipo astronomico, dalla cui interpretazione dipendono, in larga misura, i risvolti della vicenda.

Se ci si sofferma, infatti, sulle parole del sovrano appena riportate, è possibile individuare all'interno di esse l'espedito retorico di una costruzione metaforica, poi ampliata ed estesa a più parti del testo, e incentrata sull'immagine, dal forte significato simbolico, dell'oscuramento degli astri. In particolare, la ripetizione del termine *sol* è indicativa dell'importanza ricoperta dalla figura del sovrano e, di conseguenza, dall'ordine da questi rappresentato¹⁸⁶, un'immagine cara a Calderón e

¹⁸⁶ L'iconografia cristiana, in modo particolare quella delle origini, ha fatto largo utilizzo del simbolismo solare, operando un evidente recupero di un topos mitologico appartenente all'antichità classica e non solo. Nei libri profetici dell'Antico Testamento come il Libro di Isaia e quello della Sapienza, spesso la

suggestiva per il pubblico dell'epoca, avvezzo a riconoscere in essa la metafora classica del potere¹⁸⁷.

Se si tiene conto che «lo que el espectador ve u oye, no es sólo al rey Enrique soñando o las palabras que dice en sueños, sino el contenido mismo de su sueño dramatizado en el espacio escénico, como un pequeño drama en el interior del drama»¹⁸⁸, si comprende come, in primo luogo, il pubblico sia in grado di associare la donna ancora sconosciuta che sta turbando i sogni del sovrano ai riferimenti ad essa che verranno fatti a partire da quel momento e, in secondo luogo, di ricollegare la sua figura ai risvolti drammatici che, di lì a poco, verranno messi in scena.

La bellezza di questa donna, infatti, è sì enfatizzata dal ricorso alla metafora celeste degli astri, ma è anche connotata da un'accezione negativa evocata dell'idea di degenerazione e caduta che viene suggerita dall'immagine del sole che si va eclissando e della stella ormai logora, priva di luce e prossima a spegnersi. In questo modo, Calderón sta insinuando, già a partire dalle prime battute, l'ombra della rovina che si abatterà sui due personaggi presenti sulla scena e, ancor di più, sta indicando chiaramente la duplice origine di questo disfacimento: da una parte, l'indole bramosa, pericolosa e soprattutto superba di Ana Bolena,

giustizia divina è rappresentata attraverso la metafora dell'astro splendente, mentre il simbolismo legato all'immagine di Cristo come luce del mondo è ricorrente nel Vangelo di Giovanni e nelle Lettere di San Paolo. Si potrebbero elencare innumerevoli tipologie di divinità pagane e di cerimonie religiose legate alla venerazione del Sole: basti pensare alle origini orientali di questa divinità ed alle notevoli influenze che essa ha determinato nel culto del *Sol Invictus* nell'Impero romano che è rimasto in vigore fino alla promulgazione dell'editto di Tessalonica nel 380 dc, in cui l'imperatore Teodosio I stabiliva che l'unica religione di stato era il Cristianesimo di Nicea, e bandiva dall'Impero ogni altra forma di culto. Si rimanda a F. Altheim, *Storia della religione romana*, Ed. Settimo Sigillo, Roma, 1996; E. Urech (a cura di), *Dizionario dei simboli cristiani*, cit.

¹⁸⁷ Si rimanda a J. Díaz Armas, «El Sol como metáfora del Príncipe», in I. Arellano Ayuso (Ed.), *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón*, Universidad de Navarra, septiembre 2000, cit. pp. 427-446.

¹⁸⁸ F. Ruiz Ramón, *Calderón nuestro contemporáneo*, cit., p. 108.

dall'altra il profondo turbamento e la perdita del senno cui la sua irruzione condannerà, a breve, l'animo del re (cfr. vv. 850-868) e il regno intero.

Ecco la profezia pronunciata, poco dopo, da Pasquín, le cui parole enigmatiche verranno però fraintese da Ana Bolena la quale, dietro la metafora dell'ascesa fino al «más alto lugar», non intravede la sua caduta rovinosa, bensì il coronamento definitivo delle sue bramosie, suscitando l'ilarità e la meraviglia del *gracioso* che si stupisce di tanta ingenuità:

PASQUÍN Lo primero que saca
 la profecía que veis,
 es que vos, Ana, tenéis
 cara de muy gran bellaca.
 Y aunque vuestro amor aplaca
 Con rigor y con desdén
 La hermosura que en vos ven,
 Muy hermosa y muy ufana
 Venís a palacio, Ana.
 ¡Plegue a Dios que sea por bien!
 Y sí será, pues espero
 Que en él seréis muy amada,
 Muy querida y respetada;
 Tanto, que ya os considero
 Con aplauso lisonjero
 Subir, merecer, privar,
 Hasta poderos alzar
 Con todo el imperio inglés,
 Viniendo a morir después
 En el más alto lugar.
 (vv. 613-632).

Se si presta attenzione alle parole pronunciate da Pasquín per enunciare la sua profezia, si evince come l'oggetto di quest'ultima, vale a dire, Ana Bolena, coincide pericolosamente con le sembianze dell'ombra che si aggirava minacciosa nel sogno turbato del sovrano; si comprende così che la sua identificazione da parte del pubblico (interlocutore privilegiato, se non realmente l'unico in grado di cogliere il senso della presenza di Pasquín) è possibile grazie ai continui riferimenti alla bellezza pericolosa

della donna ed alla suggestiva parabola della sua rapida ascesa e della caduta cui andrà incontro, un'immagine che richiama alla mente quelle del *sol eclipsado* e della *deslucida estrella* presenti nella scena iniziale del sogno di Enrique VIII.

L'atto di cancellare ciò che il re intende scrivere non è soltanto un ovvio rimando testuale alla scena immediatamente successiva: la cieca passione del sovrano nei confronti della giovane donna lo porterà a smarrire il senno e le virtù di un tempo, nonché a violare la sacralità dell'unione stabilita dalla legge di Dio, un errore fatale, in origine determinato dal divorzio, e che travolgerà non solo la dimensione privata del matrimonio con «la más católica Reina» Catalina, ma anche l'intero regno d'Inghilterra, condannandolo alle tenebre oscure dello scisma compiuto sulla scia della riforma protestante. Il fenomeno della sovversione dell'ordine che muove le vicende rappresentate e travolge ogni aspetto del corrotto ambiente di corte in cui esse si svolgono, viene tradotto drammaticamente attraverso il ricorso ad espedienti scenici basati sul principio dell'inversione. Innanzitutto, Calderón si avvale dell'immagine della donna che, con la mano sinistra, cancella quanto il re ha appena finito di scrivere con la destra, riconosciuta tradizionalmente come il simbolo della verità¹⁸⁹, (vv. 114-116); poco dopo, Enrique inverte l'ordine delle due lettere, rispettivamente quella del papa Leone X e quella di Martin Lutero (vv.

¹⁸⁹ Nella maggior parte delle lingue indoeuropee, la parola *destra* deriva da un'unica radice linguistica che, oltre a mantenere una certa stabilità nel tempo, vanta anche una vasta estensione geografica, esattamente al contrario del termine *sinistra*. La destra indica tradizionalmente una serie di concetti positivi quali la rettitudine intellettuale, la forza fisica, il buon senso, l'integrità morale, la norma e la correttezza in generale. In ambito cristiano, numerosi testi della Bibbia citano la mano destra come quella maggiormente indicata, ad esempio, per giurare e benedire. Sulle associazioni simboliche legate alla simbologia ed ai significati associati alla mano destra si rimanda a F. Fabbro, *Destra e sinistra nella Bibbia: uno studio neuropsicologico*, Ed. Guaraldi, Rimini, 1995, in particolare le pp. 77-94.

145-167), ritenendolo anch'esso un segno di cattivo augurio e d'imminente rovina:

REY Otro prodigio, otro agüero
Me amenaza. ¡Muerto soy!
¡Santos Cielos! ¿Qué ha de ser
Lo que hoy me ha de suceder?
(vv. 168-171)

Infine, gesto estremo e scellerato dell'inversione di un ordine che il re - accecato dalla passione ed esortato dal cardinale Volseo - ha pericolosamente infranto e che, invece, avrebbe dovuto tutelare, è l'allontanamento forzato della regina Catalina dalla corte (vv. 1839-1890), ripudiata e, in breve tempo, sostituita dalla figura di Ana Bolena.

Se si prende in considerazione il fatto che il sovrano era ritenuto il garante indiscusso dell'ordine divino sulla terra, in virtù della corrispondenza fra il macrocosmo dell'universo ed il microcosmo umano dei governi, si può constatare come la follia di Enrique VIII, che è sorta nella sua mente confusa dalle lusinghe e dai cattivi consigli, e nell'animo turbato da una passione irragionevole, si è riversata nella dimensione privata del matrimonio con la cacciata di Catalina, il divorzio e le nuove nozze con Ana Bolena, trovando il suo corrispettivo paradossale in quella simulata del *gracioso*: questa finta follia costituisce, in realtà, uno specchio deformante e, tuttavia, rivelatore della realtà, instaurandosi sulla scena come una sorta di sdoppiamento, costruito artificialmente sulla parodia della figura del sovrano e della sua effettiva scelleratezza, a fronte della parabola compiuta da Pasquín, al quale la regina rivolge uno sguardo compassionevole al pensiero che «hombre docto fuiste y que con juicio te vi, y de verte ahora así me pesa, y que estés contento» (vv. 565-568).

A ridosso del suo ingresso sulla scena, oltre al notevole impatto visivo determinato dall'aspetto ridicolo, Pasquín viene immediatamente definito come un *loco* ed assimilato alla categoria dei *truhanes*; inoltre, egli stesso enfatizza e rivendica l'appariscenza del proprio aspetto ridicolo, definendosi «galán de los galanes» (v. 473), figura festosa e allegra che Covarrubias descrive come «el que va vestido de gala»¹⁹⁰, vale a dire « un vestido curioso y de fiesta, alegre y de regozijo»¹⁹¹. È forse significativo che, in seguito all'entrata fastosa e cerimoniosa con cui Ana Bolena è stata introdotta a corte con tutti gli onori, il *gracioso* si lanci in una sorta di paradossale ingresso trionfale che, a ben guardare, richiama alla mente l'immagine tradizionale del topos della sfilata dei folli (cui abbiamo già fatto riferimento), così come i versi di Brant, la pittura di Bosch e la satira di Erasmo avevano sapientemente descritto e affiancato alla rappresentazione simbolica dei vizi incarnati da una moltitudine di tipi umani. Se il mondo ipocrita della corte di Enrique VIII è il regno mondano della follia, un universo corrotto e affamato di potere e lusinghe, troppo affaccendato nella ricerca affannosa del potere, della ricchezza e dell'affermazione sociale, la pazzia di Pasquín assume, da un lato, il significato di un netto rifiuto di tali dinamiche comportamentali, dall'altro diviene lo strumento che, attraverso il paradosso e l'ironia, intende smascherare la finzione degli altri, pur restando fra loro.

Questa volontà smascheratrice del *gracioso* si esprime, abbiamo detto, attraverso l'espedito drammatico della simulazione della follia che, a livello linguistico e concettuale, trova piena espressione nell'utilizzo retorico dell'ironia, evidente in tutta la sua polemica pungente anche nel

¹⁹⁰ Sebastián de Covarrubias y Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, cit., p. 943.

¹⁹¹ Sebastián de Covarrubias y Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, cit., p. 943.

momento dell'assurda (per gli altri personaggi ma non per Pasquín, né tanto meno per gli spettatori) richiesta d'essere nominato «denunciador de figuras» (vv. 979-985). L'utilizzo del termine *figura* è di fondamentale importanza, all'interno delle dinamiche del testo e della rappresentazione, per il significato che gli si attribuisce, poiché la sua origine risale al verbo latino *tingo*, «mox generale fit vocabulum ad caetera, quae ingenio, manaque hominis artificiose formantur, aut simulantur»¹⁹², che traduce, infatti, l'atto di fingere, il cambiamento della forma con cui si appare, anche per mezzo di un travestimento, rimandando, pertanto, all'idea dell'inganno. Ed è precisamente in virtù di questo «carga figurífero» (v. 1674) che Pasquín denuncia l'ipocrisia della maggior parte dei personaggi presenti sulla scena e, in particolare, lo sdoppiamento di Enrique VIII, «el que es figura doble, figura de dos hierros, de dos filos, de dos haces»; la follia spinge il re ad agire come chi, pur avendo davvero perso il giudizio, al punto di affermare «confieso que estoy loco y estoy ciego, pues la verdad que adoro es la que niego», continua, tuttavia, a dissimulare la sua scelleratezza dietro maldestri tentativi di dimostrare un'apparente saggezza ed imparzialità (vv. 1723-1771).

Come abbiamo già avuto modo di accennare nella prima parte del capitolo, l'eroe moderno della tragedia calderoniana non è più l'uomo in balia delle oscure forze del fato, nè una creatura contrastata da una forza divina avversa, invidiosa o adirata; l'eroe di Calderón è, invece, un individuo che si misura con il dono celeste del libero arbitrio, che lotta disperatamente per impedire che la sua impulsività possa soggiogare il razocinio ma che, alle volte, cede e cade rovinosamente nel baratro delle passioni che lo

¹⁹² *Novus Linguae et eruditionis Romamae Thesaurus*, vol. I, p. 666.

ossessionano, quasi sfidando i limiti stessi della follia e connotandola di nuovi significati. Come afferma, infatti, Cancelliere,

Asumiendo la «forma de las formas» de la locura de la edad clásica, es decir la edad moderna, Calderón plantea la posibilidad y las exigencias de un cambio del significado de ésta, en el sentido de una lucha del individuo que, aun a costa de derrotas y regresiones, se opone a aquella forma y así ofrece la medida de una nueva dimensión trágica que ha consolidado las raíces edípicas propias del contexto tribal arcaico para plantearlas en el contexto del Estado y de la Sociedad económica y clasista¹⁹³.

La figura del sovrano nella *Cisma* calderoniana risponde a pieno allo schema drammatico che determina, secondo Cancelliere, il comportamento eccezionale dell'eroe tragico, le cui azioni rientrano nella dimensione straordinaria e spaventosa dell'inconsueto o del proibito e, per questo motivo, ne segnano la diversità rispetto all'indole ordinaria dell'uomo comune. Così come Segismundo si contraddistingue dagli altri personaggi per la frattura profonda nei confronti della società che lo circonda e lo ha respinto dalla nascita, secondo un meccanismo affine, Enrique occupa quelli che vengono definiti «i poli della negazione» poiché, dimenticando i fondamenti del vivere cristiano, nonché i doveri ai quali, in quanto sovrano, è obbligato a tener fede, si trasforma in un peccatore soggiogato dalla follia e sceglie l'isolamento, il distacco da quella realtà che non può più accettare se non a patto di alterarla radicalmente, assecondando i suoi impulsi egoistici, senza riflettere sulle conseguenze sciagurate che questa scelta, incoraggiata da Volseo e Ana, comporterà a più livelli¹⁹⁴.

¹⁹³ Cfr. E. Cancelliere, «Dos tipos de locura: la rebelión de Segismundo y la obediencia de don Fernando», cit. p. 131.

¹⁹⁴ Cfr. E. Cancelliere, «La torre e la spada. Per un'analisi de *La vida es sueño*», cit., pp. 42-110.

Nel disegno drammatico delineato da Calderón, l'ironia tragica del destino di Enrique VIII traspare paradossalmente dalle azioni e dalle affermazioni di Pasquín: il sovrano ha tragicamente perduto il senno a discapito del suo ingegno, abbandonando il suo carattere «tan celebrado, tan prudente y advertido» (vv. 267-268) che ne aveva fatto un integerrimo difensore della cristianità e lo sposo fedele della «más hermosa y católica reina que tuvieron los ingleses» (vv. 27-28). Così come il re si sforza di celare la sua mancanza di giudizio e di serenità, spinto dai cattivi consigli e dai comportamenti ingannevoli e lusinghieri di Volseo e Ana Bolena, la parodia pungente che si esprime attraverso il personaggio di Pasquín, porta in scena la costruzione emblematica del suo carattere basata sul principio di una follia simulata, le cui radici affondano, come abbiamo visto, nella antichità classica e nella tradizione vetero-testamentaria, ripercorrendo i sentieri battuti da figure simboliche come quelle del cieco vedente, un modello ben noto che non solo s'inserisce nel topos letterario del *fou sage*, ma che richiama alla memoria la figura mitologica dell'indovino greco Tiresia. In primo luogo, la scelta della simulazione si evince da un attento esame delle parole di Pasquín, dove rintracciamo puntualmente la giustificazione morale di tale finzione, poiché essa permette al *gracioso* di affermare a gran voce tutte quelle verità scomode e inopportune la cui rivelazione non potrebbe preservare immune nessuno che non sia generalmente ritenuto un povero folle inconsapevole.

PASQUÍN

Reina mía singular,
Permíteme que hable un poco;
Pues con causa me provoco,
Porque en precepto tan fiero
Si no digo lo que quiero,
¿de qué me sirve ser loco?

In secondo luogo, vale la pena di soffermarsi un momento sull'analogia fra il nostro personaggio e la figura dell'indovino Tiresia, appartenente alla mitologia classica¹⁹⁵, poiché la sua cecità, le sue capacità divinatorie e le ripetute relazioni intrattenute con i potenti¹⁹⁶ richiamano alla mente il personaggio di Pasquín. Nell'immaginario tradizionale, l'indovino possiede alcune caratteristiche che gli permettono di distinguersi fra gli uomini comuni, e la cecità rientra nell'ambito di queste doti eccezionali giacché, allo stesso modo della cecità dei poeti, essa rappresenta un simbolo della sua saggezza e costituisce un segno della sua capacità di divinazione, secondo le dinamiche di una logica che compensa ciascuna minorazione fisica con alcune qualità straordinarie¹⁹⁷.

Sebbene la cecità di Pasquín non sia affatto reale ma simbolica ed allusiva come la sua follia, essa, tuttavia, possiede un importante significato metaforico che traduce la capacità di questo personaggio di agire alla stregua di una guida morale per tutti gli altri, poiché la luce che reca con sé rappresenta uno strumento di cui si serve per illuminare il cammino della verità e consigliare coloro che lo circondano. Nello sviluppo della tragedia calderoniana, la trasmissione di un messaggio così complesso è affidata, nelle parole del *gracioso*, ad un espediente stilistico abbastanza comune, improntato sull'utilizzo del racconto paradigmatico:

¹⁹⁵ A tal proposito, si rimanda a L. Brisson, *Le mythe de Tirésias. Essai d'analyse structurale*, Brill, Leiden, 1976 e E. Di Rocco, *Io Tiresia: metamorfosi di un profeta*, Roma, Editori Riuniti, 2007.

¹⁹⁶ Fra questi, ricordiamo in primo luogo il re Edipo, protagonista dell'omonima tragedia di Sofocle, il quale chiese all'indovino di rivelargli l'identità dell'uomo che aveva ucciso suo padre e a cui Tiresia rivelò non solo che si trattava del medesimo Edipo, ma anche che, alla fine della giornata, il colpevole si sarebbe allontanato dalla città cieco e ridotto nelle condizioni di un mendicante. Anche Odisseo, dietro consiglio della maga Circe, discese nel regno dei morti per interrogare Tiresia e domandargli dei consigli che gli permettessero di fare ritorno ad Itaca (*Odissea*, XI).

¹⁹⁷ Vedi L. Napolitano Valditara, *Lo sguardo nel buio. Metafore visive e forme greco antiche della razionalità*, Bari - Roma, Laterza, 2004.

PASQUÍN Un ciego en Londres había
 Tal, que no determinaba
 Los bultos con quien hablaba
 En el resplandor del día;
 Y una noche que llovía
 (como una de las pasadas)
 A cántaros y a lanzadas,
 Por las calles caminando
 Se iba mi ciego alumbrando
 Con unas payas quemadas.
 Uno que le conoció,
 Dijo: “¿Si no os alumbráis,
 Para que esa luz lleváis?”
 Y el ciego le respondió:
 “Si no veo la luz yo
 La ve el que viene; y, así,
 No encuentra conmigo aquí.
 Con que aquesta luz que ves,
 Si no es para ver yo, es
 Para que me vean a mí.”
 (vv. 573-592).

Non è la prima volta che Calderón ricorre a questo espediente, sia all'interno della *Cisma de Ingalaterra*, sia in altre sue opere. Il secondo atto si apre, infatti, con una scena nella quale irrompe, in tutta la sua violenta disperazione, la forza inarrestabile della passione che ha travolto Enrique e, allo stesso tempo, l'amara consapevolezza che sarà proprio questo sentimento infausto la causa di tanta infelicità, come d'altronde aveva malauguratamente preannunciato il sogno del re. L'afflizione del sovrano è motivo di riflessione per Pasquín che, ancora una volta, fa ricorso al repertorio dei *cuentos* popolari per introdurre la vicenda paradigmatica del

filosofo Diogene che un giorno si ritrovò a discutere con un soldato di Alessandro Magno sull'effettivo significato del potere degli uomini¹⁹⁸:

PASQUÍN Un filósofo que estaba
En un monte o en un valle
(que no importa a la maraña
Que esté en bajo o esté en alto),
Y un soldado que pasaba,
Se puso a hablar con él,
Y, al fin de pláticas largas,
Le dijo: “¿Posible ha sido
Que nunca has visto la cara
De Alejandro, nuestro César,
De aquél cuyas alabanzas
Le coronan de laureles
Y el Rey del orbe le aclaman?”
El filósofo le dijo:
“¿No es un hombre? ¿Qué importancia
Tendrá el verle más que a ti?
O si no (para que salgas
De esa adulación común),
Del suelo una flor levanta,
Llévala y dile a Alejandro
Que digo yo que me haga
Sola una flor como ella;
Verás luego que non pasan
Trofeos, aplausos, glorias,
Lauros, triunfos y alabanzas
De lo humano; pues no puede,
Después de victorias tantas,
hacer una flor tan fácil
que en cualquier campo se halla.”
(vv. 938-966)

Il messaggio di Pasquín per il sovrano è fin troppo evidente: come il saggio filosofo greco dell'episodio raccontato dal *gracioso*, gli uomini dovrebbero tenersi lontani dall'inutilità di ciò che è superfluo e piuttosto imparare a riconoscere l'importanza effettiva dei loro bisogni, rifiutando le finte

¹⁹⁸ Si tratta di un evidente rimando intertestuale che Calderón inserisce nel testo della *Comedia* seminando un'allusione ad un'altra sua pièce, *Darlo todo y no dar nada*, dove effettivamente mette in scena quanto appena raccontato dal *gracioso* sotto forma di racconto didascalico.

lusinghe del potere e delle ricchezze, e concedendo il giusto valore agli individui e a quello che possiedono. L'adulazione del soldato nei confronti di Alessandro Magno è messa in ridicolo da Diogene perché rivolta esclusivamente al prestigio del sovrano e alla sottomissione che gli è dovuta per una mera convenzione sociale: tuttavia, egli resta pur sempre un essere umano come qualsiasi altro, incapace, nonostante la gloria accumulata in battaglia e la riverenza pretesa dai sudditi, di riprodurre, con la stessa maestria della natura, la bellezza di un fiore di campo. Allo stesso modo, Enrique non riesce a godere di uno stato di spensieratezza e serenità che perfino un misero buffone di palazzo come lui o un «pícaro desnudo y muerto de hambre» (vv. 973-974) può provare, a discapito del suo eroismo nel combattimento, della straordinaria saggezza accumulata nel tempo e del rispetto che ogni altro individuo sulla terra gli deve.

Sebbene non sia possibile identificare nel personaggio di Pasquín il ruolo dell'eroe tragico di questo dramma calderoniano, la cui funzione di protagonista spetta, come abbiamo visto, al re, possiamo, tuttavia, rintracciare, nella sua indole quegli elementi dell'attuazione drammatica, come il comportamento privo di freni inibitori in rapporto alle norme vigenti che regolano l'organizzazione della realtà, che mettono in evidenza il suo carattere essenzialmente tragico, lontano dalla connotazione convenzionale del buffone il quale trova spazio nella tragedia solo a patto di rinunciare alla tradizionale natura comica attribuita alla figura del *gracioso*. Tale innovativa dilatazione drammatica di questo personaggio coincide essenzialmente con la prospettiva attraverso la quale Calderón guarda all'universo del teatro aureo, nonché al messaggio che ad esso intende far veicolare. La lezione preziosa che il drammaturgo eredita dal recente passato nazionale dei *pasos* è, senza dubbio, fondamentale per consentirgli di elaborare una poetica della comicità che supera i limiti della

convenzione drammatica e si apre ad un più ampio orizzonte di possibilità espressive. Se ripensiamo alla figura del *bobo*, protagonista indiscusso dei *pasos* di Lope de Rueda, ci accorgiamo che se, alle spalle di questo personaggio, è possibile intravedere un corteo di caratteri e tipi teatrali che molte affinità vantano con lui, è pur vero che egli spiana il cammino all'affermazione del *gracioso* che la farà da padrone, di lì a poco, sui palcoscenici della *Comedia nueva*. Come fa notare Cancelliere, gli espedienti comici utilizzati nei *pasos* hanno delle importanti ripercussioni sul piano del messaggio satirico e di polemica socio-economica che essi trasmettono; il riso, infatti, non costituisce soltanto una reazione istintiva dinanzi ai meccanismi di espressione verbale e mimico-gestuale della comicità, piuttosto è anche l'effetto che questi determinano nello spettatore, in virtù del loro valore di contestazione nei confronti delle asfissianti istituzioni gerarchiche dell'epoca.

Con Lope de Rueda lo cómico se arraigaba en el contexto de una sociedad urbana en continuo desarrollo y heterogénea en su conjunto y por lo tanto capaz de manifestar actitudes satíricas dirigidas en contra de las grandes Instituciones y capaz otrosí de poner de manifiesto contraposiciones de clases hasta étnica que propugnaban anti-valores, o valores al revés en la acepción de la polifonía bachtiniana¹⁹⁹.

L'aspetto risibile dei *pasos* non è autoreferenziale poiché esso non è concepito sulla base di una comicità fine a se stessa, espressione di una tecnica drammatica specifica di una determinata tipologia teatrale.

¹⁹⁹ E. Cancelliere, «El teatro del absurdo en el siglo XVII: incomunicación y «non sense» en el entremés de *Los habladores*», in J. Álvarez Barrientos, Ó. Cornago Bernal, A. Madroñal Durán, C. Menéndez-Onrubia (coords.), *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Madrid, CSIC, 2009, p. 147.

La comicità è, invece, lo strumento di trasmissione di significati altri e si serve di espedienti tradizionali legati all'ambito del linguaggio verbale e della comunicazione mimico-gestuale per tradurre, sulla scena, il messaggio formulato dal drammaturgo. La dimostrazione del fatto che non si tratta di una comicità autoreferenziale, imprigionata, cioè, nella sua natura di fenomeno risibile, è certamente l'apertura alla dimensione del tragico ed alle molteplici possibilità espressive questa comporta: ecco, così, l'amara riflessione sulle perverse dinamiche del mondo in cui si svolge l'azione, l'autocommiserazione del *bobo* nei confronti della propria indigenza e di quella altrui, il dubbio che, dietro la beffa ordita a discapito degli altri si celi, in realtà, parte della propria sconfitta che su di essa si rispecchia²⁰⁰.

Se, nel nostro caso, l'inserimento del personaggio di Pasquín fosse stato solo un mero elemento risibile per stemperare la tensione drammatica, di certo la sua presenza sulla scena si sarebbe limitata al recupero del repertorio codificato delle tecniche comiche, senza nessun'altra funzione se non quella di far ridere il pubblico. Pasquín, invece, connota la sua figura complessa attraverso una sfumatura ironica che, superando il livello più elementare della comicità gratuita e scanzonata, ascende ad un piano superiore della caratterizzazione del suo personaggio, aprendo un varco verso una dimensione seria e riflessiva, poiché abbraccia, con uno sguardo desolato, il triste panorama della vanità umana, un'illusione - come quella di Volseo, ma non solo - incentrata sulla sete di potere e per nulla cauta nel considerare che ogni cosa umana è destinata alla fine, che la transitorietà

²⁰⁰ E. Cancelliere, *Lope de Rueda. I Pasos*, cit., pp. 17-18.

del terreno deve essere un monito alla saggezza ed alla ponderazione, non un incentivo ad accumulare freneticamente potere e ricchezza.

In quest'ottica, la comicità linguistica di Pasquín non risulta gratuita, non sfocia, ad esempio, nel non-sense perché non è nel compiacimento autoreferenziale che il gracioso sente di portare a termine il proprio compito²⁰¹. La burla pungente e moraleggiante non precipita mai nella dimensione del gioco linguistico fine a se stesso e teso a suscitare il riso incontenibile del pubblico o degli altri personaggi sulla scena.

Non è la solitudine verbale della follia che cerca Pasquín. Come la lanterna che reca in mano il cieco del suo racconto, il discorso del *gracioso* serve a rischiarare il cammino altrui, a rivelare, dinanzi al loro sguardo, le trappole ingannevoli di un mondo intriso di simulazione ed egoismo.

Nonostante le polemiche letterarie, e a discapito dei precetti drammatici teorizzati dai trattatisti più rigorosi ed intransigenti, l'unione di elementi seri e comici all'interno della medesima opera andava sempre più assumendo le sembianze di una convenzione teatrale riconosciuta e universalmente accettata nell'ambito della *Comedia nueva* spagnola. L'inserimento di elementi risibili nell'ambito di opere dalla prospettiva e dai toni tragici si concretizzava, all'epoca, nella tendenza alla marginalizzazione ed alla perdita dei tratti risibili dei personaggi comici. Dal punto di vista della messinscena, il risvolto pratico di questo fenomeno si può rintracciare nella recitazione di Pasquín, il cui inserimento all'interno di un'azione tragica e il cui ruolo di *denunciador de figuras* gli impediscono di mantenere intatta la tipica capacità risibile dei buffoni e lo trasformano in un personaggio paradossalmente serio, sebbene la gravità

²⁰¹ E. Cancelliere, «El teatro del absurdo en el siglo XVII: incomunicación y «non sense» en el entremés de *Los habladores*», cit., p. 151.

della sua funzione drammatica entri apparentemente in contrasto con il suo aspetto ridicolo. Come sottolinea, a tal proposito, Ruiz Ramón,

esa primera connotación de ridículo de que es portador el personaje contrasta drásticamente con la seriedad, la gravedad y la trascendencia de sentido que Pasquín aporta al universo dramático configurado por el resto de sus intervenciones. Su rasgo distintivo como personaje teatral es precisamente esa contradicción o, al menos, ese contraste entre su apariencia y su modo de actuación bufonescos y su función dramática [...].²⁰²

La marginalizzazione cui è in genere destinato il *gracioso* nelle circostanze serie e, talvolta, catastrofiche dell'universo tragico calderoniano, si manifesta sulla scena solitamente attraverso meccanismi d'esclusione quali l'espulsione o il rifiuto: di fatto, gli altri personaggi si burlano di lui e lo considerano poco più di un imbroglione, un buffone impazzito senza alcuna importanza e prigioniero delle sue manie, la più grave delle quali è quella della legata all'universo della divinazione e delle profezie, poiché – come afferma il *criado* Dionís - «es hombre de tal humor que siempre anda divinando; decir las cosas futuras son sus temas y locuras» (vv.480-483). Come afferma Arellano, l'effettivo valore del suo ruolo, nella dinamica delle vicende messe in scena nella pièce, non risiede nell'eventuale aspetto ideologico delle sue affermazioni: il *gracioso* non è un sovvertitore dell'ordine prestabilito poiché egli effettivamente non rifiuta e non contrasta né il potere del sovrano né la sua centralità indiscussa, ma agisce al livello morale nell'intento con cui si scaglia contro l'eccesso di vanità e

²⁰² F. Ruiz Ramón, *Calderón nuestro contemporáneo*, cit., pp. 116-117.

d'ipocrisia di quei personaggi che cercano di turbare e di distruggere un sistema che deve, invece, essere mantenuto²⁰³.

Calderón mette in scena il dramma della caduta di Enrique nel baratro oscuro dell'irrazionalità, di una follia, cioè, determinata dalle estreme conseguenze di una passione irrefrenabile e malsana nei confronti di Ana Bolena. Prendendo le mosse, infatti, da una serie di riferimenti disseminati nel corso dell'atto primo, all'interno del secondo il drammaturgo articola lo sviluppo della repentina perdita di giudizio del re, a partire da uno stato di profondo turbamento, passando per la malinconia e la tristezza, fino alla follia, al fine di dimostrare in che modo Ana e Volseo, da una parte, agiscono approfittandosi di un simile cambiamento, dall'altra improntano qualsiasi manifestazione del loro comportamento sulla scelta deliberata di una finzione costante e ben studiata.

Man mano che la follia e la sconsideratezza di Enrique si fanno strada nel corso dell'azione, le parole e gli atteggiamenti di Pasquín, nonostante vengano considerati come manifestazioni irrazionali del suo misero stato, acquisiscono tuttavia un significato sempre più grave e serio per gli spettatori, i quali conoscono le trappole e i tranelli orditi alle spalle di Enrique e Catalina, sono consapevoli delle reali passioni e della portata dei sentimenti dei personaggi e possono, pertanto, interpretare correttamente il messaggio del *gracioso*, l'unico fra tutti che ha dichiarato apertamente le reali intenzioni del cardinale e di Ana Bolena, adoperando, nel primo caso, l'espedito della profezia e, nel secondo, un altro dei *cuentecillos* tradizionali già utilizzati all'interno della pièce per rivelare, sotto forma di un racconto paradigmatico che si riallaccia all'antica saggezza popolare, le

²⁰³ Cfr. I. Arellano, *El escenario cósmico. Estudios sobre la Comedia de Calderón*, cit., pp. 48-52.

mire altezzose di Volseo che lo condurranno inevitabilmente al fallimento e a un finale tragico di miseria e cecità (vv. 2155-2160).

Pasquín uscirà di scena di lì a poco, a metà dell'atto III, dopo avere esortato il sovrano affinché si guardi bene dalla perfidia del cardinale, poiché questi potrebbe esiliarlo dal suo regno allo stesso modo in cui ha proibito al *gracioso* di tornare a palazzo al cospetto del re. È il momento in cui, finalmente, Enrique ritrova il senno e compatisce la sua cieca passione insensata: svegliatosi dal lungo torpore del sonno che ne aveva irretito i sensi e la ragione, tutti i cattivi auspici che lo avevano impaurito e lasciato sgomento sono ormai divenuti realtà. È l'inizio della caduta del cardinale, poiché alle allusioni di Pasquín si aggiungono le accuse e le lamentele dei soldati che sono stati vessati da Volseo, ed è anche la fine della presenza del *gracioso* sul palcoscenico di questa tragedia. Seguiranno eventi luttuosi e infelici come la morte della regina Catalina, l'esilio di Volseo e l'assassinio di Ana Bolena per ordine dello stesso sovrano, nonché il tentativo di quest'ultimo di correggere gli effetti funesti della sua follia, origine prima della sovversione di un ordine che Enrique avrebbe, invece, dovuto tutelare, alimentata dal complotto ordito dai malvagi e causata dall'indole debole del *docto ignorante* Enrique che ha perduto il senno e si è arreso alla passione, allontanando la sua vita, così come il destino del regno, dalla luce della legge di Dio.

Giunti ormai a questo punto della nostra analisi, ci proponiamo di mettere in evidenza, da un lato, le modalità di costruzione del *gracioso* nell'ambito dei *dramas de honor* calderoniani e, dall'altro, le specifiche funzioni drammatiche svolte da questo personaggio, nonché il significato da questi assunto sulla scena, all'interno di questa tipologia teatrale.

Com'è noto, la tematica dell'onore nell'ambito del teatro aureo spagnolo è stata più volte oggetto di indagini e discussioni fra gli studiosi, tanto che le posizioni critiche assunte, di volta in volta, nel corso degli anni, testimoniano sovente di atteggiamenti e approcci molto diversi fra loro. Dal momento che non è questa la sede più idonea per affrontare una trattazione esaustiva dell'argomento, si è scelto di procedere prendendo in considerazione soltanto gli aspetti realmente indispensabili per la nostra analisi, rimandando, di volta in volta, ad una serie di riferimenti bibliografici ai quali può risultare utile ricorrere per un più ampio approfondimento delle diverse tematiche presentate. L'importanza della *ley de honor* nell'universo della *Comedia nueva* è evidente già a partire dalla frequenza con cui i drammaturghi dell'età aurea ne rappresentavano questioni ed aspetti ad essa connessi, un fenomeno del quale era sicuramente consapevole un autore prolifico come Lope de Vega²⁰⁴ il quale, avvezzo e cosciente delle dinamiche che regolavano tanto la produzione quanto la fruizione delle opere teatrali dell'epoca, indica nei «casos de la honra» una sicura fonte di successo presso il pubblico, «porque mueven con fuerza a toda gente».

A proposito del rapporto che intercorre fra la drammaturgia aurea ed il patrimonio letterario appartenente alla tradizione, osserva Cancelliere:

Lope si era spinto fino ad un'articolazione in generi e ad una codificazione tecnica dei moduli compositivi che costituiscono già dei modelli elementari di infinita riproducibilità tecnica del prodotto intellettuale di fronte ad una nascente industria della cultura e del mercato culturale. Certi valori e situazioni chiave (temi dell'onore, religione, famiglia, amore, etc.) non vanno intesi quindi solo come

²⁰⁴ Per un'approfondita trattazione dell'argomento si rimanda a A. Almasov, «Fuenteovejuna y el honor villanesco en el teatro de Lope de Vega», in *Cuadernos Hispanoamericanos*, N. 161-162, 1963, pp. 177-179.

resistenza al cambiamento e come spirito tradizionalista, ma soprattutto come gli “scambiatori simbolici” di una tale cultura allargata a livello di massa e riproducibile²⁰⁵.

Si può motivare il frequente ricorso al tema dell'onore nell'ambito della *Comedia nueva* in quanto esso non rappresenta un elemento esornativo meramente letterario ma costituisce, innanzitutto, un richiamo (più o meno idealizzato) ad un fattore reale dell'ideologia dell'epoca e ricollegabile alle dinamiche socio-economiche dell'età aurea, così come un importante *trait d'union* con il glorioso passato medievale della *Reconquista*. A proposito dell'utilizzo drammatico della tematica inerente all'onore, afferma de Toro:

Ha sido ya más de una vez demostrado y probado que la concepción dramática del “codex del honor” proviene de diversas fuentes literarias, que ésta era una convención literaria conocida por el público de entonces, público que en contra de lo aparentemente sostenido por Lope de Vega en su *Arte Nuevo*, en muchos casos estaba bastante lejos de ser constituido por el “vulgo” y de ser “necio”. Se puede suponer que autor y público, ambos se comunicaban partiendo del conocimiento del “código de honor”, cuyo sistema de signos estaba altamente convencionalizado, de tal manera que se puede distinguir claramente entre una estructura literaria pragmática, semántica y sintáctica, típica de los dramas de honor, y que nos permite hablar en forma estricta y no metafórica de “código del honor”²⁰⁶.

Per comprendere a pieno le ragioni che stanno alla base non solo delle affermazioni del Fénix, ma anche della frequenza con cui sulle scene si rappresentavano opere incentrate sulla tematica dell'onore, è necessario analizzare – seppur brevemente – il contesto sociale ed economico nel quale s'inserisce il fenomeno del teatro spagnolo del Siglo de Oro, un

²⁰⁵ E. Cancelliere, «Lope de Vega e il Romancero: varianti d'autore sulla tradizione», in *Quaderni dell'Istituto di lingue e letterature straniere della Facoltà di Magistero*, N. 8-9, Palermo, Università degli Studi di Palermo, 1984-1985, p. 12.

²⁰⁶ Cfr. A. de Toro, *Texto, mensaje, recipiente: análisis semiótico-estructural de textos narrativos, dramáticos y líricos de la literatura española e hispanoamericana de los siglos XVI, XVII y XX*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1988, p. 82.

momento storico che Américo Castro, fra i primi ad occuparsi di queste tematiche, ha definito –con una formula che ha condizionato per molto tempo la critica – come una *edad conflictiva* nella quale la concezione legata alla *limpieza de sangre* e la necessità di ostentare un’assoluta estraneità alle possibili contaminazioni ebraiche e musulmane – condizioni imprescindibili affinché si potesse pubblicamente godere di fama ed onore – costituivano un fattore discriminante di assoluta centralità che separava la Spagna dei *crisianos viejos* dagli strati sociali più impuri fra i quali tradizionalmente figuravano *moriscos* e *crisianos nuevos*²⁰⁷.

Una lunga serie di guerre e spedizioni militari, combattute in nome della fede cristiana e con lo sguardo rivolto alla riconquista dei territori caduti nelle mani degli infedeli, aveva determinato quel contesto socio-culturale al cui interno andava prendendo lentamente forma il mondo elitario dell’aristocrazia fondiaria, incentrato sul valore militare, sulla fede cristiana e l’obbedienza incondizionata nei confronti del sovrano.

Tenendo conto dell’influenza determinata da un simile contesto storico, è possibile analizzare il concetto dell’onore come un insieme di valori etici e principi di comportamento sociale ereditati dall’epoca medievale, quando il riconoscimento dell’appartenenza alla classe nobile era concesso dal sovrano come privilegio esclusivo destinato soltanto a coloro che si erano impegnati nella lotta contro gli invasori musulmani e si erano, pertanto,

²⁰⁷ Ci riferiamo al celebre studio di A. Castro, *De la edad conflictiva*, Madrid, Taurus, 1961. Dello stesso autore si vedano anche «Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII», in *Revista de Filología Española*, III, 1916, pp. 1-50, 357-88 e «El drama de la honra en España y en su literatura», in *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, París, 38, 1957, pp. 3-15.

distinti, nell'ambito militare, per i servizi e la devozione mostrati nella causa della difesa della *crisiandad* minacciata dal pericolo dell'Islam²⁰⁸.

Il mantenimento dell'onore era, tuttavia, vincolato, oltre che alle capacità militari ed alla condotta sociale dell'individuo, anche al riconoscimento effettivo da parte della collettività tutta, al rispetto, dunque, di cui il nobile godeva, non solo presso gli appartenenti al suo stesso ceto, ma anche fra quelli inferiori. L'acquisizione ed il mantenimento dell'onore – che scaturiva come privilegio concesso dal sovrano, si ereditava dalla famiglia d'origine ed era vincolato al riconoscimento dell'intera collettività – si dispiegavano in due direzioni parallele, in corrispondenza del sistema gerarchico che, a partire dall'epoca medievale, organizzava la strutturazione della società spagnola²⁰⁹. Afferma López-Peláez Casellas:

Dentro del sustancialismo feudalizante, todavía presente en el periodo moderno como vemos, merece especial atención el papel de la “sangre”, entendida no sólo como parte fundamental del cuerpo humano (y central por tanto en un contexto orgánico u organicista) sino, de modo simbólico, como forma de identificación de la nobleza en tanto que fundamento del linaje, actuando simultáneamente como factor identitario (pertinencia a un colectivo desde una perspectiva esencialista) y como mecanismo de exclusión social [...]²¹⁰.

Secondo l'ottica del tempo, mentre la *honra* costituiva un privilegio di casta (fatto non solo di diritti ma anche di obblighi) che si acquisiva alla nascita perché ereditato dalla famiglia di appartenenza, l'*honor*, invece, vincolato alle qualità ed al comportamento del singolo (generalmente, il coraggio e la virilità negli uomini, la fedeltà coniugale e la virtù nelle

²⁰⁸ Si rimanda a M. R. Morán, «De la difusión cultural de la “virtud” caballeresca a la defensa del honor», in *Revista Espacio, tiempo y forma*, Serie III, Historia Medieval, Madrid, Uned, 2000, pp. 271-290.

²⁰⁹ Si veda R. Mateos Sáinz de Medrano, *Nobleza obliga. Una historia íntima de la aristocracia española*, Madrid, La esfera de los libros, 2008.

²¹⁰ Cfr. J. López-Peláez Casellas, *Honourable murderers: el concepto del honor en Othello de Shakespeare y en los dramas de honor de Calderón*, New York, Peter Lang, 2009, p. 174.

donne), viveva e si alimentava della reputazione che gli altri membri della società riconoscevano all'individuo, ma era costantemente esposto ai pericoli dell'infamia da episodi che potevano essere relazionati a qualsiasi tipo di offesa pubblica, in modo particolare dall'infedeltà coniugale della sposa, presunta o vera che fosse. A proposito del legame che si viene a creare fra onore e nobiltà, può risultare interessante soffermarci un momento sulle affermazioni di Morán:

Hay un punto de coincidencia que destaca no sólo en los distintos géneros literarios, sino también por parte de la tratadística desde el siglo xv: la identificación nobleza-honor, por lo que cuando existe un ultraje al honor, es enarbolado como ofensa a la consideración de la nobleza del ofendido (excepcionalmente por la clase que intenta imitar la vida aristocrática) y a la existencia de una obligación social úe la denominada ya en el Siglo de Oro «la venganza del honor» o la «ley del honor», reducto que permanece como específico de la nobleza y que intenta salvaguardar frente a las clases adineradas, pero carentes del honor que les ha sido transmitido por el linaje²¹¹.

Alla distinzione operata da Menéndez Pidal fra i due concetti di *honra* e *honor*²¹² corrisponde, in maniera pressoché speculare, quella fra *honra vertical* ed *honra horizontal* teorizzata, alcuni anni dopo, da Correa²¹³.

Lo studioso mette, infatti, in relazione la prima con i tradizionali meccanismi di stratificazione gerarchica che caratterizzano il corpo della società e ricollega, invece, la seconda ai rapporti che ciascuno instaura con tutti gli altri appartenenti al rispettivo ceto sociale, ponendo l'accento su questioni basilari quali il condizionamento esercitato dalle opinioni e dai

²¹¹ Cfr. M. R. Morán, «De la difusión cultural de la “virtud” caballeresca a la defensa del honor», cit. p. 278.

²¹² Cfr. R. Menéndez Pidal, *De Cervantes y Lope de Vega*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1940, pp. 155-156.

²¹³ G. Correa, «El doble aspecto de la honra en el teatro del siglo XVII», in *Hispanic Review*, vol. 26, N. 2, pp. 99-107.

giudizi altrui ed il riconoscimento della buona reputazione di cui un individuo gode o, al contrario, di cui può essere privato dalla collettività a causa di azioni spregevoli e indecorose. Se lo statuto tradizionale del *código de honor* nasce nell'ambito della società medievale castigliano-leonese ed è, almeno inizialmente, vincolato alla dimensione bellica della lotta contro gli infedeli, è anche vero che esso subisce, nel corso dei secoli, delle variazioni che ne alterano alcune caratteristiche, pur mantenendo, tuttavia, parte delle istanze originali. Con il passare del tempo, infatti, il venir meno della rigidità dell'ordine feudale, nonché il graduale passaggio da una dimensione per la maggior parte etica ad una sostanzialmente economica del concetto di onore, determina uno slittamento delle priorità dal piano etico a quello materiale, vale a dire dalla difesa del proprio onore per mezzo di gesta eroiche e di un comportamento impeccabile, al mero culto delle apparenze per mezzo dell'ostentazione di numerosi beni materiali e di un elevato tenore di vita, attraverso cioè l'affannata ricerca di simboli visibili che traducano un benessere talvolta simulato fino al ridicolo, la cui sferzante parodia rappresentata dal disgraziato scudiero, protagonista del *Tratado tercero del Lazarillo de Tormes*²¹⁴, è soltanto uno fra i casi letterari di più nota memoria, insieme alla celebre figura di Don Quijote nonché alla lunga galleria di *hidalgos* impietosamente ritratti da Quevedo nel *Sueño del Infierno* e nel *Buscón*²¹⁵.

Fatte queste debite premesse, la cui funzione è essenzialmente quella di fornire una serie di coordinate utili alla delimitazione del complesso

²¹⁴ A tal proposito, si veda J. C. Del Alma, «Honra y opinión pública en la novela picaresca española», in *Revista Aleph*, Año XLI, N. 142, Manizales, Colombia, pp. 17-35.

²¹⁵ Cfr. A. Rey, «Concepto de nobleza y visión de la guerra en la obra de Quevedo», in I. Arellano, J. Canavaggio (Eds.), *Rostros y máscaras: personajes y temas de Quevedo. Actas del Seminario celebrado en la Casa de Velázquez (Madrid), 8 y 9 de febrero de 1999*, Pamplona, Eunusa, 1999, pp. 133-160.

contesto socio-drammatico all'interno del quale è opportuno collocare i *dramas de honor* calderoniani (e, più in generale, questa tipologia drammatica appartenente alla *Comedia nueva* spagnola), ci si prospetta una questione teorica già da molto tempo dibattuta nell'ambito dell'ispanistica, ovvero la supposta concezione dell'onore in Calderón che da queste opere sarebbe lecito dedurre, nonchè le reali motivazioni che starebbero alla base del suo diffuso utilizzo nel teatro aureo. Come risulta evidente già a partire da un'iniziale impostazione dell'argomento, si tratta di problematiche estremamente articolate e la cui trattazione esaustiva esula dalle finalità più immediate della nostra ricerca; tuttavia, può risultare interessante delineare un panorama generale inerente alle differenti modalità di ricezione dei *dramas de honor* calderoniani o, per utilizzare un'espressione coniata da Laitenberger, di questi «dramas de la venganza marital»²¹⁶; i cui protagonisti appartengono solitamente al ceto aristocratico e, in quanto rappresentanti di un codice comportamentale indiscutibile e rigoroso, abdicano con risolutezza a qualsiasi esitazione o sentimentalismo nei confronti delle loro spose, per macchiarsi di spietate vendette nel cui sangue pretendono di lavare l'offesa che presumono di aver subito²¹⁷.

Menéndez Pelayo può senz'altro essere qualificato come il capostipite per eccellenza di quella ostile corrente di pensiero che, all'interno

²¹⁶ H. Laitenberger, «Honra y venganza en el teatro de Calderón de la Barca», in Calderón, testo letterario e testo spettacolo: atti del I Seminario Internazionale sui Secoli d'Oro (Firenze, 8-12 settembre 1997), Firenze, Alinea editrice, 1998, p. 16.

²¹⁷ Si vedano C. Bandera, «Historias de amor y dramas de honor», in M. D. McGaha (Ed.), *Approaches to the theater of Calderón*, Washington, University Press of America, 1982, pp. 53-63; J. S. Emigh, *Love and honor: a comparative study of Corneille's «Le Cid» and Calderón's honor plays*, UML, Tulane University, 1971; W. J. Entwistle, «Honra y duelo», in *Romanistisches Jahrbuch*, 3, 1950, pp. 404-420; H. J. Neuschafer, «El triste drama del honor. Formas de crítica ideológica en el teatro de Calderón», in H. Flasche (Ed.), *Hacia Calderón. Segundo coloquio anglogermano, Hamburgo 1970*, Berlin-Nueva York, Walter de Gruyter, 1973, pp. 89-108; F. Rúa Ramón, «El espacio del miedo en la tragedia de honor calderoniana», in *Criticón*, 23, 1983, pp. 198-213 e J. C. Ruiz Silva, L. Alvarado, «Calderón-Shakespeare: sobre el honor y los celos», in *Arbor*, 286, 1978, pp. 19-35.

dell'ispanismo, si è mostrata più avversa e sconcertata nei confronti dell'assurda violenza con la quale i protagonisti di queste opere si sono istituiti alla stregua di censori irreprensibili dell'infedeltà coniugale i quali, «sin amor, sin pasión, a sangre fría, asesinan a sus mujeres alevosamente, y después de muchos razonamientos y silogismos, no porque las amen ni porque las aborrezcan, sino porque así lo manda el honor»²¹⁸.

Affine a questa posizione critica si rivela, a tal proposito, la riflessione di Valbuena Prat secondo cui Calderón «desarrolló, en punto al ultraje, un casuismo frío e inhumano, aunque ingenioso y efectista, para llegar al desenlace trágico»²¹⁹. Innanzitutto, ciò che qui ci preme mettere in evidenza è la natura fondamentale teatrale del *topos* inerente all'uxoricidio per questioni d'onore: si tratta, pertanto, di una convenzione drammatica che, seppure talvolta possa trovare un effettivo riscontro nella vita quotidiana dell'epoca, ad ogni modo essa va interpretata alla stregua di una deformazione della realtà finalizzata ad un suo utilizzo convenzionale, vale a dire essenzialmente connesso alle dinamiche della codificazione teatrale²²⁰. Come si poneva, dunque, il drammaturgo, nei confronti di questo complesso *código de honor*? Come osserva opportunamente Kirby,

Calderón wrote three plays dealing specifically with conjugal honor, works in which a frightening code of behavior established by males, but tacitly accepted by females, demanded that the slightest degree of suspicion about the integrity of one's conjugal relationship caused the husband to eliminate the spouse in order to maintain his position in the eyes of the male tribe, or society²²¹.

²¹⁸ M. Menéndez Pelayo, «Dramas trágicos», in M. Durán, R. González Echevarría (Eds.), *Calderón y la crítica. Historia y antología*, vol. I, Madrid, Gredos, 1976, p. 136.

²¹⁹ Á. Valbuena Prat, Calderón. Su personalidad, su arte dramático, su estilo y sus obras, Barcelona, Ed. Juventud, 1941, p. 96.

²²⁰ Così lo teorizza C. A. Jones nel suo saggio «Spanish honour as historical phenomenon, convention and artistic motive», in *Hispanic Review*, 33, 1965, pp. 32-39.

²²¹ C. Bingham Kirby (Edited and with notes by), Introduzione a Pedro Calderón de la Barca, *El médico de su honra*, Newark, Linguatext, 2007, p. 13.

Quel che è certo, è che non si può teorizzare né tantomeno rintracciare, all'interno della drammaturgia aurea, un unico modello teatrale inerente al trattamento ed alla rappresentazione della tematica dell'onore. Rispetto alla nostra analisi, risulta di fondamentale aiuto fare riferimento alle riflessioni operate da Ruiz Ramón, tenendo conto delle quali si riscontra un'importante evoluzione nella codificazione teatrale della «ley de honor», così come essa si è andata definendo nell'ambito della drammaturgia di Lope de Vega, fino ad arrivare all'impianto della *Comedia* sperimentata da Calderón il quale fa uso di un complesso sistema di regole che organizzano l'azione ed in funzione delle quali si realizza una sostanziale metamorfosi del «código de honor» che, a partire da una dimensione epica, si evolve fino a consolidarsi in una di tipo prettamente tragico. In questo modo – teorizza lo studioso – è possibile riscontrare una conseguente trasformazione, tanto a livello diegetico quanto a quello simbolico, della realtà drammatica al cui interno si sviluppa l'azione tragica: questo implica un fondamentale passaggio da una dimensione aperta ed eroica dell'onore, nella quale ogni conflitto si risolve facendo ricorso ad una giustizia che è umana e divina allo stesso tempo, secondo una prospettiva ideologica improntata all'immanentismo ottimista²²², ad una dimensione che corrisponde ad un «enrarecido y asfixiante universo en donde el honor, posesionándose de la conciencia del individuo, exige víctimas y actúa enajenando la razón»²²³. Il risultato più immediatamente percepibile di una

²²² Si veda G. Guntert, «Actos visionarios y visión poética en Calderón: el código de honor como interpretación limitada de lo real», in A. Ronaccia, M. Spiga, A. Stauble (a cura di), *Il tema dell'onore nel teatro barocco in Europa, Atti del Convegno internazionale (Losanna, 14-16 novembre 2002)*, Firenze, Franco Cesati editore, 2004, in particolare pp. 249-250.

²²³ Cfr. F. Ruiz Ramón, *Calderón nuestro contemporaneo*, cit. p. 45.

simile impostazione ideologica del dramma è, da parte dello spettatore, la rappresentazione di un conflitto tragico che sfocia in una vendetta nella quale non solo è impossibile riconoscere un vero e proprio atto di giustizia che tuteli e garantisca la dignità ed i diritti della supposta parte lesa, ma si prefigura addirittura l'ineluttabilità di una soluzione finale che soltanto in apparenza contribuisce a ristabilire un nuovo ordine e che, invece, suscita non poche perplessità da parte del pubblico il quale sente di aver assistito ad una violenza gratuita e disumana che rispecchia più le dinamiche di un insensato sopruso che quelle equilibrate della ragione²²⁴. Per questo motivo, d'accordo con quanto affermato da Arellano, si osserva come

La presión de una ideología – dramática – convertida en esquema rígido que obliga a los individuos y que se coloca por encima de ellos es la fuente de la destrucción trágica para los protagonistas, verdugos y víctimas, todos víctimas en diversos grados del código de honor²²⁵.

Per comunicare un simile messaggio ideologico, gli strumenti più immediati forniti dal sistema drammatico della *Comedia* calderoniana sono rappresentati, da una parte, dall'ampliamento delle prospettive attraverso le quali osservare le vicende e, dall'altra, dall'utilizzo dissacrante e polemico dell'ironia, entrambi strettamente connessi alla presenza del *gracioso* all'interno dell'azione che contribuisce a stabilire un distacco critico nei confronti del punto di vista riconducibile ai protagonisti, in virtù di una funzione simbolica la cui finalità è mettere in discussione la validità dell'impianto ideologico dominante. Osserva, a tal proposito, Guntert:

²²⁴ G. Guntert, «Actos visionarios y visión poética en Calderón: el código de honor como interpretación limitada de lo real», cit. p. 257.

²²⁵ Cfr. I. Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, cit. p. 469.

El instrumento principal para establecer tal distanciamiento será, en Calderón, la figura reflexiva del gracioso, que no sólo se sustrae a la presión de las convenciones sociales hasta llegar a burlarse de ellas, sino que también ocasionalmente sale a la escena para poner de manifiesto que lo acontecido sobre las tablas no es sino una imagen del mundo, y por tanto una apariencia más, aunque dotada de reflexión²²⁶.

Per ottenere un simile effetto straniante nei confronti del sistema ideologico sul quale si fonda il comportamento codificato dei personaggi principali, Calderón si serve opportunamente dello spirito dissacrante incarnato dal *papel risible* e lo fa recuperando, in maniera funzionale e mai gratuita, la tradizione dell'irriverenza carnascialesca che rappresenta l'anima più genuina del *gracioso*. L'irruzione di questo personaggio – caratterizzato da un'insolenza che gli consente di mettere in evidenza l'insensatezza e la crudeltà del codice comportamentale sul quale si erige l'imponente edificio della società coeva – sfrutta, molto spesso, le ben note dinamiche legate alla rottura dell'illusione scenica, per mezzo di un'apertura metateatrale significativa in quanto consente non solo di rivelare l'aspetto fittizio della messinscena, ma anche di additare in essa un emblema dell'artificiosità che regola i rapporti umani all'interno dell'universo sociale dell'epoca²²⁷.

Insieme alla rottura dell'illusione scenica, operata dal *gracioso* quale meccanismo di denuncia del carattere fittizio riconducibile alla presunta infallibilità delle convenzioni sociali messe in discussione, nell'ambito dei *dramas de honor* calderoniani metteremo in evidenza le modalità drammatiche per mezzo delle quali il personaggio non solo si caratterizza

²²⁶ G. Guntert, «Actos visionarios y visión poética en Calderón: el código de honor como interpretación limitada de lo real», cit. p. 252.

²²⁷ Si veda, a tal proposito, la riflessione di S. Hernández Araico, *Ironía y tragedia en Calderón*, cit., pp. 72-74.

quale contrappunto ridicolo ed insieme critico dell'ideologia dominante, ma addirittura si fa egli stesso simbolo inequivocabile di quel principio vitale dell'esistenza che soccombe alle assurde ragioni dell'apparenza, in virtù di un immobilismo paralizzante che priva la *figura del donaire* della sua natura risibile, fino ad annullarne la stessa identità, secondo le dinamiche di un meccanismo tragico che coinvolgono l'intero universo della rappresentazione.

Tenuto conto delle riflessioni che abbiamo appena esposto, uno dei fattori convenzionali più frequentemente ridicolizzati dal *gracioso* nel teatro aureo è l'istituzione del matrimonio che costituisce, secondo Parker, una convenzione imprescindibile nell'universo drammatico della *Comedia nueva* e dietro la cui istituzione si può scorgere un efficace espediente utilizzato per tradurre sulla scena la necessità di mantenere la stabilità dell'ordine sociale in virtù di una sua legittimazione che si riconduce all'osservanza rispettosa nei confronti della legge di Dio²²⁸. A proposito del meccanismo teatrale che regola l'utilizzo del *código de honor* all'interno dei diversi generi della drammaturgia aurea, osserva Mujica:

Part of the problem is that the honor characters function within a societal rather than a Christian frame work. But then, it is the nature of man to live in society. The sense of foreboding that permeates the tragedies results from the fact that the characters view themselves as trapped, dorne. They never seriously entertain the possibilità of discarding the honor code or of defying convention. Both men and women view honor as fate. Although the recognize the injustice and even the absurdity of the code, the succumb to its demands²²⁹.

²²⁸ Cfr. A. Parker, «The approach to the Spanish Drama of the Golden Age», cit., pp. 42-59.

²²⁹ Cfr. B. Mujica, «Honor from the comic perspective: Calderón's *Comedias de capa y espada*», in *Bulletin of the Comediantes*, vol. 38, N. 1, 1986, p. 9-10.

Vediamo, quindi, in che modo si costruisce il personaggio del *papel risible* nell'ambito della trilogia calderoniana dei *dramas de honor* (*A secreto agravio, secreta venganza, El pintor de su deshonra* e *El médico de su honra*) e secondo quali modalità d'inserimento drammatico è, inoltre, possibile teorizzarne le funzioni ricoperte all'interno dell'azione.

In *A secreto agravio, secreta venganza*, si presenta con particolare evidenza la messa in discussione dell'istituzione sociale riconducibile al matrimonio – così come esso veniva inteso all'epoca di Calderón – per mezzo di un'efficace rottura dell'illusione drammatica che, a differenza di quanto sostiene Leavitt²³⁰, non risponde esclusivamente al principio di un semplice espediente comico ma costituisce, al contrario, una vera e propria esemplificazione (oltre che un'efficace trasposizione metateatrale) della critica irriverente all'immobilismo ed alla assurdità delle norme sociali che regolano l'istituzione del matrimonio. Ecco come, ad esempio, Manrique mette immediatamente in evidenza l'irrazionalità delle scelte di don Lope de Almeida e, in modo particolare, l'assurdità della sua fretta nell'incontrare doña Eleonor, la giovane che ha appena preso in moglie «por poder» e che sta per giungere, insieme allo zio, dalla Castiglia:

MAN. Para que desengañanne
pueda, creyendo que tienes
causa, dime a lo que vienes
con tanta prisa.

D.LOPE. A casarme.

MAN. ¿Y no miras que es error,
digno de que al mundo asombre,
que vaya a casarse un hombre
con tanta prisa, señor?

Si hoy, que te vas a casar,
del mismo viento te quejas,

²³⁰ Cfr. S. E. Leavitt, «Notes on the *gracioso* as a dramatic critic», in *Studies in Philology*, 28, 1931, pp. 317-318.

¿qué dejas que hacer, qué dejas
cuando vayas a enviudar?
(I, pp. 425 b-426 a)²³¹

Lo spiccato pragmatismo del *gracioso* consente di individuare, fin dalle prime battute dell'opera, il nucleo drammatico dell'imminente *desenlace* tragico: nelle parole di Manrique, infatti, s'insinua – non senza una nota d'ineluttabilità profetica – l'impazienza e la sconsideratezza con cui il protagonista, una volta convintosi dell'infedeltà della moglie, metterà in atto la sua vendetta senza che, tuttavia, questa possa essere riconosciuta ed identificata come tale, se non da don Juan de Silva, amico del protagonista ed unico fra tutti gli altri personaggi a sospettare che don Lope si sia macchiato di un duplice omicidio per conformarsi al proprio *código de honor*. Un'interessante modalità per mezzo della quale Manrique opera una rottura dell'illusione drammatica è quella relativa all'allusione ironica a quelle convenzioni teatrali in virtù delle quali era frequente che una *Comedia* si risolvesse con un matrimonio finale²³²:

MAN. Y pues que con tanta gloria
dama y galán se han casado,
perdonad, noble Senado,
que aquí se acabe la historia.
(I, 433 a)

²³¹ A partire da questo momento, tutte le citazioni relative al testo della *Comedia* s'intendono estratte dal volume curato da A. Valbuena Briones, Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas, Vol I, Dramas*. Di volta in volta, si indicheranno la pagina e la colonna di riferimento.

²³² Sull'impulsività tragica delle nozze e l'apparente conclusione comica anticipata ironicamente da Manrique si vedano le osservazioni di R. Ter Horst, «From Comedy to Tragedy. Calderón and the new tragedy», cit. p. 197.

È interessante notare, innanzitutto, come il *gracioso*, rivolgendosi in maniera esplicita al pubblico, non si stia concretamente riferendo al matrimonio vero e proprio fra don Lope e doña Leonor poiché questo, in realtà, è avvenuto senza che i due sposi si fossero mai incontrati e per mezzo, dunque, di un accordo fra le parti nel quale la volontà della giovane, sottomessa alle decisioni altrui, è stata, inoltre, condizionata dall'idea che il suo amato fosse ormai morto, dal momento che, come lei stessa confessa, «forzada me casé solo por vengarme en mí» (I, p. 430 a).

I due sposi, pertanto, non si sono congiunti in matrimonio in virtù di una scelta comune e sentita; l'emblematica assenza di un rito che ne sancisse l'unione traduce, infatti, la loro completa estraneità, sebbene questa venga, in qualche modo, mascherata per mezzo di un comportamento stereotipato ed inverosimile che i due coniugi assumono nei confronti l'uno dell'altra: il ridicolo cerimoniale che contraddistingue il loro primo incontro, la magniloquenza della conversazione che, mancando di un effettivo riscontro nella realtà dei sentimenti, rispecchia soltanto una sterile compensazione degli affetti e dell'intimità familiare, vengono appunto messi in evidenza dalla battuta irriverente del *gracioso* il quale, ricollegandosi ad una codificazione drammatica dell'epoca, traduce l'assoluta convenzionalità del matrimonio fra don Lope e doña Leonor. Afferma, a tal proposito, Hernández Araico: «Las efusiones líricas de los desposados constituyen lo único que pudiera aproximarse a una ceremonia que sellara estabilidad.

Sin embargo, encierran ya el ímpetu de una erupción violenta»²³³.

Seppure ciò che sembra prefigurare la battuta di Manrique è, dunque, una felice conclusione della vicenda, si tratta, in realtà, di un'anticipazione dal

²³³ S. Hernández Araico, *Ironía y tragedia en Calderón*, cit. p. 78.

fondamentale carattere ironico poiché la sua funzione più importante è quella di precorrere il finale tragico dell'opera per mezzo di un'allusione comica ad un elemento convenzionale della messinscena barocca, ovvero la formula delle nozze con le quali si ristabilisce un ordine all'interno dell'universo della *Comedia* che era stato turbato in precedenza.

L'inserimento drammatico della *figura del donaire* in quest'opera sfrutta, altresì, l'utilizzo della sua controparte femminile, caratterizzando, in tal modo, la presenza dell'agente *gracioso* alla stregua di un contrappunto ridicolo dell'azione principale i cui protagonisti tragici mettono in scena un conflitto alla cui radice è possibile rintracciare, come abbiamo già affermato, una profonda degenerazione del legame coniugale, la cui origine risale ad un'errata concezione dello statuto matrimoniale e, quindi, del rapporto d'amore fra i due sposi.

All'inizio dell'atto II, Manrique e Sirena mettono in scena una ridicola parodia del corteggiamento galante nella quale si evidenzia, da una parte, la consueta contrapposizione fra l'idealismo esasperato di don Lope e doña Leonor ed il marcato materialismo della *pareja cómica*, dall'altra, una sovversione delle modalità espressive che caratterizzano il linguaggio raffinato ed elegante dei protagonisti cui si contrappongono l'immoralità ed il libertinaggio dei due *criados*. Ecco, ad esempio, come i due personaggi mettono in scena una bizzarra parodia del rituale che caratterizza la convenzione teatrale dell'incontro fra innamorati, nonché la conseguente richiesta di un pegno d'amore da parte del *galán*:

MAN. Sirena de mis entrañas,
que para aumentar mi pena
eres la misma Sirena,
pues enamoras y engañas;
duélate ver el rigor
con que tratas mis cuidados

que también a los criados
 hiere de barato amor.
 Dame un favor de tu mano.
 SIR. Pues, ¿qué puedo darte yo?
 MAN. Mucho puedes; pero no
 quiero bien más soberano
 que aquesse verde listón,
 con que yaces declarada
 por dama de la lazada
 o fregona del tusón.
 SIR. ¿Una cinta quieres?
 MAN. Sí.
 SIR. Ya aquesse tiempo pasó,
 que un galán se contentó
 con una cinta.
 MAN. Es así;
 pero si yo la tuviera,
 desparramando concetos,
 mil y ciento y un sonetos
 hoy en tu alabanza hiciera.
 SIR. Por verme tan soneteada
 te la doy; y vete ahora,
 porque viene mi señora.
 (II, p. 434 a)

Insieme al riferimento mitologico, in virtù del quale il *gracioso* connota la bellezza pericolosa di Sirena, occorre mettere in risalto, da una parte, il riferimento burlesco al pegno d'amore – rappresentato dal «verde listón» della fanciulla – e, dall'altra, il cinismo ed il sarcasmo con cui la *criada* fa notare a Manrique che non è più il tempo di mascherare le sue intenzioni con simili galanterie, emblematicamente rappresentate dal convenzionalismo delle rappresentazioni teatrali. La risposta del *gracioso* traduce, inoltre, su un piano d'irriverente parodia, l'atteggiamento retorico assunto tanto da don Lope quanto dalla sua sposa: l'ostentata magniloquenza, nonché l'aspetto cerimonioso delle loro conversazioni, infatti, viene ridicolizzato per mezzo del vivace dialogo all'interno della *pareja cómica* e, soprattutto, attraverso l'atteggiamento vanitoso di Sirene

la quale, in presenza di un corteggiatore innamorato esageratamente proclive a decantarne la bellezza e le grazie, cede al fascino lusinghiero delle sue parole ed acconsente a donargli il proprio nastro.

L'uso dell'ironia metateatrale torna, poco dopo, in riferimento alle imminenti spedizioni militari al seguito del re don Sebastián:

D. LOPE No queda en toda Lisboa
fidalgo ni caballero,
que ser no piense el primero
que merezca eterna loa
con su muerte.

MAN. Justo es;
mas no pienso desa suerte
tener yo loa en mi muerte,
ni comedia ni entremés.

D. LOPE ¿Luego tú no piensas ir
al Africa?

MAN. Podrá ser
que vaya; mas será a ver,
por tener más que decir;
no a matar, quebrando en vano
la ley en que vivo y creo;
pues allí explicar no veo
que sea moro ni cristiano.
No matar, dice. Y los dos
esto me veréis guardar,
que yo no he de interpretar
los mandamientos de Dios.
(II, p. 434 a)

Come si evince dai versi che abbiamo appena citato, Manrique mette nuovamente in ridicolo i nobili sentimenti dei protagonisti: dopo aver schernito le modalità della retorica amorosa – e, dunque, la concezione aristocratica del legame coniugale – il *gracioso* si concentra adesso sul valore etico e militare del coraggio, nonché sul senso dell'onore di don Lope il quale, combattuto fra la sua fedeltà al sovrano ed il timore di subire

un'offesa da parte della moglie, tuttavia celebra l'imminente battaglia che l'esercito portoghese è in procinto di combattere in Africa.

Manrique, indifferente all'impellenza della guerra e, per di più, intimorito da qualsiasi esperienza possa mettere a repentaglio la sua sopravvivenza, ostenta il consueto rifiuto nei confronti dei pericoli che derivano dai combattimenti e si serve, ancora una volta, degli strumenti espressivi riconducibili alla rottura dell'illusione scenica per mezzo dell'apertura metateatrale delle sue battute: la distruzione dell'artificio teatrale smaschera, in questo modo, l'immobilismo etico e l'evidente sottomissione dei protagonisti nei confronti di un codice comportamentale dal quale non è concesso loro di esimersi. A proposito dell'insensatezza che condiziona la condotta morale dei personaggi principali e, più nello specifico, circa l'imminente vendetta di don Lope sui due presunti amanti, afferma Valbuena Briones:

Los protagonistas de las tragedias de Calderón no acaban de ser totalmente culpables de sus acciones, pues les perturba un hado adverso que puebla de sombras y sospechas el ambiente que respiran. Si no poseen la prudencia y la templanza con las que se puede vencer la fortuna, nada puede evitar la catástrofe hacia la que caminan y hacia la que les empuja el hado²³⁴.

La presenza del *gracioso* all'interno della pièce che stiamo esaminando continua a configurarsi secondo le modalità che abbiamo appena analizzato fino al momento della sua conclusione; il contrappunto ridicolo offerto dalla *pareja cómica* insiste più volte nello sviluppo di una parodia beffarda ed irrisoria dell'etica aristocratica alla quale don Lope e doña Leonor sono

²³⁴ Cfr. A. Valbuena Briones, *Perspectiva crítica de los Dramas de Calderón*, Madrid, Rialp, 1965, p. 151.

costretti a conformare il proprio comportamento. A questo proposito, si rivelano interessanti le osservazioni di Honig:

Manrique's speeches and flirtation with Sirena are explicit renderings of the ridde duplicities in don Lope's under world – a sort of boastful, satirical fabling on the sick psychology of love, the abortions of romantic springtime, the myths of the re-arisen Phoenix, the incompletely resurrected Orpheus and Eurydice [...] ²³⁵.

Per concludere la nostra analisi sulla funzione drammatica di Manrique in *A secreto agravio, secreta venganza*, ci soffermiamo sulla battuta finale del personaggio in quale, miracolosamente scampato all'incendio che don Lope ha volontariamente appiccato in casa per dissimulare, in questo modo, l'uccisione di doña Leonor, si presenta sulla scena nell'atto di andarsi a lanciare in mare:

MAN. Echando chispas,
como diablo de comedia,
salgo huyendo de mi casa,
que soy desta Troya Eneas.
Al mar me voy a arrojar,
aunque menor daño fuera
quemarme, que beber agua.
(III, p. 452 b).

Ciò che ci preme mettere immediatamente in risalto sono, da una parte, il riferimento metateatrale al personaggio del *diablo*²³⁶, caratteristico del teatro popolare e delle rappresentazioni sacre come quelle dell'*auto sacramental* e, dall'altra, una beffarda apertura alla dimensione mitologica

²³⁵ Cfr. E. Honig, *Calderón's and the seizures of honor*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1978, p. 48.

²³⁶ Si vedano A. Nicoll, «The Medieval devils», in *Masks, mimes and miracles. Studies in the Popular Theatre*, New York, Harcourt, Brace, 1931, pp. 187-192; W. F. Michael, «Humor and comedy in religious and secular drama», in *The Drama of medieval Europe. Actas del coloquio de Univ. de Leeds, 10-13 de sept., 1974*, Leeds Medieval Studies, N. 1, pp. 25-26.

degli eroi classici, due espedienti che contribuiscono a sviluppare un'ulteriore caratterizzazione del *papel risible* all'interno di questo *drama de honor*. In primo luogo, il paragone fra il *gracioso* e il «diablo de comedia» è funzionale ad una rottura dell'illusione scenica in virtù della quale lo spettatore, disorientato dalla crudeltà con la quale don Lope, con calcolata freddezza, ha appena ucciso la moglie in un incendio ed il suo presunto amante in un naufragio simulato, viene in qualche modo riportato alla dimensione della finzione teatrale. In secondo luogo, l'ironia beffarda di Manrique riduce momentaneamente la tragicità della situazione ad un episodio farsesco, abbassandone i toni al livello di un *refrán* popolare²³⁷. Ma non è tutto: se si rivedono i versi pronunciati, all'inizio dell'atto I, dal protagonista mentre è in attesa dell'arrivo di doña Leonor, si evince come l'immagine mitologica di Venere era già allora un presagio dei risvolti nefasti con cui si sarebbe concluso l'infelice matrimonio fra la fanciulla e don Lope il quale, in preda all'entusiasmo, aveva affermato «Hoy el mar segunda Venus adora» (I, p. 433 a). L'uso di una reminescenza classica come quella dell'incendio provocato a Troia si ricollega, da una parte, alla battuta del protagonista, il quale aveva anticipato l'arrivo di doña Leonor come una seconda Venere, senza considerare l'ironia tragica connaturata ad un simile riferimento, in quanto è noto che la fuga di Elena con il principe troiano Paride era stata predisposta dal volere di Artemide.

²³⁷ «Aquí fue Troya» è un detto popolare che si può ritrovare già all'interno del Quijote (Cfr. Parte segunda, capp. XXIX e LXVI); viene utilizzata per indicare un luogo nel quale sono rimaste soltanto le macerie di quanto vi esisteva prima di un incendio o, più generalmente, di una violenta distruzione. Cfr. R. Gil, *Diccionario de anécdotas, dichos, ilustraciones, locuciones y refranes*, Barcelona, Editorial Clie, 2009, p. 446. Si veda anche G. Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales: y otras formulas comunes de la lengua castellana en que van todos los impresos antes y otra gran copia*, edición revisada por R. Jammes y M. Mir-Andreu, Madrid, Castalia, 2000, p. 70.

L'accostamento fra il personaggio di Manrique e la figura di Enea, pertanto, oltre a suscitare una certa ilarità in virtù dell'ovvia incongruenza fra l'umiltà e la bassezza del *gracioso* e la grandiosità dell'eroe greco, si ricollega anche alla precedente allusione al *refrán* popolare, restituendo allo spettatore l'immagine rocambolesca di Manrique che fugge intimorito dall'incendio di quella che – parafrasando le parole di don Lope – si connota alla stregua di una seconda Troia sulla quale si è abbattuta la devastazione del fuoco.

La figura di Juanete ne *El pintor de su deshonra* svolge essenzialmente una duplice funzione drammatica: da un parte, ricopre – seppure in maniera pressoché superficiale – il ruolo di un personaggio la cui presenza attiva nell'ambito della diegesi è circoscritta ad alcuni sporadici episodi, dall'altra egli si configura, nella maggior parte dei casi, alla stregua di un attento osservatore tanto delle vicende quanto degli stati d'animo dei protagonisti, caratterizzandosi alla stregua di un prolisso commentatore la cui partecipazione si mantiene costante all'interno dell'intera pièce.

Per quanto concerne, nello specifico, la prima tipologia drammatica alla quale abbiamo ricondotto i suoi interventi sulla scena, si osserva come Juanete ricopra un ruolo attivo solo in rare occasioni e, per l'esattezza, dapprima nel momento in cui funge accidentalmente da messaggero, annunciando il ritorno miracoloso ed inaspettato di don Álvaro, poi quando si ritrova per caso ad essere testimone del rapimento di Serafina ed, infine,

in occasione di uno scontro fortuito con don Álvaro il quale si era nascosto in casa di don Juan con la complicità di sua moglie e della *criada* Flora²³⁸. Quello che più ci interessa esaminare, tuttavia, è il secondo aspetto che contraddistingue la presenza drammatica del *gracioso* in questo *drama de honor* in quanto la sua funzione principale si può ricondurre ad un costante intento di operare una trasposizione allegorica e paradigmatica del reale così come esso viene percepito dal personaggio. Lo strumento per mezzo del quale Juanete si propone di svolgere un simile compito è, come nel caso di Escarpín ne *Los dos amantes del cielo*, quello del *cuento*. A proposito di questa attitudine del *gracioso*, osserva Guntert:

El que plantea el problema del "¿cómo?" quisiera, pues, conocer la verdad. El que la elude no se preocupa por ella. Es curioso notar que el gracioso oscila entre las dos actitudes. Como personaje y criado puede burlarse de semejantes preocupaciones; como comentador agudo del drama, indirectamente, insiste en ellas²³⁹.

Lo sguardo di Juanete, infatti, propone costantemente ai suoi interlocutori una trasposizione delle vicende che risponde ad una personale attitudine del personaggio nei confronti del reale: egli si pone, a ppunto, alla stregua di un commentatore curioso ed ironico che trasfigura le vicende per mezzo di allegorie o paradigmi esemplari i quali vengono trasmessi attraverso un continuo inserimento di racconti che, nell'ottica ilare del *gracioso*, da una parte ostentano una burla irriverente nei confronti della realtà, mostrandone gli aspetti più ridicoli ed insensati, dall'altra, invece, ne rivelano quelle

²³⁸ Si vedano, a tal proposito, le osservazioni di E. Wilson in base alle quali le scoperte riconducibili al personaggio di Juanete incidono appena nell'effettivo sviluppo dell'azione drammatica. Cfr. «Hacia una interpretación de *El pintor de su deshonra*», in *Abaco*, 3, 1970, p. 80.

²³⁹ Cfr. G. Guntert, «El gracioso en Calderón: disparate e ingenio», cit., p. 362.

verità nascoste o ignorate dagli altri personaggi che solo la voce impertinente che corrisponde al *papel risible* può permettersi di riferire.

Vediamo alcuni esempi inerenti agli inserimenti drammatici di Juanete, rappresentativi di quanto abbiamo appena affermato:

POR. ¿Cómo de boda te ha ido?
JUAN. Convidóle a merendar
un cortesano en el río
a un forastero, y muy frío
le dio un pollo al empezar.
Pidió de beber, y estaba
tan caliente la bebida
como fría la comida.
Viendo, pues, que nada hallaba
a propósito, cogió
el pollo, y con sutil traza,
le echó dentro de la taza.
El amigo que tal vio,
«¿Qué hacéis?» dijo. Él, impaciente,
respondió: «Así determino
hacer que el pollo enfríe el vino,
o el vino al pollo caliente».
Lo mismo me ha sucedido
en la boda, pues me han dado
moza novia y desposado
no mozo; con que habrá sido
fuerza juntarlos fiel,
porque él con ella doncella,
o él la refresque a ella
o ella le caliente a él.
(I, vv. 213-236)²⁴⁰

Juanete, fedele *criado* di don Juan, è appena tornato dal matrimonio del suo padrone con la giovane Serafina: dalle parole irriverenti del *gracioso*, si evince immediatamente l'eccessiva differenza di età fra i due coniugi che si caratterizza subito quale motivo di burla ed ironia in quanto, proprio come

²⁴⁰ A partire da questo momento, tutte le citazioni relative al testo della *Comedia* si intendono tratte da M. Ruiz Lagos (estudio y edición de), *El pintor de su deshonra*, Madrid, Ediciones Alcalá, 1969.

il pollo ed il vino del *cuentecillo*, il solo modo di compensare lo squilibrio fra la giovinezza della fanciulla e la vecchiaia dello sposo è che l'una risvegli la vitalità dell'altra o, tutt'al più, che la seconda stemperi gli entusiasmi della prima; tuttavia – sembra ammettere Juanete – non solo il risultato non si prospetta soddisfacente in nessuno dei due casi, ma addirittura una simile unione incoerente e contro natura non può che verificarsi con la forza.

L'ingegnosità linguistica di Juanete, così come la spiccata irriverenza del personaggio si manifestano anche nel momento in cui questa sua ostinata predilezione per i *cuentecillos* si impone sulla scena quasi come una sorta di prevaricazione sul discorso degli altri personaggi i quali, seppure ormai avvezzi alle sue quotidiane bizzarrie, non sempre sono disposti ad assecondarle o a comprenderne le ragioni:

POR. Deja locuras y di:
¿cómo Serafina viene?
JUAN. En coche.
POR. Y eso, ¿qué tiene
que ver con lo que yo aquí
te pregunto?
JUAN. Mucho, puesto
que quien dice en coche, dice
contenta, ufana y felice.
D.LUIS ¿Por qué lo dices?
JUAN. Por esto:
Murió una dama una noche,
y porque pobre murió,
licencia el vicario dio
para enterrarla en un coche.
Apenas en él la entraban,
cuando empezó a rebullir;
y más cuando oyó decir
a los que la acompañaban
«Cochero, a San Sebastián».
Pues dijo a voces: «No quiero;
da vuelta al Prado, cochero,
que después me enterrarán».
D.LUIS ¿A quién tu lengua perdona

con aquesos cuentecillos?
(I, vv. 237-258)

Alla domanda di Porcia – che s’informa con Juanete sullo stato d’animo della giovane sposa – il *gracioso* risponde, a suo modo, utilizzando una sorta di bizzarra allegoria mascherata da *disparate* e per mezzo della quale egli, attraverso un procedimento logico che recupera il senso letterale delle parole di Porcia e si rivela paradossalmente lineare e coerente, può esprimere la contentezza e l’allegria di Serafina, paragonandole a quelle di una nobildonna che, poco dopo essere deceduta, per l’entusiasmo di ritrovarsi ancora una volta all’interno di una carrozza²⁴¹, è miracolosamente tornata in vita mostrandosi perfino desiderosa di riprendere quei rapporti sociali ai quali non era ancora disposta a rinunciare²⁴². Ecco come Gunter interpreta questo (apparente) *disparate* di Juanete:

Pues bien, al asociar el tema de la llegada de Serafina con el viaje de la vida que es "camino hacia la muerte," comprendemos que el gracioso, pese al tono grotesco, alude una vez más a las futuras desgracias de Serafina. Su cuentecillo queda, por cierto, algo abstruso, pero según el gusto de la época es precisamente la relación inesperada y lejana la que denota más agudeza²⁴³.

È emblematica la prima comparsa sulla scena del *gracioso* all’interno dell’atto II, quando le sue riflessioni mettono in luce il comportamento sconsiderato di don Juan che, irritatosi per la sua incapacità di ritrarre la

²⁴¹ Sull’utilizzo eccessivo delle carrozze e sulla moda dell’epoca legata all’impiego di questo mezzo si veda J. Deleito y Piñuela, *La mujer, la casa y la moda*, Madrid, Espasa Calpe, 1966, pp. 248-274.

²⁴² Cfr. Pedro Calderón de la Barca, *Guárdate del agua mansa*, I, vv. 899-900.

²⁴³ Cfr. G. Gunter, «El gracioso en Calderón: disparate e ingenio», cit. p. 363.

moglie, non riconosce i limiti delle proprie competenze ed attribuisce all'eccessiva bellezza di Serafina la colpa di un simile fallimento²⁴⁴:

D. JUAN Que me ha dado
disgusto, enfado y pesar,
no te lo puedo negar,
al ver que solo a este intento
me falta el conocimiento
que tengo de la pintura;
mas culpa es de tu hermosura.
JUAN. Aquí viene...
D.JUAN ¿Quién?
JUAN. ...un cuento.
Sordo un hombre amaneció;
y viendo que nada oía
de cuanto hablaban, decía:
«¿qué diablos os obligó
a hablar hoy de aquesos modos?»
Volvían a hablarle bien
y él decía: «¿hay tal, que den
hoy en hablar quedo todos?»,
sin persuadirse a que fuese
suyo el defecto. Tú así
presumes que no está en ti
la culpa; y aunque te pese
es tuya y no la conoces,
pues das sordo en la locura
de no entender la hermosura
que el mundo te dice a voces.
(II, vv. 1163-1186)

Ancora una volta, le circostanze si offrono a Juanete come una valida opportunità per inserire, all'interno dell'azione, uno dei suoi *cuentecillos*: il punto di vista del *gracioso* si propone quale contrappunto oggettivo nei

²⁴⁴ Sul significato del ritratto e, più in generale, sul valore simbolico e drammatico della pittura all'interno di questo *drama de honor* si rimanda a L. Bass, «A su imagen y semejanza. La naturaleza humana como retrato de Dios en *El pintor de su deshonra*», in *Pedro Calderón de la Barca, El pintor de su deshonra*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2000, pp. 59-78; E. Frye, «Secret portraits of Serafina: portraiture in the Golden Age Comedia of Spain», in *Romance Studies*, 21.1, 2003, pp. 3-10; P. Mitchell, «Painting as metaphor: Calderón's *El pintor de su deshonra*, Comedia and Auto», in *Romance Languages Annual*, 8, 1996, pp. 582-88.

confronti delle vicende e, per mezzo del valore paradigmatico ed esemplare dell'episodio che sta raccontando, il personaggio assume un'importante funzione chiarificatrice delle complesse tensioni per effetto delle quali prende vita il conflitto tragico dell'opera. Don Juan, infatti, può essere considerato alla stregua di un rappresentante simbolico di una categoria drammatica nella quale confluiscono tutti quei mariti vendicativi la cui incapacità di comprendere il reale ed osservarlo senza la lente deformante del *código de honor* si trasforma nel fattore scatenante della tragedia coniugale. Risulta interessante, a tal proposito, la riflessione di O'Connor:

En este mundo ficticio donde el amor se ve amenazado, donde la venganza parece todopoderosa, y donde la vida misma es problemática, el silencio, el secreto y el disimular se destacan como características de una desolación que a la vez nos atrae y nos repugna. Sin embargo, nos damos cuenta de que eso no es la vida, es el drama²⁴⁵.

È per questo motivo che, anche nell'ambito dei *dramas de honor*, Calderón, servendosi della voce dissacrante ed irriverente del *gracioso*, svela i meccanismi perversi che sostengono l'edificio imponente di un'ideologia conservatrice che, tuttavia, vacilla a causa delle evidenti crepe che s'insinuano nel sistema; l'autore pertanto – d'accordo con quanto sostiene Guntert – «subraya las limitaciones del *Discurso social*, cuestionando sus arbitrarias certezas y haciendo que fracase la búsqueda de la verdad iniciada por motivos concernientes a ese sistema de valores»²⁴⁶.

²⁴⁵ T. Austin O'Connor, «*El médico de su honra* y la victimización de la mujer: la crítica social de Calderón de la Barca», in *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzoni Editore, p. 784.

²⁴⁶ G. Guntert, «Actos visionarios y visión poética en Calderón: el código de honor como interpretación limitada de lo real», cit. p. 252.

Nel *cuentecillo* di Juanete, l'emblematica sordità del protagonista corrisponde, in maniera speculare, all'incapacità di don Juan di riconoscere il proprio errore e l'insensatezza delle convinzioni che lo alimentano: il suo repentino innamoramento nei confronti di Serafina, verso la quale nutre una passione irrefrenabile che è stata provocata dalla visione di un suo ritratto, traduce, in realtà, la pericolosa degenerazione di un sentimento che è mera superficialità e rispecchia, inoltre, i meccanismi di uno sterile culto delle apparenze in funzione del quale il protagonista, incapace di confrontarsi in maniera oggettiva con il reale, mette sullo stesso piano la cieca ostentazione di un codice comportamentale e la venerazione ossessiva per la bellezza della moglie. L'errore di don Juan, pertanto, consiste in un isolamento ideologico e morale allo stesso tempo che Juanete traduce per mezzo di una duplice metafora, la sordità e la follia: quest'inadeguatezza costituisce, dunque, la causa scatenante di un conflitto tragico che si risolve con l'uccisione di Serafina e don Álvaro, un crimine che, tuttavia, non viene interpretato come tale bensì alla stregua di una legittima vendetta della quale si fanno testimoni e garanti sia l'autorità paterna che quella istituzionale, dal momento che tanto i genitori delle due vittime, quanto il Príncipe de Ursino, giustificano senza remore il gesto del protagonista²⁴⁷. Il discorso di cui si fa portavoce il *gracioso* ne *El pintor de su deshonra* costituisce, pertanto, un contrappunto oggettivo delle vicende: le sue parole, tuttavia, vengono ignorate nella maggior parte dei casi o, tutt'al più, considerate banalmente foriere di *disparates* fuori luogo.

²⁴⁷ Si veda M. Vitse, «En defensa de Serafina», in Roberto Castilla Pérez, Juan Antonio Martínez Berbel (coord. por), *Las mujeres en la sociedad española del siglo de oro: ficción teatral y realidad histórica. Actas del II coloquio del Aula-Biblioteca "Mira de Amescua", celebrado en Granada-Úbeda del 7 al 9 marzo de 1997 y cuatro estudios clásicos sobre el tema*, Granada, Universidad de Granada, 1998, pp. 505-558.

Così accade, ad esempio, nel caso del celebre racconto dei «chiquillos», più volte interrotto dai personaggi presenti sulla scena che si rifiutano – talvolta con un’aperta contrarietà – di prestare ascolto ai discorsi del *gracioso* il quale, solo dopo numerosi tentativi, riesce finalmente a concludere il suo «cuento desdichado» in presenza del Principe.

I *cuentecillos* di Juanete, al contrario di quanto suppongono i personaggi dell’opera, possiedono una duplicità fondamentale alla quale è opportuno prestare la dovuta attenzione: nella loro struttura apparentemente semplice occorre, infatti, distinguere quegli aspetti fondamentali che, all’interno del racconto e nella loro struttura, procedono sempre di pari passo, ovvero, da una parte, l’ingegnosità e la spiccata *graciosidad* degli episodi e, dall’altra, la loro sostanziale valenza simbolica ed esemplare. Accade, infatti, che tutti i personaggi presenti sulla scena tendono generalmente a considerare soltanto il primo componente, ignorando, invece, quello più significativo nell’ambito dell’azione drammatica: ciò che è essenziale ribadire, pertanto, è che non ci troviamo in presenza di inserimenti posticci o gratuiti all’interno della struttura che sostiene la costruzione della diegesi, bensì di un’efficace chiave di lettura per mezzo della quale lo spettatore è informato in tempo, tanto degli imminenti risvolti tragici della vicenda rappresentata quanto dei fattori scatenanti che determinano la catastrofe finale.

Nella parabola drammatica tracciata dalle diverse modalità relative all’inserimento del *gracioso* nell’ambito dei *dramas de honor*, è possibile riscontrare una graduale evoluzione delle molteplici funzioni ricoperte dal personaggio che, a partire da uno stadio di tipizzazione del personaggio comico – secondo la codificazione convenzionale del *papel risible* all’interno della *Comedia nueva* – passa, in un secondo momento, attraverso una fase nella quale dapprima la percezione e, poi, la manifestazione stessa della *graciosidad* sembra essere messa in discussione

da una parte perché generalmente gli altri personaggi non si dimostrano in grado di coglierne la specificità e, dall'altra, poichè l'estrema connotazione tragica della rappresentazione si impone, all'interno delle dinamiche che regolano la costruzione e lo sviluppo della diegesi, quale fattore predominante che inibisce l'espressione della comicità.

Quest'ultima fase della parabola drammatica nella quale è possibile riassumere la traiettoria compiuta dal *papel risible* nell'ambito dei *dramas de honor*, è particolarmente evidente nella costruzione teatrale del personaggio di Coquín all'interno de *El médico de su honra*, il cui duplice spazio d'azione comprende tanto la residenza di don Gutierre quanto il palazzo reale di don Pedro. Com'è noto, la redazione di questa tragedia calderoniana procede in parte dal modello costituito dall'opera omonima di Lope de Vega ed annovera, inoltre, fra le sue fonti, il racconto de *Los siete sabios de Roma* e la *Comedia* di Andrés de Claramonte, *Desta agua no beberé*²⁴⁸, oltre al probabile riferimento alla metafora medica presente ne *El celoso prudente* di Tirso de Molina²⁴⁹. Sebbene questa non sia la sede nella quale è opportuno sviluppare ulteriormente la questione relativa alla ricostruzione filologica e tematica delle fonti alle quali è plausibile ricondurre la genesi della tragedia calderoniana, ci soffermiamo un

²⁴⁸ Si vedano E. Wilson, «Algunos aspectos de la historia de la literatura española», in *Entre las jarchas y Cernuda: constantes y variables en la poesía española*, trad. cast., Barcelona, Ed. Ariel, 1977, in particolare pp. 18-54; A. de Amezua, «Un dato para las fuentes de *El médico de su honra*», in *Revue hispanique: recueil consacré à l'étude des langues, des littératures et de l'histoire des pays castillans, catalans et portugais*, Tome 21, N° 60, 1909, pp. 395-411; A. E. Sloman, «Calderón's *El médico de su honra* and *La amiga de Bernal Francés*», in *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXIV, 1957, pp. 168-169 e A. Cruz Casado, «*El médico de su honra* y su posible fuente cordobesa», in *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, N° 140, 2001, pp. 15-26.

²⁴⁹ Cfr. M. Wilson, «Tirso and *pundonor*: a note on *El Celoso Prudente*», in *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXVIII, 1961, pp.120-125.

momento soltanto sulle modalità di caratterizzazione del *papel risible* così come esse vengono costruite nell'omonima opera di Lope de Vega.

Se è lecito riconoscere nella figura comica di Galindo un antecedente di Coquín, va, altresì, specificato che, rispetto alla connotazione drammatica del primo, il *gracioso* di Calderón viene sottoposto ad un complesso procedimento di fondamentale rielaborazione del personaggio che finisce con l'emanciparsi gradualmente dal semplice ruolo di *lacayo* ed assumere, pertanto, una molteplicità di funzioni teatrali che ne fanno un chiaro esempio della conversione del *gracioso* in agente tragico. Riguardo alla costruzione di Galindo nella *Comedia* di Lope, afferma García Gómez:

Este personaje, que se tipifica hasta la saciedad como criado hambriento, sólo eleva el tono bufo de sus parlamentos en una ocasión para criticar la situación económica precaria de las gentes de servicio; tópico que no carece de interés por su tono de crítica social, pero que está tan desligado del tema de la obra como sus amoríos con Elvira. La función, pues, de Galindo es clara: romper la tensión dramática mediante unas cuantas gracias verbales y unas pocas acciones cómicas de entremés.²⁵⁰

Per quanto concerne, dunque, la caratterizzazione del *papel risible* nell'ambito della tragedia calderoniana che stiamo analizzando, ci sembra opportuno prendere le mosse da una battuta dello stesso Coquín il quale, trovandosi al cospetto di un sovrano la cui fama è legata ad un'indole estremamente crudele, seria ed autorevole²⁵¹, elude la domanda di don

²⁵⁰ Cfr. A García Gómez, «El médico de su honra: perfil y función de Coquín», in L. García Lorenzo (Ed.), *Calderón y el teatro español del Siglo de Oro. Actas del Congreso Internacional organizado por el CSIC, Madrid, 8-13 junio 1981*, cit. p. 1026.

²⁵¹ A proposito della caratterizzazione drammatica del personaggio di don Pedro, si vedano D. W. Cruickhank, «Calderón's king Pedro: just or unjust?», in *Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, 25, 1979, pp. 113-132; C. Avilés Icedo, «El rey don Pedro en *El médico de su honra* de Calderón: entre los (malos) humores y la referencia histórico-legendaria», in *ConNotas: Revista de*

Pedro che vuole conoscerne l'identità e si esibisce in una lunga tirata nella quale delinea con straordinaria ingegnosità tanto la personalità quanto l'insieme indistinto delle funzioni (sociali e drammatiche allo stesso tempo) che contraddistinguono la concezione calderoniana dell'ufficio *donairoso*:

COQ. Yo soy
cierto correo de a pie,
portador de todas nuevas,
hurón de todo interés,
sin que se me haya escapado
señor, profeso o novel;
y del que me ha dado más,
digo mal, mas digo bien.
Todas las casas son mías;
y aunque lo son, esta vez
la de don Gutierre Alfonso
es mi accesoria, en quien fue
mi pasto meridiano,
un andaluz cordobés.
Soy cofrade del contento;
el pesar no sé quién es,
ni aun para servirle. En fin,
soy, aquí donde me veis,
mayordomo de la risa,
gentilhombre del placer
y camarero del gusto,
pues que me visto con él.
Y por ser esto, he temido
el darme aquí a conocer;
porque un rey que no se ríe,
temo que me libre cien
esportillas batanadas,
con respuntes al envés,
por vagamundo.
(I, vv. 741-769)²⁵²

Crítica y Teoría Literarias, 5.8, 2007, pp. 85-105 e L. King, «The role of king Pedro in Calderón's *El médico de su honra*», in *Bulletin of the Comediantes*, 23, 1971, pp. 44-49.

²⁵² A partire da questo momento, tutte le citazioni relative al testo della Comedia s'intendono tratte da D. W. Cruickshank (Ed.), Pedro Calderón de la Barca, *El médico de su honra*, Madrid, Castalia, 1981.

Da solo e al cospetto del re, Coquín elenca una lunga serie di mansioni che vanno dal ruolo di messaggero a quello di *criado*: l'indole spiccatamente *entremetida* del *gracioso* si palesa in una sfacciata rivelazione del suo carattere intrigante e chiacchierone, dal quale nessuno riesce a fuggire o a tutelarsi, né quanti sono avvezzi alla sua proverbiale invadenza, né coloro che la ignorano. È interessante, inoltre, mettere in evidenza una sostanziale rivendicazione d'indipendenza nei confronti dei possibili padroni al cui servizio Coquín si ritiene dedito solo temporaneamente: si tratta di un concetto fonamentale nell'ambito dell'analisi di questo personaggio e che Vitse ha definito come una «independentización dramática del *gracioso* calderoniano», un fenomeno in virtù del quale si verifica una «ruptura del cordón doméstico que le confiere a la postre amplia facultad para prestarse a nuevas subordinaciones»²⁵³.

Come accennavamo in precedenza, infatti, lo spazio drammatico all'interno del quale si muove Coquín non è delimitato soltanto alla casa di don Gutierre ma si estende fino alle stanze della Corte reale. La caratterizzazione del personaggio prosegue attraverso un'appassionata dichiarazione della sua indole burlona ed irriverente, del tutto estranea a qualsiasi malinconia ed accorta nell'evitare ogni possibile causa di dolore o infelicità, neppure quando simili condizioni si presentano quali probabili fonti di guadagno o profitto; la sua inequivocabile funzione di «hombre de humor» si contraddistingue, altresì, per l'assoluta consapevolezza di ricoprire un ruolo ben definito nelle dinamiche della società del tempo, riconducendo le proprie mansioni ad un vero e proprio ufficio che, da una

²⁵³ Cfr. M. Vitse, «De Galindo a Coquín», in L. García Lorenzo (Ed.), *Calderón y el teatro español del Siglo de Oro. Actas del congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, cit. p. 1069.

parte, si affianca idealmente agli ambienti aristocratici e, dall'altra, prevede un insieme di compiti specifici, equiparabili a quelli del «mayordomo» e del «camarero».

Un altro aspetto da non trascurare è il fondamentale anonimato che sembra contraddistinguere il *gracioso* alla stregua di un personaggio inclassificabile all'interno dell'universo socio-drammatico tracciato nell'ambito dell'universo teatrale calderoniano, un anonimato che tuttavia prelude alla costruzione di una nuova identità. A proposito di questa essenziale evoluzione del personaggio, afferma Vitse:

Rico de la libre disponibilidad nacida de su reciente independencia, el gracioso calderoniano, dúctil materia teatral indiferenciada, encuentra entonces el principio de su coherencia, no ya en su relación jerárquica con un amo «estructurador», sino en las necesidades internas de un tema ordenador de la configuración dramática en su totalidad²⁵⁴.

La spiccata duttilità del *papel risible* alla quale abbiamo appena fatto riferimento, nonché il principio basilare che ne regola i meccanismi di «independentización» all'interno dell'universo drammatico della pièce, si instaurano alla stregua di condizioni necessarie affinché Coquín possa non solo mettere in atto un graduale processo di emancipazione nei confronti di don Gutierre, ma anche adattarsi, di volta in volta, ad una molteplicità di funzioni teatrali che contraddistinguono tanto l'inserimento quanto la costruzione drammatica del personaggio:

REY En fin, ¿sois
 hombre, que a cargo tenéis
 la risa?

²⁵⁴ Cfr. M. Vitse, «De Galindo a Coquín», in L. García Lorenzo (Ed.), *Calderón y el teatro español del Siglo de Oro. Actas del congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, cit. p. 1070.

COQ. Sí, mi señor;
y porque lo echéis de ver,
esto es jugar de gracioso
en palacio. *Cúbrese*

REY Está muy bien;
y pues sé quién sois, hagamos
los dos un concierto.

COQ. ¿Y es?

REY. ¿Hacer reír profesáis?

COQ. Es verdad.

REY. Pues cada vez
que me hiciéredes reír,
cien escudos os daré;
y si no me hubieres hecho
reír en término de un mes,
os han de sacar los dientes.

COQ. Testigo falso me hacéis,
y es ilícito contrato
de enorme lesión.

REY ¿Por qué?

COQ. Porque quedaré lisiado
si le acepto, ¿no se ve?

Dicen, cuando uno se ríe
que enseña los dientes; pues
enseñarlos yo llorando,
será reírme al revés.

Dicen que sois tan severo,
que a todos dientes hacéis;
¿qué os hice yo, que a mí solo
deshacérmelos queréis?
Pero vengo en el partido;
que porque ahora me dejéis
ir libre, no lo rehúso
pues por lo menos un mes
me hallo aquí como en la calle
de vida; y al cabo de él
no es mucho que tome postas
en mi boca la vejez;
y así voy a examinarme
de cosquillas. ¡Voto a diez,
que os habéis de reír! Adiós,
y veámonos después.

(I, vv. 769-808)

Occorre, a questo punto, sottolineare due elementi fondamentali che contribuiscono alla connotazione drammatica del passaggio appena citato: da un lato, l'assunzione ed il conseguente riconoscimento, da parte del re, del ruolo di *gracioso* assunto da Coquín e, dall'altro, la bizzarra stipula di un contratto fra i due personaggi che non solo mette alla prova le reali capacità del nuovo buffone di Corte, ma implica una complessa riflessione sulla funzione teatrale della «risa» in un contesto al cui interno la profonda tragicità delle vicende messe in scena si rivela, in ultima istanza, quale ambiente ostile a qualsiasi forma di comicità. Per quanto concerne, in primo luogo, la caratterizzazione di Coquín come buffone del re, è importante ribadire l'assoluta centralità del sottotesto mimico-gestuale che accompagna quest'evoluzione del personaggio: l'atto di coprirsi con un copricapo in presenza del sovrano, infatti, era considerato alla stregua di un permesso straordinario che veniva concesso soltanto a due categorie sociali, quella dei cosiddetti *Grandes del reino* e quella dei buffoni.

Se poi si oltrepassa, per un momento, l'immediatezza delle circostanze nelle quali si sta svolgendo l'azione, si può constatare come la licenza che Coquín si prende autonomamente al cospetto di don Pedro assurge – su un piano prettamente simbolico che abbraccia l'intero universo teatrale di quest'opera – traduca, in realtà, l'effettiva dimensione drammatica che al suo interno viene destinata alla comicità: quest'ultima, infatti, assume generalmente una funzione irriverente e beffarda nei confronti dell'autorità (sia essa rappresentata dal sovrano o da don Gutierre), secondo le dinamiche di una continua messa in discussione dell'effettiva pertinenza che questa ricopre all'interno della diegesi.

Ne *El médico de su honra*, dunque, il *papel risible* si ritrova a convivere forzatamente con l'indiscutibile tragicità dell'opera ma, allo stesso tempo, assume sempre una scomoda posizione precaria, in bilico fra la costante

marginalizzazione nella quale viene confinato riso e la sua effettiva incapacità di penetrare a fondo nelle trame di un fitto tessuto drammatico nel quale la dolorosa solitudine dei protagonisti, la loro schiacciante impotenza nei confronti di un sistema ideologico asfissiante – che ne sopprime non solo l'autonomia individuale ma soprattutto la sfera dei sentimenti e delle emozioni – nonché l'evidente incapacità dei personaggi di stabilire una comunicazione efficace con i loro interlocutori, rappresentano gli aspetti più angosciosi e significativi ai quali Calderón ha voluto dare risalto nella rappresentazione del conflitto tragico sul quale si fonda la struttura dell'opera. La degenerazione più plateale alla quale va incontro la marginalizzazione dell'agente comico è il pericolo di un suo annientamento, una sorta di mutilazione del riso e dell'ilarità che metaforicamente viene tradotta per mezzo dell'immagine simbolica della punizione corporale (ovvero la brutale estrazione di tutti i denti) con cui viene minacciato Coquín se non si mostrerà in grado di adempiere agli obblighi previsti dal contratto stipulato con il re.

L'immobilismo ideologico, contro la cui crudeltà è plausibile teorizzare l'iniziale connotazione sovversiva in virtù della quale si contraddistingue il *papel risible* in quest'opera, rappresenta uno dei nuclei drammatici intorno al quale si sviluppano le dinamiche tragiche dell'azione; più concretamente, il tema legato al rispetto delle norme che regolano il *código de honor* viene, più volte, messo al centro della caratterizzazione dei protagonisti (soprattutto di don Gutierre), tanto al livello dell'aspetto simbolico quanto a quello di tipo etico e morale. Una diversa concezione dell'onore, com'è ovvio, contrappone, in maniera pressoché antinomica, l'indole rigorosa ed intransigente di don Gutierre e quella pusillanime e pragmatica di Coquín; analizziamo, quindi, un passaggio chiave dell'opera che possa esemplificare questa contrapposizione:

GUT. ¡Vive Dios, necio, villano,
que te mate por mi mano!
Pues tú me has de aconsejar
tan vil acción, sin mirar
la confianza que aquí
hizo el alcaide de mí?
COQ. Señor, yo llego a dudar
(que soy más desconfiado)
de la condición del Rey;
y así, el honor de esa ley
no se entiende en el criado;
y hoy estoy determinado
a dejarte y no volver.
GUT. ¿Dejarme tú?
COQ. ¿Qué he de hacer?
GUT. Y de ti, ¿qué han de decir?
COQ. ¿Y héme de dejar morir
por sólo bien parecer?
Si el morir, señor, tuviera
descarte o enmienda alguna,
cosa que de dos la una
un hombre hacerla pudiera,
yo probara la primera
por servirte; mas ¿no ves
que rifa la vida es?
Entro en ella, vengo y tomo
cartas, y piérdola: ¿cómo
me desquitaré después?
Perdida se quedará,
si la pierdo por tu engaño,
desde aquí a ciento y un año.
(II, vv. 1264-1293)

Don Gutierre, incarcerato per avere sguainato la spada in presenza del sovrano ed essersi messo a combattere con don Arias, è riuscito ad allontanarsi per qualche ora dalla prigione – grazie alla complicità di un «alcaide» – per far visita a doña Mencía, ignara di quanto accaduto al marito. Coquín, deciso a non fare ritorno insieme al protagonista per non essere costretto a subire anch'egli la punizione che gli è stata inflitta, gli suggerisce una soluzione dall'indiscutibile valore pragmatico ma che, proprio per la sua irriverenza, si caratterizza in virtù di una connotazione

etica assolutamente oltraggiosa: se da un lato, infatti, la fuga risponde ad un comportamento vigliacco che si addice all'indole opportunistica del *gracioso*, essa, tuttavia, contraddice i principi etici che regolano la condotta virtuosa ed aristocratica di don Gutierre, il cui cardine fondamentale è appunto rappresentato dal *código de honor*. La realistica giustificazione alla quale fa ricorso Coquín per motivare il suo netto rifiuto di tornare in prigione, prende spunto dall'esemplarità paradigmatica insita nella metafora dell'esistenza umana come lotteria: la precarietà della vita, secondo il *gracioso*, è, infatti, paragonabile all'incertezza che regola le dinamiche imprevedibili del gioco; restare sprovvisti di una carta buona significa, secondo quest'ottica, privarsi in un solo colpo della possibilità di assicurarsi una vittoria e, fuor di metafora, ignorare il momentaneo sostegno della sorte per mettere in pericolo la propria sopravvivenza.

In base al pragmatismo che sostiene con coerenza questo punto di vista, Coquín sminuisce l'importanza dell'opinione altrui e respinge qualsiasi concezione dell'onore che, pur di garantire l'apparente irreprensibilità di un comportamento rispettabile, mette a repentaglio l'incolumità delle persone. Un ulteriore passaggio, sul quale è opportuno soffermarci per definire la costruzione del *papel risible* all'interno de *El médico de su honra*, è costituito dal racconto di un *chiste* que Coquín riferisce al sovrano quando quest'ultimo lo esorta a suscitare l'ilarità:

COQ. Yo vi ayer
de la cama levantarse
un capón con bigotera.
¿No te ríes de pensarle
curándose sobre sano
con tan vagamundo parche?
A esto un epigrama hice:
([Ap.] No te pido, Pedro el grande,
casas ni viñas; que sólo
risa pido. En este guante.

dad vuestra bendita risa
a un gracioso vergonzante).
«Floro, casa muy desierta
la tuya debe de ser,
porque eso nos da a entender
la cédula de la puerta.
Donde no hay carta, ¿hay cubierta?,
¿cáscara sin fruta? No,
no pierdas tiempo, que yo
esperando los provechos,
he visto labrar barbechos,
mas barbideshechos no».
(II, vv. 1464-1484).

L'interpretazione dei versi appena citati presenta alcune difficoltà in relazione alla spiccata polisemia burlesca che contraddistingue la peculiare costruzione del significato metaforico all'interno di questo epigramma; è, infatti, possibile individuare la presenza di due diversi livelli, uno più prettamente letterale – la cui interpretazione, da sola, poco chiarirebbe circa il senso e la funzione drammatica del *chiste* – ed un altro figurato, la cui esegesi va ricondotta al contesto di una consolidata e ben nota tradizione letteraria inerente all'ambito della satira a sfondo sessuale.

Secondo l'interpretazione proposta da Arellano²⁵⁵, l'immagine del «capón», insieme alla sua conseguente inutilità riproduttiva, costituiscono la chiave di lettura dell'epigramma di Coquín: l'eunuco di cui parla il *gracioso*, infatti, è privo di un'effettiva virilità ma si sforza comunque di mascherare la sua impotenza ricorrendo all'utilizzo di una «bigotera», una sorta di custodia adoperata per proteggere e modellare i baffi, evitando così che si deformino. L'ilarità che il *gracioso* pretende di suscitare inizialmente

²⁵⁵ I. Arellano, «Un chiste de Coquín. El epigrama a Floro en *El médico de su honra*, de Calderón», in Antonio Vilanova (Ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Barcelona 21-26 de agosto de 1989*, Vol. 1, 1992, pp. 755-762.

in don Pedro risiede, quindi, nell'evidente contraddizione esistente fra la natura effeminata del «capón» e la sua virilità fittizia, simulata attraverso l'uso della «bigotera»; sul piano più direttamente connesso alle dinamiche simboliche e diegetiche dell'opera, è fondamentale mettere in evidenza il parallelismo fra la sterile diligenza dell'eunuco e le preoccupazioni di don Gutierre circa l'integrità del proprio onore: entrambi, infatti, adottano delle soluzioni superflue e si ostinano a curare le apparenze pur essendo pressoché inutile farlo²⁵⁶. Afferma, a tal proposito, Cruickshank: «El chiste de Coquín sobre un capón *curándose sobre sano* insinúa no solamente que el honor de don Gutierre está sano, y que por lo tanto no necesita cura, sino también que don Gutierre no es un marido competente (lo cual es completamente cierto, aunque no en el sentido que le da el chiste)»²⁵⁷.

L'ingegnosità linguistica con la quale il *gracioso* costruisce l'allusività erotica del *chiste* è data dall'utilizzo del termine «labrar», un verbo la cui valenza metaforica sottintende un riferimento osceno all'atto sessuale, secondo una consolidata tradizione letteraria le cui radici popolari testimoniano di espedienti espressivi che sfruttano la polisemia del linguaggio agricolo al fine di elaborare un repertorio semantico di metafore che traducono, appunto, questo tipo di riferimenti. A proposito degli enigmi a sfondo sessuale, afferma Mc Grady:

Imaginamos pues, para la confección del enigma obsceno, una constante colaboración y mutua influencia entre el hombre educado, generalmente eclesiástico, que lee y escribe en latín, y que comunica sus escritos a colegas en otros países, y el rudo labrador analfabeto, pero con gusto por la expresión metafórica, y que siempre busca

²⁵⁶ Si veda R. Lauer, «La enfermedad y la cura de doña Mencía en *El médico de su honra* de Calderón», in Theo Reichenberger, Kurt Reichenberger (Coords.), *Calderón: protagonista eminente del barroco europeo*, Vol. 1, 2000, pp. 281-294.

²⁵⁷ Cfr. D. W. Cruickshank, Introducción a Pedro Calderón de la Barca, *El médico de su honra*, cit. p. 20.

analogías entre su "deporte" favorito (o único) - el sexo - y los objetos comunes que lo rodean o los instrumentos que utiliza en su trabajo diario. Así, por ejemplo, encontramos en *The Exeter Book* frecuentes alusiones a las herramientas y tareas agrícolas²⁵⁸.

Se ci si attiene soltanto alla connotazione agricola dell'epigramma e lo si interpreta, dunque, mantenendo un costante riferimento al piano letterale del testo, ne deriva un racconto privo di qualsiasi comicità che si limita a descrivere l'inutile attesa in vista di un raccolto. Se, invece, come propone Arellano, s'identifica nel termine «barbechos» l'immagine di coloro che – dotati di una mascolinità evidente dall'allusione al gesto della rasatura della barba – sono in grado di «labrar» e, dunque, di fecondare, generare nuova vita attraverso l'atto sessuale di cui sono, invece, incapaci gli eunuchi, a loro volta rappresentati in maniera beffarda dal termine «barbideshechos», vale a dire privi di barba e, dunque, di virilità.

La reazione risentita del sovrano – che si limita ad affermare «¡Qué frialdad!» – non deriva dalla sua incapacità di cogliere l'ilarità del *chiste* a sfondo erotico raccontato da Coquín, perché, per quanto possa apparire strano, il pubblico dell'epoca, nonostante le difficoltà d'intrepretazione alle quali possono andare incontro i lettori moderni del teatro calderoniano, dovevano, invece, essere avvezzi a simili allusioni irriverenti:

El «defecto» del chiste radica en que, a priori, los elementos cómicos, y sobre todo los que radican en la «turpitudó et deformitas» no son precisamente, desde la perspectiva del decoro (de una de las vertientes del concepto del decoro), los más apropiados para el regio auditorio. Como indica el Pinciano, en su dedicatoria al conde Kevenhiler de la

²⁵⁸ Cfr. Mc Grady, «Notas sobre el enigma erótico, con especial referencia a los *Cuarenta enigmas en lengua española*», in *Criticón*, 27, 1984, p. 75.

Philosophia Antigua poética, las graciosidades y ridiculeces de esta clase no son aptas para las orejas reales²⁵⁹.

La costruzione drammatica del *gracioso* ne *El médico de su honra* subisce, man mano che l'azione volge al termine, una fondamentale evoluzione che ne determina la paradossale conversione in agente tragico: l'impossibilità di mantenersi fedele alle prerogative convenzionali che contraddistinguono lo statuto comico del *papel risible* traduce la negazione dell'effettiva identità individuale dei protagonisti, a favore dell'adozione di una norma comportamentale che, penetrando fin nel profondo della personalità, condiziona tanto l'aspetto etico quanto quello morale dei personaggi, intrappolati nella necessità di conformarsi ad un sistema ideologico che ne amputa irrimediabilmente la libertà, compromettendo la loro capacità di instaurare una comunicazione reale con il mondo esterno e condannandoli, pertanto, ad un isolamento emotivo che si materializza nell'imperativo categorico di anteporre il proprio status sociale a qualsivoglia espressione di quel libero arbitrio di cui Dio ha fatto dono all'umanità²⁶⁰.

Coquín, insospettito dall'atteggiamento di don Gutierre, teme che questi voglia punire il presunto adulterio della moglie, togliendole la vita; l'unica soluzione che gli si prospetta, allora, è precipitarsi al cospetto del re ed invocarne l'aiuto, affinché il protagonista non si macchi di un delitto tanto infame come l'uccisione di una fanciulla innocente:

²⁵⁹ I. Arellano, «Un chiste de Coquín. El epigrama a Floro en *El médico de su honra*, de Calderón», cit. p. 760.

²⁶⁰ Si veda G. Edwards, «*El médico de su honra*: la cárcel del honor», in Hans Flasche, Karl-Hermann Körner (Eds.), *Hacia Calderón: cuarto Coloquio Anglogermano*, Wolfenbüttel, 1975, Berlín - Nueva York, Walter de Gruyter, 1979, pp. 7-16.

COQ. Ésta es una honrada acción
de hombre bien nacido, en fin;
que aunque hombre me consideras
de burlas, con loco humor,
llegando a veras, señor,
soy hombre de muchas veras.
Oye lo que he de decir,
pues de veras vengo a hablar;
que quiero hacerte llorar,
ya que no puedo reír.
Gutierre, mal informado
por aparentes recelos,

llegó a tener viles celos
de su honor; y hoy, obligado
a tal sospecha, que halló
escribiendo (¡error crüel!)
para el Infante un papel
a su esposa, que intentó
con él que no se ausentase,
porque ella causa no fuese
de que en Sevilla se viese
la novedad que causase
pensar que ella le ausentaba...
con esta inocencia pues
(que a mí me consta), con pies
cobardes, adonde estaba
llegó, y el papel tomó,
y, sus celos declarados,
despidiendo a los criados,
todas las puertas cerró,
solo se quedó con ella.
Yo, enternecido de ver
una infelice mujer,
perseguida de su estrella,
vengo, señor, a avisarte
que tu brazo altivo y fuerte
hoy la libre de la muerte.
(III, vv. 2738-2764)

Il messaggio di Coquín, nonostante l'intenzione di prevenire un atroce delitto e soccorrere la vita di una innocente, giunge, tuttavia, in ritardo alle

orecchie del re, il quale ha appena ascoltato il racconto del «barbero» che don Gutierre, deciso a vendicare l'affronto del tradimento coniugale²⁶¹, ha costretto a praticare un salasso mortale alla moglie²⁶²; la funzione drammatica di Coquín in quanto messaggero – una delle mansioni che egli stesso, come abbiamo visto, si è attribuito quando si è presentato per la prima volta al cospetto del re – non è stata, pertanto, compiuta, dal momento che le sue parole non hanno potuto fermare il corso degli eventi né hanno messo don Pedro nelle condizioni d'impedire l'uxoricidio.

Da «hombre de burlas», il *gracioso* si è trasformato in «hombre de muchas veras»: il suo sguardo addolorato sulla realtà, con il quale si trova a coincidere anche il punto di vista degli spettatori, abbandona la maschera beffarda dell'ilarità e si ritrova a varcare definitivamente la frontiera drammatica che separa il territorio tradizionale della sua comicità da quello, idealmente preclusogli, del tragico²⁶³. Si tratta di un importante fenomeno della drammaturgia aurea che caratterizza una delle modalità per mezzo delle quali si configura la presenza del *gracioso* all'interno delle *Comedias serias* di Calderón e, nello specifico, quella inerente all'inserimento complesso del personaggio. Come afferma, a tal proposito, Arellano,

Calderón ofrece elaboraciones mucho más interesantes en sus tragedias: sin abandonar las yuxtaposiciones de omicida convencional obedientes a las expectativas del público, explora otros modos de inserción del gracioso en un juego admirable en el que la presencia

²⁶¹ Si veda D. W. Cruickshank, «Pongo mi mano en sangre bañada a la puerta. Adultery in *El médico de su honra*», in R. O. Jones, *Studies in Spanish Literature of the Golden Age Presented to Edward M. Wilson*, London, Tamesis, 1973, pp. 45-62.

²⁶² Cfr. M. Carrión, «Mencía (in)visible. Tragedia y violencia doméstica en *El médico de su honra*», in Frederick A. de Armas, Luciano García Lorenzo, Enrique García Santo-Tomás (Eds.), *Hacia la tragedia áurea. Lecturas para un nuevo milenio*, Madrid – Frankfurt, Iberoamericana – Vervuert, 2008, pp. 429-448.

²⁶³ Si veda J. Bryans, «Coquín's conversion: honour, virtue, and humour in *El médico de su honra*, in *The Modern Language Review*, 77.3, 1982, pp. 597-605.

extravagante e impertinente de los agentes cómicos, y el vaciamiento de su función, llega a convertirlos paradójicamente en agentes trágicos, invirtiendo su papel para expresar el cierre absoluto de una stramas sin apertura posible a la liberación cómica²⁶⁴.

La soluzione finale per mezzo della quale don Pedro pretende di restaurare, seppure temporaneamente, la validità di un ordine universale che egli stesso è chiamato a garantire, tutela e mantiene invariato un sistema ideologico che si fonda su un essenziale immobilismo che, da una parte, si offre quale garanzia di un equilibrio sociale sul quale vigila attenta la figura del sovrano e, dall'altra, mutila irrimediabilmente l'umano diritto di esercitare il libero arbitrio. Il preannunciato matrimonio fra don Gutierre, ormai vedovo di doña Mencía, e la sua precedente «prometida», doña Leonor, si presenta, agli occhi degli spettatori, alla stregua di una falsa restaurazione dell'ordine, nonché quale soluzione posticcia al crimine compiuto dal protagonista il quale, consapevole di agire non secondo la propria volontà, bensì sulla base di un codice comportamentale imposto dai principi del *código de honor*, prospetta all'orizzonte lo spettro di una pericolosa recidività che incombe, come un'ombra minacciosa, sull'incolumità di doña Leonor²⁶⁵. In riferimento alla problematica conclusione dell'opera, osserva Wiltrout:

El lector o espectador sigue cuestionando el valor de los mismos fundamentos sociales y legales que acaban de imponerse. El desasosiego del gracioso Coquín que antes se burlaba del honor y que se ha vuelto serio y melancólico es típico de esta desorientación. Sus

²⁶⁴ I. Arellano, *El escenario cósmico: estudios sobre la comedia de Calderón*, cit. p. 53.

²⁶⁵ F. Casa, «Crime and responsibility in *El médico de su honra*», in A. David Kossoff, José Amor y Vázquez (Eds.), *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, Madrid, Castalia, 1971, pp. 127-37.

burlas y cuentos, que habrían señalado el camino hacia la verdadera justicia y honra, quedan enterrados con el cadaver de doña Mencía²⁶⁶.

Concludiamo, infine, il nostro percorso d'analisi relativo alla figura del *gracioso* nel teatro tragico calderoniano, prendendo in esame *La vida es sueño*, l'ultima delle opere che costituiscono il corpus drammatico sul quale si focalizza il nostro lavoro di ricerca. Come un gran numero di membri della *cofradía del contento* che popolano le scene dei drammi calderoniani e sono passati alla storia del teatro universale per effetto dell'impatto straordinario che hanno avuto sui palcoscenici del mondo intero, anche Clarín ha suscitato, talvolta più di altri, un enorme interesse – forse a causa dell'eccezionalità del suo destino tragico²⁶⁷ – ed è stato ripetutamente oggetto di analisi molteplici finalizzate ad una completa messa a fuoco del personaggio, che ne svelasse e ne traducesse, attraverso strumenti ed approcci critici differenti, le modalità di elaborazione drammatica e le corrispondenti funzioni teatrali da questi ricoperte.

Nel nostro caso, lo studio e l'interpretazione dedicati a questa figura così emblematica della drammaturgia calderoniana rientrano nell'ambito di quella ricerca che ci ha condotti ad un approccio critico nei confronti del *gracioso* che tenesse conto dell'evidente volontà del drammaturgo di farne un personaggio poliedrico e polifunzionale, promotore di un'autonomia innovativa e straordinaria che si pone, agli occhi dello spettatore

²⁶⁶ A. E. Wiltout, «Decoro y risa. Dos motivos dramáticos de El médico de su honra de Pedro Calderón de la Barca», in L. García Lorenzo (Ed.), Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981), cit. p. 662.

²⁶⁷ Secondo l'ipotesi teorica formulata da F. Ruiz Ramón, è esattamente per il risvolto tragico ed eccezionale dell'esistenza di Clarín che la presenza di questo personaggio provoca un importante impatto drammaturgico all'interno dell'opera. Cfr. F. Ruiz Ramón, «La muerte de un bufón 1», *Ínsula*, 644-645, 2000, pp. 10-12.

seicentesco così come a quelli degli studiosi di ogni tempo, da un lato, come originale rielaborazione e superamento della tradizionale codificazione comica del *papel risible* e, dall'altro, come ingegnosa sperimentazione delle possibilità espressive riconducibili allo sconfinamento della comicità nei territori del tragico.

Lo studio delle funzioni drammatiche attribuibili a Clarín procede, innanzitutto, a partire dall'individuazione dei personaggi nei confronti dei quali il *gracioso* sviluppa, allo stesso tempo, un importante rapporto di complementarità e corrispondenza, per mezzo di analogie e parallelismi che si articolano tanto sul piano linguistico, quanto su quello degli avvenimenti. Questa tendenza a gravitare attorno alle figure principali dell'azione drammatica – che Lauer definisce opportunamente *ambulancia* – si può ricondurre, secondo lo studioso, a tre funzioni essenziali che, a grandi linee, possiamo così riassumere: in primo luogo, essa contribuisce allo sviluppo della personalità di Clarín e della sua dimensione drammatica; in seconda istanza, proprio in virtù di tale libertà di movimento sulla scena, il *gracioso* si converte in una fondamentale figura di mediazione che, di volta in volta, sfrutta le dinamiche di differenti tipologie di relazioni con gli altri personaggi i quali, infine, acquisirebbero, alla luce di questo contatto, una «dimensión novelística»²⁶⁸.

Sono due i personaggi con i quali il *gracioso* instaura un rapporto di parallelismo e complementarità all'interno de *La vida es sueño*: si tratta, in primo luogo, di Rosaura la quale è partita alla volta della Polonia con l'unico intento di restaurare l'onore perduto a causa di una promessa

²⁶⁸ A. Robert Lauer, «La función dramática de Clarín en *La vida es sueño* de Calderón: prolegómenos para un estudio del gracioso en la tragedia barroca calderoniana», in A. González (ed.), *Calderón 1600-2000. Jornadas de investigación calderoniana*, Mexico, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, Fondo Eulalio Ferrer, 2002, pp. 163-164.

d'amore non mantenuta, affidando la sua vendetta alla spada che, un tempo, era appartenuta al padre, anch'egli macchiatosi (allora nei confronti della madre) del delitto dell'abbandono. Il secondo personaggio, è, invece, Segismundo, il quale vive «mísero, pobre y cautivo», penosamente incatenato in una torre buia e privato del conforto di qualsiasi contatto umano che non sia quello con Clotaldo. All'inizio della *Comedia*, Calderón affianca, alla controversa figura femminile di Rosaura, quella di un personaggio che, per sua stessa ammissione, s'identifica alla stregua di un *criado* che accompagna la fanciulla in questa misteriosa avventura e ne condivide le sfortune e le sorti (I, 23-32). Clarín è ancora, agli occhi dello spettatore, un personaggio dal comportamento convenzionale e facile da decifrare, in virtù di quelle regole della drammaturgia aurea che – secondo la sintesi di Tordera - connotano le sue entrate in scena sulla base di tre principi: economia identificativa, autonomia argomentativa e libertà di movimento²⁶⁹. Egli, infatti, si lamenta della durezza del viaggio, deride le osservazioni gravi di Rosaura secondo il consueto meccanismo dell'abbassamento (I, 41-44) e, soprattutto, non nasconde, anzi enfatizza e mette in ridicolo il suo animo pauroso e codardo, secondo la tradizionale codificazione delle figure risibili che fanno dell'istinto di sopravvivenza e della soddisfazione dei propri bisogni fisici gli aspetti irrinunciabili della loro esistenza (I, 75-77; 83-84).

Per rimanere nell'ambito della convenzionalità teatrale relativa alla costruzione del *gracioso*, ci soffermiamo un momento sulla questione della metateatralità, una delle caratteristiche più ricorrenti alle quali non pochi

²⁶⁹ Si veda A. Tordera, «Dramaturgia y astucia escénica de lo cómico en Calderón: en este caso *La Hija del Aire*», in J. Tomás Bravo Vega, F. Domínguez Matito (coord. por), *Calderón entre veras y burlas*. Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de La Rioja (7, 8 y 9 de abril de 1999 y 17, 18, 19 de mayo de 2000, p. 292.

studiosi hanno dedicato le loro attenzioni²⁷⁰. Neppure Clarín è esente da questo espediente drammatico ma, piuttosto che applicare meccanicamente la consueta rottura dell'illusione scenica attraverso rimandi e allusioni ai meccanismi della messinscena ed ai *topoi* più ricorrenti dell'epoca, ne fa, piuttosto, una trasposizione ironica e tagliente del nucleo ontologico dell'opera, vale a dire la percezione illusoria dell'esistenza e la transitorietà delle vicende terrene e del potere dell'uomo, che attraversa inconsapevolmente ogni fase della vita assumendo, di volta in volta, ruoli e funzioni differenti, proprio come accade sulle scene dei teatri, dove le vicende dei personaggi si alternano in un ciclo continuo di ascese trionfali e dolorose sconfitte, di verità e illusioni. La vita è un sogno, e viceversa. Rosaura e Clarín hanno, dunque, violato il tabù: si sono avventurati nella cavità proibita della torre ed hanno intravisto, nell'angusta oscurità della prigione, l'eroe incatenato in preda al suo delirio di libertà e vendetta. Clotaldo, accortosi del sacrilegio, alla stregua di un sacerdote che tenti di celare il pericoloso segreto di un prodigio sovrannaturale (come farà Tiresias ne *La hija del aire*), impone alle guardie e ai due malcapitati viandanti che si coprano il volto; i suoi ordini – come osserva Cancelliere - «dimostrano che il divieto fondamentale riguarda la vista, la scoperta di immagini disvelatrici nel luogo del tabù»²⁷¹.

²⁷⁰ Sull'analisi della funzione metaletteraria nella costruzione drammatica del *gracioso* nel teatro aureo spagnolo si rimanda a S. Hernández Araico, «El gracioso y la ruptura de la ilusión dramática», in *Imprevue*, 1, 1986, pp. 61-73; Pailler C., «El gracioso y los 'guiños' de Calderón. Apuntes sobre 'autoburla' e ironía crítica», in M. Vitse (Ed.), *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro/Rire et société dans le théâtre espagnol du Siècle d'Or*, Centre Nat. de la Recherche Scientifique, Paris, 1980, pp. 33-48; F. Rúa Ramón, «La figura del donaire como figura de la mediación (el bufón calderoniano)», in Luciano García Lorenzo (Ed.), *La construcción de un personaje: el gracioso*, Editorial Fundamentos, Madrid, 2005, pp. 203-224; J. Vélez-Sainz, «Hacia la construcción del gracioso: Carnaval y metateatralidad en los pastores de Bartolomé Torres Naharro», in *Tejuelo*, n°6 (2009), pp. 33-43. Si vedano, inoltre, le riflessioni sugli aspetti legati all'elemento meta drammatico ne *La hija del aire* nell'ultima parte di questo capitolo.

²⁷¹ E. Cancelliere, «La torre e la spada. Per un'analisi de *La vida es sueño*», cit. p. 53.

Agli occhi ilari del *gracioso*, questi fatti prodigiosi assumono le sembianze di una farsa, simile ad una sfilata di maschere, e gli fanno domandare, stupito, «¿Enmascaraditos hay?» (I, 295), per poi fare appello, alcuni versi dopo, alla clemenza di Clotaldo, senza però rinunciare all'ingegnoso recupero delle precedenti parole di Rosaura, sempre in chiave metateatrale e, stavolta, con lo sguardo rivolto, invece, al mondo allegorico dell'auto Sacramental:

CLAR. Y si humildad y soberbia
no te obligan, personajes
que han movido y removido
mil autos sacramentales,
yo, ni humilde ni soberbio,
sino entre la dos mitades
entreverado, te pido
que nos remedies y amparaes.
(I, 347-354)

Il secondo atto de *La vida es sueño* costituisce un punto di svolta: Basilio, deciso ad introdurre con prudenza il figlio a corte, cerca di stabilirne la vera natura mettendone alla prova l'indole per mezzo di un inganno che prende corpo, sulla scena, grazie agli effetti narcotici provocati da una droga che induce il sonno all'ignaro Segismundo. Clarín, da questo momento in poi, assume una funzione drammatica importantissima che si fa preludio della sua connotazione *fronteriza*: le sue parole, infatti, nonché il fondamentale ricorso alla mimica, alludono alle dinamiche della finzione escogitata dal re, connotandola secondo i principi di una messinscena per assistere alla quale il *gracioso* si porta pericolosamente a ridosso dell'azione²⁷².

²⁷² Si veda, a tal proposito, la lettura offerta da F. Rúaiz Ramón in *Calderón nuestro contemporaneo*, cit., pp. 177-178.

CLAR. A costa de cuatro palos
que el llegar aquí me cuesta,
de un alabardero rubio
que barbó de su librea,
tengo de ver cuanto pasa;
que no hay ventana más cierta
que aquella que, sin rogar
a un ministro de boletas,
un hombre se trae consigo;
pues para todas las fiestas,
despojado y despejado,
se asoma a su desvergüenza.
(II, 1166-1177)

Clarín, preso da una curiosità ancestrale che rievoca quella dei suoi antenati²⁷³, rivendica il diritto di acquisire un ruolo di testimone delle vicende: lo fa, tuttavia, consapevole di sfidare il segreto che maschera le reali intenzioni di Basilio. Calderón sta suggerendo al pubblico una chiave di lettura fondamentale per l'interpretazione di questo personaggio *fronterizo* che oltrepassa continuamente il confine che separa la sua dimensione *risible* da un mondo che dovrebbe, per la sua incompatibilità, essergli precluso, compiendo un gesto pericoloso che prenderà simbolicamente corpo, alla fine dell'atto II, attraverso la punizione inflittagli da Clotaldo per mezzo della prigionia.

La rottura dell'illusione scenica operata dal *gracioso* si articola, in questo modo, secondo una duplice modalità. Da una parte, infatti, il *gracioso* trasfigura l'inganno ordito dal re connotandolo alla stregua di uno spettacolo teatrale al quale pretende di assistere pur non essendo autorizzato a farlo: come gli spettatori sprovvisti di un biglietto, allo stesso modo, Clarín sta occupando un posto che non gli spetta. Dall'altra, il nostro

²⁷³ Ricordiamo, a tal proposito, l'interpretazione del personaggio di Clarín come figura cinica dai tratti affini a quelli del *voyeur* proposta da C. Bandera nel suo saggio «Significación de Clarín en *La vida es sueño*», *Atlantida*, 9, 1971, pp. 638-646.

personaggio sta suggerendo al pubblico, servendosi dell'espedito scenico legato alla metateatralità, la chiave di lettura delle vicende che, di lì a poco, verranno rappresentate sul palcoscenico ingannevole ed improvvisato della corte polacca. Nella parte introduttiva del capitolo, abbiamo suggerito un parallelismo fra le dinamiche dello sguardo attraverso cui il *gracioso* percepisce la realtà e, allo stesso tempo, costruisce una prospettiva destinata agli spettatori, e quelle dello Sprecher teorizzato da Sypher. È evidente l'abilità con cui Calderón struttura le battute di Clarín in modo da sintetizzare la metafora della vita che si fa teatro per poi applicarla ironicamente all'infelice vicenda di Segismundo, affermando:

CLAR. ¿Si es costumbre en este reino
prender uno cada día
y hacerle príncipe, y luego
volverle a la torre? Sí,
pues cada día lo veo:
fuerza es hacer mi papel»
(III, 2243-48).

Il *gracioso*, che sta rompendo l'illusione scenica della rappresentazione mediante l'espedito scenico dell'a parte, si defila per un momento dall'azione e, chiamando in causa lo spettatore, nel momento in cui lo invita a riflettere sulle dinamiche della vicenda che si sta inscenando, "tradisce" le regole della finzione e ne rivela i meccanismi ingannevoli. Non è, infatti, un caso, che Calderón abbia scelto di connotare il discorso di Clarín utilizzando il termine *papel*, perché è proprio in virtù di questa scelta linguistica che il personaggio si propone quale figura di mediazione fra la rappresentazione ed il pubblico, e lo fa utilizzando un topos – quello del *theatrum mundi* - che si richiama alla metafora drammatica più importante dell'intera pièce, la vita terrena come esperienza illusoria paragonabile all'incoscienza del sogno. Alla luce di queste riflessioni, se si analizzano le

modalità d'inserimento della figura di Clarín ne *La vida es sueño*, si evince come Calderón abbia sfruttato al massimo le possibilità drammatiche insite nella costruzione polifunzionale di questo personaggio *proteico* - come lo ha definito Lauer²⁷⁴ - il quale, pur rispondendo, in un primo momento, alle convenzioni teatrali inerenti all'elaborazione del *gracioso*, subisce tuttavia un processo di conversione in agente tragico dell'azione.

Se, inoltre, si tiene conto del fattore fondamentale costituito dall'orizzonte delle aspettative (messo in evidenza da Vitse)²⁷⁵, si può affermare che la coesistenza dell'elemento tragico e di quello comico in una pièce quale *La vida es sueño* non altera la prospettiva globale dell'opera che trascende, quindi, gli elementi risibili e mantiene inalterato il sentimento tragico provocato nello spettatore²⁷⁶. Se, dunque, nelle *comedias* si assiste a quello che Arellano definisce una generalizzazione dell'agente comico²⁷⁷, altrove, al contrario, il *gracioso* non solo resta pressoché l'unico detentore della comicità, ma è anche in grado di abbandonare la consueta veste risibile e convertirsi in un agente tragico dal forte valore simbolico, poiché in questa sua evoluzione è possibile rintracciare un'importante chiave di lettura dell'opera. La duttilità straordinaria di questo *gracioso* si manifesta sulla scena anche attraverso l'orgogliosa rivendicazione del proprio ruolo: la funzione *donairosa* di Clarín è, infatti, costruita a partire dalle molteplici declinazioni della comicità previste dalle convenzioni teatrali dell'epoca. Accanto alla sua caratterizzazione come personaggio codardo e timoroso,

²⁷⁴ R. Lauer, «La función dramática de Clarín en *La vida es sueño* de Calderón: prolegómenos para un estudio del 'gracioso' en la tragedia barroca calderoniana», in A. González (ed.), *Calderón 1600-2000. Jornadas de investigación calderoniana*, cit., pp. 151-167.

²⁷⁵ M. Vitse, «Notas sobre la tragedia áurea», cit., p.16.

²⁷⁶ I. Arellano, «Lo trágico y lo cómico mezclado: de mezclas y mistura en el teatro del Siglo de Oro», cit., p.19.

²⁷⁷ I. Arellano, «La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada», cit., pp. 103-128.

sempre cauto nell'assumere posizioni e comportamenti compromettenti (alla quale abbiamo già fatto riferimento), ritroviamo il consueto inserimento di momenti risibili che, tuttavia, non restano isolati in una dimensione episodica ma coesistono armoniosamente all'interno dell'azione drammatica. Come osserva opportunamente Navarro González,

El gracioso Clarín no es, pues, un tipo convencional que meramente busque hacer reír con manidos recursos escénicos y lingüísticos, aquí escasamente utilizados, o al que Calderón presente con agrios rasgos caricaturescos. El gracioso Clarín, sagaz, ingenioso y fragil, es odo un hombre que se instala en el ahistórico vivir cotidiano que le rodea y, dentro de *La vida es sueño*, constituye uno de sus tres elementos fundamentales que, de forma artísticamente lograda, resalta, complementa y se entrelaza a los otros dos y, en especial, al central del frenético, titánico y desengañado Segismundo²⁷⁸.

È questo il caso, ad esempio, di uno dei passaggi salienti interpretati da Clarín, incentrato sul pieno riconoscimento del proprio ruolo e dell'indole che ne consegue, secondo il ben noto meccanismo di rivendicazione dei bisogni primari e soddisfazione dei propri desideri. In presenza di Clotaldo, il parallelismo con il personaggio di Rosaura viene tracciato rievocando le vicende appena trascorse ed enfatizzando, in particolar modo, i benefici che la fanciulla ha tratto dal suo ingresso a corte come dama di compagnia di Estrella, in aperto contrasto con la dimenticanza di cui è stato, invece, vittima, il *gracioso*:

CLAR. Estoy yo muriendo de hambre
y nadie de mí se acuerda,
sin mirar que soy Clarín,
y que si el tal Clarín suena,

²⁷⁸ Cfr. A. Navarro González, «Papel del gracioso Clarín en *La vida es sueño*», *Calderón de la Barca: de lo trágico a lo grotesco*, Kassel - Salamanca, Edition Reichenberger - Ediciones Universidad de Salamanca, 1984, p. 139.

podrá decir cuanto pasa
al rey, a Astolfo y a Estrella;
porque Clarín y criado
son dos cosas que se llevan
con el secreto muy mal;
y podrá ser, si me deja
el silencio de su mano,
se cante por mí esta letra:
Clarín que rompe el albor,
no suena mejor»
(II, 1206-1219).

Clarín minaccia di rivelare i segreti di cui è venuto a conoscenza e che metterebbero a rischio le nozze fra Astolfo ed Estrella, così come l'onore di Rosaura, la cui identità è ancora ignota alla maggior parte dei personaggi. E lo fa, da un lato, servendosi di un'allusione ironica al significato del suo nome²⁷⁹ e, dall'altro, richiamandosi alla memoria drammaturgica collettiva nella quale si è strutturata l'immagine canonica del *gracioso*, animato dalla furbizia e dal desiderio di sempre maggiori profitti, costantemente alla ricerca di agi e di piacere e abile conoscitore non solo dell'indole ma anche dei segreti più pericolosi dei potenti.

Nonostante si siano già incontrati nella torre in occasione dell'inizio rocambolesco della *Comedia*, Clarín e Segismundo non instaurano né un rapporto né un effettivo dialogo se non nel momento in cui il giovane principe viene condotto a corte con l'inganno per volere del re Basilio.

È celebre lo scambio di battute fra i due personaggi:

²⁷⁹ A proposito di questo caso di *denominatio* si veda A. Robert Lauer, «La función dramática de Clarín en *La vida es sueño* de Calderón: prolegómenos para un estudio del gracioso en la tragedia barroca calderoniana», in A. González (ed.), *Calderón 1600-2000. Jornadas de investigación calderoniana*, cit., pp. 153-154.

SEG. ¿Quién eres tú, di?
 CLAR. Entremetido, y deste oficio soy jefe,
 porque soy el mequetrefe
 mayor que se ha conocido.
 SEG. Tú solo en tan nuevos mundos
 me has agradado.
 CLAR. Señor,
 soy un grande agradador de todos los Segismundos.
 (II, 1332-1339)

Il primo dialogo fra Clarín e Segismundo delinea all'istante una chiara distinzione dei ruoli rispettivamente ricoperti da entrambi, suggerendo l'instaurarsi di un rapporto di complicità e subordinazione (drammatica e sociale allo stesso tempo) che richiama, alla mente degli spettatori, l'immagine codificata della *pareja jerarquica* tradizionalmente composta dal *galán* e dal *gracioso* e intorno alla quale gravitano un gran numero di *Comedias* nell'universo drammaturgico del Siglo de Oro²⁸⁰.

L'aspetto paradigmatico di questa breve conversazione fra i due personaggi si può cogliere soltanto nel momento in cui si trascende dalle circostanze imminenti dell'azione e ci si sposta idealmente verso un livello superiore della rappresentazione teatrale; quello che Calderón sta mettendo in scena, infatti, non è solamente un mero scambio di battute fra *amo* e *criado*: in realtà, stiamo assistendo ad un dialogo simbolico che traduce, in maniera emblematica, una summa delle modalità drammatiche in funzione delle quali il *gracioso* calderoniano non solo è in grado di incarnare tutte le possibili espressioni della comicità, ma rappresenta, inoltre, l'unico personaggio capace di oltrepassare le barriere convenzionali del suo status

²⁸⁰ È inevitabile fare nuovamente riferimento allo studio, divenuto ormai classico e ancora di grande interesse, di J. Fernández Montesinos, «Algunas observaciones sobre la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega», in *Homenaje a Menéndez Pidal*, cit. pp. 469-504. Abbiamo già affrontato le tematiche e l'importanza dell'apporto teorico dell'analisi di Fernández Montesinos nel primo capitolo di questo lavoro.

drammatico ed entrare, dunque, in contatto con la dimensione tragica dell'esistenza. Clarín, in questo momento, si propone alla stregua di un'astrazione della *graciosidad*: la sua abilità nel costruire una comunicazione efficace ed esclusiva con Segismundo, traduce la caratterizzazione del *papel risible* così come esso viene costruito nell'universo tragico calderoniano. Non ci troviamo, pertanto, dinanzi ad una scissione insanabile fra la dimensione del comico e quella del tragico – che tradizionalmente connota la dicotomia drammatica sulla quale si costruisce la contrapposizione convenzionale fra la figura del *gracioso* e quella del protagonista – bensì in presenza di un meccanismo teatrale in virtù del quale si viene a creare una sorta di osmosi che permette una comunicazione costante, grazie alla quale assistiamo ad un continuo fluire della comicità all'interno della sfera del tragico. Clarín è, secondo questa prospettiva, un «*agradador de todos los Segismundos*»: il polimorfismo, la duttilità drammatica e la plasticità che contraddistinguono il *gracioso* calderoniano si affiancano idealmente a tutte le possibili espressioni della tragicità che caratterizza l'esistenza. Segismundo è, infatti, l'emblema di un'umanità segnata dal peccato ma dotata, altresì, di un libero arbitrio che rende possibili la redenzione e la salvezza, attraverso un percorso di riscatto che s'inscrive in un ideale *camino de perfección*.

Il parallelismo ed il rapporto di complementarità fra i due personaggi costituiscono, da una parte, il segno di una convenzione teatrale ereditata da Calderón come repertorio comune ai drammaturghi dell'epoca ma, dall'altra, aprono ad una dimensione tragica dai risvolti funesti che paradossalmente investono la figura *donairosa* anziché quella dell'eroe tragico. La morte beffarda di Clarín si staglia all'orizzonte del teatro aureo spagnolo come paradigma eccezionale dell'imponderabilità del destino e dell'assoluta permeabilità reciproca degli aspetti comici e tragici

dell'esistenza umana. Se è vero – come è stato sovente teorizzato²⁸¹ – che la comicità e l'ironia si accostano, il più delle volte, ad un distacco emotivo e ad un sentimento di indifferenza che, nel nostro caso, ben s'addicono ad un personaggio tendenzialmente insensibile e beffardo come il *gracioso*, in virtù di quel costante atteggiamento spregiudicato, frivolo e materialista che ne connota la tradizionale codificazione teatrale, Clarín sembra, invece, emanciparsi da questa caratterizzazione monolitica e stereotipata fino a discostarsene, mostrando un aspetto compassionevole, riflessivo e meditabondo che Calderón gli instilla stravolgendone quasi la natura e rompendo le barriere della convenzionale costruzione del personaggio.

CLAR. No acabes de despertar,
Segismundo, para verte
perder, trocada la suerte,
siendo tu gloria fingida,
una sombra de la vida.
(II, 2022- 2027).

Se si osservano le vicende de *La vida es sueño* da quest'ottica, il *gracioso* si manifesta quale strumento votato alla rivelazione della finzione e alla denuncia di quel meccanismo perverso imposto a Segismundo, una prigionia che va ben oltre la reclusione e l'isolamento e che ne ha alterato la percezione del reale e la sua conoscenza, ostacolandone la costruzione di un'identità integra e consapevole. Tuttavia, se l'imprigionamento e

²⁸¹ Numerose e, talvolta, in aperta contrapposizione fra esse, sono le teorie sul comico che sono state formulate nel corso dei secoli, in particolare a partire dal XIX. Fra queste, la teoria bergsoniana è certamente una delle più note e quella che meglio si presta ad una riflessione inerente al nostro discorso. Quando Bergson si interroga sulle inibizioni che concorrono a frenare il riso, afferma che è sufficiente distaccarsi emotivamente dalla situazione ed assistere alla vita alla stregua di spettatori indifferenti, affinché ogni circostanza drammatica che ci circonda nel quotidiano si possa convertire in una sorta di commedia. Il comico esige quella che lo studioso definisce "un'anestesia momentanea del cuore". Cfr. H. Bergson, *Il riso: saggio sul significato del comico*, trad. it., Milano, Bur, 2001, p. 4.

l'inganno muovono l'animo di Clarín alla compassione per il giovane eroe, l'imposizione delle catene costituisce, allo stesso tempo, la punizione che momentaneamente accomuna il principe e il *gracioso*. La simbologia che struttura quest'elemento essenziale della diegesi rafforza il rapporto di complementarità e parallelismo fra i due personaggi e permette, nell'economia dell'azione drammatica, l'inserimento di due momenti fondamentali. Infatti, come afferma Ruiz Ramón,

una calculada poética de las correspondencias, con sus mecanismos de repetición y paralelismo, propios de una dramaturgia que favorece la simetría y el desdoblamiento, enlaza entre sí ambos discursos a la vez que los enlaza también, respectivamente, con la situación dramática y con el discurso que, envolviéndolos, los precede (III, 3060-3074) y los sigue (III, 3112-3132)²⁸².

Innanzitutto, occorre sottolineare il parallelismo ironico fra il monologo di Segismundo alla fine dell'Atto II (vv. 2148-2187) e quello di Clarín all'inizio del III (vv.2188-2227): nel primo, il discorso pronunciato dall'eroe tragico abbandona la dimensione individualista e soggettiva dell'esperienza e ne colloca le riflessioni ad un livello universale. A partire, cioè, dalle considerazioni sulla vanità illusoria dell'esistenza umana e quelle sulla fragilità e l'inconsistenza delle vicende terrene, ancora una volta secondo il topos classico del *theatrum mundi*, il principe assume la dimensione onirica dell'illusione quale paradigma fondante della vita mondana, condizionata dall'instabilità capricciosa della fortuna e da un senso di precarietà inevitabile. Il monologo di Segismundo suggerisce, agli occhi dello spettatore, l'immagine di una galleria di personaggi che si

²⁸² F. Ruiz Ramón, «La figura del donaire como figura de la mediación: el bufón calderoniano», in Luciano García Lorenzo (coord.), *La construcción de un personaje: el gracioso*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2005, p. 220.

avvicendano sul palcoscenico della vita impersonando ciascuno il proprio ruolo, secondo un leitmotiv che abbiamo già riscontrato più volte nelle parole di Clarín. Calderón struttura, poi, il discorso immediatamente successivo del *gracioso* sfruttando l'espedito ironico della parodia.

Se il principe rinchiuso nella torre si è a lungo tormentato perché il suo animo brama disperatamente la libertà e ha sete di conoscenza, Clarín ridimensiona l'aspetto tragico e trascendentale di questa ricerca affannosa e angosciante e lo "abbassa", quasi lo ridicolizza, riportandolo al livello delle necessità materiali percepite dal corpo. La fame si impone, ancora una volta, sulle scene del teatro aureo, quale elemento caratterizzante e ricorrente della codificazione comica del personaggio del *gracioso*, allo stesso modo in cui, tempo addietro, quest'espedito era stato ampiamente sfruttato dai drammaturghi per dar vita a situazioni farsesche e per connotare figure risibili tradizionali come quella del *bobo*²⁸³.

La struttura parodica del monologo di Clarín coinvolge anche la condizione di prigioniero e le considerazioni sulla dimensione illusoria dell'esistenza umana che le parole di Segismundo hanno tradotto attraverso l'espedito retorico della metafora onirica, nucleo ontologico dell'opera. A proposito di queste caratteristiche del discorso del *gracioso*, afferma Blue:

Clarín sees what everyone else must come to see – life is a dream – but he sees it his own way. In his use and misuse of language as well as through his ability to regard himself and everyone else as playing a role – a role subject to sudden and dramatic script changes – he marks what writers from Cervantes on had noted: the absolute linkage between signifier and signified, between person and role, between

²⁸³ La tematica legata alle pulsioni scatenate dalla fame ed alla soddisfazione di questo desiderio è stata ampiamente analizzata da E. Cancelliere alla luce di un'analisi di tali dinamiche teatrali che tenga conto della fame e della sazietà quali poli essenziali di un asse semantico dal quale si originano episodi e situazioni sempre diverse. A tal proposito si rimanda a E. Cancelliere, *Lope de Rueda. I Pasos*, cit., pp. 27-28.

costume (the exterior) and being (the interior) is no longer a universal given. Symbols have become more arbitrary and the results of this disjuncture, depending on the point of view, are either funny or frightening²⁸⁴.

Il rapporto di parallelismo con Segismundo - del quale Clarín è stato definito il *doble paródico*²⁸⁵ - si mostra in maniera evidente già attraverso l'utilizzo di espedienti linguistici e retorici mirati a rendere palese quest'espedito drammaturgico, ma lo è ancor di più al livello della diegesi, nel momento in cui il soldato ribelle scambia il *gracioso* per il principe imprigionato all'interno della torre. Il gioco delle parti che si fanno intercambiabili raggiunge, a questo punto dell'azione, il suo momento di massima carica espressiva in occasione di quella che Cruickshank ha definito appunto come la «segismundization of Clarín»²⁸⁶. Il fenomeno della conversione di Clarín da personaggio essenzialmente comico ad agente tragico è determinato dalla sua morte improvvisa e dal significato simbolico che questa assume, paradossalmente quando, nel pieno della battaglia, il *gracioso* si rifugia in un nascondiglio da cui s'illude di poter osservare lo scontro, indisturbato e sicuro, per sfuggire il pericolo e beffare la morte²⁸⁷.

CLAR. Escondido, desde aquí
toda la fiesta he de ver.
El sitio es oculto y fuerte,
entre estas peñas; pues ya
la muerte no me hallará,

²⁸⁴ Cfr. W. R. Blue, «Carnival and lantern alternations», in F. A. de Armas (ed.), *The prince in the tower. Perceptions of "La vida es sueño"*, Bucknell University Press, Lewisburg, 1993, pp. 91-92.

²⁸⁵ F. Ruiz Ramón, *Calderón nuestro contemporáneo*, cit., pp. 202-204.

²⁸⁶ Si veda Don W. Cruickshank, «El monstruo de los jardines and the Segismundization of Clarín», in F. A. de Armas (ed.), *The prince in the tower. Perceptions of "La vida es sueño"*, cit., in particolare pp. 71-72.

²⁸⁷ Si vedano E. Welsford, *The Fool. His social and and Literary History*, London, Faber & Faber, 1935, in particolare pp. 249 e 321; M. Bachtin, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 307.

dos higas para la muerte.
(III, 3054-3059)

L'esemplarità di quest'episodio – per altro unico nella drammaturgia aurea – si fa simbolo dell'ineluttabilità del destino, la cui forza travolge la presunzione e la superbia degli uomini che osano innalzarsi al di sopra del fato²⁸⁸. La vicenda di Clarín porta con sé il richiamo ad un elemento ricorrente nella drammaturgia classica che metteva in scena gli effetti nefasti della tracotanza ed i risvolti più inaspettati delle vicende umane; come abbiamo già ricordato più volte, nel teatro greco, la *ύβρις* dell'eroe tragico veniva punita severamente per dimostrarne l'assoluta insensatezza e per mettere in guardia gli spettatori dalle insidie della fortuna.

L'unicità del destino che Calderón ha predisposto per questo *gracioso*, mette in evidenza il valore esemplare e la straordinaria pregnanza di un simile avvenimento drammatico: Clarín sta evidentemente lanciando una sfida pericolosa nei confronti della morte, mettendo in discussione, pertanto, non solo il ruolo ed il valore della provvidenza divina, ma anche l'onnipotenza del Creatore e l'assoluta fallibilità che contraddistingue l'essere umano, tanto più quando questi s'investe di un potere che, in realtà, la sua stessa natura gli preclude. La beffa nei confronti della morte assume il valore paradigmatico di una tracotanza destinata al disinganno, nel momento in cui il *desenlace* tragico svelerà, in tutta la sua dolorosa evidenza, la miope stoltezza del peccato, e prende concretamente vita, sul palcoscenico, per mezzo di una gestualità oscena ed irriverente che si serve del repertorio mimico-gestuale della tradizione ma si svincola, allo stesso

²⁸⁸ F. Ruiz Ramón, «El bufón calderoniano y su proyección escénica», in *Actas de las XXIII Jornadas de teatro clásico*, Almagro, 11, 12 y 13 de Julio de 2000, Universidad de Castilla- La Mancha/Festival de Almagro, 2001, pp. 115-123.

tempo, da una monotona sudditanza verso lo stereotipo delle convenzioni teatrali, assurgendo ad immagine simbolica della tracotanza, con un evidente risvolto parodistico che richiama la *ύβρις* di Segismundo.

La volontà di sfuggire la morte, secondo il ridicolo punto di vista di Clarín, rientra nei meccanismi di una dimensione ludica dell'esistenza all'interno della quale ciò che realmente conta, stando ad una simile prospettiva, è soltanto l'abilità, la destrezza e soprattutto la furbizia dell'uomo il quale, proprio come in un gioco d'azzardo, cerca di sfruttare ogni possibilità ed è pronto a barare in qualsiasi momento, pur di ottenere la vittoria. Evitare la morte, beffarne i tempi e l'astuzia, aggirarne, dunque, l'ineluttabilità – anche solo per un momento – diventa allora una sorta di macabra scommessa, come se fosse umanamente possibile scegliere in quali circostanze e in che momento dell'esistenza, varcare la soglia della vita e consegnarsi al giudizio di Dio.

BIBLIOGRAFIA

AA. VV., *Il comico nello spettacolo: dal teatro al cinema, Atti della Tavola Rotonda della XXVII Mostra Internazionale di arte cinematografica di Venezia*, 1966.

AA. VV., *Interazione, dialogo, convenzioni: il caso del testo drammatico*, Bologna, CLUEB, 1983.

AA. VV., *Le corps en jeu*, Paris, MGI, C.N.R.S., 1993.

AA. VV., *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro. Actes du troisième Colloque du Groupe d'Etudes Sur le Théâtre Espagnol, Toulouse, 31 janvier-2 février 1980, Toulouse*, Université de Toulouse, 1980.

ABEL LIONEL, *Metatheatre: a new view of dramatic form*, New York, Hill and Wang, 1966.

ABRAMS FRED, «Imaginería y aspectos temáticos del Quijote en *El alcalde de Zalamea*», in *Duquesne Hispanic Review*, 5, 1966, pp. 27-34.

ALARCOS GARCIA, EMILIO, «Los sermones de Paravicino», in *Revista de Filología Española*, XXIV, Madrid, 1937, pp. 162-197.

ALCALÁ ZAMORA, QUEIPO DE LLANO JOSÉ, *Estudios calderonianos*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2000.

ALCALÁ ZAMORA JOSÉ, BELENGUER ERNEST, *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Madrid, Centro de Estudios Políticos Constitucionales, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001.

ALEMÁN MATEO DE, *Guzmán de Alfarache*, edición crítica de Francisco Rico, Barcelona, Planeta, 1987.

ALLEGRI LUIGI, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Laterza, Bari, 1988.

ALMASOV ALEXEI, «Fuenteovejuna y el honor villanesco en el teatro de Lope de Vega», in *Cuadernos Hispanoamericanos*, N. 161-162, 1963, pp. 177-179.

ALTAMURA DIONISIO, «En torno a los Caracteres de Teofrasto», in *Helmantica: Revista de filología clásica y hebrea*, Tomo 36, Nº 111, 1985, pp. 423-445.

ALTHEIM FRANZ, *Storia della religione romana*, Ed. Settimo Sigillo, Roma, 1996.

AMADEI PULICE ALICIA, *Calderón y el Barroco*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Filadelfia, 1990.

AMEZUA AUGUSTÍN DE, «Un dato para las fuentes de *El médico de su honra*», in *Revue hispanique: recueil consacré à l'étude des langues, des littératures et de l'histoire des pays castillans, catalans et portugais*, Tome 21, N°. 60, 1909, pp. 395-411.

ANDRÉS CHRISTIAN, «La metáfora del 'theatrum mundi' en Pierre Boaistuau y Calderón (en *La vida es sueño* y *El gran teatro del mundo*)», in *Criticón*, 91, 2004, pp. 67-78.

ANTINUCCI FRANCESCO, «Sulla deissi», in *Lingua e stile*, LX, 2, pp. 223-247, 1974.

ANTONUCCI FAUSTA, «Salvaje, villanos y gracioso: relaciones funcionales y desplazamientos de comicidad», in *Criticón*, 60, Toulouse, 1994, pp. 27-34.

ARANGO MANUEL ANTONIO, «El gracioso: sus cualidades y rasgos distintivos en cuatro dramaturgos del siglo XVII: Lope de Vega, Tirso de Molina, Juan Ruiz de Alarcón y Pedro Calderón de la Barca», in *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, XXXV, 2, 1980, pp. 377-386.

ARCHER ROBERT, «Role Playing, Honor, and Justice in *El alcalde de Zalamea*», in *Journal of Hispanic Philology*, 13.1, 1988, pp. 49-66.

ARELLANO IGNACIO, CARDONA ÁNGELES (Eds.), *Pedro Calderón de la Barca. El teatro como representación y fusión de las artes*, Barcelona, Antrhopos, Extra 1, 1997.

ARELLANO IGNACIO, USUNÁRIZ JESÚS, *El mundo social y cultural de La Celestina*, Madrid – Frankfurt, Iberoamericana - Vervuert, 2003.

ARELLANO IGNACIO, «Observaciones a un drama temprano de Calderón: *Judas Macabeo* o *Los Macabeos*», in *Archivum*, XXXIII, 1983, pp. 51-65.

-, «La comicidad escénica de Calderón», in *Bulletin Hispanique*, LXXXVIII, 1-2, 1986, pp. 47-92.

-, «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», in *Cuadernos de teatro clásico*, 1, 1988, pp. 27-49.

-, «Metodología y recepción: lecturas trágicas de comedias cómicas», in *Criticón*, 50, 1990, pp. 7-22.

-, «Un chiste de Coquín: El epigrama a Floro en *El médico de su honra*, de Calderón», in Antonio Vilanova (coord. por), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona 21-26 de agosto de 1989, Vol. 1, 1992, pp. 755-762.

-, «La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada», in *Criticón*, 60, Toulouse, 1994, pp. 103-128.

- , (Ed.), *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos*, Kassel, Reichenberger, 1994.
- , *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.
- , «Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro», in *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 19, 1995, pp. 411-443.
- , *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999.
- , «La comicidad escénica en Calderón» in Javier Aparicio Maydeu (coord. por), *Estudios sobre Calderón*, Vol. 1, 2000, pp. 489-542.
- , «Lo trágico y lo cómico mezclado: de mezclas y mixturas en el teatro del Siglo de Oro», in *Rilce*, 27.1, 2001, pp. 9-24.
- , «Espacios dramáticos en los dramas de Calderón», in *Calderón, sistema dramático y técnicas escénicas, Actas de las XXIII Jornadas de teatro clásico, Almagro, 11, 12 y 13 de Julio de 2000*, 2001, pp. 77-106.
- , «Canon dramático e interpretación de la comedia cómica del Siglo de Oro», in Enrique García Santo-Tomás (coord. por), *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica: encuentros y revisiones*, 2002, pp. 357-378.
- , (Ed.), *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón*, Universidad de Navarra, septiembre 2000, Kassel, Edition Reichenberger, 2 voll., 2002.
- , «La escenificación de la comedia burlesca», in Roberto Castilla Pérez, Miguel González Dengra (Eds.), *Escenografía y escenificación en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del II Curso sobre Teoría y Práctica del Teatro, organizado por el Aula Biblioteca Mira de Amescua y el Centro de Formación Continua, celebrado en Granada (10-13 noviembre 2004)*, Granada, Universidad de Granada, 2005, pp. 7-57.
- , *El escenario cósmico: estudios sobre la comedia de Calderón*, Madrid, Iberoamericana, 2006.
- , *Editar a Calderón: hacia una edición crítica de las comedias completas*, Pamplona, Universidad de Navarra; Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, 2007.
- , «Glosas a *La gran Cenobia* de Calderón», in *Acotaciones. Revista de investigación teatral*, N. 18, Editorial Fundamentos, 2007, pp. 9-32.
- , «La violencia en los dramas de Calderón», in *Anuario Calderoniano*, 2, 2009, pp. 15-49.

ARISTOTELE, Opere, vol. X, *Poetica e Retorica*, Biblioteca Universale Laterza, ed. Laterza, Roma-Bari, 1925.

-, *Retorica*, a cura di Armando Plebe, Laterza, Bari, 1961.

ARJONA JOSÉ HOMERO, «La introducción del *gracioso* en el teatro de Lope de Vega», in *Hispanic Review*, vol. VII, nº 1, 1939, pp. 1-21.

ARMAS FREDERICK ALFRED DE (Ed.), *The prince in the tower. Perceptions of La vida es sueño*, Bucknell University Press, Lewisburg, 1993

ARNALDI FRANCESCO, *Da Plauto a Terenzio*, Napoli, Loffredo, 1947.

ARNOULD DOMINIQUE, *Le rire et les larmes dans la littérature grecque*, París, Societe d'edition Les Belles Lettres, 1990.

ARRÓNIZ OTHÓN, *Teatros y escenarios en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977.

-, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos, 1969.

ARTAUD ANTONIN, *Il teatro e il suo doppio*, trad. it., Torino, Einaudi, 1968.

AUBRUN CHARLES, *La comedia española 1600-1680*, Madrid, Taurus, 1968.

AVILÉS ICEDO CÉSAR, «El rey don Pedro en *El médico de su honra* de Calderón: entre los (malos) humores y la referencia histórico-legendaria», in *ConNotas: Revista de Crítica y Teoría Literarias*, 5.8, 2007, pp. 85-105.

BACHELARD GASTON, *La poetica dello spazio*, trad. it., Bari, Dedalo libri, 1975.

BACHTIN MICHAÍL, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad. it., Torino, Einaudi Editore, 1968.

-, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

-, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, trad. it., Torino, Einaudi, 1995.

BANDERA CESÁREO, «Significación de Clarín en *La vida es sueño*», in *Atlantida*, 9, 1971, pp. 638-646.

-, «Historias de amor y dramas de honor», in M. D. McGaha (Ed.), *Approaches to the theater of Calderón*, Washington, University Press of America, 1982, pp. 53-63.

BARBIERI ANTONIO, *La vis comica in Terenzio*, prefazione di G. B. Pighi, Milano, Paideia, 1951.

BARNURA BADUI DE ZOGBI MARÍA, «Riqueza de un entremés: *Las Carnestolendas* de Pedro Calderón de la Barca», in *Revista de Literaturas Modernas*, 30, 2000, pp. 43-53.

BARTOLUCCI GIUSEPPE, *La scrittura scenica*, Roma, Lerici, 1968.

BASS LAURA, «A su imagen y semejanza. La naturaleza humana como retrato de Dios en *El pintor de su deshonra*», in *Pedro Calderón de la Barca, El pintor de su deshonra*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2000, pp. 59-78.

BEARE WALTER, *I Romani a teatro*, Roma- Bari, Laterza, 1986.

BECKER DANIELE, «Música de instrumentos, bailes y danzas en el Teatro Español del Siglo de Oro», in *Cuadernos de Teatro Clásico*, 3, 1989, pp. 171-190.

BENABU ISAAC (Ed.), *On the boards and in the bress: Calderón's Las tres justicias en una*, Kassel, Reichenberger, 1991.

BERGMAN TED LARS LENNARD, *The art of humor in the "teatro breve" and "comedias" of Calderón de la Barca*, Tamesis, London, 2003.

BERGSON HENRI, *Il riso: saggio sul significato del comico*, trad. it., Milano, Bur, 2001.

BERNARD MICHEL, *L'expressivité du corps*, Paris, Delarge, 1976.

BERNARDI CLAUDIO, *Storia essenziale del teatro*, Milano, Ed. Vita e Pensiero, 2005.

BERRIO GARCÍA ANTONIO, *Formación de la teoría literaria moderna, 2. Teoría poética del Siglo de Oro*, Murcia, Universidad de Murcia, 1980.

-, «Los debates sobre la licitud del teatro», in Francisco Rico Manrique (coord. por), *Historia y crítica de la literatura española*, Vol. 3, Tomo 1, Barcelona, Ed. Crítica, 1983, pp. 276-282.

BERTI GIORDANO, *Storia dei Tarocchi*, Milano, Mondadori, 2007.

BERTINI FERRUCCIO, *Il monaco Ademaro e la sua raccolta di favole fedriane*, Genova, Tilgher, 1975

-, «Gli animali nella favolistica medievale dal *Romulus* al secolo XII», in *L'uomo di fronte al mondo animale nell'alto medioevo*, XXXI, Spoleto, 1985, II, 1031- 1051.

-, «La favola latina da Fedro al mondo moderno», in *Nova Tellus*, vol. 27, núm. 1, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, pp. 19-40.

BEYSTERVELDT A. VAN, *La poesía amatoria del siglo XV y el teatro profano de Juan del Encina*, Madrid, Insula, 1971.

BIANCO ORAZIO, *Terenzio: problemi e aspetti dell'originalità*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1962.

BIGEARD MARTINE, *La folie et les fous littéraires en Espagne, 1500-1650*, Paris, Centre de Recherches Hispaniques, 1972.

BINGHAM KIRBY CAROL, «El gracioso en dos dramas calderonianos de honor conyugal: el arte de la imitación», in Kurt e Theo Reichenberger (Eds.), *Calderón: protagonista eminente del Barroco europeo*, Vol. I, ed. Reichenberger, Kassel, 2000, pp. 271-279.

BIRDWHISTELL RAY, «L'analyse kinésique», in *Langages*, 10, 1968, pp. 101-106.

BLANCO MERCEDES, «La retorsión ingeniosa o la agudeza como forma de diálogo», in *Criticón*, 81-82, Toulouse, 2001, pp. 369-391.

BLUE, «Carnival and lantern alternations», in F. A. de Armas (Ed.), *The prince in the tower. Perceptions of "La vida es sueño"*, Bucknell University Press, Lewisburg, 1993..

BLUHER KARL ALFRED, *Seneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Seneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, trad. cast., Madrid, Gredos, 1983.

BONICATTI MAURIZIO, «La tematica della follia in chiave moralistica: Sebastian Brant e Hieronymus Bosch», in E. Castelli (a cura di), *L'Umanesimo e la follia*, Abete Edizioni, Roma 1971, pp. 19-41.

BONITO OLICA CESAR, *L' ideologia del traditore. Arte, maniera, manierismo*, Milano, Electa, 1977.

BORREGO GUTIÉRREZ ESTHER, «Bibliografía comentada sobre el gracioso del teatro áureo español (1993-2004)», in Luciano García Lorenzo (coord. por), *La construcción de un personaje: el gracioso*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2005.

BOUZA FERNANDO, *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 1991.

BRAVO VILLASANTE CARMEN, «La realidad de la ficción, negada por el gracioso», in *Revista de Filología Española*, 28, 1944, pp. 264-268.

BREMMER JAN, ROODENBURG HERMAN (Eds.), *Una historia cultural del humor: desde la Antigüedad a nuestros días*, Madrid, Sequitur, 1999.

BRIOSO SANTOS MÁXIMO, «Más notas sobre médicos y medicina en Francisco de Quevedo: la prosa», in E. Torre (Coord.), *Medicina y literatura: Actas del II Simposio Interdisciplinar de Medicina y Literatura*, 2003, pp. 93-104.

BRISSON LUC, *Le mythe de Tirésias. Essai d'analyse structurale*, Brill, Leiden, 1976.

BROTHERTON JOHN, *The "Pastor-Bobo" in the Spanish Théâtre before the Time of Lope de Vega*, Londres, Tamesis, 1975.

BRYANS JOHN, «Coquín's conversion: honour, virtue, and humour in *El médico de su honra*», in *The Modern Language Review*, 77.3, 1982, pp. 597-605.

BUCCIANTINI MASSIMO, *Galileo e Keplero: filosofia, cosmologia e teologia nell'età della Controriforma*, Torino, Einaudi, 2003.

BUENO LOURDES, *Heroínas con voz propia: el discurso femenino en los dramas de Calderón*, Cáceres, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 2003.

BURKE PETER, *Popular culture in Early Modern Europe*, New York, Harper & Row, 1978.

BRYANS, JOHN, *Calderón de la Barca: imagery, rhetoric and drama*, London, Tamesis Books, 1977.

CAAMAÑO ROJO MARÍA JOSÉ, «El mayor monstruo del mundo de Calderón: reescritura y tradición textual», in *Criticón*, 86, 2002, pp. 139-157.

CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, «La música en el teatro clásico», in J. Huerta Calvo (dir.), *Historia del Teatro Español I*, Madrid, Gredos, 2003, pp. 677-715.

CALDERÓN DE LA BARCA PEDRO, *Dramas, Obras completas*, Vol. I, Nueva edición, prólogo y notas de Ángel Valbuena Briones, Madrid, ed. Aguilar, 1966.

-, *A secreto agravio, secreta venganza*, ed. de Erik Coenen, Madrid, Cátedra, 2011.

-, *El alcalde de Zalamea*, ed. de José María Díez Borque, Madrid, Ed. Castalia, 1976.

-, *Los cabellos de Absalón*, ed. de Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.

-, *La Cisma de Inglaterra*, ed. de Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Ed. Castalia, 1981.

-, *La Cisma de Inglaterra*, ed. de Juan Manuel Escudero Batzán, Kassel, Edition Reichenberger, 2001.

-, *La devoción de la Cruz*, ed. de Manuel Delgado, Madrid, Cátedra, 2000.

-, *La hija del aire: tragedia en dos partes*, ed. de Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Cátedra, 1987.

-, *El mágico prodigioso*, edición de Bruce W. Wardropper, Madrid, Cátedra, 1985.

-, *El mayor monstruo del mundo*, José M. Ruano de la Haza (Ed.), Madrid, Espasa Calpe, 1989.

-, *El mayor monstruo del mundo*, estudio y edición crítica de Ángel J. Valbuena-Briones, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1995.

-, *El médico de su honra*, ed. de Don W. Cruickshank, Madrid, Ed. Castalia, 1981.

-, *El pintor de su deshonra*, estudio y edición de Manuel Ruiz Lagos, Madrid, Ediciones Alcalá, 1969.

-, *El príncipe constante*, ed. de Enrica Cancelliere, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.

-, *El Tuzaní de Alpujarra*, ed. de I. Panichi, Firenze, Alinea Editrice, 2004.

-, *La vida es sueño*, ed. de Ciriaco Morón, Madrid, Cátedra, 1988.

CAMPBELL YSLA (Coord.), *Calderón. Protagonista eminente del barroco europeo*, Kassel, Reichenberger, 2000.

CANAVAGGIO JEAN, «Las figuras del donaire de Cervantes», in *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Actas del III Coloquio del GESTE, Toulouse, Paris, CNRS, 1980, pp. 51-64.

-, «Calderón entre refranero y comedia: de refrán a enredo», in L. García Lorenzo (Ed.), *Calderón: Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, Madrid, C.S.I.C. , 1983, Vol. I, pp. 381-392.

CANCELLIERE ENRICA, «La torre e la spada. Per un'analisi de *La vida es sueño*», in *Quaderni dell'Istituto di Lingue e Letterature Straniere della Facoltà di Magistero*, Università di Palermo, 8, 1979, pp. 43-109.

-, «Lope de Vega e il Romancero: varianti d'autore sulla tradizione», in *Quaderni dell'Istituto di lingue e letterature straniere della Facoltà di Magistero*, N. 8-9, Palermo, Università degli Studi di Palermo, 1984-1985, pp. 9-19.

-, *Lope de Rueda. I Pasos*, Introduzione, traduzione e note, Roma, Bulzoni, 1986.

-, «Dell'iconologia calderoniana», estratto previo dagli *Atti del Colloquium Calderonianum Internazionale*, L'Aquila, 16-19 settembre 1991, Palermo, Edigraphica Sud Europa, 1992.

-, «Estrategias simbólicas e icónicas del thanatos en *El príncipe constante* de Calderón», in Juan Villegas (coord. por), *Actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 3, 1994, pp. 177-189.

-, «Traducir a Calderón», in L. García Lorenzo (Ed.), *Estado actual de los estudios calderonianos*, Kassel, Ed. Reichenberger, 2000, pp. 239-266.

-, «Elementos barrocos en el teatro de Calderón », in *Romanica*, 10, 2001, pp. 253-269.

-, «L'asse verticale della visione nel teatro di Calderón e nella pittura manierista», in A. Cancellier e R. Londero (a cura di), *Le arti figurative nelle letterature iberiche e iberoamericane, Atti del XIX Convegno dell'Associazione Ispanisti Italiani, (Roma 16-18 settembre 1999)*, Padova, Unipress, 2001, pp. 77-86.

-, «El retrato como técnica poética en el teatro de Calderón», in I. Arellano (Ed.), *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, Kassel, Reichenberger, 2002, vol. I, pp. 277-290.

-, «Dos tipos de locura: la rebelión de Segismundo y la obediencia de don Fernando», in *Criticón* 87-89, 2003, pp. 129-142.

-, «Espacio y tiempo en el teatro de Calderón», in F. B Pedraza Jiménez, R. González Cañal, G. Gómez Rubio (Coords.), *Espacio, tiempo y género en la comedia española: Actas de las II Jornadas de Teatro Clásico, Toledo, 14, 15 y 16 de noviembre de 2003*, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, pp. 15-42.

-, «Aristóteles, Lope y la teoría de lo verosímil», in *Anuario Lope de Vega*, XII, 2006, pp. 35-56.

-, «El teatro del absurdo en el siglo XVII: incomunicación y «non sense» en el entremés de Los habladores», in J. Álvarez Barrientos, Ó. Cornago Bernal, A. Madroñal Durán, C. Menéndez-Onrubia (coords.), *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Madrid, CSIC, 2009, pp. 147-158.

CANEPARI LUCIANO, *L'intonazione: linguistica e paralinguistica*, Napoli, Liguori, 1985.

CAÑETE MANUEL, «Lope de Rueda y el teatro español a mediados del siglo XVII», in *Almanaque de la Ilustración Española y Americana*, 1884, pp. 32-42.

CANNATA PIETRO, «Sebastiano, santo martire di Roma: IV iconografia», in *Bibliotheca Sanctorum*, XI, Roma, 1968, pp. 789-801.

CANO BALLESTA JUAN, «Los graciosos de Lope y la cultura cómica popular de tradición medieval», in M. Criado de Val (Ed.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 777-783.

CANTALAPIEDRA FERNANDO, *Semiótica teatral del Siglo de Oro*, Kassel, Reichenberger, 1995.

CANTARELLA RAFFAELE, *Scritti minori sul teatro greco*, Brescia, Paideia, 1970.

CARLSON MARVIN, *Theories of the theatre. A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*, New York, Cornell University Press, 1993.

CARO BAROJA JULIO, *El carnaval. Análisis histórico-cultural*, Madrid, Taurus, 1965.

CARREÑO RODRÍGUEZ ANTONIO, «Libertad, destino y poder en *La hija del aire*», in *Anuario Calderoniano*, 2, 2009, pp. 51-73.

CARRIÈRE JEAN-CLAUDE, *Le Carnaval et la politique. Une introduction à la comédie grecque suivie d'un choix de fragments*, Paris, Institut des sciences et techniques de l'Antiquité n° 26, Presses universitaires de Franche-Comté, 1979.

CARRIÓN MARÍA M., «Mencía (in)visible. Tragedia y violencia doméstica en *El médico de su honra*», in Frederick A. de Armas, Luciano García Lorenzo, Enrique García Santo-Tomás (Eds.), *Hacia la tragedia áurea. Lecturas para un nuevo milenio*, Madrid – Frankfurt, Iberoamericana – Vervuert, 2008, pp. 429-448.

CARRIZO RUEDA, «*El purgatorio de San Patricio* y la dramatización del relato de vial: códigos, decorado verbal y texto literario», in I. Arellano (Ed.), *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre 2000*, Kassel, Edition Reichenberger, 2002, Vol 2, pp. 111-120.

CASA FRANK P., «Crime and responsibility in *El médico de su honra*», in A. David Kossoff, José Amor y Vásquez (Eds.), *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, Madrid, Castalia, 1971, pp. 127-37.

CASAGRANDE CARLA, VECCHIO SILVANA, *Clercs et jongleurs dans la société médiévale (XII et XIII siècles)*, Annales E. S. C. 5, 1979.

CASANOVA WILFREDO, «Honor, patrimonio del alma, opinión social y patrimonio de casta en *El Alcalde de Zalamea* de Calderón», in *Hispanófila*, 33, 1968, pp. 17-33.

CASCARDI ANTHONY, *The limits of illusion: a critical study of Calderón*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

CASO GONZÁLEZ JOSÉ MIGUEL, «Calderón y los moriscos de las Alpujarras», in L. García Lorenzo (Ed.), *Calderón. Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (1981)*, Madrid, CSIC, 1983, pp. 393-402.

CASTELLI ENRICO (a cura di), *L'Umanesimo e la follia*, Abete Edizioni, Roma, 1971.

CASTILLA PÉREZ ROBERTO, GONZÁLEZ DENGRA MIGUEL (Eds.), *Escenografía y escenificación en el teatro español del Siglo de Oro*, Universidad de Granada, 2005.

CAZAL FRANÇOISE, «Del *pastor bobo* al *gracioso*: el pastor de Diego Sánchez de Badajoz», in *Criticón* 60, 1994, pp. 7-18.

CÉBE JEAN-PIERRE, «La satura dramatique et le divertissement fescennin», in *Revue belge de philologie et d'histoire*, 1961, pp. 26-34.

CERDAN FRANCIS, «Elementos para la biografía de fray Hortensio Félix Paravicino y Arteaga», in *Criticón*, 4, Toulouse, 1978, pp. 37-74.

-, «Paravicino y Calderón: religión, teatro y cultismo en el Madrid de 1629», in L. García Lorenzo (coord.), *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, Madrid, CSIC, 1983, pp. 1259-1270.

CÉSAR OLIVA, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 1997.

CHAMORRO FERNÁNDEZ MARÍA INÉS, *Léxico del naipe del Siglo de Oro. Juegos, gariteros, gansos, abrazadores, andarríos, floreos, fullerías, fulleros, guiñones, maullones, modorros, pandilladores, saladores, voltarios y ayudantes de las casas de tablaje*, Gijón, La Trea, 2006.

CHAUCHADIS CLAUDE, «Risa y honra conyugal en los entremeses», in *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Paris, Editions du CNRS, 1980, pp. 165-178.

-, «Algunas observaciones sobre el personaje del villano cómico en las comedias de Calderón», in *Criticón*, 80, 2000, pp. 155-168.

CHEVALIER MAXIME, *Tipos cómicos y folklore (Siglos XVI-XVII)*, Madrid, Edi-6, 1982.

CICU LUCIANO, *Problemi e strutture del mimo a Roma*, Università degli Studi di Sassari, Editore Gallizzi, 1988.

CIORANESCU ALESSANDRO, *El barroco o el descubrimiento del drama*, Laguna, Universidad de La Laguna, 1957.

CLARK BARRETT, *European Theories of the Drama*, New York, Crown Publishers Inc., 1965.

COENEN ERIK, «Las fuentes de *Amar después de la muerte*», in *Revista de literatura*, Tomo 69, N° 138, 2007, pp. 467-485.

Criticón, 23, 1983, *Horror y tragedia en el teatro del Siglo de Oro*.

Criticón, 60, 1994, *El gracioso en el teatro español del Siglo de Oro*.

COMILLAT F., LANGER U., «Storia della poetica del XVI secolo», in Jean Bessière, Eva Kushner, Roland Mortier, Jean Weisgerber (a cura di), *Storia delle poetiche occidentali*, trad. it., Roma, Metemi, 2001, pp. 123-133.

CONTE GIUSEPPE, *La metafora barocca. Saggio sulle poetiche del Seicento*, Milano, Mursia, 1972.

CORREA GUSTAVO, «El doble aspecto de la honra en el teatro del siglo XVII», in *Hispanic Review*, vol. 26, N. 2, pp. 99-107.

CORREA RAMÓN AMELINA, «La interpretación de un tema bíblico de naturaleza problemática: *La venganza de Tamar* de Tirso de Molina, y *Los cabellos de Absalón* de Calderón de la Barca», in A. de la Granja y J. A. Martínez Berbel (Eds.), *Mira de Amescua en candelero*, Granada, Universidad de Granada, 1996, Vol. II, pp. 107-20.

CORREAS GONZALO DE, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales: y otras formulas comunes de la lengua castellana en que van todos los impresos antes y otra gran copia*, edición revisada por R. Jammes y M. Mir-Andreu, Madrid, Castalia, 2000.

CORTIJO OCAÑA ANTONIO, *El mito de Macías en la literatura española. A propósito de Porfiar hasta morir de Lope de Vega, intr. a Lope de Vega y Carpio, Porfiar hasta morir/Persistence until death*, Pamplona, EUNSA, Anejos de RILCE, 45, 2004.

COVARRUBIAS Y OROZCO SEBASTIÁN DE, *Tesoro de la lengua castellana o española*, edición integral e ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2006.

CRAWFORD J.P.W., «The *Pastor* and *Bobo* in the Spanish religious drama of the Sixteenth Century», in *Romanic Review*, 2, 1911, pp. 376-401.

CRIADO DE VAL MANUEL, (coord. por), *La Celestina y su contorno social, Actas del I Congreso Internacional sobre la Celestina*, Barcelona, Hispam, 1977.

CRISCIANI CHIARA, FERRARI GIOVANNA, «Una scienza per la vita», in: *Medioevo*, 36 (gennaio 2000), pp. 92-113.

CRUICKHANK DONALD, «Calderón's king Pedro: just or unjust?», in *Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, 25, 1979, pp. 113-132.

-, «Pongo mi mano en sangre bañada a la puerta. Adultery in *El médico de su honra*», in R. O. Jones, *Studies in Spanish Literature of the Golden Age Presented to Edward M. Wilson*, London, Tamesis, 1973, pp. 45-62.

CRUZ CASADO ANTONIO, «El médico de su honra y su posible fuente cordobesa», in *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, N.º. 140, 2001, pp. 15-26.

-, «Corazón alarbe. Los moriscos, el código de honor y la crítica de la guerra en *Amar después de la muerte*», in I. Arellano (Ed.), *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre 2000*, vol. II, Kassel, Reichenberger, 2002, cit. pp. 121-132.

CUPAIUOLO GIOVANNI, *Terenzio, teatro e società*, Napoli, Loffredo, 1991.

DALLENBACH LUCIEN, *Le récit spéculaire. Essais sur la mise en abyme*, París, Seuil, 1977.

DANIELI FRANCESCO, *La freccia e la palma. San Sebastiano tra storia e pittura con 100 capolavori dell'arte*, Roma, GAIA, Edizioni Univ. Romane, 2007.

DE LA GRANJA AUGUSTÍN, *Del teatro en la España barroca: discurso y escenografía*, Granada, 1982.

DEL ARMA JOSÉ CARLOS, «Honra y opinión pública en la novela picaresca española», in *Revista Aleph*, Año XLI, N. 142, Manizales, Colombia, pp. 17-35.

DELEITO Y PIÑUELA JOSÉ, *La mujer, la casa y la moda*, Madrid, Espasa Calpe, 1966.

DELGADO MANUEL, «La devoción de la cruz: entre la crueldad humana y la clemencia divina», in *Anuario Calderoniano*, 2, 2009, pp. 97-110.

DE LOS REYES PEÑA MERCEDES (dirigido por), *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*, Cuadernos de Teatro Clásico, Madrid, 2000.

DEL RÍO ALBERTO, «Figuras al margen: algunas notas sobre ermitaños, salvajes y pastores en tiempos de Juan del Encina», in J. Guijarro Ceballos (coord. por), *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 147-161.

DE MARINIS MARCO, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova tetralogia*, La Casa Usher, Firenze, 1988.

-, *The semiotics of performance*, Indiana University Press, 1993.

-, *Drammaturgia dell'attore*, Bologna, I Quaderni del Battello Ebbro, 1997.

DÉODAT-KESSEDJIAN, «El funcionamiento de un texto teatral: la interlocución y las condiciones de enunciación de un episodio de *La vida es sueño*», in *Criticón*, 81-82, Toulouse, 2001, pp.129-140.

DIAGO MANUEL VICENTE, «El *simple*, un precedente de la *figura del donaire* en el siglo XVI», in *Criticón*, 60, Toulouse, 1994, pp. 19-26.

Diccionario de la Comedia del Siglo de Oro, Eds. Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo, Germán Vega García-Luengos, Madrid, editorial Castalia, 2002.

DIAGO NEL, «El *simple*, una figura cómica entre el *pastor bobo* y el *gracioso*», in Salvat R. (Ed.), *El teatre popular a l'Edat Mitjana i al Renaixement, Actes del II Simposi Internacional d'Història del Teatre*, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1999, pp. 317-322.

DÍAZ ARMAS JESÚS, «El Sol como metáfora del Príncipe», in I. Arellano Ayuso (Ed.), *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre 2000*, Vol. I, 2002, pp. 427-446.

DÍEZ BORQUE JOSÉ MARÍA, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1975.

-, «Aproximación semiológica a la escena del teatro del Siglo de Oro», in J. M. Díez Borque, L. García Lorenzo (Eds.), *Semiología del teatro*, Barcelona, ed. Planeta, 1975, pp. 49-92.

-, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Bosch, 1978.

-, *Historia del teatro en España I. Edad Media. Siglo XVI. Siglo XVII*, Madrid, Taurus, 1983.

-, *Los géneros dramáticos en el Siglo XVI*, Madrid, Taurus, 1987.

DI ROCCO EMILIA, *Io Tiresia: metamorfosi di un profeta*, Roma, Editori Riuniti, 2007.

DUARTE ENRIQUE, «La interlocución en los autos sacramentales de Calderón», in *Criticón*, 81-82, toulouse, 2001, pp. 105-127.

DURÁN MANUEL, «Elementos preteatrales de una semiótica del teatro», in *Semiología del teatro*, ed. J. M. Díez Borque y L. García Lorenzo, Barcelona, Planeta, 1975, pp. 93-102

-, «Lope y la evolución del *gracioso*», in *Bulletin of the Comediantes*, 40, 1, 1988, pp. 5-12.

DURÁN MANUEL, GONZÁLEZ ECHEVARRÍA ROBERTO, *Calderón y la crítica: historia y antología*, Biblioteca Románica Hispánica, Ed. Gredos, Madrid, 1976.

ECO U., «Elementos preteatrales de una semiótica del teatro», in José María Díez Borque, Luciano García Lorenzo (Eds.), *Semiología del teatro*, Barcelona, Ed. Planeta, 1975, pp. 93-102.

EDWARDS GWYNNE, «Calderon's *La hija del aire* in the light of his source's», in *Bulletin of Hispanic Studies*, 43, 1966, pp. 177-196.

-, «Calderon's *La hija del aire* and the classical type of tragedy», in *Bulletin of Hispanic Studies*, 44, 1967, pp. 161-194.

-, *The Prison and the Labyrinth. Studies in calderonian tragedy*, Cardiff, 1978.

-, «*El médico de su honra: la cárcel del honor*», in Hans Flasche, Karl-Hermann Körner (Eds.), *Hacia Calderón: cuarto Coloquio Anglogermánico, Wolfenbüttel, 1975*, Berlín - Nueva York, Walter de Gruyter, 1979, pp. 7-16.

ELAM KEIR, «Appunti sulla deissi, l'anafora e le trasformazioni nel testo e sulla scena», in Alessandro Serpieri et al., *Come comunica il teatro: dal testo alla scena*, Milano, Il Formichiere, 1978, pp. 97-128.

-, *The Semiotics of theatre and drama*, London, Methuen, 1980.

ELLIS JONATHAN, «El nexo filosófico de la tragedia en *La gran Cenobia* de Calderón», in F. Alfred de Armas, L. García Lorenzo, E. García Santo-Tomás (Eds.), *Hacia la tragedia áurea: lecturas para un nuevo milenio*, Madrid, Ed. Iberoamericana, pp. 363-371.

EMIGH JOHN, *Love and honor: a comparative study of Corneille's «Le Cid» and Calderón's honor plays*, UMI, Tulane University, 1971.

ENTWISTLE WILLIAM, «Justinas Temptation: an approach to the under standing of Calderón», in *Modern Language Review*, 40, 1945, pp. 180-189.

-, «Honra y duelo», in *Romanistisches Jahrbuch*, 3, 1950, pp. 404-420.

ERASMO DA ROTTERDAM, *Elogio della Follia*, ed. a cura di C. Asso, Einaudi, Torino, 2002.

ERNIGH J. S., *Love and honor: a comparative study of Corneille's «Le Cid» and Calderón's honor plays*, UMI, Tulane University, 1971.

ESCUADERO JUAN MANUEL, «El gracioso trágico calderoniano: un caso de multiplicidad», in *Anuario Calderoniano*, N. 3, 2010, pp. 115-136.

EVANGELISTA ANNA, *I canovacci della Commedia dell'arte*, Torino, Einaudi, 2007.

FABBRI PAOLO, «Considerations sur la proxémique», in *Langages*, 10, 1968, pp. 65-75.

FABBRO FRANCO, *Destra e sinistra nella Bibbia: uno studio neuropsicologico*, Rimini, Ed. Guaraldi, 1995.

FARINELLI ARTURO, «Místicos, teólogos, poetas e soñadores de España all'alba del drama de Calderón», in *Revista de Filología Española*, 1, 1914, pp. 289-333.

FERNÁNDEZ-MOSQUERA SANTIAGO, «La escritura didascálica en *El mayor monstruo del mundo* de Calderón de la Barca: los límites de la tragedia calderoniana», in *RILCE*, 12, 2, 1996, pp. 249-279.

FERRONI GIULIO, «L'Ariosto e la concezione umanistica della follia», in *Ludovico Ariosto*, Atti dell'Accademia dei Lincei, Roma, 1975, pp. 73-82.

FIADINO ELSA GRACIELA, «La renovación de los procedimientos cómicos en *La desdicha de la voz* de Calderón», in Edith Marta Villarino Cella (coord. por), *Estudios críticos de literatura española*, Vol. 1, 2003, pp. 135-146.

FIORINI COSTANTINA, *Maschere italiane: i volti della Commedia dell'Arte*, Giunti Editore, Firenze, 2002.

FISCHER-LICHTE ERIKA, *Semiótica del teatro*, trad. cast., Biblioteca de Teoría Literaria y Literatura Comparada, Madrid, Arco Libros, 1999.

FISHER SUSAN, «The Function and Significance of the *Gracioso* in Calderon's *El Pintor de su Deshonra*», in *Romance Notes*, 14, 1972, pp. 334-340.

FLASCHE HANS, «Perspectivas de la locura en los graciosos de Calderón (*La aurora en Copacabana*) », in *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 34.2, 1985-1986, pp. 631-653.

-, , «Sobre la función del acto de mostrar en el acontecer teatral de la escena», in *Über Calderón. Studien aus den Jahren 1958-1980*, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden, 1980, pp. 448-462.

-, «El acto de mostrar en el teatro calderoniano» in Gerhard Ernst and Arnulf Stefenelli (Eds.), *Studien zur romanischen Wortgeschichte*, Wiesbaden, F. Steiner, 1989, pp. 82-91.

FORASCHIERI BRASCHI EDUARDO, «Secuencias de capa y espada: escondidos y tapadas en Casa con dos puertas», in *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1983, pp. 433-49.

FORBES WILLIAM, «The *Gracioso*: toward a functional re-evaluation», in *Hispania*, 61, 1978, pp. 78-83.

FORESTIER GEORGES, *Le théâtre dans dans le théâtre sur la scène française du XVIIe siècle*, Genève, Droz, 1981.

FOTHERGILL-PAYNE LOUISE, «Un posible tema sacramental en la comedia *De un castigo tres venganzas* de Calderón», in *Actas del Congreso Internacional de Hispanistas*, IV, 1971, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 527-535.

- FOUCAULT MICHEL, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, Paris 1972.
- FRADEJAS LOBRERO JOSÉ, *Más de mil y un cuentos del Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana Editorial, 2008.
- FRASCHINI PAOLA CRISTINA, *La metamorfosi del corpo: il grottesco nell'arte e nella vita*, Mimesis Edizioni, 2002.
- FRASSINETTI PAOLO, *Fabula Atellana: saggio sul teatro popolare latino*, Istituto di Filologia Classica, Università di Genova, 1953.
- FRENK ALATORRE MARGIT, «Refranes cantados y cantares proverbializados», in *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 15, 1961, pp. 155-168.
- FRIEDMAN EDWARD, «Dramatic perspective in Calderón's *El mayor monstruo los celos*», in *Bulletin of the Comediantes*, 26, 1974, pp. 43-49.
- FRIEDMANN HERBERT, *A Bestiary for Saint Jerome. Animal Symbolism in European religious art*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1980.
- FROLDI RINALDO, *Lope de Vega y la formación de la comedia. En torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope*, Salamanca, Anaya, 1973.
- , «La tradición trágica española según los tratadistas del siglo XVIII», in *Criticón*, 23, Toulouse, 1983, pp. 337-352.
- , «Experimentaciones trágicas en el siglo XVI español», in Sebastián Neumeister (coord. por), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 18-23 Agosto 1986, Berlín*, Vol. 1, 1989, pp. 457-468.
- , «Riflessioni su *La hija del aire*», in G. Grossi, A. Guarino (a cura di), *Orillas: studi in onore di G.B. De Cesare*, Salerno, Edizioni di Pagurs, 2001, pp. 177-185.
- FROST K. B., *Exits and entrances in Menander*, Oxford, Oxford University Press, 1988.
- FUBINI MARIO, *Il peccato di Ulisse e altri scritti danteschi*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1966.
- FRYE ELLEN, , «Secret portraits of Serafina: portraiture in the Golden Age *Comedia* of Spain», in *Romance Studies*, 21.1, 2003, pp. 3-10.
- GALLEGO JULIÁN, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra 1972.
- , *El cuadro dentro del cuadro*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1978.
- GANN MYRA, «La risa festiva en el *gracioso* de Lope de Vega», in *Bulletin of the Comediantes*, 1, 1989, pp. 51-74.

GARAPON ROBERT, *La fantasie verbale et le comique dans le théâtre français du Moyen Age a la fin du XVIIe siècle*, Paris, Colin 1957.

GARCÍA GARCÍA BERNARDO, *El ocio en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones AKAL, 1999.

GARCÍA GÓMEZ ÁNGEL, «El médico de su honra: perfil y función de Coquin», in *Calderón y el teatro español del Siglo de Oro, Actas del Congreso Internacional organizado por el CSIC, Madrid, 8-13 junio 1981*, Madrid, CSIC, 1983, II, pp. 1025-1037.

GARCÍA LORENZO LUCIANO, "Elementos grotescos en el teatro de Calderón", in *IV Table Ronde sur le Théâtre Espagnol (XVIIe-XVIIIe siècles)*, Université de Pau, núm. 2, 1982, pp. 28-36.

-, (Ed. de), *El personaje dramático*, Madrid, Taurus, 1985.

-, «Procedimientos cómicos en la comedia burlesca», en I. Arellano, V. García Ruiz y M. Vitse (Eds.), *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos*, Kassel, Reichenberger, 1994, pp. 89-113.

-, (coord.por), *La construcción de un personaje: el gracioso*, Editorial Fundamentos, 2005.

GARCÍA-LUENGOS GERMÁN VEGA, «La reescritura permanente del teatro español del Siglo de Oro: nuevas evidencias», in *Criticón*, 72, Toulouse, 1998, pp. 11-34.

GARCÍA RUIZ VICTOR, «Elementos cómicos en los autos de Calderón: función y sentido», in *Criticón*, 60, 1994, pp. 129-142.

GASCÓN VERA ELENA, «La voluntad y el deseo en *El príncipe constante*», in L. García Lorenzo (Ed.), *Calderón: Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, Vol. 1, 1983, pp. 451-459.

GASTI FABIO, ROMANO ELISA, *Buoni per pensare: gli animali nel pensiero e nella letteratura dell'antichità. Atti della II giornata ghisleriana di filologia classica, Pavia, 18-19 aprile 2002*, Pavia – Como, Collegio Ghislieri, 2003.

GELL ALFRED, *The Anthropology of Time. Cultural Constructions of Temporal Maps and Images*, Oxford, Berg, 1993.

GIL RUBÉN, *Diccionario de anécdotas, dichos, ilustraciones, locuciones y refranes*, Barcelona, Editorial Clie, 2009.

GILLET BRYN MAWR, (Ed.), *Torres Naharro, «Propalladia» and Other Works of Bartolomé de Torres Naharro*, Bryn Mawr, Pennsylvania, 1946, vol III.

GILMAN STEPHEN, *La España de Fernando de Rojas: panorama intelectual y social de la Celestina*, trad. cast., Madrid, Taurus Ediciones, 1978.

GOUHIER HENRI, *Le Théâtre et l'Existence*, Paris, Aubier, 1952.

GÓMEZ JESÚS, «Una visión sobre el personaje del *gracioso* en la crítica actual», in Luciano García Lorenzo (coord. por), *La construcción de un personaje: el gracioso*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2005, pp. 11-22.

-, *La figura del donaire o el gracioso en las comedias de Lope de Vega*, Sevilla, Ed. Alfar, 2006.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA ROBERTO, DURÁN MANUEL, *Calderón y la crítica. Historia y antología*, Madrid, Editorial Gredos, 1976.

GONZÁLEZ-OLLÉ FERNANDO, TUSÓN VICENTE, *Lope de Rueda, Pasos*, Introducción y notas, Madrid, Cátedra, 1988.

GOYANEZ Y CAPDEVILLA JOSÉ, *La sátira contra los médicos y la medicina en los libros de Quevedo*, Madrid, Academia nacional de Medicina, 1934.

GRADY DONALD, «Notas sobre el enigma erótico, con especial referencia a los *Cuarenta enigmas* en lengua española», in *Criticón*, 27, 1984, pp. 71-108.

GRASSI ERNESTO, LORCH MARISTELLA, *Umanesimo e retorica. Il problema della follia*, trad. it., Editore Mucchi, Modena, 1988.

GREEN OTIS H. (Ed.), *Torres Naharro and the Drama of the Renaissance*, The University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1961

-, «Ni es cielo ni es azul: sobre el escepticismo del Barroco», in Francisco Rico Manrique (coord. por), *Historia y crítica de la literatura española*, Vol. 3, Tomo 1, 1983, pp. 112-115.

GUGLIELMI NILDA, *Il Medioevo degli ultimi: emarginazione e marginalità nei secoli XI-XIV*, Roma, Città Nuova Editrice, 2001.

GUNTERT GEORGES, «El *gracioso* en Calderón: disparate e ingenio», in *Cuadernos Hispanoamericanos*, 324, 1977, pp. 440-453.

-, «Actos visionarios y visión poética en Calderón: el código de honor como interpretación limitada de lo real», in A. Ronaccchia, M. Spiga, A. Stauble (a cura di), *Il tema dell'onore nel teatro barocco in Europa, Atti del Convegno internazionale (Losanna, 14-16 novembre 2002)*, Firenze, Franco Cesati editore, 2004, pp. 249-263.

HELBO ANDRÉ, *Les mots et les gestes. Essai sur le théâtre*, Presses Universitaires de Lille, 1983.

HENDRIX WILLIAM, *Some native comic types in the early Spanish drama*, Columbus, The Ohio State University, 1925.

HENKE ROBERT, *Performance and Literature in the Commedia dell'Arte*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

HERA PÉREZ-CUESTA ALBERTO, «El sentido cristiano de las conquistas ultramarinas en El Príncipe Constante de Calderón», in *Revista de la Universidad Complutense*, Nº 4, 1981, pp. 318-327.

HERMENEGILDO ALFREDO, «La neutralización del signo carnavalesco: el pastor del teatro primitivo castellano», in *Texte, Kontexte, Strukturen. Beiträge zur französischen spanischen und hispanoamerikanischen Literatur*, Herausgegeben von Alfonso de Toro, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1987, pp. 283-95.

-, «Signo grotesco y marginalidad dramática: el gracioso en *Mañana será otro día*, de Pedro Calderón de la Barca», in *Cuadernos de Teatro Clásico*, n. 1, 1988, pp. 121-142.

-, «La marginación del Carnaval: *Celos aun del aire matan*, de Pedro Calderón de la Barca», in *Bulletin of the Comediantes*, 40, 1, 1988, pp. 103-120.

-, «Los signos de la representación: la comedia *Medora* de Lope de Rueda», in *El mundo del teatro español en su siglo de oro*, Ottawa, Dovehouse, 1988, pp. 161-176.

-, «El gracioso borracho: estudio sobre la función lúdica en *La villana de la Sagra*, de Tirso de Molina», in *Bulletin Hispanique*, 90, 1988, N. 3-4, pp. 283-289.

-, «El gracioso y la mutación del rol dramático: *Un bobo hace ciento*, de Antonio de Solís», in Javier Huerta Calvo, Harm den Boer y Fermín Sierra Martínez (Eds.), *El teatro español afines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II, Vol. 2: Dramaturgos y géneros de las postrimerías*, Diálogos Hispánicos de Amsterdam, 8, 1989, nº 2, pp. 503-526.

-, «Dramaticidad y catequesis: *La farsa a honor del Nacimiento* de Pero López Rangel», in *Varia Hispánica. Estudios en los Siglos de Oro y Literatura Moderna*, Kassel, Reichenberger, 1989, pp. 111-123.

-, «El pastor objeto y la estructura narrativa del teatro castellano primitivo: de Gómez Manrique a Juan del Encina», in Manuel Criado de Val (Ed.), *Literatura hispánica. Reyes Católicos y descubrimiento*, Barcelona, PPU, 1989, pp. 337-346.

-, *Teatro Renacentista*, Madrid, Colección Austral, Espasa – Calpe, 1990.

-, «Volumen textual e inserción dramática del gracioso en *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega», in *Teatro del siglo de oro*, Kassel, Edition Reichenberger, 1990, pp. 265-284.

-, «Calderón's *El galán fantasma* and the Characters of popular Festivity», in L. e P. Fothergill-Payne (Eds.), *Prologue to Performance. Spanish Classical Theater Today*,

Lewisburg-London-Toronto, Bucknell University Press-Associated University Press, 1991, pp. 49-66.

-, «Tensiones entre la ficción y la realidad: estudios sobre la metateatralidad calderoniana», in F. Domínguez Matito y J. Bravo Vega, *Calderón entre veras y burlas. Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de La Rioja (7, 8 y 9 de 1999 y 17, 18 y 19 de mayo de 2000)*, Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones, 2002, pp. 161-176.

-, *Juegos dramáticos de la locura festiva : pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*, Palma de Mallorca, José de Olañeta, 1995.

-, «Tensiones entre la ficción y la realidad: estudios sobre la metateatralidad calderoniana», in F. Domínguez Matito y J. Bravo Vega, *Calderón entre veras y burlas. Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de La Rioja (7, 8 y 9 de 1999 y 17, 18 y 19 de mayo de 2000)*, Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones, 2002, pp. 161-176.

-, «Burla y parodia del discurso oficial en el teatro primitivo español», in Luciano García Lorenzo (coord. por), *La construcción de un personaje: el gracioso*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2005, pp. 53-75.

HERNÁNDEZ ARAICO SUSANA, *Ironía y tragedia en Calderón*, Maryland, Scripta Humanística, 1947.

-, «Texto y espectáculo en *La hija del aire*. Escenificación triangular de un metadrama trágico», in *Segismundo*, XVII, 1983, n. 2, pp. 1-9.

-, «El gracioso en *La hija del aire*», in *Hispania*, vol. 69, 1986, n. 3, pp. 476-82.

-, «El gracioso y la ruptura de la ilusión dramática», in *Imprévue*, 1986 – 1, pp. 61-73.

-, «Risa y ambivalencia en *Los cabellos de Absalón*: Tamar, el gracioso y Teuca», in *Bulletin of the Comediantes*, 38, 1986, pp. 83-98.

HERRERO MIGUEL GARCÍA, «Génesis de la figura del donaire», in *Revista de Filología Española*, 25, 1941, pp. 46-78.

HERRICK MARVIN, «The theory of the laughable in the sixteenth century», in *The quarterly journal of speech*, XXXV, 1, Routledge, 1945, pp. 35-56.

HESSE EVERETT WESLEY, «El arte calderoniano en *El mayor monstruo los celos*», in *Clavileño*, 7, 38, 1956, pp. 18-30.

-, *Interpretando la Comedia*, Madrid, José Porrúa Turanzas, S.A., 1977.

HJELMSLEV LOUIS TROLLE, *Fondamenti della teoria del linguaggio*, trad. it., Torino, Einaudi, 1968.

- HILBORN HARRY, «The calderonian *gracioso* and marriage», in *Bulleton of the Comediantes*, 3,1,1951, pp. 2-3.
- HINDE ROBERT, *La comunicazione non verbale*, trad. it., Laterza, Bari, 1974.
- HONIG EDWIN, *Calderón's and the seizures of honor*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1978.
- HORST ROBERT, «From Comedy to Tragedy: Calderón and the New Tragedy», in *Modern Language Notes*, 92, 1977, pp. 181-201.
- HUERTA CALVO JAVIER, *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los Siglos de Oro*, Palma de Mallorca, Olañeta Editor, 1995.
- INGARDEN ROMAN, «Les fonctions du langage au theatre», in *Poétique* 8, 1971, pp. 531-538.
- ISSACHAROFF MICHAEL, *Le discours comique*, Paris, Corti, 1988.
- JACQUART EMMANUEL, *Le théâtre de dérision*, Paris, Gallimard, 1974.
- JACQUOT JEAN, «Le théâtre du monde de Shakespeare à Calderón», in *Revue de Littérature Comparée*, 31, 1957, pp. 341-372.
- JALÓN CALVO MAURICIO, «Ciencias e individuo en el mundo barroco», in *Biblioteca: estudio e investigación*, N° 19, 2004, pp. 37-46.
- JAMMES ROBERT, «La risa y su función social en el Siglo de Oro», in *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, CNRS, Paris, 1980, pp. 3-12.
- JAURALDE PABLO, «Introducción al estudio del teatro clásico español», in *Edad de Oro*, 5, 1986, pp. 107-147.
- JAUSS HANS, *Perché la storia della letteratura?*, trad. it., Guida, Napoli, 1977.
- JIMÉNEZ MORENO LUIS, «La visión del mundo y de la vida en el espíritu barroco», in Manuel Maceiras Fafián (coord. por), *Pensamiento filosófico español*, Vol. 2, 2002, pp. 11-76.
- JONES C. A., «Spanish honour as historical phenomenon, convention and artistic motive», in *Hispanic Review*, 33, 1965, pp. 32-39
- , «Some ways of looking at Spanish Golden Age Comedy», in *Homenaje a W. Fichter*, Madrid, Castalia, 1971, pp. 329-339.
- JOSÉ PRADES JUANA, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva en cinco dramaturgos*, Madrid, CSIC, 1963.

JUÁREZ ALMENDROS ENCARNACIÓN, *El cuerpo vestido y la construcción de la identidad en las narrativas autobiográficas del Siglo de Oro*, Woodbridge, Tamesis, 2006.

KAFTAL GEORGE, *Iconography of the Saints in central and south Italian painting*, Firenze, Sansoni, 1965.

KAISER WALTER, *Praisers of Folly: Erasmus, Rabelais, Shakespeare*, Cambridge, Harvard University Press, 1963.

KAPLAN STEVEN, *Understanding Popular Culture: Europe From the Middle Ages to the Nineteenth Century*, Amsterdam, Mouton, 1984.

KATSOURIS ANDREAS, *Tragic patterns in Menander*, Atene, Hellenic Society for Humanistic Studies, International Centre for Classical Research, 1975.

KELLER JOHN, «A tentative classification for themes in the *Comedia*», in *Bulletin of the Comediantes* 6, 1954, pp. 17-23.

KERSTEN RAQUEL, «*El Alcalde de Zalamea* y su refundición por Calderón», in Rizel Pincus Sigele, Gonzalo Sobejano (Eds.), *Homenaje a Casaldueiro: crítica y poesía. Ofrecida por sus amigos y discípulos*, Madrid, Editorial Gredos, 1972, pp. 263-273.

KING LLOYD, «The role of king Pedro in Calderón's *El médico de su honra*», in *Bulletin of the Comediantes*, 23, 1971, pp. 44-49.

KINTER BARBARA, *Die Figur des Gracioso im spanischen Theater des 17. Jahrhunderts*, Munich, W. Fink, 1978.

KOWZAN TADEUSZ, «Le signe au théâtre», in *Diogène*, 61, pp. 59-90, 1968.

-, «El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo», in *El teatro y su crisis actual*, Caracas, Monte Ávila, 1969, pp. 25-60.

KLEIN JULIUS LEOPOLD, *Geschichte des Drains*, Leipzig, T.O. Weigel, 1871-75.

KLEIN ROBERT, «Il tema del pazzo e l'ironia umanistica», in *La forma e l'intelligibile*, Einaudi, Torino, 1970, pp. 477- 497.

LAITENBERGER HUGO, «Honra y venganza en el teatro de Calderón de la Barca», in *Calderón, testo letterario e testo spettacolo: atti del I Seminario Internazionale sui Secoli d'Oro (Firenze, 8-12 settembre 1997)*, Firenze, Alinea editrice, 1998, pp. 9-82.

LARSON CATHERINE, *Language and the Comedia: Theory and Practice*, Lewisburg, Bucknell UP, 1991.

LAUER ROBERT, «La enfermedad y la cura de doña Mencía en *El médico de su honra* de Calderón», in Theo Reichenberger, Kurt Reichenberger (Coords.), *Calderón: protagonista eminente del barroco europeo*, Vol. 1, 2000, pp. 281-294.

-, «La función dramática de Clarín en *La vida es sueño* de Calderón: prolegómenos para un estudio del gracioso en la tragedia barroca calderoniana», in A. González (ed.), *Calderón 1600-2000. Jornadas de investigación calderoniana*, Mexico, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, Fondo Eulalio Ferrer, 2002, pp. 151-167.

LAZARO CARRETER FERNANDO, «Función de la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega», en *El castigo sin venganza y el teatro de Lope de Vega*, ed. R. Doménech, Cátedra, Teatro Español, Madrid, 1987, pp. 31-48

-, «Los géneros teatrales y el gracioso en Lope de Vega», in *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, N° 7, Ed. Universidad Complutense, Madrid, 1988, pp. 223-230.

-, «La figura del gracioso», in *Historia y crítica de la literatura española*, coord. por Francisco Rico Manrique, Vol. 3, Tomo 2, 1992, pp. 159-164.

LEAVITT STURGIS, «Notes on the Gracioso as a Dramatic Critic», in *Studies in Philology*, 28, 1931, pp. 315-318.

-, «The Gracioso Takes the Audience into his confidence», in *Bulletin of the Comediantes*, 7, 2, 1955, pp. 27-29.

LEFEBVRE JOËL, *Les Fols et la folie. Étude sur les genres du comique et la création littéraire en Allemagne pendant la Renaissance*, Paris, C. Klincksieck, 1968.

LEONI MONICA, *The gracioso in Golden Age Theatre and the Commedia dell'Arte Tradition*, *Dissertation Abstracts Internacional*, 61, 1, 2000.

LEROI-GOURHAN ANDRÉ, *Il gesto e la parola*, trad.it., Torino, Einaudi, 1977.

LEY CHARLES, *El Gracioso en el teatro de la Península. (Siglos XVI-XVII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1954.

LEZCANO TOSCA UGO, *El género del soliloquio en la literatura hispánica (desde San Agustín a Lope de Vega)*, Madrid, UAM Ediciones, 2006.

LIDA DE MALKIEL MARÍA ROSA, «El fanfarrón en el teatro del Renacimiento», in *Romance Philology*, XI, 1958, pp. 268-91.

LANOS-LÓPEZ ROSANA, «Sobre el género de la Comedia de Santos», in M. Vitse (Coord.), *Homenaje a Henri Guerreiro: la hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana, 2006, pp. 809-826.

LOBATO M. LUISA (Ed.), *Teatro cómico breve de Calderón*, Kassel Reichenberger, 1989.

-, «Los gèneros teatrales y el gracioso en Lope de Vega», in *Cuadernos de Filología Hispánica*, n. 7, Madrid, Edit. Universidad Complutense, 1987, pp. 223-229.

-, «Ensayo de una bibliografía anotada sobre el teatro del Siglo de Oro», in *Criticón*, 60, 1994, pp. 149-70.

-, «Calderón autor trágico», in L. García Lorenzo (Ed.), *Estado actual de los estudios calderonianos*, Kassel, Reichenberger, 2000, pp. 61-98.

-, «Máscaras en el teatro español del Siglo de Oro: una muestra en cuatro comedias de Calderón», in *Teatro de palabras*, n. 3, 2009, pp. 241-255.

LOBATO YANES MARÍA ISABEL, «La comicidad lograda por signos escénicos no verbales según las preceptivas dramáticas del siglo XVII», in *Segismundo*, nº 43-44 (1986), pp. 37-61.

LÓPEZ PELÁEZ CASELLAS JESÚS, *Honourable murderers: el concepto del honor en Othello de Shakespeare y en los dramas de honor de Calderón*, New York, Peter Lang, 2009.

LÓPEZ PINCIANO ALONSO, *Philosophia antigua poética*, ed. de A. Carballo Picaro, vol. III, Madrid, Csic, 1953.

LÓPEZ SEBASTIÁN SANTIAGO, *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, Alianza Editorial, 1981.

LORCH MARISTELLA, GRASSI ERNESTO, *Umanesimo e retorica. Il problema della follia*, Modena, trad. it., Editore Mucchi, 1988.

LY NADINE, «La interlocución en el teatro del Siglo de Oro», in *Criticón*, 81-82, Toulouse, 2001, pp. 9-28.

LÓPEZ-PELÁEZ CASELLAS JESÚS, *Honourable murderers: el concepto del honor en Othello de Shakespeare, y en los dramas de honor de Calderón*, New York, Peter Lang, 2009.

LLANOS LÓPEZ ROSANA, , «Sobre el género de la Comedia de Santos», in M. Vitse (Coord.), *Homenaje a Henri Guerreiro: la hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana, 2006, pp. 809-826.

MARAVALL JOSÉ ANTONIO, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1975.

-, «Relaciones de dependencia e integración social: criados, graciosos y pícaros», in *Idéologies and Literature*, 1.4, 1977, pp. 3-32.

-, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, Crítica, 1990.

MARÍN MARTÍNEZ JUAN MARÍA, «Invención y fuentes de los *Pasos* de Lope de Rueda», in *Anuario de estudios filológicos*, vol.9, 1986, pp. 169-177.

MAROTTI FERRUCCIO, *La Commedia dell'arte: storia, testi, documenti*, Roma, M. Bulzoni, 1970.

MARRA GIULIO, *Il tragico e il comico. Aspetti e saggi shakespeariani*, Roma, Bulzoni, 1991.

MARTÍN MARCOS ANTONIA, «El actor en la representación barroca: verosimilitud, gesto y ademán», in *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8, 1989, pp. 763-774.

MASÓN T. R., «Los recursos cómicos de Calderón», in Hans Flasche (Ed.), *Hacia Calderón, Tercer Coloquio Anglogermano, Londres, 1973*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1976, pp. 99-109.

MASPERO FRANCESCO, *Bestiario antico: gli animali-simbolo e il loro significato nell'immaginario dei popoli antichi*, Casale Monferrato, Piemme, 1997.

MASTOMARCO GIUSEPPE, «La commedia», in *Lo spazio letterario della Grecia antica*, vol. I, Roma, Salerno Editore, 1992, pp.335-377

-, «La commedia attica antica: polis e teatro», in *Vitae Mimus. Forme e funzioni del teatro comico greco e latino*, Pavia, 18 marzo 1993, Como 1993, pp.7-25.

-, «La commedia attica antica: il carnevale e la politica», in *Atti dell'Accademia Peloritana dei Pericolanti. Classe di Lettere Filosofia e Belle Arti*, vol. LXIX, 1993, pp.147-166.

-, «Il commediografo e il demagogo», in A. H. Sommerstein, S. Halliwell, J. Henderson, B. Zimmermann (Edited by), *Tragedy, Comedy and the Polis. Papers from the Greek Drama Conference, Nottingham, 18-20 July 1990*, Bari, 1993, pp.341-357.

-, *Introduzione ad Aristofane*, Bari - Roma, Laterza, 1994.

MATEOS ABEL ALONSO, «El teatro barroco por dentro: espacios, escenografía y otros recursos de la comedia áurea», in *Per Abbat: boletín filológico de actualización académica y didáctica*, n. 2, 2007, pp. 7-46.

MAURON CHARLES, *Psychocritique du genre comique*, Paris, Corti, 1961.

MAUSS MARCEL, *La rappresentazione del tempo nella religione e nella magia*, trad. it., Einaudi. Torino 1951.

MAYORGA JUAN, «El honor de los vencidos. La guerra de las Alpujarras en Calderón», in *Acotaciones. Revista de Investigación Teatral*, núm. 3, Madrid, CSIC, 1999, pp. 20-36.

MENÉNDEZ PIDAL RAMÓN, *De Cervantes y Lope de Vega*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1940.

-, *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1957.

-, «Calderón y su teatro», in *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, III, Santander, Ed. Nacional, VIII, 1941, pp. 252-267.

-, «Dramas trágicos», in M. Durán, R. González Echevarría (Eds.), *Calderón y la crítica. Historia y antología*, vol. I, Madrid, Gredos, 1976, pp. 127-175.

MC KENDRIK MELVEENA, «Men behaving badly. Calderón's La niña de Gómez Arias and the representations of language», in *Identities in crisis: essays on honour, gender and women in the Comedia*, Kassel, Edition Reichenberger, 2002.

MÉRIMÉE HENRI, *El arte dramático en Valencia, desde los orígenes hasta los principios del siglo XVIII*, trad. cast., Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1985.

MICHAEL W. F., «Humor and comedy in religious and secular drama», in *The Drama of medieval Europe. Actas del coloquio de Univ. de Leeds, 10-13 de sept., 1974*, Leeds Medieval Studies, N. 1, pp. 25-26.

MINOIS GEORGES, *Storia del riso e della derisione*, trad. it., Bari, Dedalo, 2004.

MITCHELL PHYLLIS, «Painting as metaphor: Calderón's *El pintor de su deshonra*, Comedia and Auto», in *Romance Languages Annual*, 8, 1996, pp. 582-88.

MOLHO MAURICE, *Semantica e Poetica: Góngora, Quevedo*, trad. it., Il Mulino, Bologna, 1991.

MOLINARI CESARE, *La Commedia dell'Arte*, Milano, Mondadori, 1985.

MOMIGLIANO ARNALDO, *Quarto contributo alla storia degli studi classici e del mondo antico*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1969.

MONTESINOS JOSÉ, *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Anaya, 1967.

MORÁN MARTÍN REMEDIOS, «De la difusión cultural de la "virtud" caballeresca a la defensa del honor», in *Revista Espacio, tiempo y forma, Serie III, Historia Medieval*, Madrid, Uned, 2000, pp. 271-290.

MORAVIA SERGIO, *L'esistenza ferita: modi d'essere, sofferenze, terapie dell'uomo nell'inquietudine del mondo*, Milano, Feltrinelli Editore, 1999.

MOREAU ALAIN, *Violence et chaos; le monde d'Eschyle à travers ses mythes et ses métaphores*, Paris, Les Belles Lettres, 1985.

MORENILLA TALENS CARMEN, «Tipos y personajes en Menandro», in *Florentia iliberritana: Revista de estudios de antigüedad clásica*, Nº 14, 2003, pp. 235-263.

MORETTI FELICE, *La ragione del sorriso e del riso nel Medioevo*, Bari, Edipuglia srl, 2001.

MORÓN ARROYO CIRIACO, *Calderón. Pensamiento y teatro*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1982.

MORROW CAROLYNE, «Discourse and Class in *El alcalde de Zalamea*», in *Bulletin of the Comediantes*, 44.1, 1992, pp. 133-49.

MOUNIN GEORGES, *Introduction à la Semiologie*, Paris, Minuit, 1970.

MUJUCA BARBARA, «Tragic elements in Calderón's *La Dama duende*», in *Kentucky Romance Quarterly*, 16, 1969, pp. 303-326.

-, *Calderón's characters: an existential point of view*, Barcelona, Puvill, 1980.

-, «Honor from the comic perspective: Calderón's *Comedias de capa y espada*», in *Bulletin of the Comediantes*, vol. 38, N. 1, 1986, pp. 7-23.

MUREDDU PATRIZIA, NIEDDU FILIPPO (a cura di), *Comicità a riso tra Aristofane e Menandro*, Amsterdam, A. M. Hakkert Editore, 2006.

NAPOLITANO VALDITARA LINDA, *Lo sguardo nel buio. Metafore visive e forme greco antiche della razionalità*, Bari - Roma, Laterza, 2004.

NAVARRO DE ZUVILLAGA JAVIER, «De la tapada al desnudo. El vestuario como símbolo escénico en el teatro español», in Berbel José y Heraclia Castellon (Eds.), *En torno al teatro del Siglo de Oro, Actas de las jornadas XII-XIII celebradas en Almería*, Instituto de Estudios Almerienses, Diputación de Almería, 1999, pp. 121-146.

NAVARRO GONZÁLEZ ALBERTO, «Comicidad del lenguaje en el teatro de Calderón», in *Iberoromania*, 14, 1981, pp. 116-132.

-, «El gracioso en *La vida es sueño* de Calderón de la Barca», in *Estudios ofrecidos a Emilio Alarco Llorach*, Oviedo, Universidad, 1983, PP- 283-308.

-, *Calderón de la Barca: de lo trágico a lo grotesco*, Kassel - Salamanca, Edition Reichenberger - Ediciones Universidad de Salamanca, 1984.

-, «Risa, sátira y enseñanza en los plebeyos graciosos de Calderón», in *Calderón y el teatro español del Siglo de Oro. Actas del Congreso organizado por el CSIC, Madrid, 8-13 junio 1981*, Madrid, CSIC, 1983, II, pp. 1049-1064.

NEUMEISTER SEBASTIAN, «La comedia de capa y espada, una cárcel artificial: Peor está que estaba y Mejor está que estaba, de Calderón», in J. M. Ruano de la Haza (Ed.), *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro. Ensayos dedicados a John E. Varey*, Ottawa, Dovehouse (Ottawa Hispanic Studies), 1989, pp. 326-338.

NEUSCHAFER HANS JORG, «El triste drama del honor. Formas de crítica ideológica en el teatro de Calderón», in H. Flasche (Ed.), *Hacia Calderón. Segundo coloquio angloamericano, Hamburgo 1970*, Berlin-Nueva York, Walter de Gruyter, 1973, pp. 89-108.

NEWELS MARGARET, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro. Investigación preliminar a la teoría dramática en el Siglo de Oro*, Londres, Tamesis Books, 1974.

NICOLL ALLADYCE, *An introduction to dramatic theory*, New York, Brentano's, 1923.

-, «The Medieval devils», in *Masks, mimes and miracles. Studies in the Popular Theatre*, New York, Harcourt, Brace, 1931, pp. 187-192.

-, *Il mondo di Arlecchino*, trad. it., Milano, Bompiani, 1980.

NÖTH WINFRIED, BISHARA NINA, *Self-reference in the media, Approaches to applied Semiotics*, Vol VI, Berlin, New York, Walter de Gruyter, 2007.

NOVO VILLAVERDE YOLANDA, «Calderón y la tragedia», in *Ínsula, revista de letras y ciencias humanas*, N° 644-645, 2000, pp. 20-23.

-, «Rasgos escenográficos y reconstrucción escénica de *La gran Cenobia* (1636), una tragedia histórica de la *Primera Parte*», in M. Tietz (Ed.), *Teatro calderoniano sobre el tablado: Calderón y su puesta en escena a través de los siglos, XIII Coloquio Angloamericano sobre Calderón*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2003, pp. 359-390.

O'CONNOR THOMAS AUSTIN, «*El médico de su honra* y la victimización de la mujer: la crítica social de Calderón de la Barca», in *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzoni Editore, pp. 783-790.

OLIVA OLIVARES CÉSAR, «Norma y ruptura en el personaje del *Gracioso*», in *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, N° 699-700, CSIC, 2004, 439-453.

-, «El personaje del *gracioso* y su comicidad», in Luciano García Lorenzo (coord. por), *La construcción de un personaje: el gracioso*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2005, pp. 425-40.

-, «Tipología de los *Lazzi* en los *Pasos* de Lope de Rueda», in *Criticón*, N° 42, pp. 65-79.

OLSON ELDER y WARDROPPER BRUCE, *Teoría de la comedia*, Barcelona, Ariel, 1978.

OROZCO DÍAZ EMILIO, *Temas del Barroco de poesía y pintura*, Granada, Universidad de Granada, 1947.

-, *Teatro y teatralidad del Barroco*, Madrid, Planeta, 1969.

-, *Introducción al Barroco*, Granada, Universidad de Granada, 2 voll., 1988.

-, *Manierismo y Barroco*, Madrid, Cátedra 1988.

-, «Sentido de continuidad espacial y desbordamiento expresivo en el teatro de Calderón: el soliloquio y el aparte», in Javier Aparicio Maydeu (Ed.), *Estudios sobre Calderón*, Ediciones Istmo, S.A., Madrid, 2000, Vol. I, pp. 361-414.

OREGLIA GIACOMO, *The Commedia dell'Arte*, New York, Taylor & Francis, 1968.

OVIDIO NASONE PUBLIO, *Le Metamorfosi*, intr. di G. Rosati, trad. di G. Faranda Villa e note di R. Corti, Milano, BUR, 1994.

PAILLER CLAIRE, «El gracioso y los 'guiños' de Calderón: apuntes sobre autoburla e ironía crítica», in *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Paris, CNRS, 1980, pp. 33-48.

PARKER ALEXANDER, «Santos y bandoleros en el teatro español del Siglo de Oro», in *Arbor*, XIII, 1949, pp. 395-416.

-, «The approach to the Spanish Drama of the Golden Age», in *Tulane drama review*, 4, 1959, pp. 42-59.

-, «The symbolism of *El mágico prodigioso*», in *Romanic Review*, 54, 1963, pp. 95-112.

-, «The Devil in the drama of Calderón», in Bruce Wardropper (Ed.), *Critical essays on the theatre of Calderón*, New York University Press, New York, 1965.

-, «The Role of the *Graciosos* in *El mágico prodigioso*», in Hans Flasche (ed.), *Litterae Hispanae et Lusitanae*, München, 1968, pp. 317-30.

-, «La estructura dramática de *El alcalde de Zalamea*» in *Homenaje a Casaldueiro. Crítica y poesía. Ofrecido por sus amigos y discípulos*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 411-18.

-, «The father-son conflict» in Deborah Kong (Ed.), *The mind and art of Calderón: essays on the Comedia*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, pp. 69-85.

-, *La imaginación y el arte de Calderón*, Madrid, Cátedra, 1991.

-, «Sobre *El Alcalde de Zalamea*», in J. Aparicio Maydeu (Ed.), *Estudios sobre Calderón*, Madrid, Ediciones Istmo, 2000, pp. 474-487.

PAVEL THOMAS, *La Syntaxe narrative des tragédies de Corneille: Recherches et propositions*, Parigi, Klincksieck, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1976.

PAVIS PATRICE, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1990.

PEDRAZA JIMÉNEZ FELIPE, «Sexo, poder y relaciones afectivas en *Los cabellos de Absalón*», in L. García Lorenzo (Ed.), *Calderón: Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, pp. 549-60.

PERELLI LUCIANO, *Il teatro rivoluzionario di Terenzio*, Firenze, La Nuova Italia, 1973.

PÉREZ DE LEÓN VICENTE, «Sobre la realidad improvisada en el teatro breve del Siglo de Oro», in *Hispania*, vol. 87, n. 1, 2004, pp. 13-21.

PÉREZ PRIEGO MIGUEL ÁNGEL, «Juan de Encina y el teatro de su tiempo» in J. Guijarro Ceballos (coord. por), *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999, pp. 139-145.

PERNA RAFFAELE, *L'originalità di Plauto*, Bari, Edizioni Leonardo da Vinci, 1955.

PIATTELLI DANIELA, «Il ruolo della donna in Israele», in A. Ales Bello, A. M. Pezzello (a cura di), *Il femminile tra Oriente e Occidente: religioni, letteratura, storia, cultura*, Roma, Ed. Città Nuova, 2005, pp. 77-88.

PINCIANO ALONSO LÓPEZ, *Philosophia Antigua Poética*, Ed. de Alfredo Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1953.

PIETRINI SANDRA, *Spettacoli e immaginario teatrale nel Medioevo*, Roma, Bulzoni, 2001.

PINILLOS M. CARMEN, ESCUDERO J. MANUEL, (Eds.), *La rueda de la fortuna. Estudios sobre el teatro de Calderón de la Barca*, Kassel, Edition Reichenberger, 2000.

PINTO COLOMBO MELINA, *Il mimo di Sofrone e di Senarco: studio dei frammenti e nuove indagini sui rapporti con la commedia di Epicarmo e sulle origini del mimo greco*, Pubblicazioni della Università degli Studi di Firenze, Facoltà di Lettere e Filosofia, Vol. 13, Bemporad, 1934.

PLEBE ARMANDO, *La nascita del comico nella vita e nell'arte degli antichi greci*, Bari, Laterza, 1956.

POMIAN KRZYSZTOF, *L'ordine del tempo*, Einaudi, Torino 1992.

PONZIO AUGUSTO, *Michail Bachtin: alle origini della semiotica sovietica*, Bari, Edizioni Dedalo, 1980.

PORTERA JUAN, «El gracioso pícaro en Calderón», in M. Criado de Val (Ed.), *Actas del Primer Congreso Internacional sobre la picaresca*, Madrid, Edi-6, 1979, t. I, pp. 841-847.

PRING-MILL ROBERT, «Los calderonistas de habla inglesa y *La vida es sueño*: metodo de análisis temático-estructural», in Hans Flasche (Ed.), *Litterae Hispanae et Lusitanae*, Munchen, 1968, pp. 369-413.

PRIMORAC BERISLAV, «Matizaciones sobre la figura del donaire», in *Revista de Filología Románica*, 2, 1984, pp. 133-144.

PROFETI MARIA GRAZIA, «Intertextualidad, paratextualidad, collage, interdiscursividad en el texto literario para el teatro del Siglo de Oro», in Miguel Angel Garrido Gallardo (coord. por), *Teoría semiótica: lenguajes y textos hispánicos*, *Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo celebrado en Madrid en los días del 20 al 25 de junio de 1983*, 1984, Vol. I, pp. 673-682.

-, *La vil quimera de este monstruo cómico. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Università degli Studi di Verona, Kassel, Reichenberger, 1992.

-, «Texto/lectura, texto/escritura, texto/espectáculo: intertextualidad y teatro áureo», in *Glosa: Anuario del departamento de filología española y sus didácticas*, N° 6, 1995, pp. 175-211.

PUGLIARELLO MARIAROSARIA, *Le origini della favolistica classica*, Brescia, Paideia, 1973.

PUIGSERVER JOSÉ JULIO TATO, «Más sobre médicos en Quevedo», in *La Perinola: Revista de investigación quevediana*, 5, 2001, pp. 323-337.

PUJADE-RENAUD CLAUDE, *Espressione corporea: linguaggio del silenzio*, trad., it., Milano, Edizione del Corpo, 1978.

PUPPINI PATRIZIA, *Il mimo anonimo: forma di spettacolo popolare d'età ellenistico-romana*, *Quaderni del Giornale filologico ferrarese*, vol. 10, 1988.

QUERILLAC RENÉ, «Quevedo y los médicos», in *Cuadernos hispanoamericanos*, 428, 1986, pp. 55-66.

RAMBALDI GIUSEPPE, «Problemi teologico-filosofici della Riforma cattolica», in AA. VV., *Grande antologia filosofica IX*, Milano, Marzorati, 1964, pp. 1720-1853.

RAMÍREZ RUIZ CARMEN, «La escenografía del Barroco», in Roberto Castilla Pérez, Miguel González Dengra (Eds.), *Escenografía y escenificación en el teatro español del Siglo de Oro*, Universidad de Granada, 2005, pp.

- RECOULES HENRI, «Ruidos y efectos sonoros en el Teatro del Siglo de Oro», in *Boletín de la Real Academia Española*, 55, 1975, pp. 109-145.
- REICHENBERGER KURT & ROSWITHA, *Manual bibliográfico calderoniano* 3 voll., Kassel, Edition Reichenberger 1979.
- REICHENBERGER KURT, «The uniqueness of the *Comedia*», in *Hispanic Review*, 38, 1970, pp. 163-173.
- «Los autos sacramentales y *El gran teatro del mundo*», in *Calderón dramaturgo*, Kassel, Ed. Reichenberger, 1991, pp. 15-32.
- , *Calderón protagonista eminente del barroco europeo*, Kassel, Edition Reichenberger, 2000-2002.
- REINA LUIGI, *Masuccio Salernitano: letteratura e società del Novellino*, Salerno, Ed. Edisud, 1987.
- RENNERT HUGO, *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, New York, The Hispanic Society of America, 1909.
- RENSSELAER W. LEE, *Ut pictura poesis, Humanisme et théorie de la peinture: XV-XVIII siècles*, ed. Macula, Paris 1971.
- REY ALFONSO, «Concepto de nobleza y visión de la guerra en la obra de Quevedo», in I. Arellano, J. Canavaggio (Eds.), *Rostros y máscaras: personajes y temas de Quevedo. Actas del Seminario celebrado en la Casa de Velázquez (Madrid), 8 y 9 de febrero de 1999*, Pamplona, Eunusa, 1999, pp. 133-160.
- RICE EUGENE, *Saint Jerome in the Renaissance*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1985.
- RITTER F. DE, «El gran teatro del mundo: historia de una metáfora», in *RNC*, 21, 1952, pp. 341-372.
- RODRÍGUEZ-CASADO VICENTE, *De la monarquía española del Barroco*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1955.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR FERNNADO, *La península metafísica: arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.
- RODRÍGUEZ-GALLEGO FERNANDO, «Las dos versiones de *Judas Macabeo* de Calderón de la Barca», in *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Año 86, 2010, pp. 145-177.
- RODRÍGUEZ-LÓPEZ VÁZQUEZ ALBERTO, «*La venganza de Tamar*: colaboración entre Tirso y Calderón», in *Cauce*, 5, 1982, pp. 73-85.

RODRÍGUEZ EVANGELINA, TORDERA ANTONIO, *Calderón y la obra corta dramática del Siglo XVII*, Thamesis Book limited, London, 1983.

-, (Eds.), Pedro Calderón de la Barca, *Entremeses, jácaras y mojigangas*, Madrid, Castalia 1983.

-, *La escritura como espejo de palacio: El Toreador de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 1985.

ROGERS DANIEL, «¡Cielos! ¿Quién en Ninias habla? The Mother-son Impersonation in La Hija del Aire», in *Bulletin of the Comediantes*, XX, N.º 1, 1968, pp. 1-4.

ROSLER W., ZIMMERMAN B., *Carnevale e utopia nella Grecia antica*, Bari 1991.

ROUSSET JEAN, *La littérature de l'âge baroque en France. Circe et le Paon*, Parigi, Ed. Corti, 1954.

ROZAS JUAN MANUEL, *Significado y doctrina del Arte Nuevo de Lope de Vega*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976.

-, «Textos olvidados sobre preceptiva y licitud del teatro barroco», in Nicolás Marín, Antonio Gallego Morell, Andrés Soria Olmedo (Coords.), *Estudios sobre la literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, Vol. 3, Granada, Universidad de Granada, 1979, pp. 149-162.

RUANO DE LA HAZA JOSÉ M., «The meaning of the plot of Calderón's *El mayor monstruo del mundo*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 58, 1981, pp. 229-240

-, «La comedia y lo cómico», in *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*, Kassel, Reichenberger, 1994.

-, «Las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo*, de Calderón», in *Criticón*, 72, 1998, pp. 35-47.

RUBIERA FERNÁNDEZ JAVIER, «Un espacio para el tonto: el elemento cómico en *La hija del aire*», in Julián Tomás Bravo Vega, Francisco Domínguez Matito (coord. por), *Calderón entre veras y burlas. Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de La Rioja (7, 8 y 9 de abril de 1999 y 17, 18, 19 de mayo de 2000)*, 2002, pp. 223-242.

-, «Función cómica y funciones dramáticas del gracioso en *La hija del aire*», in Luciano García Lorenzo (coord. por), *La construcción de un personaje: el gracioso*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2005.

-, «El elemento cómico en la comedia de Santos (I). Notas sobre Capricho, un gracioso catecúmeno en *El José de las mujeres*», in *Anuario Calderoniano*, 3, 2010, pp. 307-320.

RUIZ RAMÓN FRANCISCO, *Historia del teatro español. Desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, Alianza Editorial, 1967.

-, «El héroe trágico de Calderón en *Los cabellos de Absalón*» in *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*, Madrid, Fundación Juan March/Cátedra, 1978, pp. 175-170.

«El espacio del miedo en la tragedia de honor calderoniana», in *Criticón*, 23, 1983, pp. 198-213.

-, «El bufón en la tragedia calderoniana», in *Hacia Calderón. Séptimo Coloquio Anglogermano*, Cambridge, Stuttgart, 1984, Archivum Calderonianum, 1985, pp. 102-109.

-, «Sobre la construcción del personaje teatral clásico: del texto a la escena», in José María Díez Borque (coord. por), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español, Madrid 17-10 de mayo de 1988*, 1989, pp. 143-154.

-, «Espacio dramático / espacio escénico o el conflicto de códigos teatrales», in Dru Dougherty, María Francisca Vilches de Frutos (coord. por), *El teatro en España: entre la tradición y la vanguardia 1918-1939*, 1992, pp. 23-30.

-, *Paradigmas del teatro clásico español*, Madrid, Cátedra, 1997.

-, «La muerte de un bufón», *Ínsula*, 644-645, 2000, pp. 10-12.

-, «Calderón y el arte nuevo de hacer tragedias», in José Alcalá-Zamora, Alfonso Emilio Pérez Sánchez (Coord. por), *Velázquez y Calderón, dos genios de Europa. IV centenario, 1599.1600, 1999.2000*, 2000, pp. 179-196.

-, *Calderón nuestro contemporáneo. El escenario imaginario*, Madrid, Castalia, 2000.

-, «Calderón, sistema dramático y técnicas escénicas», in *Actas de las XXIII Jornadas de teatro clásico, Almagro, 11, 12 y 13 de Julio de 2000*, 2001, pp. 107-124.

-, «El bufón calderoniano y su proyección escénica», in *Calderón, sistema dramático y técnicas escénicas, Actas de las XXIII Jornadas de teatro clásico, Almagro, 11, 12 y 13 de Julio de 2000*, 2001, pp. 107-124.

-, «Cuestiones previas para la formulación de una poética de la tragedia calderoniana», in F. Domínguez Matito y J. Bravo Vega, *Calderón entre veras y burlas. Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de La Rioja (7, 8 y 9 de 1999 y 17, 18 y 19 de mayo de 2000)*, Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones, 2002, pp. 79-90.

-, «La figura del *donaire* como figura de la mediación: el bufón calderoniano», in Luciano García Lorenzo (coord. por), *La construcción de un personaje: el gracioso*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2005, pp. 203-224.

RUIZ SILVA JUAN CARLOS, ALVARADO LUCINIA, «Calderón-Shakespeare: sobre el honor y los celos», in *Arbor*, 286, 1978, pp. 19-35.

SÁEZ TORDERA ANTONIO, «Dramaturgia y astucia escénica de lo cómico en Calderón», in Julián Tomás Bravo Vega, Francisco Domínguez Matito (coord. por), *Calderón entre veras y burlas. Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de La Rioja (7, 8 y 9 de abril de 1999 y 17, 18, 19 de mayo de 2000, 2002*, pp. 285-297.

SÁINZ DE MEDRANO RICARDO MATEOS, *Nobleza obliga. Una historia íntima de la aristocracia española*, Madrid, La esfera de los libros, 2008.

SALOMON NOËL, *Recherches sur le thème paysan dans la «Comedia» au temps de Lope de Vega*, Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines, 1965; *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, trad. cast., Madrid, Castalia, 1985.

SÁNCHEZ ALBERTO, «Reminiscencias cervantinas en el teatro de Calderón», in *Anales cervantinos*, 6, 1957, pp. 262-270.

SÁNCHEZ ÁNGEL, «Mercantilismo, sociedad y algunos personajes de Celestina», in *Torre de Papel* 4.3, 1994, pp. 59-71.

SÁNCHEZ ARJONA JOSÉ, *El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1887, rist. in ed. facs., Sevilla, CAT-Padilla libros, 1990.

SÁNCHEZ ESCRIBANO, ANTONIO PORQUERAS MAYO, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972.

SÁNCHEZ LAÍLLA LUIS, «Dice Aristóteles: la reescritura de la Poética en los Siglos de Oro», in *Criticón*, 79, 2000, pp. 9-36.

SÁNCHEZ LORA JOSÉ LUIS, «Barroco y simulación: cultura de ojos y apariencias, desengaño de ojos y apariencias», in *Cultura y culturas en la historia. Quintas Jornadas de Estudios Históricos organizadas por el Departamento de Historia Medieval, Moderna y Contemporánea de la Universidad de Salamanca*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1995, pp. 75-86.

SANTIAGO LÓPEZ SEBASTIÁN, *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, Alianza Editorial, 1981.

SEARLE JOHN, *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge University Press, 1969 .

SEDLMAYR HANS, *Perdita del centro*, trad. it., Milano, Rusconi, 1974.

SENTAURENS JEAN, *Seville et le Théâtre. De la fin du Moyen Âge à la fin du XVII siècle*, Lille-Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1984.

SERPIERI ALESSANDRO ET AL., *Come comunica il teatro: dal testo alla scena*, Milano, Il Formichiere, 1978.

SERRANO DEZA RICARDO, «Cómo crean el espacio escénico los graciosos de los autos: análisis de deícticos», in Julián Tomás Bravo Vega, Francisco Domínguez Matito (coord. por), *Calderón entre veras y burlas. Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de La Rioja (7, 8 y 9 de abril de 1999 y 17, 18, 19 de mayo de 2000)*, 2002, pp. 243-254.

SCHACK ADOLF FRIEDRICH VON, *Geschichte der dramatischen Literatur and Kunst in Spanien*, Berlin, Duncker & Humblot, 1845-1846.

SHEPARD SANFORD, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1962.

SHERGOLD N. D., «Calderón's *El mágico prodigioso*: the role of Lelio and Floro», in *Bulletin of Hispanic Studies*, 61.3, 1984, pp. 391-98.

SIEBER DIANE, «El monstruo en su laberinto: cristianos en las Alpujarras de Amar después de la muerte», in F. Sevilla, C. Alvar (Eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Madrid 1998)*, Madrid, Castalia, 2000, Vol. I, pp. 740-46.

SIFAKIS GREGORY, *Parabasis and Animal Choruses. A Contribution to the History of Attic Comedy*, London, Athlone Press, 1971.

SILIUNAS VIDAS, «Las pasiones según Calderón: los dramas de Calderón y el lenguaje barroco», in Ignacio Arellano Ayuso (Ed.), *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre 2000*, Vol. 1, Kassel, Edition Reichenberger, 2002, pp. 865-872.

SINI CARLO, *Il comico e la vita*, Milano, Editoriale Jaca Book, 2002.

SITO ALBA MANUEL, «Metateatro en Calderón: *El gran teatro del mundo*», in L. García Lorenzo (Ed.), *Calderón: Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro, Madrid, 8-13 de junio de 1981*, Madrid, CSIC, 1983, vol. 2, pp. 789-802

SLOWMAN ALBERT, Calderón's *El médico de su honra* and *La amiga de Bernal Francés*», in *Bulletin oh Hispanic Studies*, XXXIV, 1957, pp. 66-70.

STRAPPINI LUCIA, *La tragedia del buffone. Percorsi del comico e del tragico nel teatro del XVII secolo*, Roma, Bulzoni, 2003.

SOUFAS TERESA, «Carnival, Spectacle and the *Gracioso's* Theatrics of Dissent», in *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 14,2, 1990, pp. 315-330.

SPINETO NATALE, *Dionysos a teatro: il contesto festivo del dramma greco*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2005.

STAROBINSKI JEAN, *La malinconia allo specchio*, trad. it., Garzanti, Milano, 1990.

STEELE THOMAS, «The Iconography of San Gerónimo (Saint Jerome)», in *Tradicón Revista*, 6, 2000, pp. 78-83.

STERN CHARLOTTE, «Sayago and sayagués in Spanish history and literature», in *Hispanic Review*, 29, 1961, pp. 217-37.

STROSETZSKI CHRISTOPH, «Lo fáustico en Calderón», in A. Gimber e I. Hernández (Eds.), *Fausto en Europa. Visiones de los demonios y el humor fáustico*, Madrid, Ed. Complutense, 2008, pp. 161-179.

SUGRANYES DE FRANCH RAMÓN, «Complejidad temática y contrapunto en el teatro barroco. Los *graciosos* en *El Mágico prodigioso*», in *Cuadernos Hispanoamericanos*, 355, 1980, pp. 112-123.

SUSCAVAGE CHARLENE E., *Calderón. The imagery of tragedy*, New York, Peter Land Publishing, 1991.

SYIPHER WILIE, *Rinascimento, Manierismo, Barocco*, trad. it., Padova, Marsilio Editori, 1968.

TER HORST ROBERT, «From Comedy to Tragedy. Calderón and the new tragedy», in *Modern Language Notes*, 92, 1977 pp. 181-201

-, «The poetics of honor in Calderón's *El alcalde de Zalamea*», in *MLN* 96:2, 1981, pp. 286-315.

-, *Calderón, the secular plays*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1982.

-, «A new literary history of don Pedro Calderón», in M. D. McGaha (Ed.), *Approaches to the Theatre of Calderón*, Lanham, Maryland, U. P. of America, 1982, pp. 33-52.

-, «A new literary history of don Pedro Calderón», in M. D. McGaha (Ed.), *Approaches to the Theatre of Calderón*, Lanham, Maryland, U. P. of America, 1982, pp. 33-52.

TEYSSIER PAUL, *La langue de Gil Vicente*, Paris, Klincksieck, 1959.

THEROS XAVIER, *Burla, escarnio y otras diversiones: historia del humor en la Edad Media*, Barcelona, Ediciones de la tempestad, 2004.

TICKNOR GEORGES, *History of Spanish Literature*, New York – London, Harper/Murray, 1849.

TOMASINO RENATO, *Storia del Teatro e dello Spettacolo*, Palumbo ed., Palermo, 2001.

TORDERA ANTONIO, «Teoría y técnicas del análisis teatral», in AA. VV., *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra, 1978, pp. 155-199.

-, «Dramaturgia y astucia escénica de lo cómico en Calderón, en este caso *La hija del aire*», in J. T. Bravo Vega, F. Domínguez Matito (Eds.), *Calderón entre veras y burlas. Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de La Rioja (7, 8 y 9 de abril de 1999 y 17, 18, 19 de mayo de 2000)*, Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones, 2002, pp. 285-297.

TORO ALFONSO DE, *Texto, mensaje, recipiente: análisis semiótico-estructural de textos narrativos, dramáticos y líricos de la literatura española e hispanoamericana de los siglos XVI, XVII y XX*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1988.

TORREGO ESTHER, «Lingüística y cinésica», in *Revista de Filología Española*, LIV, pp. 145-159.

TOTA ANNA LISA, «L'orizzonte d'attesa dello spettatore», in Danila Bertasio (a cura di), *Immagini sociali dell'arte* Dedalo, Bari, 1998, pp. 209-238.

TRAGER GEORGE, «Paralanguage: a first approximation», in *Studies in Linguistics*, 13, 1958, pp. 1-12.

TWITCHELL HALL EDWARD, *The hidden dimension*, New York, Doubleday, 1966.

URECH EDOUARD (a cura di), *Dizionario dei simboli cristiani*, trad. it., Roma, Edizioni Arkeios, 1995.

UBERSFELD ANN, *Lire le théâtre*, Paris, Editions Sociales, 1977.

-, *L'objet théâtral*, Paris, CNDP, 1978.

URIARTE REBAUDI LÍA NOEMÍ, «La libertad y el amor en *El príncipe constante y La vida es sueño*», in I. Arellano (Ed.), *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre 2000*, Kassel, Ed. Reichenberger, 2002, Vol II, pp. 361-368.

URZÁIZ TORTAJADA HÉCTOR, «Amor se disfraza: el Carnaval en la escena de la comedia barroca», in *Teatro y Carnaval*, Cuadernos de Teatro Clásico, 12, Madrid, 1999, pp. 157-182.

VALBUENA BRIONES ÁNGEL, «El concepto del hado en el teatro de Calderón», in *Bulletin Hispanique*, 63, 1961, pp. 48-54.

-, *Perspectiva crítica de los dramas de Calderón*, Madrid, Rialp, 1965.

- , *Calderón y la comedia nueva*, Espasa Calpe, 1977.
- , «Los papeles cómicos y las hablas dialectales en dos comedias de Calderón», in *Thesaurus*, 42.1, 1987, pp. 47-59.
- VALBUENA PRAT ANGEL, *Calderón. Su personalidad, su arte dramático, su estilo y sus obras*, Barcelona, Ed. Juventud, 1941.
- , *El teatro español en su Siglo de Oro*, Barcelona, Planeta, 1969.
- VAN BEYSTERVELDT ANTONIE ADRIANUS, *La poesía amatoria del siglo XV y el teatro profano de Juan del Encina*, Madrid, Insula, 1971.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS GERMÁN, GONZALEZ CAÑAL RAFAEL (coords.), *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro, XII Congreso de la Asociación de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Universidad de Castilla – La Mancha, Almagro, 2007.
- VEGA Y CARPIO LOPE DE, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, edizione, traduzione italiana, introduzione e note a cura di Maria Grazia Profeti, Napoli, Liguori 1999.
- , *El Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. de Juana de José Prades, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1971.
- VELA CASTILLO JOSÉ, «La perspectiva: Leibniz y el barroco», in *Anuario de la Universidad Internacional SEK*, N.º. 10, 2005, pp. 203-210.
- VITSE MARC, «De Galindo a Coquin», in *Calderón y el teatro español del Siglo de Oro* (Actas del Congreso organizado por el CSIC, Madrid, 8-13 junio 1981), Madrid, CSIC, 1983, II, pp. 1065- 1073.
- , «Notas sobre la tragedia áurea», in *Criticón*, 23, 1983, pp. 15-33.
- , *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1990.
- , «El imperio del gracioso: historia y espacio o del gracioso a lo gracioso», in *Criticón*, 60, Toulouse, 1994, pp. 143-48.
- , «Calderón trágico», in *Anthropos. Extra* 1, 1997, pp. 61-64.
- , «En defensa de Serafina», in Roberto Castilla Pérez, Juan Antonio Martínez Berbel (coord. por), *Las mujeres en la sociedad española del siglo de oro: ficción teatral y realidad histórica. Actas del II coloquio del Aula-Biblioteca "Mira de Amescua", celebrado en Granada-Úbeda del 7 al 9 marzo de 1997 y cuatro estudios clásicos sobre el tema*, Granada, Universidad de Granada, 1998, pp. 505-558.

VV. AA., *El teatro dentro del teatro. Cervantes, Tirso de Molina, Lope de Vega y Calderón*, Madrid, Verbum, 1977.

WALZER HANNAH, «Los moriscos de *Amar después de la muerte*», in José M. Ruano de la Haza, J. Pérez Magallón (Eds.), *Ayer y hoy de Calderón. Actas seleccionadas del Congreso internacional celebrado en Ottawa del 4 a 8 de octubre del 2000*, Madrid, Castalia, 2002, pp. 133-45.

WARDROPPER BRUCE, «Calderón and his serious sense of life», in *Hispanic Studies in Honor of Nicholson B. Adams*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1966, p. 179-193.

-, «El problema de la responsabilidad en la comedia de capa y espada de Calderón», in *Actas del II Congreso de la AIH*, Nimega, Universidad, 1967, pp. 689-94.

-, «The implicit craft of the Spanish Comedia», in R. O. Jones (Ed.), *Studies in Spanish Literature of the Golden Age, presented to Edward Wilson*, London, Tamesis, 1973, pp. 339-356.

-, *Barroco*, Madrid, Crítica, 1983.

-, «El horror en los géneros dramáticos áureos», in *Criticón*, 23, 1983, pp. 223-235.

-, «La comedias religiosas de Calderón», in L. García Lorenzo (Ed.), *Calderón: Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro (Madrid 8-13 de junio de 1981)*, Madrid, CSIC, 1983, 3 voll., pp. 185-198.

-, «The Numen in the Genres of the Spanish Comedia», in *Ibero Romania*, 23, 1986, pp. 156-166.

WEBBER EDWIN, «On the Ancestry of the *Gracioso*», in *Renaissance Drama*, V, 1972, pp. 171- 190.

WEINBERG BERNARD (a cura di), *Trattati di Poetica e Retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1970.

WELSFORD ENID, *The Fool. His social and and Literary History*, London, Faber & Faber, 1935.

WELTER THOMAS, *L'exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Moyen Âge*, Toulouse, Guitard, 1927.

WILKINS JOHN, «Abusive criticism and the criticism of abuse», in K. Cameron (Ed.), *Humor and History*, Oxford, Intellect, 1993, pp. 41-57.

WILSON EDWARD, «The four elements in the Imagery of Calderón», in *Modem Language Review*, XXI, 1936, pp. 34-47.

- «*La vida es sueño*» in *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, I, 1946, pp. 61-78.
- , «Hacia una interpretación de *El pintor de su deshonra*», in *Abaco*, 3, 1970, pp. 49-85.
- , «The implicit craft of the Spanish *Comedia*», in R. O. Jones (Ed.), *Studies in Spanish Literature of the Golden Age, presented to Edward Wilson*, London, Tamesis, 1973, pp. 339-356.
- , *Entre las jarchas y Cernuda: constantes y variables en la posía española*, trad. cast., Barcelona, Ed. Ariel, 1977.
- , «Algunos aspectos de la historia de la literatura española», in *Entre las jarchas y Cernuda: constantes y variables en la posía española*, trad. cast., Barcelona, Ed. Ariel, 1977.
- , «Calderón y Cervantes», in H. Flasche, R. D. F. Prin-Mill (Eds.), *Hacia Calderón. Quinto Coloquio anglo germano*, Oxford, 1978, Wiesbaden, Franz Steiner, 1982, pp. 9-19.
- WILSON MARGARETH, «Tirso and *pundonor*: a note on *El Celoso Prudente*», in *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXVIII, 1961, pp.120-125.
- WILTROUT ANN E., «Decoro y risa. Dos motivos dramáticos de *El médico de su honra* de Pedro Calderón de la Barca», in L. García Lorenzo (Ed.), *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, Madrid, CSIC, 1983, pp. 661-669.
- WOODWARD LESLIE JAMES, «El Sueño de Clarín», in *Hacia Calderón. Tercer Coloquio Anglogermano*, Londres, 1973, Berlín, Walter de Gruyter, 1976, pp. 75-83.
- WORLEY ROBERT D., «The concept of "just war" in *El príncipe constante*», by Calderón de la Barca», in *Anuario calderoniano*, N°. 2, 2009, págs. 263-276.
- ZENONI PAOLO, *Spettacolo, festa e territorio*, Milano, Apogeo, 2003.
- ZINI SERGIO, *Il linguaggio dei personaggi nelle commedie di Menandro*, Firenze, Le Monnier, 1938.