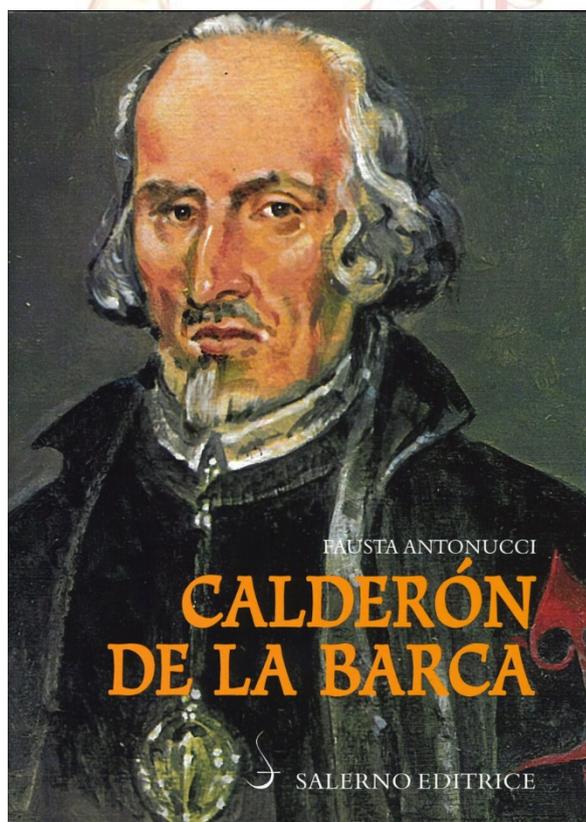


Fausta Antonucci, *Calderón de la Barca*, Salerno Editrice, Roma, 2020,
pp. 364, ISBN: 978-88-6973-496-0, €25,00

CARLO BASSO
Università degli Studi di Torino



Il volume di Fausta Antonucci colma un vuoto pesante nel panorama degli studi italiani sul teatro aureo spagnolo: la mancanza di uno studio scientifico e articolato intorno alla figura di Calderón e alla sua produzione teatrale, oggetto ancora oggi di letture ideologizzate, banalizzazioni e fraintendimenti. L'intento dichiarato dell'autrice non è tanto quello di scrivere una biografia di Calderón –a tutt'oggi sono poche e lacunose le informazioni relative alla vita privata del grande drammaturgo– quanto piuttosto quello di tracciare una serie di “percorsi generici”, abilitati a mettere ordine all'interno della produzione calderoniana e a “condividere anche al di fuori della cerchia dell'ispanismo la ricchezza, la varietà, la profondità umana, la bellezza poetica dell'opera di un drammaturgo che fa parte a pieno titolo del patrimonio culturale occidentale (e non solo)” (p. 8). Si tratta di una finalità che Fausta Antonucci ha negli anni ampiamente perseguito con la pubblicazione di edizioni di opere di Calderón di assoluta rilevanza, come *La dama duende* (1999 e 2005), l'auto *El verdadero Dios Pan* (2005) e la prestigiosa edizione critica de *La vida es*

sueño (2008), con innumerevoli studi e articoli critici e, in ambito italiano, con la pregevolissima traduzione isometrica de *La vida es sueño* per i tipi di Marsilio (2009) e le traduzioni de *La dama duende* e, nuovamente, de *La vida es sueño* nella collana diretta da Maria Grazia Profeti, *Il teatro spagnolo dei Secoli d'Oro* (2015).

L'indice del libro rispecchia la dichiarazione programmatica dell'autrice volta a disegnare una serie di “percorsi” nella produzione calderoniana. Tali percorsi –oltre a rivelare la difficoltà di incasellare in categorie letterarie l'opera del grande drammaturgo– riescono a restituire una visione ordinata della produzione calderoniana, che, dopo una prima sezione introduttiva (parte I), viene suddivisa in *Tragedie* (parte II), *Tragedie disattivate* (parte III), *Commedie* (parte IV) e *Teatro breve* (parte V), ciascuna ulteriormente suddivisa in fasi o sottogeneri. Fin dalla costruzione del libro, e poi in ciascun capitolo, appare lodevole l'impegno tassonomico profuso dall'autrice per identificare categorie narrative precise e chiare,

pur senza nascondere al lettore la difficoltà e i compromessi che tali categorie richiedono data la già menzionata fluidità del teatro calderoniano e della *Comedia Nueva* in generale.

Entrando nel merito del testo, l'autrice offre nella prima parte una presentazione generale del teatro del *Siglo de Oro*, descrivendo non solo i generi letterari tipici ma dedicando attenzione anche ai luoghi di rappresentazione, agli interpreti degli spettacoli e agli ingegneri e alle maestranze addette alla costruzione dei palcoscenici e delle macchine teatrali. Muovendosi dal generale al particolare, la prima parte prosegue poi con la presentazione della biografia di Calderón che, a prescindere dalla lacunosità delle fonti, viene esposta nel modo più lineare possibile, mantenendo un saldo legame con le fasi della produzione teatrale che verranno approfondite nelle sezioni successive.

Quanto ai "percorsi generici", essi prendono avvio con la produzione tragica, a cui è dedicata la seconda parte delle cinque che compongono il libro. Si tratta, per ovvie ragioni, della sezione più ampia (oltre cento pagine) giacché contiene, condensata con sicura capacità di sintesi e di raccordo, un'esposizione a tutto tondo della produzione tragica di Calderón, dalle prime sperimentazioni, alle grandi tragedie della maturità. La sezione è introdotta da un capitolo teorico dedicato alla forma tragica nei Secoli d'Oro, che per molto tempo "è stata misconosciuta se non addirittura negata dalla critica" (p. 45), il cui percorso viene ricostruito in relazione alla *Poetica* di Aristotele, alla mediazione teorica italiana e alla ricezione in terra iberica: Pinciano, Cascales e, soprattutto, l'imprescindibile *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) di Lope de Vega. Muovendo da questi presupposti teorici, la complessa elaborazione calderoniana del genere tragico viene presentata nel suo divenire, lasciando la parola alla sua produzione teatrale, a partire dalla fase sperimentale giovanile fino al frutto maturo della tragedia 'neoaristotelica' calderoniana (*La vida es sueño*), con il quale "il percorso di riflessione e sperimentazione intrapreso sul modello tragico si può dire concluso" (p. 75) avendo Calderón raggiunto "la sua maturità di drammaturgo" (p. 76). Vengono poi enucleati gli elementi peculiari della tragedia calderoniana, sia formali sia contenutistici, come il tema dell'onore, il cui sviluppo risulterà particolarmente marcato nelle tragedie della maturità. Queste ultime, infine, vengono presentate, come già le sperimentazioni giovanili, attraverso uno studiato percorso che dà conto degli aspetti peculiari delle fasi compositive calderoniane, opportunamente esemplificate e con ampi spazi dedicati a citazioni testuali significative, a dettagli stilistici e contenutistici, a riferimenti al contesto storico e culturale, ai debiti contratti con Lope e Tirso e al dialogo con altri autori come Cervantes e Garcilaso.

Nella terza parte della sua indagine l'autrice prosegue il discorso sulla tragedia, affrontandone un particolare aspetto, da lei definito "tragedia disattivata" o "dramma"; si tratta di drammi di argomento storico, celebrativo, religioso e mitologico nei quali "l'orizzonte della tragedia è consapevolmente eluso" (p. 173). Pregevole è la rivalutazione che Fausta Antonucci offre dei drammi mitologici, genere di confine troppo spesso sottovalutato. Com'è noto, in misura molto maggiore rispetto a Lope, Calderón teneva in gran conto questa tipologia drammatica per la sua versatilità e per l'utilizzo di argomenti mitologici: un materiale complesso, che si prestava a più letture interpretative, ma che era al contempo popolare e di tradizione millenaria. Questi testi sono altresì rilevanti per la loro ricchezza sensoriale dettata dalla spettacolarità cortigiana, dall'ambientazione e dagli argomenti esotici, dagli aspetti scenografici e dagli intermezzi musicali. Inoltre, grazie al ricorso al mito che svincola i drammi dal rispetto delle norme e delle consuetudini sociali, i drammi mitologici offrono una visione diversa rispetto alle altre opere calderoniane sull'amore e sulle sue realizzazioni.

La quarta parte del libro è invece dedicata al polimorfico genere della commedia spagnola del Seicento, quello che viene indicato con il termine di *Comedia Nueva*. Anche in questo caso, ciascuno dei sottogeneri individuati –le commedie romanzesche, palatine e di cappa e spada– è corredato da opportune incursioni teoriche che fanno luce sulle tecniche drammatiche di Calderón, sempre debitamente messe a confronto con il panorama letterario coevo

e mantenendo un saldo ancoraggio alla pratica e alle tecniche di rappresentazione teatrale. Fausta Antonucci si preoccupa, in particolare, di dare un giusto rilievo alle commedie di cappa e spada, delle quali Calderón fu tra i massimi creatori, se non il più grande in assoluto, “con un dominio del tempo e dello spazio drammatici che sono la prova di un’enorme esperienza e consapevolezza teatrale, coniugate con una fine sensibilità poetica” (p. 279). Un’attenzione particolare è rivolta, come di consueto, alla sperimentazione di Calderón intorno ai confini tra generi letterari, come nel caso della commedia palatina (in cui si verificano incursioni di elementi tragici) o della commedia di cappa e spada (nella quale si rileva una commistione di elementi tipici della commedia palatina o di elementi drammatici).

Queste osservazioni ci avviano verso la quinta e ultima parte del libro, denominata *Il teatro breve, tra terra e cielo*. Qui Fausta Antonucci presenta e raccorda esempi molto diversi di produzione teatrale breve, dando ampio risalto ad una serie di testi che godono di minore considerazione ma meriterebbero uno spazio maggiore per la loro esemplarità. È il caso degli *Autos sacramentales*, straordinari atti unici che l’autrice definisce incisivamente “uno spettacolo totale, carico di valori simbolici, lirici, visuali e musicali” (p. 320). Oppure ancora di testi come la commedia burlesca, le *loas* e gli *entremeses*, ai quali presta particolare attenzione soprattutto alla luce di altri prodotti ancillari come le *mojigangas* e le *jácaras*.

Completano il libro, oltre all’indice dei nomi, un utile glossario metrico, la cronologia delle opere e una bibliografia essenziale. Pensata espressamente per il lettore non specialista, la bibliografia conclusiva è assai preziosa perché, lungi dall’essere un mero elenco inespressivo di citazioni, si qualifica come una presentazione ragionata di testi critici, divisi per sezioni (dai testi generali sul teatro del *Siglo de Oro* alla critica specifica su Calderón, fino alla ricezione postuma) e organizzati in modo da offrire un ottimo punto di partenza per tutti coloro che, stimolati dalla lettura, vorranno approfondire il teatro calderoniano.

Fra i grandi pregi di questa indagine calderoniana conviene sottolineare la maestria con cui Fausta Antonucci riesce a dipingere l’immagine del drammaturgo non solo presentando un affresco di testi universalmente noti ma facendola emergere da una costellazione di svariate opere meno note e di dettagli formali e contenutistici. Inoltre, l’affresco calderoniano appare ulteriormente arricchito da un’attenta osservazione dell’aspetto comunicativo veicolato dalle sue opere, intese non solo come testo scritto ma anche –e soprattutto– come testo rappresentato e rappresentabile. L’attenzione quindi viene rivolta in modo particolare alle scelte stilistiche e metriche, alle tempistiche delle messe in scena, alla musica (come nel caso degli *Autos*), alle battute o ai metri che caratterizzano determinati personaggi e, infine, all’importanza dell’attore e della sua gestualità, evidente, soprattutto, negli *entremeses* dove la mimica dell’interprete è fondamentale. E a tutto ciò si aggiunge la considerazione di aspetti normalmente trascurati, come la collocazione fisica della rappresentazione teatrale, il comparto scenografico, gli elementi mobili dei palcoscenici, le macchine teatrali e le illusioni: “una gamma di risorse che il drammaturgo sa di poter utilizzare, e alle quali attinge a piene mani per la migliore e più stupefacente rappresentazione della storia fantastica di volta in volta drammatizzata” (p. 217).

In conclusione, ritengo che Fausta Antonucci, con questa sua attenta indagine, abbia saputo offrire, non solo ai lettori italiani ma anche agli specialisti del settore delle varie latitudini, un utilissimo strumento di lavoro e, insieme, una chiave per poter entrare più agevolmente nei mondi possibili disegnati da uno dei più grandi drammaturghi di tutti i tempi, don Pedro Calderón de la Barca.

