



# *La Quinta del Sordo*

Collana di testi ispanici diretta da Diego Símini

22



Pedro Calderón de la Barca

# AMARE DOPO LA MORTE

a cura di  
*Diego Símini*





QUESTO VOLUME È PUBBLICATO CON UNA SOVVENZIONE  
DEL MINISTERO DELL'EDUCAZIONE, DELLA CULTURA  
E DELLO SPORT DELLA SPAGNA

Titolo originale: *Amar después de la muerte*

Traduzione dallo spagnolo di Diego Símini

© dell'edizione, della traduzione e dell'introduzione: Diego Símini

ISBN volume 979-12-5568-001-7

ISSN collana 2284-2772



2023 © Pensa MultiMedia Editore s.r.l.

73100 Lecce • Via Arturo Maria Caprioli, 8 • Tel. 0832.230435

[www.pensamultimedia.it](http://www.pensamultimedia.it) • [info@pensamultimedia.it](mailto:info@pensamultimedia.it)

## Introduzione

*Il contesto storico.* Il 2 gennaio 1492, dopo una guerra durata dieci anni, in seguito a un accordo firmato con il re di Granada Boabdil, i cosiddetti Re cattolici (Isabella di Castiglia e Ferdinando d'Aragona) si impadronirono di quella città e compirono la secolare aspirazione all'unificazione spagnola sotto l'egida di una monarchia cristiana. Due risultati in un sol colpo, dato che si raggiungeva l'unità politica spagnola (su un territorio rimasto sostanzialmente invariato da allora) e si eliminava l'ultimo regno musulmano sul territorio europeo.

*Le Capitulaciones.* La resa del regno moabdità di Granada avvenne mediante le *Capitulaciones*, in virtù delle quali il territorio fu ceduto a Isabella e Ferdinando, fissando però alcune condizioni: ai mori di Granada doveva essere consentito di conservare i costumi, la lingua, la religione, i nomi. Si doveva lasciare la possibilità di tenere aperti i bagni, luoghi di abluzione e di incontro e, ai facoltosi, il diritto di possedere schiavi. In qualche modo, perciò, le *Capitulaciones* attenuarono l'effetto della conquista sui mussulmani granadini. Le concessioni date ai mori di Granada appaiono in controcorrente, rispetto al disegno omologante messo in opera dai Re Cattolici (in quello stesso anno fu decretata l'espulsione degli ebrei non convertiti al cattolicesimo).

Pochi anni dopo la presa di Granada iniziarono i tentativi di limare le prerogative concesse. Tuttavia, non ci furono gravi lacerazioni fino al 1566, quando Filippo II decise di mettere fine alla convivenza tra le due comunità religiose presenti nell'antico regno di Granada. Le nuove disposizioni regie vie-

tarono di punto in bianco tutti gli aspetti che fino a quel momento, in ossequio alle *Capitulaciones* del 1491, erano stati più o meno rispettati. Da quel momento, i mori non avrebbero più potuto professare la fede musulmana, dovendo convertirsi per forza al cattolicesimo, rinunciando perciò ai nomi arabi e adottando nomi cristiani. I mori di Granada non avrebbero più potuto indossare gli abiti tradizionali ma solo abiti di foggia “cristiana”. Venivano chiusi i luoghi di culto (molti riciclati in chiese cristiane) e i bagni pubblici. Sono aspetti presenti nel testo di *Amar después de la muerte*, che ricorda le varie norme di soppressione delle libertà ma non cita il divieto di possedere schiavi, che pure fu promulgato dal re.

*La ribellione dei moriscos di Granada.* Questa stretta fu ovviamente accolta male dalle comunità di *moriscos* dell’antico regno di Granada, tanto da mettere in piedi una ribellione armata, che oltre a provocare disordini e scontri in città e in altri centri della provincia, sottrasse all’autorità regia il territorio delle Alpujarras, una zona montuosa situata a una sessantina di chilometri dalla città, sulle pendici della Sierra Nevada. Per tre anni i *moriscos* resistettero agli attacchi dell’esercito inviato da Filippo II per schiacciare l’insubordinazione, finché poi i cristiani riuscirono a riconquistare quel territorio, punendo con grande crudeltà gli sconfitti, molti dei quali furono trucidati, a tutti furono confiscati i beni, i sopravvissuti furono deportati e le comunità smembrate e dislocate in varie parti della Spagna. Per completare il quadro, pochi decenni più tardi, nel 1609, il figlio di Filippo II, Filippo III, decreterà l’espulsione dei *moriscos*, compiendo la “purificazione” della Spagna, la pulizia etnica avviata nel 1492 da Isabella e Ferdinando.

*Lo sviluppo del teatro commerciale.* Il relativo benessere, legato a diversi fenomeni concomitanti verificatisi a partire dal XV secolo, apre le porte all’offerta di svago, che si sostanzia in particolare nell’edizione di libri (si veda l’enorme diffusione di romanzi cavallereschi, bersaglio di critica nel *Don Chisciotte*), e nella crescita del teatro commerciale, un fenomeno vi-

stoso strettamente connesso alla letteratura, in quanto assai presto i copioni teatrali sono scritti da letterati e non più arrangiati dai capocomici, come invece avveniva nella Commedia dell'Arte italiana, diretto antecedente del teatro in auge nei *corrales de comedias*. Trattandosi di un contesto in cui al drammaturgo spetta un compenso (non garantito quando si scrivono testi di altro genere), si assiste, almeno a partire dalla seconda metà del Cinquecento, a una folta produzione di opere teatrali.

Si è solito considerare Lope de Vega (1562-1635) il creatore del teatro nazionale spagnolo. La definizione è corretta se la si accetta come immagine abbreviata. Sarebbe fuorviante pensare che non ci fossero drammaturghi anche ragguardevoli prima di lui. Ciò che contraddistingue Lope, però, è la capacità di dare piena dignità a una nuova forma, a un sistema teatrale, proponendo testi teatrali adatti a un pubblico socialmente rappresentativo. A teatro andavano tutti, diciamo per brevità (specifichiamo: anche tutte, nei teatri vi era uno spazio riservato al pubblico femminile e sulla scena recitavano donne e uomini). I testi teatrali erano scritti in versi, implicando quindi un mestiere, un'abilità specifica, che attori e impresari non hanno (con interessanti eccezioni, come Andrés de Claramonte, a cui alcuni attribuiscono *El burlador de Sevilla*, abitualmente considerato di Tirso de Molina, il testo che, per così dire, dà l'avvio al mito di Don Giovanni).

Ecco allora che si assiste a uno sviluppo considerevole dell'industria teatrale, con una distribuzione dei ruoli che sottostanno a una vera e propria impresa economica. Si è accennato al *corral de comedia*, il luogo deputato dello spettacolo. Si trattava inizialmente di cortili sommariamente riadattati mediante l'installazione di una pedana sopraelevata su cui gli attori recitavano, di paramenti laterali e di un panno sul fondo, per nascondere gli attori quando non coinvolti nella rappresentazione. La balconata del primo piano poteva essere sfruttata per effetti scenici, peraltro assai limitanti. Lo spazio non era coperto, tutt'al più si potevano tendere teli da una parte

all'altra sopra il cortile, ad attenuare inclemenza del sole, dato che la rappresentazione avveniva di giorno.

Se il teatro nasce quindi come intrattenimento popolare, a cui prendono gusto anche i letterati e gli aristocratici, progressivamente si assiste a una sorta di divaricazione degli spazi scenici, con la creazione del teatro di corte, il *Coliseo del Buen Retiro*, uno spazio costruito appositamente per ospitare spettacoli. Questa evoluzione, che avvenne a Seicento inoltrato, ebbe un'influenza anche sulla scrittura teatrale, giacché le aumentate possibilità sceniche consentivano di affidare ai vari effetti tecnici una parte dell'espressione.

In precedenza, la povertà di mezzi comportava la necessità di affidare alla parola la descrizione dell'*hic et nunc* della rappresentazione, in modo da consentire allo spettatore di ricostruire il testo di riferimento (luogo, descritto spesso in perifrasi suggestive; ora del giorno o della notte, allusa mediante l'apprezzamento degli effetti che la luce solare o la sua assenza ha sugli oggetti e sull'ambiente).

Per riassumere la questione diremo con Parker che la prima modalità di teatro ha come esponente principale Lope de Vega, maestro del "teatro para ver", teatro da vedere, in cui l'azione scenica contiene tutto, e lo spettacolo è affidato completamente agli attori; mentre il secondo tipo di testo teatrale è rappresentato dall'enorme figura di Pedro Calderón de la Barca, emblema del "teatro para oír", teatro da udire in cui, grazie all'aumentata disponibilità di ausili tecnici, il teatro può concentrarsi sugli aspetti prettamente poetici, filosofici, intellettuali e parlare all'intelligenza del pubblico o del lettore<sup>1</sup>.

Non si tratta di stabilire una priorità tra i due colossi del genere teatrale aurisecolare o tra quelle che la critica definiva le rispettive "scuole" (di fatto gruppi di drammaturghi cata-

1 Alexander A. Parker, "An approach to drama of the Spanish Golden Age", in *Calderón y la crítica: historia y antología*, M. Durán & R. González Echevarría (eds.), Madrid, Gredos, 1976, t. I, pp. 359-387.



logati in uno o nell'altro gruppo a seconda dell'anno di nascita: se nati nel torno di anni in cui era nato Lope lo si arruolava nella relativa "scuola", se invece coetaneo di Calderón, diventava suo seguace).

Ma studiando le opere dell'uno e dell'altro, non si può fare a meno di osservare che Calderón (il quale, a differenza di Lope, ottenne piuttosto giovane la distinzione di drammaturgo di corte), trasfonda nei suoi testi il pensiero che la scrittura drammaturgica gli suggerisce e lo faccia in versi sonori costruendo scene di formidabile impatto emotivo.

Potremmo osservare, schematizzando, che con Calderón l'aspetto spettacolare si sposta dal testo alle risorse sceniche, di cui il drammaturgo sa fare uso a fini espressivi, ma che non compaiono direttamente nei versi da recitare sulla scena. In questo modo, chi assiste a una rappresentazione (o riesce a leggere adeguatamente il testo, cogliendone anche gli aspetti visivi impliciti), può godere di uno spettacolo, con le dinamiche abituali del teatro (entrate e uscite dei personaggi, travestimenti, momenti di tensione, scene amorose...) e al tempo stesso apprezzarne le qualità squisitamente letterarie, come la concatenazione di versi e strofe o il dosaggio degli effetti retorici.

*Amar después de la muerte.* Il testo di cui ci occupiamo qui non fa eccezione. Si tratta di un dramma costruito a partire dalle fonti storiografiche, in parte testimoniali, degli eventi occorsi in seguito alle misure "assimilazioniste" decise dalla monarchia. La numerosa popolazione musulmana di Granada e della zona montuosa delle Alpujarras si ribellò, non accettando di rinunciare alla propria cultura, alla propria identità. Ci furono disordini in città ma i rivoltosi non riuscirono a prendere il sopravvento e si rifugiarono nelle Alpujarras, appunto, dove invece la ribellione, sfruttando anche la favorevole condizione orografica, prevalse e instaurò un vero e proprio regno, in cui le regole risultavano speculari rispetto a quelle imposte da Filippo II. Qui bisognava praticare l'Islam, avere nomi arabi, vestirsi da arabi... I primi tentativi di schiacciare

i rivoltosi da parte delle forze armate cristiane fallirono. Gli eserciti inviati a Granada furono respinti, armi in pugno, dai seguaci del “piccolo re” Aben Humeya, nome assunto da un cavaliere, che nella *pièce* è Fernando de Válor. Qui, come altrove, Calderón si discosta dalle fonti storiografiche, dato che il re delle Alpujarras non fu Válor, ma Farax aben Farax, figura assente in *Amar después de la muerte*. Come diversi secoli più tardi, ad esempio per il cinema hollywoodiano, la fedeltà puntuale a quanto tramandato dalla storia non era considerata imperativa nella scrittura di un testo destinato alla rappresentazione scenica.

Il testo ripercorre, riassumendo e prendendo qualche scorciatoia, la situazione che anche qui abbiamo delineato per sommi capi. Molti dei personaggi trovano riscontro nelle fonti storiche, da Fernando Válor che assumerà il nome arabo di Aben Humeya nel prendere il comando del regno delle Alpujarras a Don Giovanni d’Austria, figlio naturale di Filippo II, destinato a grande notorietà per il ruolo di comandante della flotta cristiana nella battaglia di Lepanto (1571). Nel testo è palese l’anacronismo, dato che si fa riferimento più volte alla vittoria a Lepanto come già avvenuta, mentre è evidente che, quando guidò gli eserciti nelle Alpujarras, la battaglia navale che sancì il predominio cristiano sul mar Mediterraneo non si era ancora svolta. Anche i comandanti degli eserciti che attuarono la campagna di repressione portano i nomi di coloro che effettivamente svolsero quel compito. Mendoza, Mondéjar, Figueroa arrivano direttamente dalle fonti storiche.

Se don Juan Malec, Ladin nelle Alpujarras, ovvero il capo della comunità musulmana di Granada, si chiamava come la sua trasposizione teatrale, non risulta aver avuto una figlia, che compare invece come l’infelice protagonista femminile del dramma.

Gli altri personaggi non hanno riscontri storici, com’è normale che sia, trattandosi di creazione artistica.

Calderón costruisce un testo in cui gli avvenimenti storici, determinanti per la vita e la morte dei personaggi, convivono

con le loro questioni “private” in particolare le dinamiche amorose dei due protagonisti, Álvaro Tuzaní e Clara Malec, detta Maleca. Il testo teatrale contiene diversi elementi drammaturgici, rendendolo un insieme composito dal punto di vista formale. Se prendiamo il filone dello scontro tra Tuzaní e Malec da una parte e Juan de Mendoza dall’altra, si ritrova lo schema delle rivalità delle commedie di cappa e spada: un diverbio legato a valutazioni sulla qualità, sull’onore, sfocia in un duello che puntualmente viene interrotto da un intervento esterno e perciò lasciato irrisolto. Da notare che in questo caso lo scontro è dovuto al disprezzo ostentato, in sede istituzionale (nella riunione del *cabildo*, organismo che potremmo accostare a un consiglio comunale), da Mendoza nei confronti della comunità moresca e dell’anziano Malec in particolare. L’affronto appare doppiamente grave nella presentazione di Calderón: è rivolto a una comunità pienamente inserita nella società, creando una discriminazione etnica odiosa, e a un anziano, il quale non può difendersi con le armi. Per colmo di sventura, Malec non ha figli maschi che possano sostituirlo nella tenzone onorevole ma soltanto una figlia. Di Clara è innamorato Álvaro Tuzaní, il quale però, pur essendo di sangue nobile, è povero, perciò non può ambire a sposarla. Tuttavia, dopo il tentativo di comporre il conflitto mediante le nozze tra Mendoza e Clara, soluzione ovviamente assurda ma pertinente con la logica della difesa dell’onore, Álvaro sfida Mendoza.

Il duello com’è stato detto non si conclude, ma si configura come prefigurazione dello scontro tra i gruppi etnici: arrivati insieme da Mendoza per comporre il conflitto, Fernando Valor (futuro re delle Alpujarras) e il Corregidor si schierano, dopo il fallimento del loro tentativo pacificatore, ognuno dalla parte del proprio correligionario e si scambiano una nuova sfida prima di doversi separare (la lotta non avrà luogo come duello ma si amplierà nella guerra civile, secondo l’espressione di Mármol Carvajal).

Per cogliere appieno alcuni aspetti artistici di *Amar después*

*de la muerte*, possiamo portare l'attenzione da una parte sulla versificazione, realizzata, com'è consueto almeno fin da Lope de Vega, in modo variabile, cambiando cioè lo schema metrico dei versi a seconda delle situazioni drammaturgiche, la cosiddetta polimetria. In particolare, esaminando il testo, suddiviso canonicamente in tre atti, vediamo che vi sono strutture meno ampie degli atti, che potremmo definire quadri. Ebbene, abitualmente ai singoli quadri corrisponde una forma metrica, genericamente collegata allo spirito del quadro scenico.

Questa polimetria ha l'effetto di variare la "musica" del testo, riducendo l'eventuale senso di monotonia che sarebbe derivato dall'uso di un solo schema ritmico e di rima.

*La questione delle unità aristoteliche.* Almeno da Lope in poi, nel teatro spagnolo non erano applicate. Tuttavia, giova osservare che, in fatto di unità di tempo, il testo qui presentato la rispetta all'interno di ogni singolo atto (salvo l'inverosimiglianza dell'accumulo di azioni). Non vi è una vera e propria unità di luogo, sebbene il primo atto si svolga tutto nella città di Granada, il secondo prevalentemente a Galera, come il terzo e comunque i due atti sono inscenati in una sola zona, le Alpujarras, che estensivamente si potrebbero assimilare a un solo luogo.

Per quanto riguarda l'unità di azione, la presenza di due intrecci la contraddice, ma anche qui, si tratta di uno sdoppiamento e non di una proliferazione. In altre parole, Calderón, sulla scia di Lope, non rispetta le tre unità, ma in qualche modo scende a patti con esse. Si potrebbe dire che ne è consapevole ma le forza, per poter presentare un testo drammaturgicamente efficace, dato che, come dice Lope nell'*Arte Nuevo*:

seguir el arte no hay remedio,  
en estos dos extremos dando un medio<sup>2</sup>.

2 Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), vv. 155-156.

*Amar después de la muerte* presenta qualche particolarità tematica su cui giova spendere qualche parola. Notiamo intanto che la *pièce* si apre con la scena di una *zambra* clandestina. La *zambra* è una festa moresca tradizionale, vietata dalle autorità cristiane già prima dei decreti del 1566. In essa i partecipanti cantano e ballano secondo l'uso musulmano iberico e ciò non poteva non disturbare l'ordine imposto dalle severe dottrine cattoliche. Ecco perché la riunione si svolge sperando che le autorità non se ne accorgano e, quando bussa Malec, i partecipanti temono si tratti degli sbirri venuti a reprimere l'iniziativa. Ora, la scelta di aprire lo spettacolo con la riproduzione di una festa moresca è assai inusuale. Lo spettatore o il lettore ha un primo impatto mediante questa *zambra* e i canti che esprimono la nostalgia dei moreschi per il periodo in cui non erano una minoranza oppressa, bensì i dominatori della Spagna.

Non è poco, se pensiamo al *cliché* di un Paese oppresso dal pensiero unico inquisitoriale e da una costante vigilanza sull'ortodossia religiosa. Chi assiste alla rappresentazione o legge il testo non può non essere indotto a simpatizzare per questo gruppo di persone, che simboleggiano il popolo moresco.

Malec, l'anziano rappresentante della comunità musulmana del *cabildo*, l'organismo amministrativo delle città, interrompe la festa con la notizia dell'arrivo dei decreti di assimilazione forzata dei *moriscos* e dell'offesa patita per le parole ingiuriose proferite da un altro *veinticuatro* (membro del *cabildo*), don Juan de Mendoza. Questi ha espresso giudizi sprezzanti, sia sul conto di Malec, sia sulla genia araba in generale. Anche qui, non si può non essere d'accordo con lo sdegno espresso da Malec, il quale, nel suo intervento in consiglio, si era limitato a chiedere una dilazione, una gradualità delle misure assimilazioniste.

L'impostazione, perciò, appare chiara: sebbene non sia applicabile la dicotomia "buoni-cattivi", siamo portati a simpatizzare con i mori. Simpatia che sarà alimentata dalla infelice

vicenda dei due innamorati, Álvaro Tuzaní e la figlia di Malec, Clara. Osserviamo che portano nomi di battesimo cristiani associati a cognomi dalla chiara origine araba, a significare l'avvenuta sintesi e conciliazione delle due culture, prossime invece ad affrontarsi violentemente.

Nello sviluppo del testo drammaturgico non mancano gli elementi di quella che è stata definita la “maurofilia” di Calderón. Don Álvaro, moresco, riveste le caratteristiche del protagonista cavalleresco, dalle virtù inattaccabili, e così doña Clara è la giovane, bella, intelligente, innamorata e dai saldi principi morali. Se le caratteristiche sono quelle abitualmente attribuite ai protagonisti dei testi teatrali del Siglo de Oro, possiamo rilevare che esse in questo caso appartengono al ‘nemico storico’, quindi la prospettiva abituale risulta rovesciata.

Per quanto riguarda la visione del conflitto armato, osserviamo che le violenze agite dai rivoltosi (la cui rivolta, peraltro, appare giustificata) sono sì citate ma non rappresentate, mentre il saccheggio di Galera, reso possibile dalla scoperta di una caverna nella quale viene fatto scoppiare un grosso quantitativo di esplosivo, provocando così il crollo delle mura sovrastanti (difficile non individuare in questo un modo “sleale” di condurre la guerra) è allestito sotto gli occhi dello spettatore e si sostanzia perfino nella morte sulla scena di Malec, il vecchio saggio che aveva vissuto tutta la vita in armonia con i cristiani, finché questi non avevano deciso di schiacciare i *moriscos*. La morte di Malec, peraltro, è contemporanea al ferimento della figlia, che morirà poco dopo, tra le braccia dell'amato.

Lo sbilanciamento, se così si può dire, è evidente, e solo alcuni elementi di importanza minore consentono di attenuare la sensazione di un Calderón “anticristiano”. Uno di essi è la figura di Isabel Tuzaní, innamorata di Juan de Mendoza, sorella di Álvaro e segretamente cristiana, anche quando i rivoltosi, rifugiatisi nelle Alpujarras, impongono, simmetricamente a quanto deciso dai cristiani, la religione musulmana,

i nomi e i costumi già in auge prima della conquista cristiana. Isabel non ha un ruolo preminente, pur sposando forzatamente Fernando de Valor, che sarà incoronato re delle Alpujarras sotto il nome di Abenhumeya. La giovane donna esprime la sua insoddisfazione per la piega presa dagli eventi e per la lontananza di Juan de Mendoza. Quando le armate cristiane avranno avuto la meglio, essa invocherà clemenza per il fratello a don Giovanni d'Asburgo, e simboleggerà in qualche modo la possibilità di una riconciliazione delle parti. Lo stesso Giovanni d'Asburgo, di cui si ricorda nel testo, anacronisticamente, il formidabile successo nella battaglia di Lepanto, in cui tra l'altro si ripete lo schema dello "scontro di civiltà" attuato nelle Alpujarras (e in precedenza lungo i sette secoli della cosiddetta *Reconquista*), ha un ruolo altalenante tra la sete di repressione dei ribelli e le offerte di resa condizionata. La sua decisione di graziare Tuzaní certamente risponde al desiderio di lasciare nello spettatore l'impressione di un epilogo non del tutto negativo, dato che Tuzaní suscita immancabilmente simpatia nello spettatore. Osserviamo che l'uccisione di un soldato cristiano non viene punita.

Di certo i deuteragonisti cristiani, Mendoza e Garcés, non fanno una bella figura. Il primo appare arrogante e, sebbene accetti di battersi con Álvaro, è mosso dal costante pregiudizio nei confronti dei *moriscos* e, quando Álvaro lo sfida nuovamente alla fine dell'opera, Mendoza si rifiuta, adducendo un ostacolo che, agli occhi secenteschi, non può non apparire pretestuoso.

Garcés, dal canto suo, può facilmente essere classificato come il "cattivo". Avido, malvagio, giunge addirittura a sostituirsi all'autorità suprema per farsi rivelare il segreto della debolezza delle mura di Galera. La vile uccisione di Clara Malec lo qualifica decisamente come un criminale, meritevole della morte.

## Il testo

### *Schema metrico*

Come è abituale nei testi teatrali dell'epoca, *Amar después de la muerte* presenta una successione di forme metriche, di seguito riasunta.

### Jornada primera

vv. 1-14	<i>romance a-a</i>
vv. 15-29	<i>canción zejelesca</i>
vv. 30-235	<i>romance a-a</i>
vv. 236-395	<i>décimas</i>
vv. 396-567	<i>redondillas</i>
vv. 568-609	<i>silva de endecasílabos y heptasílabos pareados</i>
vv. 610-876	<i>romance e-e (irregularidad en v. 655)</i>

### Jornada segunda

vv. 877-930	<i>silva de endecasílabos y heptasílabos pareados</i>
vv. 931-1304	<i>romance e-a</i>
vv. 1305-1524	<i>redondillas</i>
vv. 1525-1528	<i>redondilla tema de la glosa</i>
vv. 1529-1588	<i>décimas (glosa)</i>
vv. 1589-1618	<i>décimas</i>
vv. 1619-1658	<i>redondillas</i>
vv. 1659-1962	<i>romance e-o</i>

### Jornada tercera

vv. 1963-1995	<i>silva de endecasílabos y heptasílabos pareados (v. 1983 suelto)</i>
vv. 1996-2363	<i>romance a-e</i>
vv. 2364-2563	<i>décimas</i>
vv. 2564-2759	<i>romance e-a</i>
vv. 2760-2935	<i>redondillas</i>
vv. 2936-3229	<i>romance a-a</i>

La traduzione in versi non ha ricalcato lo schema metrico spagnolo, tuttavia è stato tentato un parallelismo, non rigoroso, con la polimetria del testo fonte.



### Atto primo

- vv. 1-14 *settenari sciolti*  
vv. 15-29 *trasposizione della canción zejelesca*  
vv. 30-47 *settenari sciolti*  
vv. 48-53 *ottonari sciolti*  
vv. 54-135 *settenari ed endecasillabi sciolti*  
vv. 136-235 *ottonari sciolti*  
vv. 236-395 *strofe di dieci ottonari sciolti*  
vv. 396-567 *ottonari sciolti*  
vv. 568-609 *settenari ed endecasillabi sciolti*  
vv. 610-876 *ottonari sciolti*

### Atto secondo

- vv. 877-930 *settenari ed endecasillabi sciolti*  
vv. 931-1304 *ottonari sciolti*  
vv. 1305-1389 *quartine con rima abbracciata*  
vv. 1390-1404 *ottonari sciolti*  
vv. 1405-1524 *quartine con rima abbracciata*  
vv. 1525-1528 *tema della glossa (quartina con rima abbracciata)*  
vv. 1529-1568 *glossa in strofe di dieci versi di ottonari a rima libera*  
vv. 1569-1618 *strofe di dieci versi di ottonari a rima libera*  
vv. 1619-1658 *quartine con rima abbracciata*  
vv. 1659-1962 *ottonari sciolti*

### Atto terzo

- vv. 1963-1995 *settenari ed endecasillabi sciolti*  
vv. 1996-2223 *ottonari sciolti*  
vv. 2224-2251 *settenari ed endecasillabi sciolti*  
vv. 2252-2272 *ottonari sciolti*  
vv. 2273-2345 *settenari ed endecasillabi sciolti*  
vv. 2346-2363 *ottonari sciolti*  
vv. 2364-2413 *settenari sciolti (vv. 2404-2405 endecasillabi)*  
vv. 2414-2483 *ottonari sciolti*  
vv. 2484-2495 *quartine con rima abbracciata*  
vv. 2496-2759 *ottonari sciolti (battute di ALCUCUZ: rima baciata)*  
vv. 2760-2787 *quartine con rima abbracciata*  
vv. 2788-2847 *ottonari sciolti*  
vv. 2848-2851 *quartina con rima abbracciata*  
vv. 2852-2935 *ottonari sciolti*

- vv. 2936-3073    *settenari ed endecasillabi sciolti*  
 vv. 3074-3164    *ottonari sciolti*  
 vv. 3165-3226    *settenari ed endecasillabi sciolti*  
 vv. 3227-3229    *ottonari sciolti*

## L'edizione

L'edizione di *Amar después de la muerte* è basata sulle fedeli trascrizioni moderne (H, VB e C) dell'edizione contenuta nella *Novena parte de comedias del célebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca*, preparata da Juan de Vera Tassis y Villaroel e stampata da Francisco Sanz nel 1691 e contrassegnata dalla sigla VT.

È stata presa in considerazione l'altra edizione antica, «biforcata», presente in *Quinta parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, pubblicata nel 1677 a Barcellona da Antonio de la Cavallería e a Madrid da Antonio de Zafra, contrassegnata dalla sigla TA. Si tratta di due edizioni molto vicine, che ne giustificano la considerazione comune. Sono rarissimi i punti in cui le lezioni divergono, in tal caso si troverà la sigla TA(B) per la versione di Barcellona e TA(M) per la versione di Madrid.

La collazione tra testi ha considerato anche le seguenti edizioni moderne:

H *Amar después de la muerte*, in *Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, III, ed. Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid, Rivadeneyra (BAE, 12), 1849, più volte ristampata.

VB *Amar después de la muerte*, in Calderón, *Obras completas II. Dramas*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1969.

RL *El Tuzaní de la Alpujarra*, ed. Manuel Ruiz Lagos, Alcalá de Guadaíra, Guadalmena, 1998.

P *El Tuzaní del Alpujarra*, ed. Ilaria Panichi, Firenze, Alinea, 2004.

C *Amar después de la muerte*, ed. Erik Coenen, Madrid, Cátedra (LH 620), 2008.

Il lettore troverà in nota le varianti, gli emendamenti e le correzioni utili a ricostruire il testo calderoniano.

La trasmissione testuale di *Amar después de la muerte* non è molto semplice. Come si è visto, il testo è tràdito solo in due edizioni secentesche, la più antica, TA, l'unica uscita in vita di Calderón, presenta diversi problemi, non solo per la modesta qualità delle scelte

stilistiche, facilmente osservabile dalle varianti osservate, ma anche perché TA si trova in un volume collettaneo pubblicato verosimilmente senza l'approvazione dell'autore, utilizzando perciò materiale testuale labilmente collegato con la volontà autoriale. La questione del titolo, di cui si tratta più avanti, ha una sua rilevanza in questo contesto.

L'edizione VT è stilisticamente migliore, ma presenta l'inconveniente di essere stata preparata da Vera Tassis, che si dichiara amico di Calderón, ma che interviene, a quanto pare, con disinvoltura, prendendo decisioni ecdotiche sulla base di una personale interpretazione e ricreazione dello stile calderoniano.

Passarono due secoli prima che il testo tornasse alle stampe (escludendo il fenomeno delle *sueltas*, protrattosi lungo il XVIII secolo: esse riproducono meccanicamente VT e non apportano perciò nessun elemento ecdoticamente rilevante), nell'ambito dell'edizione promossa da Hartzenbusch, il quale basa il proprio lavoro su VT, ma prende in considerazione TA e talvolta assume iniziative autonome.

Valbuena Briones realizza un'edizione di grande qualità ecdotica, che riassume il materiale esistente fino a quel momento. Di fatto è l'edizione di riferimento, cui si rifà il più accreditato e recente curatore, Coenen, che la presente edizione segue per una serie di osservazioni relative al significato del testo; prevalentemente ma non sempre per quanto riguarda le scelte testuali.

Le edizioni RL e P non sono molto rilevanti dal punto di vista della trasmissione testuale. La portata dei rispettivi lavori è inficiata dal fervore ideologico: entrambi i curatori si lasciano trasportare dall'idea che Calderón sia una difensore ante litteram dei diritti delle minoranze etniche e, a partire dalla scelta del titolo e dei nomi dei personaggi, cercano di piegare l'interpretazione del testo alla loro idea, che possiamo riassumere come quella di un testo di denuncia dell'oppressione subita dai *moriscos* dell'antico regno di Granada. Il limite è legato alle scelte ecdotiche, che appaiono abbastanza spesso forzate e riducono la portata poetica del testo calderoniano.

La trascrizione modernizza la grafia (con l'eccezione di parole in cui i fonemi non coincidono con la scrittura attuale, come il caso di *efeto*), scioglie le abbreviazioni e introduce una punteggiatura interpretativa.

Vi sono due differenze piuttosto vistose tra i due testimoni antichi, Si tratta dei vv. 901-928, che compaiono in TA e non in VT. Ho scelto, seguendo H, VB, P e C, di inserire il passo, in quanto più in linea con l'andamento drammaturgico del testo. Coenen ritiene inoltre che i versi abbiano un "marcado sabor calderoniano". Per spiegare l'assenza dei versi in VT si possono fare solo ipotesi, ben analizzate da Coenen (pp. 55-57).

L'altro passo si situa tra i vv. 1132 e 1133 di questa edizione. Si tratta di una tirata di 26 versi, anch'essi presenti solo in TA, che contenutisticamente poco aggiungono a quanto detto dal personaggio e la cui presenza implica una certa "goffaggine" nella successione delle battute. Modernamente solo P e C hanno inserito il passo. Ho scelto di espungerlo, riproducendolo in nota (e traducendolo, sempre in nota, nella versione italiana).

## Il titolo

Nelle due edizioni antiche l'opera è intitolata in modo difforme. TA presenta il titolo *El Tuzaní de la Alpujarra*, mentre VT propone *Amar después de la muerte*. Nel suo studio preliminare all'edizione, Coenen riassume la questione in modo eccellente. Diciamo che allo stato attuale, nessun elemento consente di sapere con certezza quale titolo Calderón avesse attribuito all'opera, tant'è che Valbuene Briones li inserisce entrambi in esergo alla propria edizione. Tuttavia, alcuni argomenti sostengono la scelta del titolo *Amar después de la muerte*, tradotto conseguentemente in *Amare dopo la morte*. Il più rilevante, forse, è la presenza del titolo in chiusura della *pièce*, come abituali nei testi teatrali dell'epoca. Quasi sempre, l'ultimo o penultimo verso ricalca il titolo. Ecco perché molti dei titoli delle *pièces* del periodo considerato sono ottosillabi (misure del verso prevalente nelle opere drammaturgiche). Affinché l'altro titolo fosse ottosillabo, andrebbe omissa l'articolo (*Tuzaní de la Alpujarra*), il che suonerebbe incompleto.

C'è da ricordare, poi, che il volume in cui è compreso TA non fu autorizzato da Calderón, che non ebbe perciò modo di controllare l'edizione. Vera Tassis, invece, pur essendo stato accusato di aver manipolato i testi calderoniani, intraprese la sua opera di pubblicazione delle opere del genio madrileno avendo a disposizione i migliori testimoni testuali.

In ultimo, ci sembra che, più che glorificare la figura di Álvaro Tuzaní, l'opera intenda sottolineare l'importanza del sentimento, in questo caso di vendetta per l'oltraggio subito. Anche tematicamente, quindi, il titolo adottato sarebbe più consono alle intenzioni dell'autore. Tra gli editori moderni, soltanto P e RL hanno scelto il titolo *El Tuzaní de la Alpujarra*. VB, ecumenicamente, propone entrambi i titoli sul frontespizio.

### **La traduzione**

La trasposizione in versi italiani del testo calderoniano ha tentato di riprodurre il sapore dell'originale, mantenendone la diversità ritmica, seppur non sempre calcata sull'originale. In particolare, il personaggio comico si esprime in ottonari a rima baciata, a cercare di sottolinearne il carattere irridente, mentre alcuni passi, in ottosillabi nel testo spagnolo, sono stati resi con altre scelte metriche, prevalentemente endecasillabi e settenari alternati.

Desidero ringraziare i professori Luca Bandirali e Carmelo Spadola, per l'attenta lettura della traduzione e per i preziosi suggerimenti di cui entrambi sono stati prodighi. La dottoressa Alessia Turco ha pazientemente e scrupolosamente trascritto la prima stesura della traduzione; di questo le sono grato.

D.S.

