

JESÚS G. MAESTRO  
*Calipso eclipsada. El teatro de Miguel de Cervantes  
más allá del Siglo de Oro.*  
Verbum, Madrid, 2013, 316 pp.

Il libro di Jesús G. Maestro, professore di teoria letteraria e letteratura comparata presso l'università di Vigo, si propone di offrire “una lectura del teatro de Miguel de Cervantes desde la literatura europea, con objeto de hacer resaltar una presencia literaria y dramática que, habitualmente, resulta ignorada desde un enfoque exclusivamente peninsular e hispanista” (pp. 11-12). Il testo – il secondo di una trilogia che avrà l'obiettivo di far luce sui diversi aspetti della drammaturgia cervantina – pone come assunto di base la considerazione che il teatro di Cervantes sia tenuto in ombra dal successo del Chisciotte, da quello di Lope de Vega e dalla critica letteraria, che l'ha sempre considerato un teatro ancora poco sviluppato.

Attraverso i dieci capitoli in cui è suddiviso il libro, Maestro presenta innanzitutto gli strumenti che gli permettono di costruire un'ermeneutica del teatro di Cervantes (capitolo 1), per poi sviluppare capitolo dopo capitolo ed epoca dopo epoca le relazioni tra l'autore de “La Numancia” e i tragediografi spagnoli del XVI secolo (capitolo 2), Shakespeare (capitolo 4), Milton (capitolo 5), Alfieri (capitolo 6), Büchner (capitolo 7), Casona (capitolo 8), García Lorca (capitolo 9) e Torrente Bellester (capitolo 10).

Nel primo capitolo Maestro definisce in vari paragrafi alcuni aspetti importanti per l'analisi del teatro cervantino, riproponendo le proprie teorie letterarie già esplicitate in opere come “La secularización de la tragedia. Cervantes y La Numancia” o “La escena imaginaria”; espone inoltre sinteticamente le conclusioni cui si giungerà in ogni capitolo e che verranno poi riprese integralmente (spesso anche attraverso la ripetizione esatta di porzioni testuali più o meno ampie).

L'idea fondamentale, costantemente ribadita all'interno del libro, è che Cervantes sia un autore che trascende l'epoca in cui vive in modo volontario e intenzionale, anche perché, sostiene Maestro, “nunca quiso parecerse a ninguno de sus contemporáneos [...] nunca quiso escribir comedias al estilo de Lope” (p. 12); inoltre, la drammaturgia di Cervantes è matura e completamente sviluppata, sia in ambito tragico (con “La Numancia”), che in ambito comico (con gli *entremeses*), che in ambito parodico (con alcune commedie nei confronti della *comedia nueva*).

Dopo il confronto con l'epoca classica – che per Maestro è lontana dalla teoria comica di Cervantes poiché si modifica “el concepto europeo aristofánico de lo cómico, vigente desde la antigüedad helénica hasta el Renacimiento europeo” (p. 16) – Maestro passa a comparare Cervantes con i drammaturghi della Generazione del 1580, ritrovando le cause dell'insuccesso teatrale cervantino in ragioni diverse da quelle di autori come L. L. de Argensola, Juan de la Cueva, Gabriel Lobo Lasso, o Diego López de Castro; Miguel de Cervantes era un “precursor del mundo contemporáneo, liberal, ilustrado y laico” (p. 21), mentre gli altri scrivevano con una prospettiva drammatica che non corrispondeva “ni con el público de su tiempo ni con la sociedad de la Edad Moderna” (p. 20). L'idea di un Cervantes che trascende la sua epoca, che diventa quasi un *leit-motiv* del libro, deriva da due elementi basilari del teatro cervantino, cioè “heterodoxía y extemporaneidad” (p. 12), a loro volta motivati da alcune efficaci considerazioni, come il riferimento del Chisciotte alla *fabula* (i *libros de caballerías*) e non alla *norma*, l'armonia tra civiltà diverse di alcune commedie *turquescas*, che mettono in luce

una convivenza pacifica volutamente ignorata dalla Spagna dell'Inquisizione, e i personaggi delle opere di Cervantes, che non rappresentano ruoli drammatici (come *galanes* o *viejos*) ma status sociali (*cautivo*), e la forza dell'umorismo utilizzato negli *entremeses*.

Il rapporto tra Cervantes e i tragediografi del XVI secolo è comunque ripreso e approfondito nel secondo capitolo, nel quale Maestro spiega come “resulta incoherente aceptar que se hable de Cervantes como un aristotélico cuando él es precisamente quien crea un género literario, como es la novela moderna, que nace al margen del aristotelismo” (p. 68). Rispetto agli altri tragediografi spagnoli del XVI secolo, con Cervantes si assiste alla “secularización de la tragedia” (un'idea che già compare in altre opere di Maestro), poiché “Cervantes es el primer dramaturgo de la historia de la literatura occidental que sustituye la Metafísica por la Historia: el ananké trágico no reside en los imperativos de los dioses, sino en el *fatum* de realidades históricas consumadas” (p. 73).

Altri autori analizzati da Maestro nel primo capitolo sono Shakespeare e Molière, dei quali si descrive la ribellione nei confronti degli ordini morali del loro tempo attraverso diversi espedienti, quali l'attestazione di un'esperienza umana legittimata di per sé e contro ogni ingerenza metafisica (come confermato da Edmund in “King Lear”) o la forza ironica di Sganarelle nell'omonima opera di Molière.

Il legame tra Shakespeare e Cervantes viene poi ripreso nel quarto capitolo, in cui Maestro si occupa di analizzare la metateatralità in “La Numancia”, “Baños de Argel”, “El retablo de las maravillas”, “La entretenida”, e “Pedro de Urdemalas”, confrontandola con quella usata in “Love's Labour's Lost”, “Henry IV”, “Hamlet” e “A midsummer night's dream”. Si conclude che Shakespeare, come Cervantes, intensifica gli effetti della rappresentazione principale proprio attraverso l'illusione e la comicità del metateatro, aggiungendo che grazie a questo espediente è possibile aumentare il contrasto tra immaginazione e realtà; dall'analisi condotta da Maestro risulta che “la metáfora del arte como sueño no es ninguna novedad en la literatura europea de finales del siglo XVI, pero sí lo fue, y decisivamente, la forma shakespeariana y cervantina de servirse del metateatro como recurso estético para alcanzar tal expresión” (p. 108).

Riferendosi ancora all'area anglosassone, Maestro delinea uno studio del teatro cervantino e di quello di John Milton (capitolo 5), riscontrando l'originalità dell'opera di Milton nel mancato rispetto del decoro (i personaggi umili, infatti, parlano in modo forbito e aristocratico) e in altri elementi teatrali quali la superiorità del soggetto rispetto alla *fabula*, lo scontro tra la sfera divina e umana, la creazione di personaggi superiori agli archetipi tradizionali attraverso una psicologia più approfondita. Nel libro di Maestro tale originalità (dedotta dall'analisi di “Samson Agonistes”) è analoga a quella di “La Numancia” che, come già detto, rappresenta la secolarizzazione della tragedia.

Spostandosi ancora di contesto, Maestro analizza il teatro di Alfieri rispetto a quello cervantino nel capitolo 6. Si confrontano le tragedie di libertà (“Virginia”, “La congiura de' Pazzi” e “Timoleone”) con “La Numancia”, e si rintracciano alcuni elementi comuni ai due autori, quali lo sviluppo di un ideale di libertà, la finalità morale delle opere, l'attenzione particolare al testo piuttosto che alla rappresentazione, la negazione metafisica e l'assenza di una poetica teatrale esplicita.

Ancora, come per le altre epoche, Maestro analizza il legame tra Cervantes e la drammaturgia tedesca post-romantica tracciando un paragone con Kleist, con cui Cervantes ha in comune la presentazione di personaggi che vivono la tragedia per motivi non a loro imputabili (i numantini de “La Numancia” e i personaggi di “Das Käthchen von Heilbronn” o “Prinz Friedrich von Homburg”), e Büchner che, come Cervantes, propone come eroi tragici dei personaggi umili. Più specificamente, quest'ultimo rapporto è ripreso da Maestro nel capitolo 7, con l'analisi di “La Numancia” e “Woyzeck”, specificando che si richiama in

entrambi i casi alla libertà, poiché “al igual que Cervantes, Büchner es un escritor que identifica en la libertad del valor supremo del ser humano” (p. 232).

Si prosegue poi con brevi riferimenti all’analogia tra Cervantes e Brecht per quanto riguarda la situazione tragica presentata, tra Cervantes e Lorca per la stessa idea di sovversione ai canoni vigenti, e ancora tra Cervantes e Casona, e tra Cervantes e Bellester. Di queste analisi, le ultime tre sono affrontate nei capitoli finali del libro. Il capitolo 8, ad esempio, analizza le caratteristiche del teatro di Alejandro Casona, nel quale si condanna la società “gestionada por los medios de producción, cuyo fin no es la democracia, sino la organización de sí misma desde dos grupos dominantes: la oligarquía y los tecnócratas del conocimiento” (p. 238). Si delinea così la relazione tra Sancho Panza e *Sancho en la insula*, descrivendo il messaggio interpretativo che offre Casona dell’opera di Cervantes, ovvero una “personal renuncia, con un desdén que emana de la indiferencia, al poder político, al privilegio clasista y, sobre todo, a los supuestos valores de un estamento socialmente superior.” (p. 253). Il capitolo 9, poi, traccia un confronto fra l’opera cervantina e “El maleficio de la mariposa” e “Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores” di García Lorca, soprattutto rispetto all’eterodossia dei due autori, riscontrando che García Lorca “pudo hacer [sic] sido tan heterodoxo en su tiempo histórico como Cervantes en el suyo; pero críticamente, no: la crítica de Lorca es más sensible que intelegible. Lorca no tiene la profundidad crítica de Cervantes.” (p. 268). A questo, segue una porzione di testo già espressa nel primo capitolo e ora fedelmente riproposta. L’ultima parte del libro di Maestro studia le caratteristiche del teatro di Torrente Bellester considerandolo come un “teatro en ciernes” (p. 276), uno sperimentalismo che sviluppa, oltre alla figura del narratore all’interno del teatro, una nuova concezione del personaggio *nihilista*, con Leviathan de “El casamento engañoso”, Asmodeo del “Viaje del joven Tobias” e Lope de Aguirre nell’omonima opera. Un altro tratto fondamentale riscontrato da Maestro nell’opera di Torrente Bellester (con l’analisi di “República Barataria”) è la demitificazione delle virtù di prototipi umani (politici e religiosi), vista in relazione con la demitificazione tragica de “La Numancia” cervantina.

Un discorso particolare è necessario per il capitolo 3, che prende in esame, in modo piuttosto isolato rispetto al resto del testo, alcuni *entremeses* non attribuibili con certezza filologica a Cervantes. Nonostante Maestro spieghi che non è sua intenzione stabilire la paternità delle opere analizzate né tantomeno determinare gli elementi cervantini all’interno dei testi, bensì studiare “el espacio *antropológico* formalmente expresado en cinco entremeses atribuidos a Cervantes”, dopo l’analisi di “Los habladores”, “La cárcel de Sevilla”, “El hospital de los podridos”, “Famoso de los romances” e “Los mirones”, conclude che “dentro de lo hipotético, el más cervantino es, sin duda, *El hospital de los podridos*. Los demás pertenecen, más que a Cervantes, a la historiografía crítica y erudita que tradicionalmente se los ha atribuido” (p. 89). In questo senso, la validità dell’analisi condotta meriterebbe uno specifico e più congruo contesto di presentazione, piuttosto che essere inserita in un testo che descrive l’opera di Cervantes oltre il Siglo de Oro; non perché l’indagine sugli *entremeses* sia inconcludente o inefficace, ma perché le prove di attribuzione di questi a Cervantes sono ancora poche e vaghe (come d’altronde affermato dallo stesso autore), rischiando di inficiare così i presupposti dell’indagine stessa.

In ogni caso, il testo di Jesús Maestro – che riprende, tra l’altro, motivi già affrontati dall’autore – presenta il teatro di Cervantes dal punto di vista della letteratura comparata e giunge a conclusioni interessanti attraverso un discorso fluido, logico e chiaro; per avere un’idea complessiva dell’opera, tuttavia, è bene aspettare la pubblicazione del terzo volume della trilogia sul teatro cervantino, così da poterla inquadrare in un contesto più ampio e completo.

ANTONIO BOCCARDO



