

*Percorsi iconografici
ne La Fiera, el rayo y la piedra
di Pedro Calderón de la Barca*

di Lavinia Barone*

Il ricorso della commedia mitologica calderoniana alla commistione e alla forte correlazione fra modalità espressive appartenenti sia all'universo drammaturgico che a quello delle arti figurative non si giustifica solo considerando le coordinate tematiche e simboliche ascrivibili al *topos* epocale dell'*ut pictura poësis*¹. Durante l'età barocca, infatti, le analogie fra poesia e pittura convergono in una maniera ricorrente che penetra all'interno di numerosi ambiti della produzione artistica seicentesca attraverso una serie di modalità espressive il cui presupposto teorico fondamentale è quello di un'articolata correlazione fra le arti, un fenomeno che si fa più evidente in circostanze specifiche quali i festeggiamenti pubblici e le rappresentazioni di corte, ambiti in cui la coesistenza di entrambi i codici espressivi supera il mero aspetto scenografico della messinscena fino a sconfinare nel piano simbolico, dove le analogie fra parola e immagine non solo sostengono la costruzione della diegesi drammatica, ma ne alimentano perfino il significato allegorico².

* Università degli Studi di Palermo.

¹ Sugli aspetti teorici che caratterizzano la concezione barocca delle arti visive e sulla loro influenza nell'ambito letterario dei Secoli d'Oro si rimanda a F. Calvo Serraller, *El pincel y la palabra: una hermandad singular en el Barroco español*, in AA.VV., *El Siglo de Oro de la pintura española*, Fundación Amigos del Museo del Prado y Mondadori, Madrid 1991, pp. 187-204; A. Egido, *La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura en el barroco*, in *Fronteras de la poesía en el barroco*, Crítica, Barcelona 1990, pp. 164-97; J. Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Cátedra, Madrid 1972; K. Hellwig, *La literatura artística española del siglo XVII*, Visor, Madrid 1999; E. Orozco, *Temas del Barroco de poesía y pintura*, Universidad de Granada, Granada 1947; W. R. Lee, *Ut pictura poësis*, Cátedra, Madrid 1982.

² J. Portús Pérez, *Ut pictura poësis en la España del Barroco: una aproximación*

Il fenomeno del riadattamento e le modalità di trasmissione inerenti alla tradizione mitologica classica nella Spagna dell’età aurea risalgono già alle prime manifestazioni dell’Umanesimo spagnolo, quando si riscontra un graduale moltiplicarsi di soggetti ed episodi ascrivibili alla mitologia greco-latina, un fenomeno culturale che si giustifica soprattutto con l’influenza della cultura accademica italiana che veniva divulgando un vasto patrimonio allegorico, sia mediante la diffusione di opere bucoliche e pastorali, sia attraverso la massiccia circolazione di repertori, trattati e manuali mitologici di vario genere – sia iconografici che letterari – improntati ad una forte componente erudita. Con sempre maggiore frequenza, inoltre, inizia a farsi strada una spiccata tendenza intellettualistica e, a volte, perfino satirica nel trattamento delle tematiche classiche, fondata sul presupposto ideologico di un approccio ornamentale al mito, un riferimento formale che non implica un’espresa adesione, da parte dell’artista, ai contenuti pagani che i soggetti mitologici veicolano, bensì un ricorso circoscritto allo sfoggio erudito delle proprie competenze classiche, spesso al fine di volgerle in procedimenti di “spettacolarizzazione” a fini politici e di consenso al lavoro artistico e intellettuale nell’ambito della Corte. Ma ciò oppone “l’ornamento” stesso come oggetto di una nuova sacralità e di un nuovo culto, estendendo anche alla Spagna gli esiti di quel che Warburg ha delucidato come “rinascita del Paganesimo”³.

L’introduzione di elementi mitologici pagani nelle raffigurazioni pittoriche, nelle sculture e nell’ambito della produzione letteraria va altresì contestualizzata all’interno di un panorama culturale profondamente vincolato alle questioni religiose dell’epoca che determinano profondi condizionamenti a causa delle rigide istanze ortodosse propugnate dalla Controriforma, le quali penetrano in maniera sistematica all’interno del tessuto sociale, non solo nella quotidianità delle pratiche devote, ma anche nell’ambito multiforme dell’esercizio artistico. A partire da una prospettiva ideologica incentrata sul principio dell’indiscussa centralità dottrinale del pensiero cristiano e – da un punto di vista meramente pragmatico – nel tentativo di ovviare al problema della censura, con sempre maggiore frequenza si diffondono il ricorso alle soluzioni prospettate dal trattamento allegorico di tutte le tematiche mitologiche e le raffigurazioni pagane sulle quali poteva incombere

desde su iconografía, in *Calderón de la Barca y la España del Barroco, Catálogo de la Exposición*, Sociedad Estatal Nuevo Milenio, Madrid 2000, pp. 185-6.

³ A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico: contributi alla storia della cultura raccolti da Gertrud Bing*, La Nuova Italia, Firenze 1980.

la disapprovazione delle autorità ecclesiastiche, evidenziando da un lato l'approccio erudito e intellettualistico e, dall'altro, la veicolazione simbolica di elementi dottrinali ed iconici cristiani in quelle stesse tematiche e nelle loro connesse iconografie⁴.

La sopravvivenza dei miti pagani al sistema dottrinale cristiano, così come agli sviluppi della filosofia e ai progressi della scienza, si accompagna alle vicende letterarie che hanno determinato la loro trasmissione nel corso dei secoli e che sono vincolate essenzialmente alla tradizione testuale delle traduzioni e delle rivisitazioni delle *Metamorfosi* di Ovidio. La lettura in chiave allegorico-cristiana di quest'opera è connessa alla circolazione di due testi di fondamentale importanza nell'ambito della cultura medievale, l'*Ovide moralisé* e le *Metamorphosis Ovidiana moraliter explanata*, meglio note come *Ovidius moralizatus*, il cui testo è riconducibile al libro xv del *Reductorium morale* di Petrus Berchorius. La diffusione dei racconti mitologici legati all'antichità classica passa anche attraverso la redazione delle *Genealogiae deorum gentilium* di Giovanni Boccaccio, il cui presupposto ideologico da una parte assume l'allegoria quale basilare principio d'interpretazione e recupero del racconto mitico, dall'altra si ispira alle premesse moralizzanti della tradizione ermeneutica, la cui autorevolezza si riscontra anche sul versante iconografico, così come testimoniano i *Viri Clarissimi D. Andreae Alciati Iurisconsultiss. Mediola ad D. Chonradum Peutingerum Augustanum, Iurisconsultum Emblematum Liber*.

È plausibile ipotizzare che Calderón avesse a disposizione un nutrito numero di fonti e repertori mitografici provenienti non solo dall'area spagnola, ma anche da quella italiana, dove le *Genealogiae* di Boccaccio sono rimaste a lungo il solo trattato mitologico moderno, fino alla prima metà del secolo xvi; nel 1551, infatti, l'umanista Lilio Gregorio Giraldi dà alle stampe il *De deis gentium varia et multiplex historia in qua simul de eorum imaginibus et cognominibus agitur*, mentre a Natale Conti si devono i *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem*; cinque anni dopo si pubblica il manuale di Vincenzo Cartari, *Le immagini colla sposizione degli Dei degli Antichi*.

Il ricorso al metodo d'interpretazione allegorica sul modello letterario delle *Genealogiae* di Boccaccio caratterizza anche *El libro de las diez cuestiones vulgares* di Fernández de Madrigal (meglio noto come El Tostado), uno dei compendi mitologici più influenti nella Spagna aurea, insieme al quale occorre menzionare *La Filosofía secreta* di Juan

⁴ Gállego, *Visión y símbolos*, cit., pp. 60-7.

Pérez de Moya. Infine, nel 1620, vede la luce il *Teatro de los dioses de la gentilidad* di Baltasar de Vitoria.

D'accordo con le finalità drammatiche e spettacolari delle sue *comedias*, Calderón procede all'ideazione e alla messinscena di nuove interpretazioni e rielaborazioni del mito classico a partire dalla tradizione ermeneutica ereditata dalla morale cristiana e neo-pagana delle Accademie (in particolare quella platonica fiorentina) e improntata sui meccanismi dell'allegoria, configurando la narrazione mitica secondo le esigenze di ogni rappresentazione. Nelle *fiestas* calderoniane, infatti, l'utilizzo della mitologia pagana è funzionale alla costruzione dello spettacolo stesso, dal momento che la manipolazione arbitraria delle fonti non solo permette di sfruttare a pieno le potenzialità evocative connesse ai riferimenti e alle allusioni a racconti e aneddoti ben noti al pubblico colto ed aristocratico dell'epoca, ma addirittura avalla la celebrazione del potere attraverso una stratificazione di significati simbolici e allegorici che la tradizione – a partire dalle fonti classiche – ha costantemente attribuito all'autorità sovrana, assolvendo in tal modo alla funzione encomiastica che all'epoca caratterizza l'ufficio del “poeta” di corte, ruolo allora ricoperto dallo stesso Calderón.

Si è soliti datare la composizione de *La fiera, el rayo y la piedra* tra il 1651 e il 1652⁵; l'opera venne messa in scena nel teatro del Buen Retiro nel mese di maggio del 1652 probabilmente con il titolo di *Las durezas de Anaxarte i el Amor correspondido*, in occasione dei festeggiamenti per il compleanno della regina Marianna d'Asburgo. La rappresentazione di questa commedia si serviva di tutti gli espedienti tecnici consueti nella realizzazione delle *comedias mitológicas*; tra questi spiccano l'influsso delle tecniche pittoriche nell'ambito della costruzione di fondali prospettici a partire dai principi del *trompe-l'œil*, la suddivisione dello scenario in più livelli con valenze simboliche e diegetiche differenti, l'ampio utilizzo di effetti sonori, il ricorso ai sistemi più avanzati dell'illuminotecnica seicentesca e l'impiego di “ingegni” teatrali tipici della scenografia barocca e funzionali alla resa di movimenti complessi e cambi scenici. Le commedie mitologiche di Calderón, infatti, rappresentano il perfetto connubio fra gli elementi peculiari della sua drammaturgia e i fondamentali apporti provenienti dalla scenotecnica italiana; e infatti, «En Calderón el espectáculo mitológico no es una comedia palaciega que se inscribe en el marco de la fiesta, ya sea

⁵ Da qui in avanti si farà riferimento alla *comedia* di Calderón indicandola come *Fiera*. Tutte le citazioni provengono da Pedro Calderón de la Barca, *La fiera, el rayo y la piedra*, ed. A. Egido, Cátedra, Madrid 1989.

onomástica, boda u otra efemérides, sino que es en sí misma una fiesta; puesto que incluso en el ámbito de la fiesta, su escenificación posee, estructuralmente, los diversos elementos que configuran y caracterizan un regocijo lúdico o celebrativo»⁶.

Per comprendere a pieno tutti gli aspetti inerenti alla resa della *fabula* mitologica ne *La fiera, el rayo y la piedra*, insieme agli interessanti punti di contatto riscontrabili fra i codici della drammaturgia aurea spagnola utilizzati da Calderón e le modalità espressive attraverso cui il mito prende forma nelle arti figurative dell'epoca, occorre muovere innanzitutto dall'elaborazione tematica della pièce, fondata sul principio della *varietas* e in virtù del quale l'autore mescola diversi aneddoti e personaggi della mitologia, pur mantenendo intatta l'unità dell'opera.

La costruzione diegetica della *Fiera*, insieme alle modalità adottate per la sua messinscena e ai significati simbolico-allegorici ad essa connessi, suggeriscono al pubblico una ricezione articolata in più livelli che si risolve emblematicamente nell'affermazione del principio di armonia che finisce per trionfare al di sopra di ogni conflitto; a partire da questo sistema di organizzazione dell'opera, l'inserimento di personaggi, episodi e motivi ispirati alle vicende della mitologia pagana si articola nell'intreccio di due *topoi* argomentativi ben noti della tradizione classica. Da una parte, infatti, Calderón mette in scena l'opposizione fra amore corrisposto e amore respinto, scontro incentrato sulla lotta fra Anteros e il fratello Cupido e determinante per lo svolgimento dell'azione poiché coinvolge l'intero sistema dei personaggi sì da determinare la genesi di un'antitesi dicotomica fra le coppie Ifis/Anajarte e Pigmaleón/Estatua; dall'altra, invece, l'autore inserisce il tema del destino, sviluppando, tanto sul piano diegetico che su quello allegorico, la contrapposizione fra l'intervento divino nella sfera dell'esistenza umana e le pulsioni, i bisogni e i progetti che contraddistinguono invece la natura dell'uomo e la sua libertà d'azione.

Fulcro simbolico intorno al quale prende forma il nucleo esoterico della *comedia* è il mito delle Parche, la cui presenza si trasforma in elemento diegetico e funzionale allo sviluppo argomentativo dell'opera, in virtù di un complesso meccanismo di riadattamento del mito compiuto in nome delle esigenze connesse alla struttura del dramma. Ecco infatti che, in seguito al naufragio che li ha trascinati sulle coste della

⁶ R. Maestre, *Calderón de la Barca-Baccio del Bianco: un binomio escénico*, in “Revista de Historia Moderna. Anales de la Universidad de Alicante”, 11, 1992, p. 239.

Trinacia, i tre protagonisti maschili della *Fiera* si ritrovano al cospetto delle Parche, in compagnia dei loro fedeli *criados*:

CÉFIRO

Pues desquiciemos la puerta
deste risco que mordaza
es de su boca funesta.

ÍFIS

Melancólico bostezo
ya del centro de la tierra
es la pavorosa gruta.

PIGMALEÓN

Y ya en sus lejos se dejan
terminar a poca luz
las tres deidades severas (I, 308-316).

Da un punto di vista letterario, questi versi richiamano la descrizione della caverna polifemica che si dispiega fra la quarta e la sesta ottava della *Fábula de Polifemo y Galatea* di Góngora, dove l'antro del ciclope viene rappresentato attraverso un insieme di espedienti metaforici e retorici che qui si ripresentano nella connotazione simbolica della grotta delle Parche, luogo scenico e diegetico allo stesso tempo che non solo racchiude fisicamente lo spazio della rivelazione, ma costituisce anche uno strumento interpretativo alla luce del quale è possibile ricostruire il significato ultimo della commedia e il suo valore allegorico. Come è già stato osservato da Cancelliere⁷, Góngora sfrutta le potenzialità espressive dell'iperbato combinato con l'enjambement per restituire l'immagine della caverna come uno squarcio che dilania la montagna e assume connotazioni zoomorfe e spaventose («De este, pues, formidabile de la tierra / bostezo, el melancólico vacío / a Polifemo, horror de aquella sierra»; vv. 41-43)⁸; un procedimento simile si può riscontrare anche nei versi citati della *Fiera*, dove ritroviamo una struttura sintattica affine ai versi gongorini e grazie alla quale la disposizione delle parole traduce visivamente la voragine che si apre nella parete, mantenendo il principio poetico della metamorfosi dall'inerzia dello stato minerale che contraddistingue la roccia a quello umorale della malinconia che rinvia

⁷ E. Cancelliere, *Góngora. Percorsi della visione*, Flaccovio, Palermo 1990, p. 109.

⁸ Si fa riferimento all'edizione critica di L. de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, a cura di A. Parker, Cátedra, Madrid 1983.

ai valori emblematici della notte. Analogamente, l’ambiente tetro e l’immagine archetipica delle Parche dischiudono un vasto universo simbolico nel quale si fondono l’imperscrutabilità del destino umano, l’imprevedibilità del volere divino e la precarietà delle vicende terrene, secondo un complesso procedimento retorico nel quale la connotazione del luogo scenico sfrutta la medesima tassonomia iconografica che, nella drammaturgia calderoniana, si ripresenta nella resa dell’oscurità quale spazio ancestrale che accoglie il mostruoso, così come avviene per la torre di Sigismondo, il pozzo di San Patrizio o la grotta di Semiramide. Ed è proprio la battuta pronunciata da Pigmaleón che, circoscrivendo l’azione all’interno di un ambiente angusto e poco illuminato, si fa carico di presentare l’immagine ieratica delle Parche, attraverso la visionarietà e il potere evocativo che contraddistinguono, secondo le modalità del Barocco, la costruzione del *decorado verbal*. L’iconologia classica, connotata da numerose testimonianze letterarie dell’antichità – dalla *Teogonia* di Esiodo (vv. 211-222), passando per la *Repubblica* di Platone (x, 14-16) e l’*Eneide* di Virgilio (x, 814) – identificava queste divinità con l’aspetto severo di donne anziane e malinconiche, a volte invece fanciulle, ma sempre dedita alla loro attività di filatrici; con il tempo, la tradizione aveva codificato gli attributi e le funzioni di queste tre figure fino a identificare Cloto come colei che si dedicava a tessere la vita di ogni uomo con il fuso, Lachesi come il simbolo stesso della sorte e Atropos come la responsabile ultima del compimento del destino, poiché con le sue mani recideva il filo della vita.

Nel campo delle arti visive, la rappresentazione pittorica delle Parche annovera alcune opere alle quali è possibile accostare la trasposizione drammatica del mito operata da Calderón nella *Fiera*: ne *Le tre Parche* di Francesco Salviati (1550 circa), la tendenza alla resa monocromatica dei soggetti avvolge le figure in un’atmosfera tetra, lugubre e misteriosa che richiama alla memoria l’antro tenebroso della commedia calderoniana, dove l’oscurità traduce scenicamente l’aspetto sinistro, quasi stregonesco, delle tre anziane tessitrici che lo abitano. In primo piano, l’inquietante sguardo d’intesa fra Lachesi e Atropos lascia presagire il compiersi inesorabile del destino dal quale l’uomo-spettatore è escluso, pur essendo il testimone di un gesto fatale (l’atto di recidere il filo) al quale nessuno, neppure gli dei più potenti dell’Olimpo, possono opporsi. Inoltre, la figura ieratica di Cloto sullo sfondo, immobile e imperscrutabile dietro le fattezze straniante di un’antica maschera teatrale che ne cela il vero volto, trasmette l’impotenza di chi assiste, come immobile, a una volontà superiore e inarrestabile, e si

fonde idealmente nel buio tetro di una monocromia che si fa oscurità rituale e senza tempo (FIG. 1).

In Calderón, l'ingresso dei naufraghi nell'antro delle Parche non solo richiama alla memoria il mito platonico della caverna, insieme con le sue implicazioni gnoseologiche, ma si alimenta di esso sfruttando a pieno l'analogia fra la discesa metaforica nelle tenebre dell'ignoranza e l'accostamento inconsapevole al vaticinio delle divinità, dal momento che l'enigmaticità del presagio svelato ai personaggi presenti sulla scena si svelerà soltanto nel corso della rappresentazione, quando ciascun elemento della profezia (cioè la *fiera*, il *rayo* e la *piedra*) verrà concretamente associato alla figura femminile corrispondente (la selvaggia Irífile, la sdegnosa Anajarte e la statua) e allegoricamente ricondotto a tre diverse manifestazioni della vendetta ordita da Cupido.

FIGURA 1

Francesco Salviati, *Le tre Parche*, ca. 1550, Galleria Palatina, Firenze



Esiste un secondo riferimento iconografico al mito delle Parche che sembra restituire in maniera puntuale la prospettiva demistificante adoperata da Calderón nella resa teatrale del mito e veicolata attra-

verso l'ingegnosità verbale del *gracioso* Lebrón che le definisce «unas beatas que, hilando siempre, nunca echaron tela y con ser tan hacentosas, jamás hacen buena hacienda» (*Fiera*, I, 260-263). L'allusione all'iconografia classica delle Parche permette di costruire la comicità di questi personaggi proprio a partire dalla tradizione del mito; lo sguardo irridente e la mentalità utilitaristica del *gracioso*, infatti, prescindono dall'aspetto sacro connesso al divino e al suo agire misterioso, degradandone la dimensione soprannaturale attraverso il meccanismo dell'abbassamento di bachtiniana memoria, fino a confinare la tessitura del destino nello spazio e nelle forme della quotidianità più ordinaria, assoggettandola al giudizio irriverente del pragmatismo più elementare.

A partire dal presupposto ideologico di una prospettiva “bassa”, materiale e mondana, l'inutilità del lavoro delle Parche si manifesta nella loro incapacità di produrre, quindi di trarre profitto dall'attività di sartoria che professano. Come è già stato messo in evidenza da Egidio nell'edizione critica della *comedia*, l'immagine delle tre divinità veicolata attraverso le battute insolenti e dissacranti di Pasquín, Lebrón e Brunel mostra numerose affinità con la resa della materia mitologica che si riscontra nell'opera *Las hilanderas* di Diego Velázquez (FIG. 2)⁹.

PASQUÍN

¡Qué miedo pone el mirarlas!

BRUNEL

¡Y qué temor causa el verlas!

LEBRÓN

A cuál temor y a cuál miedo
es mayor, hago una apuesta.

LOS DOS

¿Tanto te parece el tuyo?

LEBRÓN

Tanto, que con ser tan puerca
de las Hileras la calle,
tomara estar ahora en ella,
a trueco de no estar en
la gruta de las Hileras (I, 317-326).

Secondo i principi ormai codificati della costruzione drammatica del *gracioso* nella *comedia* aurea spagnola, la caratterizzazione tradizionale

⁹ Calderón de la Barca, *La fiera, el rayo y la piedra*, cit., pp. 37-42.

del *papel cómico* si esprime qui in più occasioni, per esempio attraverso l'allusione al mondo delle scommesse che connota il personaggio di Lebrón per mezzo di una prospettiva ludica e scherzosa che restituisce i tratti di un universo esistenziale nel quale la lotta per la sopravvivenza passa anche per gli ambienti della clandestinità e ruota incessantemente intorno alla ricerca continua del profitto.

L'utilizzo dell'ingegnosità linguistica che si esprime per mezzo di battute sagaci e giochi di parole – come la sostituzione irriverente di "Parcas" con "puercas" – spinge verso il basso la sacralità del mito e fa scivolare la prospettiva reverenziale nei confronti del divino verso la dimensione urbana e ordinaria dei quartieri popolari di Madrid, una realtà quotidiana che verosimilmente Calderón aveva osservato in più occasioni, così come è accaduto anche a Velázquez, che pare abbia rappresentato proprio la *calle de las Hileras* di Madrid nel quadro appena citato. Non è forse un caso che, fra le molteplici letture del quadro di Velázquez, quella di Campo y Francés ne abbia messo in risalto l'aspetto teatrale e soprattutto il tema della «alcahuatería como actividad provechosa»¹⁰.

FIGURA 2
Diego Velázquez, *La fábula de Aracne o Las hilanderas*



¹⁰ Á. Campo y Francés, *La trama de Las Hilanderas*, in "Traza y Baza", 8, 1983, p. 9.

Il riferimento a quest'opera non va considerato soltanto al livello aneddotico, né rappresenta una semplice coincidenza suggestiva fra una pittura di genere e una coeva *comedia* mitologica; tanto nel sistema ideologico che è alla base del *poiein* artistico di Velázquez quanto in quello poetico di Calderón, infatti, è possibile rintracciare l'esigenza – figlia dell'episteme barocca a partire dalla quale prende forma – di rifuggire ogni intento irrealistico e astratto di idealismo nella resa, sia plastica che ontologica, della realtà rappresentata. A partire da questa prospettiva, l'essenza immutabile del mito non viene trasposta nella sua raffigurazione anacronistica, bensì inserita in maniera coerente all'interno del nuovo contesto che le fa da cornice: la verità immutabile e la sacralità del mito, dunque, penetrano negli aspetti più concreti, quotidiani e realistici sia del quadro che della messinscena, si fanno cioè esse stesse elementi connessi alla dimensione immanente della rappresentazione. Grazie alle potenzialità espressive connesse al valore visivo della parola teatrale, Calderón, pur non utilizzando una scenografia che concretamente mette in scena ambientazioni e spazi subalterni riconducibili al panorama urbano dell'epoca, riesce tuttavia a suggerire la visione e la presenza dei luoghi che appartengono alla dimensione ordinaria, di strada, a tratti perfino infima, degli ambienti subalterni che, in virtù di un simile espediente della drammaturgia aurea, convivono virtualmente con la realtà sublime della sacralità. Questa sulla scena si manifesta attraverso il riferimento all'universo della mitologia pagana, ma sul piano del reale connotato corrisponde alla sfera della sovranità e, attraverso la sintesi che essa rappresenta, alla quotidianità e socialità tutta della realtà epocale contemporanea. La costruzione drammatica della *Fiera* sfrutta a pieno le potenzialità espressive legate alla connotazione tradizionale del *papel visible*: attraverso il punto di vista del *gracioso*, infatti, Calderón veicola la degradazione della prospettiva riverente nei confronti del divino e si serve della funzione ironica del comico e delle sue qualità eversive per “abbassare” la sacralità delle tematiche e dei personaggi appartenenti al mondo della mitologia fino alla dimensione dell'ordinario e del quotidiano, affidando ai *criados* il contrappunto beffardo e materialista nei confronti delle manifestazioni straordinarie del divino.

L'atteggiamento canzonatorio dei *graciosos* si mostra irriverente perfino al cospetto di Cupido, le cui sembianze infantili contrastano con il suo atteggiamento irascibile e presuntuoso, istigando alla derisione più feroce: il dio, infatti, viene sminuito alla stregua di «un rapaz que apenas sabe a la escuela y es, oliendo a las mantillas,

muy bello para ser fiera, muy tibio para ser rayo, muy blando para ser piedra» (I, 501-506). Nel corso dei secoli, l'iconografia classica di Cupido si è arricchita di sempre maggiori attributi, pur mantenendo inalterati quelli più convenzionali che ne contraddistinguono ancora la rappresentazione negli *Emblemata* di Alciato, dove si tramanda l'immagine del fanciullo alato, dotato di arco e frecce, le cui armi sono in grado di piegare la volontà di chiunque, belve e dèi compresi. Il carattere indomito e sfacciato del dio, insieme alle sue imprese talvolta poco edificanti, hanno alimentato anche un altro filone (letterario e iconografico al contempo) che, lungi dal mantenere toni encomiastici e reverenziali nei confronti del mito, hanno piuttosto fatto ricorso a elementi indecenti, perfino scabrosi e irrispettosi, per rappresentarne fattezze e aneddoti, come accade ad esempio nei *Dialoghi degli dèi* di Luciano o nella tela di Bartolomeo Manfredi, *La punizione di Cupido* (1605-10), in cui Marte si avventa su un Cupido quasi inerte, travolto dalla furia del dio che lo sovrasta e pronto a colpirlo con una frusta, mentre a terra giacciono ormai in pezzi l'arco e le frecce, emblema dell'umiliazione e della sconfitta.

Per quanto concerne la vicenda di Pigmalione, Calderón desume in questo caso dalla tradizione classica soltanto gli elementi che ritiene consoni alla sua trasposizione drammatica nel contesto della *Fiera*; secondo il principio di un adattamento funzionale del mito, infatti, non identifica il personaggio come l'autore stesso della statua di cui s'innamora, a differenza di quanto tramandano sia le fonti letterarie della favola – non solo le *Metamorfosi* di Ovidio (x, 247-297), ma anche Apollodoro (*Biblioteca*, III, 14-3) e Boccaccio (*Genealogiae deorum gentilium libri*, II, 49, XLIX) – che quelle iconografiche, molte delle quali consistono in miniature e incisioni medievali¹¹, oltre a opere più celebri fra cui si menzionano la tela del Bronzino (*Pigmalione e Galatea*, 1530) e l'affresco di Giovan Battista Lombardelli (noto come *Costruzione di un palazzo*) nel Salone della Caminata di Palazzo Sforza Monaldeschi.

Nella *comedia*, l'innamoramento di Pigmalione avviene *in absentia* della statua stessa, a causa della vendetta di Eros che punisce l'irriverenza dei protagonisti e il disconoscimento dei suoi poteri divini; tuttavia, permane inalterato il riferimento al sacrificio offerto alla dea Venere, sebbene Calderón lo posticipi alla metamorfosi della statua,

¹¹ Tra queste ricordiamo Christine de Pizan, *Pygmalion et sa statue* (ca. 1460) e *L'histoire de Pygmalion*, illustrazione presente nel *Roman de la Rose* (1327).

alterando la dinamica tradizionale del mito che vuole la trasformazione dell'effige in fanciulla in seguito alle ripetute e disperate invocazioni dello scultore alla dea dell'amore.

Se il raffronto fra le vicende messe in scena nella *Fiera* e le trasposizioni del racconto tradizionale nell'ambito delle arti visive non offre particolari spunti di riflessione, maggiore interesse suscita una scena dell'Atto terzo della pièce nel quale si rappresenta la sfilata trionfale del carro sul quale si erge maestosa la statua, circondata da un corteo festoso. Non mancano, neanche in questo caso, le reminescenze letterarie e iconografiche che alimentano la costruzione drammatica dell'episodio e il suo fondamentale valore allegorico; i *triumphi*, la cui presenza si registra già nei cortei ai tempi dei Romani, rivivono i fasti di un tempo a partire dal secolo XIV grazie ai *Trionfi* del Petrarca, le cui numerose edizioni si arricchiscono di raffigurazioni incentrate sull'iconografia del carro trionfale (FIG. 3). Ma il Petrarca si colloca nel solco di una letteratura, medievale e poi umanistica, che accompagna didascalicamente l'effettiva celebrazione spettacolare di "trionfi" su carri trainati, anche durante i convivi nei saloni delle corti. Fin dal Quattrocento poi, a partire dagli affreschi di Palazzo Schifanoia a Ferrara di Francesco Del Cossa, il trionfo, genere di spettacolo, entra di diritto nel campo delle arti figurative, dove si converte in una vera e propria categoria della rappresentazione, fino a consacrarsi quale *topos* dell'immaginario figurativo. Per tradizione legate al contesto encomiastico delle celebrazioni (sia pubbliche che di corte), queste manifestazioni si fondano sul significato allegorico e sul principio della visione, elementi che, applicati ai soggetti mitologici, consentono di superarne l'accezione pagana per acquisire lo *status* di personificazioni simboliche¹².

Nel nostro caso, la statua personifica l'Amore e la Bellezza, restituiti in un'efficace sintesi teatrale che da una parte rafforza il principio della personificazione per effetto delle battute del *gracioso* (le si rivolge come «Señora doña Mármol»), dall'altra invece alimenta il valore allegorico dell'immagine per mezzo della musica (il coro che accompagna l'ingresso sulla scena del simulacro), in una rappresentazione la cui polisemia si coniuga ai presupposti della filosofia neoplatonica, per mettere in scena il principio dell'ingegnosità conaturata all'opera d'arte¹³.

¹² R. Van Straten, *Introduzione all'iconografia*, Jaca Book, Milano 2009, pp. 59-61.

¹³ Calderón de la Barca, *La fiera, el rayo y la piedra*, cit., p. 51.

FIGURA 3

Maso Finiguerra, *Triumphus Cupidinis*, incisione calcografica, xv sec., tratta dai *Trionfi* del Petrarca



Rispetto alla lettura di questo episodio della *comedia*, mi sembra opportuno ricorrere all'interpretazione dell'immagine divina alla stregua di un'icona nella quale – così come afferma Cancelliere a proposito della *Estatua de Prometeo* – il simulacro non costituisce soltanto un mero oggetto scenico in virtù del quale si mette in moto la diegesi del dramma, ma si staglia sullo scenario come simbolo stesso del significato filosofico-allegorico dell'opera, dal momento che la sua straordinaria bellezza lo converte in oggetto di contemplazione del sacro, secondo il presupposto neoplatonico in base al quale a partire dalle sembianze del simulacro si può ammirare l'essenza stessa della sua perfezione, che è poi il modello ideale al quale si ispira l'artista quando modella la sua opera. E infatti, «Al usar el icono para los fines celebrativos de la “fiesta palaciega” non le escapa al autor que ya en Platón, prescindiendo de los procedimientos miméticos, el demiurgo, el artífice, intenta con su arte privar a la “forma” de su autorreferencia, de suya a-seidad puramente inteligible, para duplicarla en la realidad espacio-temporal sensitiva»¹⁴.

¹⁴ E. Cancelliere, *Pandora: mito e icono para una fiesta real*, in “Anuario calderoniano”, 3, 2010, p. 73.

In conclusione, *La fiera, el rayo y la piedra* costituisce una complessa trasposizione drammaturgica della correlazione fra letteratura e arti visive che contraddistingue l'estetica barocca dei Secoli d'Oro. In particolare, la presenza di temi, formule e tecniche appartenenti al *poiein* artistico si può riscontrare sia sul piano dell'utilizzo pragmatico di pratiche pittoriche quali il *trompe-l'œil* per la realizzazione di effetti illusori nella costruzione delle scenografie teatrali, sia su quello simbolico legato al significato allegorico dei miti e al ribaltamento della loro prospettiva convenzionale che contraddistingue l'approccio canonico alla tradizione classica.

Al tempo stesso, la loro utilizzazione anche in contesti laici e socio-politici segnala da un lato la piena indipendenza – almeno del caso delle *comedias mitologicas palaciegas* – dagli intenti moralizzatori e allegorici del sincretismo stoico e cristiano comune agli eruditi dell'epoca; dall'altro la piena coscienza dell'intellettuale cortigiano rispetto al suo ruolo insieme celebrativo e lucidamente critico e disincantato¹⁵. Se ne genera una circolazione bachtiniana tra “Alto” e “Basso” che conduce ad una moderna ermeneutica delle rappresentazioni simboliche ed ecfrastiche, sia nella letteratura e delle arti.

¹⁵ Per una moderna rivisitazione della figura dell'intellettuale manierista si rimanda ad A. Bonito Oliva, *L'ideologia del traditore*, Feltrinelli, Milano 1976.

