

NOTA



FERNANDA CASTELLANO

A PROPOSITO DI DUE RECENTI EDIZIONI DI CALDERÓN

1. Pedro Calderón de la Barca, *Amare dopo la morte*, a cura di Diego Símini, Lecce, Pensa MultiMedia, 2023 (Collana «La Quinta del Sordo»)

Di quest'opera calderoniana non risultano traduzioni italiane precedenti, fatta eccezione per la traduzione di Pietro Monti¹.

Il lavoro di traduzione non è tuttavia l'unico motivo per cui il volume di cui ci occupiamo sia meritevole di attenzione, dato che *Amare dopo la morte* è provvista di una utile prefazione e porta interessanti contributi per quanto riguarda l'edizione del testo di *Amar después de la muerte*.

Perciò si possono segnalare elementi innovativi nell'edizione curata da Símini, che in precedenza aveva lavorato al tomo del medesimo Calderón, *Il maggior mostro del mondo*, nella stessa collana editoriale².

Si constata un solido impianto critico che permette al lettore di accostarsi al testo teatrale in modo consapevole e fruttifero poiché si agiungono numerose precisazioni ecdotiche e contenutistiche.

L'*Introduzione* presenta il contesto storico del testo teatrale, che consiste in una trasposizione della vicenda storica della ribellione dei *moriscos* nel territorio delle *Alpujarras*, ai piedi della Sierra Nevada, avvenuta tra il 1568 e il 1571.

Il critico esplora i confini tra realtà storica e creazione artistica che si intrecciano in *Amar después de la muerte*, a partire dalla caratterizzazione dei personaggi principali. Alcuni di questi, infatti, seppur citati da fonti storiche, assumono prerogative dettate dall'estro dell'autore.

Da un esame della figura del personaggio Malec, ad esempio, emerge che questi, pur realmente a capo della comunità musulmana di Granada del tempo, non avesse però una figlia, a cui è affidato un ruolo fondamentale nell'opera di Calderón.

¹ P. Monti (a cura di), *Teatro scelto di Pietro Calderon della Barca*, I, Società tipografica de' classici italiani, Milano, 1855.

² P. C. de la Barca, *Il maggior mostro del mondo*, a cura di Diego Símini, Lecce, Pensa MultiMedia, 2019.

Oltre a ciò, da una rassegna dei personaggi principali e dei rapporti che intercorrono tra loro, affiora l'origine del conflitto su cui cresce l'opera, riconducibile alla tematica dell'onore. Naturalmente l'origine del conflitto nella realtà storica non coincide con quello della commedia.

L'edizione ricostruisce la complessa questione della trasmissione testuale di *Amar después de la muerte*³.

Com'è noto, la versione più antica conservata, diffusa senza il consenso di Calderón, con il titolo *El Tuzaní de la Alpujarra* (TA)⁴, «abunda en disparates y defectos métricos»⁵.

La versione successiva del 1691, postuma, contenuta in *Novena parte de Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca* allestita da Vera Tassis (VT), è di miglior qualità testuale (meno refusi, meno incongruenze...). Secondo alcuni, l'editore intervenne spregiudicatamente nel testo, mentre, secondo altri, semplicemente lavorò su un testo più affidabile, in virtù del rapporto di amicizia che sosteneva di aver avuto con il drammaturgo⁶.

Un'ulteriore differenza tra TA e VT consiste nell'assenza in VT, di due tirate presenti invece in TA. La prima tirata (vv. 901-928) è incorporata nel testo dell'edizione qui recensita, in accordo con la scelta di Erik Coenen nella sua edizione critica del 2008. Infatti, per Símini, l'inserimento dei versi menzionati risulta in linea con l'andamento drammaturgico del testo.

In quanto alla seconda serie di versi, Erik Coenen, nella sua edizione critica del 2008, nonostante il suo testo fonte sia VT, decide di incorporarli nel testo dell'opera teatrale, considerando lo stile dei versi pienamente riconducibile al drammaturgo⁷.

Al contrario, per Símini, il loro stile non è indice certo della loro autenticità. Infatti, egli sceglie di non inserire quei versi nel testo principale, riportandoli in nota e determinando così una maggiore fluidità delle battute⁸.

³ P. C. de la Barca, *Amare dopo la morte*, a cura di Diego Símini, Lecce, Pensa MultiMedia, 2023, p.18.

⁴ Conosciuta come TA, Barcellona, La Cavallería, 1677.

⁵ P. C. de la Barca, *Amar después de la muerte*, a cura di Erik Coenen, Madrid, Cátedra, 2008, p. 48.

⁶ E. Coenen, *op. cit.*, p. 50.

⁷ Ivi, p. 113-114, vv. 901-928 e p. 122-123, vv. 1133-1158.

⁸ D. Símini, *Amare dopo la morte*, cit., p. 90.

La scelta di non incorporare i versi, potrebbe anche essere dettata dal fatto che Vera Tassis non avrebbe avuto motivo, proprio in virtù della sua stima e amicizia con il drammaturgo, di eliminare deliberatamente delle tirate di provata autenticità.

Infine, in *Amare dopo la morte*, sono state prese in considerazione le edizioni moderne di VT curate da Coenen (C), Hartzenbusch (H)⁹ e Valbuena Briones (VB)¹⁰ assieme a quella di Panichi (P)¹¹, che invece adotta TA come testo fonte.

La questione della trasmissione testuale coinvolge anche il titolo dell'opera, a cui è dedicata una sezione apposita dell'introduzione¹². Non è possibile stabilire con certezza quale fosse il titolo dato da Calderón. Se la prima edizione (TA) era intitolata *El Tuzaní de la Alpujarra*, esaltando il personaggio *morisco*, è anche vero che questa non era stata autorizzata dal drammaturgo. VT, invece, raggiunge il pubblico come *Amar después de la muerte*, titolo che, come avveniva di frequente, è presente nei versi finali del testo.

Da qui la scelta, opportunamente motivata da Diego Símini, di consegnare il volume al pubblico con il titolo *Amar después de la muerte* (*Amare dopo la morte* nella versione italiana).

Soffermandosi sul lavoro di traduzione, risulta di notevole utilità consultare dapprima la sezione in cui sono minuziosamente riassunte le forme metriche impiegate nella versione originale e in quella italiana, in ognuno dei tre atti, o meglio, in ciascun quadro di cui gli atti si compongono.

Generalmente, ad ogni quadro corrisponde la forma metrica determinata dalla situazione messa in scena, come proposto da Lope de Vega in *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609).

A tal riguardo, si osserva il proposito del traduttore di mantenere una certa corrispondenza con la metrica dei versi spagnoli, riproponendone non solo la polimetria, ma tentando anche di rilanciare lo stile

⁹ P. C. de la Barca, *Amar después de la muerte* in *Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, III, a cura di Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid, Rivadeneyra (BAE, 12), 1849.

¹⁰ È basata su H ma include varianti di TA, ad esempio i versi 901-928 e 1133-1158.

¹¹ P. C. de la Barca, *El Tuzaní del Alpujarra*, a cura di Ilaria Panichi, Firenze, Alinea, 2004.

¹² Così come in E. Coenen, *op. cit.*

calderoniano nei suoi molteplici tratti distintivi, come ad esempio, una sintassi talvolta poco consueta e ricca di inversioni.

DON ÁLVARO	¿No podrás `con los dientes por detrás romper ese lazo fuerte? ¿Con un puñal que escondido en la cinta me quedó, que siempre debajo yo de la casaca he traído? ¹³	DON ÁLVARO	Non potrai con i denti, dal di dietro, questo laccio tu spezzare? Quel pugnale qui nascosto nella cinta m'è rimasto, e lo porto sempre sotto la casacca camuffato. (pp. 207-209, vv. 2789-2795)
------------	--	------------	--

Un'altra peculiarità calderoniana ampiamente manifesta in *Amar después de la muerte*, riprodotta nella versione italiana, è il ricorso ad abbondanti ripetizioni, anafore, parallelismi, chiasmi.

MENDOZA	Pues escucha atentamente. Ésta, austral águila heroica, es el Alpujarra, ésta es la rústica muralla, es la bárbara defensa de los moriscos, que hoy, mal amparados en ella africanos montañeses, restaurar a España intentan. (p. 90, vv. 930-938)	MENDOZA	Ascolta attentamente. Questa, eroica aquila asburgica, è l'Alpujarra, e questa è la rustica muraglia, è la barbara difesa dei <i>moriscos</i> , che quest'oggi, rifugiati là e protetti, nuovi asturiani africani, voglion restaurar la Spagna. (p. 91, vv. 930-938)
---------	---	---------	---

Segue un altro esempio.

DON ÁLVARO	¡Qué triste voy...	DON ÁLVARO	Triste vado!...
DOÑA CLARA	Y yo ¡qué afligida quedo...	DOÑA CLARA	Io rimango tanto afflitta.
DON ÁLVARO	... por saber qué opuesta estrella...	DON ÁLVARO	... perché so che opposta stella...
DOÑA CLARA	... por saber qué hado severo...	DOÑA CLARA	... perché so che ostile fato...
DON ÁLVARO	... es éste que entre mi amor...	DON ÁLVARO	... è quella che all'amor mio...
DOÑA CLARA	... es el que entre mis deseos...	DOÑA CLARA	... è quello che il mio desire...
DON ÁLVARO	... siempre se pone...	DON ÁLVARO	... si oppone sempre...
DOÑA CLARA	... está siempre...	DOÑA CLARA	... ognor blocca...
DON ÁLVARO	... a mis desdichas atento!	DON ÁLVARO	... ed è attenta a mie disgrazie
DOÑA CLARA	... puesto que un arma cristiana nos estorba por momentos! (p. 154, vv. 1949-1958)	DOÑA CLARA	... posto che l'arma cristiana ci disturba senza tregua. (p. 155, vv. 1949-1958)

¹³ D. Símini, *Amare dopo la morte*, cit., pp. 206-208, vv. 2789-2795.

Anche per quanto riguarda il lessico, la traduzione cerca di aderire, quanto più possibile, al testo originale, non solo attraverso l'impiego di un registro talvolta arcaizzante e ricercato, ma attingendo ai campi semantici (astronomia, quattro elementi, flora, fauna...) prediletti da Calderón, da cui scaturiscono piacevoli immagini.

A seguire, i versi che Mendoza, cavaliere cristiano, rivolge a Don Giovanni, inviato a Granada dal re suo fratello, a domare la rivolta delle *Alpujarras*.

MENDOZA Águila generosa,
que a la esfera de Marte luminosa
a colocarte vuelas,
en cuyo aliento ociosamente anhelas
porque te den, cuando volar presumas,
las alemanas águilas sus plumas;
(p. 88, vv. 901-906)

MENDOZA Aquila generosa,
che alla sfera di Marte, luminosa,
a volare ti accosti,
nel cui soffio tu aspiri oziosamente
che per volar ti diano
le loro piume le aquile germaniche.
(p. 89, vv. 901-906)

Ancora, il toccante lamento di Don Álvaro alla morte dell'amata Doña Clara, appena spentasi tra le sue braccia.

DON ÁLVARO Cielos, que visteis mis penas;
montes, que miráis mis males;
vientos, que oís mis rigores;
llamas, que veis mis pesares;
¿cómo todos permitís
que la mejor luz se apague,
que la mejor flor se os muera,
que el mejor suspiro os falte?
(p. 172, vv. 2216-2223)

DON ÁLVARO Cieli, vedete mie pene;
monti, guardate miei mali;
venti, i miei rigori udite;
fuoco, mio dolor conosci;
come tutti permettete
che si spenga miglior luce,
che vi muoia il miglior fiore,
che vi manchi il miglior fiato?
(p. 173, vv. 2216-2223)

Un'attenzione particolare merita il personaggio del *gracioso*, il musulmano Alcuzcuz, il cui nome prefigura (come spesso accade nella *comedia* secentesca) la funzione comica all'interno del dramma.

Questi infatti si esprime in versi di otto sillabe che, tra l'altro, insieme alle scelte lessicali e sintattiche del traduttore, rivelano chiaramente, anche nella versione italiana, la sua origine *morisca*, la sua condizione di inferiorità sociale rispetto agli altri personaggi e la conseguente mancanza di istruzione e assimilazione del buon costume cristiano:

GARCÉS	Vos ¿cómo os llamáis?	GARCÉS	E ti chiami?
ALCUCUZ	Arroz, que si entre moriscos era Alcuczuz, entre crestianos seré arroz, porque se entienda que menestra mora pasa a ser crestiana menestra. (p. 112, vv. 1267-1272)	ALCUCUZ	Me? Risotto, tra <i>moriscos</i> mi chiamavo Alcuczuz, e tra crestiani son Risotto, per capire: passa moresca menestra a esser menestra crestiana, (p. 113, vv. 1267-1272)

E ancora,

ALCUCUZ	¡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, Al cuzcuz! ¡Muy buena hacienda haber hecho! En que volverse mi amo, que él me ha de matar, ser cierto, pues ser forzoso que a Gabia no poder liegar a tiempo. (p. 146, vv. 1833-1842)	ALCUCUZ	Oh, cavalla! Tu fermare fare cosa che io chiedere, io fare altra cosa che tu vuoi. Ma non riuscire a riprendere! Ah, Alcuczuz! Bella cosa combinare! Se tornare mio padrone, uccidere me sicuro, poi a Gabia certo essere non potere fare in tempo. (p. 147, vv. 1833-1842)
---------	---	---------	---

Si noti, perciò, una scelta metrica distinta, consistente in endecasillabi e settenari che rimano tra loro, nel discorso di don Giovanni, di regale estrazione sociale, che annuncia la sanguinosa repressione che sta per porre in atto.

A seguire poi, la resa in lingua italiana che ricalca l'originale con settenari ed endecasillabi sciolti.

DON JUAN	Hoy es, hoy es el día fatal de tu pesada alevosía, porque vienen conmigo juntos hoy mi venganza y tu castigo; si bien corridos vienen de ver el poco aplauso que previenen los cielos a mi fama; que esto matar, y no vencer se llama (p. 86, vv. 887-894)	DON GIOVANNI	ecco arrivato il giorno fatale del tuo crimine tremendo, perché ti porto insieme la mia vendetta e la tua punizione, pur avendo vergogna el vedere che poca gloria appresta il cielo alla mia fama; questo si chiama ammazzare, non vincere (p. 87, vv. 887-894)
----------	--	-----------------	--

Oltre a ciò, la precedente traduzione italiana di un'altra tragedia di Calderón de la Barca, *Il maggior mostro del mondo*¹⁴, svolta dallo stesso

¹⁴ D. Símini, *Il maggior mostro del mondo*, cit.

Símini, permette un'ulteriore riflessione circa le strategie adottate nella trasposizione italiana dei testi calderoniani.

Ne *Il maggior mostro del mondo*, seppur l'approccio alla traduzione fosse comunque volto a preservare la polimetria del testo, il traduttore ha scelto di riproporre lo stile del drammaturgo spagnolo adottando un criterio meno imitativo rispetto ad *Amare dopo la morte*.

Infatti, i versi italiani sono di maggiore lunghezza rispetto a quelli del testo originale e le tirate sono talvolta ampliate o ridotte.

Ad ogni modo, il metodo applicato trova ragion d'essere nel tentativo di devolvere al pubblico lo stile calderoniano nella sua versione italiana, mantenendo comunque una certa fedeltà di fondo all'originale. A seguire, il Tetrarca di Gerusalemme cerca di consolare la sua sposa, Mariene, afflitta dalla predizione del mago-astrologo della città che annuncia il suo assassinio. Si osservino, pertanto, la lunghezza dei versi, il loro conteggio¹⁵ e, nella versione in italiano, la disseminazione delle rime.

TETRARCA Bellísima Mariene,
aunque ese libro in mortal,
en once hojas de cristal,
nuestros influjos contiene,
dar crédito no conviene
a los secretos que encierra;
que es ciencia que tanto yerra
que en un punto solamente
mayores distancias miente
que hay desde el cielo a la tierra¹⁶.

TETRARCA Bellissima Mariene,
per quanto dica quel libro immortale,
-nelle undici lastre di cristallo
le nostre costellazioni contiene-,
credere non conviene
a quei segreti che in esso racchiude,
ché quella scienza sì tanto si sbaglia
che anche soltanto in un punto si abbaglia
ed a maggiori distanze ti illude
di quante ci sia dal cielo alla terra.
(p. 23, vv. 147-156)

Tuttavia è opportuno chiarire che il *gracioso* de *Il maggior mostro del mondo* nella resa italiana delle sue battute si esprime in ottonari in rima baciata. Questi ne favoriscono la caratterizzazione comica e volgare, richiamando alla mente il moro Alcuzcuz di *Amare dopo la morte*, a cui scelte metriche simili, attribuiscono prerogative comuni a Polidoro, fatta eccezione per l'origine straniera.

POLIDORO Han de ahorcarme o, sobre eso
para dar satisfacción

POLIDORO Non va bene questo andazzo!
Per dare soddisfazione

¹⁵ Il primo verso della versione spagnola è il 145, mentre nella versione italiana, il 147.

¹⁶ D. Símini, *Il maggior mostro del mondo*, cit., p. 22, vv. 145-154.

hoy a todo el universo
de que no queda por mí,
a voces iré diciendo:
«¡Esta es la justicia a este hombre,
por príncipe contrahecho!»
(p. 168, vv. 2794-2800)

a quella popolazione,
alla forza devo andare,
anch'io voglio gridare
«Si compie il castigo adatto
al principe contraffatto!»
(p. 169, vv. 2725-2731)

Ancora, si può affermare che *Amare dopo la morte* risulta, in termini di trasposizione metrica, più aderente al testo originale rispetto a *Il maggior mostro del mondo*. Nel secondo testo tradotto, Símini ha voluto rispettare quasi perfettamente gli aspetti formali del testo (compresa la divisione di un verso tra più personaggi), sebbene non sempre lo schema di rima. La traduzione de *Il maggior mostro del mondo* appare quindi come più interpretativa.

Dopo aver provato a illustrare parte delle strategie impiegate nelle versioni italiane dei due drammi di Calderón, aggiuntive considerazioni potrebbero scaturire dall'accostamento del testo italiano in versi di *Amare dopo la morte* alla più antica versione in prosa di Pietro Monti.

Ad esempio, nel frammento che segue, mentre Galera arde, saccheggiata dai soldati cristiani, Don Álvaro percepisce un lamento mortale femminile.

Alla versione originale si accosta la sua traduzione in versi, anche questi ottosillabi, i quali, assieme alle scelte lessicali del traduttore, riproducono il tono calderoniano.

DON ÁLVARO Esta voz que el viento
lastimosamente esparce
de mal pronunciadas quejas,
de bien repetidos ayes,
es rayo que me penetra.
¿Quién vio desdicha más grande?
A las luces que confusas
ya cebado el fuego hace,
miro una mujer que está
apagándolas con sangre...
¡Y es Maleca! ¡Oh, santos cielos!
O dadla vida o matadme!¹⁷.

DON ÁLVARO Una voce che il vento
lamentosamente sparge
mal articolati gemiti,
tanto ripetuti pianti,
è uno strale che mi penetra.
Chi ha mai visto tal disgrazia?
Alle luci che, confuse,
già placate manda il fuoco
vedo donna che lo spegne
col suo sparso sangue vivo.
È Maleca! Cieli santi,
risparmiatela o uccidetemi!
(p. 169, vv. 2152-2163)

L'episodio viene così riprodotto nella versione in prosa:

Questo grido che il vento diffonde pietosamente, di male espresse
querele e di beni reiterati ahi, è un fulmine che mi passa al cuore.

¹⁷ D. Símini, *Amare dopo la morte*, cit., p. 168, vv. 2152-2163.

Chi mai vide più grande sciagura? Al fosco lume che manda il fuoco già consunto, scorgo una donna che lo va smorzando col proprio sangue, e questa è Maleca. Santi Cieli! O salvatela, o mi uccidete!¹⁸

Inoltre si propone di seguito il momento tratto dall'Atto II in cui Doña Clara nasconde l'amato Don Álvaro, giunto a Galera, in segreto e in piena notte, in compagnia di Alcuzcuz. I due uomini hanno, inoltre, gran fretta, poiché nessuno a Gabia deve notare la loro assenza.

DOÑA CLARA	¿Eres tú?	DOÑA CLARA	Sei tu qui?
DON ÁLVARO	Pues ¿quién pudiera ser tan fiel?	DON ÁLVARO	E chi potrebbe esser sì fedele?
DOÑA CLARA	Entra presto; no acierten a conocerte, si en el muro te detengo ¹⁹ .	DOÑA CLARA	Vieni! Non potranno riconoscerti, se ti tengo dentro il muro. (p. 145, vv. 1807-1810)

Di seguito, la traduzione in prosa:

Cla.	Sei tu?
Alv.	Chi mai poter essere tanto fedele?
Cla.	Entra presto acciò per avventura tu non sii conosciuto, se io ti trattenessi sul muro. ²⁰

Quella in versi, che ricalca anche qui la breve forma metrica originale, ben trasmette l'atmosfera di segretezza e la conseguente frenesia degli amanti.

In aggiunta, risulterebbe interessante soffermarsi brevemente sulla caratterizzazione del *gracioso* nell'edizione in prosa. Infatti, nella versione in versi, il linguaggio attribuitogli gli procura, come già accennato, e in accordo con il testo originale, un'aria piuttosto incolta, umile e dalla chiara origine esotica.

Passando invece alla versione ottocentesca dell'opera teatrale, si osserva sì lo stesso intento del traduttore di trasmettere le medesime qualità al personaggio, ma le scelte messe in atto, quelle lessicali soprattutto, sono differenti.

In entrambe le traduzioni italiane si notano irregolarità sintattiche, l'infinito come tempo verbale predominante, la grafia scorretta (e quin-

¹⁸ P. Monti, *op. cit.*, p. 84.

¹⁹ D. Símini, *Amare dopo la morte*, cit., p. 144, vv. 1807-1810.

²⁰ P. Monti, *op. cit.*, p. 76.

di, in scena, la pronuncia) di vocaboli comuni che probabilmente il *gracioso* ha ascoltato da altri ma che non riesce a padroneggiare.

Tuttavia, nell'edizione in prosa, si può notare il frequente uso di *mi* per «io» e «me» e di *ti* per «tu».

Mi volerti ammazzare: toch! E darmi sciablada. – Adonque se ti, Al-cuzcuz, dover morire col ferro, e ti poter morire in altra magniera, morir di veleno, che star morte più dolce! Già a mi spiacione la vita.²¹

In più, sempre esclusivamente nel testo in prosa, l'impiego arbitrario di vocaboli riconducibili al meridione italiano come *mo* (p. 76) oppure *minchioneria* (p. 76) o ancora il suffisso in *cristianello* (p. 73), assieme a forme spagnoleggianti quali *el cucinero* ed *el sartor* (p. 76), non trovano riscontro nel testo originale ma funzionano per la caratterizzazione esotica del personaggio. Inoltre, è necessario considerare che gli elementi comici, specie in una traduzione, sono quelli che rischiano di «invecchiare» in quanto ogni epoca ride di cose diverse. Pertanto, Pietro Monti ha usato gli elementi di cui disponeva per cercare di riprodurre l'effetto comico, compreso il ricorso a stilemi dialettali.

Tirando le somme, *Amare dopo la morte* non solo costituisce l'unica versione in versi italiani esistente del testo di Calderón, ma si presenta anche come un'edizione specialmente fedele al testo originale e dotata di un impianto critico approfondito.

Il tentativo di riprodurre la scrittura calderoniana in una lingua diversa dall'originale, mantenendone le principali prerogative e ricreandone altresì gli effetti nel lettore o nel pubblico, si può dire riuscito, nonostante i limiti imposti dal rigore metrico.

L'osservanza dei vincoli sopra esposti ha comunque consentito l'edizione di un volume che garantisce al lettore e all'eventuale spettatore una piena partecipazione emotiva e intellettuale all'opera teatrale.

Infine, notiamo che nonostante l'impalcatura critica garantisca un sereno accesso al testo, uno sforzo intellettuale è comunque richiesto, trattandosi di un testo in cui i concetti ingegnosi e le immagini complesse si succedono, in pieno stile barocco, anche nella versione italiana.

²¹ Ivi, p. 77.

2. Pedro Calderón de la Barca, *Achille dama e guerriero*, a cura di Diego Símini, Lecce, Pensa MultiMedia, 2023 (Collana «La Quinta del Sordo»)

Il volume si presenta come edizione critica dell'opera teatrale di Calderón de la Barca *La dama y galán Aquiles* (*El monstruo de los jardines*) e ne costituisce anche la prima traduzione italiana.

Pertanto, il carattere peculiare del volume può essere motivo di interesse per coloro che decidessero di intraprendere la lettura del testo in lingua italiana. In più, questo è accompagnato dall'impianto critico.

Infatti, seppure le fonti classiche a cui attinge Calderón risultino note al lettore, è necessario considerare la manipolazione a cui queste erano sottoposte dai drammaturghi spagnoli del *Siglo de oro*. Le opere teatrali a sfondo mitologico avevano generalmente lo scopo di intrattenere un pubblico cortigiano già istruito alle vicende delle divinità e degli eroi del mondo classico, i quali, una volta in scena, si emancipavano dal mito e davano luogo a situazioni inconsuete.

D'altronde per Calderón non era insolito né difficile rielaborare le fonti classiche e storiche da cui traeva le proprie opere.

L'opera teatrale in questione si rifà alla tradizione mitologica che ruota intorno alla figura di Achille (il ciclo di Achille) e, più nello specifico, ai racconti di Ovidio, in voga tra i drammaturghi dell'epoca.

Il volume *Achille dama e guerriero* si apre con una prefazione che prima di tutto distingue le componenti della tradizione mitologica da quelle che sono frutto della fantasia dell'autore.

Infatti, secondo Ovidio, Achille è figlio della ninfa marina Teti e di Peleo; tuttavia, nel testo di Calderón, il padre di Achille non compare, in quanto era stato in precedenza ucciso da Teti, come vendetta della violenza sessuale subita e da cui era nato il protagonista dell'opera.

Un ulteriore avvicinamento al mito riguarda la profezia secondo cui Achille avrebbe perso la vita alle porte di Troia e il conseguente travestimento in abiti femminili per non farsi riconoscere da chi, come Ulisse, lo stava cercando; era anche stato predetto infatti che la sua guida avrebbe condotto i greci alla vittoria della guerra contro i troiani.

In seguito, in parziale armonia con il mito, Achille si rifugia sotto false spoglie su un'isola imprecisata, presso la corte di un re che resta innominato nell'opera ma che nel mito è il re di Sciro. Lì intrattiene una relazione amorosa con la figlia di questi, Deidamia, ma a differenza della tradizione mitologica, il testo non accenna ad alcun figlio della coppia concepito in tali circostanze.

Infine, trovano riscontro in due versioni del mito di Achille gli ingegnosi stratagemmi usati da Ulisse per smascherare il protagonista.

Al contrario di Ulisse, Deidamia e Teti, gli altri personaggi dell'opera teatrale (Astrea, Danteo, Lidoro, Libio) non provengono dalla mitologia greca. Si tratta di figure che permettono a Calderón di adattare la tematica classica alle tendenze del teatro barocco e soddisfare così le aspettative del pubblico con intrighi amorosi, gelosie, cenni di duelli (tratti tipici delle *comedias de capa y espada*) e battute comiche del *gracioso* Libio.

L'attenzione che il drammaturgo dedica ai suoi spettatori è testimoniata anche dalla premurosa e necessaria introduzione del camuffamento femminile di Achille da parte di Teti prima che questi faccia il suo ingresso.

Infatti nel XVII secolo esclusivamente i travestimenti maschili erano comuni, tanto sulla scena quanto nella vita reale (ad esempio, rendevano gli spostamenti delle donne più sicuri)²².

D'altronde, in un'epoca in cui la differenza di genere poteva garantire (agli uomini) o sottrarre (alle donne) libertà e privilegi, era comprensibile che il gentil sesso aspirasse a far proprie le prerogative maschili.

Esempio della condizione di subordinazione femminile è Deidamia, promessa in sposa a un nobile di Epiro, Lidoro, selezionato da suo padre e che la principessa non ha mai incontrato.

All'inizio dell'opera, insofferente, non riesce a reprimere il suo disappunto in diverse occasioni.

Più avanti, arriverà al punto di ingannare il re suo padre decidendo di reggere il gioco ad Achille e di nascondere l'identità del guerriero.

DEYDAMIA	Yo he de ser	DEIDAMIA	Ed io sarò
	la primera que corriendo		chi per prima esplorerà
	al monte vaya.		la montagna.
EL REY	Esto no,	RE	Questo no,
	que es fragoso su desierto		troppo aspro n'è il terreno
	para tus plantas; y así,		ai tuoi piedi, ed io ti chiedo,
	que tú te quedes te ruego		qui rimani con Sirene
	con Cintia y Sirene.		e con Cintia.
DEYDAMIA	¡Cuánto	DEIDAMIA	Controvoglia
	a mi pesar te obedezco! ²³		t'assecondo ed ubbidisco ²⁴ .

²² Il tema del travestimento maschile nel teatro dei secoli XVI e XVII è stato ampiamente trattato da Carmen Bravo Villasante in *La mujer vestida de hombre en el teatro español (Siglos XVI-XVII)*, Madrid, Mayo de oro, 1988.

²³ D. Simini (trad.), *Achille dama e guerriero*, Pensa MultiMedia, Lecce, 2023, p. 32, vv. 478-485.

²⁴ *Ibid.*, p. 33, vv. 478-485.

E ancora,

DEYDAMIA ¿Ignoráis que el rey, mi padre,
tirano de mis deseos,
casarme trata en Epiro,
sabiendo de mí que tengo
por natural condición
tan grande aborrecimiento
a los hombres que no ha habido
quien me merezca un desprecio?²⁵

DEIDAMIA Ignorate che mio padre,
re tiranno del mio arbitrio,
di sposarmi cerca in Èpiro,
ben sapendo che io porto,
per tendenza naturale,
un fortissimo rigetto,
per gli uomini; a nessun
ho nemmeno mai parlato²⁶.

Diversamente, l'espediente di Achille di camuffarsi da donna sarebbe risultato inaudito, inaccettabile al pubblico, tanto da spingere Calderón ad affidare a Teti il compito di annunciare e giustificare la strategia scelta per proteggere il figlio, approfittando del naufragio in cui Astrea, cugina di Deidamia, aveva appena perso la vita.

TETI Embarcose pues, y al fiero
temporal de una tormenta
dio al través, siendo la nave
su tumba, la quilla vuelta,
con que yo agora, valida
de la blanda primavera
de tu edad, apadrinada
de tu divina belleza,
en fe de que nadie puede
en Egnido conocerla,
puesto que de infante a joven
dan las facciones mil vueltas,
solicito, como dije,
que el mundo en tu historia vea
la más estraña que el tiempo
repite en plumas y lenguas;
pues como tú, Aquiles, tomes
el traje y nombre de Astrea,
y yo bajel y familia
y demás faustos prevenga²⁷.

TETI Tosto s'imbarcò, ed al fiero
temporal di una tormenta
colò a picco, e fu la nave,
capovolta la sua tomba
per cui oggi, io m'avvalgo
della blanda primavera
dei tuoi anni, incoraggiata
da divina tua bellezza,
confidando che nessuno
può in Cnido riconoscerla,
dato che da infante a giovane
cambian molto le fattezze,
io pretendo, come ho detto,
che l'intero mondo veda
la più strana tra vicende
tramandate orali o scritte:
se tu vuoi, Achille, assumere
il bel nome Astrea e l'abito,
mentre seguito e vascello
e altri fasti io preparo²⁸.

²⁵ *Ibid.*, p. 34, vv. 518-525.

²⁶ *Ibid.*, p. 35, vv. 518-525.

²⁷ *Ibid.*, p. 80-82, vv. 1284-1303.

²⁸ *Ibid.*, pp. 81-83, vv. 1284-303.

Un'ulteriore riflessione sulle condizioni della donna dell'epoca è possibile proprio grazie a Teti.

Generalmente, i personaggi femminili portati in scena erano giovani, nel fiore degli anni e della bellezza. Perciò, come nella società, nemmeno nel teatro, le donne di età adulta o più avanzata, trovavano spazio. È prevalentemente assente dalla scena, quindi, anche il personaggio della "madre".

Alla luce di ciò, la presenza e il ruolo di Teti trovano giustificazione nel suo stato divino e nella sua giovane età (Achille ha circa 15 anni e pertanto sarebbe una madre giovane anche se mortale).

Ad ogni modo, la madre di Achille non è l'unico personaggio dell'opera ad architettare uno scambio di identità.

Infatti il lettore sarà intrattenuto da Lidoro ed il *gracioso* Libio, unici superstiti di un naufragio che fortunatamente riescono a raggiungere un'isola misteriosa. Lì, inaspettatamente, Lidoro incontrerà la sua promessa sposa Deidamia ma deciderà di non rivelare il suo nome, provando vergogna della sua condizione di naufrago, quindi privo di ogni pompa legata al suo rango sociale.

A questo punto è necessario chiarire che l'ambientazione dell'opera è pressoché indefinita.

All'inizio dell'opera Calderón colloca l'azione su un'isola inospitale e senza nome dove risiedono esclusivamente Achille e Teti.

Poi, durante il secondo atto, l'azione si sposta presso l'isola dove risiede Deidamia, in particolare, presso i giardini del palazzo reale, dove l'oscurità delle scene notturne favorisce equivoci e intrighi.

La prefazione continua con la narrazione della trama dell'opera, il cui avvio sull'isola di Marte è già stato esposto. Nel primo atto, dopo aver ascoltato le parole confuse dell'oracolo accompagnate da un suggestivo terremoto, il piccolo gruppo di greci si mette alla ricerca di Achille, che dovrà guidarli alla vittoria. Questi, attratto dal canto di Sirene e Cintia, dame della principessa, si affaccia fuori dalla grotta per la prima volta in vita sua. Vestito di pelli ha sembianze mostruose, ma non resiste alla tentazione di avvicinarsi a Deidamia che giace addormentata. Dopo lo spavento iniziale rivela alla principessa la sua identità ma nel frattempo sopraggiunge Lidoro che, ignaro di avere davanti a sé Achille in persona, lo sfida in un duello che tuttavia non si consumerà.

Nel secondo atto, dopo un confronto con Teti, Achille parte per l'isola di Deidamia assumendo l'identità della cugina di lei, Astrea, che era invece deceduta in un recente naufragio. Lo stratagemma gli permetterà di nascondersi dove meno verrà cercato (la corte del re) e di essere vicino a Deidamia, di cui sarà dama di giorno e, una volta rivelata la sua vera identità, amante di notte. Sfortunatamente però, l'astuto Ulisse, prima di lasciare l'isola di Marte, aveva udito le voci delle ninfe che, agli ordini di Teti, stavano allestendo l'inganno; quindi, seppur abbastanza confuso, inizia a nutrire i primi sospetti.

Allo stesso tempo Lidoro, anche lui innamorato di Deidamia, comincia ad intuire che la sua promessa sposa lo disprezza al punto da non rattristarsi alla notizia della sua possibile morte in mare, né di gioire invece quando viene avvistata una nave di Epiro che potrebbe essere la sua.

Pertanto, si può affermare che è soprattutto il secondo atto, assieme al terzo, che presenta quegli elementi che avvicinano l'opera alle *comedias de capa y espada* (le gelosie, gli intrighi e gli equivoci notturni, ad esempio).

Poi, nell'atto successivo vengono messi in scena gli stratagemmi ideati da Ulisse per far uscire Achille allo scoperto. Questi infatti non sa resistere al fascino delle armi e ne chiede in dono alla sua signora, a differenza delle altre dame che prediligono naturalmente monili e stoffe pregiate. In seguito, riconosce il richiamo della guerra e invece di esserne intimorito, come ci si aspetterebbe da una dama, si mostra pronto a lanciarsi in battaglia.

A questo punto, smascherato da Ulisse e sentendosi abbandonato da Deidamia che dovrà convogliare a nozze con Lidoro il giorno successivo, decide di rivelare a tutti la sua identità.

In principio il re oltraggiato ordina di ucciderlo ma intervengono in sua difesa Ulisse, la divina Teti (che magicamente appare sul suo scoglio) e il popolo, che lo acclama.

Pertanto, il sovrano non può che perdonare ad Achille i suoi errori e concedergli la mano della principessa.

L'edizione di Símini si basa su quella recente di Tatiana Alvarado Teodorika (TA)²⁹, basata principalmente sul manoscritto Ms1ma che prende in considerazione anche VT. Questo spiega la divergenza nel titolo nonché alcune scelte ecdotiche di una certa importanza.

²⁹ T. A. Teodorika (ed.) *La dama y galán Aquiles (el monstruo de los jardines)*, Madrid-Frankfurt, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2013.

Il manoscritto fonte di TA precede le prime edizioni dell'opera e potrebbe avvicinarsi notevolmente alle reali intenzioni del drammaturgo, essendo provvisto di correzioni autografe, come riportato criticamente da Alvarado.

Una di queste rettifiche riguarda proprio il titolo dell'opera a favore di *La dama y galán Aquiles*. Infatti, dato che questo volume si basa sulla convinzione della validità di TA e dell'autenticità della sua fonte è naturale che sia stato tenuto conto della correzione presente sul frontespizio del manoscritto, in cui sul titolo iniziale *El monstruo de los jardines* è stata tirata una linea.

Da ultimo, *La dama y galán Aquiles* è presente nel penultimo verso del testo, nella battuta conclusiva di Libio. Pertanto il curatore ha ritenuto opportuno intitolare l'edizione italiana *Achille dama e guerriero (Lo stupore dei giardini)*, ricalcando la «doppiezza» del titolo di TA, dato che l'opera ha avuto nei secoli una notevole diffusione sotto il titolo *El monstruo de los jardines*.

Un altro argomento a supporto dell'elevata qualità di TA consiste nella presenza in questa di varianti interessanti rispetto alle edizioni precedenti. Ad esempio solo TA conserva *ábrego* nel v. 36, divenuto *abrigo* nelle altre edizioni³⁰.

Infatti, la studiosa Alvarado Teodorika nello studio preliminare alla sua edizione analizza la questione della trasmissione testuale dell'opera e giunge alla conclusione che il manoscritto che più si avvicina all'intenzione dell'autore sia quello conservato presso la BNE (Ms1).

È anche vero che da esso deriva VT, edizione di riferimento per pressoché tutte le numerose edizioni successive, ma è risaputa la tendenza dell'editore Vera Tassis ad intervenire sui testi calderoniani prima della pubblicazione.

Ad ogni modo, tornando ad *Achille dama e guerriero*, le varianti di edizioni diverse da TA ritenute rilevanti sono segnalate in nota.

Sono presenti, sempre in nota, diversi contributi volti ad agevolare la corretta interpretazione del testo nei punti in cui un lettore, specie se non specialista, potrebbe non cogliere alcuni aspetti dell'eloquio dei personaggi.

Si sottolinea poi l'unicità di questa edizione, che differisce non solo dalle precedenti ma anche dalla stessa TA a causa di minuziosi interventi come l'inserimento dei vv. 2974-2975 che sono presenti nel manoscritto fonte ma che TA riporta solo come variante adiafora.

³⁰ L'edizione di Diego Símini riporta *ábrego* come TA.

Una volta discusso l'impianto critico del volume è necessario occuparsi del testo teatrale in sé e della sua unica traduzione in lingua italiana.

Innanzitutto non bisogna sottovalutare la complessità del lavoro di traduzione dovuta alle caratteristiche del testo in spagnolo, che è fornito a fronte.

Com'è di prassi nel *Siglo de Oro*, la versificazione è variegata.

L'arrivo di Achille a corte nelle vesti di Astrea ha un forte impatto sul protagonista. Questi infatti ha trascorso la sua intera esistenza in una grotta e il nuovo ambiente in cui si ritrova lo rende spaesato e confuso. Il drammaturgo ha scelto di raccontare questo momento in romance ed il traduttore, conseguentemente, in versi ottosillabi.

AQUILES	Apenas vi del palacio la inmensa fábrica augusta, cuando todos mis sentidos se desvanecen y turban.	AQUILES	Nel vedere del palazzo quest'immensa augusta fabbrica, si smarriscono i miei sensi, si confondono e si turbano.
TETI	Pues vuelve en ti, y con prudencia te cobra y te disimula.	TETI	In te torna e con prudenza ti riprendi e dissimula.
AQUILES	Vuestra Majestad, señor... yo... si... cuando... los pies... nunca merecí...	AQUILES	Vostra maestà, signore, io...se...quando...i piedi...mai degni son ...
EL REY	Esa turbación, más os abona y disculpa, que pudiera la más docta retórica, y más aguda. Besad la mano a Deidamia ³¹ .	RE	Tuo turbamento più t'innalza e ti discolpa di acutissima retorica o di dotta prolusione. Di Deidamia man baciate ³² .

Di seguito una versificazione di settenari ed endecasillabi riprodotti anche nella versione italiana. I personaggi sono ai piedi del monte che ospita il tempio di Marte.

DEYDAMIA	Aunque su inmensa elevación espanta, por áspera que sea, llegar al templo mi piedad desea.	DEIDAMIA	Sebbene la sua altezza sia immensa, ed essendo tant'aspra giunger al tempio mia pietà desidera.
EL REY	Ven, pues, por que, propicio por ti, Marte responda al sacrificio.	RE	Vieni, allor, ché propizio a te risponda Marte al sacrificio.
DEYDAMIA	Ya te sigo, mostrando mi obediencia ³³ .	DEIDAMIA	Io ti seguo, in ossequio ed obbedienza ³⁴ .

³¹ D. Simini (trad.), *Achille dama e guerriero*, Pensa MultiMedia, Lecce, 2023 (p. 106, vv. 1758-1770).

³² *Ibid.*, p. 107, vv. 1758-1770.

³³ *Ibid.*, p. 10, vv. 104-109.

³⁴ *Ibid.*, p. 11, vv. 104-109.

Un esempio di resa in rima.

ULISES	Venid todos cantando, por que admita veloces el dios de las batallas nuestras voces; que si su culto aprecia, presto de Troya ha de vengarse Grecia ³⁵ .	ULISES	Venite tutti in canti perché accetti veloci il dio delle battaglie nostre voci, e se il suo culto apprezza, su Troia presto Grecia avrà vendetta ³⁶ .
--------	---	--------	--

La sintassi invece risulta complessa e articolata in lunghi periodi, soprattutto in occasione delle estese descrizioni, dei monologhi e delle riflessioni. Si propone un estratto pronunciato da Lidoro; il personaggio ha appena incontrato Danteo e si appresta a descrivere minuziosamente il naufragio in cui era affondato il suo vascello.

LIDORO	Ya el rumbo pierde el piloto, ya el timonel pierde el tiento, y en no entendidas faenas, por mandar más obran menos. Babilonia de las ondas era el bajel, cuyo estruendo de voces nos confundía, más que aliviaba. ¡Oh, qué cierto es, que donde todos mandan, nadie obedece, y que el riesgo mayor es cuando provee la necesidad los puestos! Cruje el pino atormentado de uno y otro embate; el lienzo, de una ráfaga y otra, azotado cruje, haciendo rumor como hacía gemido, que hasta un cáñamo y un leño parece que sienten, cuando mal confundido el consejo, con el acuerdo de todos, no es de ninguno el acuerdo ³⁷ .	LIDORO	Il pilota perde rotta, molla scotto il timoniere, nella grande confusione, più comandan meno fanno. Babilonia era il vascello, delle onde il cui frastuono con le voci si fondeva, non consola. Quant'è vero ch'ove tutti gli ordin danno, non v'è alcun che compia gli ordini, il pericolo maggiore è non star al proprio posto! Tormentato il legno cigola per bordata o colpo d'acqua; il velame, dalle raffiche staffilato, scricchiolando fa rumore, emette gemiti, pur le stoffe ed anche i legni par che sentano, vedendo si confuse decisioni e il parer di tutti quanti di nessuno è l'opinione ³⁸ .
--------	--	--------	---

³⁵ *Ibid.*, p. 10, vv. 110-114.

³⁶ *Ibid.*, p. 11, vv. 110-114.

³⁷ *Ibid.*, pp. 16-18, vv. 226-247.

³⁸ *Ibid.*, pp. 17-19, vv. 226-247.

Tuttavia, non mancano nel testo, battute più rapide richieste dalle circostanze dell'azione. Infatti, il primo atto si apre nel bel mezzo del naufragio del vascello di Epiro su cui viaggia Lidoro. I marinai cercano, senza successo, di evitare la rovina.

TODOS	¡Vira al mar!	TUTTI	Vira al mare!
UNO	¡Es inútil la porfía, porque el viento que corre es travesía!	UNO	Ma è inutile ostinarsi, poiché il vento ci soffia di traverso.
DOS	¡Amaina la mayor!	DUE	Ammaina la maestra!
TRES	¡Lza el trinquete!	TRE	Issa il trinchetto!
UNO	¡A la driza!	UNO	Drizza!
DOS	¡A la escoca!	DUE	Alla scotta!
TRES	¡Al chafaldete! ³⁹	TRE	Alla controscoffa! ⁴⁰

Inoltre, l'ambientazione poco definita dell'opera richiede un linguaggio capace di evocare un'atmosfera a volte irreal, quasi illusoria. Ecco le prime impressioni di Lidoro appena approdato sull'isola di Teti:

LIDORO	Mira si en lo fragoso de esas peñas sendas hallas o señas que de sus moradores den indicio.	LIDORO	Vedi se nelle selve, su quei sassi, trovi tracce o segnali che dei lor abitanti dian indizio.
LIBIO	Ni cabaña descubro, ni edificio, ni cosa que no advierta, ser esta isla bárbara y desierta	LIBIO	Né una capanna scorgo, o un edificio, né altro che non denoti che questa è un'isola deserta e barbara.
LIDORO	Dices bien, pues sus troncos, que de quejarse al ábrego están roncós, mal pulidos los veó; sus plantas sin cultura, sin aseó sus flores, solo oyendo en ecos graves bramar las fieras y gemir las aves, todo dice terror, pues todo dice... ⁴¹	LIDORO	Ben dici, poiché i tronchi di muggire al libeccio sono rauchi, li vedo screpolati; le piante incolte, i fiori d'ogni cura privi, e solo s'ode in echi gravi ruggir le fiere e gemere gli uccelli; tutto dice terrore, e tutto dice... ⁴²

Oltre a ciò, una particolarità del testo teatrale in questione è l'incorporazione di parti cantate sulla scena. Disseminate nell'opera, sono generalmente affidate ai *músicos*. A seguire però, il canto delle ninfe che si accingono a trasformare Achille in Astrea. Il frammento risulta particolarmente significativo in quanto chiarisce il significato del titolo con

³⁹ *Ibid.*, p. 4, vv. 1-4.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 5, vv. 1-4.

⁴¹ *Ibid.*, p. 6, vv. 29-41.

⁴² *Ibid.*, p. 7, vv. 29-41.

cui l'opera è ampiamente conosciuta, *El monstruo de los jardines*, tradotto con *Lo stupore dei giardini*.

LAS CUATRO (<i>cantan</i>)	Norabuena sea, sea norabuena, y sea, pasando de horror en belleza, monstruo en los jardines, quien lo fue en las selvas. Sea norabuena.	LE QUATTRO (<i>cantano</i>)	Sia alla buon'ora In buon'ora sia e che sia passando d'orror in bellezza stupor dei giardini chi lo è stato in selva. In buon'ora sia.
NINFA I	Ven donde tus ninfas...	NINFA I	Vien con le tue ninfe...
NINFA II	... a tu gusto atentas...	NINFA II	... ai tuoi gusti attente...
NINFA III	... su hermosura labren...	NINFA III	... sua beltà modellin...
NINFA IV	... pulan su belleza.	NINFA IV	... venustà ritocchin...
NINFA I	... de suerte que como...	NINFA I	... per far sì che come...
NINFA II	... has dicho tú mesma...	NINFA II	... hai tu stessa detto...
NINFA III	... tanto su semblante...	NINFA III	... tanto il suo sembante...
NINFA IV	... disfrace que sea...	NINFA IV	... sia sì travestito...
TODAS (<i>cantan</i>)	... trocando su forma de horror en belleza, monstruo en los jardines quien lo fue en las selvas ⁴³ .	TUTTE (<i>cantano</i>)	... sia mutato in modo d'orror in bellezza, stupor nei giardini chi lo è stato in selva ⁴⁴ .

Conviene svolgere alcune considerazioni circa le scelte lessicali nella traduzione italiana.

La maggior parte dei personaggi dell'opera gode di uno status sociale elevato o divino, pertanto il registro con cui si esprime nella versione italiana ha un lieve tono arcaizzante, che ben si sposa con la sintassi elaborata.

Si noti ad esempio come il re si accinge ad appurare se il vascello avvistato è quello di Lidoro.

EL REY	Vamos al muelle, que quiero desde su elevada punta, ver ese nevado cisne nadar sobre las espumas. Adiós Deidamia ⁴⁵ .	RE	All'approdo andiamo; voglio, dalla punta più lontana, niveo cigno contemplar mentre nuota sulle schiume. Oh, Deidamia, addio ⁴⁶ .
--------	--	----	--

⁴³ *Ibid.*, p. 86, vv. 1377-1395.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 87, vv. 1377-1395.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 112, vv. 1860-1864.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 113, vv. 1860-1864.

Ad ogni modo, si distingue dal resto dei personaggi il *gracioso* dell'opera, Libio, inseparabile servo di Lidoro. Naturalmente, questa figura del teatro barocco non può esprimersi come i personaggi prima citati. Pertanto, sia nel testo originale che in quello italiano, Libio adotta un registro colloquiale e una sintassi più piana, adeguati al suo ruolo. Ciononostante, Libio differisce da altri *graciosos* di Calderón in quanto si esprime in un registro più elevato.

Per concludere, si può affermare che il volume *Achille dama e guerriero* si configura come uno strumento senza precedenti in lingua italiana. Esso infatti garantisce completo accesso all'opera teatrale grazie alle sezioni e i riferimenti critici che forniscono le nozioni necessarie a una corretta e piena partecipazione alla *comedia*.

Inoltre, la traduzione in lingua italiana ricalca marcatamente i caratteri dello stile di Calderón de la Barca nella loro complessità.

Il risultato è un testo dalle lunghe e accurate descrizioni, proprie anche di quei momenti in cui un lettore moderno si aspetterebbe un rapido susseguirsi dell'azione. Conseguentemente, chi si dedicherà alla lettura del volume destinandovi il tempo necessario, potrà godere della bellezza del testo anche nei momenti di maggiore tragicità, come un naufragio.

