

Brioso Santos, Héctor; Chereches, Alexandra (co-ords.) (2012). «Callando pasan los ligeros años...»: El Lope de Vega joven y el teatro antes de 1609. Madrid: Liceus, pp. 220

Debora Vaccari (Università di Roma La Sapienza, Italia)

«¿Lope fue alguna vez joven?», si chiede Héctor Brioso Santos nella *Presentación* (p. 15) al volume che inaugura la collezione *Papeles de Teatro* della casa editrice Liceus e il cui titolo richiama l'ultimo verso di un sonetto delle *Rimas*: «Mi vida va volando, el tiempo corre, | y mientras mi esperanza con vos viene, | callando pasan los ligeros años» (*Desde que viene la rosada Aurora*, CXIII). Che cosa sappiamo realmente di quei «ligeros años», di quella fase di sperimentazione e tentativi precedente alla formulazione della *comedia nueva* celebrata nell'*Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* del 1609? A questa domanda cercano di rispondere gli studiosi che partecipano con i loro contributi a questa raccolta di recente pubblicazione, significativamente dedicata alla memoria di Stefano Arata di cui si riproduce un «Autógrafo 'velazqueño'» del 1991 (p. 17), dieci anni dopo la sua morte prematura. E cercano di rispondere avendo come orizzonte critico una serie di lavori fondamentali che hanno segnato gli studi su una tappa cruciale per il teatro barocco, quella dell'affermazione del teatro commerciale; lavori come quello pionieristico di Rinaldo Froldi (*Lope de Vega y la formación de la comedia*, Salamanca: Anaya, 1968 tante volte citato proprio dal coordinatore del volume) o quello, altrettanto innovatore, di Frida Weber de Kurlat («Lope-Lope y Lope-pre-Lope (formación del sub-código propio de la comedia de Lope y su época)», *Segismundo*, 23-24 [1976], pp. 111-131) o, ancora, gli imprescindibili saggi di Joan Oleza («La propuesta teatral del primer Lope de Vega», *Cuadernos de Filología*, III [1981], pp. 251-308, e «Del primer Lope al Arte nuevo», in Lope de Vega, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, Crítica, Barcelona, 1997, pp. I-LV). Ma quando finisce la 'tappa di formazione' di Lope? Alcuni studiosi considerano decisiva la chiusura dei teatri nel 1598; altri, la fine dell'esilio di Lope dalla Corte e la permanenza ad Alba de Tormes, nel 1595; altri ancora considerano un punto di svolta fondamentale la pubblicazione della cosiddetta *Parte primera* tra il 1603 e il 1604... Nel caso del presente volume la scelta cade su una data più tardiva, il 1609, anno della pubblicazione dell'*Arte nuevo*, il trattatello in versi che segna il trionfo definitivo del Fénix.

Aprire il volume l'eccellente contributo di Alejandro García Reidy, intitolato «Y puso debajo de su jurisdicción a todos los farsantes»: el primer Lope y las compañías de actores en la génesis de la comedia nueva (pp. 19-43). Per realizzare «el estudio de la primera etapa de Lope atendiendo a su posición en el campo teatral a partir de las relaciones que mantuvo con los actores profesionales desde que comenzó a escribir para la escena hasta alrededor de 1604» (p. 21), García Reidy riesamina gli atti del processo del 1588, dai quali emerge chiaro il legame con gli *autores de comedias* Jerónimo Velázquez e Gaspar de Porras, che già si contendevano le commedie del giovane drammaturgo, a quei tempi completamente immerso nel mondo della *farándula* (basti ricordare la sua storia d'amore con Elena Osorio, figlia di quello stesso Velázquez per cui scriveva le sue commedie). Infatti, il successo assicura al giovane Lope la possibilità di scegliere a chi vendere le sue opere, come dimostrano anche i dati relativi agli anni 1590-1599 raccolti nel *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico. DICAT* (dir. Teresa Ferrer [a cura di], Kassel: Reichenberger, 2008): il drammaturgo continua a lavorare con i migliori *autores* in circolazione nonostante gli anni di esilio dalla Corte o quelli passati ad Alba de Tormes, *autores* che poi rivendono le sue commedie a compagnie girovaghe di seconda fila, facendolo conoscere anche lontano dai *corrales* madrileni. Ma «¿qué porcentaje de comedias supuso la producción de Lope dentro del conjunto de comedias representadas antes de 1604?» (p. 37). I numeri che propone García Reidy ci danno un'idea delle dimensioni del fenomeno: scopriamo, infatti, che le opere del Fénix rappresentano il 20% del totale delle commedie rappresentate: una presenza massiccia che spiega come e perché l'*Arte nuevo* si sia imposto in un lasso di tempo relativamente breve. Il segreto del successo del giovane Lope, infatti, è tutto nella sua capacità di sfruttare una pratica scenica professionale in pieno sviluppo, stabilendo relazioni proficue tanto per lui come per quei *farsantes* il cui contributo decisivo riconoscerà più volte nel corso degli anni.

María Rosa Álvarez Sellers, tornando su un tema a lei caro, quello della tragedia nel teatro del Siglo de Oro, ci offre un punto diverso, più 'teorico', sulla tappa di formazione di Lope («Lo trágico y lo cómico mezclado»: Lope de Vega y la creación de la tragedia "al estilo español", pp. 45-68). L'*Arte nuevo* del 1609 rappresenta la volontà di legittimazione di un modello teatrale, quello della tragicommedia, diverso da quello aristotelico, ma vicino alla forma 'mista' di dramma, specchio della natura, plautina, di cui parlava Orazio. Al suo arrivo sulla scena teatrale, quindi, Lope trova un terreno fertile per le sue proposte: Alfonso López Pinciano, autore del primo trattato di poetica spagnolo, la *Filosofía antigua poética* (1596), afferma che il frutto della fusione dei generi non è un mostro ma una «criatura muy bella», e proprio su questo modello, alla fine del XVI secolo, in Spagna già si scrivono diverse 'tragicommedie'. Contemporaneamente, i drammaturghi degli anni Ottanta e, in special modo, i *valencianos*, si dedicano al

recupero della tragedia, da loro ritenuta il mezzo migliore per rinnovare il teatro e smuovere le coscienze soprattutto grazie a un finale infausto. Un'idea, questa dell'inevitabilità del finale tragico, non condivisa proprio da Pinciano, che ammette la possibilità di un finale felice per la tragedia, più apprezzato dal pubblico anche se meno didattico. E proprio questo è il cammino che sceglie Lope: assecondare il "gusto" del pubblico proponendo una tragedia lontana dal modello seneciano, che culminava con finali truculenti finalizzati a suscitare il terrore e con esso la catarsi. Ancora intorno al 1598 Lope scrive *El marqués de Mantua* e *El Duque de Viseo*, due drammi incentrati sul tema dell'abuso di potere che includono l'esibizione di cadaveri e la violenza. Progressivamente, però, la combinazione di comico e tragico sovrappone il conflitto tragico alla struttura della commedia: le «formas renacentistas para una ideología barroca» si fondano su una poetica tragica basata sulla parola, la messa in scena, l'imitazione dell'azione e della vita... La tragedia si scatena a partire dall'intreccio e dal conflitto drammatico, e non più di fronte all'orrore finale. Nasce così una concezione di tragedia tutta spagnola con una convergenza sulla tragicommedia intesa come 'specchio della vita', più adatta ai nuovi gusti del pubblico. Il processo si compirà definitivamente con *El castigo sin venganza*, che Lope farà precedere da un prologo che contiene il manifesto della nuova tragedia 'al estilo español': «advirtiendo que está escrita al estilo español, no por la antigüedad griega y severidad latina, huyendo de las sombras, nuncios y coros, porque el gusto puede mudar los preceptos, como el uso los trajes y el tiempo las costumbres».

In *Bernardo del Carpio y los comienzos de la autopromoción del joven Lope de Vega* (pp. 69-90) Marcella Trambaioli studia una delle maschere letterarie giovanili del drammaturgo, quella di Bernardo del Carpio, da lui scelto, ovviamente, per il cognome in comune. Nelle mani del drammaturgo, il celebre eroe medievale, suo possibile antenato, diventa un mezzo per manifestare le proprie ambizioni di fronte a un pubblico nobile, come accade nel caso de *El casamiento en la muerte* (1595). È proprio questa non tanto velata strategia di autopropaganda ad essere stigmatizzata duramente da Cervantes prima e da Góngora poi. In altre commedie, come ad esempio *Las mocedades de Bernardo del Carpio* (1598-1608), per raggiungere il suo scopo Lope si serve anche di personaggi minori, perfezionando così «una técnica pictórica» che consiste nell'«autorretrato teatral que realiza proyectando a nivel metaliterario sus instancias políticas en varios personajes, tanto principales como secundarios, que a partir del nombre y/o de la función dramática se asimilan a él, en un juego de espejos entre ficción y realidad típicamente barroco» (p. 78). Così accade, ad esempio, con i personaggi di Carpio e Rosales, cronisti regi nella *Tragedia del Rey don Sebastián* (1593-1603) e ne *La Santa Liga* (1595-1603). O in *Los comendadores de Córdoba* dove, oltre a Carpio, troviamo un servo chiamato Diego de Haro: anche la famiglia degli Haro è collegata al secondo cognome di

Lope, dato che era entrata in possesso del marchesato del Carpio nel 1559. Questa stessa strategia autopromozionale è individuabile anche in opere non drammatiche, come accade, per esempio, con l'*Arcadia* (1589), dove appare una statua di Bernardo del Carpio, o ancora ne *La hermosura de Angélica* (1602), dove non mancano riferimenti all'eroe medievale. Tuttavia, come segnala Trambaioli, la manipolazione della figura mitologica Bernardo del Carpio a fini autopromozionali non ebbe successo: dopo tanti attacchi satirici, il Lope maturo non tornerà a proporla, preferendogli altre maschere liriche, come quella dell'ortolano Belardo.

I due contributi seguenti hanno la finalità di descrivere i contesti nei quali Lope matura la sua proposta teatrale: nel primo, *Antes del «Arte nuevo»: génesis y evolución del contexto teórico-teatral del Lope joven* (pp. 119-142), Manuel Pérez Jiménez ripercorre «las etapas de aquel secular proceso de conformación de una dramática o teoría específica sobre el teatro, mostrando los avances y retrocesos de la evolución, así como el punto en que esta se encuentra cuando Lope de Vega formula su propia teoría» (p. 121). Punto di partenza imprescindibile per qualsiasi teoria teatrale sono, ovviamente, la *Poetica* di Aristotele e l'*Arte poetica* di Orazio, che riconoscono l'autonomia del genere teatrale. Tuttavia, tanto in Grecia come poi a Roma, la letteratura viene progressivamente subordinata alla retorica, anche se sono gli studi medievali a segnare il definitivo predominio della grammatica sulla letteratura. Solo nel XII secolo si assiste alla rinascita di una poetica autonoma, dentro la quale si inseriscono le nuove teorie sul dramma. È in questo contesto di rinascita che nel 1256 si traduce per la prima volta in latino il commento di Averroè alla *Poetica* aristotelica (per una versione in castigliano bisognerà aspettare il 1626). E sul modello di Averroè durante il Rinascimento molti altri autori commentano la *Poetica* aristotelica; in questo modo la letteratura va riacquistando la sua autonomia, così come anche la tragedia e la commedia si vanno profilando come generi indipendenti. Se in Italia si ha una prima poetica con Marco Girolamo Vida già nel 1527, in Spagna bisognerà aspettare il già citato Pinciano con la sua *Philosophia antiqua poetica* nel 1596, cui seguirà Luis Alfonso de Carvallo con il *Cisne de Apolo* nel 1602. All'inizio della sua carriera come drammaturgo, quindi, il giovane Lope deve fare i conti con un concetto di teatro ancora legato alla tradizione classica e completamente estraneo alla pratica scenica concreta: proprio la rivalutazione del teatro come spettacolo sarà una delle rivendicazioni più forti del Fénix de los Ingenios.

Da parte sua, Jesús Cañas Murillo approfondisce *Texto y contexto en el «Arte nuevo» de Lope de Vega* (pp. 91-118). Lo studioso – senza indicarlo – ripropone qui un saggio già pubblicato in *Analecta Malacitana*, XXXV, 1-2 (2012), pp. 37-60, nel quale interpreta alcuni aspetti problematici del trattatello lopianò (la costante presenza del *yo*, i continui cambiamenti di tono, la struttura sbilanciata, etc.) come frutto di condizionamenti esterni al testo. Infatti, Lope scrive l'*Arte nuevo* su sollecitazione dell'Accademia de

Madrid della quale faceva parte, e di cui segue le modalità di presentazione dei testi. Oltre al vincolo rappresentato dall'ambiente accademico, per la stesura del trattatello Lope deve fare i conti con un secondo contesto, quello delle persistenti polemiche sulla concezione della commedia legate al 'tradimento' della precettistica classica e alla mescolanza dei generi. Pertanto, in quanto discorso accademico l'*Arte nuevo* presenta caratteri di forte oralità; in quanto testo polemico sul teatro, aderisce al modello dell'epistola oraziana. Per quanto riguarda il titolo del trattatello, Cañas Murillo riprende le considerazioni formulate da John G. Weiger nel 1981, secondo il quale l'aggettivo *nuevo* non farebbe riferimento alla novità dei contenuti ma all'aggiunta del discorso accademico all'edizione delle *Rimas* del 1609. L'*Arte nuevo*, quindi, è la risposta di Lope al dibattito sul teatro, risposta in cui spiega ai suoi colti destinatari gli ingredienti della ricetta della *comedia nueva* concentrando la sua attenzione sui punti più caldi della polemica, ovvero la trasgressione dei classici e l'ibridazione generica.

Il saggio più breve della raccolta è quello di Manuel Cornejo, *Apostillas al espacio dedálico de «El mesón de la Corte» de Lope de Vega* (pp. 143-151). L'opera analizzata da Cornejo, risalente probabilmente agli anni 1588-1595, è una commedia urbana che «transcurre íntegramente en un espacio al mismo tiempo cerrado y público, hospitalario y peligroso de un mesón madrileño» (p. 143). Proprio l'ambivalenza dello spazio (allo stesso tempo infernale e celestiale) fa del *mesón* una vera e propria sineddoche della Corte, dove tutto è possibile. Per questo, anche se personaggi come Blanca considerano il *mesón* un vero covo di intrighi, in realtà quest'ultimo si configura come uno spazio per l'eroticismo e la sensualità, il tutto sotto il segno di uno svolgimento fortemente burlesco.

Come già rilevato da Marco Presotto nella sua recensione sull'*Anuario Lope de Vega*, XX (2014), pp. 280-285 (<http://revistes.uab.cat/anuariolopedevega/article/view/v20-presotto/pdf> [2014-05-20]), anche Jesús Menéndez Peláez ripropone qui, senza indicarlo, un articolo intitolato «El santo peregrino: de Lope al teatro jesuítico. *La vida de san Alejo, peregrino en su patria*» (pp. 153-176), sostanzialmente uguale a quello pubblicato su *Archivum*, LX (2010), pp. 213-248. L'articolo appare avulso nel contesto del volume, cui si collega solo grazie a un breve riferimento iniziale a *El peregrino en su patria* di Lope che, come spesso accade nelle opere del teatro gesuitico - considerato un tassello importante nella pedagogia accademica e spirituale dei collegi dell'ordine -, presenta l'allegoria della vita come pellegrinaggio. L'articolo illustra in dettaglio le caratteristiche interne e ideologiche de *La vida de san Alejo, peregrino en su patria*, commedia di stampo agiografico in tre *jornadas* polimetriche attribuita al Padre Diego Calleja. Dall'analisi delle tecniche drammatiche emergono alcune somiglianze con la *comedia nueva* (come, per esempio, la presenza di un triangolo amoroso Alejo-Hermosura divina-María o la presenza di un quadro *costumbrista*) e con la tradizione *romanceril* (la ripresa del tema

della *bella malmaridada* riferita a María, la sposa abbandonata da Alejo). L'opera propone anche molti elementi del teatro agiografico, come i sogni e le visioni, la teatralizzazione della lotta interiore del personaggio come una lotta tra Lucifero, gli angeli e Alejo, o, ancora, il giudizio finale sull'anima del santo.

Héctor Brioso Santos nel suo saggio, il penultimo del volume, torna sulla complessa relazione tra il giovane Lope e il maturo Cervantes negli anni Ottanta (si occupa di *Lope y Cervantes poco antes de 1588 y unas notas a «Las ferias de Madrid»*, pp. 177-202). Brioso, a partire da un ripasso del classico volume di Frolidi su *Lope de Vega y la formación de la comedia* (1968), sottolinea il ruolo giocato da Valencia nello sviluppo del teatro, dai primi *corrales* aperti nel 1584 circa, alla composizione, intorno al 1589, de *El prado de Valencia* di Tárrega, prodromo della *comedia nueva*. Agli anni Ottanta, fase di esperimenti teatrali per entrambi gli scrittori, risale *Las ferias de Madrid*, commedia composta da Lope tra il 1585 e il 1588, in coincidenza con la cosiddetta "prima epoca" del teatro di Cervantes, ben rappresentata da *El trato de Argel*. Se da una parte il confronto tra le due commedie ne rivela la costruzione dell'azione in quadri e non in scene, dall'altra fa emergere la precoce abilità di Lope nel gestire la presenza dei personaggi in scena - Cervantes, invece, preferisce far interagire i suoi personaggi in coppia - e nel lasciare una certa autonomia agli *autores de comedias*, lì dove *El trato* rivela l'intenzione di Cervantes di controllare la messa in scena attraverso didascalie dettagliatissime. Riguardo alla metrica de *Las ferias*, Lope appare già cosciente del significato del cambiamento strofico, ma lo usa ancora in modo immaturo, così come curiosa è la scelta del metro per le scene, ancora lontana da quanto teorizzerà più tardi nell'*Arte nuevo*. Difetti simili sono presenti anche nelle commedie di Cervantes, perché in realtà sono caratteristiche del dramma degli anni Ottanta. Brioso conclude la sua analisi affermando che «Ambos partían de una mezcla de estímulos teatrales, que a Cervantes lo condujo hacia una contradicción entre su classicismo y sus impulsos experimentales y a Lope a una acertada síntesis y a una eficaz táctica de ensayo y error, que lo llevó, a través de numerosos tanteos, a la fama teatral» (p. 193).

Conclude il volume un interessante studio di Veronica Ryjik dedicato a Lope e al canone: *Los misteriosos caminos del canon: una comedia temprana de Lope en Rusia* (pp. 203-220). La commedia cui allude il titolo è *El maestro de danzar*, messa in scena dal regista Vladimir Kantsel nel 1946 a Mosca con un enorme e duraturo successo, testimoniato anche da un adattamento cinematografico del 1952. La studiosa traccia il contesto nel quale si colloca l'evento, cercando di individuare i motivi del trionfo sulla scena russa di un'opera del tutto secondaria nel canone di Lope. Secondo Ryjik, le cause sono da ricercare in una fortunata combinazione di elementi, che vanno dall'ottima qualità della traduzione in russo e dall'altrettanto ottimo adattamento per la scena - improntato a una lettura non ideologica della

commedia, considerata solo come un canto all'amore vero -, all'allestimento proposto da Kantsel, in cui si coniugano costumi, scenografia, musica e coreografie che si sposano appieno con il gusto russo, il tutto unito allo straordinario talento dell'attore protagonista, Vladimir Zeldin.

In conclusione: il volume coordinato da Héctor Brioso Santos e Alexandra Chereches presenta, nella varietà dei suoi contenuti, diversi approcci alla figura e all'opera del giovane Lope de Vega e al teatro anteriore al 1609, offrendoci così nuovi elementi di riflessione sul cammino che ha portato il Lope pre-Lope a trasformarsi nel Lope-Lope che celebra la sua *tragicomedia nueva* nell'*Arte nuevo* del 1609.

