

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI
"L'ORIENTALE"

Dipartimento di Studi Letterari e Linguistici dell'Europa

Augusto Guarino

Lope de Vega e le guerre d'Italia

Estratto da:

Le radici spagnole del teatro moderno europeo

Atti del Convegno di Studi, Napoli 15-16 Maggio 2003

a cura di Gerardo Grossi e Augusto Guarino



Edizioni del Paguro

LOPE DE VEGA E LE GUERRE D'ITALIA

1. La presente rilettura di alcune commedie di Lope de Vega di ambientazione italiana, in particolare di testi che hanno come oggetto le vicende storico-politiche di cui fu protagonista la Spagna nell'Italia meridionale, si inserisce in un mio interesse più ampio per la manifestazione dei fenomeni e dei codici bellici nell'opera del drammaturgo madrileno¹. Il grande sforzo drammaturgico e spettacolare condotto da Lope coinvolge spesso le realtà della guerra, sia come evento della storia remota o recente della Spagna che come manifestazione di un codice di comportamento che è connaturato alla classe nobiliare dominante ma che attraversa praticamente l'intero spettro sociale².

¹Cfr. A. Guarino, *Dicha y desdicha de un rufián lopiano*, in *Orillas. Studi offerti a Giovanni Battista De Cesare*, a cura di Augusto Guarino- Gerardo Grossi, Napoli-Salerno, Istituto Universitario Orientale-Edizioni del Paguro, 2001, pp. 227-239; *L'Italia sulla scena nel teatro spagnolo della seconda metà del Cinquecento. Il caso di "El caballero del milagro" di Lope de Vega*, in *Spagna e Italia attraverso la letteratura del secondo Cinquecento*, a cura di Encarnación Sánchez García-Anna Cerbo-Clara Borrelli, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 2001, pp. 155-171; *Cronaca, ideologia e spettacolo ne "El Brasil Restituido" di Lope de Vega*, in "Cultura Latinoamericana", 5 (2003), pp. 183-197; *Guerra, eserciti e soldati nei drammi cinquecenteschi di Lope de Vega*, in *Guerra e pace nel pensiero del Rinascimento* (Atti del convegno, Chianciano-Pienza, 14-17 luglio 2003), [in corso di pubblicazione].

² Nell'analisi dei testi in oggetto sono debitore dei lavori di Juan Oleza e soprattutto quelli di Teresa Ferrer Valls sulle *comedias genealógicas*, oltre che ad alcuni recenti contributi di Alessandro Cassol sulla rappresentazione letteraria delle figure di soldati, soprattutto Diego García de Paredes: Teresa Ferrer Valls, *Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (I)*, in J. M. Díez Borque (ed.), *Teatro Cortesano en la España de los Austrias*, Cuadernos de Teatro Clásico, 10 (1998), 215-31 e *Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (II): lecturas de la historia*, in R. Castilla Pérez-M. González Dengra (eds.), *Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca Mira de Amescua. La historia y su teatralización* (Granada, del 5 a 7 de noviembre de 1999), Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 13-51; A. Cassol, *La figura de Diego García de Paredes en las comedias de Lope de Vega*, in *Otro Lope no ha de haber*, Firenze, Alinea, 2000, II, 161-180 e Id., *Vita e scrittura: autobiografie di soldati spagnoli del siglo de oro*, Milano, LED, 2000.

Considero inoltre un imprescindibile punto di riferimento, anche in merito a questi specifici drammi, la periodizzazione dell'opera di Lope proposta dai lavori di Juan Oleza,

Le guerre d'Italia appaiono già in alcune commedie precoci di Lope, fortemente debitorici, peraltro, di modi e figure della drammaturgia e della spettacolarità italiane (ad esempio nella rivisitazione di certi meccanismi plautini e nella cristallizzazione in *maschere* regionali di alcuni caratteri), come *El Caballero del milagro* (la cui scrittura risale almeno al periodo 1593-98) e *El rufián Castrucho* (composta intorno al 1598). Si tratta, tuttavia, di semplici accenni sullo sfondo dell'intrigo comico-grottesco, sporadiche allusioni dei personaggi a eventi che potevano aver lasciato una traccia duratura nell'immaginario degli spettatori, come il viaggio di Carlo V in Italia o il Sacco di Roma³.

Un tratto significativo di questi drammi è la disinvolta proiezione sul protagonista di un *carattere* nato in Italia con indubbe connotazioni anti-spagnole, che è quello del "capitano sbruffone"⁴. In un senso più generale, l'ambiente dei soldati spagnoli in Italia è connotato da tratti estremamente degradati: la libidine sfrenata, la passione per il gioco, la brama di arricchimento coinvolgono l'intero esercito e minacciano costantemente di scardinarne il legami di solidarietà e i rapporti gerarchici. Viene inoltre colto, pur nella chiave burlesca, il nesso esistente tra il servizio nell'esercito e la manifesta volontà di ascesa sociale nutrita da una ampia parte della popolazione e consumata anche attraverso il tentativo di aderire, sia pure con una superficiale imitazione, ai valori della casta nobiliare⁵.

Potrebbero sembrare elementi limitati a pochi drammi *prime-*

soprattutto J. Oleza, *La propuesta teatral del primer Lope de Vega*, in AA. VV, *Teatro y prácticas escénicas, II. La comedia*, London, Tamesis Books-Institución Alfonso el Magnánimo, 1986, pp. 251-308 e Id., *Estudio preliminar a Lope de Vega, Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, edición de Donald Mc Grady, Barcelona, Editorial Crítica, 1997, pp. IX-LV.

³ «[CASTRUCHO]: ...para treinta años voy / y he servido desde trece. / Sobre Roma con Borbón/ y en Santángel con el Papa», Lope de Vega, *Comedias*, V, Madrid, Turner, 1994, p. 841.

⁴ Juan Oleza, *Las comedias de pícaro de Lope de Vega: una propuesta de subgénero*, in M. Diago-T. Ferrer (eds.), *Comedias y comediantes*, Valencia, Universitat de València, 1991, 165-188: «son más frecuentes aquellas de tono satírico, en que el soldado español responde al figurón que en las comedias italianas bautizaron como Capitano spagnuolo, bárbaro y fanfarrón».

⁵ Si veda, ad esempio, nel *Caballero del Milagro*, come venga sottolineata l'origine tipicamente spagnola delle velleità del protagonista: «[...] Luzmán salió de España / cosa que a procurar honor esfuerza / y ya sabéis la presunción que tiene / al villano más vil que de allá viene» (p. 157).

rizos, caratterizzati dall'adozione quasi automatica e comunque poco consapevole di stilemi derivati dalla drammaturgia e dalla prassi teatrale italiana. E tuttavia qualcosa di questa rappresentazione deformata, decisamente anti-eroica, degli eventi militari resta anche in drammi successivi, perfino in quelli propriamente definibili *comedias de "hazañas militares"*, anche se caratterizzati da una progressiva messa a punto di formule più complesse e maggiormente adeguate al nuovo contesto teatrale.

I tre testi che analizzeremo, scritti probabilmente in un arco cronologico compreso tra il 1599 e il 1616, affrontano eventi che vanno dalla conquista del Regno di Napoli al Sacco di Roma, cercando di conciliare evidenti obiettivi di esaltazione di figure militari legate alle famiglie nobili contemporanee con l'esigenza di mettere in scena fatti storici di grande rilevanza in un modo che fosse accettabile, sia per la committenza che per il pubblico, oltre che per la censura inquisitoriale. Possiamo anticipare, tuttavia, che in tutti e tre i casi Lope de Vega alla dimensione propriamente storica e pubblica della materia trattata intreccia sempre una serie di vicende che riguardano il sentimento amoroso e l'onore dei protagonisti.

In altri termini, anche in relazione alla drammatizzazione di una materia storica, a strutturare e sorreggere il dramma è comunque una sorta di più o meno articolata e coerente *comedia de enredo*, intessuta di innamoramenti incrociati, gelosie, tradimenti, riconciliazioni, vendette. La sovrapposizione ad eventi storici di una trama riconducibile a una sfera personale, oscillante tra i poli dell'amore e dell'onore, è peraltro una tendenza non solo costante della drammaturgia lopiana ma anche una delle chiavi della riuscita di alcuni dei suoi capolavori; in questo caso, tuttavia, l'interazione tra i motivi "de capa y espada" e la messa in scena di figure e eventi della storia reali si compie con evidente difficoltà e con un effetto *straniante* sulla rappresentazione degli eventi storici e sul senso complessivo del testo.

2. *El blasón de los Chaves de Villalba*, scritto con tutta probabilità nel 1599⁶, è ambientato in Italia nel periodo che va dall'assedio

⁶ Una copia del manoscritto autografo è datata 20 de agosto de 1599, mentre la prima edizione a stampa è compresa nella *Parte X*, (Barcelona, 1618).

di Barletta alla definitiva conquista del regno di Napoli da parte del Gran Capitano⁷. Il riavvicinamento tra Spagna e Francia avvenuto nell'età di scrittura del dramma induce Lope a ribattezzare i francesi come *albanesi* e Luigi XI come Dionís XI, anche se poi curiosamente gli altri personaggi conservano i loro nomi originali.

L'obiettivo apologetico del committente è abbastanza palese nell'inserimento del protagonista Chaves de Villalba in alcuni momenti cruciali del consolidamento della presenza politica della Spagna in Italia, quali le fallite trattative con i francesi per la spartizione del regno di Napoli, il conseguente assedio di Barletta e la vittoria finale delle truppe del Gran Capitano.

Su di una scala già più ampiamente politica, fin dalle prime scene si manifesta la preoccupazione di legittimare, di fronte allo spettatore, le ragioni della sottrazione del regno alla dinastia ara-

⁷ Trattandosi di drammi di non grande diffusione, mi sembra opportuno fornire un riassunto dettagliato di ciascuno di essi, cominciando da *El blasón de los Chaves de Villalba*: Don Juan de Guzmán e Chaves de Villalba si incontrano presso l'accampamento di Barletta alla vigilia della ripartizione dei territori del Regno di Napoli tra Spagna e Albania (Francia). Chaves reca con sé la giovane Bárbara e don Juan il paggio Dorotea (che in realtà è la sua amante Dorotea che lo segue travestito). Don Juan resta impressionato da Bárbara, mentre Dorotea si innamora di Chaves. La trattativa tra Namours e Aubení, che rappresentano l'Albania (Francia) e il Gran Capitán fallisce e gli "albanesi" assediano gli spagnoli. Chaves affida Bárbara a don Juan de Guzmán per farla fuggire dalla città, ma quest'ultimo ha in animo di sottrargliela, dirigendosi verso Ostia. Il primo atto termina con un sonetto sull'amore recitato da Chaves.

A Barletta Chaves si chiede perché don Juan, ormai assente da vari giorni, non torni; Dorotea gli rivela il tradimento ordito ai suoi danni. Chaves chiede allora il permesso di allontanarsi da Barletta, con Dorotea e il servo Toledo. Al campo degli albanesi, l'ufficiale Adolfo racconta della sfida tra i due eserciti, mentre sopraggiunge Chaves, il quale, per superare le linee nemiche, dà in pegno il ritratto di Bárbara. A dirigere la resistenza di Barletta è Isabella d'Aragona, figlia di Alfonso II. Bárbara, giunta a Roma con don Juan, resiste alle sue avances. Il tedesco Aspramonte, accorso all'alterco tra i due, difende Bárbara e ferisce gravemente don Juan. Bárbara va via con il tedesco e gli racconta la sua storia. Anche Chaves, con i suoi accompagnatori, giunge a Roma, mentre arriva notizia che il Gran Capitano sta conquistando Napoli. Aspramonte lancia una sfida agli spagnoli, che Chaves, alla fine del II atto, decide di accettare.

Adolfo, arrivato a Roma, mostra a Bárbara il ritratto che Chaves gli aveva dato in pegno e le dà la falsa notizia della sua uccisione. Alla vigilia del duello, Dorotea rivela a Chaves la sua identità e gli narra la propria storia, cioè di come don Juan l'avesse rapita alla vigilia delle nozze e l'avesse portata con sé in Italia. Sopraggiunge anche don Juan, gravemente ferito; Chaves lo accoglie e lo perdona, a condizione che sposi Dorotea. In uno scontro per strada Chaves uccide Adolfo. Nel duello finale Chaves uccide il tedesco, mentre il dramma finisce in tono festoso con l'annuncio dei due matrimoni (Juan-Dorotea e Chaves-Bárbara).

gonese di Napoli consumata dal sovrano spagnolo:

DON JUAN Por sucesión legítima no eran
 Nápoles ni Aragón de don Fadrique,
 que al católico rey darse debieran
 cuando el justo derecho se le aplique.
 CHAVES Que, en fin, ¿con la razón se recuperan?
 DON JUAN Para que la que tiene signifiqué,
 Fernando, el Rey de España, fue sobrino
 de don Alonso, el que a ganarlos vino

(p. 211)

Questa rivendicazione della “naturale” successione del Regno è nondimeno in aperta contraddizione con la rappresentazione che viene data, nelle scene immediatamente successive, della trattativa con i francesi per la divisione dei territori, accettata in principio dagli spagnoli⁸, che fallisce solo a causa delle eccessive pretese e dell'atteggiamento arrogante dei rappresentanti stranieri. Tutto il testo è attraversato dalla rivendicazione del coraggio e della rettitudine degli spagnoli, che trova la sua massima incarnazione nella saggezza misurata del Gran Capitano ma soprattutto (in virtù dell'azione scenica), nell'impetuoso valore di García de Paredes. Si tratta della manifestazione di un valore individuale e naturalmente eccezionale, che però è al tempo stesso la quintessenza di quello che agli occhi degli spettatori doveva apparire un carattere nazionale, quel genio bellicoso e *enamorado*, impulsivo ma *honrado* che contraddistingue gli spagnoli.

L'intero dramma, tuttavia, più che dagli episodi storici, è mosso dal meccanismo della rivalità amorosa tra i due ufficiali spagnoli, incentrata per di più sul classico motivo (in questo caso duplicato) della fanciulla sedotta dal soldato che lo segue anche nelle campagne militari, eventualmente travestita da uomo.

L'insieme degli eventi bellici finisce quasi per apparire come un pretesto per risolvere la rivalità che si instaura tra i due uomini. L'assedio di Barletta, ad esempio, dà a Juan l'occasione per

⁸ Si veda quanto dichiara al duca di Namurs lo stesso Gran Capitán: “pues ha llegado el último combate / que a la conquista que este reino hacemos, / de dividirlo es justo que se trate” (p. 220).

fuggire dalla città con Bárbara, ma non appare nel dramma se non nella situazione comica dell'incontro di García de Paredes con il ridicolo soldato "albanese" Alfonso, che lo lascia attraversare il campo nemico accontentandosi di ottenere in cambio solo il ritratto della donna amata dallo spagnolo. Lo scioglimento della vicenda, inoltre, è propiziato dallo *spostamento* su un soggetto esterno (il soldato tedesco Aspramonte) del conflitto di amore e onore originatosi tra i due spagnoli: in un primo momento Aspramonte, in un impeto di cavalleria, salva Bárbara dalle *avances* di don Juan, ferendolo gravemente (e divenendo quindi una sorta di *aiutante* del protagonista); subito dopo, nello sfidare l'onore di tutti gli spagnoli (e trasformandosi dunque in un *antagonista*) è oggetto dell'aggressività di Chaves, il quale può dunque perdonare don Juan per il tradimento orchestrato ai suoi danni.

La circostanza della sfida (motivata solo dal carattere vanaglorioso e primitivo del personaggio) così come il suo stesso nome, tendono a sottrarre la vicenda a qualsiasi verosimile storico per tentare di ammantarla di un alone cavalleresco, come suggeriscono anche le *acotaciones* che accompagnano lo scontro finale:

Acompañamiento, caja y padrino; Aspramonte detrás, y un paje con rodela, en que traiga por divisa un hombre con un monte a cuestras y un león a los pies, y por letra: "Esto puedo" (p. 296)

Chaves con acompañamiento; Dorotea con una rodela, en que traiga por divisa un cordero que degüella un dragón; Toledo, las armas; don Juan, padrino, y doña Bárbara, en hábito de hombre, con un rebozo, y por letra "Esto espero" (p. 297).

Caladas las celadas, combaten de martillo dos veces o tres, o sean hachas de armas, y luego espadas, hasta que caiga el alemán (p. 299).

L'intento di Lope in questo dramma sembra essere quello di raffigurare le guerre d'Italia come uno sfondo remoto e quasi fiabesco su cui far risaltare la figura eroica, quasi archetipica, di uno degli antenati del probabile committente illustre.

3. Una maggiore complessità e soprattutto una maggiore ampiezza storica si riscontrano nel quasi contemporaneo *La contienda de*

Diego García de Paredes y el capitán Juan de Urbina (datato, nella copia del manoscritto pervenutaci, 15 febbraio 1600)⁹.

Il dramma, ripercorrendo le imprese del leggendario soldato

⁹Per il testo della commedia mi riferisco a quello contenuto in Lope de Vega, *Comedias*, VII, Madrid, Turner, 1994, pp. 1-95.

Anche in questo caso, fornisco un riassunto della commedia: Per le strade di Roma i soldati spagnoli, tra i quali Diego García de Paredes e Juan de Urbina, si divertono a sottrarre i mantelli ai passanti. Clarinda, abbandonata dal suo accompagnatore Fulvio, fuggito all'assalto degli spagnoli, si offre a colui che le farà i migliori complimenti. García de Paredes, che le lancia parole di disprezzo, vince la gara. Alcuni sbirri intimano agli spagnoli di consegnare le armi, ma questi reagiscono e ne feriscono uno. Arriva notizia della rivolta di Montefiascone. García de Paredes e Juan de Urbina servono nella guardia papale. Mentre i due giocano a "tirar la barra" il cavaliere Tansilo li sfida. Vengono alle mani e Paredes uccide due uomini. García de Paredes viene nominato capitano della spedizione contro i rivoltosi di Montefiascone. Clarinda si offre di essere la sua amante, cosa che Paredes accetta dopo aver dettato alcune condizioni che preservino la sua libertà di soldato. Juan de Urbina mette nuovamente in fuga Fulvio. Giunge il Gran Capitán, venuto in soccorso del Duca di Urbino. Paredes è tornato a Roma dopo avere riconquistato Montefiascone. Le sue imprese suscitano l'invidia del capitano Cesare Fabrizio, il quale lo offende e lo sfida a duello, risultandone ucciso. Al tentativo di arrestarlo, Paredes uccide una guardia e fugge.

All'accampamento di Pavia, il soldato Zamodio riassume per il compagno Pizarro gli eventi che sono accaduti negli anni trascorsi dall'uccisione di Fabrizio (1505). García de Paredes, dopo l'omicidio, è passato, con il Gran Capitano, al servizio del duca di Urbino, e ha partecipato con lui alla presa di Napoli, alle battaglie di Barletta e di Cerignola e a quella di Lodi. Infine è accorso a Pavia in aiuto al Marchese di Pescara Ferrante D'Avalos. Proprio a Pavia, all'offesa del colonnello Salcedo, Urbina reagisce ferendolo, ma viene perdonato da D'Avalos. Il marchese dimostra il proprio valore partecipando personalmente agli scontri. Sopraggiunge a Pavia la napoletana Lucrecia, in cerca di Urbina, per rivelargli che a Napoli sua moglie lo sta tradendo con il proprio marito. Urbina, per mantenere la cosa riservata, uccide la donna. Nel frattempo gli ambasciatori degli stati italiani si riuniscono per concordare di offrire a D'Avalos la corona del Regno di Napoli. Urbina si reca a Napoli, dove uccide l'amante della moglie e, segretamente, la sposa adultera. Il marchese D'Avalos, in un incontro con gli ambasciatori italiani, rifiuta la corona che gli offrono, proclamando la sua fedeltà all'imperatore (cosa che gli viene raccomandata anche per lettera dalla moglie Vittoria Colonna).

Alla morte di D'Avalos (1525), il viceré Hugo de Moncada deve attribuire le armi del defunto. Giunge notizia del sacco di Roma (narrato "en relación"). Pedro, fratello della moglie di Juan de Urbina, cerca di ucciderlo a tradimento facendolo sedurre e narcotizzare da Feliciano, ma Urbina riesce a liberarsi e uccide l'uomo. Hugo de Moncada decide di attribuire le armi del Marchese a García de Paredes, a patto che nessuno lo sfidi a duello e riesca a sconfiggerlo. Juan de Urbina decide di accettare la sfida. García de Paredes e Juan de Urbina si sfidano verbalmente davanti al sepolcro del D'Avalos, facendosi vanto delle proprie imprese e lanciandosi l'un l'altro gravi accuse. Di fronte a questa reciproca svalutazione, il viceré decide di non attribuire le armi, mentre l'autore lascia allo spettatore (al lettore) il compito di decidere a chi attribuire la vittoria.

Diego García de Paredes, peraltro già ampiamente riprese da un'ampia produzione memorialistica¹⁰, copre infatti un arco di tempo che va dalla rivolta della città papale di Montefiascone (1505) al sacco di Roma (1527). Anche in questo caso i grandi eventi storici tendono a restare sullo sfondo, semplicemente evocati dal racconto di qualche personaggio, mentre il motore dell'azione è dato dal solito binomio amore-onore, ma in una forma ancor più frammentaria rispetto allo stesso *Blasón de los Chaves*.

L'esordio della *comedia* immette il lettore in quell'atmosfera para-picaresca che abbiamo visto essere tipica di alcuni testi della produzione del primo Lope: i soldati spagnoli, tra cui García de Paredes e Juan de Urbina, si intrattengono beffeggiando i viandanti romani, sottraendo loro i favori di dame dalla dubbia onorabilità, grazie anche a un valore nelle armi che si traduce in un ostentato senso di superiorità sugli italiani e una sfrontata insofferenza a qualsiasi autorità.

Sia i caratteri che le situazioni sembrano regredire a una drammaturgia elementare ed aneddótica, giocata su motivi farseschi e di sapore folklorico, come quando Clarinda si offre al soldato che saprà farle il più bel complimento (per poi dichiarare vincitore García de Paredes, che è l'unico che l'ha offesa), oppure quando la donna accetta dal protagonista, alla quale si è offerta offerta come amante, una serie di "condizioni" che salvano la libertà dell'uomo. Più che un intento apologetico verso la figura di García de Paredes – come è stato ipotizzato – sembra emergere fin dall'inizio la volontà di mettere in scena un personaggio (per di più raddoppiato dal deuteragonista Juan de Urbina) decisamente iperbolico, nel quale la dimensione eroica non è disgiunta da una componente parodica.

La trama storica si infittisce nel secondo atto, ambientato a Pavia durante le operazioni militari che porteranno alla sconfitta dei francesi e alla cattura del Re Francesco I, alla quale effettivamente prese parte García de Paredes. L'attenzione, tuttavia, si

¹⁰ Per la produzione memorialistica e para-storiografica su Diego García de Paredes, che tra l'altro godette di enorme popolarità nei secoli XVI-XVII, rimando ai già citati lavori di Alessandro Cassol, in particolare: *La figura de Diego García de Paredes...*, op. cit.

sposta sulle imprese di Ferrante D'Avalos, raffigurato come valente condottiero che partecipa direttamente e con indomito coraggio agli assalti. Naturalmente il D'Avalos manifesta il suo apprezzamento per García de Paredes e si mostra indulgente anche quando egli ferisce gravemente in duello il colonnello Salcedo. La lealtà alla corona spagnola, oltre che il valore, di Ferrante D'Avalos è poi esibita al pubblico attraverso la messa in scena di un controverso episodio storico, in cui al marchese viene offerta da una coalizione di potenze italiane la corona del Regno di Napoli. Nella *comedia*, naturalmente, D'Avalos rifiuta sdegnato, proclamando la sua fedeltà all'Imperatore, così come gli viene consigliato (in una lettera che egli legge in scena) anche da sua moglie Vittoria Colonna. Oltre alla suggestione della messa in scena di una figura eroica di un momento cruciale della storia della Spagna, è più che probabile che Lope volesse compiacere una personalità di rilievo della Madrid dell'epoca, quell'Ascanio Colonna che della celebre Vittoria era pronipote (oltre ad avere una sorella dello stesso nome, ricordata tra l'altro anche nella *Dorotea*¹¹).

È ovvio che la trama storico-politica non ha un rapporto diretto con la vicenda di García de Paredes, ma è ancora più rilevante che il successivo sviluppo dell'azione sia incentrato su un personaggio come Juan de Urbina che fino a quel momento si era presentato solo come comprimario. Da Pavia la scena si sposta infatti a Napoli, dove Urbina si reca per vendicare nascostamente l'adulterio di sua moglie. Nonostante la segretezza (oltre che l'effervescenza) dell'uccisione dell'adultera e del suo amante, un fratello della moglie cerca di vendicarsi dell'omicidio, con un espediente che ci riporta in un ambito *celestinesco*. Il cognato assolda infatti una cortigiana per sedurre Urbina e narcotizzarlo; anche in questo caso il coraggio e la forza bruta del soldato, che cede alla

¹¹ Lope de Vega nella *Dorotea* evoca il matrimonio di Vittoria Colonna, figlia di Marco Antonio, con il Conte di Melgar, avvenuto nel 1587: «tengo que llevar un epigrama que he escrito a los felicísimos casamientos de la excelentísima señora doña Vitoria Colona y el Conde de Melgar»; poco più avanti viene menzionato anche il fratello Ascanio: «el ilustrísimo cardenal Ascanio Colona, su hermano, estudiando en Alcalá, favorecía los ingenios y estimaba mi ignorancia» (*La Dorotea*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 440 e 441).

seduzione della donna ma riesce a liberarsi grazie alla sua forza erculea, lo sottraggono alla sanzione per i suoi delitti.

È in questo contesto degradato, nel quale lo spettatore non può che avere un'immagine quantomeno ambivalente dei due protagonisti, che avviene il loro scontro finale per l'attribuzione delle armi di Ferrante D'Avalos (tra l'altro, con un certo sfasamento cronologico, visto che la morte del marchese avviene nel 1625, mentre nel dramma, prima della disfida, si narra en *relación* il sacco di Roma del 1527).

Analogamente al dramma precedente, il testo si conclude con un duello, ma tuttavia in questo caso siamo lontani anche dall'alone brutalmente cavalleresco del *Blasón*. I due eroi di tante imprese militari (che tra l'altro in scena sono state tutt'al più raccontate da qualche personaggio) ingaggiano una contesa puramente verbale, in cui ciascuno dei due cerca di vantare le proprie prodezze ma soprattutto di diffamare l'altro. Di fronte a questa reciproca svalutazione i giudici della contesa, allibiti, decidono di non assegnare il trofeo in palio, lasciando allo spettatore (e al lettore) il compito di emettere un verdetto definitivo:

MARQUÉS DEL VASTO	¿Qué os parece señores? Uno a uno decid los votos.
DON HUGO	Mejor es que a voces se digan.
TODOS	¡Que no se den las armas a ninguno!
MARQUÉS DEL VASTO	Pues tú mismo, Marqués, las armas goces y si fuera mejor darlas a alguno, juzgue el senado cuál de estos feroces; que, dando fin, su autor no determina si serán de Paredes o de Urbina.

(p. 95)

La tenzone – che, va ricordato, dà il titolo all'opera – non solo non ha un vincitore ma si consuma in uno scambio di accuse che non può che screditare l'immagine eroica dei due contendenti (ridotti allo status quasi animalesco di “feroces”) e conseguentemente delle virtù guerresche che essi incarnerebbero.

4. L'altro testo ambientato nello stesso periodo, *Las cuentas del*

Gran Capitán, presenta una trattazione della materia storica e un'articolazione drammatica sostanzialmente diverse¹². Pubbli-

¹² Anche nel caso di *Las cuentas del Gran Capitán* mi sembra il caso di dare un riassunto abbastanza dettagliato dell'opera. La scena si apre a Napoli, nei primi anni del Cinquecento. Pompeya e Julia, sono innamorate dei giovani Fabricio Ursino (Julia) e Juan de Córdoba, nipote del Gran Capitano (Pompeya). Tra i due giovani, nel corteggiare le dame, nasce una contesa su quale delle rispettive nazioni eccella nelle lettere e nelle armi, che termina con una sfida a duello, ma le ragazze impediscono ai due uomini di battersi. García de Paredes si reca a salutare il Gran Capitán, informandolo delle maldicenze su di lui che sono arrivate al sovrano (interesse personale nella gestione del vicereame, accordo segreto con l'Arciduca d'Austria, ecc.). Il Capitano accusa il dignitario Espinelo di mandare in Castiglia informazioni menzognere, ma di fronte alla volontà di Paredes di punire il calunniatore raccomanda di avere pazienza. A Juan arriva un biglietto di sfida di Fabrizio, che lo invita a recarsi al fiume accompagnato da un secondo; il giovane cerca di tenere segreto il duello ma García de Paredes capisce di cosa si tratta e ne informa lo zio. Julia e Pompeya passeggiano lungo il fiume, quando sopraggiunge Juan e, subito dopo, Paredes e il Capitano. Juan teme che gli ostacolino il duello e sale su una barca, ma il Gran Capitano lo raggiunge e gli rimprovera di non averlo informato. Letto il messaggio di sfida, si offre di fargli da secondo. Nutre il dubbio che il nipote volesse approfittare della presenza delle dame per evitare lo scontro, e quindi, vergognandosi della sua codardia, decide di ucciderlo facendo affondare la barca. Nel frattempo arrivano Fabrizio e Espinelo. Sopraggiunge don Gonzalo, bagnato, affermando che nella traversata la barca si è rovesciata e che il nipote è annegato, ma di voler ingaggiare da solo il duello; i due rifiutano, dichiarandosi sottomessi alla sua fama e alla sua autorità. Don Gonzalo va via, lasciando attoniti i due avversari, i quali raddoppiano il loro stupore nel vedere uscire dall'acqua don Juan, che è riuscito a salvarsi a nuoto, il quale costringe i due a combattere.

Alla corte di Spagna Fernando il Cattolico e il suo Almirante discutono delle preoccupazioni per una successione del regno di Napoli che escluda Felipe I e il figlio Carlos, oltre che delle accuse a don Gonzalo Fernández di essersi segretamente accordato con l'Arciduca d'Austria. Fernando esprime la volontà di imprigionare il Gran Capitano e, alle proteste dell'Almirante, svela che il suo vero proposito è promuoverlo a Gran Maestro dell'ordine di Santiago. A Napoli, don Gonzalo racconta a García de Paredes l'accaduto, ma nel frattempo giunge don Juan, che dichiara di avere ucciso Fabricio e costretto alla fuga Espinelo. Chiede anche conto allo zio del tentativo di annegamento, per il quale egli ammette che si è trattato di una "prueba de tu valor". Arriva un messo dalla Castiglia, con l'ordine di arrestare don Gonzalo. Anche in questo caso, di fronte alla rabbiosa indignazione di Paredes, il Gran Capitano gli raccomanda di essere paziente. Pompeya, nel frattempo, è uscita di notte travestita da uomo per sapere se Juan è stato ucciso, imbattendosi in Paredes e nello stesso giovane. Paredes, che riconosce per primo la donna, dice a Juan che si tratta di un parente di Fabricio. In Spagna il Condestable e l'Almirante commentano la decisione di Fernando di andare a Napoli, accompagnato da un seguito di nobili. Juan e Pompeya, riconosciutisi, si fanno promessa di matrimonio, anche perché don Gonzalo ha consigliato al giovane di fare ritorno in Spagna. Arriva un messo dalla Spagna, con la nomina di don Gonzalo a Gran Maestro di Santiago.

Alla vigilia dell'arrivo di Fernando a Napoli, Julia chiede aiuto ad Alberico per denunciare al re la morte di Fabrizio. García de Paredes, dialogando con don Alvaro Osorio, descrive l'ingresso trionfale di Fernando a Napoli, il quale viene ricevuto nella residenza del

cata nella *Parte XXIII* (1638), risale a un periodo di scrittura incerto¹³. Anche qui c'è una trama di rivalità in amore che contribuisce a muovere la vicenda (con una chiara sovrapposizione tra ruoli e appartenenza nazionale: Juan, nipote del Gran Capitano, come coraggioso *galán* spagnolo, contro lo sleale napoletano Fabricio), ma come sorta di *sub-plot* che riesce realmente a interagire con la storia principale solo in un singolo quanto sorprendente nodo drammatico.

La vicenda posta in primo piano, quella più strettamente politica e che vede come protagonista Gonzalo Fernández de Córdoba, è piuttosto attraversata da un'altra dinamica, quella dell'invidia che porta alla maldicenza e alla temporanea disgrazia dell'eroe. In questo il drammaturgo riprende l'eco delle polemiche e dei sospetti sulla gestione economica e sulle ambizioni politiche del Gran Capitano, ricostruendo anche per lo spettatore il clima di generale incertezza per la successione verificatasi dopo la morte della regina Isabella (la catena di eventi che coinvolgono il matrimonio di Fernando con Germana de Foix, la scomparsa di Felipe el Hermoso, l'interdizione di Juana *La Loca* e la scelta finale di identificare in Carlos il sovrano di tutti i regni iberici, compreso quello di Napoli).

Nel dramma, tuttavia, al di là dell'evocazione di questo ampio scenario, dal punto di vista strettamente storico non appaiono eventi di rilievo, neanche nella forma della narrazione retrospettiva. L'unico elemento di *tensione* di questa trama è data dalle insi-

Gran Capitano. Sopraggiunge Julia, che rimprovera a Juan l'uccisione di Fabrizio davanti a Pompeya (ancora travestita da paggio). Arrivano anche Alberico e Espinelo, che chiede giustizia al re per la morte di Fabricio Ursino. Nel frattempo è arrivato un Contador, per effettuare un controllo della gestione del viceré. Don Juan viene arrestato e portato a Castel Nuovo. Di fronte alla revisione dei conti, don Gonzalo esibisce le spese che ha sostenuto al servizio del Re; il Contador riporta al Re che il Gran Capitano ha speso molto più di quanto ha ricevuto. Don Gonzalo, felice per la sua riconosciuta lealtà, chiede che si scagioni il nipote dalle false accuse. Il re, sentita la testimonianza di Paredes, fa liberare il giovane. Fernando parte trionfalmente per la Spagna, accompagnato dal suo seguito e dal Gran Capitán.

¹³Morley e Breuerton (*Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 441-2) la riconducono al periodo 1614-16 mentre Menéndez Pelayo (*Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Madrid, 1919-27), la considerava un'opera tarda. Traggio le citazioni da *Obras de Lope de Vega*, Madrid, Atlas, 1968 [reimp. di Madrid, RAE, 1900], pp. 177-230.

stenti calunnie sul Capitano, che determinano la parallela visita a Napoli del sovrano e del revisore dei conti, la quale termina con la pubblica assoluzione e l'apoteosi dell'eroe.

Di fronte alla costante maldicenza sulla sua gestione e alla conseguente inchiesta aperta a suo carico, il Gran Capitano reagisce con saggezza e moderazione, dimostrando di essere un governante saggio ed equilibrato oltre che un condottiero di straordinario valore. Gli fa da contrappunto García de Paredes, che anche in questo dramma appare come soldato valoroso ma impulsivo, propenso nel linguaggio e nelle azioni alle reazioni scomposte. Si veda ad esempio come commenta l'arrivo del *contador* incaricato dell'ispezione:

GARCÍA ¿Qué es esto?
 ¿El Rey en cuentas se ha puesto
 por cuatro envidias crueles
 pon quien le ha dado el honor
 y Estado que tiene ya?
 ¿Papeles a buscar va
 quien con su eterno valor
 y el acero de su espada
 le hizo temer del mundo?
 ¿En que bujarrón profundo
 vive aquesta envidia airada?
 (pp. 220-221)¹⁴

Se la caratterizzazione iperbolica di García de Paredes può apparire funzionale a delineare, per contrasto, quella misurata di don Gonzalo, non può che destare stupore la reazione del Gran Capitano in un episodio che coinvolge la sua sfera privata, e che è appunto l'unico vero punto di interazione tra la trama amorosa della rivalità tra Fabricio e don Juan e quella politica.

Di fronte al semplice sospetto che il nipote si sia voluto sottrarre al duello con il rivale in amore, don Gonzalo trama infatti una sua segreta eliminazione, per tenere nascosto il disonore¹⁵. In

¹⁴ Cfr. anche p. 229: «[García] ¡Qué dirán los envidiosos, / dime don Juan, cuando sepan / que con tres Reyes sentado / está Gonzalo en la mesa? / ¡Ah, putos!»

¹⁵ Cfr. p. 193: «[CAPITÁN] Supieras lo que me aguarda / voy a matar un sobrino / voy a dar vida a mi fama».

questo episodio, in cui paradossalmente è García de Paredes ad assumere un atteggiamento cauto e razionale¹⁶, emerge un Gran Capitano certamente ossessionato dall'onore personale e familiare, ma disposto a difenderlo con mezzi più appropriati a un traditore che a un eroe. Il giovane Juan riesce a salvare il proprio onore non grazie all'aiuto dell'illustre zio ma, paradossalmente, *contro* il suo intervento¹⁷. Il che rivela, ancora una volta, che il proposito apologetico, ben evidente anche in questo dramma, segue strade tutt'altro che lineari, in cui il tentativo di armonizzazione dei vari aspetti drammatici e spettacolari giunge a determinare una vera e propria deformazione dei fatti e dei personaggi che si intenderebbero esaltare. Questo dramma, tuttavia, accanto a questo problema più generale, su cui tornerò, di un rapporto non sempre equilibrato del drammaturgo con la materia biografica, con le fonti para-storiografiche, con le esigenze più o meno esplicite della committenza, pone degli interrogativi particolari, sui quali vale la pena di soffermarsi.

Anche se degli indizi concreti sembrerebbero orientare verso una paternità di Lope¹⁸, va ricordato che la *comedia* è compresa in una *Parte* postuma, nella quale oltretutto anche altri drammi sono di dubbia attribuzione¹⁹. L'articolazione drammatica, in par-

¹⁶ Si veda come, a posteriori, ribatta ai sospetti di don Gonzalo: «[CAPITÁN] ¿No me dijiste que estaba / cobarde y descolorido?

[GARCÍA] ¿Y no podía haber sido / que el corazón le apretaba, / de puro valor, el pecho? » (p. 198)

¹⁷ L'elemento più sorprendente di questo episodio è che don Gonzalo, dopo aver eliminato il nipote per il semplice sospetto che volesse sottrarsi al duello, rinuncia a scontrarsi con Fabricio e il suo secondo appena questi fanno appello alla sua autorità di viceré.

¹⁸ I due indizi principali sono l'esaltazione del Gran Capitano, antenato del Duca di Sessa (che ai primi del Seicento è impegnato in una rivendicazione di titoli e privilegi di famiglia) e il fatto che in una lettera allo stesso Lope faccia riferimento a una rappresentazione da parte del capocomico Riquelme di una dramma intitolato *La historia del Gran Capitán* (cfr. *Epistolario de Lope de Vega*, Madrid, RAE, 1935-43, II, p. 218). Non è detto, tuttavia, che si tratti del nostro dramma, e inoltre Lope non si attribuisce la paternità della *comedia* rappresentata da Riquelme.

¹⁹ Tra le altre *comedias* comprese nella Parte XXIII, Morley e Breuerton collocano *Contra valor no hay desdicha* tra quelle di «dudosa o incierta autenticidad» (p. 439), accanto a *Porfiar hasta morir* (pp. 534-5), *El robo de Dina* (pp. 549-550), *El saber puede dañar* (pp. 551-2), e *El saber por no saber* (pp. 550-1), per la quale concludono che «la *comedia* no parece de Lope».

ticolare, non mi pare adeguata al periodo 1614-16 proposto da Morley e Breuerton e tantomeno a quello vagamente *tardo* proposto da Menéndez Pelayo.

Come si è visto, il testo è dotato di scarsa tensione drammatica, presenta una caratterizzazione dei personaggi non sempre coerente, si avvale di procedimenti scenici sprovvisti di una vera funzione azionale (si veda il caso del travestimento da uomo di Pompeya) e soprattutto sembra far retrocedere la struttura drammatica a quella costruzione per “quadri” episodici che era tipica della produzione spagnola degli ultimi due decenni del Cinquecento. Anche altri elementi, quali la non certo brillante versificazione, l’uso del linguaggio in alcuni personaggi (ad esempio, in García de Paredes un turpiloquio forse non più accettabile sulla scena del XVII secolo) e soprattutto l’assenza di un pur minimo embrione di *gracioso*, rendono quantomeno problematica l’attribuzione a Lope. Mi azzarderei a proporre due ipotesi alternative, ossia che *Las cuentas del Gran Capitán* possa essere un testo della prima fase del drammaturgo, eventualmente riadattato in un’epoca successiva all’inizio del suo rapporto con il Duca di Sessa, oppure – semplicemente – che non sia sua ma di uno dei tanti autori minori attivi tra la fine del secolo XVI e i primi decenni del Seicento.

5. Pur considerando l’incertezza sulla attribuzione a Lope dell’ultimo dei tre drammi, è comunque opportuno delineare alcune riflessioni su queste opere imperniate su quelle “hazañas militares” che determinarono la decisiva presenza spagnola in Italia. Se è vero, infatti, che “probablemente el cambio más profundo experimentado en la trayectoria del Fénix a partir de 1599 sea el traslado mayoritario de su dramaturgia, con armas y bagajes, al campo de la historia”²⁰, queste commedie (sia pure dalla prospettiva di un sotto-genere peculiare) mostrano come sia stata problematica l’annessione al territorio teatrale della materia storica.

²⁰ Juan Oleza, *Estudio preliminar a Lope de Vega, Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, edición de D. Mc Grady, *op. cit.*, p. XXVII.

Si ha l'impressione che gli esiti migliori di questa presenza della Storia nel teatro di Lope si manifestano solo dopo un lungo lavoro di affinamento degli strumenti drammaturgici e spettacolari, che avviene con il continuo confronto con la committenza e il pubblico, e sotto la pressione di una sorta di "attualità" del conflitto storico di volta in volta messo in scena. In questo senso, l'Italia non è al centro dell'attenzione nell'età in cui scrive Lope, in quanto non si verificano eventi che ne mettano in questione la legittimità del governo da parte della corona spagnola (si pensi a quanto diversa fosse la situazione per le Fiandre, di cui lo stesso Lope mette in scena le drammatiche rivolte antispagnole)²¹. La frettolosa modifica alla quale Lope sottopone *El blasón de los Chaves de Villalba* è anzi il sintomo che il conflitto con i francesi che aveva dato origine alle guerre d'Italia viene considerato superato. Dal punto di vista della storia nazionale, le guerre d'Italia, al contrario, possono avere un interesse proprio in quanto ricordo di un'epoca ormai remota di imprese eroiche e destinate a restare nella memoria, ma con una distanza che consente di metterne in evidenza anche alcuni aspetti quantomeno ambivalenti. I drammi sulle guerre d'Italia, inoltre, si mostrano abbastanza immaturi e irrisolti anche in rapporto alla materia propriamente genealogica.

Come si è visto, l'intento encomiastico entra in contrasto con la rappresentazione di comportamenti, da parte dei personaggi messi in scena, che sono talvolta tutt'altro che esemplari. È ben probabile, almeno nel caso dei due drammi scritti tra il 1599 e il 1600, che non si fosse ancora istituita tra committenza e drammaturghi quella dinamica di diretta utilizzazione, da parte di alcune famiglie, delle *comedias genealógicas* come elemento di rivendicazione non solo di un'immagine pubblica ma anche di concreti

²¹ In testi di Lope de Vega dedicati alle imprese degli spagnoli nelle Fiandre, come *El asalto de Maastricht* o *Los españoles en Flandes*, si riscontra un atteggiamento di glorificazione dei comandanti e degli ufficiali protagonisti delle battaglie, ma una rappresentazione degli umori delle truppe molto ambivalente e perfino critica.

Su *El asalto de Maastricht*, cfr. V. Hendriks, *Algunos apuntes sobre la historicidad de "El asalto de Maastricht por el Príncipe de Parma"*, in A. Gordon-E. Rugg, *Actas del sexto congreso internacional de hispanistas*, Toronto, Asociación Internacional de Hispanistas, 1980, pp. 376-380.

²² In questo senso, cfr. Teresa Ferrer Valls, *Lope de Vega y la dramatización de la*

diritti nobiliari²². È esattamente la consapevolezza di questo possibile *uso* del fenomeno teatrale, parallelo a quello delle *comedias de santos* nelle cause di beatificazione, a rendere più stretto il rapporto tra drammaturghi e committenti, i quali diventano anche progressivamente più attenti al rispetto non tanto della verità storica (come talvolta proclamarono) ma piuttosto degli interessi in gioco.

L'impressione è che all'inizio del secolo XVII questo processo fosse ancora agli inizi, con un accento ancora posto sulle potenzialità spettacolari insite anche nell'eventuale materia storica e/o genealogica. Solo molto più tardi, in genere in occasione del recupero di questi drammi per la stampa, Lope teorizzerà sulla opportunità di una messa in scena di imprese esemplari, ad esempio nel celebre prologo alla *Campana de Aragón*²³. Come ha opportunamente messo in evidenza Teresa Ferrer, nel caso concreto di *comedias* di argomento genealogico, Lope giunge a scusarsi per la rappresentazione impropria di alcuni eventi reali, di cui la stessa famiglia di nobili committenti si sarebbe lamentata, dichiarando di essersi attenuto, nella scrittura di alcuni drammi, più al genere della "fábula" che a quello della "historia"²⁴.

È questo il caso, a mio avviso, dei drammi sulle guerre d'Italia, in cui sia un certo distanziamento dalla problematica propriamente storica che un rapporto non ancora istituzionalizzato con la committenza nobile conducono a un approccio *costumbrista*

materia genealógica (I), op.cit, ma anche, a proposito di *El arauco domado*, V. Dixon, *Lope de Vega, Chile and a propaganda campaign*, in "Bulletin of Hispanic Studies", LXX (1993), pp. 79-95.

²³ Scritta probabilmente nel periodo 1596-1603, *La campana de Aragón* viene pubblicata nella *Parte XVII* solo nel 1622, epoca alla quale con tutta probabilità risale la scrittura del prologo: «La fuerza de las historias representada es tanto mayor que leída, cuanta diferencia se advierte de la verdad a la pintura y del original al retrato; porque en un cuadro están las figuras mudas y en una sola acción las personas y en la comedia hablando y discurriendo, y en diversos efectos por instantes, cuales son los sucesos, guerras, paces, consejos, diferentes estados de la fortuna, mudanzas, prosperidades, declinaciones de reinos y periodos de imperios y monarquías grandes [...] Pues con esto nadie podrá negar que las famosas hazañas o sentencias referidas al vivo con sus personas no sean de grande efecto para renovar la fama desde los teatros a las memorias de la gente, donde los libros lo hacen con más dificultad y espacio» (in Lope de Vega, *Obras selectas*, Madrid, Aguilar, 1974, III, p. 842).

²⁴ Cfr. Teresa Ferrer Valls, *Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (II): lecturas de la historia*, op. cit.

ed episodico della materia prescelta, di cui non si esitano ad accentuare, ai fini spettacolari, aspetti paradossali e finanche voyeristici. Ancora lontano da quella consapevolezza storica che acquisirà progressivamente nei primi decenni del Seicento, e al tempo stesso non ancora vincolato dagli oneri di un *encargo* preciso, Lope in questi drammi tenta di dar vita, nello scenario delle guerre italiane, a delle “*fábulas*” in cui famosi personaggi danno vita a imprese incredibili e avvincenti, anche se non sempre moralmente esemplari.

AUGUSTO GUARINO

Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”