



«EL ABENCERRAJE»

EDIZIONE UTILIZZATA:

Novela del Abencerraje y Jarifa, ed. F. López Estrada, Madrid, Cátedra, 1985⁴.

TRADUZIONE ITALIANA:

L'Abencerraje e la bella Sharifa, trad. A. D'Agostino, Venezia, Marsilio, 1997.

Punto d'incontro di diversi filoni che attraversano la letteratura rinascimentale spagnola, nell'*Abencerraje* si sposano, in ammirevole costruzione letteraria, mondo cristiano e mondo musulmano, azioni guerresche ed episodi amorosi, realtà storica e voluta acronia; il tutto attraverso una elevata espressione letteraria che mira a intrecciare i vari filoni del discorso in una costruzione di alto valore artistico, proiezione armonica delle virtù sottese al racconto. L'episodio dal quale scaturisce la novella non sembra, inizialmente, che una fra le tante scorribande militari che hanno caratterizzato per secoli la vita della frontiera fra i regni cristiani e musulmani nella Spagna medievale: il governatore della piazzaforte di Álora, Rodrigo de Narváez, chiede ai suoi uomini di fare un'incursione oltre il confine. Eppure, si notano subito elementi che puntano decisamente verso uno sviluppo articolato dei fatti. Innanzi tutto, quando il drappello dei cavalieri cristiani incontra in aperta campagna un giovane moro non si verifica la solita lotta fra nemici, bensì uno scontro fra rivali, in grado di riconoscersi a vicenda il valore dimostrato sul campo di battaglia e di provare un reciproco rispetto, che va oltre le leggi belliche, sebbene sia ad esse soggetto. Sarà proprio la tensione fra rispetto e rivalità, sentimento e lealtà, a caratterizzare tutta la novella e ad esaltare le virtù dei suoi protagonisti.

Ed. cit., pp. 106-110.

[...] Ellos respondieron que ordenase, que todos le seguirían. Y nombrando nueve de ellos, los hizo armar; y siendo armados, salieron por una puerta falsa que la fortaleza tenía, por no ser sentidos, porque la fortaleza quedase a buen recado¹. Y yendo por su camino adelante, hallaron otro que se dividía en dos². El alcaide les dijo:

– Ya podría ser que, yendo todos por este camino, se nos fuese la caza por este otro. Vosotros cinco os id por el uno, yo con estos cuatro me iré por el otro³; y si

¹ *a buen recado*: al sicuro.

² Come opportunamente ricorda A. D'Agostino, non bisogna trascurare il significato di questa circostanza dell'inizio dell'episodio, poiché "il sentiero che si biforca è simbolo polisemico, variamente sfruttato dal mito, dal folklore e dalla letteratura" (trad. cit., p. 129, n. 32).

³ Fra le molte virtù che confluiscono nella figura di Rodrigo de Narváez, una delle più singolari è lo spirito democratico che caratterizza il rapporto con i suoi uomini, con i quali si comporta sempre come *primus inter pares* (cfr. A. D'Agostino, pp. 127, 128 e 129, n. 25, 29 e 34, rispettivamente).

acaso los unos toparen enemigos que no basten a vencer, toque uno su cuerno, y a la señal acudirán los otros en su ayuda.

Yendo los cinco escuderos por su camino adelante hablando en diversas cosas, el uno de ellos dijo:

– Teneos, compañeros, que o yo me engaño o viene gente.

Y metiéndose entre una arboleda que junto al camino se hacía, oyeron ruido. Y mirando con más atención, vieron venir por donde ellos iban un gentil moro en un caballo ruano ⁴; él era grande de cuerpo y hermoso de rostro y parecía muy bien a caballo. Traía vestida una marlota ⁵ de carmesí y un albornoz de damasco del mismo color, todo bordado de oro y plata ⁶. Traía el brazo derecho regazado ⁷ y labrada en él una hermosa dama y en la mano una gruesa y hermosa lanza de dos hierros ⁸. Traía una darga ⁹ y cimitarra, y en la cabeza una toca tunecí ¹⁰ que, dándole muchas vueltas por ella, le servía de hermosura y defensa de su persona. En este hábito venía el moro mostrando gentil continente ¹¹, y cantando un cantar que él compuso en la dulce memoria de sus amores, que decía:

Nascido en Granada,
criado en Cártama,
enamorado en Coín,
frontero de Álora ¹².

Aunque a la música faltaba el arte, no faltaba al moro contentamiento; y como traía el corazón enamorado, a todo lo que decía daba buena gracia. Los escuderos, transportados en verle, erraron poco de dejarle pasar, hasta que dieron sobre él ¹³. Él, viéndose salteado, con ánimo gentil volvió por sí y estuvo por ver lo que harían. Luego, de los cinco escuderos, los cuatro se apartaron y el uno le acometió; mas como el moro sabía más de aquel menester, de una lanzada dio con él y con su caballo en el suelo. Visto esto, de los cuatro que quedaban, los tres le acometieron, pareciéndoles muy fuerte; de manera que ya contra el moro eran tres cristianos, que cada uno bastaba para diez moros, y todos juntos no podían con este solo. Allí

⁴ *ruano*: roano, con peli bianchi, rossi e neri mescolati.

⁵ *marlota*: tunica.

⁶ La dettagliata descrizione dell'abito dei protagonisti, già presente nel *Romancero*, è uno dei motivi più diffusi nella *novela morisca*. In questo caso i vistosi colori dell'abito di Abindarráez sono il simbolo anche della passione amorosa, designata dal crèmisi (si veda la ricchissima nota di A. D'Agostino, trad. cit., pp. 129-131, n. 38).

⁷ *regazado*: rimboccato.

⁸ *lanza de dos hierros*: quella che reca una punta su ciascuna delle due estremità.

⁹ *darga*: sorta di scudo (si ricordi l'*adarga* di Don Chisciotte elencata fra le sue armi all'inizio del romanzo).

¹⁰ *toca tunecí*: turbante tunisino.

¹¹ *continente*: portamento.

¹² "La estrofilla no tiene ni medida ni rima. Pudiera ser un cantarcillo topográfico, aprovechado para el caso" (F. López Estrada, ed. cit., p. 108, n. 15). Si avverta che "en el siglo XVI la pronunciación podía ser Cartáma y Alóra" (*ibid.*, p. 109).

¹³ La descrizione della lotta risponde alla *escaramuza*, tecnica bellica sviluppatasi sulla frontiera con il Regno di Granada.

broma” (E.C. Riley, *Introducción* cit., p. 71). All’origine del problema c’è ovviamente la confusione totale fra realtà e finzione, fra storia e mondo cavalleresco. E la connessione fra entrambi i mondi rispecchia un precetto della poetica ampiamente dibattuto nell’opera: quello della verosimiglianza, disatteso nei romanzi cavallereschi. In fondo, la questione coinvolge l’intera struttura del romanzo, dato che quella che viene presentata come realtà, cioè i rapporti fra i vari personaggi e i fatti accaduti non come li vede Don Quijote, ma come li vivono tutti gli altri, finirà per sostituirsi alla letteratura; a un certo punto le avventure di Don Quijote e Sancho, ormai stampate nella prima parte, saranno oggetto infatti dei discorsi di vari personaggi: “dalle proprie e dalle altrui parole i personaggi prendono vita e svolgono il loro bandolo mantenendo il filo della loro esistenza sempre al margine fra finzione e realtà, in un rapporto simbiotico per cui la finzione narrata si fa realtà e la realtà, per esistere, deve essere narrata” (M.C. Ruta, in M. Scaramuzza Vidoni ed., *Rileggere Cervantes*, Milano, LED, 1994, pp. 129-138, a p. 132).

A questo punto è di fondamentale importanza il terzo elemento che emerge, come s’è detto, dalla frase iniziale dell’opera: l’autore. Dapprima la sua presenza è dichiarata e voluta. Eppure, subito dopo si farà per due volte riferimento a “los autores que deste caso escriben”, il che complica la situazione, via via sempre più aggrovigliata: al primo autore se ne aggiunge in I, 9 un secondo, uno storico arabo, Cide Hamete Benengeli. Questi ha redatto un manoscritto che, trovato per caso, dovrà essere tradotto da un *morisco*, che è molto più di un semplice mediatore passivo del testo. Ci saranno poi altre fonti, quali un manoscritto dalla scrittura gotica contenente brani della storia di Don Quijote, decifrato a sua volta da un *académico*. Come ricorda M. Scaramuzza Vidoni, “ricorrere a diverse fonti era una finzione usuale nella tradizione del romanzo cavalleresco. Il gioco dei vari narratori appare però qui esasperato, e per di più si complica ancora allorché passiamo alla seconda Parte, in cui i protagonisti stessi dell’opera, don Quijote e Sancho, si mostrano informati dell’esistenza del libro di Cide Hamete sulle loro avventure” (*Introduzione a Rileggere Cervantes* cit., pp. 7-63, a p. 14). Il gioco di specchi costruito da Cervantes parte dalla parodia per arrivare ancora una volta all’indeterminatezza, all’ambiguità, a quel territorio in cui finzione e realtà storica si fondono, in cui l’immaginazione diventa vita e la realtà non è che l’attuazione di una fra le molte possibilità che offre la letteratura.

En un lugar de la Mancha ², de cuyo nombre no quiero acordarme ³, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero ⁴, adarga antigua ⁵,

² *En un lugar de la Mancha*: l’inizio del romanzo è pieno di risonanze letterarie. Da una parte è un ottonario che coincide con il quinto verso di una *ensaladilla* anonima pubblicata per la prima volta nel 1596 (era comune iniziare capitoli di opere narrative ricorrendo a versi noti); dall’altra rimanda in chiave parodica ai romanzi cavallereschi (la Mancia contro l’esotismo solito della topografia del genere); infine, lo stile fa pensare all’*incipit* delle fiabe, come anche nel *Celoso extremeño* e, all’interno

del *Don Quijote*, di nuovo nel racconto del Cautivo (I, 39); *lugar*: paese. Si ricordi che non si è riusciti ancora a stabilire di quale villaggio si tratti.

³ *de cuyo nombre no quiero acordarme*: il “quiero” qui regge come ausiliare l’infinito, quindi semplicemente ‘non ricordo’.

⁴ *astillero*: rastrelliera, di solito sistemata in un punto visibile della casa, per mostrare ai visitatori le armi ereditate dagli antenati.

⁵ *adarga antigua*: scudo; l’aggettivo sotto-

rocín flaco y galgo corredor ⁶. Una olla de algo más vaca que carnero ⁷, salpicón ⁸ las más noches, duelos y quebrantos ⁹ los sábados, lantejas los viernes, algún palomino de añadidura los domingos, consumían las tres partes ¹⁰ de su hacienda. El resto della concluían sayo de velarte ¹¹, calzas de velludo ¹² para las fiestas, con sus pantuflos ¹³ de lo mesmo, y los días de entresemana se honraba con su vellorí ¹⁴ de lo más fino. Tenía en su casa una ama que pasaba de los cuarenta, y una sobrina que no llegaba a los veinte, y un mozo de campo y plaza, que así ensillaba el rocín como tomaba la podadera. Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años; era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro ¹⁵, gran madrugador y amigo de la caza. Quieren decir ¹⁶ que tenía el sobrenombre de Quijada, o Quesada, que en esto hay alguna diferencia en los autores ¹⁷ que deste caso escriben; aunque, por conjeturas verosímiles, se deja entender que se llamaba Quejana. Pero esto importa poco a nuestro cuento; basta que en la narración dél no se salga un punto de la verdad.

Es, pues, de saber que este sobredicho hidalgo, los ratos que estaba ocioso, que eran los más del año, se daba a leer libros de caballerías, con tanta afición y gusto que olvidó casi de todo punto el ejercicio de la caza y aun la administración de su hacienda. Y llegó a tanto su curiosidad y desatino en esto que vendió muchas

linea il carattere nobile della famiglia di Don Quijote, ma anche il fatto che da tempo non veniva usato.

⁶ In questo sintetico quadro Cervantes riprende gli elementi che caratterizzavano la figura dell'*hidalgo de aldea* così come erano stati fissati dalla tradizione letteraria (si veda il brano qui proposto del *Menosprecio de Corte y Alabanza de Aldea* di A. de Guevara).

⁷ La carne di vacca era più economica.

⁸ *salpicón*: piatto composto da carne trita, tipico delle famiglie umili.

⁹ *duelos y quebrantos*: uova e lardo fritto, ma l'interpretazione non è sicura. A. de la Granja, che ricorda che "desde hace más de dos siglos se discute sobre el recto sentido de los duelos y quebrantos", suggerisce un'altra lettura del sintagma, che "podría apuntar no a un tipo de almuerzo concreto [...], sino, en general, a cualquier sobrante de comida" (in M.G. Profeti ed., *I codici del gusto*, Milano, F. Angeli, 1992, pp. 215-230, a p. 223).

¹⁰ *las tres partes*: i tre quarti.

¹¹ *sayo de velarte*: capo che si portava sotto il mantello, generalmente di colore blu o nero.

¹² *velludo*: velluto.

¹³ *pantuflos*: soprascarpe che si usavano per evitare che si sporcassero le scarpe. Erano proprie degli anziani.

¹⁴ *vellorí*: panno di lana di colore scuro. L'accurata descrizione dell'abbigliamento di

Don Quijote corrisponde a una rappresentazione tipica dell'*hidalgo* di campagna, troppo povero per poter vivere in città, ma abbastanza dotato di mezzi per condurre una vita minimamente agiata in campagna. "El pobre hidalgo que en la aldea alcanza a tener un sayo de paño recio, un capuz cerrado, un sombrero bueno, unos guantes de sobreaño, unos borceguies domingueros y unos pantuflos no rotos, tan hinchado va él a la iglesia con aquellas ropas como irá un señor aforrado de martas" (A. de Guevara, *Menosprecio de Corte y Alabanza de Aldea*, cap. V).

¹⁵ Per questa descrizione del personaggio e per le implicazioni (soprattutto in riferimento alle capacità immaginative di Don Quijote) si tenga presente quanto indicato da J. Huarte de San Juan nel secondo dei brani proposti nell'antologia.

¹⁶ *Quiieren decir*: di nuovo *querer* con valore di ausiliare, dicono, si dice.

¹⁷ Primo accenno alla menzionata pluralità di voci narranti. Si noti come l'autore continui a fornire al lettore dati in apparente contraddizione fra di loro: da una parte, se vari autori se ne sono occupati si spiega il perché del "famoso" del titolo del capitolo; dall'altra, come è possibile questo interesse nei confronti di un personaggio contemporaneo - "no ha mucho tiempo" - e sconosciuto?

hanegas ¹⁸ de tierra de sembradura para comprar libros de caballerías en que leer, y así, llevó a su casa todos cuantos pudo haber dellos; y de todos, ningunos le parecían tan bien como los que compuso el famoso Feliciano de Silva ¹⁹, porque la claridad de su prosa y aquellas enricadas razones suyas le parecían de perlas, y más cuando llegaba a leer aquellos requiebros y cartas de desafíos, donde en muchas partes hallaba escrito: *La razón de la sinrazón que a mi razón se hace, de tal manera mi razón enflaquece, que con razón me quejo de la vuestra fermosura* ²⁰. Y también cuando leía: *... los altos cielos que de vuestra divinidad divinamente con las estrellas os fortifican, y os hacen merecedora del merecimiento que merece la vuestra grandeza*.

Con estas razones ²¹ perdía el pobre caballero el juicio, y desvelábase por entenderlas y desentrañarles el sentido, que no se lo sacara ni las entendiera el mesmo Aristóteles, si resucitara para sólo ello. No estaba muy bien con las heridas que don Belianis ²² daba y recibía, porque se imaginaba que, por grandes maestros ²³ que le hubiesen curado, no dejaría de tener el rostro y todo el cuerpo lleno de cicatrices ²⁴ y señales. Pero, con todo, alababa en su autor aquel acabar su libro con la promesa de aquella inacabable aventura, y muchas veces le vino deseo de tomar la pluma y dalle fin al pie de la letra, como allí se promete ²⁵; y sin duda alguna lo hiciera, y aun saliera con ello, si otros mayores y continuos pensamientos no se lo estorbaran. Tuvo muchas veces competencia con el cura de su lugar - que era hombre docto, graduado en Sigüenza ²⁶ -, sobre cuál había sido mejor caballero: Palmerín de Inglaterra o Amadís de Gaula; mas maese Nicolás, barbero del mesmo pueblo, decía que ninguno llegaba al Caballero del Febo, y que si alguno se le podía comparar, era don Galaor ²⁷, hermano de Amadís de Gaula, porque tenía muy acomodada condición para todo; que no era caballero melindroso, ni tan llorón como su hermano ²⁸, y que en lo de la valentía no le iba en zaga.

¹⁸ *hanegas*: *fanegas*, misura agraria.

¹⁹ *Feliciano de Silva*: autore (1492?-1558?) di una *Segunda Celestina* e di diverse continuazioni dell'*Amadís de Gaula*: *Lisuarte de Grecia* (1514), *Florisel de Niquea*, (1532) ecc. Scrittori come Diego Hurtado de Mendoza avevano già parodiato il suo stile noto per il suo retoricismo.

²⁰ In questo breve campione della scrittura di Silva, Cervantes può fare riferimento sia al cap. 2 del libro III del *Florisel de Niquea*, sia alla scena I della *Segunda Celestina*, dove si possono trovare passi analoghi. Si noti anche *fermosura*, con la grafia antica propria dei romanzi cavallereschi, la cui lingua arcaizzante sarà spesso imitata da Don Quijote.

²¹ *razones*: discorsi, ma anche il sostantivo *razón* al plurale, poiché è apparso in varie occasioni nel passo riportato.

²² *don Belianis*: protagonista del romanzo cavalleresco *Don Belianis de Grecia* (1547-1579), di Jerónimo Fernández.

²³ *maestros*: medici.

²⁴ Per il numero spropositato di ferite ricevute dall'eroe.

²⁵ In effetti, Fernández conclude il suo romanzo chiedendo a chi dovesse trovarne l'originale greco di completarlo.

²⁶ Frase probabilmente non priva di ironia, vista la modesta fama di cui godeva tale Università.

²⁷ *Palmerín ... Galaor*: protagonisti dei più noti romanzi cavallereschi.

²⁸ Era condizione comune degli eroi cavallereschi (ma anche di quelli epici, da Achille al Cid) la manifestazione della tristezza attraverso il pianto. Qui è possibile che Cervantes si riferisca alla reazione di Amadís nel ricevere la

SONETO XIII

Testo colto, di tema mitologico, con una chiusa quasi concettista (come in molti altri sonetti dell'autore: cfr. Antonio Sánchez Romeralo, in *Homenaje a Álvaro Galmés de Fuentes*, Madrid, Gredos, II, 1985, pp. 447-462), il sonetto narra la vicenda di Dafne, trasformata in lauro mentre sfuggiva all'inseguimento amoroso di Apollo. Il mito dafneo, centrale nel *Canzoniere* petrarchesco, è goduto da Garcilaso, più che nelle sue implicazioni letterarie (Apollo dio della poesia, l'alloro simbolo della gloria poetica ...) o biografiche (il bisticcio lauro-Laura), come spettacolo stupefacente. È il momento della metamorfosi della fanciulla, che sarà fissato nei fremiti del marmo da Bernini, a colpire il poeta; egli da un lato riprende direttamente le *Metamorfosi* di Ovidio (I, 548-556), e dall'altro struttura la scena secondo il procedimento classico dell'*ecphrasis* (descrizione) dell'opera d'arte (una struttura che, riprendendo Virgilio e Sannazzaro, si applica specialmente nelle egloghe): si noti infatti (v. 3) il verbo "vi" ('vidi'), che, introducendo il soggetto, personalizza la riflessione astratta della chiusa, focalizzata sulle eterne e sempre rinnovellanti sofferenze dell'innamorato. E si notino anche gli imperfetti, che implicano certo l'azione durativa, ma anche la staticità della fissazione artistica di un attimo fuggente. Fanno riferire con sicurezza il testo al soggiorno partenopeo il gusto mitologico, la preziosità classicheggiante, e i contatti con i vv. 153-168 dell'*Egloga* III (dove il mito dafneo è rappresentato in *ecphrasis*, ed è appunto del periodo napoletano).

A Dafne ya los brazos le crecían
 y en luengos ramos vueltos se mostraban;
 en verdes hojas vi que se tornaban
 los cabellos qu'el oro escurecían:
 5 de áspera corteza se cubrían
 los tiernos miembros que aun bullendo 'staban;
 los blancos pies en tierra se hincaban
 y en torcidas raíces se volvían.
 Aquel que fue la causa de tal daño,
 10 a fuerza de llorar, crecer hacía
 este árbol, que con lágrimas regaba.
 ¡Oh miserable estado, oh mal tamaño,
 que con llorarla crezca cada día
 la causa y la razón por que lloraba!

METRO: sonetto.

² *luengos*: mod. *largos* (quest'ultimo, nell'accezione di 'lungo', era in uso solo dalla fine del XV sec.); *vueltos*: trasformati.

⁴ *el oro escurecían*: rendevano scuro l'oro, perché ne erano più luminosi.

⁶ *bullendo*: palpitando, per la corsa.

¹² *tamaño*: tanto grande (lat. *tam magnus*).

«NOCHE OSCURA»

Con il processo di *vuelta a lo divino* che caratterizza tutta la sua produzione, San Juan fa narrare all'amata (l'anima) l'esperienza dell'incontro con l'amato (Dio), nel vortice passionale dell'unione estatica, vertice dell'esperienza mistica che consentono solo un paziente cammino ascetico e il superamento dei sensi (il silenzio del castello – il corpo – sui cui spalti avviene l'incontro). Come ha studiato M. J. Mancho Duque (*El símbolo de la noche en San Juan de la Cruz*, Salamanca, Universidad, 1982) la notte ha in San Juan tre valori: oscurità, privazione, transito. Qui è il terzo significato quello che prevale. Si noti la gradualità per cui la notte da "oscura" (v. 1) e fonte di paura, diventa "dichosa" (v. 11) e addirittura (v. 22) più amabile dell'alba. Si devono poi cogliere due altri aspetti importanti: quello fra la donna e l'amato (str. 6) è stato il primo incontro, e inoltre è narrato al passato, come esperienza conclusa. Ciò implica il rimpianto segreto per la brevità dell'unione (esperienza temporanea, come i mistici non mancano mai di sottolineare); quindi lo stacco tra esperienza e scrittura. Se in certi casi la produzione testuale (eventualmente orale) del mistico è istantanea rispetto all'esperienza, in San Juan i due momenti sono scissi. Niente di più lontano dalla scrittura automatica dell'esperienza poetica del santo, che ricorre alle istituzioni letterarie (metriche, linguistiche e stilistiche) per esprimere il proprio messaggio, ponendosi agli antipodi dell'apparente caos di certi testi mistici.

Il problema dell'inadeguatezza dei mezzi espressivi, che il mistico non può non avvertire, viene qui superato ricorrendo abbondantemente agli elementi non semantici del linguaggio, che tutte le letture più attente non mancano di sottolineare (cfr. in particolare A. Ruffinatto, *Semiotica ispanica*, Alessandria, Dell'Orso, 1985, pp. 129-149). Si pensi solo alla rima interna e all'allitterazione della *m* alla quinta *lira* ("amado"-"amada"-"amada"-"Amado"-"transformada"), alla ripetizione di "noche" (vv. 21-23) o alla iterazione di un verso esclamativo come "¡o dichosa ventura!" (vv. 3 e 8). Si rilevi anche, segno di un atteggiamento evocativo, più contemplativo che speculativo, l'assenza di verbi reggenti alle *liras* 2, 3 e 5.

En una noche oscura,
con ansias, en amores inflamada,
¡o dichosa uentura!,
salí sin ser notada,

naccia (che identifica con il demonio nella *declaración* in prosa).

¹⁹⁴ *caballería*: il cavallo. Probabilmente l'acquietarsi dei cavalli indica la pacificazione delle passioni, visto che già nell'esegesi biblica medievale il cavallo sfrenato rappresenta gli istinti non controllati.

Metro: *lira*.

² Infiammata ansiosamente d'amore. Nella tradizione lirica spagnola il pl. *amores* indica la proiezione esistenziale dell'amore, mentre il sing. il sentimento.

³ *dichosa*: fortunata.

- 5 estando ya mi casa sosegada.
A oscuras y segura
por la secreta escala, disfracada,
¡o dichosa uentura!,
a oscuras y encelada,
10 estando ya mi casa sosegada.
En la noche dichosa,
en secreto, que nadie me ueya,
ni yo miraua cosa,
sin otra luz y guía
15 sino la que en el corazón ardía.
Aquésta me guíaua
más cierto que la luz del mediodía
adonde me esperaua
quien yo bien me sabía,
20 en parte donde nadie parecía.
¡O noche que guíaste!,
¡o noche, amable más que el aluorada!,
¡o noche que juntaste
Amado con amada,
25 amada en el Amado transformada!
En mi pecho florido,
que entero para él solo se guardaua,
allí quedó dormido,
y yo le regalaua,
30 y el ventalle de cedros ayre daua.
El ayre de la almena,
quando yo sus cabellos esparcía,
con su mano serena
en mi cuello hería,
35 y todos mis sentidos suspendía.
Quedéme y olvidéme,
el rostro recliné sobre el Amado;

²⁵ Eco petrarchesco, dal *Triumphus Cupidinis* (III, 162): "l'amante ne l'amato si trasforme"; il verso italiano aveva già avuto molta fortuna nella lirica spagnola cinquecentesca.

²⁷ *entero*: integro, intatto, in senso pregnante.

²⁹ *regalaua*: allietavo, facevo gioire.

³⁰ *ventalle*: M.L. Bianchi ("Cultura neolatina", XLII, 1982, pp. 265-289), interpreta "ven-

talle" non come sostantivo (ventaglio), raro in castigliano, ma come verbo, e più precisamente come infinito con assimilazione del pronome enclitico; "ventalle" = *ventarle*, 'percepirlo con l'olfatto' (*ventar* è in origine termine del linguaggio venatorio). Quindi: l'annusarlo emanava profumo di cedri. L'amata alluderebbe cioè al profumo che le giungeva dall'amato.

Jornada II

vv. 1542-1604

In una scena precedente don Juan e il Marqués de la Mota si erano rivelati prototipi della nobiltà sivigliana unicamente dedita al vizio e al divertimento il cui comportamento Tirso intende censurare.

In queste scene il *burlador* è pronto a tradire anche il vincolo dell'amicizia, e come unica giustificazione adduce la celebre dichiarazione "el trueque adoro" (v. 1546); è lo stesso Marqués de la Mota peraltro a fornirgli la cappa e a suggerirgli l'identità da simulare per portare a termine un nuovo inganno ai danni di quella che dovrebbe essere una prostituta, ma che in realtà è l'amata dal marchese, che diventa dunque suo malgrado un altro *burlador burlado*. La beffa questa volta assume una dimensione altamente drammatica: sfocerà nell'omicidio di don Gonzalo, che produrrà lo spostamento dall'azione mondana a quella soprannaturale. Il suo onore viene macchiato nel momento stesso in cui viene lesa la reputazione della figlia; e don Gonzalo, ricorrendo al codice a lui proprio, non manca di interpretare l'avvenuta disfatta utilizzando la metafora psicomachica (vv. 1567-1570).

La vittima da sedurre in questa occasione, doña Ana de Ulloa, è l'unica delle conquiste del don Juan tirsiano che, se pur trasformandosi e arrivando a ricoprire addirittura il ruolo della salvatrice – come avviene nella rivisitazione ottocentesca di Zorri-lla –, è diventata una costante nell'elaborazione del mito. I tratti che nella *comedia* tirsiana la distinguono dalle altre vittime sono l'assenza dalla scena e l'incertezza sulla consumazione o meno della burla. Don Juan sarà tuttavia punito anche per questo episodio, perché, come gli ricorderà don Gonzalo, anche l'intenzione costituisce peccato (vv. 2765-2766). Ma nemmeno questa dama nel testo seicentesco viene tratteggiata in modo da essere immune da qualche critica, sorte che l'accomuna, fatta eccezione per don Gonzalo, a tutti i personaggi della *comedia*. Tirso qui affida, infatti, a don Juan il compito di smascherare sia l'imprudenza delle donne che danno appuntamenti notturni, sia la difesa solo apparente dell'*honor*.

CATALINÓN		DON JUAN
	¿Dónde vamos?	El trueque adoro.
DON JUAN		CATALINÓN
Calla, necio, calla agora.		¿Echaste la capa al toro?
Adonde la burla mía		DON JUAN
ejecute.		No, el toro me echó la capa.
CATALINÓN		MOTA
No se escapa	1545	La mujer ha de pensar
nadie de tí.		que soy él.

METRO: vv. 1542-1604 *redondillas* con verso sciolto (v. 1544); vv. 1553-1554 *pareado* di ottonari.

¹⁵⁴⁴ Don Juan specifica che non realizzerà la burla concordata con il marchese ai danni della prostituta.

¹⁵⁴⁷ *capa*: mantello, in particolare quello usato per lidiare il toro. Allusione a Mota, a cui saranno messe le corna, che ha fornito la cappa, come sottolinea don Juan nel verso successivo.

MÚSICOS		
	¡Qué gentil perro!	1550
MOTA		
Esto es acertar por yerro,		
.....		DON JUAN
		¿Quién está aquí?
<i>Cantan</i>		DON GONZALO
<i>El que un bien gozar espera</i>		La barbacana caída
<i>cuanto espera desespera</i>		de la torre de mi honor,
		echaste en tierra, traidor,
<i>Vanse, y dice doña Ana dentro</i>		donde era alcaide, la vida.
		1570
		DON JUAN
		Déjame pasar.
DOÑA ANA		DON GONZALO
¡Falso, no eres el Marqués,	1555	
que me has engañado!		¿Pasar?
DON JUAN		Por la punta desta espada.
	Digo	DON JUAN
que lo soy.		Morirás.
DOÑA ANA		DON GONZALO
	Fiero enemigo,	No importa nada.
mientes, mientes.		DON JUAN
		Mira que te he de matar.
<i>Sale don Gonzalo con la espada desnuda</i>		DON GONZALO
		¡Muere, traidor!
		DON JUAN
DON GONZALO		Desta suerte
	La voz es	1575
de doña Ana la que siento.		muero.
DOÑA ANA		CATALINÓN
¿No hay quien mate este traidor,	1560	Si escapo yo desta,
homicida de mi honor?		no más burlas, no más fiesta.
DON GONZALO		DON GONZALO
¿Hay tan grande atrevimiento?		¡Ay, que me has dado la muerte!
Muerto honor dijo, ¡ay de mí!		DON JUAN
Y es su lengua tan liviana		Tú la vida te quitaste.
que aquí sirve de campana.	1565	DON GONZALO
DOÑA ANA		¿De qué la vida servía?
Matalde.		1580
		DON JUAN
		Huyamos.

¹⁵⁵¹ *acertar por yerro*: trovare la soluzione a un problema grazie a un errore.

¹⁵⁶⁷ *barbacana*: muro basso, vicino al fossato, prima della cinta principale della fortezza.

¹⁵⁷⁰ *vida*: complemento diretto del verbo "echar"; vita che era il guardiano della torre dell'onore, dal momento che l'onore, quando era il caso, andava difeso con la vita stessa.

XIV.
CALDERÓN DE LA BARCA
(1600-1681)

«LA VIDA ES SUEÑO»

EDIZIONE UTILIZZATA:

La vida es sueño, ed. J.M. Ruano de la Haza, Madrid, Castalia, 1994.

TRADUZIONE ITALIANA:

La vita è sogno, trad. D. Puccini, in *Teatro del 'Siglo de Oro'*, Milano, Garzanti, III, 1990.

In un immaginario regno di Polonia Rosaura, travestita da uomo, è alla ricerca del proprio seduttore. Nel suo peregrinare, in compagnia del servo Clarín, giunge in prossimità della torre in cui, fin dalla nascita, è recluso Segismundo per volere del padre, il re Basilio. Da certi vaticini, scienza in cui era edotto, egli aveva infatti saputo che il giovane sarebbe stato il più crudele dei tiranni e che l'avrebbe detronizzato; per questo l'aveva imprigionato, affidandolo alla sorveglianza di Clotaldo. L'incontro con la bella Rosaura, che gli parla con compassionevole bontà, segna profondamente Segismundo, che finirà per innamorarsi di lei. Da questo momento le due vicende procedono, intrecciandosi costantemente. Intanto Basilio, intenzionato ad abdicare in favore dei nipoti (l'infanta Estrella e Astolfo duca di Moscovia), decide di sottoporre il figlio a una prova, prima di privarlo del diritto di successione. Sotto l'effetto di un narcotico, Segismundo viene trasportato a palazzo, e qui ridestatosi manifesta la propria natura violenta e impetuosa, divenendo persino omicida. Ormai certo della verità pronosticata dagli astri, Basilio fa ricondurre, di nuovo nel sonno, Segismundo in carcere. Quando questi si sveglia, in preda allo sconcerto e alla frustrazione, Clotaldo gli spiega che l'avventura a corte non è stata che un sogno. Liberato una seconda volta da una rivolta di popolo che lo acclama re, Segismundo, vittorioso sul campo di battaglia, reprime le proprie pulsioni e perdona il padre. Comportandosi adesso da monarca virtuoso, restituisce la giustizia: sposa così Estrella, e obbliga Astolfo a pagare il proprio debito d'onore concludendo a nozze con Rosaura.

Jornada I
vv. 1-44

Come già riscontrò C. Samonà (*Ippogrifo violento*, Milano, Garzanti, 1990, pp. 19-108), il superbo attacco della *Vida es sueño* racchiude una costellazione di simboli che dal frammento si espandono in tutta l'opera. E difatti le battute iniziali di Rosaura sono state oggetto di molteplici interpretazioni – a volte anche fortemente ideologizzanti –, tese a chiarire quel viluppo di metafore che costituisce l'ossatura del

dramma. Il problema della decifrazione del messaggio coinvolge l'intera struttura dedalea della *Vida es sueño* e si riconnette alla questione dell'originaria fruibilità della commedia da parte del pubblico contemporaneo di Calderón. Di fronte alla virtuale *impasse* che la difficoltà della transcodificazione sembra creare, è necessario ricordare, facendo propria la raccomandazione di F. Rico (*Biblioteca* cit., p. 211), che "più ancora di qualunque altra commedia del Siglo de Oro, *La vida es sueño* bisogna vederla sul palcoscenico (o, se no, sforzarsi di figurarsela sul palcoscenico) e in quella cornice, liberandosi della mentalità del lettore, [...] identificare le componenti primarie, quelle che *tutti* gli spettatori captavano e per le quali in ogni caso incominciava la comprensione e l'apprezzamento dell'opera".

Orbene, la rappresentazione si apriva – così come recita la didascalia – con un cavaliere, un uomo "en hábito de camino", che scendendo per una rampa a scale, simboleggiante una montagna, passava dal *corredor* (galleria) al palcoscenico vero e proprio. Fin dall'esordio *in medias res* il pubblico si trovava avvolto in un turbinio di sorprese ed enigmi. Il cavallerizzo disarcionato tradiva, infatti, negli accenti esacerbati della sua voce femminile, la vera identità del suo essere. Nell'invettiva indirizzata al destriero invisibile – si rammenti che la caduta da cavallo avviene fuori scena – Rosaura si interroga sulla sorte dell'animale e lo immagina precipitare lungo i dirupi. Il binomio "hipogrifo violento" è immagine polivalente, simbolo di sessualità, orgoglio, incontinenza (cfr. A. Valbuena Briones, *Calderón y la comedia nueva*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, pp. 88-105). "Illusione al quadrato" – così lo definisce A. D'Agostino (in S. Carandini ed., *Il valore del falso*, Roma, Bulzoni, 1994, pp. 73-90, a p. 80) –, mostro difforme, l'ippogrifo di aristesca memoria è un coacervo dei quattro elementi primordiali: il fuoco del fulmine, l'aria dell'uccello, l'acqua del pesce e la terra del bruto. I vv. 3-8 sono concepiti sotto il segno della mutilazione: la preposizione *sin* e poi il prefisso *des-* privano l'abnorme creatura delle sue qualità essenziali, preannunciando in una sorta di drammatica *liaison* la condizione di Segismundo, eroe senza libertà.

La particolare immagine equina creata da Calderón rinvia però metaforicamente anche a Rosaura, figura tipicamente barocca, segnata dall'instabilità e dalla confusione. Questo personaggio alberga in sé, secondo V. Bodini (*Segni e simboli nella 'Vida es sueño'*, Bari, Adriatica, 1967, p. 59), il gusto della metamorfosi, il piacere del travestimento, finalizzato all'occultamento della propria personalità. Il v. 6 racchiude, infine, un altro stilema chiave "confuso laberinto", riferito sì al luogo materiale, ossia al paesaggio rupestre in cui precipita il destriero, ma anche evocativo, nelle sue implicazioni mitologiche (il labirinto del Minotauro), di smarrimento, di caos esistenziale. Nell'immagine calderoniana affiora il ricordo del famoso libro scritto da Comenio, e pubblicato nel 1631, *Labirinto del mondo e paradiso del cuore*, in cui prima si perde e poi trova salvezza il viandante cristiano. Nei *pareados* pronunciati da Rosaura si avverte, a partire dal v. 11, una sorta di cesura: l'attenzione della dama travestita si sposta dal cavallo, che l'ha sbalzata di sella, verso se stessa. Il "Que yo" è in rapporto oppositivo con la forma pronominale "tú" impiegata per l'ippogrifo, mentre il futuro "bajaré" indica un'azione che si compie nel presente della dimensione teatrale, in contrasto con il passato remoto ("corriste") e il presente ("te desbocas, te arrastras y despeñas"), riferiti all'antefatto. La compenetrazione umano-naturale si rafforza nella raffigurazione del monte, la cui vetta definita antropomorficamente da Calderón "cabeza enmarañada" (testa arruffata) sembra rimandare ambiguamente allo stesso personaggio femminile.

Rosaura, dunque, avanza nella vallata, che è quella forzosamente breve del palco-

scenico. Al suo fianco si trova Clarín, il *gracioso*. La zotica protesta del servo nei confronti della travestita è per Rico (*Biblioteca* cit., p. 220) espressione del malcontento dell'attore che si vede messo in disparte, lamentandosi del fatto "che nel primo minuto non si sia dato posto alla figura più apprezzata dal grosso del pubblico". Certo è che Calderón, abilissimo tessitore di intrecci, mettendo in scena l'accompagnatore di Rosaura crea un contraltare all'impianto tragico, in grado di attivare un opportuno distanziamento tra sala e illusione drammatica.

Sale en lo alto de un monte Rosaura, en hábito de hombre, de camino, y en representando los primeros versos va bajando.

ROSAURA

Hipogrifo violento,
que corriste parejas con el viento,
¿dónde, rayo sin llama,
pájaro sin matiz, pez sin escama,
y bruto sin instinto 5
natural, al confuso laberinto
de esas desnudas peñas,
te desbocas, te arrastras y despeñas?
¡Quédate en este monte,
donde tengan los brutos su Faetonte, 10
que yo, sin más camino
que el que me dan las leyes del destino,
ciega y desesperada,
bajaré la aspereza enmarañada
de este monte eminente, 15
que arruga el sol el ceño de la frente!
Mal, Polonia, recibes
a un extranjero, pues con sangre escribes
su entrada en tus arenas,
y apenas llega cuando llega a penas. 20
Bien mi suerte lo dice,
mas ¿dónde halló piedad un infelice?

METRO: *pareado* di settenari e endecasillabi.

² *que corriste parejas con el viento*: che hai galoppato a gara con il vento; per l'espressione cfr. p. 448.

¹⁰ *Faetonte*: s'impadronì del carro del Sole, di cui era figlio, ma avvicinandosi troppo alla Terra, tanto da poterla bruciare, venne colpito da un fulmine di Zeus, che lo fece precipitare nell'Eridano (Po).

¹³ Con l'impiego di questi due aggettivi femminili Calderón rivela all'uditorio la vera identità di Rosaura.

¹⁶ *ceño*: cipiglio.

²⁰ *apenas ... a penas*: non appena giunge comincia a soffrire; si noti il bisticcio tra *avverbio* e *sostantivo* preceduto da preposizione.

²² *infelice*: mod. *infeliz*.