

Insomma, se si considera la ricomparsa dei "fantasmi di Algeri" in tante opere di Cervantes, in forme che a un certo punto appaiono piuttosto mitizzate, si può però anche rilevare in lui una graduale liberazione dalle catene della cattività, attraverso meccanismi di *working-off*, elaborazione che porta il soggetto a familiarizzarsi con le ripetute fantasie alienanti e traumatiche, passando dalla dissociazione all'integrazione (p. 242).

La Garcés utilizza qualche scritto sulle conseguenze psicologiche della prigionia nei deportati di Auschwitz, da cui emerge che il trauma, anche se subito in età adulta e in modo almeno parzialmente cosciente, può ricollegarsi a forme di scissione psichica risalenti a difficili esperienze dei primi mesi di vita, riguardanti il rapporto inconscio con l'"oggetto" primario costituito dal corpo materno. L'esperienza del trauma viene così ad essere uno "svelamento della relazione tra l'io e l'altro che nutre, la vera fonte della vita". Abbiamo il rinnovarsi di un senso d'assenza della madre, la mancanza di una funzione materna che medii i bisogni e prevenga un evento catastrofico. La preghiera alla Vergine, nel *Trato de Argel*, evoca e insieme tenta di correggere questo vuoto (p. 162).

Le interpretazioni psicanalitiche generalmente tentano di illuminare l'opera degli autori in base a tratti fissati all'origine della loro personalità e collegati alle primitive esperienze infantili. Ciò però non toglie il peso che possono avere esperienze successive, come un trauma sopravvenuto repentinamente pur già in età adulta.

In ogni caso abbiamo, nell'Opera cervantina, un insistente e vario ritor-

nare di quelli che Françoise Zmantar ha chiamato "los fantasmas de Argel". Certamente – direi – non è possibile far discendere tutta l'ampiezza di temi e moduli dell'Opera di Cervantes dalle ripercussioni di quel trauma cruciale. In ogni caso, anche se fosse stata relativamente controllata a livello conscio, quell'esperienza potrebbe aver richiamato fantasmi risalenti alle primissime fasi dell'infanzia. La catastrofica esperienza della prigionia può essersi inserita con un effetto sommatorio, aggravando o riacutizzando una situazione già tormentata direi quasi costitutivamente da forme di scissione dell'io e fenomeni connessi.

In questo modo il tema del *captive-rio* va anche al di là di una situazione specifica. Può assumere il valore di una metafora di ciò che opprime e perseguita il soggetto, muovendo non solo da eventi esteriori di imprigionamento, ma anche dal fondo oscuro del suo inconscio.

Mariarosa Scaramuzza Vidoni

Lope de Vega, *Peribáñez – Fuenteovejuna*, edición, prólogo y notas de Felipe B. Pedraza Jiménez, Madrid *etc.*, Edaf, 2003 (Biblioteca Edaf n° 58), 308 pp.

Lope de Vega, *Peribáñez e il commendatore di Ocaña*, a cura di Fausta Antonucci, traduzione di Barbara Fiorellino, testo spagnolo a fronte, Milano, Bur, 2003, 417 pp.

*Peribáñez e Fuenteovejuna*, le più celebri *comedias villanescas* di Lope, sono nuovamente pubblicate – prati-

camente in simultanea – in Spagna e Italia: Pedraza Jiménez le edita insieme, mentre Antonucci cura finalmente un'edizione italiana di *Peribáñez*, che, se non è la prima in assoluto (sempre per Rizzoli ne uscì una nel 1965) di certo è la più seria, aggiornata e affidabile.

Accomunate dal carattere espressamente non specialistico, ma allo stesso tempo dal rigore dell'impostazione e dalla completezza dei rispettivi studi introduttivi, le due opere si posizionano su un ottimo standard di divulgazione a livello universitario; contemporaneamente offrono anche al pubblico non qualificato in materia la possibilità di apprezzare appieno la portata poetica e la forza innovatrice di due capolavori non solo del teatro lopesco, ma di tutta la drammaturgia auri-secolare.

Il lavoro di Pedraza è modulato secondo un'angolazione estremamente classica, il cui principale obiettivo è, appunto, quello di presentare ed inquadrare nella maniera più sintetica ed esauriente possibile le due pièces editate. Nel «Prólogo» (pp. 9-55) lo studioso, con un procedimento di progressiva messa a fuoco, fornisce dapprima un breve resoconto sulle vicende biografiche del *Fénix* per poi passare alla loro contestualizzazione nel panorama teatrale spagnolo a cavallo fra cinque e seicento; un conciso capitoletto illustra la traiettoria drammatica di Lope secondo la canonica ripartizione in tre fasi («aprendizaje y formación» – «primera madurez» – «plenitud trágica», marcate dalle due edizioni

del *Peregrino en su patria* in cui Lope fornisce altrettanti elenchi delle sue commedie) e un'altra sezione viene dedicata al sottogenere delle commedie *villanesecas* e *de comendadores*, delle quali si pone in risalto la grande originalità, per non dire unicità, rispetto alla coeva produzione drammatica europea. Seguono gli studi delle due commedie in concreto e, da ultimo, un sguardo conclusivo sulla loro fortuna critica posteriore. Senza nulla togliere alle considerazioni di carattere generale riguardanti Lope e il teatro del suo tempo, che anzi con uno stile particolarmente vivace e accattivante ripropongono allo studente o al lettore comune le principali problematiche relative alla vita e alla produzione del drammaturgo, risultano di speciale interesse le pagine incentrate sull'analisi dei meccanismi delle commedie dell'onore contadino e sul loro effettivo significato politico di «literatura admonitoria», piuttosto che semplicemente «democrática» (per dirla con le parole di Meléndez Pelayo) o addirittura «revolucionaria». Altrettanto apprezzabili le due brevi ma conclusive trattazioni sulle singole opere, che oltre a produrre le indispensabili nozioni su periodo di composizione, fonti, ecc., mettono in luce come, a partire da una stessa formula e dai medesimi presupposti strutturali e argomentali, il genio lopesco abbia prodotto due drammi in fin dei conti molto diversi fra loro tanto nello sviluppo superficiale della trama quanto nel significato profondo.

L'edizione delle commedie si basa sui testi della *Cuarta Parte* (1614) per

*Peribáñez e della Docena Parte* (1619) per *Fuenteovejuna*; pur tenendo debitamente conto delle numerosissime edizioni moderne delle due opere (alcune delle quali già curate dallo stesso Pedraza), l'editore sceglie infatti di riproporsi "de nuevo los problemas que suscitan los textos de Lope". Naturalmente grafia e punteggiatura sono modernizzate secondo i criteri generalmente accettati per questo tipo di pubblicazione, ossia con la sola conservazione dei fenomeni antichi dotati di valore linguistico e fonetico, e non puramente grafico.

L'insieme delle note di commento rifugge intenzionalmente ogni pretesa erudita, benché risulti abbondantemente al di sopra della media se si considera la vocazione dichiaratamente espositiva di questa edizione (pur mancando un vero apparato delle varianti, ad esempio, spesso sono menzionate in nota le lezioni della *princeps* ritenute corrotte o gli emendamenti proposti da altri editori: una prassi non troppo diffusa in omologhe edizioni tascabili pensate per un vasto mercato commerciale o scolastico); emerge comunque nei commenti, al di sopra di ogni altra istanza, la volontà di rendere completamente e immediatamente comprensibile ogni singolo verso delle due commedie: non solo, com'è ovvio, attraverso annotazioni di tipo linguistico, che sono di fatto la maggioranza, ma anche con minime notizie relative a personaggi, miti e luoghi citati oppure inerenti alla rappresentazione stessa, come l'indicazione dei cambi di scena, raramente segnalati nelle didascalie originali.

*Peribáñez e il commendatore di Ocaña* a cura di Fausta Antonucci costituisce, come accennavamo, una possibilità concreta per il lettore italiano non specializzato di avvicinarsi agevolmente a questa commedia: agevolmente non solo per la facile reperibilità del libro e ovviamente per la presenza del testo tradotto, ma anche per gli strumenti messi a disposizione dell'editrice, *in primis* il ricco (ma non gravoso) apparato di commento e l'ampio studio preliminare. Proprio quest'ultimo si configura come un piccolo saggio che, da solo, rappresenta forse il maggiore fra i pregi dell'opera; a tale proposito, è doveroso sottolineare con insistenza come l'indiscutibile taglio divulgativo della pubblicazione si sposi felicemente con l'elevato tenore critico delle cinquantatré densissime pagine dell'«Introduzione», che contengono di fatto un'analisi molto approfondita dell'opera e, inevitabilmente, dei suoi legami con le altre *comedias campesinas* di Lope de Vega.

Dopo aver finemente scandagliato tutti i dati esterni offerti dal titolo originale (*La famosa tragicomedia de Peribáñez y el Comendador de Ocaña*) e aver estratto da essi una prima chiave di lettura dell'opera, sostanzialmente coincidente con quello che doveva essere l'orizzonte di attesa dello spettatore medio dell'epoca, l'autrice passa in rassegna le tematiche cruciali e fondanti del dramma lopesco, sempre collocandole opportunamente nello scenario socio-culturale della Spagna barocca: il motivo dell'onore innanzitutto, con la sua particolare declinazione *a lo villano*; il problema dell'ap-

parente spregiudicatezza del dramma, con la sua rappresentazione del sovvertimento dell'ordine sociale e del nobilicidio da parte di un popolano; di conseguenza i rapporti esistenti fra *Peribáñez*, *Fuenteovejuna* e *El mejor alcalde, el rey*, dal cui esame congiunto emerge chiaramente, ancora una volta, l'ideologia convintamente monarchica sottesa a tutte le commedie contadine lopesche. Secondo Antonucci, tuttavia, "negare la democraticità (intesa nel suo significato più strettamente politico-ideologico) dei drammi lopeschi dell'onore contadino non significa negare che in essi siano presenti elementi di novità e modernità". A partire da questa osservazione si sviluppa una lunga sezione dedicata alla disamina delle caratteristiche che fanno del contadino "degnò" una figura particolarissima e inedita, esclusivamente tipica del paesaggio letterario spagnolo e di fatto inaugurata dal teatro lopesco: alla ricerca dei suoi possibili modelli letterari, ma anche di eventuali radici sociologiche e politiche, Antonucci prende quindi in considerazione altre costituenti fondamentali del dramma, quali il tema dell'amore coniugale contrapposto quello adulterino, entrambi eredi di una lunga tradizione peninsulare ed europea, e soprattutto il tema cardinale dell'abuso di potere e della rottura del patto di vassallaggio da parte del nobile-tiranno. Il personaggio del contadino esemplare (per la prima volta un "vero" contadino, e non un eroe alto-llocato che si crede o si finge plebeo), incarnato in Peribáñez e Casilda, non è direttamente riconducibile ai tipi

convenzionali del campagnolo rozzo e primitivo o del pastore innamorato arcadico, ed è solo parzialmente debitore dei modelli di tirannicidi presenti nella produzione teatrale iberica e nelle stesse opere giovanili di Lope – come puntualmente dimostra l'autrice attraverso l'esame di numerosi precedenti drammatici e letterari. La matrice del respiro di modernità di *Peribáñez* va ricercata pertanto altrove, in una composita serie di fattori fra cui spicca il peculiare approccio di Lope alla storia nazionale e il suo modo di rielaborare artisticamente conflitti reali su un piano che è allo stesso tempo mitico, intrastorico e intensamente moderno.

Lo studio introduttivo si chiude con due capitoli riservati, nell'ordine, alla scottante questione della data di composizione della commedia (anche in questo caso la dovizia dei dettagli discussi va al di là della semplice nota che sarebbe lecito aspettarsi) e all'attento esame della costruzione delle sequenze interne della *pieza*, più una «Brevissima conclusione».

Il testo base scelto per l'edizione è, come sempre, quello della *princeps* (*Cuarta Parte*, 1614), direttamente integrato dalle principali (e comunemente ammesse) correzioni dell'edizione Hartzenbush; gli emendamenti di altri editori e quelli proposti dalla stessa Antonucci sono invece sempre discussi in nota. I criteri di modernizzazione grafica e interpunzione sono quelli consueti; per quanto riguarda il testo a fronte italiano, la traduzione di Barbara Fiorellino, senza ricorrere alla soluzione in prosa, per certi aspetti preferita da alcuni, supera ariosamen-

te il difficile compito di adattare l'andamento musicale del verso spagnolo a quello italiano adattandosi convenientemente alle forme metriche del testo di partenza.

Una bibliografia relativamente corposa, una cronologia schematica di vita e opere di Lope ed una tavola sinottica della versificazione, con ambientazioni delle scene e scansione delle *salidas*, completano ulteriormente la gamma dei materiali critici che corredano l'edizione.

Marco Pannarale

Álvaro Alonso, *La poesía italianista*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2002 (Col. Arcadia de las Letras n°12), 250 pp.

Il saggio, fra gli ultimi apparsi nella collezione di monografie tematiche *Arcadia de las Letras*, si propone di presentare e analizzare una significativa rassegna del *corpus* poetico spagnolo cinquecentesco che, attraverso differenti modalità spesso di carattere mediato e indiretto, si relaziona con l'esperienza lirica petrarchesca e con il petrarchismo italiano. Oltre alla programmatica restrizione cronologica dell'ambito di ricerca, giustificata dal fatto che proprio nel XVI sec. si manifestò più rigogliosamente in tutta Europa la fioritura poetica di stampo italianista, premettiamo subito che come l'autore stesso segnala nella sua «Presentación» restano esclusi dall'indagine tre importanti settori, già studiati in altri volumi della stessa collana: la poesia epica, quella religiosa e l'opera cervantina.

Destinato indubbiamente ad un pubblico preparato, ma non necessariamente specialista, il lavoro di Álvaro Alonso si struttura in dieci agili capitoli a loro volta raggruppabili in due macro-sezioni di cinque capitoli l'una. La prima, più breve, è dotata di un carattere schiettamente introduttivo e preparatorio. Ad un minimo ma utilissimo riepilogo di quello che letterariamente rappresentò il *Canzoniere* segue una veloce carrellata sullo sviluppo del petrarchismo in Italia, dagli immediati epigoni del grande trecentista, al magistero bembiano, al petrarchismo rinascimentale: particolarmente interessante, per lo studioso delle lettere spagnole, il cosiddetto *witty petrarchism*, "petrarchismo ingegnoso" di matrice napoletana (la definizione è di L. Forster) che, in linea di massima contrapposto all'equilibrata *imitatio* spirituale e morale proposta da Bembo, approfondisce ed esaspera le componenti di sorpresa ed effettismo linguistico senz'altro presenti nella scrittura petrarchesca, avvicinandosi così ai modi dell'*agudeza* e del *concepto* che tanta parte occuperanno nella definizione del canone letterario aurisecolare.

Stabilito che il petrarchismo costituisce una sorta di linguaggio comune, un'enciclopedia di convenzioni, immagini e formule per tutti i letterati europei umanisti e rinascimentali, l'autore passa ad esaminare i caratteri fondamentali della poesia italianista *in Spagna*; indipendentemente dai complessi percorsi culturali e geografici che portarono alla commistione della fonte primaria, degli influssi italiani