

TEMPO E SPAZIO NEL TEATRO SPAGNOLO MODERNO

(dal Secolo d'Oro al Novecento)

di Gianfranco Romagnoli

I. Le unità pseudoaristoteliche nella teorica teatrale spagnola

Il teatro spagnolo modernamente inteso (prescindendo cioè dalle sacre rappresentazioni medievali quale l'*Auto de los Reyes Magos*,¹) nasce in quell'irripetibile periodo storico-letterario chiamato *El siglo de oro* che in realtà abbraccia quasi interamente due secoli, il Cinquecento e il Seicento, dal Rinascimento al Barocco.²

E' in questo stesso periodo che i teorici italiani rinascimentali,³ prendendo spunto da alcuni passi presenti nella *Poetica* di Aristotele, elaborano la teoria delle unità di tempo e di luogo, sostenendone la precettività.⁴

Ben diversa è la posizione del teatro spagnolo del secolo d'oro, tanto nell'elaborazione teorica, che si erge come "contraltare" rispetto a quella italiana, quanto nelle opere teatrali. Annota riassuntivamente al riguardo Ruiz Ramón:⁵

¹ Manoscritto incompleto di 147 versi polimetrici della Cattedrale di Toledo. Vedasi F. RUIZ RAMÓN *Historia del teatro Español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Cátedra, Madrid 2011 (XI ed.), pp. 24-26.

² Alcuni teorici fanno risalire il suo inizio addirittura al 1492, ossia data della scoperta dell'America, mentre la maggior parte indica il 1516, data di ascesa al trono di Carlo V: dopo un primo periodo, coincidente con il regno dell'imperatore, questa irripetibile stagione delle lettere, e non solo, si prolunga con un secondo periodo, che parte dal 1555, inizio del regno di Filippo II, per giungere al 1635, data della morte di Lope de Vega. Da allora ha inizio un terzo periodo, che si chiude con la morte di Calderón de la Barca nel 1681, anno indicato unanimemente come data terminale dell'era aurisecolare, anche se i suoi schemi drammaturgici proseguirono ancora ad opera di tardi epigoni sino alla fine del secolo XVII.

³ ROBORTELLO, F.: *In librum Aristotelis de arte poetica explicationes*, Firenze 1548; MAGGI, V.: *In Aristotelis librum de Poetica communes explanationes: Madii vero in eundem librum propriae annotationes*, Venetiis, Valgrisi, 1550 (con Bartolomeo Lombardi); CASTELVETRO, L.: *Poetica d'Aristotele volgarizzata et sposta per Lodouico Casteluetro Steinhofer*, Vienna, 1570.

⁴ In realtà, Aristotele, nel contesto di un paragone tra commedia e tragedia, tratta soltanto dell'unità di azione, che dovrebbe svolgersi nell'arco di una sola giornata «la tragedia cerca il più possibile di stare entro un solo giro del sole o di allontanarsene di poco,» (Arist., *Poet.*.5); affermando più oltre che lo svolgersi dell'azione in un solo luogo comporta che quanto avviene altrove viene solitamente narrato da un personaggio in scena. Nella elaborazione rinascimentale l'unità di azione, insieme a quelle di tempo e di luogo, viene a formare, con asserita forza precettiva, la triade delle cosiddette unità aristoteliche, laddove invece lo Stagirita, che scriveva circa due secoli dopo la morte dei grandi tragediografi greci, più che dettare regole effettuava una ricognizione dell'esistente, esprimendo semmai un apprezzamento estetico per quelle tragedie che si svolgono in un solo giorno e in un unico luogo. Sull'argomento vedasi S. SCONOCCHIA: *Contributo per una storia del teatro greco e latino. A proposito delle cosiddette unità di tempo e di luogo nel teatro greco acaico e classico*, in G. ROMAGNOLI (a cura): *Mito e teatro*, Carlo Saladino Editore, Palermo 2014, pp. 23-63, laddove viene puntualizzato tra l'altro come l'affermazione, da parte, dello Stagirita, che «la tragedia cerca il più possibile di stare entro un solo giro del sole o di allontanarsene di poco, mentre l'epopea è indefinita rispetto al tempo, ed in questo differisce **benché in origine si facesse anche nelle tragedie così come nei poemi epici**» (*Poet.* V 1449b, 12-16)", faccia risaltare la natura meramente ricognitiva del confronto, consentendo di escludere con sicurezza l'interpretazione normativa data a siffatte affermazioni dai teorici rinascimentali italiani.

⁵ RUIZ RAMÓN, F., *Historia* cit., p.132. (la traduzione è mia)..

All'artificiosa precettistica italiana ... gli Spagnoli opposero una precettistica fondamentalmente temporale della vita umana "naturale", fondata sul concetto base della "*comedia nueva*" di libertà della creazione artistica. L'azione del dramma adotta spontaneamente la struttura spazio-temporale della vita umana.

All'origine di questa acuta sintesi dell'illustre storico contemporaneo del teatro, troviamo nel panorama letterario spagnolo, fin dal Cinquecento, opere che affrontano vari temi di teorica drammatica e, tra questi, la questione della pretesa precettività delle cosiddette unità aristoteliche, nonché varie *pièces* teatrali che si confrontano con dette regole assumendo via via posizioni diverse.

a) Per quanto riguarda **il Cinquecento** il teatro spagnolo, pur nell'emergente indirizzarsi a nuovi orizzonti, conserva ancora caratteri tipicamente rinascimentali quali, ad esempio, la presenza in scena di divinità maggiori o minori. In tale contesto, ha grande importanza la *Propalladia* di Bartolomé Torres Naharro, opera pubblicata a Napoli nel 1517 in cui è raccolta la produzione teatrale e poetica di questo Autore. La particolare importanza di questa pubblicazione sotto il profilo teorico, al di là dei testi teatrali in essa contenuti, risiede nel *Prohemio*, che costituisce, al tempo stesso, tanto la più antica teorizzazione sistematica della poetica teatrale spagnola, quanto il primo trattato teorico di precettistica drammatica rinascimentale pubblicato in Europa.⁶

In esso l'Autore, oltre a classificare la commedia nei due generi *a noticia* e *a fantasia* e a dettare varie regole sul numero degli attori, i rapporti con il pubblico e il decoro teatrale, dimostra un'ampia conoscenza della precettistica drammatica greco-latina mantenendo molti dei condizionamenti della commedia latina come, dal punto di vista strutturale, la divisione in cinque atti, che peraltro ribattezza con il nome di *jornadas* (a differenza dell'archetipo *La Celestina* di cui si tratterà più oltre, la cui azione è pure articolata in più giorni, chiamati però ancora *atti*). Si tratta di un'innovazione non soltanto nominale, ma di aperta rottura con la pretesa norma dell'unità di tempo, che postulava l'intero svolgimento dell'azione scenica entro il limite di "un giro di sole" o poco più.

b) Appartengono ai primissimi anni del **Seicento** due opere preludenti, su alcuni temi, alla profonda innovazione della teorica e della prassi drammaturgica che, su impulso di Lope de Vega, si verificherà in quel secolo.

Scritte nel 1605 (e quindi anteriori di un quadriennio alla decisiva opera lopiana *Arte nuevo de hacer comedia en este tiempo* di cui si parlerà diffusamente più avanti), ma pubblicate soltanto nel 1617, sono le *Tablas poéticas* dell'umanista Francisco Cascales, costituite da dieci dialoghi in cui l'Autore cerca di conciliare la poetica di Aristotele con quella di Orazio. In essi viene, tra l'altro, affrontato specificamente il problema dell'unità di tempo che l'Autore, pur schierato a favore

⁶ Ivi, p.20

delle teorie italiane di precettistica rinascimentali, dilata, da una sola giornata o poco più, a un tempo ragionevole per lo svolgimento dell'azione, concedendo a tal fine uno spazio fino a dieci giorni.

c) Immediatamente successiva è l'opera *Ejemplar poético* (1606) del commediografo Juan de la Cueva, costituita da tre lunghe epistole in versi nelle quali l'Autore, come rileva Ignacio Arellano,

...definisce la commedia ed esprime le sue idee sul teatro, allineandosi con i difensori del moderno e dei nuovi gusti, che [tuttavia egli] nella sua creazione non fu capace di realizzare pienamente.⁷

d) Ma l'opera decisiva per una sistemazione teorica delle innovazioni che erano venute gradualmente maturando nell'ambito della impostazione fondamentalmente rinascimentale della drammaturgia spagnola cinquecentesca, è l' *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* di Lope de Vega (1609).

Quest'opera, in endecasillabi non rimati, nasce come discorso pronunciato davanti all'Accademia di Madrid e si ispira, nella forma, al modello dell'epistola poetica di stile oraziano (*Epistula ad Pisones*, più nota con il nome di *Ars poetica*). In essa il grande drammaturgo spagnolo, dopo aver premesso di conoscere la *Poetica* di Aristotele e i suoi commentari italiani classici tra i quali cita espressamente quelli di Robortello e di Castelvetro, afferma di avere composto sei commedie conformi alle unità aristoteliche, ma di sentire ora l'esigenza di discostarsene per interpretare i mutati gusti, sentimenti e valori del pubblico. Pertanto già nel titolo della sua disquisizione, al termine "Arte", riservato ai suoi tempi alle opere teoriche disciplinanti le creazioni teatrali in conformità delle norme classiche, aggiunge l'aggettivo "nuevo" che implica la possibilità di superare queste norme, difese invece da Cervantes (ma talvolta, come vedremo, contravvenute più o meno ampiamente nelle sue opere teatrali, specialmente quelle del periodo postlopiano), nonché da altri autori teatrali tra i quali spicca il classicista Luis de Góngora.

Per quel che riguarda le cosiddette tre unità "aristoteliche" di tempo, di luogo e di azione, Lope de Vega le assume non come verità assolute, ma facendole dipendere dalla verisimiglianza: in particolare quanto all'unità di tempo, dopo avere affermato che l'azione deve svolgersi non necessariamente nella stessa giornata ma nel minor tempo possibile, mantiene la divisione dei testi in *jornadas* già adottata da Torres Naharro, fissandone il numero in tre e limitando l'applicazione della regola dell'unità di tempo esclusivamente all'interno di ciascuna *jornada*. Alla artificiosa precettistica rinascimentale italiana delle unità di tempo e di luogo sostituisce cioè una "precettistica naturale" basata sulla libertà della creazione artistica. Laddove non risulti possibile che un breve arco temporale abbracci l'intera vicenda messa in scena,

⁷ I. ARELLANO. *Historia del teatro español del siglo XVII*, Catedra, Madrid, 2005 (la traduzione è mia).

come ad esempio nelle opere di contenuto storico (e qui cade definitivamente la riserva dei soggetti storici alla sola tragedia sostenuta dalla tradizione classica), suggerisce l'uso degli *entremeses*,⁸ che possono provocare nello spettatore un effetto psicologico atto a fargli accettare con naturalezza che, tra una giornata e l'altra, sia potuto trascorrere un lungo periodo di tempo.

Altre regole innovative trattate nello stesso scritto, oltre alla rilevata infinita varietà di temi e di fonti proposti tra cui la mitologia, riguardano, in particolare la struttura dell'opera teatrale: innanzitutto l'Autore, con l'abbracciare definitivamente il concetto e la terminologia di *tragicomedia* già usati dal de Rojas (vd. *ultra*), propugna l'abbandono della radicale divisione tra i generi delle opere teatrali basata sullo stato sociale dei personaggi - in base al quale era riservato alla tragedia portare sulla scena personaggi importanti - e/o sui contenuti. (ciò che attribuiva alla sola tragedia il poter trattare eventi storici, mentre la commedia doveva trattare di personaggi e temi popolari ed essere a lieto fine). Tale schematismo viene contestato a favore del mescolamento in una stessa opera del comico e del tragico, basato sul principio di libertà artistica e conforme ad un'estetica barocca tendente a valorizzare i forti contrasti, sottolineati altresì con l'uso della polimetria e con frequenti irruzioni del linguaggio popolare in quello colto. Questa presa di posizione risulterà determinante. Questa isvolta si rivelerà di peso determinante, tanto che per tutto il seguito del *Siglo de oro* gli editori abbandoneranno completamente il termine "tragedia" qualificando *comedia*, con l'aggiunta dell'aggettivo convenzionale *famosa*, ogni opera teatrale pubblicata, anche se di contenuto prevalentemente tragico, con l'eccezione soltanto degli *autos sacramentales* e degli *entremeses*.⁹

e) A questa fondamentale opera teorica Ilopiana fa seguito, nel 1616, l'*Apologético de las comedias españolas* di Ricardo del Turia, inserito tra gli scritti introduttivi del volume *Norte de la poesía española*, una raccolta di commedie scritte da diversi drammaturghi valenciani (lo stesso Ricardo del Turia, Francisco Agustín Tárrega, Gaspar de Aguilar e Carlos Boyl). L'apologia, volta a contrastare le critiche al carattere ibrido della *Comedia Nueva*, difende appassionatamente i principi innovativi enunciati da Lope de Vega, adducendo a sostegno anche argomentazioni di carattere più pratico che teorico, quali la diffusione del modello «misto» anche in altri Paesi e la rispondenza del nuovo genere della *tragicomedia* ai mutati gusti del pubblico.

Questa peculiare impostazione della teorica teatrale spagnola influenzerà in modo decisivo la successiva drammaturgia aurisecolare.

⁸ Vedasi nota 9.

⁹ *Autos sacramentales* erano le azioni sceniche sacre in un solo atto rappresentate in strada su appositi carri-palcoscenico. in occasione della festa del *Corpus Christi* e della sua ottava; *entremeses*, come rende evidente il loro stesso nome, erano brevi azioni sceniche inserite negli intervalli tra un atto e l'altro.

2. I. I TESTI TEATRALI

2.1 Teatro rinascimentale: l'archetipo di *La Celestina* - Caratteri generali della nuova drammaturgia spagnola.

Gli albori dell'innovazione, peraltro, si scorgono già nel primo testo spagnolo proto - rinascimentale strutturato in atti e in scene, archetipico del genere teatrale nella letteratura moderna spagnola.¹⁰ Si tratta della *Comedia de Calisto e Melibea* di **Fernando de Rojas**, la cui prima edizione uscì a Burgos nel 1499, in forma anonima. La *pièce*, in origine definita nel titolo *Comedia*, nella nuova edizione del 1502 rimaneggiata e ampliata viene chiamata dall'Autore *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, titolo che evidenzia come il confine tra i generi teatrali tragico e comico, fosse nel teatro spagnolo, sin dai primordi, alquanto sfumato ed incerto, tanto da restare a lungo uno dei caratteri tipici della drammaturgia iberica.¹¹ Successivamente l'opera assunse il titolo definitivo *La Celestina*, con il quale è universalmente noto come capolavoro della letteratura spagnola.

La definizione di *tragicomedia* (genere che, come si è visto, sarà teorizzato nel secolo successivo da Lope de Vega), è motivata dalla presenza in questa archetipica *pièce*, accanto ai due protagonisti nobili, di personaggi popolari tipici della commedia, come intriganti servitori, avide cortigiane e la ruffiana Celestina, con le loro comiche, poco eroiche e spesso oscene vicende eheggianti la commedia latina: prevale tuttavia il contenuto tragico dell'opera che, dopo l'uccisione della stessa Celestina da parte di due servi e l'arresto e decapitazione degli assassini, culmina nella morte accidentale di Calisto e nel suicidio di Melibea.

Confrontando la struttura della *pièce* con il cosiddetto canone aristotelico, è agevole rilevare che la regola dell'unità di tempo non è più osservata: l'azione, infatti, pur se divisa indivisa in "atti" e non in *jornadas*, è diluita in più giorni e notti neppure sempre consecutivi, data la presenza di due interruzioni: la prima di durata indeterminata («*muchos dias*» dopo la prima scena dell'atto primo), la seconda di un mese (tra il quindicesimo e il sedicesimo atto). Siamo dunque ben al di là anche del limite di dieci giorni che sarà concesso dal Cascales per lo svolgimento dell'azione.

Lo stesso dicasi per quanto riguarda l'unità di luogo che qui non è parimenti osservata, in quanto l'azione, pur se ambientata nella stessa non identificata città spagnola (forse Toledo o Salamanca), si svolge con frequenti cambiamenti di scena,

¹⁰ Sulla questione, lungamente dibattuta dalla critica, se si tratti di un testo teatrale o di un romanzo dialogato, rinvio al mio *Il teatro spagnolo fra tragedia e commedia dal Cinquecento al Novecento e la precettistica drammatica greco-latina*, in A. AIARDI e S. SCONOCCHIA (a cura) *Mito e teatro vol. 3*, Carlo Saladino Editore, Palermo 2016, pp. 105-106.

¹¹ Nella produzione teatrale anche di uno stesso autore, anteriore all'innovazione loplana, a ciascun'opera viene attribuita dal drammaturgo la qualificazione di commedia o tragedia, senza che il contenuto, o il genere di soggetto, o il tipo di personaggi o il finale lieto o tragico risultino illuminanti circa il criterio della scelta. Ad esempio, nella *Primera parte de las tragedias y comedias de Ioan de la Cueva*, pubblicata nel 1588 (la seconda parte non uscì mai) talune *pièces* denominate commedie presentano contenuti più tragici rispetto ad altre definite tragedie: Sull'argomento vedasi G. ROMAGNOLI, *Il teatro spagnolo* cit., pp. 107-109.

dal giardino di Melibea alla strada, dalle nobili dimore dei due innamorati alla casa equivoca della vecchia mezzana Celestina.

Scrivo al riguardo Ruiz Ramón:

Rojas crea spazio e tempo ... ogni volta che è necessario, ma secondo una necessità mai arbitraria o capricciosa, bensì interamente connessa con l'azione e il suo svolgimento ... utilizzando lo spazio come luogo ideale, non materiale ... [La] rottura della continuità dell'azione ... [per] un lasso di tempo ... necessario per lo sviluppo verisimile tanto dell'azione quanto dei caratteri ... implica l'esistenza di un tempo implicito, concorrente con il tempo esplicito ...¹²

Altro carattere tipico della drammaturgia spagnola rinvenibile già in questo archetipo è la non conformità alla regola oraziana dei cinque atti, dettata nella *Epistula ad Pisones* più nota come *Ars poetica*:¹³ rispetto al numero di cinque atti, radicato nella drammaturgia classica e costantemente accolto nei trattati di poetica rinascimentale, il testo in esame si presenta decisamente abnorme, anche rispetto ad ogni altra opera teatrale spagnola, e non solo spagnola, di ogni tempo: alla prima stesura in 16 atti della *Comedia*, segue quella della *Tragicomedia* in 21, con 5 nuovi atti aggiunti tra il 14° e il 15 (La critica è divisa sull'attribuzione o meno a de Rojas dell'intera opera, anche se ultimamente sembra prevalere la tesi dell'unico autore).¹⁴

L'importanza, nel quadro delle cosiddette unità aristoteliche, di questa innovazione, poi assunta come già detto da Torres Naharro e dai teorici che lo seguirono, risiede nel fatto che nel teatro spagnolo aurisecolare la regola oraziana risulta strettamente legata alla pretesa precettistica aristotelica, tanto che al deciso abbandono nel Seicento (ma non infrequentemente anche prima) delle unità di tempo e di luogo, corrisponde anche il totale abbandono della suddivisione dei testi in cinque atti, così come, nel Settecento, è simultanea la ricomparsa di entrambi i detti caratteri strutturali del dramma classico.

2.2 Torres Naharro. Il primo esempio di testo dai caratteri indiscutibilmente teatrali in epoca rinascimentale, è la commedia di Bartolomé Torres Naharro *Himenea* (1517), basata su tre atti della *Celestina*. In essa l'Autore osserva la regola oraziana dei cinque atti: invece, quanto al preteso canone aristotelico, ne rende immediatamente palese l'inosservanza il fatto che tali atti vengano definiti per la prima volta *jornadas*, evidenziando così lo svolgimento dell'azione in tempi diversi e solitamente non consecutivi, oltreché in luoghi differenti.

¹² RUIZ RAMÓN, F. *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, pp. 60-63 (la traduzione è mia).

¹³ «*Neve minor neu sit quinto productior actu /fabula*» (Hor, *Ep. ad Pis.*, vv. 186-187).

¹⁴ La difficoltà della messa in scena di un'opera così estesa, che di per sé non giustifica la negazione del suo carattere di opera drammatica (cfr, F.RUIZ RAMÓN, *Historia cit.*, pp 57-59), non ha impedito tentativi anche ben riusciti, come la riduzione di Luigi Squarzina rappresentata al Teatro Stabile di Torino nel 1962.

2.3) Juan de la Cueva Tra il Cinquecento e il Seicento, ma con forti elementi innovativi rispetto alla fondamentale impostazione rinascimentale, si colloca l'opera teatrale di Juan de la Cueva (1543-1612), da considerarsi un anticipatore delle linee della *Comedia nueva* aurisecolare come autore di commedie e tragedie raccolte nel volume *Primera parte de las comedias y tragedias de Ioan de la Cueva* (1588).¹⁵ Tra queste può citarsi come esempio *El infamador*. Rispetto al preteso canone aristotelico, la sua inosservanza anche da parte di questo Autore appare evidente dalla suddivisione dell'azione in *jornadas*, neppure sempre consecutive, il cui numero inoltre, essendo di quattro, si discosta anche dalla regola oraziana dei cinque atti.

3. Il teatro barocco: la *Comedia nueva*

3.1 Lope de Vega. Nel Seicento numerosissimi e spesso ingiustamente misconosciuti commediografi spagnoli scrissero testi teatrali sulla scia dei capiscuola Lope de Vega e Calderón de la Barca, inquadrandosi dapprima in quello che fu denominato ciclo (o scuola) lopianiano e, successivamente nel ciclo calderoniano. Oltre ai nominati capiscuola, di particolare spicco fu Tirso de Molina, ascritto alla scuola calderoniana ma meritevole di un posto a sé stante, che con i caratteri innovativi della sua drammaturgia, completa la trade dei massimi commediografi del Secolo d'oro.¹⁶

Prendiamo ora in esame, sotto il profilo delle unità di tempo e di luogo, una tra le più note *pièces* teatrali del teorico della *Comedia Nueva*, Lope de Vega, e precisamente la commedia *Fuente Ovejuna*, nella quale l'Autore applica pienamente i principi illustrati in *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, contravvenendo clamorosamente alla pretesa precettività delle cosiddette unità aristoteliche.

Innanzitutto, già in calce all'elenco dei personaggi, viene infatti programmaticamente precisato dall'Autore che «l'azione si svolge a Fuente Ovejuna e in altre località».

La commedia, divisa in tre atti, vede intersecarsi due trame (o *intrigas*) diverse.¹⁷ La prima di esse, di carattere storico, che compare già nella scena iniziale della *pièce* pur essendo, nell'economia della stessa, quella secondaria, è ambientata **in Galizia nella residenza del Gran Maestro dell'Ordine di Calatrava**, dove il Commendatore Fernán Gómez, nel quadro della controversia dinastica tra il re del Portogallo Alfonso e Ferdinando di Aragona per la sovranità sulla Castiglia, si è recato per convincere lo stesso Gran Maestro don Rodrigo Téllez Girón a prendere militarmente, con il suo aiuto, Ciudad Real, posta sul passo che unisce Andalusia e

¹⁵ La seconda parte della raccolta non uscì mai. Sul problema dei dubbi criteri usati dall'Autore nella classificazione in tragedie o commedie delle sue opere teatrali, rinvio al mio *Il teatro spagnolo* cit., pp.108-109.

¹⁶ Vedasi in proposito I. ARELLANO, *Historia del teatro español* cit., pp. 139-140.

¹⁷ L'unità di azione, invero, fu nel tempo, interpretata nel senso che l'azione poteva essere multipla, composta cioè da due o tre azioni (azione doppia, azione secondaria ecc.) purché coerentemente integrate (Diego MARÍN, *La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega*, Toronto-México, 1958).

Castiglia e presidiata soltanto dai cittadini e da pochi *hidalgos* seguaci di Isabella e Ferdinando, ciò che renderà facile la vittoria.

La scena si sposta poi, con varie ambientazioni, nel paese di **Fuente Ovejuna**, sede della Commenda di Fernán Gómez, dove comincia a dipanarsi la trama principale della commedia, imperniata sulle prepotenze del Governatore, spesso volte ad oltraggiare le donne del luogo, ciò che, più avanti, porterà i paesani ad ucciderlo.

Un primo notevole *hiatus* temporale risulta già avvenuto dalla scena sesta del primo atto, dove la popolazione di Fuente Ovejuna festeggia il ritorno del Commendatore dopo la conquista di Ciudad Real.

Le successive scene settima e ottava si svolgono nel **palazzo reale di Castiglia**, dove due Assessori di Ciudad Real sono venuti a chiedere aiuto ai sovrani Ferdinando e Isabella, che decidono di reagire immediatamente al colpo di mano subito dalla città inviando contro gli aggressori due compagnie di soldati, comandate rispettivamente dal Gran Maestro dell'Ordine di Santiago e dal Conte di Cabra.

Si torna poi a **Fuente Ovejuna** fino alla scena quattordicesima dell'atto secondo ambientata nella campagna di Ciudad Real, nella quale si registra un altro notevole salto temporale con l'avvenuta vittoria della spedizione degli Aragonesi e dei Castigliani, che induce gli sconfitti Gran Maestro di Calatrava e Commendatore a fuggire per rientrare nelle rispettive sedi.

La scena si sposta nuovamente a **Fuente Ovejuna**, dove gli eventi della trama principale precipitano con l'episodio in cui il Commendatore, accompagnato da soldati armati, interrompe una cerimonia di matrimonio facendo arrestare lo sposo e rapendo la sposa, ciò che porterà alla ribellione del paese indignato per l'oltraggio arrecato e all'uccisione del prepotente signorotto.

Le scene decima e undicesima del terzo atto si svolgono nel **palazzo del re Ferdinando a Toro** dove, mentre il Gran Maestro dell'Ordine di Santiago sta riferendo al sovrano la facile vittoria riportata a Ciudad Real e il saldo presidio ivi installato dal Conte di Cabra, irrompe un soldato ferito che annuncia l'assassinio del Commendatore da parte dei paesani. Udito ciò, il re dispone l'immediato invio di un giudice per indagare e punire i colpevoli. L'inquisitore, trasferitosi a **Fuente Ovejuna**, interroga tutti i paesani sottoponendoli a minacce e torture perché rivelino il nome del responsabile, ma tutti, come preventivamente concordato tra loro, rispondono: "Fuente Ovejuna", a significare che la responsabilità è dell'intero paese.

Dalla scena ventunesima del terzo atto alla fine della *pièce*, l'azione si sposta nuovamente **nella residenza dei sovrani a Tordesilla**, dove il Gran Maestro di Calatrava fa atto di sottomissione ai Re Cattolici. Arriva l'inquisitore che racconta il fallimento della sua missione davanti all'unanime atteggiamento omertoso dei paesani e rimette al re il giudizio sui ribelli, che sono venuti proprio per questo insieme a lui. Il sovrano li riceve e, dando prova di clemenza, li perdona, affermando la sua giurisdizione sul paese finché non sarà nominato un altro Commendatore.

Il continuo succedersi di eventi disparati, anche di natura bellica, in tanti luoghi diversi, con i tempi che il loro svolgimento comporta, dimostra con tutta evidenza

che l'intera azione scenica abbraccia un numero indeterminato di giorni, probabilmente superiore anche ai dieci concessi dal Cascales, e che l'Autore, non osserva le cosiddette unità aristoteliche neppure, contrariamente a quanto da lui stesso teorizzato, all'interno di ciascuna *jornada*.

3.2 Calderón de la Barca. Sotto il profilo in esame dell'inosservanza, qui macroscopica, delle cosiddette unità aristoteliche, esemplare si appalesa la commedia di Calderón de la Barca, *La Aurora en Copacabana* (1672), titolo che si riferisce allo spuntare della luce della vera fede nel mondo idolatra dell'America precolombiana. In questa *pièce*, le unità di tempo e di luogo non sono osservate neppure all'interno di ciascuna *jornada*: la prima giornata infatti si svolge a **Túmbez** dove sbarcano i conquistatori spagnoli (1527) e poi a **Copacabana**; la seconda vede spostarsi la scena, con un notevole sbalzo temporale, da un villaggio vicino a Túmbez alla capitale **Cuzco** assediata da Manco Inca (1536-37) e poi nuovamente a Copacabana, e ancora nel villaggio; la terza, ambientata a Copacabana, presenta un considerevole salto temporale, svolgendosi in un Perù cristianizzato e divenuto vicereame spagnolo dal 1544. Il viceré Lorenzo de Mendoza, personaggio di spicco nell'ultimo atto della commedia, assunse peraltro la carica soltanto nel 1580. L'imprecisa cronologia seguita nel testo, pur evidenziando questi intervalli di tempo, non li fa però apparire, per esigenze drammatiche, così lunghi.

Una originale impostazione spazio-temporale è riscontrabile nel capolavoro calderoniano *La vida es sueño* (1635), nel quadro del tema predominante del contrasto tra destino e libero arbitrio. La commedia narra del re di Polonia Basilio, savio astrologo, che, alla nascita del figlio ed erede al trono Sigismondo, avendo letto negli astri che sarebbe divenuto un sovrano tirannico e malvagio, lo fa rinchiudere in una torre. Qui egli resta prigioniero in catene per lunghi anni, ignorando chi sia e vivendo in assoluto isolamento tranne che per i costanti incontri con educatore Clotaldo, che è la sua unica fonte di conoscenza del mondo esterno così come gli viene rappresentato. Colto da dubbi sull'ineluttabilità del destino, Basilio decide di mettere alla prova il figlio, lo fa addormentare con un sonnifero e durante il sonno lo fa trasferire nella reggia, dove il giovane principe si sveglia nel suo letto, gli viene rivelata la sua condizione di figlio del re e gli viene affidato il governo del regno. Fallito sin dal primo giorno l'esperimento per il manifestarsi in lui di un dispotismo che giunge fino all'assassino mediante defenestrazione di un cortigiano che lo aveva infastidito e a minacce contro il padre per la vita infelice cui lo aveva in precedenza costretto, il re lo fa nuovamente addormentare e trasferire, durante il sonno, nella torre, dove il principe si ridesta. Incerto se abbia vissuto realmente l'esperienza in un mondo di cui sa solo quel che gli ha insegnato Clotaldo, o se si sia trattato del breve sogno di una notte, conclude di non essere probabilmente mai uscito dalla sua prigionia nella torre, la sola realtà che ha vissuto tanto a lungo, convincendosi che, in definitiva, tutta la vita è sogno. A seguito del fallimento della prova, il re decide di

nominare suo successore il nipote Astolfo principe di Moscovia, dandogli in moglie sua figlia Stella in modo che i due possano regnare insieme. Astolfo peraltro è stato fidanzato di Rosaura, figlia di Clotaldo, che, abbandonata, giunge in Polonia per vendicare il suo onore, finendo dapprima per caso nella torre vestita da uomo, dove è vista da Sigismondo e riconosciuta dall'istitutore, poi alla reggia dove sotto falso nome diviene dama di compagnia dell'Infanta Stella, suscita l'ammirazione di Sigismondo e affronta il fedifrago. Frattanto il popolo, non accettando di avere un re straniero, si solleva contro Basilio, irrompe nella torre e libera Sigismondo, al quale si unisce Rosaura nel muovere guerra al padre e all'erede da lui designato. Questi vengono sconfitti e Basilio, riconoscendo il suo torto per avere trattato disumanamente il figlio e, credendo di tutelare il popolo, per avere invece scatenato una guerra, si umilia ai piedi di Sigismondo, che però lo perdona, sale al trono e governa saggiamente, avendo imparato che comportandosi bene, se di sogno si è trattato, la disillusione al risveglio sarà minore. il nuovo re sposa Rosaura, mentre Astolfo sposerà Stella. Il dramma ha dunque un lieto fine e dimostra che «il destino umano può essere influenzato dalle stelle, ma mai determinato».¹⁸

Sotto il profilo temporale, il dramma si svolge in pochi giorni, conformemente alla concezione di unità temporale del Casacales: dal giorno in cui Rosaura capita casualmente nella torre, alla traslazione di Sigismondo (forse quella stessa notte) alla corte, dove vive l'esperienza di un giorno, alla sua liberazione da parte del popolo insorto alla vittoria dei rivoltosi e al lieto finale. I luoghi sono essenzialmente due la torre tra le montagne e la corte nella capitale, oltre al luogo indeterminato della battaglia finale. Il protagonista Sigismondo continua a vivere le sue esperienze sempre incerto se esse siano realtà o sogno. In questo suo continuo, soggettivo oscillare tra la realtà e l'atemporalità onirica, vediamo una anticipazione della dissoluzione delle forme propria del teatro riscontrabile a partire dal Novecento.

3.3 Tirso de Molina. Dell'abbondante e, sotto molti aspetti, inno innovativa opera teatrale di colui che completa la triade dei grandi commediografi spagnoli del *siglo de oro*, esaminiamo, sotto il profilo prescelto tempo-spazio, la sua opera più universalmente nota per avere creato un personaggio archetipico che è stato poi ripreso da molti autori posteriori: Don Giovanni, il protagonista della *pièce*. *El Burlador de Sevilla*,¹⁹ rilevando preliminarmente che l'unità di tempo viene rotta anche all'interno di una singola *jornada* tra le tre, dense di avvenimenti, che compongono l'opera..

La vicenda, narrata nella commedia, del seduttore impenitente precipitato nell'inferno dalla statua del Commendatore da lui ucciso in duello per aver difeso la

¹⁸ I. ARELLANO, op. cit., p. 483.

¹⁹ C. Coriasso "O Don Juan de Vitaliano Brancati: Don Giovanni in Sicília, o mito de Don Juan, Arquétipo, Mito, Transformação e Desmistificação" en *Mitos, Mídias & Religiões. Na cultura contemporânea*, Alberto Klein y Hertz Wendel de Camargo (Orgs), Syntagma ed. Londrina 2017 – Páginas 87-108

figlia da un tentativo di violenza, è sin troppo nota soprattutto attraverso l'opera di Mozart che però Da Ponte pur rimanendo fedele in grandi linee alla trama tirsiana, riduce e semplifica nel suo libretto a misura di opera lirica. Di particolare rilievo tra le modifiche apportate all'originale, per quanto interessa la presente ricerca, è il totale capovolgimento dell'elemento spazio-temporale mediante una ambientazione esclusiva a Siviglia e un tempo di svolgimento ristretto a una sola giornata, o al massimo due, in osservanza dei canoni pseudoaristotelici "riscoperti" dal teatro neoclassico del Settecento che, come vedremo più appresso, verranno adottati anche nel teatro spagnolo.

La commedia invece, ha un andamento narrativo assai più complesso, soffermandosi in particolare su un cospicuo numero di episodi seduttivi, non di rado accompagnati da altre scelleratezze, posti in atto da Don Giovanni con la promessa di matrimonio nonostante i sostati richiami del servo Catalinón alla inevitabile punizione divina finale, irrisi ripetutamente dal *Burlador* con la celebre frase "*Tan largo me lo fiáis?*" a significare che tale resa dei conti è ancora tanto tanto lontana da non meritare di essere presa in considerazione. Sotto il profilo strutturale il testo è articolato in tre *Jornadas* non consecutive, ma intervallate da ampi spazi temporali funzionali allo spostamento dell'azione in Stati e località differenti, rompendo in tal modo l'unità, oltreché di tempo, anche di spazio.

La prima *jornada* si volge per la maggior parte a **Napoli**, dove Don Giovanni è riparato presso lo zio don Pedro Tenorio, ambasciatore di Spagna alla corte partenopea, per sfuggire alle conseguenze di un inganno amoroso perpetrato a Siviglia. Tuttavia l'impenitente personaggio non tarda a mettere in atto, nella stessa reggia, un altro dei suoi inganni amorosi ai danni della duchessa Isabella, spacciandosi al buio per il fidanzato di lei, il Duca Ottavio; ma la dama, scoperta accendendo un lume la vera identità del sedicente fidanzato, reagisce con grida che fanno accorrere l'ambasciatore e lo stesso re. Il sovrano, oltraggiato, ordina l'incarcerazione e il rinvio a giudizio del colpevole colto sul fatto, lasciando l'incarico all'ambasciatore, il quale però permette al nipote di fuggire purché abbandoni il regno di Napoli stabilendosi in incognito in Sicilia o a Milano. Don Giovanni fugge dalla finestra, ma decide di tornare in Spagna. La colpa dello scandalo viene data dall'ambasciatore a Don Ottavio, che come Donna Isabella, il re ordina di arrestare, ma l'ambasciatore lascia fuggire anche lui.

La scena successiva, che evidenzia come la prima *jornada* abbracci in realtà ben più di un giorno, si svolge sulla costa di **Tarragona**, giunto al largo della quale su una piccola barca insieme al servo Catalinón, fa naufragio venendo però salvato *in extremis* da alcuni pescatori chiamati in soccorso dalla bella pescatrice Tisbea,

La scena si sposta nuovamente nella reggia di Re Alfonso il Generoso a **Siviglia**, dove il sovrano, appreso dal Primo Commendatore Don Gonzalo de Ulloa il felice esito di una missione da questi portata a termine in Portogallo, come segno della sua riconoscenza vuole dare in sposa la bellissima figlia del Commendatore, Donna Anna, a Don Giovanni Tenorio.

Un ulteriore cambio di scena ci riporta a **Tarragona** dove l'Ingannatore di Siviglia, dopo aver sedotto con la solita promessa di matrimonio Tisbea, incendia poi la sua capanna e fugge, insieme a Catalinón, sui due cavalli di lei.

La seconda *jornada* si apre presso la reggia del re Alfonso a **Siviglia**, che riceve Don Diego Temorio, padre di don Giovanni, apprendendo dal quale lo sdegno del re di Napoli per l'oltraggio recatogli dal giovane nella sua stessa reggia, decide di informare il re di Napoli perché scagioni l'innocente Don Ottavio, ordinando al tempo stesso che Don Giovanni sia esiliato a Lebrija e che sposi Isabella per restituire l'onore. Si presenta alla reggia lo stesso Don Ottavio, chiedendo al re di poter sfidare a duello Don Giovanni, ma il sovrano lo calma promettendogli in sposa Donna Anna, ottenendo così la rappacificazione tra i due rivali.

Donna Anna però ama, riamata, il Duca di Mota suo cugino e, non volendo sottostare al matrimonio impostole, manda al suo innamorato un biglietto dove lo invita a venire a casa sua alle undici di sera, vestito per essere riconosciuto dalle cameriere con un mantello rosso, per rapirla: ma il biglietto viene intercettato da Don Giovanni, che ne comunica il contenuto al Duca spostando però l'appuntamento a mezzanotte. Alle undici infatti si presenterà egli stesso col mantello rosso fattosi prestare dallo stesso ingenuo Duca di Mota per ingannare Donna Anna e goderla, ma la giovane si accorge della sostituzione e chiede aiuto. Il vecchio padre accorre con la spada in pugno e si scontra con l'Ingannatore, che lo uccide. Il duca di Mota, al quale Don Giovanni aveva già restituito il mantello era già presente sul luogo, in attesa della mezzanotte e si trova davanti il cadavere del Commendatore: nel clamore che ne segue, arriva il re che lo ritiene colpevole dell'omicidio e ordina che sia arrestato e giustiziato il giorno successivo e che il defunto sia onorato con un degno sepolcro ed una statua.:

Un ultimo spostamento di luogo riguarda Don Giovanni che in viaggio per Lebrija, si ferma al villaggio di **Dos Hermanas** dove si autoinvita alla festa di matrimoni del contadino Batricio con la bella Aminta, sedendosi a fianco della sposa e facendole sfacciatamente la corte di fronte al marito, umiliato e geloso, ma incapace di contrapporsi a un potente.

Nella terza *Jornada*, sempre a **Dos Hermanas**, don Giovanni porta a termine la seduzione di Aminta sostituendosi allo sposo e fuggendo poi a cavallo con il suo servitore verso Siviglia.

La scena si sposta nuovamente a **Tarragona** dove Isabella giunge con il servitore Fabio, diretta a Siviglia per sposarsi con Don Giovanni come ordinato dal re che gli ha conferito il titolo di Conte di Lebrija. Qui si imbatte in Tisbea e, parlando, le due donne scoprono di essere state entrambe ingannate dal giovane gentiluomo sivigliano, sicché Tisbea chiede di poter accompagnare a Siviglia Isabel come umile serva per avere occasione di chiedere giustizia al re..

Frattanto Don Giovanni, è giunto a **Siviglia** ed ha preso alloggio in un luogo segreto, Con il suo fido servitore entra in una chiesa, dove vede il sepolcro e la statua del Commendatore da lui ucciso e ne sfida la vendetta invocata nella lapide invitandolo a

cena. La statua dà il suo assenso con un cenno del capo e, la sera stessa, si presenta puntualmente a cenare nella casa di Don Giovanni, ricambiando al termine del banchetto l'invito e facendogli promettere di venire la sera successiva a cenare nella sua cappella funeraria insieme a Catalinón. La macabra cena, servita da due valletti neri sul sepolcro aperto e consistente in una pietanza di aspidi e vivere con salsa d'unghie e vino di aceto e fiele, riprende una leggenda popolare spagnola. Al termine del banchetto il Commendatore stringe la mano di Don Giovanni in una morsa infuocata che lo porta in breve tempo alla morte, proclamando che non c'è più tempo per pentirsi e che è giusto che chi ha ucciso muoia anche di uguale morte.

Il finale si svolge nella **reggia di Siviglia**, dove giunge da Dos Hermanas Aminta con il padre, presentandosi al re e affermando di essere lei la sposa di Don Giovanni, sparito prima della celebrazione delle nozze; al tempo stesso, sopraggiunge Tisbea che chiede giustizia per l'inganno e i danni subiti. Giunge infine Catalinón con la notizia della soprannaturale fine di Don Giovanni. La commedia termina con le nozze di Don Ottavio con Isabel della quale è ancora innamorato ed è finalmente libera; con il perdono del re, perché proceda a nozze riparatrici, al Duca di Mota, ben felice di sposare la cugina Donna Anna specialmente dopo avere appreso che, prima di morire, Don Giovanni dichiarò di non essere riuscito a portare a termine la seduzione; ed infine, col matrimonio di Tisbea e Aminta con i loro fidanzati Anfiso e Batrizio..

d) Cervantes. Esaminiamo ora due opere teatrali del sommo Miguel de Cervantes, l'una del periodo prelopiano e l'altra di quello postlopiano, una leggenda nelle quali l'Autore, pur avendo difeso e osservato nella maggior parte della sua produzione teatrale la struttura drammatica classica, se ne discosta gradualmente per quanto riguarda in particolare le unità di tempo e di luogo.

La prima di queste opere è la tragedia, scritta nel periodo che va dal 1582 al 1585 e quindi prelopiana, intitolata *La destrucción de Numancia*, chiamata anche *La Tragedia de Numancia* o *Comedia del cerco de Numancia*,²⁰ o anche, più brevemente, *La Numancia*, l'unico capolavoro tra le mediocri produzioni dei tragediografi spagnoli cinquecenteschi,²¹ passata alla storia come "tragedia della libertà" trattando dell'eroica resistenza della città celtibero-arevaca di Numancia al lungo assedio dell'esercito romano comandato in ultimo da Scipione, culminata nell'anno 133 a.C. con il rogo dei beni e il suicidio collettivo dei cittadini sopravvissuti alla morte per fame, pur di non sottomettersi ai Romani e perdere la libertà.

Possiamo, in effetti, già vedere in questa cinquecentesca opera cervantina un parziale adeguamento a quelli che saranno i canoni della *Comedia Nueva* fissati da Lope de Vega, specialmente nella divisione del testo, anziché in atti, in *Jornadas* pur se l'azione si svolge in un tempo abbastanza limitato conformemente al criterio

²⁰ Come riportato nel manoscritto 15.000-19 della Biblioteca Nazionale di Spagna.

²¹ Sulla tragedia spagnola del Cinquecento, vedasi il mio *Il teatro spagnolo fra tragedia e commedia* cit., pp. 106-107.

dettato in materia dal Cascales, più sopra ricordato. Le *jornadas* sono però quattro, come già in alcune *pièces* di Juan de la Cueva definite tragedie dallo stesso Autore, di talché la regola oraziana dei cinque atti non viene osservata. L'unità di luogo, è, invece, in qualche modo rispettata, essendo i due luoghi dell'azione, la città assediata e l'accampamento degli assediati, contigui e accomunati da alcune scene che si svolgono in cima alle mura. La versificazione è prevalentemente in endecasillabi, l'unico metro ritenuto adatto alla tragedia dai successivi teorici neoclassici,²² ma alcune parti sono in ottonari.²³

La seconda opera di Cervantes, nella quale l'Autore si distacca ancor più accentuatamente dalla pseudo precettistica aristotelica dell'unità di tempo e di luogo, è la commedia *La casa de los celos y selvas de Ardenia*: ritenuta l'archetipo del teatro di corte spagnolo,²⁴ fu pubblicata in *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* (1615 Madrid, per la viuda de Alonso Martin), raccolta di testi teatrali presumibilmente scritti in date precedenti e qui revisionati dall'Autore in misura più o meno rilevante. Differenti ipotesi sono state avanzate da vari studiosi, sulla base di elementi stilistici, circa la data di effettiva composizione di questa *pièce*, ipotesi che vanno dal 1580 all'anno stesso di pubblicazione. Certo è che la commedia appartiene alla seconda fase dell'opera teatrale di Cervantes, quella postlopliana, nella quale è evidente la volontaria imitazione di Lope de Vega per l'influenza esercitata dalla sua teorizzazione della *Comedia Nueva*; «ma un'imitazione che tende, ciò nonostante, verso la parodia».²⁵

Dei molteplici aspetti di questa commedia, basata sulla mescolanza del genere cavalleresco con quelli pastorale e di fantasia e nella quale convergono personaggi storici come Carlo Magno, mitologici, legendari, letterari e simbolici, interessa, come particolarmente significativo ai fini della presente ricerca, approfondire quello spazio-temporale con riferimento al confronto con i cosiddetti canoni aristotelici delle unità di tempo e di luogo.

Per realizzare la proposta verifica sembra indispensabile riferirsi sinteticamente alla trama dell'opera.

La prima delle tre *jornadas* in cui si suddivide il testo è ambientata presso il palazzo di Carlomagno a Parigi, da identificare con “la casa della gelosia” cui

²² Cfr. I. de LUZÁN, *Poética*, Libro III (1737)

²³ Per una più approfondita analisi della tragedia rinvio al mio saggio *La Numancia di Cervantes: una tragedia della libertà*, in G. ROMAGNOLI, *La Numancia di Cervantes*, www.academia.edu, pp.46-63.

²⁴ K. SABIK *Cervantes y el teatro cortesano* in “*Actas V – Actas cervantinas*”, Centro Virtual Cervantes, p.171. Sulla inosservanza delle c.d. unità aristoteliche nel teatro di corte vd. il mio *Il mito nel teatro di corte spagnolo*, in *Il teatro spagnolo - saggi e scritti vari*, in www.academia.edu, pp. 122-134

²⁵ J. B. AVALLE ARCE, *On la entrenida of Cervantes*, *The Modern Language Notes* o, 1958, p. 419

rimanda il titolo della commedia. Qui infatti, oltre ai dissapori che periodicamente dividono i cugini Orlando e Rinaldo, l'arrivo di Angelica la bella porta ulteriore e più grave scompiglio: ella infatti promette di concedere se stessa in sposa insieme all'immenso regno che erediterà, a chi dei paladini riuscisse a vincere il suo fratello giovinetto Argalia, che attende gli sfidati nelle selve di Ardenia (citate nella seconda parte del titolo), armato però, a loro insaputa, di una lancia magica che lo rende invincibile. I due cugini Rinaldo e Orlando, invaghiti di lei, accettano la sfida, e quando Angelica lascia la corte di Carlomagno per raggiungere il fratello, ognuno dei due vuole seguirla, mentre l'altro, per gelosia, invano tenta di vietarglielo.

La seconda *jornada* si svolge nella selva incantata di Ardenia, dove convergeranno altri personaggi come il leggendario cavaliere spagnolo Bernardo del Carpio e la bella guerriera Marfisa in cerca di avventure e desiderosi anche essi di sfidare i Paladini. La selva è scenario di magie varie, opera di Merlino: in essa si incontrano «paesaggi allegorici e fantastici, come la grotta della gelosia, enorme bocca di serpente che vomita fuoco, dove si aggirano altre figure allegoriche: Disperazione, Sospetto, Timore ...», e ancora Gelosia.²⁶ Bernardo del Carpio, persuaso dall'apparizione di Castiglia che lo richiama alla sua responsabilità di soccorrere la patria contro il pericolo dei mori, attraverso una via che passa per il centro della terra rientra con lei in Spagna, mentre Marfisa, rimasta sola, decide di lasciare la selva per cercare nuove avventure altrove. Angelica, dopo che il moro spagnolo Ferraguto ha ucciso il fratello, è rappresentata sempre in fuga, inseguita dai due focosi pretendenti, in vicende che si intrecciano con quelle amorose dei pastori.

Nella terza e ultima *jornada* si torna alla corte dell'imperatore, dove Carlomagno risolve il dissidio tra Orlando e Rinaldo promettendo di dare in sposa Angelica, frattanto affidata alla custodia del Duca di Baviera, a chi dei due cugini si farà più onore lottando contro i Mori i quali, sia dalla Spagna che dall'Africa, muovono minacciosi alla conquista della Francia, mentre un Angelo, che impersona il Genio di Parigi, annuncia, dopo un'imminente sconfitta (a Roncisvalle), il definitivo trionfo cristiano.

Da quanto sopra illustrato, risulta evidente l'inosservanza delle unità di tempo e di luogo, quanto meno nella restrittiva accezione rinascimentale.

Per quanto, infatti, riguarda l'unità di tempo, la divisione del testo, anziché in atti, in *jornadas* - peraltro già iniziata con il testo teatrale *Himemea* di Torrea e qui in numero di tre conformemente a quanto teorizzato da Lope de Vega nella sua *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* - contraddice radicalmente la pretesa

²⁶ I. ARELLANO, op. cit., ibidem

prescrizione che l'azione debba corrispondere a «quanto può tenersi nei limiti di un giro di sole, o lo sorpassi di poco» (Arist., *Poetica*), condizione impossibile da realizzare anche per la distanza tra Parigi e le Ardenne nella cui selva incantata si svolge gran parte dei fatti narrati. Inoltre, è proprio questo scenario, in cui incantesimi e personaggi mitologici quali Venere e Cupido giocano un ruolo determinante, a chiamare in causa le dimensioni del mito e della magia, entrambe per loro natura atemporali e insuscettibili di misurazione o di limitazioni.

Tuttavia, ove si tenga presente la tesi del Cascales, che pur ribadendo che lo svolgimento dei fatti messi in scena debba realizzarsi in tempi brevi, dà alla regola dell'unità di tempo - peraltro ovunque e sin dall'antichità ben scarsamente osservata - un'interpretazione estensiva concedendo fino a dieci giorni per un ragionevole svolgimento dell'azione, si potrebbe ritenere, seppure assai improbabilmente, che l'azione della commedia in esame rientri in quel limitato volgere di giorni che, in ambito spagnolo, renderebbe sostanzialmente osservata la regola.

Palesemente e irremissibilmente violata, invece risulta l'altra regola della precettistica "aristotelica": quella dell'unità di luogo. Come già rilevato, infatti, i luoghi dell'azione sono due, del tutto diversi e distanti tra loro: Parigi e le Ardenne, con ciò superando l'artificioso espediente di far narrare in un unico luogo, da uno dei personaggi, i fatti accaduti altrove.

A questo scenari "reali" dell'azione, per la contiguità dei concetti di luogo e di spazio, si aggiunge, attraverso la proposta di messinscena dell'Autore, una molteplicità spaziale che M. Pfizer chiama «scenografia di parole» o «spazio parlato»,²⁷ uno spazio che J. Canavaggio definisce non reale ma metaforico, nato da azioni fittizie generate dal dialogo.²⁸

L'Autore, cioè, crea in tal modo uno *spazio mimetico*, diverso dallo *spazio diegetico* che è quello creato dalla descrizione di un osservatore-personaggio, che da una posizione privilegiata dal drammaturgo con un punto di vista particolare, può vedere ciò che rimane nascosto al pubblico.²⁹

Ulteriormente, A. González distingue, nell'ambito dello spazio drammatico, uno *spazio scenico* che è lo spazio del palcoscenico o scenario dove si svolge l'azione, e uno *spazio teatrale* che è quello che include tanto lo spazio della rappresentazione quanto quello occupato dal pubblico.

²⁷ M. PFIZER, *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988

²⁸ J. CANAVAGGIO, *Le decor sylvestre de La casa de los celos: mise en scène et symboles*, in *Melanges offerts à Charles Voncent Aubran*, ed. H. Vidal Sephiha, Paris, 1975

²⁹ A. GONZÁLEZ, *La casa de los celos y selvas de Ardenia y la propuesta cervantina de multiplicidad espacial.*, pp. 968-971.

Lo spazio drammatico, all'inizio della commedia coincidente con il palazzo di Carlomagno, si espande con l'entrata in scena di Angelica e del suo corteo attraverso il patio, che si realizza sotto gli occhi del pubblico con l'accesso di questi personaggi al palcoscenico mediante una rampa, venendo così a coinvolgere l'intero spazio teatrale. Altre espansioni di spazio si hanno con l'ingresso e l'uscita dei personaggi attraverso una botola (*escotillón*) comunicante con il sotterraneo del teatro, o con apparizioni e sparizioni di personaggi, provenienti da un "altrove" non visibile, mediante una macchina girevole (*tramoya*); o anche, con discese e risalite al cielo realizzate mediante altre macchine sceniche come il *pescante*.

Più in generale, quando entra in palcoscenico la maggior parte dei personaggi, si crea un nuovo spazio metaforico, che tuttavia non è limitato a luoghi immaginati contigui allo spazio scenico, né ad altri luoghi del mondo reale evocati da un narratore o dal dialogo (ciò che è riscontrabile anche in testi drammatici di vari tempi e luoghi come, ad esempio, nel contemporaneo teatro shakespeariano). Lo spazio, infatti, ad opera della magia, si estende da una parte, all' «*oculto camino / del centro de la tierra*» (nella realtà, il sotterraneo del teatro) per la quale Castiglia riconduce Bernardo del Carpio in Spagna; dall'altra, rendendo le selve di Ardenia un punto di contatto con l'oltremondo, come è evidenziato dall'apparizione dello spirito di Merlino, dalla discesa dal cielo di Venere e dalla stessa illusoria apparizione dei satiri che uccidono una Angelica non reale, ma vano simulacro.

4. L' "abiura" cervantina.

La necessità della rottura con le unità aristoteliche è esplicitamente teorizzata da un Cervantes ormai pienamente "convertito" alla *Comedia nueva*, nella sua *pièce*: *El rufián dichoso*, l'unica *Comedia de Santos* cervantina anch'essa pubblicata, insieme a *La casa de los celos*, nel citato volume *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* del 1615. Nella seconda giornata della *pièce*, infatti, l'Autore inserisce il *Diálogo entre la Comedia y la Curiosidad*, nel quale la Commedia chiede alla sua simbolica interlocutrice perché sia stata abbandonata la precettistica drammatica seguita per tanti secoli. A questa domanda la Curiosità, pur riconoscendo che quei precetti sono stati all'origine dell'ammirevole produzione drammatica antica, risponde motivando la necessità della rottura con essi in nome delle esigenze sia dei tempi, che «*mudan las cosas y perficionan las artes*», sia dell' «*uso, que no se sujeta al arte*» (intendendosi per "arte" l'arte drammatica antica, cui si contrappone l'*arte nuevo* teorizzata da Lope de Vega).

Coerentemente con tale più moderna impostazione, l'inosservanza delle unità di tempo e di spazio è in questa commedia massimizzata: infatti la vicenda del

protagonista Cristóbal de Lugo si svolge lungo un arco di tempo della durata di molti anni, e in due luoghi assai distanti tra loro: nella prima *jornada* la **Spagna**, dove egli conduce una vita dissoluta, e, dopo la conversione, il **Messico**, dove facendosi frate si vota alla penitenza per lunghi anni, morendo piamente in concetto di santità presso il popolo a causa dei miracoli da lui operati.

4.- DAL SETTECENTO AL NOVECENTO

4.1 Teatro neoclassico.

Nel teatro spagnolo del XVIII secolo vediamo riemergere la tragedia, con la divisione del testo drammatico in cinque atti (non più *jornadas*) e la rigorosa osservanza delle tre unità aristoteliche, in particolare, l'unità di tempo e di luogo.³⁰ Ciò è dovuto alla nuova estetica neoclassica che, si in netta contrapposizione con gli eccessi di quella barocca, detta nuovi principi per la scrittura tragica.³¹

Tra i teorici dell'epoca è da ricordare soprattutto Ignacio de Luzán che nella sua monumentale opera intitolata *Poética* (1737)³² dedica alla tragedia la maggior parte del Libro III, in cui definisce la tragedia (la traduzione è mia) «una rappresentazione drammatica di un grande mutamento di fortuna, accaduto a re, principi e personaggi di grande qualità e dignità, i cui rovesci, morti, disgrazie e pericoli suscitino terrore e compassione e curino e depurino le anime da queste e altre passioni, servendo da esempio e lezione a tutti, ma specialmente ai re e alle persone di maggiore autorità e potere», stabilendo così lo scopo eminentemente pedagogico e morale della tragedia.

Per raggiungere queste finalità, occorre la «*dulzura poética de la locución*», con cui il poeta neoclassico deve cercare di suscitare emozioni, però rimanendo sempre nei limiti del ragionevole: occorre perciò che il linguaggio poetico si mantenga in un equilibrio sensato, senza le esagerazioni ornamentali proprie del teatro barocco o figure eccessivamente patetiche. Ciò si ottiene con l'abolizione della polimetria a favore dell'endecasillabo e, soprattutto, mantenendosi entro i limiti, più o meno stretti, dell'unità di tempo e soprattutto di luogo.³³

³⁰ La contemporanea commedia neoclassica (Moratín) rispetta le tre unità aristoteliche, ma non i cinque atti.

³¹ La tragedia neoclassica spagnola (come quella del Cinquecento) è considerata dalla critica un fallimento per eccesso di imitazione dei classici, per la primazia accordata agli aspetti meramente formali della tragedia e per la scrittura letteraria priva di senso teatrale: cfr. F. RUIZ RAMÓN, *Historia* cit., p.288 sgg.

³² I. LUZÁN, *Poética, Introducción* de Isabel CID DE SIRGADO, Catedra, Madrid, 1974, p.290. Ricordiamo anche *Poética con sus anotaciones* (1827) di F. Martínez de la Rosa

³³ Cfr. I. ARELLANO *El "Atahualpa" de Cristóbal Cortés – Una tragedia neoclásica*. EUNSA, Pamplona, 1993, pp.17-18

³⁴ Manoscritto in tre versioni. Si rinvia all'edizione a stampa BANCES CANDAMO, A. de, *Teatro de losteatros*, ed. D. Moir, Tamesis, London, 1978

Altre norme, relazionate alla funzione pedagogica della tragedia, riguardano la verisimiglianza - regola già dettata sin dalla *Poetica* aristotelica la cui possibilità è offerta soprattutto dai soggetti storici - e il decoro teatrale; regole peraltro già chiaramente definite in precettive della fine del secolo precedente, come il *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos* di Francisco Antonio Bances de Candamo.³⁴

Un esempio emblematico dell'applicazione di questi nuovi canoni neoclassici è dato da **Cristóbal Cortés** nella tragedia, peraltro letterariamente modesta, *Atahualpa* (1784),³⁵ anche questa relativa alla vicenda storico-mitica della Conquista, che, con talune licenze storiche diligentemente segnalate dall'Autore nell'Introduzione come dettate da esigenze drammaturgiche, mette in scena, conformemente ai fini didattici e morali assegnati alla tragedia, l'usurpatrice ascesa al trono e la giusta caduta dell'ultimo imperatore Inca, dipinto come tirannico e violento. L'unità di luogo è mantenuta rigidamente per tutta l'estensione della *pièce*, come da esplicita indicazione in epigrafe: «*la escena es un salón del Palacio de Atahualpa en Casamarca*». Non altrettanto chiara risulta l'osservanza della regola dell'unità di tempo, anche se la continuità dell'azione può far pensare che tutto si svolga, se non nella stessa giornata, comunque in un arco temporale alquanto limitato, compatibile con l'interpretazione estensiva dell'unità di tempo data dal Cascales.

4.2 Teatro tragico dell'Otto e del Novecento.

Per concludere, un rapido sguardo sul teatro tragico spagnolo dell'Ottocento e del Novecento.

Nei vari generi teatrali dell'Ottocento, a partire dal dramma romantico che verte prevalentemente su soggetti e personaggi storici, sono ripudiati polemicamente i canoni del teatro neoclassico. A titolo d'esempio, citiamo tre tragedie su Nerone.³⁶ 36

La muerte de Nerón, opera giovanile di Benito Vicens Gil de Tejada (1855) è breve, consistendo in un unico atto articolato in sedici scene, che si svolgono in differenti tempi e ambientazioni.

Nerón di Florencio Moreno Godino (1892) è in tre atti. L'abbandono del canone dell'unità di tempo e di luogo è evidenziato dal fatto che la tragedia presenta due moменти e luoghi assai diversi: Il primo atto si svolge nel 50 d.C. in una casa di campagna vicino a Corinto; il secondo nel 68 d.C. in una casa di campagna fuori Roma

Nerón di Juan Antonio Cavestani (1900) è suddivisa nei classici cinque atti, ma l'azione si svolge in diversi scenari di Roma e in un breve arco di tempo.

³⁵ Presentato a un concorso indetto dalla Città di Madrid in occasione della nascita degli Infanti Carlos e Felipe: per le tragedie, era richiesto che vertessero su argomenti della storia nazionale.

³⁶ Vedasi il saggio di C. MARTÍN PUENTE: *Nerón como personaje de tres tragedias españolas del siglo XIX*, in *Cuadernos de Filología Clásica, Estudios Latinos*, 2005, 25, núm. 1, pp. 157-174

4.3 **Nel Novecento**, permane l'interesse per i soggetti classici con una forte ripresa dei temi mitici, fermo restando il tramonto del preteso canone aristotelico. Citiamo, di Benito Pérez Galdós, *Electra* (1901), dramma in cinque atti la cui azione si svolge in più tempi e più scenari, e *Casandra* (1910): testi, entrambi, in cui le protagoniste vengono attualizzate ed erette a simboli della libertà contro l'oppressione del potere e delle convenzioni.

Tra i drammaturghi ispirati a questi temi,³⁷ citiamo anche José María Pemán con la sua *Electra*, recante il sottotitolo *tragicomedia en dos partes (visión libre y moderna de un mito clásico)*: torna il ricorso alla categoria della tragicommedia, dovuto, secondo l'Autore, al fatto che il cristianesimo ha implicato la fine della tragedia, ciò che porta al rifiuto di quel modello classico e alla necessità di ricorrere a un genere misto che rispecchi lo stato d'animo del pubblico attuale; e ancora, ricordiamo Juan Germán Shroeder e altri.

Sul piano della innovazione viene in rilievo **Federico García Lorca**, autore di dieci testi teatrali. La maggior parte di questa sua produzione teatrale, che risente di varie esperienze d'avanguardia dell'epoca come il simbolismo e il surrealismo, ha un contenuto tragico ambientato nella profonda provincia spagnola, ma la qualificazione di tragedia è data dall'Autore a tre sole di opere, centrate sulla dissoluzione della famiglia.

La prima, *Bodas de sangre* (1933) è strutturata in tre atti e sette quadri; l'unità di tempo non ricorre, riferendosi tali atti a tre distinti momenti: la richiesta di matrimonio, il giorno delle nozze, la ricerca della sposa e dell'uomo con cui è fuggita. Neppure ricorre l'unità di luogo, spostandosi l'azione dalla casa dello sposo a quella della sposa e poi in un bosco.

La seconda, *Yerma* (1934), anch'essa in tre atti e sette quadri, è definita "poema tragico": anche in questa l'azione, imperniata sul desiderio inappagato di maternità della protagonista, si svolge in più giorni e in scenari diversi (la casa di Yerma, la casa della fattucchiera Dolores, un santuario di montagna).

L'ultima, *La casa de Bernarda Alba* (1936), consta pure di tre atti: l'azione non si svolge nello stesso giorno, ma torna l'unità di luogo, la casa, appunto, che dà il titolo alla tragedia.

Conclusioni

La contestazione della struttura classica della tragedia e delle sue regole in nome dei mutati gusti e della diversa sensibilità del pubblico, emerge con particolare evidenza nel teatro spagnolo nel quale, dopo un periodo di incertezza sui confini tra i

³⁷ Vedasi D. DEL PACO SERRANO, *La tragedia de Agamenón en el teatro español del siglo XX*. Universidad de Murcia, Murcia, 2003.

generi drammatici, è lo stesso concetto di tragedia ad essere rifiutato con il correlativo abbandono delle strutture del dramma classico. Riportata in voga dall'estetica neoclassica con le regole della precettistica drammatica greco - latina, si assiste nei secoli successivi al mantenimento nominale della tragedia, ma con una progressiva dissoluzione delle sue strutture che troverà il suo culmine nello sperimentalismo teatrale contemporaneo.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ARELLANO, I.

- *Historia del teatro español del siglo XVII*, Catedra, Madrid, 2005
- *El "Atahualpa" de Cristóbal Cortés- Una tragedia neoclásica*, EUNSA, Pamplona 1993

AVALLE ARCE, J. B. *On la entrenida of Cervantes*, The Modern Language Notes LXXIV, 1958

BANCES CANDAMO. A. *Teatro de los teatros*, ed. D. Moir, Tamesis, London 1978

CANAVAGGIO, J. *Le decor sylvestre de La casa de los celos: mise en scène et symboles*, in *Melanges offerts à Charles Voncent Aubran*, t. I ed, H. Vidal Sephiha, Paris, 1975

CASTELVETRO, L. *Poetica d'Aristotele volgarizzata et sposta per Lodouico Casteluetro Steinhofer*, Vienna, 1570.

DE ROJAS, F. *La Celestina* (traduz. di C. Alvaro) Introduz. di F. Capecchi, Sansoni, Firenze 1966

GARCÍA LORCA, F. *Tutto il teatro*, Introduzione di V. Bodini, Mondadori, Milano 1958

GONZÁLEZ, A. *La casa de los celos y selvas de Ardenia y la propuesta cervantina de multiplicidad espacial.*, in *Comentarios a Cervantes: Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Oviedo, 11-15 de junio de 2012 / coord. por Emilio Martínez Mata, María Fernández Ferreiro, 2014, ISBN 9788461722891

LUZÁN, I. de , *La Poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, Zaragoza 1737 – Con introduzione di Cid de Sirgado, I., Catedra, Madrid 1974

MAGGI, V. *In Aristotelis librum de Poetica communes explanationes: Madii vero in eundem librum propriae annotationes*, Venetiis, Valgrisi, 1550 (con Bartolomeo Lombardi

MARÍN, D. *La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega*, Toronto-México, 1958

MARTIN PUENTE, C.

- *Dos tragediögrafos del XIX fascinados por la historia de Roma: José Maria Díaz y Benito Vicens Gil de Tejada*, in “Humanismo y pervivencia del mundo clásico”, III, I Universidad de Cádiz: Servicio de Publicaciones, Cádiz: 2002, pp. 385-396
- *Nerön como personaje de tres tragedias españolas del siglo XIX*, in “Cuadernos de Filología clásica, Estudios Latinos”, Universidad Complutense: Servicio de Publicaciones, Madrid 2005, 25 n.1

MARTÍN DE LA ROSA, F. *Poética con sus anotaciones*, 5 voll., Didot, Paris 1827-1830

MENÉNDEZ PELAYO *Obras de Lope de Vega* (1890-1902) Madrid, Real Academia Española 1890.1913 15 voll., ed. Universidad de Murcia, Murcia 2003

PFIZER, M. *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988

ROBORTELLO, F: *In librum Aristotelis de arte poetica explicationes*, Firenze 1548

ROMAGNOLI, G.

- *Il teatro spagnolo fra tragedia e commedia dal Cinquecento al Novecento e la precettistica drammatica greco-latina*, in A. AIARDI e S. SCNOCCHIA (a cura) *Mito e teatro vol. 3*, Carlo Saladino Editore , Palermo 2016
- *Il mito nel teatro di corte spagnolo*, academia.edu, 2017
- *La Numancia di Cervantes: una tragedia della libertà*, academia.edu, 2017

RUIZ RAMÓN, F. *Historia del teatro Español (desde sus origenes hasta 1900)*, Cátedra, Madrid 2011

SABIK, K. *Cervantes y el teatro cortesano* in “Actas V – Actas cervantinas”, Centro Virtual Cervantes,

SCNOCCHIA, S.

- *Contributo per una storia del teatro greco e latino. A proposito delle cosiddette unità di tempo e di luogo nel teatro greco arcaico e classico*, in G. ROMAGNOLI (a cura): *Mito e teatro vol 1* , Carlo Saladino Editore, Palermo 2014
- *Ancora sulle unità di tempo e di luogo e la presenza del mito nel teatro classico*, in G. Romagnoli (a cura): *Mito e teatro vol 2* , Carlo Saladino Editore, Palermo 2015
- *Dal teatro greco classico al teatro ellenistico*, in A. Aiardi e S. Sconocchia (a cura): *Mito e teatro vol 3* , Carlo Saladino Editore, Palermo 2016