

LE UNITA' DI TEMPO E DI LUOGO IN DUE PIÈCES ESEMPLARI DI CERVANTES

di Gianfranco Romagnoli

1. In un precedente convegno sul tema Mito e Teatro, tenutosi ad Ancona nel 2014, ho documentato come il teatro spagnolo, sin dalle origini, abbia avuto un atteggiamento flessibile nei confronti delle cosiddette unità aristoteliche di tempo e di luogo, la cui precettività è invenzione rinascimentale, ritenendo che esse, essendo state introdotte come elemento di verisimiglianza, non dovessero essere mantenute ogni qualvolta conseguissero l'effetto contrario, di togliere cioè verisimiglianza all'azione scenica. Alla artificiosa precettiva rinascimentale viene quindi sostituita una precettiva naturale, basata sulla libertà della creazione artistica: in tale logica l'umanista e classicista cinquecentesco Francisco Cascales, pur ribadendo che l'azione debba svolgersi in un ristretto volgere di tempo, concede tuttavia fino a dieci giorni per un suo ragionevole svolgimento.¹

In questa occasione si intende verificare, attraverso due *pièces* esemplari, come nel più importante Autore spagnolo, Miguel de Cervantes, questa tendenza trovi conferma sin dalla prima fase rinascimentale del suo teatro nella tragedia *La Numancia*, ma anche nella commedia della seconda fase postlopiana *La casa de los celos y selvas de Ardenia*.²

Entrambe le opere tendono a costruire un mito: quello della nazione spagnola in *La Numancia*, dove la strenua resistenza di una città celtiiberico-arevaca all'assedio dei romani posto di Scipione Emiliano e il suicidio collettivo degli assediati pur di non perdere la libertà, anticipa simbolicamente le virtù della posteriore nazione spagnola, purificata dal sacrificio che anticipa quello di Cristo e che trova la rivincita nella sostituzione, al dominio romano, di quello visigoto, radice nobile della monarchia spagnola.

Strettamente legata al mito della cavalleria, ma anche al mondo della magia, è invece *La casa de los celos*, che in chiave disincantata e ironica fa suoi situazioni e personaggi ariosteschi, introducendovi pastori amorosi, déi (Venere e Cupido) e il leggendario cavaliere spagnolo Bernardo del Carpio, che le vicende peninsulari della lotta contro i Mori accomunano ai pur rivali Paladini di Carlomagno, peraltro in seguito da lui sconfitto.³

Ma procediamo con ordine, rapportando ciascuno di questi testi teatrali al tema della presente tavola rotonda, ossia al voler verificare se e come, in essi, vengano assunti i pretesi precetti di unità di tempo e di luogo.

2. *La Numancia*, autentico capolavoro cervantino e tragedia della libertà per antonomasia,⁴ fu scritta nel 1585, con intenti nazionalistici e filomonarchici, da un Cervantes appena tornato in Spagna dalla prigionia algerina dopo la battaglia di Lepanto ed introdotto da poco nell'ambiente di corte. Essa è l'unico vertice prodotto da quella

¹ G. ROMAGNOLI *Il teatro spagnolo fra tragedia e commedia dal Cinquecento al Novecento e la precettistica drammatica greco-latina*, in *Mito e teatro*, vol III - *Ricognizione sulle "Unità Aristoteliche"*, pp. 102-103, 111 e relativa bibliografia.

² M. TRAMBAIOLI, *Una protocomedia burlesca de Cervantes: "La casa de los celos", parodia de algunas piezas del primer Lope de Vega*, Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008

³ Personaggio leggendario del Medioevo, ritenuto figlio naturale della infanta Jimena, sorella del re delle Asturie Alfonso II, e del conte de Saldaña Sancho Díaz. Protagonista di varie romanze del *Romancero español*, avrebbe sconfitto Carlomagno nella Seconda Battaglia di Roncisvalle (808). Sulla controvertosa storicità del personaggio, vedasi V. J.GONZÁLEZ GARCÍA, *Bernardo del Carpio y la batalla de Roncesvalles*, Fundación Gustavo Bueno, Oviedo, 2007

⁴ Vedasi il mio *La Numancia di Cervantes*, in www.academia.edu, 2016 e relativa bibliografia.

Generazione di tragici che, con scarso successo, tentò di creare un genere tragico nazionale spagnolo.⁵ Vi si narra, come ho già accennato, l'ultima fase della lunga guerra tra i Romani e gli irriducibili Numantini, quando Scipione Emiliano, nuovo comandante romano, decide di por fine al decennale conflitto scuotendo con una mirabile arringa i propri soldati, da troppo tempo dediti alle mollezze più che alla guerra, e respingendo con disprezzo le profferte di pace degli assediati, già ridotti allo stremo per la fame. Per ottenere una resa incondizionata, fa scavare un ampio fossato tutt'attorno all'altura su cui sorge la città e che domina una vasta pianura, rendendo impossibili eventuali sortite.

Lo sviluppo dell'azione è condotto con un sapiente crescendo drammatico. Dopo il tracotante rifiuto della pace da parte di Scipione, i Numantini, che uno ad uno stanno già morendo per la fame, fallito il sacrificio propiziatorio agli dei di un montone che viene rapito da un diavolo, si rivolgono per sapere cosa li aspetti a un mago, il quale fa risuscitare un morto che, in una scena altamente drammatica, predice l'imminente rovina di Numanzia, per poi ricadere subito nella tomba, nella quale il mago si getta insieme a lui. I Numantini in assemblea vorrebbero comunque tentare una disperata sortita, ma ne sono dissuasi dalle loro donne, che temono di rimanere sole in balia dei conquistatori: decidono allora di bruciare i loro averi in un immane rogo acceso in mezzo alla piazza, di uccidere mogli e figli e infine se stessi, in un sacrificio totale per la patria che allude a quello di Cristo per l'umanità e che renderà vano, per mancanza totale di bottino e di schiavi, l'intento di Scipione di celebrare il suo trionfo a Roma. La giovane Lira, promessa sposa di Marandro, sta per morire di fame, ma l'amato le promette di procurarle del pane mediante una folle incursione, che compirà la notte stessa nel capo romano insieme all'amico Leonico: moriranno tutti e due, ma Marandro farà in tempo a rientrare a Numancia gravemente ferito, offrendo all'amata, prima di spirare tra le sue braccia, un pane insanguinato, simbolo eucaristico. Scipione decide infine di entrare nella città che non dà più segni di vita, ma trova solo cenere, cadaveri e un lago di sangue. L'unico sopravvissuto, un giovinetto che per paura si era rifugiato in cima a una torre, non cede alle lusinghe di Scipione, che vuole portarlo a Roma per ottenere il trionfo, ma si riscatta con il suicidio proclamandosi erede di tutto il valore di Numanzia e gettandosi dalla torre. Il fattore dominante di questa tragedia è la morte come spettacolo, mentre personaggi simbolici predicano il glorioso futuro, dopo il martirio, della Spagna e della sua monarchia.

L'unità di tempo risulta palesemente inosservata come appare già *ictu oculi* dalla suddivisione della tragedia, anziché in atti, in *Jornadas* (che sono quattro, violando così anche la regola oraziana dei cinque atti). Tuttavia, se ci si attiene all'interpretazione estensiva dell'unità di tempo data dal Cascales, si rientrerebbe in quel limitato volgere di giorni che la renderebbe sostanzialmente osservata.

Del tutto inosservata è invece la regola dell'unità di luogo. Lo svolgimento dell'azione delinea infatti due scenari paralleli ma distinti benché contigui: da una parte un "in alto" (vicino al cielo?) e un "dentro" (la città assediata); dall'altra parte, in contrapposizione, un "in basso" (vicino all'inferno?) e un "fuori" (il campo romano). L'unità di luogo è rotta, e non bastano certo a ripristinarla un paio di brevi scene ambientate sugli spalti della città assediata, che in qualche modo accomunano i due luoghi.

⁵ G. ROMAGNOLI, op. cit., pp.106-107

3. Passiamo ora ad esaminare *La casa de los celos y selvas de Ardenia*, pubblicato nel 1615 in *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*, testo cervantino già bistrattato dalla critica ma oggi rivalutato come innovativo, anche quale archetipo della connotazione assunta dalla Commedia di corte sotto i regni di Filippo III e IV con il fasto delle messe in scena e il mescolamento dei diversi generi cavalleresco, mitologico e pastorale.⁶

L'azione inizia nella la corte di Carlomagno a Parigi, che è la "casa della gelosia" di cui parla la prima parte del titolo, dove l'arrivo di Angelica la bella, principessa del Catai, porta ulteriore incentivo alla ricorrente rivalità tra i cugini Orlando e Rinaldo: ella infatti promette di concedere se stessa in sposa, con l'immenso regno che erediterà, a chi dei paladini riuscisse a vincere il suo fratello giovinetto Argalia, che attende gli sfidati nelle selve di Ardenia, armato a loro insaputa di una lancia magica che lo rende invincibile. Rinaldo e Orlando 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 glie lo vieta.

La scena si sposta poi nella selva incanta dove, tra magie opera di Merlino, si incontrano «paesaggi allegorici e fantastici, come la grotta della gelosia, enorme bocca di serpente che vomita fuoco, per la quale si aggirano altre figure allegoriche: Disperazione, Sospetto, Timore ... », ⁷ Gelosia e dove convergono altri personaggi desiderosi di avventure e di sfidare i Paladini, come la bella guerriera Marfisa e il cavaliere spagnolo Bernardo del Carpio. Angelica, il cui fratello è rimasto ucciso nello scontro col moro spagnolo Ferraguto, appare sempre in fuga, talora travestita da pastorella in un importante contesto amoroso pastorale, all'epoca assai di moda: una fuga tesa ad evitare i bramosi e gelosissimi pretendenti, che neppure personaggi simbolici quali La Cattiva Fama e La Buona Fama riescono a far ragionare. Rispetto ad essi brilla per saggezza Bernardo del Carpio, pur se il desiderio di avventura lo ha irragionevolmente portato lontano dalla patria che invece ha bisogno di lui contro i Mori: ma il richiamo del personaggio simbolico Castiglia lo indurrà infine a rientrare.

Nel finale si torna alla corte dell'imperatore a Parigi dove il pericolo moro per la Francia untamente alla decisione Carlomagno di dare Angelica in sposa a chi la meriterà facendosi più onore, inducono i due cugini ad accantonare i contrasti e lottare per la salvezza della loro patria, pur se un Angelo o Genio di Parigi, disceso a predire il futuro trionfo finale dopo un'imminente sconfitta, accennerà oscuramente alla morte di Orlando.

Palesamente inosservata risulta l'unità di tempo: anche questa *pièce* infatti è suddivisa in *Jornadas* (qui tre, conformemente ai canoni della *Comedia nueva* teorizzati da Lope de Vega).⁸ Inoltre, il mondo del mito e della magia, che trova la sua naturale ambientazione nelle selve di Ardenia con numerosi eventi come la discesa di Venere e Cupido e la presenza illusoria di satiri, è per definizione atemporale e quindi non misurabile.

Del tutto inosservata è anche l'unità di luogo, posto che gli scenari sono due, oltretutto distanti tra loro: la corte di Carlomagno a Parigi e la selva delle Ardenne, cui si aggiungono luoghi metaforici e spazi virtuali, creati dall'autore mediante il dialogo e con l'aiuto di

⁶ G, ROMAGNOLI, lvi, p.112

⁷ I. ARELLANO, *Historia del teatro Español del siglo XVII*, Catedra, Madrid, 2003, p. 50 (la traduzione è mia)

⁸ G. ROMAGNOLI, lvi., pp. 109-111

macchine sceniche anche non in contiguità col palcoscenico,,: tali il cielo da cui discende Venere e la via al centro della terra per la quale Castiglia si avvia con Bernardo per ricondurlo in Spagna.⁹

4. La necessità della rottura con la passata precettiva drammatica per esigenze sia dei tempi, che «*mudan las cosas y perficionan las artes*», sia dell' «*uso, que no se sujeta al arte*», è peraltro esplicitamente teorizzata da Cervantes nel *Diálogo entre la Comedia y la Curiosidad*, inserito nella seconda giornata della commedia *El rufián dichoso*, ascrivibile alla fase postlopiana dell'Autore e pubblicata tra le citate *Ocho comedias*. In questa *pièce* l'Autore dilata al massimo l'aspetto spazio-temporale della vicenda, facendola svolgere nell'arco di molti anni durante i quali il protagonista Cristóbal de Lugo, dopo una precedente vita dissoluta in Spagna, si vota alla penitenza facendosi frate in Messico, dove muore piamente in concetto di santità.

⁹ A. GONZÁLEZ: *La casa de los celos y selvas de Ardenia y la propuesta cervantina de la multiplicidad espacial*, Anuario calderoniano, ISSN 1888-8046, N.º. 6, 2013, págs. 163-182