

TICONTRE

TEORIA TESTO TRADUZIONE

08

20
17

T
B

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 8 - NOVEMBRE 2017

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

Comitato direttivo

PIETRO TARAVACCI (Direttore responsabile),
ANDREA BINELLI, CLAUDIA CROCCO, FRANCESCA DI BLASIO,
MATTEO FADINI, ADALGISA MINGATI, CARLO TIRINANZI DE MEDICI.

Comitato scientifico

SIMONE ALBONICO (*Lausanne*), FEDERICO BERTONI (*Bologna*), CORRADO BOLOGNA (*Roma Tre*), FABRIZIO CAMBI (*Istituto Italiano di Studi Germanici*), CLAUDIO GIUNTA (*Trento*), DECLAN KIBERD (*University of Notre Dame*), ARMANDO LÓPEZ CASTRO (*León*), FRANCESCA LORANDINI (*Trento*), ROBERTO LUDOVICO (*University of Massachusetts Amherst*), OLIVIER MAILLART (*Paris Ouest Nanterre La Défense*), CATERINA MORDEGLIA (*Trento*), SIRI NERGAARD (*Bologna*), THOMAS PAVEL (*Chicago*), GIORGIO PINOTTI (*Milano*), ANTONIO PRETE (*Siena*), MASSIMO RIVA (*Brown University*), MASSIMO RIZZANTE (*Trento*), ANDREA SEVERI (*Bologna*), JEAN-CHARLES VEGLIANTE (*Paris III – Sorbonne Nouvelle*), FRANCESCO ZAMBON (*Trento*).

Redazione

FEDERICA CLAUDIA ABRAMO (*Trento*), GIANCARLO ALFANO (*Napoli Federico II*), VALENTINO BALDI (*Malta*), DARIA BIAGI (*Roma Sapienza*), FRANCESCO BIGO (*Trento*), ANDREA BINELLI (*Trento*), PAOLA CATTANI (*Roma Sapienza*), VITTORIO CELOTTO (*Napoli Federico II*), ANTONIO COIRO (*Pisa*), ALESSIO COLLURA (*Palermo*), ANDREA COMBONI (*Trento*), CLAUDIA CROCCO (*Trento*), FRANCESCO PAOLO DE CRISTOFARO (*Napoli Federico II*), FRANCESCA DI BLASIO (*Trento*), ALESSANDRA DI RICCO (*Trento*), MATTEO FADINI (*Trento*), GIORGIA FALCERI (*Trento*), FEDERICO FALOPPA (*Reading*), ALESSANDRO FAMBRINI (*Pisa*), FULVIO FERRARI (*Trento*), ALESSANDRO ANTHONY GAZZOLI (*Trento*), CARLA GUBERT (*Trento*), FABRIZIO IMPELLIZZERI (*Catania*), ALICE LODA (*Sydney*), DANIELA MARIANI (*Trento – Paris EHESS*), ADALGISA MINGATI (*Trento*), VALERIO NARDONI (*Modena – Reggio Emilia*), ELSA MARIA PAREDES BERTAGNOLLI (*Trento*), FRANCO PIERNO (*Toronto*), CHIARA POLLI (*Trento*), STEFANO PRADEL (*Trento*), NICOLÒ RUBBI (*Trento*), CAMILLA RUSSO (*Trento*), FEDERICO SAVIOTTI (*Pavia*), GABRIELE SORICE (*Trento*), PAOLO TAMASSIA (*Trento*), PIETRO TARAVACCI (*Trento*), CARLO TIRINANZI DE MEDICI (*Trento*), ALESSANDRA ELISA VISINONI (*Bergamo*).

I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

LA RELIGIOSITÀ POPOLARE IN LOPE DE VEGA*

ÁNGEL VALBUENA PRAT

NOTA DEL TRADUTTORE

Quella che qui si presenta in traduzione italiana, è la conferenza che Ángel Valbuena Prat pronunciò nell'Ateneo di Madrid il 3 aprile del 1963, poi pubblicata nel settembre dello stesso anno, con il titolo *La religiosidad popular en Lope de Vega*, per i tipi della Editora Nacional, volumetto n. 9 della collana "Colección Ateneo".

Ángel Valbuena Prat (Barcelona, 1900 – Madrid, 1977) è uno dei critici letterari più presenti nella prima metà del secolo XX, divenuto assai famoso per la sua *Historia de la literatura española* – apparsa in prima edizione nel 1937, in cinque volumi, e poi considerevolmente ampliata nelle sue otto riedizioni fino alla fine degli anni sessanta –, che fu per molti decenni del Novecento il vero manuale di riferimento, originale e innovatore, ma insieme classico, per la critica della letteratura spagnola, e definito come "la storia letteraria per eccellenza del secolo scorso".¹

Fin dai suoi studi giovanili, gli interessi di Valbuena Prat si sono rivolti all'ambito della letteratura aurea e in particolare a quella di tema religioso e spirituale. Già la sua tesi dottorale sugli *Autos sacramentales* di Calderón è opera di profonda erudizione e ricca di innovative indagini e originali punti di vista. Nello stesso anno in cui pubblicò il volumetto che si presenta qui, videro la luce i suoi *Estudios de literatura religiosa española: época medieval y edad de oro*,² che dedicano al teatro sacro aureo in generale e a Lope de Vega in particolare, un ampio spazio.

Il saggio che qui si presenta nella sua prima traduzione italiana è un contributo di grande interesse sia per chi si occupa di Lope de Vega come autore teatrale, sia per chi è attento alla qualità della sua poesia, e in particolare quella di ambito spirituale e religioso, di cui l'autore ha dato straordinaria prova nelle sue *Rimas sacras* e nei *Soliloquios amorosos de un alma a Dios*. Valbuena Prat intende gettar luce su alcuni aspetti specifici di quel territorio artistico, così connaturale al Fénix, in cui le forme più autenticamente popolari della sua lirica, che ha evidenti radici nella lirica castigliana medioevale, diventano funzionali alla drammatizzazione di un profondo sentimento religioso, condiviso dall'autore con il suo vasto pubblico, altrettanto popolare. L'ambito testuale che il critico frequenta è costituito principalmente dai dieci libri dell'*Isidro. Poema castellano* (1599), dedicato al popolare santo *labrador* di Madrid, dagli *Autos sacramentales*, e da alcune commedie basate su temi della Sacra Scrittura, ovvero da opere che all'epoca del contributo pote-

* Il testo fonte utilizzato è quello della prima edizione: ÁNGEL VALBUENA PRAT, *La religiosidad popular en Lope de Vega*, Madrid, Editora Nacional, 1963.

1 DAVID GONZÁLEZ RAMÍREZ, *La Historia de la Literatura española (1937) de Ángel Valbuena Prat paso a paso (I): origen y resultado de un proyecto editorial*, in «Revista de Literatura», LXXVI/152 (2014), pp. 403-423.

2 ÁNGEL VALBUENA PRAT, *Estudios de literatura religiosa española: época medieval y edad de oro*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1963.

vano contare su un'attenzione critica certamente inferiore rispetto a quella rivolta allo straordinario corpus delle sue commedie.

Il saggio *La religiosidad popular en Lope de Vega* indaga in due direzioni, entrambe sostanziali per la creazione letteraria del grande autore del *Siglo de Oro*. Rintracciando gli aspetti più prettamente lirico-popolari presenti sia nell'*Isidro* (ma anche nei testi intercalati nella prosa di *El peregrino en su patria*) sia negli *Autos sacramentales*, Valbuena Prat rileva innanzitutto la prima di queste due direzioni compositive, ovvero quella che porta il grande autore aureo a individuare il suo vero spunto emotivo e, se mi è consentito, il più autentico dato culturale che sta alla base di tutta la sua straordinaria produzione teatrale e poetica.

Dall'altra parte il critico, proprio nella sua specifica attenzione agli *Autos* e all'*Isidro*, attraverso alcuni efficaci stralci testuali riesce a dare un chiaro esempio di come questa produzione letteraria sia particolarmente significativa, in quanto Lope ha modo di sperimentarvi, più direttamente che altrove, la sua tendenza a creare immagini e situazioni di immediata teatralità e di intenso lirismo a partire da una tradizione popolare e folklorica, talvolta anche orale. Ma il valore aggiunto di questa produzione lopianiana consiste – come si evince dall'indagine di Valbuena – nel fatto che essa è la più autentica rappresentazione formale di quella alta spiritualità che Lope ci mostra nelle sue *Rimas sacras* e nei *Soliloquios*; una spiritualità in cui il poeta non può fare a meno di coinvolgere tutto il suo umanissimo mondo personale, le sue minime emozioni di fronte al mistero divino.

Insomma, riprendendo il riferimento alla doppia indagine, cui alludevo sopra, potremmo dire, in estrema sintesi, che Valbuena ci induceva a vedere, fin da allora, da un lato le radici di un lirismo popolare che si fa teatro religioso e dall'altro le forme popolari di un teatro che si fa esperienza spirituale.

In stretta coerenza con quanto osservato sin qui, il saggio, poi, si fa apprezzare anche per la capacità di mettere in relazione, con semplici allusioni, proprie di una saggistica leggera e brillante, e in virtù di quello che lo studioso chiama «lieve simbolismo», i testi presentati con l'intera realtà letteraria di quel multiforme “monstruo de la naturaleza” che fu Lope, nella definizione di Cervantes. Un minimo comune denominatore, dunque, capace di connotare tutta la creatività letteraria dell'autore, che si completa con quel fattore – al quale il critico fa spesso riferimento – di una stretta analogia tra le forme della letteratura religiosa lopianiana e la realtà di un'arte figurativa barocca, in particolare quella popolare dei gruppi scultorei dei *pasos* e della pittura della natività dei Secoli d'Oro.

Uno dei meriti dello studio di Valbuena Prat è quello di aver indicato, all'interno degli studi lopianiani, una direzione che sarebbe stata poi raccolta da quella parte degli studiosi più recenti – attenti non soltanto a un Lope totalmente identificato con la sua «monarquía cómica»,³ costruita sul modello da lui proposto nell'*Arte nuevo de hacer comedias* –,⁴ che sono andati rivolgendo una crescente attenzione sia alla produzione poetica dell'autore madrileniano, sia alle tematiche spirituali della sua intera produzione: le *Rimas*

3 Cfr. MIGUEL DE CERVANTES, *Entremeses*, a cura di Florencio Sevilla Arroyo e Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza, 1988, p. 12.

4 A Maria Grazia Profeti dobbiamo una sistematica rassegna bibliografica della tradizione a stampa della produzione non drammatica di Lope, a testimonianza della crescente necessità di riconsiderare nella sua totalità il valore letterario del “Fénix de los ingenios”; cfr. MARIA GRAZIA PROFETI, *Per una bibliografia di Lope de Vega. Opere non drammatiche a stampa*, Kassel, Reichenberger, 2002.

sacras (1614), i *Soliloquios* (1612), *Los pastores de Belén* (1612), questi ultimi definiti dallo stesso autore una *Arcadia a lo divino*, e inoltre i poemi narrativi, tra i quali l'*Isidro* e le opere in prosa, come *El peregrino en su patria* (1604), che al suo interno presenta quattro *autos* sacramentali senza un'apparente relazione con la storia "bizantina" del libro.

Non si può non ricordare, a questo proposito che nello stesso ambito drammatico gli studi lopiani, a partire dagli stessi anni in cui Valbuena si dedicava alla letteratura religiosa spagnola, hanno dato maggiore credito agli *Autos* e ai *Coloquios*.⁵ Ed è lo stesso Valbuena a segnalare, questa volta nel secondo volume della sua già citata storia letteraria, la necessità di guardare agli *Autos* di Lope nella prospettiva di un sentire eminentemente umano e di un'espressione sempre intensamente lirica, che ci porta a vedere queste sue *piezas cortas* di tema sacro «a modo de parábolas de amor, en que los motivos sacros se revisten de las galas de la primavera y de las metáforas de bodas y de celos inflamadas de pasión»,⁶ sottraendole ad un confronto diretto con quelle di Calderón. In tempi assai più recenti gli studi di Amparo Izquierdo Domingo⁷ hanno cercato di colmare i debiti della critica nei confronti degli *Autos* di Lope de Vega, sia fornendo una precisa classificazione e uno studio interpretativo sia analizzandone nel dettaglio le funzioni drammatiche. Un risultato che deve sicuramente qualcosa anche alle considerazioni sulla religiosità popolare in Lope, che qui ripropongo.

La traduzione del saggio di Valbuena Prat in lingua italiana intende rendere, a beneficio del lettore colto e dell'ispanistica italiana, una testimonianza che non solo era di difficile reperimento, ma che conserva un effettivo valore storico negli studi lopiani.

La traduzione proposta ha cercato di rendere in italiano lo stile dell'originale, che si fa notare per un impianto discorsivo non accademico atto a risaltare la delicatezza e il tono lirico popolare con cui Lope mette in versi e drammatizza i temi sacri. Nell'intento di fornire al lettore alcuni dati utili alla comprensione del breve saggio, ho corredato il testo di alcune note, appositamente segnalate, che si aggiungono alle poche note dell'originale.

I testi in verso di Lope de Vega, citati con frequenza nel saggio, e mantenuti in lingua originale nel corpo del testo della mia versione, sono forniti in nota e da me tradotti in verso, nell'intento di mantenere il più possibile il loro assetto metrico, ritmico e stilistico e nell'arduo, ma doveroso tentativo di riprodurre, a beneficio del lettore italiano, il valore spirituale e la funzione estetica loro attribuiti da Valbuena.

PIETRO TARAVACCI – *Università di Trento*

⁵ Si fa presente che, dopo la ormai lontana edizione delle *Obras de Lope de Vega*, curate da Menéndez Pelayo tra il 1890 e il 1902, nello stesso 1963 gli *Autos* e i *Coloquios* di Lope si rendevano accessibili al vasto pubblico nei volumi della Biblioteca de Autores Españoles. Cfr. LOPE DE VEGA, *Obras de Lope de Vega*, VI, VII e VIII, *Autos y coloquios*, a cura e con introd. di Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1963.

⁶ «come parabole d'amore, nelle quali i motivi sacri si rivestono dello splendore della primavera e delle metafore tipiche di sposalizi e gelosie, infiammate di passione» (ÁNGEL VALBUENA PRAT, *Historia de la literatura española*, 7ª ed., Barcelona, Gustavo Gili, 1964, vol. II, p. 341).

⁷ Cfr. AMPARO IZQUIERDO DOMINGO, *Los autos sacramentales de Lope de Vega. Clasificación e interpretación*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2013, e EADEM, *Los autos sacramentales de Lope de Vega. Funciones dramáticas*, New York, IDEA-IGAS, 2014.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- CERVANTES, MIGUEL DE, *Entremeses*, a cura di Florencio Sevilla Arroyo e Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza, 1988. (Citato a p. 304.)
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, DAVID, *La Historia de la Literatura española (1937) de Ángel Valbuena Prat paso a paso (I): origen y resultado de un proyecto editorial*, in «Revista de Literatura», LXXVI/152 (2014), pp. 403-423. (Citato a p. 303.)
- IZQUIERDO DOMINGO, AMPARO, *Los autos sacramentales de Lope de Vega. Clasificación e interpretación*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2013. (Citato a p. 305.)
- *Los autos sacramentales de Lope de Vega. Funciones dramáticas*, New York, IDEA-IGAS, 2014. (Citato a p. 305.)
- PROFETI, MARIA GRAZIA, *Per una bibliografia di Lope de Vega. Opere non drammatiche a stampa*, Kassel, Reichenberger, 2002. (Citato a p. 304.)
- VALBUENA PRAT, ÁNGEL, *Estudios de literatura religiosa española: época medieval y edad de oro*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1963. (Citato a p. 303.)
- *Historia de la literatura española*, 7ª ed., Barcelona, Gustavo Gili, 1964, vol. II. (Citato a p. 305.)
- *La religiosidad popular en Lope de Vega*, Madrid, Editora Nacional, 1963. (Citato a p. 303.)
- VEGA, LOPE DE, *Obras de Lope de Vega, VI, VII e VIII, Autos y coloquios*, a cura e con introd. di Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1963. (Citato a p. 305.)

LA RELIGIOSITÀ POPOLARE IN LOPE DE VEGA*

ÁNGEL VALBUENA PRAT

L'intera opera di Lope si muove fra intuizione e realizzazione di temi poetici popolari ed eruditi, gli uni abilmente captati, in accordo con il suo temperamento; altri inseguiti con particolare cognizione artistica (*artificio*) e con perseverante impegno. La straordinaria facilità del poeta e drammaturgo rende possibili entrambi i versanti, i due percorsi. Tale caratteristica, che si verifica nell'intera produzione lopianica riveste un particolare interesse nell'ambito sacro, lirico e teatrale. Sul versante religioso indubbiamente Lope si imbatte in una tradizione popolare ancor più radicata, ora nella sua più pura espressione sincera e naturale, ora in un tipo di devozione che si intende mettere a disposizione di tutti i credenti, nonostante la sua base dottrina, della quale il più autorevole esempio sono le opere mistiche e autobiografiche di Santa Teresa, verso la cui figura Lope avvertì speciale attrazione e simpatia. Nello stesso tempo, non tralascia mai di affiancare ai temi popolari tutta l'erudizione biblica e agiografica che era in grado di accumulare; un chiaro esempio di questo impegno sono le annotazioni a margine e le citazioni storiche relative a un testo poetico così tipicamente popolare come l'*Isidro*, o la dualità di prosa colta o di romanzo pastorale *a lo divino* de *I pastori di Betlemme*, assieme alla semplice emozione e all'espressività dei *villancicos*, alcuni dei quali, tra i più famosi da lui composti, compaiono nella trama di quest'opera. All'interno dell'amplessima produzione del Fénix, farò riferimento ad alcuni esempi tratti dalle opere testé alluse, e in particolare da diverse forme del suo teatro religioso. Riguardo all'*Isidro*, Americo Castro nella *Vita di Lope de Vega*, scritta in collaborazione con Rennert:¹ «Qui Lope ha fatto sfoggio di poesia spagnola, e con stile erudito cercò di avvicinarsi il più possibile al popolarismo, il cui trionfo simbolizza il santo toledano». Fra Domingo de Mendoza, che mise a disposizione di Lope vari documenti del processo di beatificazione del Santo, appena avviato, scrisse a Lope, come risulta in quella sorta di panegirico che apre il componimento, quanto gli sembrasse opportuno che scrivesse l'*Isidro* rispettando «nella sua composizione il decoro, la piacevolezza e la pregnanza delle nostre dolci *redondillas* castigliane». Lope, dal canto suo, gli risponde contemperando anelito classico e popolare assieme: «Desidererei essere un Virgilio, ma essendo quello che sono, e dunque non potendo offrire più di quel che ho, protrarrò la sua vita e le sue lode...».² È strano notare come, accanto al gran numero di citazioni a margine e di riferimenti a libri letti o adocchiati, nasca l'autentica poesia sobria e popolare inerente all'argomento e alla tradizione iconografica dei temi sacri. Dopo aver fatto eco a Virgilio e Ovidio, a San Gerolamo e Dionigi l'Aeropagita, ci propone la sua versificazione in forma di sobrie *redondillas*, come si era soliti dire allora, estendendo questo termine alle *quintillas* (ovvero la strofa di cui si compone l'*Isidro*):

que sois humildes y llanos

* Conferenza pronunciata presso l'Ateneo di Madrid il 3 aprile 1963.

¹ Hugo A. Rennert y Américo Castro, *Vida de Lope de Vega*, Madrid, 1919. Nella «Advertencia» si dichiara che le pagine relative all'analisi dell'*Isidro* sono di Castro. La citazione di cui sopra è a p. 136.

² *Obras sueltas*, ed. Sancha.

decid: que son castellanos
los versos como el sujeto.³

L'allusione a un tale senso di «umiltà» in relazione al santo povero e contadino coincide con la simpatia di Lope verso ciò che è semplice e quotidiano. Si tratta del medesimo sentimento che ne *I Pastori di Betlemme*, lo induce a dire nei versi d'esordio, in forma di orazione:

Admite mi humildad, pues tu grandeza
primero que a la mirra, incienso y oro,
llamó a Belén la pastoril pobreza...

¿Qué se te da del mísero tributo,
que pueda darte el hombre, cuando lleva
el alma ingrata y el semblante enjuto?

Escucha, pues, en esa humilde cueva
el canto de mis rústicos pastores,
del voto y del amor honesta prueba.

Los Reyes te darán cosas mayores,
que yo solo te puedo dar, Rey mío,
fruto del alma y del ingenio flores,
que por manos tan rústicas te envió.⁴

Se in quel libro natalizio le forme umili si troveranno nei *villancicos* e in altre strofe cantabili, in contrapposizione all'artificiosa prosa del romanzo pastorale, l'*Isidro*, tutto quanto (persino nelle digressioni erudite e nell'apparato storico), si presenterà nella stessa forma lungo l'intero componimento. La strofa di tipo popolare era insolita in un poema epico di quei tempi, nei quali persino un poeta vocato a strofe simili a quelle del Lope ingenuo, quale Valdivielso, faceva uso dell'ottava reale nella sua epopea su San Giuseppe, o in quella dedicata alla storia della toledana Vergine del Sacratio. Utilizzando la *quintilla*, nel suo *Isidro* Lope ritorna alla tradizione risalente all'epoca dei Re Cattolici, come avviene nel Fray Íñigo de Mendoza della *Vita Christi por coplas*, o nelle forme brevi di Montesino. Lope aveva una speciale simpatia per quel periodo e per quello stile; e proprio nell'*Isidro* troviamo il famoso elogio delle *redondillas* di Garci Sánchez, dei versi brevi di Camões, o delle strofe di Jorge Manrique, delle quali dice che «meritano d'essere

3 «che siete umili e sobri / dite: che son castigliani/ i versi e al pari anche il tema» (la traduzione è mia, come tutte quelle del testo di Lope de Vega, che seguiranno. Cfr. Lope de Vega, *Isidro*, nell'edizione di A. Sánchez Jiménez (Madrid, Cátedra, 2010), I, 26-30, da cui si evince la diversa punteggiatura della *princeps* del 1599: «Si os pusiere por objeto/ de tantos algún discreto/ que sois humildes y llanos,/ decid que sois castellanos/ los versos, como el sujeto» [n.d.t.]).

4 « Prendi la mia umiltà, se la grandezza/ tua innanzi che la mirra, incenso e oro,/ chiamò a Betlemme il povero pastore...// Che ti verrà del misero tributo, / che potrà darti l'uomo, quando trae/ l'anima ingrata e l'arido semblante?// Ascolta, tu, in quest'umile caverna/ il canto dei miei umili pastori,/ del voto e dell'amore onesta prova.// A te daranno i Re cose maggiori,/ ch'io solo posso darti, o Re mio,/ frutti di un'anima e di ingegno fiori,/ che in mano tanto rustiche ti invio».

scritte in lettere d'oro».⁵ Nell'*Isidro*, l'elemento sovranaturale coincide, con grande naturalezza, con i fatti quotidiani della vita del santo agricoltore. Nel prologo sottolinea la devozione verso il suo patrono madrilenno, in riferimento a quello che egli definisce come «la dolcezza dell'amore della sua patria». Segnala i tratti della sua sensibilità ai temi da lui stesso amati e familiarmente frequentati. Appare singolare che rilevi il valore artistico ed emozionale degli inni liturgici: «Chi non si sente sollevare lo spirito nell'udire il *Pange lingua?* Chi non induce alle lacrime il *Vexilla Regis...*?»⁶ ci chiede su questi inni all'epoca della musica del de Victoria. Cosa c'è di più dolce dell'*O gloriosa Domina* o dell'*Ave Maris Stella?*».

Così come nella pittura di Murillo raffigurante San Diego di Alcalá (tema trattato anche da Lope), nell'*Isidro* gli angeli possono assistere con garbo alle mansioni quotidiane del contadino. Nel classico miracolo del campo e della preghiera, il poeta ci parla degli «angeli aratori». Quando Isidro li vede, li saluta con la medesima naturalezza con cui tutta l'arte religiosa popolare spagnola accoglie il miracolo:

Oh mensajeros del cielo,
¿adónde bueno?, les dice.
¿Qué queréis en los sembrados?
¿Qué buscáis en los arados?
¿I entre estos terrones duros?»⁷

Juan o Iván de Vargas, nell'assistere alla realizzazione del miracolo, resta assorto, come preso nell'immagine d'una squisita miniatura o in un'illusione immaginaria:

Otros yugueros que araban
en la tierra que él compró,
con bueyes cándidos vió,
que al toro estrellado honraban
con más luz que el sol les dió...⁸

Vió que los bueyes andaban
entre los surcos ligeros,
y que los seis compañeros,
al lado de Isidro estaban,
como el carro y los luceros.

Vió las ricas ahijadas⁹

⁵ Si rinvia all'edizione moderna dell'*Isidro. Poema castellano*, a cura di Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2010, p. 165, basata sulla *princeps*, curata dallo stesso Lope per i tipi di Luis Sánchez, in Madrid, 1599 [n.d.t.].

⁶ *Ivi*, p. 161 [n.d.t.].

⁷ «Voi messaggeri del cielo,/ dove di bello...?, domanda. // Che cercate qui sui campi?/ Sopra questi campi arati?/ E fra queste zolle dure?»

⁸ vv. 351-355. Si rinvia alla recente edizione dell'*Isidro*, a cura di Antonio Sánchez Jiménez, cit., p. 284 [n.d.t.].

⁹ «ahijadas» è evidente errore, che si dovrà emendare con «aguijadas». Cfr. Lope de Vega, *Isidro...*, ed. cit., p. 286 [n.d.t.].

de piedra y oro bordadas,
y los capotes de estrellas,
o porque lo fuesen ellas,
o por ser imaginadas.¹⁰

Nella commedia *La niñez de San Isidro* (*L'infanzia di San Isidoro*) la stessa immagine acquista plasticità, come in una sorta di prefigurazione di ciò che sarà il santo, in una rivelazione di suo padre: «Si suonino le zampogne, e, nello schiudersi di una nube, al di sopra del carro passeranno due angeli che arano, assieme ai loro buoi, e si vedrà San Isidro con un vestito trapuntato di stelle, una corona di splendore sul capo, e il suo pungolo argentato». Ciò che qui è annuncio della gloria che il santo riceverà si realizza nell'altra *Comedia famosa de San Isidro labrador de Madrid* (*Commedia famosa di San Isidoro agricoltore di Madrid*), innanzi agli occhi attoniti di Iván, come nel componimento poetico. Uno dei più belli fra i *villancicos* de *Los pastores de Belén* (*I pastori di Betlemme*), ha una musicalità fluidamente infantile, una specie di scampanio quasi dadaista, nonostante certi tratti di ingegno retorico o certe allusioni evangeliche:

Campanitas de Belén,
tocad al alba, que sale
vertiendo divino aljófár
sobre el sol que de ella nace,
que los ángeles tocan,
tocan y tañen.

Que es Dios-Hombre el sol,
y el Alba su Madre:
Din, din, din, que vino en fin.
Don, don, don, San Salvador,
dan, dan dan, que hoy no les dan.
Tocan y tañen a gloria en el Cielo,
y en la tierra tocan a paz.

En Belén tocan al alba,
casi al primer arrebol,
porque della sale el sol
que de la noche nos salva.
Si las aves hacen salva,
al alba del sol que ven,
campanitas de Belén,
tocad...

Este sol se hiela y arde

¹⁰ «Altri aratori ad arare/ nella terra che comprò,/ con dei buoi candidi vide,/ devoti al toro stellato/ più che per sole splendenti...[...] Vide procedere i buoi/ in mezzo ai solchi leggeri,/ e che i sei compagni vide,/ stavano accanto a Isidro,/ come il carro e le stelle.// Vide i pungoli sfarzosi/ di pietre e d'oro arricchiti,/ e vide i manti di stelle,/ vuoi perché fossero vere,/ vuoi perché le immaginava».

de amor y frío en su Oriente,
 para que la humana gente
 el cielo sereno aguarde,
 y aunque dicen que una tarde
 se pondrá en Jerusalén,
campanitas de Belén
*tocad...*¹¹

Fra i pastori che cantano questo *villancico*, ci dice Lope che «ve ne erano alcuni molto rustici e poveri, di quelli, però, ai quali Dio svela i suoi segreti nascosti ai sapienti che il mondo disperde». La dimensione popolare del villaggio è assegnata all'elemento religioso come semplice simbologia in molti auto sacramentali di Lope. Oltre che con l'eco di motivi semplici e tradizionali che restavano vivi attraverso il teatro liturgico del Medioevo, il nostro poeta si diletta con i temi villaneschi e con quelli dei canti popolari, uniti a una tenue trama che solitamente corrisponde al tema biblico di Salomone, che tanto aveva attratto i nostri mistici. È quanto accade, per esempio, in uno dei più significativi auto, intitolato *De los Cantares*¹² (*Dei Cantici*). Lì la Sposa del libro dell'Antico Testamento appare come una contadina, accompagnata dalla Grazia, «entrambe in abito da villane, con i loro cappucci, le camiciole e le baschine, e con i loro grembiuli e il bastone». E appare, ugualmente, la Allegria «del pastore» e «dello Sposo», che è Cristo, con tunichetta di tela, e la Prudenza del contadino». Per far innamorare la Sposa, di fronte all'avversario, rappresentante il Demonio, lo Sposo indossa «una cappa impermeabile di taffetà rosso, rivestito d'un velo d'argento e d'oro», e gli porgono «un bastone a forma di croce». Quando la sposa si assopisce, si animano canti e danze «spagnoleggianti, dove i balli cambiano secondo la natura delle strofe». Uno dei balli è quello famoso della zarzuela, trasposto «a lo divino»:

Yo me iba, madre,
 al monte una tarde...¹³

Un altro è il ballo del cavaliere, con uguale adattamento sacro:

Que de noche lo mataron
 al caballero,
 a la gala de María,

11 «campanelle di Betlemme,/ suonate all'alba, che sorge/ perle divine versando/ sopra il sol che da lei nasce,/ che pure gli angeli suonano,/ suonano e rintoccano.// Ché è Dio-Uomo il sole,/ ed è l'alba sua Madre.../ Din, din, din, che venne alfin./ Don, don don, Salvator Santo,/ dan, dan, dan, che non le dan./ Suonan, rintoccano a gloria nel Cielo,/ suonano a pace qui in terra.// Suonano all'alba in Betlemme,/ quasi al primo rossore, perché da lei nasce il sole/ che dalla notte ci salva./ Se a salve cantan gli uccelli,/ all'alba del sole che appare,/ campanelle di Betlemme/ suonate...// Questo sole gela e arde/ d'amore e freddo all'Oriente,/ cosicché l'umana gente/ attenda il cielo sereno,/ e se dicono che una sera/ calerà a Gerusalemme,/ campanelle di Betlemme, suonate...» [da *Pastores de Belén*, Libro III (n.d.t.)].

12 Si rimanda a *Piezas maestras del teatro teológico español*, ed. de Nicolás González Ruiz, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, [1953], 1997, 4ª ed., pp.114-133 [n.d.t.].

13 «Me ne andavo, o madre,/ al monte una sera...».

la flor del cielo.

Como el sol que arde
tanto se encubría,
noche parecía,
aunque era la tarde.
La muerte cobarde,
mató, aunque ella ha muerto,
al caballero,
a la gala de María,
la flor del cielo.¹⁴

Un altro ballo ancora è quello de «la gagliarda»:

Corren¹⁵ caballos aprisa,
tápala, tapa, tápala, tapa!
Corrido va el toro,
el hombre se escapa,
porque Dios, que le mira
le echó la capa.
Tápala, tapa, tápala, tapa!¹⁶

Quando lo Sposo fa la serenata alla Sposa, mascherato, pure canta, con accompagnamento musicale, un canto popolare adattato al suo intento:

Si queréis que os ronde la puerta,
alma mía de mi corazón,
seguidme despierta,
tenedme afición,
veréis cómo arranco
un álamo blanco,
y en vuestro servicio
lo pongo en el quicio,
que vuestros amores míos son.¹⁷

Uno dei migliori auto sacramentali, *La siega* (*La mietitura*), presenta il Signore del campo con un mantello, mascherato, e con i suoi servitori, il Cielo e il Desiderio, agricoltori. Anche la canzone dell'alba per risvegliare la Sposa è un canto popolare dei più fluidi e semplici del poeta:

¹⁴ «Che l'uccisero di notte/ il cavaliere,/ l'ornamento di Maria,/ la gemma del cielo.// Poiché il sole ardente/ tanto s'occultava,/ di notte pareva,/ quand'era di giorno. /Codarda la notte,/ per quanto lei sia morta,/ uccise, il cavaliere,/ l'ornamento di Maria,/ la gemma del cielo».

¹⁵ «Corren» è *lectio faciliior*, che deve essere emendata con «Corten», attestato nell'edizione di riferimento.

¹⁶ «I cavalli qui di fretta,/ chiudila, chiudila, chiudi!/ Vergognoso va il toro,/ l'uomo se ne fugge,/ perché Dio, che lo guarda/ gli tirò la cappa./ Chiudila, chiudila, chiudi!»

¹⁷ «Se alla porta la ronda volete,/ anima mia del mio cuore,/ seguitemi sveglia,/ vogliatemi bene,/ come sradico vedrete/ un candido pioppo,/ e al vostro servizio/ sul perno lo pongo,/ che i vostri amori miei sono».

A la Esposa divina
cantan la gala,
pajarillos al alborada,
que de ramas en flores,
y de flores en ramas
vuelan y saltan.

A la Esposa bella,
linda y agraciada,
–que le dio el Esposo
toda su gracia–,
cantan los pajarillos
al alborada,
y de ramas y flores,
vuelan y saltan.¹⁸

Popolare è pure il canto della semina:

A sembrar, a sembrar, labradores,
que las aves del cielo cantan amores¹⁹

Il popolarismo di Lope unisce in questo teatro post-medievale tutto quanto il senso arcaizzante della scena molteplice, come una serie di stampe unite tra loro da un filo molto sottile a una rielaborazione di temi mediante l'arte del poeta del Rinascimento e del Barocco. Persino in queste manifestazioni di eleganza la sostanziale semplicità del carattere di Lope si impone nei risultati migliori, come nel citato auto de *La siega* (*La mietitura*). Nell'auto *La vuelta de Egipto* (*Il ritorno dall'Egitto*), ad esempio, si mette in atto l'espedito di episodiche scene in sequenza, all'uso medievale, con canti e con danze di pastori e pastorelle nel finale, addirittura con arcaismi linguistici inseriti nel testo della canzone:

Venga con el día,
venga María;
y con el albore
Jesús y el sole...²⁰

In *autos* sacramentali come *El tirano castigado* (*Il tiranno castigato*), appaiono perfino scene di taverna, di giovani mulattieri, nelle quali l'atteggiamento del locandiere sfiora il ruffianesco; risse e liti dove appare un giovane pieno di sangue, con il volto tutto insanguinato e un pugnale in mano. E dinanzi a questa acquaforte realista, le quartine liriche del canto della Nascita di Gesù, l'angelo e i pastori, e il *Magnificat* di Maria.

18 «Alla Sposa divina/ cantano a festa,/ uccelletti al far dell'alba,/ che dai rami sopra i fiori,/ e dai fiori sopra i rami/ volano e saltano.// Alla Sposa bella,/ gentile e aggraziata,/ – giacché le diede lo Sposo/ ogni sua grazia –,/ cantano gli uccelletti/ sul far dell'alba,/ e dai rami e d'ogni fiore,/ volano e saltano».

19 «Contadini alla semina andiamo,/ che amori cantan già gli uccelli in cielo».

20 «Venga assieme al dì,/ venga Maria; / e assieme all'albore/ Gesù e il sole».

La fluidità postmedievale e popolare si lega a una tecnica che negli *autos* di Lope si basa, in particolare, sulla cordialità e sul calore umano, all'insegna della semplicità.

Una delle *pièces* più significative in tal senso è l'opera indicata come *Coloquio del Bautismo de Cristo* (*Colloquio del Battesimo di Cristo*), che mediante la tecnica degli episodi sovrapposti, al modo medievale, riprende il tema del Battesimo nel Giordano, che dà il titolo all'opera; quello delle tentazioni nel deserto, la vocazione dei principali apostoli e la guarigione di un indemoniato. All'emozione semplice di ogni episodio si aggiunge una certa erudizione enumerativa e la figura della Confusione, oltre a particolari di metafore e di versi ormai appartenenti a un'epoca matura. I fatti compaiono in scena sotto forma di stampe primitive: «si apre una cortina, e si vedrà San Giovanni Battista, su di un maso nell'atto di battezzare Cristo nel Giordano»... «Con accompagnamento musicale si squarcia una nube (il testo, per errore, dice "nave"),²¹ e si vedrà lo Spirito Santo in forma di colomba contornata da raggi, mentre una voce dirà: «Questo è il mio Figlio Prediletto». Allo stesso modo, in parte semplice e in parte ispirata a una macchina teatrale di ascendenza medievale, è la forma in cui si presentano le tentazioni. Fa il suo ingresso «il demonio, travestito, come lo dipingono» — senza alcun dubbio con l'abito di un frate francescano, in ragione di un'epoca di controversie tra francescani e domenicani —, sul quale le terre valenziane offrono casi assai bizzarri, come nei *miracles* riguardanti San Vincenzo Ferrer, tuttora messi in scena nella capitale nel giorno della sua festa. Tale falso abito ha reali corrispondenze figurative; per ciò stesso Lope ha indicato: «come lo dipingono» in quadri, stalli di Cori, come in quello del Pilar di Saragozza, di epoca plateresca, in miniature di libri, ecc. Ci sono, inoltre, illusioni ottiche nelle altre tentazioni: «Si collocheranno Cristo e Satana in una macchina teatrale, costituita da nubi dipinte, e girandola, spariranno». «Cristo e Satana staranno sopra la città, che sarà collocata su di un carro» — riferendosi ai carri degli *Autos*, in cui si realizzavano gli apparati scenografici, intorno al *tablado* o teatro —. A sua volta, si fa plastica la scena del sacro convivio o banchetto che gli angeli offrono a Cristo, dopo aver vinto le tentazioni. Il tema è stato trattato con delicatezza da diversi pittori spagnoli, tra i quali Murillo. In Lope la scena è segnalata in questo modo: «Entrano quattro angeli con alcuni cesti di fiori, e con alcuni piccoli pani e della frutta». E si canterà:

Comed, vencedor divino,
si acaso estáis desmayado,
de lo que habéis peleado.²²

Tutto ciò presenta una singolare ingenuità, sobria e di sapore decisamente medievale; ma a sua volta anche luoghi comuni della letteratura latina, come quello del libro, di radice classica e medievale, che Curtius²³ ha studiato attentamente.²⁴ Cristo, mediante la metafora del libro, era apparso a Ugo di San Vittore, e dal canto suo Calderón — al

21 Si veda l'edizione di questo *Coloquio* nelle *Obras* di Lope, Real Academia, t. II.

22 «Mangia, divin vincitore,/ nel caso tu sia mancato,/ per aver molto lottato».

23 Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, traducción de M. F. Alatorre e A. Alatorre, México-Buenos Aires, tomo I, 1955, cap. XVI, «El Libro como símbolo», pp. 423 e sgg. (484-485).

24 Cfr. ed. it., Id. *Literatura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1992, Cap. XVI, pp. 335-385 (381-383) [n.d.t.].

termine di questa tradizione— chiamerà il Signore «il libro sovrano della scienza delle scienze». E dunque, Lope mette in bocca al personaggio della Confusione, reso attonito dalle meraviglie viste nel Santo Battesimo del Giordano,²⁵ questo sonetto, che culmina, in modo molto tradizionale e al tempo stesso barocco, nella metafora del libro, e che Curtius probabilmente non conosceva, nonostante parli del nostro poeta nel magistrale studio cui si è alluso. Rispetto a Gesù dice la Confusione:

¿Es sol este hombre? Sí, que resplandece;
 ¿El cielo? Sí, pues da tales estrellas,
 ¿El fuego? Sí, también, pues da centellas.
 ¿Es luna, acaso? Sí, pues embebece.

¿Es rey? Pienso que sí, pues lo merece.
 ¿Es gloria? Sí, pues vence mis querellas.
 ¿Es ángel? Sí, por sus facciones bellas.
 ¿Es Dios este hombre? Mucho lo parece.

Sol, cielo, fuego, luna, Rey y gloria,
 ángel y Dios, de ti me voy huyendo,
 confusa más que nunca mi memoria.

Que aunque tu ser en ti se está leyendo,
 y eres tú el libro de tu misma gloria,
 estás escrito en lengua que no entiendo.²⁶

In un altro sonetto, questo in bocca di Cristo,²⁷ si adopera un'altra metafora, di origine affine, quella della croce come *chiave* del cielo; così come, in un altro brano, il topico dell'«albero della croce»:

Arbol de Cruz, levantad
 las velas, aunque han de ser
 mil brazos²⁸ que han de tener
 clavos de mi voluntad.²⁹

In qualche altro *auto* appare la figura di Gesù bambino, con la croce, attestato nella pittura e nella scultura del XVII secolo. Così avviene, in *Del pan y del palo*³⁰ (*Del pane e del legno*), in cui «Entra un Gesù Bambino scalzo, con una croce sulle spalle, con

25 Il sonetto appare nel «Coloquio» sopra citato da Valbuena, dal titolo *El Bautismo de Cristo* (Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. 16.342, datato 1609) [n.d.t.].

26 «È sole questo uomo? Sì, ché splende;/ è cielo? Sì, se dà siffatte stelle./ È fuoco? Anche, sì, se fa scintille./ È luna forse? Sì, perché incanta.// È re? Penso di sì, perché gli spetta./ È gloria? Sì, se vince i miei lamenti./ È angelo? Sì, per le sue forme belle./ È Dio quest'uomo? Molto a noi lo pare.//Sole, ciel, fuoco, luna, Re e gloria,/ angelo e Dio, da te io sto fuggendo,/ confusa più che mai la mia memoria:// Ché pur se l'essere tuo in te si legge,/ e della stessa gloria tua sei il libro,/ sei scritto in una lingua che mi è oscura».

27 Il «Coloquio» *El Bautismo de Cristo*, presenta altri tre sonetti, due in cui Cristo stesso si rivolge al Padre Celeste, e uno posto in bocca del Poeta, che bizzarramente elide le vocali di tutti i termini a fine verso [n.d.t.].

28 Il testo dice «mil brazos» («mille braccia»), che reputiamo errato, in luogo di «mis» («le mie»).

29 «Albero della Croce, issate/ le vele, anche se dovranno/ portare le mie stesse braccia/ della mia volontà i chiodi».

30 Cfr. *Piezas maestras...*, cit. pp. 140-157. [n.d.t.].

piccola veste di rose d'oro». A questi si associano altri motivi popolari, quali le danze dei contadini. A questo proposito, uno degli *autos* più tipici è quello de *La Maya*, sulle feste folkloristiche della regina della primavera.³¹ Nella seguente didascalia si ha modo di riscontrare il tono della *pièce*: «Contemporaneamente entrarono la Gioia, il Giubilo e l'Allegrezza, con i relativi strumenti, tamburello, chitarra e sonagli; il Corpo e l'Intelletto, e l'Anima nelle vesti di Maya, con moli gioielli, la fecero sedere dietro una tavola tutta piena di fiori; il Corpo teneva in mano una spazzola e un panno, e l'Intelletto un piatto, e quindi così ebbe inizio la musica»:

*Esta Maya lleva la flor,
que las otras no.*

Esta Maya tan hermosa,
tan compuesta y tan graciosa
viene a ser de Cristo esposa,
y la palabra le dió,
que las otras no.

Las otras, que en el pecado
están feas, no han llegado
a tan alto desposado;
y ésta, por limpia llegó,
*que las otras no.*³²

Ogni personaggio si presenta nella forma in cui possa dare l'idea, nel modo più plastico possibile, del suo lieve simbolismo. Così fa «il Mondo, con un abito idoneo a quello che rappresentava; con tela di color verde e il ricamo tutto fiori». La Gola era comparsa in scena come «un villano con aspetto e vestito rustici»; l'Intelletto, come un «anziano venerabile»; la Carne, «assai bizzarra e piena di boria». A costei si indirizza una missiva carnascialesca, molto curiosa, tra il popolare e l'infantile:

«Guarda el coco, niña,
guarda, niña, el coco:
guardad, Carne, aquesos motes,
donde no haya resistencia,
que aquí está la Penitencia,
y os darán dos mil azotes.
Buscad otros marquesotes,
que aquí vive Cristo solo.
Guarda el coco, niña;

³¹ Nella *loa* di questo auto viene descritta la porta del sacro tempio del Pilar di Saragozza, «l'immagine santa della Regina del Cielo».

³² «*Questa Maya porta il fiore, / mentre le altre no. // Questa Maya ch'è graziosa, / e perfetta e armoniosa / già sarà di Cristo sposa, / e la parola le diede, / mentre le altre no. // Le altre, che nel peccato / son brutte, non sono arrivate / a quell'alto sposalizio; / e questa, ch'è pura arrivò, / mentre le altre no.*».

guarda, niña, el coco».³³

In questo tipo di giochi, di folklore popolare, colui che vince e porta con sé la Bambina è Cristo, che alla fine appare «su di un calice, vestito come lo si dipinge nella Resurrezione, con il manto rosso e la bandiera». La tradizione di questo Cristo trionfante conduce sino al gruppo³⁴ di Don Roque López, discepolo di Salzillo, che si conserva a Lorca e presenta le medesime caratteristiche. L' *Auto* termina con questa musica e danza:

«Dió el novio a la desposada,
corales, y zarzillos, y patenas de plata.
Dióle su sangre en corales,
y su cuerpo en patena,
y sus palabras reales,
por zarzillos y cadena,
y en el jueves de la Cena,
su mesa, su vida y su alma,
corales, y zarzillos, y patenas de plata».³⁵

Lope, nel suo *El Peregrino en su Patria*, nel quale inserì questo *auto*, assieme ad altri, dice che appena finì la rappresentazione dell'opera, lodarono «gli uni l'azione degli attori, gli altri l'ingegno industrioso dell'artefice». Il riferimento al sacro tempio del Pilar e alla sua rappresentazione in Saragozza, se si tiene conto dell'epoca in cui Lope fece tale viaggio, permette di datare l'opera tra il 1585 e il 1588. L' *Auto del Hijo Pródigo* (*Auto del Figliol Prodigio*) – pure esso pubblicato in *El Peregrino* – si inserisce in una lunga tradizione medievale di teatralizzazione della parabola relativa allo specifico argomento, e trova una notevole corrispondenza con l'arte figurativa spagnola nella serie di quadri di Murillo. Lope mette in scena la partenza del Figliol Prodigio, e nella rappresentazione delle sue avventure c'è un'eco delle figure italiane della Commedia dell'Arte, che erano conosciute nella Spagna del suo tempo: «Da una strada predisposta sul lato sinistro dello scenario entrò il Gioco nella figura dell'italiano Zanni, con il suo vecchio vestito tutto pieno di rammendi di diversi colori, e la Lussuria, in figura di un giovanetto bello con molti ornamenti e piume». Il Gioco parla un italiano buffo, per suscitare ilarità nel pubblico. Quando un altro personaggio gli dice:

O habla bien el español
o habla el toscano bien.³⁶

33 «Bada al babau, bambina,/ bada, bimba, al babau:/ bada, Carne, alle sentenze,/ dove non c'è resistenza,/ che qui sta la Penitenza,/ di frustate a non finire./ Cerca d'altri ciambelloni,/ perché qui c'è solo Cristo./ Bada al babau, bambina,/ bada, bimba, al babau».

34 Valbuena Prat si riferisce al *paso*, nella sua accezione, fornita dal *Diccionario de la Real Academia Española*, di «Efigie o grupo que representa un suceso de la pasión de Cristo, y se saca en procesión por la Semana Santa» [n.d.t.].

35 «Lo sposo offrì a la sposa,/ coralli e pendenti, e patene argentate.// Le offrì in coralli il sangue,/ sulla patena il corpo,/ le sue parole vere,/ in pendenti e catena,/ e nell'ultima sua Cena,/ e pane, e vita e anima tutta,/ in coralli e pendenti, e patene argentate».

36 «Lo spagnolo parla bene / o bene parla il toscano».

egli risponde:

Sápete che piú me agrada
parlar in macarronea.
Mi son il gioco.

Più che dei personaggi, gli zanni diventavano una sorta di pura espressione della pazzia che spinge l'uomo a rappresentarsi, a rappresentare nel teatro il tipo comico. La loro origine risaliva alle atellane latine. Nel teatro spagnolo moderno, il Crispín de *Los intereses creados*³⁷ (*Gl'interessi creati*), di Benavente, può essere considerato come eco dello Zanni della vecchia commedia rinascimentale. All'epoca di Lope appariva come personaggio astuto e intrigante, oppure ghiottone e buffonesco. Pare che da lui derivi la figura di Arlecchino.³⁸ Con l'intento di marcare un cosmopolitismo grottesco, lo *Zan* di Lope mescola parole e versi italiani con espressioni in catalano e valenziano, portoghese e francese, assieme ad alcuni termini latini, fiamminghi e tedeschi. La partenza del Figliol Prodigio a cavallo trova corrispondenza in uno dei quadri di Murillo, già allusi. A sua volta, il padrone della mandria, che il Figliol Prodigio, in rovina, servirà, recita un monologo sul tema del *Beatus ille*, che ben evidenzia la fusione di Medioevo e Rinascimento (cui sopra alludevamo). Nel pentimento del Figlio palpita l'emozione delle parole, tali da strappare pezzi di cuore allo stesso Lope, come in simili casi:

Perdona, Padre mío,
mis culpas y pecados:
la brevedad advierte de mis días!
Pequé, Señor inmenso,
pero, vuelve tus ojos,
como guarda del hombre, a mis flaquezas.
Aquí duermo en el polvo;
al aire, al sol, al hielo;
si mañana me buscas,
no seré por ventura,
que aún teme el alma mía
si la vida ha de ver el fin del día.³⁹

In queste emozionante voci del Prodigio pentito, Lope sembra anticipare i *Soliloquios*⁴⁰ puramente lirici e popolarmente devoti.

37 Rappresentata per la prima volta nel 1907, *Los intereses creados* è una delle centosessanta opere teatrali di Jacinto Benavente (1866-1954), uno dei più celebrati drammaturghi spagnoli, che mise in scena la borghesia madrilenica tra Otto e Novecento [n.d.t.].

38 Sullo Zanni italiano, si veda, ad esempio, il *Dizionario Letterario Bompiani*, vol. VIII, *Personaggi*, Milano, 1952, pp. 872-73; e la *Storia del Teatro* di D'Amico.

39 «Perdona, Padre mio,/ le mie colpe e i peccati:/ pensa alla brevità dei giorni miei!/ Peccai, Signore immenso,/ma volgi il tuo sguardo,/ tu, custode dell'uomo, al mio errare./ Dormo qui nella polvere;/ al vento, al sole, al gelo;/ se domani mi cerchi,/ forse non sarò più,/ ché pur l'anima teme/ di non veder finire questo giorno».

40 Si allude qui ai *Soliloquios amorosos de un alma a Dios* (1626), libro con il quale Lope si avvicina alla scrittura mistica [n.d.t.].

Lope rende popolari motivi della Liturgia e delle Sacre Scritture. Così, in *El Pastor ingrato*, dove pure fa la sua comparsa il tema della Pazzia del Mondo, e appaiono l'Amor proprio, l'Ambizione e la Pretesa, vestiti da pazzi, viene glossato, in forma di *romance* popolare, il tema degli "Impropri" del Venerdì Santo –*Popule meus...!*–: Il Buon Pastore, appoggiato a una croce, dice all'Ingrato, che è prostrato ai suoi piedi:

¿Qué te hice, pueblo mío?
Dime, ¿en qué te he dado pena?

De maná te sustenté
por los desiertos, cuarenta
años, hasta que te puse
en la prometida tierra,
y tú con vinagre y hiel
me distes a beber, y llegas
a buscarme el corazón
con una lanza sangrienta...⁴¹

E a loro volta, i versi dei musicisti si riferiscono alla «pazzia del mondo». In *La privanza del Hombre*⁴² (*La grazia dell'Uomo*), appaiono i temi cortesi, ancora con l'etichetta del cavaliere, o con il coro dei mendicanti accattoni o dei furfanti della picaresca. «Qui, in ginocchio davanti al Re si pone l'Uomo, togliendosi il cappello, con tutti gli altri a capo scoperto». «Esce Lucifero, da vecchio; il Furore, da ruffiano, con la sua armatura e il suo scudo; e la Lusinga, da furfante con aspetto di buffone. Alle domande rivolte dall'uomo su queste figure, la Lusinga risponde così:

Somos un tres de importancia⁴³
que hacemos tal consonancia,
que el diablo escuchalla puede.

Gitanos de allende el mar,
que andamos siempre a socapa,
caña, anzuelo y gozarapa,⁴⁴
que os venimos a pescar...⁴⁵

41 «Che feci a te mio popolo?/ In che ti diedi pena? Dimmi.// Con la manna ti ho nutrito/ nel deserto, per quaranta/ anni, fino a condurti/ là, alla terra promessa,/ e tu con aceto e fiele/ mi desti da bere, e giungi/ a cercarmi dentro il cuore/ con una lancia cruenta».

42 Si tratta di uno degli *Autos* lopiani di ambito morale e filosofico [n.d.t.].

43 La lusinga si riferisce ai personaggi del «Furor», a se stessa, definendosi «un medio mujer» e al «Cuidado», definendolo «viejo ejemplar». Cfr. *Obras de Lope de Vega, Autos y Coloquios*, BAE, VII, cit., p. 175 [n.d.t.].

44 Il termine «gozarapa», riportato nelle stampe non è attestato ed è privo di senso; ma un controllo, suggeritomi da Daniele Crivellari, del manoscritto (Mss/17017), conservato presso la Biblioteca Nacional di Madrid, attesta «gusarapa», variante al femminile di «gusarapo», che il *Diccionario de Autoridades*, definisce «insecto o gusano blanco», ovvero un vermetto, che dà senso all'immagine del pescatore provvisto di canna, amo [n.d.t.].

45 «Siamo un trio d'importanza/e di tale consonanza,/ che anche il diavolo l'ascolta.// D'oltre oceano gitani,/ sempre andiamo di nascosto,/ canna e amo e vermetto,/ che vi veniamo a pescare».

Il ruolo del buffone è definito in altri versi della *Lusinga*,⁴⁶ che anticipano il Pensiero de *La cena de Baltasar* (*La cena di Baldassarre*), di Calderón:

LISONJA. –Para entretener la gente
hago oficio de malilla,
y con una guitarrilla
digo coplas de repente.

Motes, apodos, sainetes;
remedo al manco y al cojo,
tuerzo el labio, bizco el ojo,
y soy mono en los juguetes.

Juego de manos y pies:
represento un cortesano,
un fanfarrón castellano,
y un finchado portugués.

Digo a todos sus humores,
y son todas mis empresas,
en las casas y en las mesas
de príncipes y señores.

Doy por diferentes modos
a sus comidas y cenas,
platos de vidas ajenas,
y es el más dulce de todos.

Refiriendo chanzonetas,
bebo y brindo a lo tudesco,
y tengo algún parentesco
con músicos y poetas...⁴⁷

Molti di questi motivi provengono, come nell'altro *auto*, da personaggi della commedia italiana. Qui la *Lusinga* lo definisce «pantomima il milanese» e i tre personaggi cui si allude portano la maschera. In una delle scene la *Lusinga* ha una chitarra. Anche in *Las aventuras del Hombre*⁴⁸ (*Le avventure dell'Uomo*) i musicanti entrano con cappucci da pazzi e con strumenti e sonagli, a passo di danza, e dietro di loro la «Pazzia del mondo».

⁴⁶ *Obras de Lope de Vega, Autos y Coloquios*, cit., p. 177 [n.d.t.].

⁴⁷ «Per intrattener la gente/ gioco il ruolo di scopone,/ e con una chitarrina/ faccio versi improvvisati.// Detti, lazzi e facezie;/ imito il monco e lo zoppo,/ storco il labbro, strizzo l'occhio,/ faccio segni quando gioco.// Giochi di mano e di piedi:/ rappresento un cortigiano,/ un borioso castigliano,/ un altero portoghese.// Dico a tutti il proprio genio,/ e ogni impresa è anche la mia,/ nelle case e ad ogni desco/ d'ogni principe e signore.// Offro in modi differenti/ ai loro pranzi e alle cene,/ piatti di vite aliene,/ che di tutti è il più dolce.// Recitando filastrocche,/ bevo e brindo alla tedesca,/ e ho una qualche parentela/ con musici e con poeti».

⁴⁸ Uno degli *Autos* di ambito morale e filosofico. Cfr. *Obras de Lope de Vega, Autos y Coloquios*, BAE, VII, cit., pp. 268-286 [n.d.t.].

Quando attaccano l'Uomo si presentano in questo modo: «Entrano, con mantelli da briganti e cappelli piumati, spade e archibugi, il Tempo, il Peccato, la Morte, con mezza maschera: dorata quella del Tempo, nera quella del Peccato e defunta (ovvero da teschio) quella della Morte». In *El Hijo de la Iglesia*⁴⁹ (*Il Figlio della Chiesa*), quando l'Uomo è tutto dedito alle delizie del mondo e della Lascivia, «si scopre la Memoria della Morte», «indicando con l'orologio». Questo motivo ascetico ha corrispondenze anche con la tradizione popolare, dove si sommano i motivi della «danza della Morte» e il ricordo delle *Coplas* di Jorge Manrique, conosciute da tutto il pubblico:

MEMORIA. –Las horas pasan
de tu vida: vuelve, vuelve,
que se te acaba ya el día,
mira que la noche viene.
Mira de Acaz el reloj
que muestra las horas breves,
que es despertador que enseña
con el índice que tiene,
cómo se pasa la vida,
cómo se viene la muerte...⁵⁰

Il tema della Ragione «con una lanterna» obbedisce al medesimo ascetismo concettista, nelle forme popolari dell'epoca.

Il tema dei pericoli e delle vanità del Mondo, che emerge nella messinscena e nella parabola del Figliol Prodigo, si trova anche in un altro episodio di Lope, di ascendenza medievale; quello che porta il titolo di *Los dos ingenios*⁵¹ (*I due ingegni*), curioso ponte tra la *moralité* francese, *Bien Avisé*, *Mal Avisé*, e il notevole *auto* di Calderón, *El gran mercado del Mundo* (*Il gran mercato del Mondo*). Nella *pièce* di Lope «il Mondo entra con un cerchio in mano, e con cinque pazzi che impersonano i cinque briganti esemplari, l'Ambizione e la Vendetta, il Gioco, l'Avarizia, come vecchio, e la Bellezza. Il Gioco porta delle carte da gioco, l'Avarizia una sporta, la Bellezza uno specchio, l'Ambizione una scala di corde, la Vendetta una cassetta. Fanno follie». ⁵² E c'è anche un'eco di stampo medievale nella lezione di disinganno che la Morte offre con la sua falce, ai cui piedi si vedono i pazzi, o nell'apparizione delle anime che rappresentano i tre stadi dell'oltretomba, del cielo, del purgatorio e dell'inferno, cosa che spaventa l'Uomo, così come nel Tribunale o nel *Iudicium particulare*.⁵³ «Si scorge un Tribunale, dove stanno Cristo e Maria, e un angelo, Michele, che è il Genio, e al lato opposto il Demonio; entrambi nella parte bassa e

49 *Ivi*, pp. 103-117.

50 «Passan le ore/ della tua vita: ritorna,/ che il tuo giorno finisce,/ e bada, qui è la notte./Guarda di Acaz l'eliotropio/ che le ore brevi mostra,/ che è strumento che segnala/ con quell'indice che tiene,/ quanto rapida è la vita, / come già viene la morte».

51 *Dos Ingenios y esclavos del Santísimo Sacramento*, in *Obras de Lope de Vega, Autos y Coloquios*, BAE, VII, cit., pp. 301-317 [n.d.t.].

52 *Ivi*, p. 305 [n.d.t.].

53 Il *Diccionario de Autoridades*, s.v. "juicio", illustra così il *juicio particular*: «El que Dios hace del alma, en el instante mismo que se separa del cuerpo. Latín. *Iudicium particulare*».

il Demonio tiene fra le mani un libro».⁵⁴ La Vergine intercede a favore dell'Uomo.⁵⁵ Alla fine si rende visibile la scena dell'apoteosi eucaristica, che costituirà il finale della maggioranza degli *Autos sacramentales* dei Secoli d'Oro: «Si scopre una tavola fiorita, con sopra il Calice e l'Ostia sacra, dietro cantano i musici, e appaiono due angeli».

Nelle commedie sacre in tre atti Lope affronta il tema mariano in *La madre de la mejor*⁵⁶ (*La madre della migliore*) – ovvero Sant'Anna –, nel quale si mette in scena il tema dell'Immacolata Concezione e l'infanzia della Vergine. Così come nei quadri dell'ultimo scorcio del XVI secolo, la privilegiata esenzione dalla colpa nella Madre di Dio diventa immagine plastica nell'abbraccio di Gioacchino e Anna di fronte alla porta di Gerusalemme. Da un lato entra Gioacchino e Sant'Anna dall'altra, innanzi alla «porta dorata» della città santa. «Da una *invención* scende un angelo che porrà le mani sui loro capi, mentre dentro canteranno».⁵⁷

Deste alegre día,
desta junta bella,
nacerá María,
de Jacob estrella.⁵⁸

Assieme a scene pastorali, il tema della nascita di Maria si sviluppa parallelamente al modello usato negli *Autos* della Nascita del Signore, e si ricorre a pertinenti motivi liturgici, quale il canto «Ave regina angelorum», con l'accompagnamento delle pipe. Il delicati versi di Lope si uniscono, formando una lieve ghirlanda barocca, ai motivi dell'antifonario:

Todo florece, y respira⁵⁹
suave y divino olor:
prodigioso resplendor
en esta casa se mira.
Pienso que están a racimos
los ángeles por los techos
como de las palmas hechos.
Tal vez por ella los vimos.
Qué acordados instrumentos!⁶⁰

Ci sono musiche di giudei e di gitani, e danze, e non mancano il canto e il ballo dei negri. I giudei cantano così:

⁵⁴ *Obras de Lope de Vega, Autos y Coloquios*, BAE, VII, cit., pp. 311 [n.d.t.].

⁵⁵ Ricorda un episodio della commedia *San Nicolás de Tolentino*, dello stesso Lope.

⁵⁶ È contenuta nella *Parte XVII* delle *Comedias* di Lope (1622). Cfr. *Obras de Lope de Vega, Autos y Coloquios II*, BAE, VIII, cit., pp. 181-223 [n.d.t.].

⁵⁷ *Ivi*, p. 195.

⁵⁸ «Da questo allegro giorno,/ da questo bell'incontro,/ nascerà Maria,/ di Giacobbe stella».

⁵⁹ *La madre de la mejor*, in *Obras de Lope de Vega, Autos y Coloquios II*, BAE, VIII, cit., p. 201 [n.d.t.].

⁶⁰ «Tutto fiorisce, e respira/ divino aroma e soave:/ prodigiosa lucentezza/ in questa casa s'ammira./ Penso che a grappoli stanno/ gli angeli su per i tetti/ come frutti delle palme./ Forse per lei li vediamo./ Che affinati strumenti!».

Nunca el sol salió más bello,⁶¹
 runfalalén,
 ni con más lindo cabello,
 fanfalalán.

Nunca fue tan claro el día
 Runfalalén,
 ni trajo tanta alegría,
 fanfalalán.⁶²

Il Re Negro avverte una singolare serenità nel cielo, «verso la gente del Congo», e uno dei suoi sudditi gli fa una pittoresca descrizione. Il canto e la danza dei negri alludono alla festività dell'8 settembre:

Usié, usiá, usiá,⁶³
 que no sabemo lo que será:
 purutú, purutú, purutú,
 si nadie la sabe, cáyala tú.

Cuando el cielo muestra
 tanto resplandore,
 y en la tierra nuestra
 nace tanta flore,
 algún gran favore
 el cielo nos da.

Usié, usié, usiá...⁶⁴

I gitani, dopo una brillante descrizione, cantano una specie di filastrocca popolare:

A la dana dina,
 a la dina dana...⁶⁵

Sotto forma di scena allegorica, si vede l'Immacolata bambina, nell'aspetto che comincia ad avere nei quadri e nelle sculture del XVI secolo, per arrivare alla massima bellezza figurativa nel XVII secolo: «Si aprono due porte e dentro si vedrà la Vergine, come bimba di due anni, in piedi sopra una luna, e con un serpente sotto i suoi piedi, e attorno una palma, un cipresso, un'oliva, un roseto, uno specchio, una fonte una torre e in

⁶¹ *Ivi*, p. 203 [n.d.t.].

⁶² Mai più bello spuntò il sole,/runfalalèn,/ né con più gentili chiome,/ fanfalalàn.// Mai fu più lucente il giorno/ runfalalèn,/ né portò tanta allegria,/ fanfalalàn».

⁶³ *Ivi*, p. 204 [n.d.t.].

⁶⁴ «Usié, usié, usiá,/ che non sappiam quel che sarà;/ purutù, purutù, purutù,/ se non si sa, non dirla tu.// Quando il cielo mostra/ tanto luccicore,/ e in terra nostra/ nasce sì bel fiore/ qualche gran favore,/ il cielo ci dà./ Usié, usié, usiá».

⁶⁵ Le espressioni sono un pretesto per rimare con «señora divina» e «Reina soberana», epiteti di Maria [n.d.t.].

alto un sole». ⁶⁶ Il pensiero va, sicuramente, a quadri come quello assai noto della Immacolata di Juan de Juanes, a Valencia. ⁶⁷ La commedia si conclude con la Presentazione di Maria al tempio, e nelle ultime scene si vede l'effigie della prima sacra famiglia: «Scorre un telo e si vedono Gioacchino e Anna seduti su di un trono, e dai loro petti partiranno due rami che si uniranno, e alla loro estremità si vedrà un'immagine della Vergine Nostra Signora con il Bambino». ⁶⁸ Di grande bellezza è l'invocazione di Giuseppe innanzi a questa apparizione:

¿Qué doncella tan hermosa,⁶⁹
que tiene un niño en los pechos?
Tente sueño, tente un poco;
¿adónde te vas tan lejos,
que bañas de gloria el alma
y de alegre vista el cuerpo?⁷⁰

E i pastori cantano accompagnandosi con strumenti:

¿Quién tendrá alegría
sin la blanca niña?

¿Quién podrá alegrarse
si tan lejos deja
aquella alba clara
que la tierra alegre,
en casa desierta
del bien que tenía?
¿Quién tendrá alegría
sin la blanca niña?

¿Quién tendrá alegría
sin la blanca niña?⁷¹

Analoga agli *Autos del Nacimiento* è la commedia *El Nacimiento de Cristo*⁷² (*La nascita di Cristo*), il cui primo atto, ricco di temi figurativi e musicali verte sul peccato di Adamo e sull'attesa del Redentore. Dal secondo atto appare il vero e proprio motivo del

66 *La madre de la mejor...*, cit., Acto III, p. 217 [n.d.t.].

67 Rec. El Greco. [Con questa laconica nota Valbuena Prat sembra rinviare alle tele del famoso pittore El Greco, dello stesso tema (n.d.t.).]

68 Si ricordi Salzillo, presso Orihuela: Chiesa di Santiago.

69 *La madre de la mejor*, cit., p. 222 [n.d.t.].

70 «Che incantevole fanciulla/ tiene un bambino sul seno?/ Fermati, sogno, un poco;/ dove vai così lontano,/ che infondi all'anima gloria/ e allegra vista al corpo?».

71 «Chi mai avrà letizia/ senza la bianca bimba?// Chi mai potrà alegrarsi/ se tanto s'allontana/ da quella chiara alba/ che fa lieta la terra/ nella casa deserta/ del bene che già aveva?// Chi mai avrà letizia/ senza la bianca bimba?».

72 *El nacimiento de Cristo. Comedia famosa*; cfr. *Obras de Lope de Vega, Autos y Coloquios II*, BAE, VIII, cit., pp. 225-251 [n.d.t.].

Natale e si vedono Maria e Giuseppe alla ricerca di una locanda, e al tempo stesso vari intrattenimenti di pastori. Nel primo atto,⁷³ di fronte alla porta di Betlemme, assieme alla Vergine che tiene il Bambino avvolto, fra le sue braccia, e a San Giuseppe, arriva un gruppo di gitani e si canta un delicato *villancico*:

A la clavellina,⁷⁴
a la perla fina,
a la aurora santa,
que el Sol se levanta...⁷⁵

Tutto ciò coincide con l'arrivo del primo Re. Il secondo coincide con i pastori e il terzo appare con l'arrivo dei negri, con musica e canto e danza:

Toca, neglo, lo pandelo⁷⁶
a lo Niño y Dioso mío,
que está temblando de frío,
siendo la lumbre del cielo.

Toca, Blas, lo morteruelo,
pues ayúdeme Flasco,
galumpé, galumpé, galumpico...

galumpé, galumpé,
blanca la cara me deja el pie.⁷⁷

Assieme a questa curiosa scena, che rivela il genio di un Lope che fiuta persino, come in altri loci dello stesso autore, la moda della poesia negra, il finale esplicita con chiarezza la corrispondenza con l'arte sacra: «come è raffigurato nella tavola dei Re».⁷⁸

Riassumendo, Lope giunge alle più mature forme della sua poesia popolare in funzione del sentimento religioso. Nel novero dei suoi poemi epici è precisamente nell'*Isidro* che le forme più semplici, rappresentanti piccole locande, o l'abilità nel fondere il piano soprannaturale con la vita quotidiana, raggiungono una dignità tale da rinviare al paesaggio della mistica teresiana. In *Los Pastores de Belén (I pastori di Betlemme)*, i *villancicos* superano tutta la retorica scritturale-pastorale della narrazione in prosa, in cui si inseriscono. Come osservò Salvador Fernández Ramírez nel prologo all'edizione di questa opera nel 1930, l'apparato delle sacre scritture è «una sorta di pretesto affinché fermentino ed emergano altri temi leggeri», la «semplice sorgente» dell'autentica ispirazione

73 Si tratta evidentemente di una semplice svista di Valbuena Prat, che attribuisce al primo atto una scena che si trova, dopo la nascita del *Niño*, nel terzo atto della commedia, in corrispondenza dell'arrivo dei Re Magi [n.d.t.].

74 *El nacimiento de Cristo...*, cit., p. 249.

75 «Al garofanino,/ alla perla fina,/ all'Aurora santa,/ che già il sole si leva».

76 *El nacimiento de Cristo...*, cit., p. 251.

77 «Suona, neglo, il tambulelo/ pel il bimbo e Diu mio,/ che sta tlemando di fridu,/ anche se è luce del cielo.// Suona, Blas, lo sonaglino;/ dai, aiutami Piscin,/ trichetrà, trichetrà, trichetrin...// trichetrà, trichetrè,/ bianca la faccia mi lascia il pié».

78 È l'ultima didascalia della commedia, *El nacimiento de Cristo*, cit., p. 251 [n.d.t.].

del poeta.⁷⁹ Tutto il suo teatro sacro – *Autos* e *Commedie a lo divino* – acquista emozione, bellezza, nel legame con la tradizione più semplice, o nell'identificazione con scene o con la parola di testi lirici popolari. O nella stessa scenografia, per suscitare la devozione, come il «preziosissimo sangue del Crocifisso», evidenziato con nastri rossi, che gli angeli raccolgono nei loro calici. I *romances* più belli e pienamente riusciti, senza indulgere alla retorica di effimere mode, sono quelli che riguardano la Passione del Signore, e le *redondillas* più ricche di emozione quelle dei *soliloquios*.⁸⁰ Lope ci si presenta, nella sua massima semplicità, nel momento in cui parla a Gesù crocifisso, come un peccatore pentito, come un uomo qualunque, lasciando da parte qualsiasi pomposo velo e le forme di concetti tortuosi, per quanto questi siano più propri della poesia concettista popolare che del gioco di parole in sé, come *agudeza* di ingegno. Il Lope dei *soliloquios* e dei *romances*, e perfino di alcuni sonetti, malgrado la metrica colta che implicano – relativamente colta –, sono il miglior risultato del poeta religioso e forse dell'intera sua opera soggettiva. Sono come il ritratto di Zurbarán innanzi al Crocifisso, di un'esemplarità sobria e solitaria. Di quelle soledades dell'anima, in cui Lope non è solo, perché è in compagnia di Dio.

Traduzione dallo spagnolo di Pietro Taravacci

79 Lope de Vega, *Los pastores de Belén*, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, Renacimiento, Madrid - Buenos Aires, 1930; Prologo di Salvador Ramírez, p. 30.

80 Sebbene Valbuena Prat non si riferisca precisamente all'opera di Lope, ma alla tipologia scritturale, conviene ricordare i già citati *Soliloquios amorosos de un alma a Dios*, opera decisiva nell'itinerario della poesia spirituale di Lope, ora disponibile nell'accurata edizione critica di Hugo Lezcano Tosca (Sevilla, Alfar, 2008) [n.d.t.].

NOTIZIE DEL CURATORE

Pietro Taravacci è professore ordinario di Letteratura spagnola presso Università degli Studi di Trento. Si è dedicato al romanzo sentimentale medievale, al romanzo picaresco, al teatro burlesco del Siglo de Oro, alla poesia barocca, alla lirica contemporanea (in particolare a quella metafisica) e alla letteratura mistica spagnola. I suoi principali campi di interesse lo hanno indirizzato verso gli ambiti metodologici della teoria letteraria, la comparazione tra le letterature europee e verso le relazioni intertestuali. È particolarmente interessato alla relazione tra letteratura e le altre arti e alla teoria e alla pratica della traduzione del testo letterario, con particolare attenzione alla prosa lirica e alla poesia.

Già presidente dell'Associazione degli Ispanisti Italiani (AISPI) e direttore del Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici dell'Università di Trento, è direttore responsabile della rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», direttore del Seminario Permanente di Poesia (SEMPER), membro di comitati scientifici e di redazione di riviste quali «Testo a Fronte», «Orillas» e «Cuadernos AISPI» e di collane di studi letterari quali *Agua y peña* (Viareggio), *Teatro Breve Español* (Iberoamericana, Madrid) e *Bagatelle* (ETS, Pisa). È direttore delle collane *Labirinti* e *Reperti* (Università di Trento), di *Bibliotheca Iberica* (Dell'Orso, Alessandria) ed è membro della giuria del Premio letterario Benno Geiger per la traduzione poetica, presso la Fondazione Cini di Venezia. È membro del collegio docenti del Dottorato in "Le forme del testo" dell'Ateneo trentino.

pietro.taravacci@unitn.it

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ÁNGEL VALBUENA PRAT, *La religiosità popolare in Lope de Vega*, a cura e con traduzione di Pietro Taravacci, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», VIII (2017), pp. 303–327.

L'articolo è reperibile al sito <http://www.ticontre.org>.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Sommario – Ticontre. Teoria Testo Traduzione – VIII (2017)

LA POESIA ITALIANA DAL 1975 A OGGI.	
RICOSTRUZIONI E INTERPRETAZIONI DEL CONTEMPORANEO	
a cura di Andrea Afribo, Claudia Crocco, Gianluigi Simonetti	v
<i>La poesia contemporanea dal 1975 a oggi. Ricostruzioni e interpretazioni del contemporaneo</i>	vii
GUIDO MAZZONI, <i>Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia</i>	1
GIACOMO MORBIATO, <i>Metrica e forma nella poesia di oggi</i>	27
FRANCESCO RONCEN, <i>Tra il «pedale» e il «pendolo»: il ritmo nei romanzi in versi italiani dagli anni Ottanta a oggi</i>	47
DAMIANO SINFONICO, <i>Scuola deangelisiana: l'esempio della collana Niebo</i>	73
EMMANUELE RIU, <i>Un tempo assoluto in piena contingenza. Un parallelo fra Mandel'stam e Celan e i "poeti nuovi" di «Niebo» e de La parola innamorata</i>	87
MADDALENA BERGAMIN, <i>Il soggetto contemporaneo nella poesia di Anedda, Cavalli e Gualtieri. Appunti per un rinnovamento dello sguardo critico</i>	109
DARIA CATULINI, <i>Spazi fisici e filosofici nell'opera di Andrea Zanzotto</i>	133
SAMUELE FIORAVANTI, <i>Poesia operativa. Per un approccio do it alla poesia italiana</i>	153
ADA TOSATTI, <i>Ragione poetica e ragione grafica nella poesia di ricerca: elencazioni, sequenze, stringhe</i>	179
SAGGI	199
SIMONE TURCO, <i>Esotismo, esoterismo e alienità. Elementi di realismo fantastico nella letteratura di lingua inglese tra Otto e Novecento</i>	201
LUCA PIANTONI, <i>«Questo è tempo di voci non intese». Il «topos della mancata comunicazione» nel Lager di Primo Levi</i>	219
STEPHANIE JED, <i>Chiral Thinking and Asymmetries of Writing Between Science and Literature: Primo Levi and Italo Calvino</i>	249
TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE	271
NURIA PÉREZ VICENTE, <i>Nuria Amat. Traducir la ambigüedad</i>	273
JOSÉ ÁNGEL VALENTE, <i>Rapsodia ventiduesima</i> (trad. di Stefano Pradel)	291
REPRINTS	301
ÁNGEL VALBUENA PRAT, <i>La religiosità popolare in Lope de Vega</i> (a cura e con traduzione di Pietro Taravacci)	303
INDICE DEI NOMI (a cura di C. Crocco e M. Fadini)	329
CREDITI	337

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 8 - NOVEMBRE 2017

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

<http://www.ticontre.org>

Registrazione presso il Tribunale di Trento n. 14 dell'11 luglio 2013

Direttore responsabile: PIETRO TARAVACCI

ISSN 2284-4473

Le proposte di pubblicazione per le sezioni *Saggi e Teoria e pratica della traduzione* e per le sezione monografiche possono pervenire secondo le modalità e le scadenze reperibili nei relativi *call for contribution*, pubblicate a cadenza semestrale. I *Reprints* sono curati direttamente dalla Redazione. I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

Si invitano gli autori a predisporre le proposte secondo le norme redazionali ed editoriali previste dalla redazione; tali norme sono consultabili a [questa](#) pagina web e in appendice al numero VII (2017) della rivista.

Informativa sul copyright

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.