«PARA QUE ESTA SANGRE QUIERO». IN MARGINE AD UN PASSAGGIO DE *EL PERRO DEL HORTELANO*

La battuta che ispira questa nota viene pronunciata dalla contessa Diana nella parte finale del II atto de *El perro del hortelano*, di cui riproduco un frammento, per permettere al lettore di orientarsi con maggior chiarezza:

TEODORO [...]
Mátame, o dame la vida;
da un medio a tantos extremos.
DIANA ¿Hícete sangre?
TEODORO ¿Pues no?
DIANA ¿Adónde tienes el lienzo?
TEODORO Aquí.
DIANA Muestra.
TEODORO ¿Para qué?
DIANA Para que ['Porque'] esta sangre quiero[1].

Ci troviamo in una sequenza significativa dell'opera, in presenza dell'unico sangue versato lungo tutto l'arco dell'intreccio; infatti, la pianificata uccisione di Teodoro non viene portata a compimento, visto che, è bene non dimenticarlo, siamo in una commedia e in questo genere la vita viene messa in gioco ma *sine periculo*[2].

La rilevanza del momento è già stata osservata[3]. S'assiste in esso ad

[1] Cito dalla edizione più autorevole del testo, a cura di V. Dixon, London, Tamesis, 1981, vv. 2236-2341. Sulla punteggiatura del passo, condivido le considerazioni di F. Serralta, «Traducción, coherencia y fijación textual: apuntes sobre *El perro del hortelano*», in *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, eds. I. Arellano y J. Cañedo, Madrid, Castalia, 1991, pp. 525-526.

[2] M. Vitse, «El hecho literario», in *Historia del teatro en España*, dir. José María Díez Borque, Madrid, Taurus, 1990 2ª ed., I, pp. 522-ss.

[3] F. Weber, «*El perro del hortelano*, comedia palatina», *NRFH*, XXIV, 1975, p. 359. La conferma una recente rilettura lacaniana: H. Duncan-Irvin, «Three Faces of Diana, Two Facets of Honor: Myth and the Honor Code in Lope de Vega's *El perro del hortelano*», in *A Star-Crossed Golden Age. Myth and the Spanish «Comedia»*, ed. Frederick A. de Armas, London, Bucknell University Press - Associated University Presses, 1998, specialmente p. 146; prima di lei, J. Herrero, «Lope de Vega y el Barroco: la degradación por el honor», *Sistema*, 6, 1974, p. 64, suggerì la plausibilità di intrerpretazioni psicoanalitiche anche per

una nuova «caduta» di Diana nel suo rapportarsi a Teodoro, parallela, sebbene più devastante, a quella che si verifica nel segmento conclusivo del I atto[4]. Tanto più che il nuovo cedimento di Diana, al contrario dell'inscenato mancamento precedente, non è voluto né segreto. Si tratta, al contrario, di un violento scoppio d'ira scatenato dalla gelosia, ovvero una degradante perdita di autocontrollo che avviene dinanzi a vari cortigiani. Non a caso la stigmatizza il più umile dei personaggi in scena, quel Tristán che riprende l'immagine del sangue[5] per dar luogo ad una battuta che sembrerebbe confermare un rovesciamento dei ruoli tra cavaliere e dama[6], in verità presente soprattutto nelle prime due *jornadas*.

La caduta del I atto – anzitutto fisica[7], quanto quella del II è eminentemente morale – va messa in relazione *in primis* con l'insieme di quelle posizioni e movimenti di Teodoro e Diana che configurano sullo scenario una dinamica tra alto e basso, con implicazioni simboliche trasparenti; in secondo luogo, la gestualità dei protagonisti può essere contestualizzata più generalmente nell'alveo del rilievo concesso nell'opera al linguaggio corporeo[8]. È in siffatta situazione, al contempo esplicitazione della virulenza della passione e riconoscimento implicito

questa scena; dal canto suo, Dixon, «Introduction», *ed. cit.*, pp. 19-20, rifacendosi in parte a un contributo di Trueblood, sembrerebbe non escludere in essa la possibile rielaborazione letteraria di aspetti del tormentato rapporto tra Lope ed Elena Osorio.

4 M. Wilson, «Lope as Satirist: Two Themes in *El perro del hortelano*», *HR*, XL, 1972, p. 278.

5 Cf. vv. 2353-2354: «Pagó la sangre y te ha hecho / doncella por las narices»; Dixon, *ed. cit.*, ricorda, nella nota corrispondente, che a Madrid nel 1815 la rappresentazione della commedia fu autorizzata a patto che venissero espunti questi versi.

6 Ad esempio, R.O. Jones, «*El perro del hortelano* y la visión de Lope», *Filología*, X, 1964, p. 141; e, successivamente, A. Carreño, «La semántica del engaño: *El perro del hortelano* de Lope de Vega», in *Busquemos otros montes y otros ríos. Estudios de literatura española del Siglo de Oro dedicados a Elias L. Rivers*, eds. Brian Dutton y Victoriano Roncero López, Madrid, Castalia, 1992, pp. 89-92.

7 La versione cinematografica de *El perro del hortelano*, diretta e sceneggiata da P. Miró, con l'adattamento di R. Pérez Sierra, coglie tale dinamica; non a caso, nel film il mancamento di Diana avviene dinanzi a una scalinata per la quale, a riprova d'una preminenza prontamente riacquisita, la contessa risale e ai cui piedi rimane invece il suo segretario. E si ricordi nell'opera lopiana anche la scena della dettatura della lettera da parte della contessa, ove costei, assisa su una «silla alta» che ricorda un trono, tenta vanamente di palliare i disagi fisici del suo servitore, che, come soleva accadere, scrive in ginocchio (vv. 2016-2025+).

8 M. Vitse, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, Toulouse, Université de Toulouse-le-Mirail, 1988, p. 549, ne registra qualche manifestazione puntuale. In precedenza, lo aveva fatto B. Wardropper («Comic Illusion: Lope de Vega's *El perro del hortelano*, de Lope de Vega», *Kentucky Romance Quarterly*, 14, 1, 1967, pp. 101-111; cito, d'ora in avanti, dalla versione spagnola in A. Sánchez Romeralo, ed., *Lope de Vega: el teatro*, II, Madrid, Taurus, 1989, p. 340), riferendola alla dialettica tra arte e natura.

di impotenza dinanzi alla crescente marea amorosa, che avviene la richiesta di Diana di poter avere il fazzoletto insanguinato di Teodoro. A livello letterale, la richiesta non punta se non a integrare le *prendas* dell'amato che la nobildonna ha sin qui acquisito mediante sotterfugi[9]: messaggi e parole d'amore. Gli uni e le altre, parodia del corteggiamento propriamente inteso, come si addice alla *mujer esquiva* incarnata dalla contessa all'avvio dell'azione.

Ma in un testo che, pur in una cornice giocosa, culmina con un'ascesa sociale, il termine «sangre» non può non risvegliare anche una lettura traslata. Quel «desiderare il sangue» del servitore è non solo rinnovata esternazione dei propri sentimenti da parte di Diana (e di fatto proprio l'aggressione fuga gli ulteriori dubbi in Teodoro e suscita il sospetto negli altri pretendenti)[10], ma anche dichiarazione obliqua che parrebbe ormai trascendere le distinzioni *estamentales*, perché, prima ancora che la contessa lo faccia in modo consapevole[11], acconsente alla mescolanza dei fluidi e dunque dei lignaggi. Del resto, proprio con quest'ultimo significato, praticamente lessicalizato nel teatro dell'epoca, appare ne *El perro del hortelano* il vocabolo *sangre*, riferito soprattutto a Diana (vv. 935, 944, 3301) e ai corteggiatori suoi *pares* (v. 2401). E non sarà fuori luogo notare che la centralità della questione –in modo analogo a quanto per il motivo dell'ambizione accade con i riferimenti al volo e ai miti di Icaro e di Fetonte –[12] passa anche attraverso la rielaborazione dell'immagine in contesti diversi. Il già ricordato scherzo sulla *doncellez* è suggello di altre allusioni umoristiche al sangue[13]. E con questo s'evoca anche l'idea della

[9] Non si dimentichi che la stessa poesia popolare attribuisce scoperte implicazioni erotiche al possesso del fazzoletto del giovane da parte dell'amata.

[10] Cf. rispettivamente vv. 2246-2259 («Si aquesto no es amor...») e 2604-2607 («Que desde aquel bofetón, / Federico me ha tratado / como celoso, y me ha dado / para dejarte ocasión»).

[11] Di fatto, nella stessa circostanza, Diana continua a mercificare il rapporto col suo subordinato, elargendogli 2000 scudi (cf., a tal riguardo le riflessioni di I. Rubio, «Diez notas sobre *El perro del hortelano*, de Lope de Vega», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XXV, 1, 2000, pp. 95-106, sul ruolo, a suo dire chiave, che il denaro svolge in tutto il testo). Nella sua edizione dell'opera, A.D. Kossoff (*El perro del hortelano. El castigo sin venganza*, Madrid, Castalia, 1970, v. 2345, nota) ha avvertito nelle parole che la nobildonna rivolge al segretario anche una velata minaccia alla reiterazione della violenza.

[12] Si vedano al riguardo le considerazioni di M. Wilson, «Lope as Satirist», pp. 274 ss., e di J. Herrero, «Lope de Vega y el Barroco», pp. 56-58. Meno significativo il contributo di L.C. Pérez, «La fábula de Ícaro y *El perro del hortelano*», *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld con motivo de su 80 aniversario*, ed. J.M. Sola-Solé, A. Crisafulli, B. Damiani, Barcelona, Hispam, 1974, pp. 287-296.

[13] Il riferimento all'incursione notturna di *galán* e *criado* (vv. 675-682) e la assimilazione

vendetta contro il profanatore dei ruoli sociali e del decoro familiare[14], probabilmente già introdotta in modo più obliquo (e forse preoccupato) dallo stesso Teodoro attraverso la menzione d'una vicenda relativa a Marco Aurelio e Faustina (vv. 1130-1133)[15]. Sangue-lignaggio, dunque, ma anche sangue-vendetta e, soprattutto, sangue oggetto di sorriso se non proprio di riso. Il ricorrere dell'immagine, per quanto di questa si abusi nel codice teatrale coevo, non obbedisce semplicemente a fini esornativi, ma rimanda a un aspetto nevralgico del testo. Non a caso aleggia *in absentia*, e in contrasto con la condizione –questa, esplicitata – della contessa di Belflor, anche nella confessione prossima all'epilogo in cui Teodoro conferma l'umiltà delle sue ascendenze[16].

Se tali diramazioni testuali confermano la centralità del *sangue* nell'impianto complessivo, è opportuno chiedersi come queste e le parole citate in apertura della presente nota possano collegarsi al significato della commedia. E per far ciò è ineludibile richiamarsi al suo controverso finale, con la mistificazione della genealogia di Teodoro e la relativa fabbricazione d'un lignaggio di comodo.

Va detto, innanzitutto, che pare innegabile che ne *El perro del hortelano* Lope cerchi di neutralizzare la portata potenzialmente eversiva del suo discorso mediante vari accorgimenti, qualcuno proprio del sottogenere palatino: geografia esotica, titoli nobiliari vaghi, tono divertito. La stessa Diana è personaggio tutt'altro che grave – fortunatamente, visto che il suo accattivante ammiccare è una delle qualità più apprezzabili di tutta l'opera –[17]; e Teodoro ascende socialmente solo a patto di adattar-

burlesca dei messaggi amorosi a ricette d'erborista (vv. 1380-1383). La prima di queste menzioni – a differenza degli altri casi, in cui è normativamente declamata dal *gracioso* – è opera di Diana.

[14] Infatti Federico, cugino di Diana, sollecitato dalle parole del complice Ricardo («antes que de esto se hable / en Nápoles, y el decoro / de *vuestra sangre* se ofenda», vv. 2398-2400), recepisce immediatamente quanto, al di là della veridicità dei sospetti, sia opportuno eliminare la causa di disonore servendosi – è ancora Ricardo a parlare – di qualcuno che «en oro recibe / lo que *en sangre* ha de volver» (vv. 2406-2407, corsivo mio in entrambi i casi).

[15] Per la quale A.D. Kossoff, «Fuentes de *El perro del hortelano* y una teoría de la España del Siglo de Oro», in *Estudios sobre literatura y arte dedicados al Profesor Emilio Orozco Díaz*, Universidad de Granada, 1979, II, p. 210 suggerì come fonte Bandello, *Prima parte*, 36. Si veda anche Dixon, «Introduction», *ed. cit.*, p. 16, n. 28 e la nota ai vv. 1130-1135.

[16] Cf. vv. 3287 ss.: «...que soy hijo de la tierra, /y no he conocido padre / más que mi ingenio, mis letras / y mi pluma ... /.../ ...que no quiero yo engañar, / tu amor, *tu sangre* y tus prendas».

[17] Dissento da letture che insistono sul carattere moralmente reprensibile del comportamento di Diana (che è comunque sottoposta, non si dimentichi, a una lacerante polarizzazione interiore) o, peggio, di Teodoro. Ne sono esempi Wilson, «Lope as Satirist», p. 279; J.

si alle aspettative di comportamento generate dal suo nuovo ruolo. Insomma, per certi versi il testo parrebbe confermare, come voleva Jones, che il teatro comico è piuttosto un gioco di situazioni che di idee[18]. Ciononondimeno, *El perro del hortelano* si direbbe commedia meno innocua e più maliziosa di quanto non appaia a prima vista[19]. È lecito domandarsi, ad esempio, se il fatto che Moreto, nel suo *El desdén, con el desdén* –che è anche lontana «riscrittura» de *El perro del hortelano* – obliteri la disuguaglianza sociale tra i protagonisti sia solo il segno di una diversa fase storica del teatro barocco, uno dei (presunti) «marchi di fabbrica» di un altro drammaturgo, comunque la prova che qualcosa di disturbante nel testo di Lope poteva essere ravvisato, o tutte queste cose insieme. La natura circoscritta di questa nota non consente letture esaustive[20]; tuttavia, il suo pur limitato respiro è sufficiente per rilevare che il contenitore giocoso non devitalizza del tutto la portata del messaggio conclusivo dell'opera: l'aspetto esteriore dell'onore è salvo, ma in verità

Herrero, «Lope de Vega y el Barroco», che radicalizza il discorso fino a parlare di animalizzazione di Diana (p. 61), responsabilizzandone un malinteso senso dell'onore (in particolare, p. 69); J. Fernández, «Honor», pp. 309-313; D. McGrady, «Fuentes, fecha y sentido de *El perro del hortelano*», *Anuario Lope de Vega*, V, 1999, p. 152, o, più di recente, la valutazione di Teodoro da parte di E.H. Friedman, «Sign Language: the Semiotics of Love in Lope's *El perro del hortelano*», *HR*, 68, 2000, pp. 13-15. Più fertili paiono certe considerazioni di F. Serralta sul rapporto tra valore psicologico dei personaggi e loro funzionalità nel meccanismo dell'intreccio («Acción y psicología en la comedia. A propósito de *El perro del hortelano*», in *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las jornadas VII-VIII celebradas en Almería*, eds. H. Castellón, A. de la Granja, A. Serrano, Instituto de Estudios Almerienses - Diputación de Almería, 1992, pp. 25-35) e la recentissima rilettura della traiettoria del protagonista maschile dell'opera realizzata da F. Antonucci, «Teodoro y César Borgia: una clave para la interpretación de *El perro del hortelano*» (in corso di stampa).

[18] Cf. «El perro», p. 136.

[19] Le sue peculiarità emergono anche nel raffronto con altre opere lopiane di tema affine (cf. C. Hernández Valcárcel, «El tema de la dama enamorada de su secretario en el teatro de Lope de Vega», in *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, eds. M. García Martín, I. Arellano, J. Blasco, M. Vitse, Universidad de Salamanca, 1993, I, pp. 481-494).

[20] Una visione articolata del significato del testo, che rimando ad altra sede, non dovrebbe prescindere dalla considerazione delle sue ascendenze letterarie (tema che si è giovato dei recenti chiarimenti e apporti di McGrady, «Fecha»), della fase di maturazione del sottogenere a cui si ascrive, coi suoi possibili meticciamenti con altri sottogeneri (e sono stimolantissime in merito le osservazioni che, nella «Introduzione» alla loro prossima edizione de *El perro del hortelano*, realizzano S. Arata e F. Antonucci; colgo l'occasione per ringraziare quest'ultima della generosità con cui mi ha permesso di accedere al dattiloscritto attualmente in corso di stampa), e degli addentellati socio-economici del discorso lopiano (tra gli ultimi contributi, ricordo quelli di L. Combet, «Le cas de Teodoro: quelques aspects de la modernité du *Perro del hortelano*», *Cahiers d'Études Romanes*, 17, 1993, pp. 45-73, e quello, già citato, di Rubio, «Diez notas»).

le pastoie sociali – e la forza escludente della *sangre* – vengono aggirate[21]. Anzi, forse è proprio quel contenitore a consentire la circolazione del messaggio[22], e prima ancora, la sua proponibilità in un testo che teatralmente potrebbe essere decifrato come una ricorrenza di parodie culminata da una parodia finale: quella che a livello di codice gioca col meccanismo risaputo dell'agnizione e che a livello semantico (e ideologico) spinge il ruolo dell'apparire, nella concezione dell'onore, fino al suo grado massimo, riducendolo a simulacro grottesco.

Evitando forzature anacronistiche, si può ragionevolmente credere che Lope (affatto rivoluzionario, e pretendere da lui il contrario sarebbe fargli grave torto) intenda censurare taluni paradossi d'un concetto dell'onore così com'è incarnato da un determinato settore del mondo nobiliario – mondo peraltro raffigurato corrosivamente, fatta eccezione per la più complessa Diana –; ma non tanto in nome d'un universalistico e medievaleggiante «todos somos hijos de Dios», come pure è stato scritto, quanto cogliendo (per esperienza biografica, intuizione sociologica e maturità artistica) le inquietudini e i progressi di gruppi attivi, che vivono delle loro competenze e dei frutti del loro intelletto, e che pure si vedono ancora negletti, spesso a vantaggio d'una nobiltà che cela, dietro l'apparenza di grandezza, una disarmante vacuità. Non poteva essere che l'amore – coadiuvato a tempo debito dall'ingegno – il cavallo di Troia chiamato a legittimare, nell'urgenza esteriore del desiderio, la fascinazione inconfessabile (per la protagonista, per il drammaturgo) verso ciò che cambia.

Enrico Di Pastena
Università di Pisa

[21] Cf. al riguardo anche le considerazioni di Robert D.F. Pring-Mill (nella sua introduzione a Lope de Vega, *Five plays*, translated by Jill Booty, New York, Hill and Wang, 1961, pp. xxvii-xxviii) e, sebbene non ne condivida tutte le affermazioni, J.W. Sage («The Context of Comedy: Lope de Vega's *El perro del hortelano* and Related Plays», *Studies in Spanish Literature of the Golden Age presented to Edward M. Wilson*, ed. R.O. Jones, London, Tamesis, 1973, in particolare pp. 265-266). Caricano forse in eccesso, a mio modo di vedere, l'intendimento «critico-eversivo» di Lope, J. Herrero, «Lope de Vega y el Barroco»; J. Fernández, «Honor y libertad: *El perro del hortelano* de Lope de Vega», *Bulletin of the Comediantes*, 50, 2, 1998, pp. 307-316; e il pur stimolante contributo di D. McGrady, «Fuentes». Di altro avviso Antonio Carreño («La semántica», p. 97), che nega ogni valenza rivendicativa alla commedia in questione. Neutra la posizione di G. Rossetti («*El perro del hortelano*: Love, Honor, and the *burla*», *Hispanic Journal*, I, 1, 1979, p. 45), per il quale l'inganno finale è solo innocuo stratagemma per mettere in comunicazione due valori – onore e amore – altrimenti contrapposti.

[22] Cercando la complicità del pubblico: Lope rilegge in chiave giocosa il formulismo di chiusura della commedia appellando al *senado* perché conservi il segreto dei falsi natali del novello conte («que a nadie digáis se os ruega / el secreto de Teodoro», vv. 3379-3380).