

# Dal manoscritto alla scena: *El piadoso aragonés* di Lope de Vega di Daniele Crivellari

## Abstract

Some of Lope de Vega's comedies, those witnessed by an autograph manuscript, are of undeniable interest, as they provide the opportunity to observe closely the author's work of composition which resulted in the text to be sold to the company for the representation. The present article focuses on the specific case of *El piadoso aragonés*, dated August 17, 1626, whose manuscript is preserved at the National Library of Madrid. On the one hand, the study of the autograph allows to observe the changes made *in itinere* by the author during the final draft of the text, analyzing the processes through which the playwright shaped the textual material in order to reach the final version of the play. These changes reveal some of the compositional techniques of Lope: the autograph bears traces of the genesis of the text and constitute a significant proof of the author's work on his play. Moreover, the manuscript – which was used for at least three different representations during the seventeenth century by the company of Antonio de Prado – presents some textual signs (mainly omissions, but also additions and corrections) that permit to determine which version of the comedy was the one represented in that period. Starting from a thorough analysis of the autograph, the article examines the life of the text through the various adjustments made for the *mise en scène* during the Siglo de Oro, establishing the methods and the reasons for the changes in the version of the play attributed to the *autor de comedia*, the actor-manager.

Il *corpus* delle commedie autografe di Lope de Vega giunto fino a noi<sup>1</sup> costituisce un patrimonio eccezionale, sia dal punto di vista quantitativo che qualitativo. I manoscritti, infatti, coprono un periodo di tempo considerevole, offrendo una panoramica della produzione teatrale lopianana della durata di più di quarant'anni<sup>2</sup>; questi testi, inoltre, forniscono la possibilità di addentrarsi nell'officina di Lope<sup>3</sup> e osservare da vicino quale fosse, materialmente, il lavoro di composizione del drammaturgo che conduceva al prodotto destinato alla messinscena.

Come la critica ha dimostrato sulla scorta dell'analisi di alcuni casi specifici<sup>4</sup>, i manoscritti sono da considerarsi con ogni probabilità come il risultato di un'operazione di autocopia a partire da un antigrafo: il Fénix, forse basandosi

su un *plan en prosa* iniziale, approntava una prima stesura in versi che poi trascriveva in bella copia; quest'ultima versione era quella venduta all'*autor de comedias*, il capocomico, che la utilizzava come copione per la rappresentazione<sup>5</sup>. Non stupisce dunque che sulla quasi totalità degli autografi lopiani sia rilevabile la presenza di mani diverse da quella autoriale, attribuibili in maggior parte proprio agli *autores de comedias*, che intervenivano sul testo a vario titolo e in modi differenti. L'osservazione della sovrapposizione di queste redazioni offre un'interessantissima testimonianza della vita del manoscritto, permettendo da un lato di indagarne la composizione, in particolare per quanto riguarda le modifiche apportate *in itinere* dall'autore durante la stesura definitiva del testo, e comunque prima della vendita della commedia alla compagnia teatrale; dall'altro, consentendo di analizzare la metamorfosi dell'opera nel momento della *mise en scène*, giacché essa era sottoposta a esigenze di diverso tipo: scenico o scenografico, stilistico, censorio ecc. Come osserva Presotto, gli autografi costituiscono «un documento imprescindibile para reconstruir la vida del texto en las tablas»<sup>6</sup>.

A questo riguardo, il presente studio intende concentrarsi sul caso de *El piadoso aragonés*, che Lope finì di redigere il 17 agosto 1626, e il cui manoscritto è conservato presso la Biblioteca Nazionale di Madrid<sup>7</sup>. L'obiettivo che qui ci prefiggiamo è duplice. In primo luogo, analizzeremo i procedimenti attraverso i quali il drammaturgo plasmò la materia testuale per giungere a quella che sarebbe stata la versione della commedia destinata alle scene. In particolare, verrà prestata speciale attenzione alle modifiche apportate *in itinere* dall'autore, nel momento stesso della stesura definitiva, e di cui è rimasta traccia evidente nel manoscritto. Queste modifiche permettono infatti di svelare alcuni dei processi compositivi di Lope: l'autografo – quale vero e proprio palinsesto – reca le tracce della genesi del testo-scena e costituisce una testimonianza significativa del continuo lavoro del drammaturgo. In secondo luogo, scopo del presente articolo è quello di esaminare alcuni interventi sul testo attribuibili all'*autor de comedias*, stabilendo modalità e ragioni dei cambiamenti condotti, al fine di verificare quale versione della *pièce* fu quella proposta agli spettatori che la videro rappresentata nel XVII secolo<sup>8</sup>.

## I

### Il lavoro dell'autore sul testo (o quello che gli attori non lessero)

Iniziando dal primo punto, andrà anzitutto sottolineato che anche nel caso de *El piadoso aragonés* l'evidenza testuale sembrerebbe dimostrare che il manoscritto è il risultato di una copia. Prova ne sono i numerosi errori riconducibili alla meccanica della lettura-trascrizione, o i salti per omeoteleuto; fra i molti esempi che si potrebbero citare, è paradigmatico quello dei vv. 294 ss. Qui, all'interno di un dialogo tra il principe Fernando e lo scudiero Nuño, Lope scrive inizialmente il seguente intervento di Fernando a seguito del

v. 294: «todo lo echaste a perder / con l» (f. 6r, I atto)<sup>9</sup>; queste parole, immediatamente cancellate, ricompaiono poco più sotto, correttamente collocate ai vv. 299-300 («todo lo echaste a perder, / con las casas desta noche»)<sup>10</sup>. Non è difficile immaginare che il drammaturgo, intento nella riproduzione di un dialogo piuttosto esteso (vv. 231-318) e in cui i due unici interlocutori si alternano in modo rapido e continuo, abbia sbagliato a memorizzare e a copiare la pericope costituita dai vv. 299-300, introducendola in un primo momento dopo il v. 294. Accortosi dell'errore, che avrebbe prodotto tra l'altro un'incongruenza di senso nel dialogo tra il principe e il suo servo, Lope cancellò il frammento e continuò con l'operazione di copiatura<sup>11</sup>.

La dimostrazione che il drammaturgo scrivesse in bella copia le proprie commedie per la consegna alla compagnia permette da un lato di confutare l'idea che il manoscritto giunto fino a noi sia il frutto di un'unica stesura, condotta "a vuelapluma" da Lope<sup>12</sup>; dall'altro, tuttavia, la presenza di numerose cancellature, correzioni e modifiche sia in *El piadoso aragonés* che negli altri autografi del Fénix de los Ingenios è riprova del fatto che nel corso della stesura finale il drammaturgo poteva introdurre cambiamenti anche sostanziali al testo. Detto in altri termini, gli autografi mostrano che Lope, durante la fase di copiatura dell'opera, avvertiva a volte l'esigenza di variare quanto composto in precedenza, giungendo in alcuni casi persino a modificare radicalmente la struttura di un'intera scena. Nel caso specifico della nostra commedia, dall'analisi del manoscritto due paiono essere le esigenze che conducono l'autore ad apportare variazioni *in itinere*: da un lato, quelle legate a questioni che potremmo genericamente definire "stilistiche", dall'altro necessità di più ampio respiro, che portano a reimpostare nuovamente l'azione drammatica<sup>13</sup>.

Prima di passare all'esemplificazione di queste due tipologie di intervento, è necessario proporre in rapida sintesi la trama dell'opera, non essendo *El piadoso aragonés* fra i testi più conosciuti né rappresentati di Lope<sup>14</sup>. L'azione principale della commedia ruota attorno ai diversi momenti di scontro – tre in totale – che vedono fronteggiarsi il re Juan II d'Aragona e suo figlio Carlos, principe di Viana. Quest'ultimo, che sin dalla prima scena decide di dichiarare guerra al padre, è mosso dalla smania di potere e dal timore di essere prevaricato nell'ascesa al trono dal fratellastro Fernando o dalla matrigna Juana Enríquez, che ha sposato Juan dopo che questi è rimasto vedovo. Sullo sfondo di queste continue battaglie, che porteranno infine alla morte di Carlos, si sviluppano due storie d'amore parallele: da un lato quella dello stesso principe di Viana con Elvira, dalla cui unione nasce un figlio, che il monarca scoprirà in modo casuale e che deciderà di tenere a battesimo; sull'altro versante vi è la difficoltosa relazione tra Fernando e la nobildonna Ana, alla quale il principe si promette in diverse occasioni, salvo poi convolare a nozze con la regina Isabella di Castiglia.

Partendo dai casi in cui Lope apporta modifiche al testo per ragioni di tipo stilistico, spiccano nell'autografo diversi interventi dettati dalla necessità di ov-

viare alla ripetizione di uno stesso termine all'interno di un verso o nell'ambito ridotto di pochi versi. Queste ripetizioni, che saranno risultate evidenti al drammaturgo al momento della copia, portano a una immediata correzione, ottenuta perlopiù riscrivendo completamente il verso o cancellando una parola e proponendone un sinonimo a fianco. È questo il caso, ad esempio, del v. 761 (f. 13v, I atto), in cui la lezione iniziale «*dato el término se dio*» viene modificata mediante la cassatura dei due verbi e l'apposizione a margine del sinonimo «*acabó*»: resosi conto della ridondanza, il drammaturgo opta per una sostanziale semplificazione della frase, giungendo così alla versione finale «*el término se acabó*». Analogamente, il v. 817 passa dall'iniziale «*pero ya con fuertes manos*» a «*mas ya con valientes manos*», tramite la cancellazione della parte iniziale («*pero*») e di quella finale («*fuertes manos*») del verso. In questo caso è del tutto verosimile che la presenza dell'aggettivo «*fuertes*» anche al v. 819 («*los fuertes aragoneses*») abbia portato alla sostituzione con «*valientes*»; al fine di evitare l'ipermetria che si sarebbe venuta a creare nel verso, si è reso necessario il passaggio dal bisillabo «*pero*» al monosillabo «*mas*»<sup>15</sup>.

Data l'attenzione del drammaturgo a evitare le ripetizioni di una stessa parola all'interno dei versi, non stupisce che Lope apporti delle modifiche al testo al fine di ovviare a casi ben più palesi di rima identica. Nel secondo atto, nel corso di un lungo intervento in metro *romance* (á-a) da parte di Nuño, la versione iniziale del v. 1502 («*y de aquella hermosa dama*») viene modificata in «*y de doña Elvira Abarca*»; ciò al fine di evitare l'impiego della stessa parola, «*dama*», utilizzata due versi più sotto («*y fue en Pamplona su dama*», v. 1504) per l'assonanza del *romance*. Allo stesso modo, al v. 1333 («*que son dimuños los Carlos*», f. 6r, II atto) il termine «*dimuños*» è stato cancellato e trascritto in coda al verso («*que son los Carlos dimuños*»): in questo caso, pur trattandosi del verso dispari di un *romance*, che non è sottoposto ad alcun vincolo rimico, si è evitata la riproposizione del nome Carlos in fine verso, come già avviene poco prima («*Señor, no le llame Carlos*», v. 1331)<sup>16</sup>.

La sostituzione di una o più parole al fine di evitarne la ripetizione, soprattutto in posizione rimica, può comportare indirettamente la necessità di modificare altre parti del testo: a questo riguardo, il caso dei vv. 1129-1132 (f. 3r, II atto) è estremamente rilevante, giacché illustra una straordinaria capacità di intervento sulla materia testuale da parte del drammaturgo. Nei vv. 1129-1130, in cui lo scudiero Nuño chiede agli abitanti del villaggio di Estela se abbiano visto passare il fuggitivo Carlos («*Buenos hombres, por ventura, / ¿pasó Carlos por aquí?*»), l'espressione «*por ventura*» viene cassata e sostituita con «*desta aldea*», poiché essa compare anche nel verso precedente, il 1128 («*¿habrá por ventura estado?*»). Il finale del v. 1129, così modificato, comporta un cambiamento nella struttura rimica della *redondilla*: la lezione originale del v. 1132 («*por esa verde espesura*»), che inizialmente rimava con il termine «*ventura*» del v. 1129, viene completamente stravolta per aggiustare il verso alla nuova parola-rima, «*aldea*» («*puede ser que alguno sea*»)<sup>17</sup>.

In tutti gli esempi citati finora, come si è visto, l'intervento del drammaturgo è circoscritto alla forma dell'espressione, ed è finalizzato a correggere *impasse* di tipo metrico, rimico o più genericamente stilistico, evitando la ripetizione di uno stesso termine. Nel manoscritto, tuttavia, sono presenti tracce che indicano che Lope avvertì in alcuni momenti la necessità di reimpostare intere scene, intervenendo su porzioni anche ampie di testo già scritto, ad esempio ritardando l'apparizione o l'uscita di scena di alcuni personaggi, cambiando lo sviluppo dell'azione ecc. L'analisi di questi passi permette di osservare come il commediografo plasmasse la materia drammatica non solo sulla base delle proprie esigenze compositive, ma considerando come centrale il versante della rappresentazione, quel "testo B" senza il quale non è possibile un corretto approccio all'opera teatrale<sup>18</sup>.

Nel corso del primo atto, all'interno della scena in cui Carlos fa visita a Elvira pochi istanti prima di intraprendere la battaglia contro suo padre, Lope conclude il dialogo tra i due al v. 674 (f. 12r, I atto). Fino a questo momento Carlos ha spiegato all'amata le ragioni della sua dichiarazione di guerra al re, e udendo arrivare le truppe nemiche lascia il palcoscenico. La didascalia inizialmente posta dopo il v. 674 prevedeva in effetti l'arrivo in scena del sovrano, accompagnato dal figlio Fernando e da vari soldati («Cajas, soldados, el rey, Fernando, Bernardo y Nuño»), mentre i vv. 675-676 contenevano il dialogo tra Juan e Laurencia, l'amica di Elvira, già presente sulla scena («REY. De la venida recibo / mucho contento. LA. Señor»). In seguito il drammaturgo cancellò l'intero passo a partire dalla didascalia del v. 674, prolungando la scena precedente fino al v. 694 e la permanenza di Carlos sul palcoscenico fino al v. 684. La modifica *in itinere* dell'azione comporta due cambiamenti sostanziali, tra loro strettamente connessi. Da una parte, i versi del dialogo tra il principe di Viana ed Elvira aggiunti dopo la cancellatura introducono un elemento – quello del battesimo del figlio della coppia<sup>19</sup> – che si rivelerà fondamentale nello sviluppo successivo dell'azione drammatica. Come già anticipato in precedenza, infatti, nel secondo atto (vv. 1077-1334) il monarca aragonese si imbatte casualmente nei festeggiamenti organizzati in occasione del battesimo del bambino, scoprendone così l'esistenza e mostrando il suo carattere "piadoso" attraverso la decisione di esserne il padrino nonostante il conflitto con Carlos. D'altra parte, la reimpostazione della scena operata da Lope fa sì che nel primo atto l'incontro tra Juan ed Elvira non abbia luogo: infatti, mentre precedentemente i vv. 675-676 – poi cancellati – prevedevano che il sovrano parlasse a Laurencia (alla presenza, pertanto, anche di Elvira), nella nuova versione il re appare dopo un momento di vuoto scenico, avendo le due donne lasciato il palco al v. 694. Il drammaturgo decise dunque di modificare lo sviluppo dell'azione, posticipando alla seconda *jornada* l'incontro del sovrano con l'amante del figlio e creando, mediante le parole di Carlos dei vv. 675-680, un antecedente logico alla successiva scena del battesimo.

Un ulteriore esempio di come il Fénix potesse apportare modifiche anche sostanziali al testo durante la stesura finale è costituito dalla scena conclusiva

del primo atto. In essa Carlos, sconfitto in battaglia, chiede perdono al padre; questi, dopo un momento di indecisione, accoglie la richiesta del principe. Lope aveva inizialmente previsto che Juan perdonasse il figlio insorto per mezzo di una sola frase («Yo te perdono y te ruego / que te enmiendes, hijo mío, / con que en libertad te dejo»), uscendo poi di scena, e che l'atto si concludesse con un commento di Carlos<sup>20</sup>. Dopo aver concluso la stesura del frammento, chiudendo anche graficamente la *jornada* per mezzo di una rubrica, tuttavia, il drammaturgo cancellò i 17 versi successivi al v. 885 (f. 15v) e ampliò la scena inserendo dieci *décimas*, in cui Juan incita accoratamente il figlio affinché smetta di covare rancore e gelosia nei confronti della matrigna e del fratellastro, mostrandosi più obbediente. A questa esortazione risponde lo stesso Carlos, ammettendo i propri errori e promettendo di essere fedele al padre e alla corona. La nuova scena interpolata comporta un cambiamento nella metrica, che dal *romance* (é-o) passa alle *décimas* (vv. 887-986), mentre i versi conclusivi dell'atto prevedono un ritorno al *romance* (é-o), dato che riprendono in modo quasi letterale il finale previsto in un primo momento e successivamente cassato. Questo ampliamento della scena, come osserva Reichenberger, «brings the act to its required length of ca. 1000 lines and improves upon the verosimilitude of the action by underscoring the villainy of the faithless Príncipe de Viana»<sup>21</sup>. Lo studioso, relativamente all'impiego delle *décimas*, segnala inoltre come queste siano «properly chosen», dato che «what the King has to say are *quejas*, and *décimas* are the adequate meter for them, as Lope says in the often quoted passage of *El arte nuevo*»<sup>22</sup>. Per quanto sia innegabile che, almeno in parte, l'intervento di Juan contenga delle lamentele nei confronti della condotta del figlio, da parte nostra osserveremo che l'analisi dell'impiego delle *décimas* in rapporto ai blocchi strutturali dell'azione nella *pièce* mostra come questo tipo di strofa non venga quasi mai utilizzato per inscenare momenti di *queja*, ma sia piuttosto strettamente connesso alle scene di confronto o contrasto dialogico tra due personaggi, in cui vi è la nascita o la risoluzione di qualche tensione<sup>23</sup>. Ciò che è innegabile, tuttavia, è che l'ampliamento della scena di confronto tra padre e figlio contribuisce a ribadire tanto il carattere pietoso del monarca quanto quello proditorio di Carlos, che nel corso del secondo e del terzo atto infrangerà la promessa di obbedienza e tenterà nuovamente di sconfiggere Juan.

L'ultimo caso di ampliamento *in itinere* che menzioneremo<sup>24</sup> si trova nella scena conclusiva dell'opera, ai ff. 13r-v del terzo atto: questa si apriva originariamente con Laurencia che avverte Elvira dell'imminente arrivo al villaggio del re d'Aragona «con dos hombres solamente». Lope scrisse la didascalia indicante l'entrata in scena delle due donne («Entren Elvira y Laurencia») e 9 versi, che successivamente cancellò<sup>25</sup>, per continuare invece con l'apparizione di Juan, accompagnato da Juan de Beamonte e Nuño, che giunge davanti alla porta di Elvira per chiederle protezione. Al fine di comprendere le ragioni soggiacenti alla modifica apportata dal drammaturgo, è necessario specificare

in primo luogo che nella scena immediatamente precedente (vv. 2625-2764) il monarca si è visto costretto a fuggire dal palazzo reale in seguito all'attacco di alcuni nobili che hanno liberato Carlos – imprigionato dopo l'ennesima sconfitta – incoronandolo come re «de Aragón y de Sicilia» (v. 2763). In secondo luogo, va osservato che Juan viene accompagnato nella fuga solamente da Beamonte (vv. 2678-2682 e 2688-2692), mentre all'arrivo alla casa di Elvira è presente anche lo scudiero di Fernando, Nuño. Verosimilmente, dunque, le parole previste in origine per Laurencia nel frammento poi cassato («yo le vi / con dos hombre solamente») non avrebbero spiegato le ragioni della presenza di Nuño assieme al sovrano. A questo riguardo, si noti come nei primissimi versi della nuova scena il monarca espliciti le circostanze dell'incontro fortuito con lo scudiero: «Nuño, haberte hallado cuando / voy tan triste, ha sido en mí / gran consuelo, viendo en ti / la sombra de mi Fernando» (vv. 2769-2772).

Ancora una volta, dunque, risulta chiaro come nella stesura del testo destinato alla rappresentazione il drammaturgo tenesse conto di varie esigenze, alcune legate proprio alla *mise en scène*; in particolare, i cambiamenti sopra citati mirano a conferire maggiore coerenza strutturale e logicità all'azione, favorendo una migliore comprensione dell'opera da parte degli spettatori. Questa volontà di chiarezza dell'autore traspare anche nelle indicazioni destinate esclusivamente alla compagnia: ne è una prova, ad esempio, il cambiamento apportato alla prima didascalia della commedia. Essa recitava inizialmente «El príncipe de Viana y la reina doña Juana» (f. 1r, I atto), ma Lope sovrascrisse in un secondo momento il nome “Carlos” all'articolo maschile “el”; ciò, evidentemente, al fine di rendere da subito chiaro agli attori (giacché, com'è ovvio, ad essi solamente è riservata la lettura delle *acotaciones*) il nome del protagonista, che è sempre citato in forma abbreviata (“Car.” o “Ca.”) all'interno dei dialoghi.

Come è noto, una volta approntato il testo nella sua versione definitiva, il drammaturgo lo vendeva alla compagnia teatrale, perdendo su di esso ogni diritto; il capocomico era dunque libero di apportare qualunque modifica all'opera. L'analisi dei cambiamenti introdotti sul manoscritto de *El piadoso aragonés* e riconducibili alla mano dell'*autor de comedias* permette di stabilire quale versione della commedia fu quella rappresentata nel XVII secolo, offrendo altresì alcuni esempi interessanti del lavoro condotto dalla compagnia sul testo nel processo che condusse alla messinscena.

## 2

### Il lavoro del capocomico sul testo (o quello che gli spettatori non videro)

Secondo quanto riportato nelle licenze che compaiono alla fine del manoscritto (f. 18r, III atto), *El piadoso aragonés* ottenne il permesso di essere messo in scena almeno in tre occasioni: il 15 settembre 1626 a Madrid, il 1° febbraio 1627

a Saragozza e il 10 aprile 1631 in un luogo che non viene specificato<sup>26</sup>. Incrociando questo dato con la distribuzione dei ruoli che si trova all'inizio del testo, e in cui vengono menzionati alcuni nomi di attori (Felipe, Jordán, Mateo ecc.), è stato possibile identificare la compagnia che utilizzò il manoscritto per la rappresentazione: si tratta di quella di Antonio de Prado, un *autor de comedias* attivo tra il 1624 e il 1651<sup>27</sup>. Come osserva Greer<sup>28</sup>, è altamente probabile che le modifiche apportate al testo oggetto della nostra analisi – per la maggior parte cassature – siano da attribuire alla mano dello stesso Antonio de Prado o di qualche altro componente della compagnia. Le espunzioni, concentrate soprattutto nel terzo atto, avvengono tutte mediante l'inclusione dei versi all'interno di un riquadro, con l'aggiunta a volte di righe verticali o della scritta “no” a margine, come ulteriore indicazione di cancellatura.

Prima di passare all'analisi delle parti cassate, tuttavia, andrà segnalato che l'*autor* interviene sul testo anche con modifiche o lievi aggiunte, sebbene in misura nettamente minore; in generale, esse tendono a correggere errori commessi dal drammaturgo o a rendere più chiaro il senso di alcuni interventi. Le parole del re al v. 1294 (f. 5v, II atto), ad esempio, vengono modificate cambiando il nome dell'interlocutore a cui si rivolge Juan: la lezione iniziale di Lope, «don Juan, tus buenos consejos», diviene così «Rocaberto, tus consejos». Come si può osservare, il capocomico si rivela un lettore della commedia non solo attento (giacché effettivamente il monarca si sta rivolgendo in questo frangente a Bernardo Rocaberto, e non a Juan de Beamonte), ma anche sensibile alla correttezza testuale sul piano metrico: l'introduzione del quadrisillabo “Rocaberto” al posto del bisillabo “don Juan” rende necessario eliminare l'aggettivo “buenos” al fine di mantenere l'ottosillabo richiesto dal *romance*. A un intento semplificatorio risponde invece la modifica apportata al v. 2906 (f. 15v, III atto): l'originale risposta interrogativa di Juan («¿Es don Bernardo?») a Bernardo («¿Está aquí su majestad?») viene cambiata con un più diretto “Aquí estoy, don Juan”. Si noti tuttavia che – al contrario di quanto osservato per il v. 1294 – la variazione produce in questo caso un errore, poiché il monarca si sta rivolgendo ancora una volta a Rocaberto, e non a Beamonte<sup>29</sup>.

Per quanto riguarda le cassature apportate dall'*autor de comedias*, non ci soffermeremo in questa sede su ogni singola espunzione, essendo questo l'oggetto d'analisi del già citato articolo di Reichenberger, a cui rimandiamo<sup>30</sup>. In termini generali, i passi stralciati dal testo tendono a limitare alcuni interventi dello scudiero Nuño e a ridurre ai minimi termini la storia d'amore tra Fernando e Ana, evidentemente considerata meno importante. Come osserva lo studioso, il capocomico «trimmed the play of about ten per cent of its lines in the interest of a streamlined performance. The cutting [...] left the main plot substantially intact, but reduced the subplot to its bare outlines»<sup>31</sup>. Tuttavia, ai casi segnalati da Reichenberger andranno aggiunti almeno altri due luoghi, che sono interessanti in quanto forniscono un'ulteriore spiegazione delle motivazioni soggiacenti ai tagli operati in vista della rappresentazione.

In primo luogo, appare evidente nel manoscritto l'espunzione dei vv. 2753-2764<sup>32</sup>. Il frammento omissivo, che rientra all'interno della scena in cui alcuni nobili irrompono nel palazzo del re per liberare Carlos, riveste una grande importanza nell'economia dell'opera, poiché è in questi versi che i sostenitori del principe di Viana lo incoronano con l'alloro («Pónganle un laurel», v. 2757+) e lo acclamano «¡Rey Carlos, Carlos Primero / de Aragón y de Sicilia!» (vv. 2762-2763). Per mezzo di questa cassatura, l'*autor de comedias* avrebbe reso più schematica e semplice l'azione: da un lato, egli avrebbe evitato possibili confusioni nella comprensione della storia da parte degli spettatori date dalla rappresentazione dell'incoronazione di Carlos, che non ha alcuno sviluppo successivo nell'opera; d'altra parte, questa semplificazione avrebbe contribuito a mantenere una netta distinzione dicotomica tra la connotazione negativa del principe di Viana e quella positiva del re Juan e di Fernando, che pochi versi più tardi, nell'ultima scena della commedia, viene effettivamente presentato assieme a Isabella come re di Castiglia e Aragona (vv. 2981-3002).

In secondo luogo, l'analisi del manoscritto permette di ipotizzare che un altro frammento sia stato escluso dalla compagnia di Antonio de Prado. All'interno del primo atto, tanto al f. 5v quanto al f. 6v, in effetti, sono presenti delle linee per mezzo delle quali l'*autor* stralcia dal testo rispettivamente i vv. 255-282 e 311-314; il v. 254 («está en que lo digan ellas»), l'unico del f. 5v che non è interessato dalla cassatura, viene trascritto anche in fondo al f. 5r, verosimilmente affinché esso non sia accidentalmente tralasciato dagli attori. Come osserva Reichenberger,

when Fernando and Nuño first come on the stage, both *de noche*, the *autor* found expendable 28 lines of Nuño's humorous chatter (255-282), in which he labors the theme that women may have *fama de donzellas* but not always *obras*, plus 4 lines more toward the end of the scene (311-314), where the *escudero* makes a nasty remark about a woman whom he calls (305) *a flor pasada*<sup>33</sup>.

I segni di espunzione dei ff. 5v e 6v, tuttavia, potrebbero costituire in realtà soltanto l'indicazione del punto di inizio e di fine della cassatura; in questo caso, dunque, anche tutti i versi del f. 6r sarebbero stati omissi al momento della rappresentazione. A sostegno di questa ipotesi si può osservare in primo luogo che, in caso contrario, i vv. 283-310 risulterebbero del tutto scollegati dal contenuto dei vv. 231-254, rendendo evidente la cesura. In particolare, le parole di Fernando del v. 283 («Algún día te daré») assumono pieno significato solo in relazione a quanto affermato da Nuño nei versi immediatamente precedenti («Yo soy un pobre escudero / que te sirvo siendo infante / de Navarra, que es bastante / para no tener dinero; / y en viendo la recatada / en la reja o el estrado, / le doy cuanto tú me has dado, / que es como no darle nada», vv. 275-282). In secondo luogo, va notato che il riquadro utilizzato al f. 5v per l'espunzione «lacks a fourth line for the bottom»<sup>34</sup>, come accade nel manoscritto solamente

nei casi in cui l'espunzione si prolunga fino al foglio successivo<sup>35</sup>. Allo stesso modo, anche al f. 6v manca un segno orizzontale nella parte superiore del riquadro con cui i versi sono eliminati, a suggerire probabilmente che il f. 6r deve essere compreso nella cancellatura<sup>36</sup>. A tutto ciò si aggiunga che nella prima parte di questo frammento (vv. 283-300) Nuño accusa il principe di eccessiva avarizia nei suoi confronti; ora, per quanto le lamentele dei servi riguardo la scarsa magnanimità dei loro padroni fossero un cliché tipico della figura del *gracioso*, le parole impiegate dallo scudiero ("Quien tanto puede esperar / mucho tiene de judío", vv. 297-298) in risposta all'ennesima promessa di Fernando sarebbero apparse eccessivamente irriverenti, essendo rivolte al futuro re cattolico. La seconda parte del frammento (vv. 301-310), poi, introduce un commento di Fernando («No era fea la Beatriz, / pero está un poco acabada», vv. 303-304) poco adatto al contegno e alla dignità di un principe; il "nasty remark" di Nuño commentato da Reichenberger, se rientrava perfettamente nella natura comica e irrispettosa del *criado*, sarebbe invece apparso improprio in bocca al futuro sovrano. Con tutta probabilità, dunque, l'intero passaggio (vv. 255-314) sarebbe stato omesso poiché giudicato poco adeguato alla figura di Fernando.

Considerando dunque l'omissione dei vv. 2753-2764, e accettando l'ipotesi che l'*autor* avesse espunto l'intero frammento che va dal v. 255 al v. 314, il totale dei versi eliminati dal testo della commedia ammonterebbe non più a 299, come segnalato da Reichenberger, ma a 339. Come si è potuto osservare, queste cassature sarebbero attribuibili non solo alla volontà del capocomico di «do something about a substantial shortening in the interest of holding the public's attention for a play which is not very rich in dramatic suspense to begin with»<sup>37</sup>, ma mirerebbero anche a semplificare in qualche punto la trama, evitando inoltre di caratterizzare in modo inadeguato la figura del giovane Fernando d'Aragona.

L'analisi del manoscritto de *El piadoso aragonés*, in definitiva, offre la possibilità di osservare il lavoro di elaborazione della commedia, svelando alcuni meccanismi del processo di composizione e stesura del testo. Lope appare in questo senso come un «careful composer»<sup>38</sup>, attento non solo alle esigenze stilistiche della commedia, ma anche all'organizzazione strutturale generale, al fine di consentire una migliore comprensione dell'opera da parte degli spettatori. Lo studio dell'autografo consente anche di valutare i modi in cui il testo fu sottoposto a modifiche da parte della compagnia, giungendo a proporre al pubblico una versione radicalmente diversa da quella prevista originariamente dal commediografo. La considerazione congiunta di questi due versanti (quello della composizione e quello della rappresentazione del testo), applicata all'intero *corpus* di commedie manoscritte di Lope de Vega, può rivelare aspetti inediti sulla vita dell'opera teatrale, offrendo una prospettiva interessante, in cui il piano della scrittura e quello performativo appaiono inscindibilmente legati.

## Note

1. Si tratta di 44 commedie; rimandiamo al riguardo all'imprescindibile studio di M. Presotto, *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*, Reichenberger, Kassel 2000.
2. Per la precisione 41, stando ai manoscritti databili con certezza, da *El favor agradecido* (19 dicembre 1593) fino a *Las bizarrías de Belisa* (24 maggio 1634).
3. Riferimento obbligato a questo riguardo è lo studio di M. G. Profeti, *Nell'officina di Lope*, Alinea, Firenze 1998; in particolare, sui rapporti di Lope con le compagnie teatrali e con gli editori, cfr. le pp. 11-44.
4. Cfr. ad esempio M. Presotto nell'introduzione a *La dama boba* (Lope de Vega, *La dama boba*, ed. M. Presotto, in *Comedias de Lope de Vega*, Parte IX, vol. III, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida 2007, pp. 1293-466, p. 1301), D. Gavela García per *¿De cuándo acá nos vino?* (Lope de Vega, *¿De cuándo acá nos vino?*, ed. D. Gavela García, Reichenberger, Kassel 2008, p. 34) e D. Crivellari per *Amor, pleito y desafío* (D. Crivellari, *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*, Reichenberger, Kassel 2013, pp. 22-6).
5. Cfr. Presotto, *Le commedie autografe di Lope de Vega*, cit., pp. 31-2: «Gli elementi fin qui esposti sulla struttura delle commedie autografe di Lope evidenziano il carattere di prodotto finito del manoscritto che abbiamo tra le mani. L'attenta numerazione delle pagine, le invocazioni religiose sempre presenti, i tre frontespizi ben curati, le *dramatis personae*, sono tutti accorgimenti che dimostrano come Lope si sia dedicato con una certa attenzione alla cura degli aspetti accessori del documento che avrebbe venduto, presumibilmente anche per renderlo facilmente riconoscibile come suo». Sui "planes en prosa" cfr. i lavori di T. Ferrer, *Lope de Vega y el teatro por encargo: plan de dos comedias*, in M. V. Diago, T. Ferrer (eds.), *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, Actas del Congreso Internacional sobre teatro y prácticas escénicas en los siglos XVI y XVII, Universidad de Valencia, Valencia 1991, pp. 189-202, C. Romero Muñoz, *Plan autógrafo, en prosa, del primer acto de una comedia lopiana sin título (1628-1629)*, in "Rassegna Iberistica", 56, 1996, pp. 113-20 e D. Vaccari, *Edición de una pieza inédita y de su plan en prosa: el Entremés del paño, in "Críticón"*, n. 87-88-89, 2003, pp. 877-85, e le rispettive bibliografie.
6. M. Presotto, *Hacia la producción del texto-espectáculo en las comedias autógrafas de Lope de Vega*, in "Anuario Lope de Vega", 3, 1997, pp. 153-68, p. 160.
7. Segnatura Res/106. È altresì disponibile online una riproduzione a colori del manoscritto, all'interno della Biblioteca Digital Hispánica ([www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigital](http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigital)). Per una descrizione dettagliata del testo rimandiamo allo studio di Presotto, *Le commedie autografe di Lope de Vega*, cit., pp. 306-12.
8. Altrettanto interessante sarebbe lo studio delle modifiche apportate da drammaturgo e capocomico sul manoscritto in relazione alla versione del testo accolta nella prima edizione a stampa, inclusa nella *Parte XXI* delle commedie di Lope (1635), che l'autore supervisionò e corresse.
9. Per l'indicazione dei ff. del manoscritto, ci baseremo sempre sulla numerazione originale di Lope, segnalando di volta in volta anche l'atto a cui si fa riferimento.
10. Per questa e tutte le successive citazioni dal testo di Lope faremo riferimento all'edizione a cura di J. N. Greer, *Lope de Vega's "El piadoso aragonés"*, The University of Texas Press, Austin 1951, modernizzando la grafia. Sull'edizione curata da M. Menéndez Pelayo (*El piadoso aragonés*, ed. M. Menéndez Pelayo, in *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Est. Tip. "Sucesores de Rivadeneyra", Madrid 1899, tomo X, pp. 249-84) cfr. invece le osservazioni di A. Reichenberger in *Notes on Lope's El piadoso aragonés*, in "Hispanic Review", XXI, 1953, pp. 302-21, specialmente le pp. 302-6.
11. Casi analoghi si trovano ai vv. 239-240 (f. 5r, I atto), 266-267 (f. 5v, I atto), 1167-1168 (f. 3v, II atto), 1440-1441 (f. 8r, II atto), 2400-2401 (f. 7v, III atto) ecc.
12. Cfr. a questo riguardo Presotto, *Le commedie autografe di Lope de Vega*, cit., p. 32; cfr. tuttavia le osservazioni di Reichenberger, che precisamente a proposito di *El piadoso aragonés*, commentando la presenza di versi aggiunti al margine del foglio, immagina un autore che «in the rush of his productive imagination, did not take time out to reach for a new sheet and once (865-872) he did not even want to turn the page» (*Notes on Lope's El piadoso aragonés*, cit., p.

310n). La realtà testuale dell'autografo, a nostro parere, non permette in alcun modo di suffragare questa ipotesi.

13. Nell'articolo del 1953 già citato, Reichenberger si occupa degli interventi di Lope sul manoscritto di *El piadoso aragonés*, sebbene circoscrivendo la propria analisi a quelle che vengono definite come «additions to the already composed text» (*Notes on Lope's El piadoso aragonés*, cit., p. 309), ovvero ai soli versi a margine del testo che con ogni evidenza furono inseriti in una fase successiva alla prima stesura dell'opera. Si rende tuttavia necessario tornare qui su alcune osservazioni di questo studioso, giacché egli pare non essersi basato sull'osservazione diretta del manoscritto, ma unicamente sulle notizie fornite da Greer nell'edizione della commedia.

14. Per un'analisi dettagliata della trama e della struttura dell'opera rimandiamo a Crivellari, *Marcas autoriales de segmentación*, cit., pp. 394-406. A questa *pièce* Menéndez y Pelayo riservava un giudizio fortemente negativo, soprattutto in relazione al trattamento della materia storica; lo studioso parla infatti della «manera falsa y pueril con que Lope [...] trató el magnífico argumento del Príncipe de Viana», al punto da renderlo «un triste documento de abyección y servilismo, que desearíamos arrancar de las páginas en que se leen maravillas tales como *Peribáñez y Fuente Ovejuna*» (M. Menéndez y Pelayo, *El piadoso aragonés*, in *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Est. Tip. "Sucesores de Rivadeneira", Madrid 1899, tomo X, pp. CIV-CVII, p. CIV). Cfr. anche Miguel Artigas, "La fuente de *El piadoso aragonés* de Lope", in *Homenatge a Antoni Rubió i Lluch: miscel·lània d'estudis literaris, històrics i lingüístics*, Barcelona 1936, vol. 3, pp. 699-702.

15. Sulla correzione di un altro verso ipermetro, cfr. il v. 1922 (f. 16r, II atto), in cui la lezione iniziale «para castigar sus intentos» passa al singolare, «para castigar su intento», per rendere l'ottosillabo richiesto dal metro *romance* lì impiegato.

16. Cfr. anche il caso dei vv. 814-817 (f. 14v, I atto), 879 (f. 15v, I atto) e 2253-2254 (f. 5v, III atto), dove si osservano altri cambiamenti apportati per ragioni di preferenza stilistica, sebbene non strettamente legati alle esigenze metrico-rimiche del verso.

17. Vedi anche i vv. 1244-1245, in cui la modifica apportata al primo verso (che da «de mi virtud y valor» passa a «de mi majestad y nombre») implica il cambiamento del secondo (da «vencer un hombre vengador» a «vencer, peleando, un hombre») per ragioni di rima.

18. Cfr. J. M. Díez Borque, *Aproximación semiológica a la "escena" del teatro del Siglo de Oro español*, in J. M. Díez Borque e L. García Lorenzo (eds.), *Semiología del teatro*, Planeta, Barcelona 1975, pp. 49-92, specialmente le pp. 53-5, e M. C. Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática, 2ª ed. corregida y ampliada*, Arco/Libros, Madrid 1997, pp. 101-12.

19. «Tú, en tanto, Elvira, procura / entre aquestos labradores / a tu prenda, a tus amores, / cuya gracia y hermosura / guarde el cielo a más ventura / dar el bautismo entretanto» (vv. 675-680).

20. Cfr. a questo riguardo le osservazioni di Greer nella sua edizione dell'opera (*Lope de Vega's "El piadoso aragonés"*, cit., p. 44n).

21. Reichenberger, *Notes on Lope's El piadoso aragonés*, cit., p. 319.

22. *Ibid.* Il passo a cui si fa riferimento è il v. 307 dell'*Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, in cui Lope stabilisce che «las décimas son buenas para quejas». Su questo aspetto cfr. le osservazioni di Evangelina Rodríguez nell'introduzione all'edizione dell'*Arte nuevo de hacer comedias*, Castalia, Madrid 2011, pp. 173-9.

23. Così avviene, ad esempio, nei vv. 615-694, 1223-1292, 1765-1874, 2275-2324 e 2813-2892. Per un approfondimento su questo aspetto cfr. Crivellari, *Marcas autoriales de segmentación*, cit., pp. 75-6 e 404-5. A proposito dell'impiego delle *décimas* in quest'opera segnaliamo anche che nell'ultima scena del primo atto Lope interviene a posteriori sui vv. 775-804 aggiungendo sul margine destro i vv. 779-780, 789-790 e 799-800, trasformando così la metrica del frammento da *redondillas* a *décimas*. Cfr. l'edizione a cura di Greer, *Lope de Vega's "El piadoso aragonés"*, cit., p. 40n, e Reichenberger, *Notes on Lope's El piadoso aragonés*, cit., pp. 319-20.

24. Nel manoscritto è rilevabile almeno un altro caso di questo tipo: si tratta dei vv. 2435 ss. (f. 8r, III atto), in cui il dialogo tra il re e Fernando viene prolungato di alcuni versi. Cfr. l'edizione a cura di Greer, *Lope de Vega's "El piadoso aragonés"*, cit., pp. 118n-9n.

25. Trascriviamo di seguito i versi, due *redondillas* più un verso sciolto, giacché nell'edizione di Greer essi appaiono con tre lacune: «EL. ¿El rey dices? LA. Yo le vi / con dos hombres sola-

mente / en la margen desa fuente. / EL. No se ha fiado de mí: / debe de ser la razón / ser yo deste hijo prenda, / mas para que el rey entienda / mi amor y mi obligación, / y verá que agradecida».

26. Cfr. l'edizione a cura di Greer, *Lope de Vega's "El piadoso aragonés"*, cit., p. 145.

27. Su questa compagnia cfr. le osservazioni di Greer nell'introduzione all'edizione critica della commedia, *Lope de Vega's "El piadoso aragonés"*, cit., p. 8; H. E. Bergman, *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses. Con un catálogo biográfico de los actores citados en sus obras*, Castalia, Madrid 1965, pp. 526-8 e Presotto, *Hacia la producción del texto-espectáculo*, cit., p. 156.

28. Greer, *Lope de Vega's "El piadoso aragonés"*, cit., p. vi.

29. Cfr. anche la modifica apportata dall'*autor* ai vv. 1263-1265 (f. 5r, II atto), per cui cfr. l'edizione a cura di Greer, *Lope de Vega's "El piadoso aragonés"*, cit., p. 65n.

30. *Notes on Lope's El piadoso aragonés*, cit.; cfr. in particolare le pp. 306-9. Segnaliamo altresì che nel manoscritto sono presenti anche due interventi operati dal censore Pedro de Vargas Machuca, atti a eliminare delle allusioni a Juana "la Beltraneja" considerati come offensivi, e per i quali cfr. le pp. 303-4 dell'articolo di Reichenberger citato, oltre a Presotto, *Hacia la producción del texto-espectáculo*, cit., pp. 162-3.

31. Reichenberger, *Notes on Lope's El piadoso aragonés*, cit., p. 321.

32. Basandosi esclusivamente sull'edizione critica della commedia, Reichenberger osserva: «Greer's footnotes do not indicate any marks by the *autor* in the MS. I have therefore not considered these lines in the analysis» (ivi, p. 306n). La cassatura dei versi in questione nel manoscritto è però innegabile (f. 13r, III atto). A riprova del fatto che questo studioso probabilmente non poté consultare l'autografo de *El piadoso aragonés* è anche la ricostruzione proposta per il v. 588 (f. 11r, I atto), cancellato da Lope; Reichenberger (ivi, p. 315) ipotizza una lezione («que esto pocas veces falta») che l'attenta lettura del manoscritto permette di smentire senza alcun dubbio (si tratta infatti di «que Amor pocas veces calla»).

33. Reichenberger, *Notes on Lope's El piadoso aragonés*, cit., p. 308.

34. Greer, *Lope de Vega's "El piadoso aragonés"*, cit., p. 19n.

35. Si tratta dei ff. 9v-10r del secondo atto e dei ff. 8v-9r, 9r-9v, 9v-10r, 10v-11r e 13v-14r del terzo.

36. Cfr. a questo riguardo anche Crivellari, *Marcas autoriales de segmentación*, cit., pp. 24-6, in cui viene citato un esempio analogo contenuto nel manoscritto di *Amor, pleito y desafío* (ff. 8r-9v, I atto).

37. Reichenberger, *Notes on Lope's El piadoso aragonés*, cit., p. 306.

38. Ivi, p. 321.

