

# Il sonetto XIX delle *Rimas* di Lope: una lettura dantesca\*

Arianna FIORE  
*Università degli studi di Firenze*

## *Resumen*

Il presente studio si propone di offrire una lettura inedita del sonetto XIX di Lope de Vega, pubblicato nelle *Rimas*, considerato il canzoniere petrarchesco del Fénix. Attraverso una puntuale analisi del testo, compiuta in chiave comparativa, si è cercato di mettere in luce la forte influenza che ebbe nella stesura di questa lirica la lettura dell'*Inferno* di Dante Alighieri, nello specifico di alcuni suoi canti, come il I, il V e forse il XXVI. Il proposito di questa indagine è riconsiderare il modo e le proporzioni in cui il modello dantesco della *Divina commedia* influì su Lope e in genere nella cultura del Siglo de Oro, influenza che probabilmente fu maggiore rispetto a quanto fino a oggi ha ritenuto la critica.

*Parole chiave:* Lope de Vega, Dante Alighieri, *Rimas*, *Divina commedia*, sonetto XIX.

## *Abstract*

This study offers a new interpretation of Lope de Vega's sonnet XIX, included in the *Rimas* which is often considered his Petrarchian *canzoniere*. Through an in-depth investigation and a comparative analysis of texts, here we propose to highlight the important influence that the reading of Dante Alighieri's *Inferno* has exercised on the composition of this lyric, with particular attention to *cantos* I, V and perhaps XXVI. The objective of this investigation is to reconsider the impact of Dante's *Divina Commedia* as a model for Lope de Vega and for the culture of the *Siglo de Oro* as a whole, an impact probably far more significant than commonly assumed.

*Keywords:* Lope de Vega, Dante Alighieri, *Rimas*, *Divina commedia*, sonnet XIX.

## 1. LOPE E LE RIMAS

Sul finire dell'ultima decade del 1500, Lope de Vega iniziò a prendere una consapevolezza sempre maggiore, soprattutto in merito al proprio valore, agli obiettivi che si prefiggeva di raggiungere e ai mezzi di cui intendeva avvalersi per farlo. Come sostiene Antonio Sánchez Jiménez (2018: 110), "Lope aspiraba a mucho más y había decidido usar la imprenta para conseguir un estatus elevado en el ambiente literario del

---

\* Il presente saggio segue un contributo dedicato alla fortuna di Dante e della *Divina commedia* in Spagna e soprattutto nell'opera di Lope de Vega, lavoro al quale si rimanda per un approfondimento sull'argomento (Fiore, 2021).

momento, un perfil público de hombre de letras, de poeta laureado incluso”. Risultato di questa presa di coscienza fine secolare sono il romanzo pastorale *Arcadia* –la prima opera che Lope pubblica autonomamente a suo nome–, la *Dragontea*, epopea in versi commissionata dal viceré don García Hurtado de Mendoza, marchese del Cañete, entrambe del 1598, e il poema agiografico *Isidro*, dell’anno successivo, opere che servono al Fénix per consacrarsi come poeta colto tra gli intellettuali dell’epoca e conquistarsi al contempo un posto di rilievo all’interno della corte di Filippo III, che nel 1598 ascendeva al trono di Spagna. Non è frutto del caso che Lope abbia omaggiato le nozze del re con un’opera metricamente ambiziosa, la relazione encomiastica *Fiestas de Denia*<sup>1</sup>, in ottave reali, e con il *Romance a las venturosas bodas que se celebraron en la insigne ciudad de Valencia* (entrambe del 1599), opere che rappresentano, come un Giano bifronte, le due anime del poeta, quella colta, che lo doveva introdurre a corte, e quella popolare, che gli aveva dato la fama.

Le *Rimas* devono essere lette in quest’ottica che, come si è detto, aveva iniziato a delinearsi con chiarezza già nell’ultimo scorcio del XVI secolo: sono uno strumento di affermazione ma segnano anche l’avvio di una nuova fase, vitale ed estetica. Lope pubblica il primo nucleo delle *Rimas* nel 1602, a quarant’anni, insieme a *La hermosura de Angélica* e alla *Dragontea*. Tra la scrittura dei *romances moriscos* e *pastoriles*, pubblicati anonimi solo due anni prima delle *Rimas* all’interno del *Romancero general* (1600), e quella dei sonetti, apparsi a suo nome per la prima volta nel 1602 e velocemente ripubblicati nel 1604 a Siviglia, in altra veste, per il grande successo riscosso<sup>2</sup>, molte cose erano cambiate nella vita di Lope: non solo si era chiusa definitivamente con un processo la sua tormentata storia d’amore con Elena Osorio, con il relativo strascico di rabbia, polemiche e disillusione, ma c’erano anche stati attacchi letterari feroci, c’era stato l’esilio, e poi, quando pareva essere arrivata un po’ di serenità, era arrivata la morte delle due figlie e della prima moglie Isabel de Urbina, che tanto aveva contribuito a placare con serenità la turbolenza giovanile del poeta. È con queste cicatrici che si afferma in Lope una maturità raggiunta e la consapevolezza della sua identità di poeta. Lope si era guadagnato una fama immensa con la poesia di tipo popolare e con il teatro, ma decise di pubblicare le *Rimas*, il suo canzoniere petrarchesco, con il preciso scopo di essere riconosciuto all’interno della schiera dei poeti colti, acquisire quel ruolo sociale di prestigio e il riconoscimento a corte che inseguì, inutilmente, per tutta la vita. Secondo Pedraza Jiménez,

Era el poeta popular por excelencia y se había alzado con la monarquía cómica. Ahora, al filo de los cuarenta años, pretendía alcanzar también el cetro de la lírica culta y ganar un prestigio social que siempre se le habría de negar. [...] Así pues, si bien parte de las *Rimas* nace de los avatares

<sup>1</sup> Alle nozze di Felipe III e Margarita de Austria Lope rivolse il sonetto CXCVI delle *Rimas*, scritto probabilmente in occasione della cerimonia che si tenne a Denia. Rispondono alla necessità di conquistarsi un ruolo a corte e tra i poeti colti anche *El Peregrino en su patria* (1604) e *La Jerusalén conquistada* (1609), opera che Lope dedicò al re Felipe III.

<sup>2</sup> Alla prima edizione dei duecento sonetti, apparsa nel 1602 insieme a *La hermosura de Angélica*, seguì la seconda edizione del 1604, anno in cui venne pubblicata per la prima volta la *Segunda parte de las Rimas*. Nel 1609 a questi due nuclei (i sonetti e la seconda parte) si aggiunse *El arte nuevo*.

juveniles, cuando se podía aplicar a Lope las palabras de Góngora (“potro es gallardo, pero va sin freno”), esas experiencias y la poesía que engendraron siguieron un proceso de depuración riguroso para unirse a otros poemas escritos presumiblemente en fecha muy próxima a la de la edición. Las *Rimas* son, en consecuencia, obra de su “mejor edad”, de la época en que más seguro y envidiado se sentía. (*Rimas*, 1: 11, 14)

Le *Rimas* sono la prima raccolta di liriche che Lope pubblica a suo nome: compì questa operazione, deliberatamente, con la poesia, e non con il teatro, che gli aveva dato fama, e per di più con un tipo di lirica colta, non popolare. Arrivato ai quarant’anni il Fénix era cosciente di essersi lasciato alle spalle la gioventù e di essere approdato a una nuova fase di maturità, anche estetica; le *Rimas* volevano dimostrarlo *urbi et orbi*, a chi lo osannava e a chi lo diffamava. Pedraza Jiménez definisce le *Rimas* “el primer poemario de madurez”; nel suo canzoniere, Lope dimostra infatti di essere consapevole del passare del tempo, come spiega nel sonetto LXXXII:

Mis juveniles lágrimas y ardores  
pasaron con el sol, que al curso eterno  
llegó la primavera, y al invierno  
vuelve los pasos de mi edad mejores<sup>3</sup>. (*Rimas*, 1: 367)

Riprendeva e confermava questa riflessione in un passaggio di una lettera scritta il 3 settembre 1605 al duca di Sessa, un documento privato e non certo destinato alla diffusione pubblica, nel quale tuttavia il Fénix consolidava l’immagine di sé come poeta maturo; riferendosi alla *Jerusalén conquistada*, poema epico di chiara ispirazione tassiana, pubblicato nel 1609 ma che Lope iniziò a scrivere probabilmente verso il 1598 (Pérez López, 2002: 51) e che era stato annunciato come imminente nell’edizione delle *Rimas* del 1604<sup>4</sup>, Lope vi riconosce una netta separazione, quasi uno spartiacque rispetto alle sue prime opere, che avevano risentito maggiormente della passione e degli ardori di gioventù: “[...] es cosa que he escrito en mi mejor edad y con estudio diferente que otras de mi juventud, donde tiene más poder el apetito que la razón” (*Epistolario*, 3: 6)<sup>5</sup>. Come chiosa Pedraza Jiménez, “Las *Rimas* son, en consecuencia, obra de su ‘mejor edad’, de la época en que más seguro y envidiado se sentía” (*Rimas*, 1: 14), e questo sussiste anche considerando che una parte delle liriche raccolte nelle *Rimas* era stata scritta da Lope in epoca giovanile, giacché queste, in occasione della pubblicazione, vennero riviste e corrette con la lente della maturità quando Lope aveva raggiunto la “mejor edad”. Nel

<sup>3</sup> Secondo Pedraza Jiménez, Lope scrisse questo sonetto presumibilmente nel 1599. Nel corso del presente saggio si è deciso di modernizzare la scrittura delle opere di Lope.

<sup>4</sup> “Que presto, si Dios quiere, tendrás los dieciséis libros de mi *Jerusalén*, con que pondré fin al escribir versos” (*Rimas*, 1: 163) (*Prólogo al lector* dell’edizione delle *Rimas* del 1604).

<sup>5</sup> Nella commedia bizantina *Los muertos vivos*, che Lope nella dedica definisce opera della gioventù e che secondo Morley e Bruerton fu scritta tra il 1599 e il 1603 (1968: 48, 592), il giardiniere Doristo, proponendo delle definizioni dell’amore a Flaminia, lo presenta proprio come risultato dello scontro tra la ragione e i sensi, forse tra loro opposte: “Es amor una pelea | de la razón y el sentido, | y un peligro conocido | que se busca y se desea” (vv. 521-524, *Los muertos vivos*: 691).

sonetto IV, che risale presumibilmente al 1599 e fissa la data dell'inizio degli amori con Micaela de Luján, la Lucinda celebrata nei versi delle *Rimas*, Lope definisce i suoi 37 anni

[...] la edad en que más viva ardía  
la nueva sangre que mi pecho encierra  
cuando el consejo y la razón destierra  
la vanidad que el apetito guía. (*Rimas*, 1: 193)

Il Fénix è quindi consapevole –almeno nelle intenzioni– di aver abbandonato gli eroici furori della gioventù; la sua “nueva sangre” vuole che sia la ragione a prevalere sull'istinto e le passioni. Questa riflessione era già apparsa nell'*Arcadia*, opera che nasce con l'obiettivo di ammonire e condannare chi vive l'amore assecondando la passione sfrenata, senza dar ascolto alla ragione, in cui tuttavia “prevalece [...] la concepción del amor que domina en la poesía del Fénix: la del amor como una pasión tirana difícil de controlar” (*Arcadia, prosas y versos*, 84).

Alla luce di queste riflessioni, vorrei concentrarmi sull'analisi di un singolo sonetto del *poemario* delle *Rimas*, il sonetto XIX, considerato nell'ottica appena esposta –opera colta, della maturità–, mettendo in luce un aspetto della produzione letteraria di Lope forse meno analizzato: gli eventuali contatti con la tradizione dantesca e soprattutto con la *Divina commedia*<sup>6</sup>.

## 2. IL SONETTO XIX DELLE RIMAS

Pasando un valle escuro al fin del día,  
tal que jamás, para su pie dorado,  
el sol hizo tapete de su prado,  
llantos crecieron la tristeza mía.

Entrando, en fin, por una selva fría,  
vi un túmulo de adelfas coronado,  
y un cuerpo en él, vestido aunque mojado,  
con una tabla en que del mar salía.

Díjome un viejo de dolor cubierto:  
“Éste es un muerto vivo (¡extraño caso!),  
anda en el mar, y nunca toma puerto”.

Como vi que era yo, detuve el paso:  
que aun no me quise ver después de muerto,  
por no acordarme del dolor que paso. (*Rimas*, 1: 227)

<sup>6</sup> La bibliografia critica sulla fortuna di Dante e della *Divina Commedia* in Spagna è molto ampia (si veda ad esempio Amezúa y Mayo, 1922; Farinelli, 1922: 31-195; Hatzantonis, 1971: 35-42; Arce, 1982; Arce, 2000: 745-762; Cacho Casal, 2003: 87-106; Mondola, 2018: 155-170; Zinato, 2018: 185-207), come d'altronde anche quella che riguarda le prime traduzioni della *Commedia* nelle lingue della penisola iberica (Schiff, 1899: 269-307 e Id., 1905: 270-319; Selig, 1960: 185-187; Penna, 1965: 81-127; Pascual, 1974; Alvar, 2010; Marfany, 2015: 449-471; Mondola, 2011; Id., 2012: 63-84; Id., 2015: 91-106; Id., 2017).

Il sonetto XIX, uno dei componimenti più inquietanti dell'intero canzoniere di Lope, è stato e continua a essere, secondo Pedraza Jiménez, forse proprio per il senso di mistero e inquietudine che trasmette in ognuna delle sue strofe e in ognuno dei suoi versi, uno dei testi meno considerati da parte della critica. Lo studioso lo interpreta come una delle declinazioni che Lope dà al tema del pellegrino d'amore, condannato per sempre alla sofferenza e alla morte (*Rimas*, 1: 57; Brown, 1976), probabilmente in seguito ai rifiuti di Micaela de Luján alle prime avance del poeta, che l'aveva conosciuta a Toledo il 14 agosto 1599, forse nel *corral* del Mesón de la Fruta dove la donna lavorava per la compagnia di Baltasar de Pinedo (Sánchez Jiménez, 2018: 129-130):

A la amargura de verse rechazado en los primeros tiempos pueden aludir alegóricamente los sonetos 19 ("Passando un valle escuro, al fin del día...") y 71 ("Desde esta playa inútil, y desierto...") [...]. (*Rimas*, 1: 57)

Raccolto all'interno di un'opera che Pedraza Jiménez definisce "unas idealizadas memorias de juventud y madurez" (*Rimas*, 1: 11), il sonetto XIX alluderebbe dunque alla sensazione di sconforto che caratterizzò il burrascoso inizio della relazione con Micaela de Luján. Pedraza Jiménez raggruppa tematicamente questa lirica insieme ad altri due sonetti –il XXIII e il XXVII– perché considera che i tre testi rappresentino una "descripción de las penas y peligros del amor" (*Rimas*, 1: 29): saremmo di fronte al risvolto più cupo del poeta rispetto al mal d'amore, causato dal rifiuto dell'amata.

Antonio Sánchez Jiménez ha sottolineato l'importanza che ha, nell'ambito del canzoniere di Lope, l'auto rappresentazione che il poeta offre di sé in chiave petrarchesca, e proprio in virtù di questa chiave interpretativa –presenza e auto-rappresentazione– ha definito le *Rimas* "una especie de calendario del proceso amoroso que conforma la persona del poeta enamorado dando la impresión de seguir paso a paso la biografía amorosa del autor [...]" (2006: 45). Interpretato in chiave allegorica, il sonetto XIX, "Quizás el ejemplo más logrado e impresionante de la auto-representación de la voz narrativa como amante triste" (Sánchez Jiménez, 2006: 45), vede il poeta, canonicamente diviso nella scissione temporale tra il presente –momento del ricordo e della scrittura– e il passato –in cui si sono sviluppate le diverse fasi del processo amoroso che verranno poi sublimati nei versi–, assistere alla propria morte. Sánchez Jiménez, pur definendo 'dantesca' la selva della seconda quartina, luogo in cui si reca il pellegrino lasciandosi alle spalle la valle oscura in cui è ambientata la prima, mette prevalentemente in luce il debito che questo sonetto mantiene con la tradizione petrarchesca e, più nello specifico, con il topico del 'náufrago de amor': il pellegrino vede infatti un corpo bagnato adagiato su un tumulo ricoperto di oleandri in cui però, nell'ultima terzina, pervaso dallo sconforto, finisce per riconoscerci sé stesso.

La priorità del modello petrarchesco nella conformazione delle *Rimas* è indubitabile, soprattutto nel primo nucleo dei duecento sonetti, in cui anche la scelta metrica rivela il modello ispiratore. Tuttavia, o forse proprio in virtù di questo, alla lettura del sonetto XIX sorprende l'assenza dell'amore e delle sue declinazioni, tema che domina incondizionato nell'intero canzoniere delle *Rimas*. Non c'è traccia dell'amore e

della rottura con Elena Osorio –presente anche nelle *Rimas* che, ricordiamo, raccolgono liriche scritte tra la fine degli anni Settanta e il 1604 (Sánchez Jiménez, 2018: 153)–, non appare il tema della gelosia, è assente il dolore per la morte della prima moglie, Isabel de Urbina, non si allude ad Antonia Trillo de Armenta, cantata come Celia, manca l'affanno vissuto dal poeta per il burrascoso inizio della passione per Micaela de Luján e, di conseguenza, anche lo sconforto per il suo iniziale rifiuto. Per Pedraza Jiménez, sia nel sonetto XIX che nel LXXI, proprio l'assenza del dato contingente della traiettoria amorosa di Lope consentirebbe al poeta di estendere il suo stato di afflizione dal personale (che, ricordiamo, è assente) a un ambito generale:

Ninguno de ellos cita a Lucinda y ambos, sobre todo el primero, se elevan por encima de la anécdota para convertirse en una expresión genérica de las penas del amor no correspondido<sup>7</sup>. (*Rimas*, 1: 57)

Considerando in maniera isolata il sonetto e provando a scioglierlo dall'interpretazione petrarchesca con cui si deve intendere l'intero canzoniere –che lo porterebbe a essere il riflesso del momento di maggior sconforto nella sua esperienza amorosa con Lucinda–, ritengo che difficilmente potremmo leggere il sonetto XIX in chiave amorosa: non troviamo i “versos de amor” e i “partos de mis sentidos abrasados” annunciati nel sonetto proemiale, anche se forse ne potremmo scorgere un'eco nel v. 11, dove un misterioso vecchio chiosa al pellegrino che il naufrago “anda en el mar, y nunca toma puerto”. Il mare in tempesta e il naufrago che non riesce a trovare approdo sono spesso specchio dei tormenti d'amore vissuti dal poeta e delle delusioni arrivate con l'età, come accade ad esempio nel sonetto CL, dove Lope anticipa il tema della *barquilla*<sup>8</sup>:

Rota barquilla mía que, arrojada  
de tanta envidia y amistad fingida,  
de mi paciencia por el mar regida  
con remos de mi pluma y de mi espada,  
  
una sin corte y otra mal cortada,  
conservaste las fuerzas de la vida  
entre los puertos del favor rompida  
y entre las esperanzas quebrantada:  
  
sigue tu estrella en tantos desengaños,  
que quien no los creyó sin duda es loco,  
ni hay enemigo vil, ni amigo cierto.  
  
Pues has pasado los mejores años,  
ya para lo que queda, pues es poco,  
ni temas a la mar ni esperes puerto. (*Rimas*, 1: 513)

<sup>7</sup> “Or, l'amour, par exemple, est littéralement absent du sonnet, même si les commentateurs le considèrent forcément implicite” (Aranda, 2010: 65).

<sup>8</sup> Il tema del mare in tempesta e della barca in balia delle onde come simbolo di resistenza in una vita amareggiata dal dolore ricorrerà anche nella maturità di Lope, che lo sviluppò nel III atto della *Dorotea* nelle celebri *barquillas* (Carreño, 1979: 283-292; Ly, 2011: 91-113).

Lo stesso Lope si descrive, in un sonetto fortemente autobiografico, come immerso nel mare, per cercare di placare il fuoco della passione: “Pasé la mar cuando creyó mi engaño | que en él mi antiguo fuego se templara” (vv. 1-2 del sonetto LXVI, *Rimas*, 1: 333). Inoltre, talvolta, la stessa immagine del mare e dei rischi che comporta serve per spiegare anche la destinataria dell’amore del pellegrino, la figura femminile, rappresentata a sua volta come “un mar tormentoso en el que corren gran peligro de naufragar los más expertos navegantes” (*Rimas*, 1: 53).

Tuttavia, nonostante la frequenza con cui Lope assegna al tema del naufragio un significato amoroso (ad esempio, nel sonetto LXXXVII), vorrei proporre, come si è annunciato poc’anzi, una lettura ‘atipica’ del sonetto XIX, interpretandolo come una sorta di caso *sui generis* all’interno del canzoniere di Lope in virtù delle fonti che il poeta prenderebbe a modello, che traspaiono –a mio parere– da numerosi riferimenti intertestuali disseminati nel testo in maniera più o meno evidente. Ritengo che Lope, al momento di scrivere il sonetto XIX, abbia avuto come modello di ispirazione il I canto dell’*Inferno* di Dante, il canto proemiale, che segna l’inizio del viaggio allegorico e, forse, anche altri canti, anche se con riferimenti meno espliciti, come ad esempio il quinto, dove avviene l’incontro di Dante e Virgilio con chi peccò di lussuria. L’avventura del pellegrino del sonetto XIX dovrebbe essere letta, a mio parere, come la manifestazione di un viaggio allegorico realizzato corporeamente, in cui il narratore, che coincide con il protagonista, assiste alla visione della propria morte, tradizionalmente un’esperienza di purificazione per l’espiazione dei peccati. Il modello di riferimento assunto da Lope sarebbe dunque la *Commedia*, e questo sonetto rientrerebbe nell’alternativa al modello petrarchesco, proposta da Gary J. Brown:

In the Renaissance lyric the conventional components of the motif – the metaphorical *peregrino*, the *camino* of psychological or real proportions, the *pasos* through the desolate or pastoral solitude –very often functioned as symbols of interior disposition. In the context of Petrarchan contemplation they provided the love-poet with the opportunity to examine his conscience, to analyze the progress of his amorous struggle, and to reflect or complain aloud in the rhetorical form of a meditative lament. In the context of Christian moralism they invited reference to a symbolic journey of life and virtue, terminated by the figure of Death who was the constant companion of the Christian pilgrim. (Brown, 1976: 376).

Secondo Brown, in Spagna, dopo un momento caratterizzato da un forte influsso petrarchesco, evidente ad esempio nei sonetti di Garcilaso, Boscán ed Herrera, il tema del peregrino inizia ad assumere parallelamente anche una sfumatura diversa, ascrivibile all’ambito della moralità cristiana: “As a result the pilgrim often appeared as a disillusioned homo viator who lamented and learned from his error. The *camino* and *pasos* became symbols of the journey of life” (Brown, 1976: 381-2). Nei sonetti di Lope, il tema del pellegrino si declina proprio nelle due maniere, come vedremo alla fine di questo saggio: in chiave petrarchesca, con le convenzioni letterarie previste dalla tradizione, e aprendosi a questa nuova prospettiva morale, con il viaggiatore visto come un pellegrino errante che vaga perso nel cammino della vita, tema che guarda al

medievale modello simbolico-allegorico del viaggio (con la *Divina commedia* come punto di riferimento) e alla tradizione bizantina (Brown, 1976: 388)<sup>9</sup>.

### 2.1. LA PRIMA QUARTINA

Innanzitutto ci troviamo, sia nella *Divina Commedia* che nel canzoniere di Lope, di fronte a un'esperienza che rivive nel ricordo: i due pellegrini –Dante e il pellegrino di Lope, dietro cui forse si nasconde lo stesso poeta– hanno affrontato un viaggio; in entrambi i casi si tratta di un'esperienza ultraterrena. Le opere che noi leggiamo, la *Commedia* e il sonetto XIX, sono gli strumenti di cui i poeti si avvalgono per trasmetterne il ricordo dell'impresa una volta che questa è ultimata. Nel sonetto, l'uso del passato remoto (“hizo”, “crecieron”, per limitarci alla prima quartina) rafforza proprio l'idea di trovarci di fronte a un momento successivo rispetto ai fatti raccontati, in cui il pellegrino ricorda e rielabora poeticamente quanto avvenuto e quanto visto per raccontarlo. La situazione è analoga al progetto dell'intera *Commedia*: nel I canto dell'*Inferno*, Dante, uscito vivo e rinato dal viaggio ultraterreno, si appresta a raccontarlo, e il ricordo è così vivo e intenso che per un attimo, all'inizio dell'impresa, sente lo stesso smarrimento vissuto nel momento dell'esperienza (“che nel pensier rinova la paura”, *Inf.* I 6). Anche nella *Commedia* la narrazione dell'azione è descritta in un passato remoto che delimita nettamente l'ambito del passato (il ricordo) da quello del presente (il momento della scrittura).

La prima quartina del sonetto XIX apre in *medias res*, con un incipit espresso con il gerundio “pasando”: un pellegrino sta attraversando un “valle escuro”<sup>10</sup> nel momento del crepuscolo e sente dei pianti che si vanno a sommare alla sua tristezza pregressa. Secondo Pedraza Jiménez, il v. 1 della prima quartina “Pasando un valle escuro al fin del día” rimanda esplicitamente al sonetto XXXVII di Garcilaso “A la entrada de un valle en un desierto”: ritroviamo il pellegrino, il dolore per la solitudine e l'assenza dell'amato, la tristezza, i lamenti –in questo caso di un cane, che al v. 8 “quedaba desmayado como muerto”<sup>11</sup>. Il primo endecasillabo di Lope è in debito anche con la tradizione trovadorica e poi con quella petrarchesca, a cui entrambi i poeti –Garcilaso e Lope– devono il ricorso all'immagine topica del pellegrino che cammina in una natura

<sup>9</sup> Secondo Brown, Lope sviluppa questo tema in diversi sonetti: XIX, XL, LXXXVII, XCII delle *Rimas* (1602), il I e II delle *Rimas sacras* e in otto sonetti inclusi in diverse commedie: “Cual es el miserable caminante”, “El hombre es este triste peregrino” (*La doncella Teodor*); “Halla con lengua, lágrimas y ruego” (*La viuda valenciana*); “Montañas de rigor, riscos de pena” (*Lucinda perseguida*), “Navega en ondas por camino incierto” (*Santa Casilda*, la cui autoria per la critica non è di Lope); “Parece que estos pasos temerosos” (*Los tres diamantes*); “Perdidos pasos doy gastando al viento” (*El anzuelo de Fenisa*); “Tarda Lope, y camina mi deseo” (*La victoria de la honra*). A questi testi, aggiungerei il sonetto “Cansada barca, que a morir navega”, in *El Argel fingido y renegado de amor*.

<sup>10</sup> L'identificazione tra la voce narrante e il soggetto della lirica è sostenuta anche dall'abitudine di Lope di passeggiare in solitudine, lontano dai centri abitati: “A mis soledades voy, | de mis soledades vengo, | porque para andar conmigo | me bastan mis pensamientos”.

<sup>11</sup> Per l'influenza di Dante in Garcilaso si rimanda al saggio di Antonio Gargano “Garcilaso da Castiglione a Dante” (1988: 55-81).

ostile dolendosi per le sue sofferenze d'amore: –“Solo et pensoso i più deserti campi | vo mesurando...” (Petrarca, nr. 35) e “Per mezz’i boschi inospiti e selvaggi...” (Petrarca, nr. 176). Rispetto a Garcilaso, Lope appesantisce i suoi versi con tinte più cupe e misteriose; l'ambiente assume man mano sfumature sempre più oniriche, surreali, molto più oscure e funebri rispetto ai modelli citati. Inoltre, se in Garcilaso il poeta sta entrando in una valle, nel sonetto XIX il poeta presto la abbandona per addentrarsi in un luogo ancora più ostile e inquietante, in un climax di ascendente angoscia. La “selva oscura”, sdoppiata da Lope nei due luoghi che accolgono l'azione delle due quartine del sonetto, il “valle escuro” e la “selva fría” dei vv. 1 e 5, denuncerebbe proprio l'adozione da parte del Fénix del modello dantesco, nello specifico rimandando al famoso v. 2 del I canto dell'*Inferno*:

Nel mezzo del cammin di nostra vita  
mi ritrovai per una selva oscura,  
ché la diritta via era smarrita.

A parte l'evidente richiamo dei luoghi in cui si svolge l'azione, anche lo stesso incipit di Lope richiama in modo abbastanza fedele quello di Dante, che esordisce ritraendosi sorpreso proprio nel mezzo dell'azione del cammino, inteso da lui metaforicamente come il cammino della sua vita, ossia all'incirca in quella che era considerata all'epoca l'età media, verso i trentacinque anni. La scelta della fase del giorno –gli ultimi momenti della notte per Dante (“Temp’era dal principio del mattino, | e ’l sol montava ’n sù con quelle stelle”, vv. 37-38)– non sembra coincidere con la “fin del día” di Lope, anche se, tuttavia, corrispondono a due fasi del giorno che si pongono entrambe, specularmente, ai due estremi della notte, che da una parte sta finendo e dall'altra iniziando. Tuttavia, nelle prime due terzine del II canto dell'*Inferno*, quando il pellegrino si appresta a iniziare il suo cammino, abbiamo una perfetta corrispondenza temporale con l'ambientazione proposta nel sonetto di Lope:

Lo giorno se n’andava, e l’aere bruno  
toglieva li animai che sono in terra  
da le fatiche loro; e io sol uno  
  
m’apparecchiava a sostener la guerra  
sì del cammino e sì de la pietate,  
che ritrarrà la mente che non erra.

A prescindere dal possibile riferimento, entrambe le liriche –i canti di Dante e il sonetto– sono ambientate in una fase caratterizzata dall'assenza del sole e ai confini della notte. Il sole, che nell'incipit “tal que jamás, para su pie dorado, | el sol hizo tapete de su prado,” è ritratto da Lope in una personificazione che lo vede calpestare con il suo piede dorato un tappeto d'erba, è considerato nella sua assenza. La stessa immagine appare nel I canto dell'*Inferno*: quando Dante si appresta a salire il colle, attratto dal sole che sta per sorgere dietro la vetta, tre fiere spaventose tentano di ricacciarlo indietro. Dopo la lonza e il leone è la volta della lupa, che minacciosa cerca in ogni modo di

impedirgli il cammino. Dante dice espressamente: “mi ripigneva là dove ’l sol tace” (v. 60), riferendosi proprio alla selva oscura da cui ne veniva e in cui si era perduto, che aveva appena lasciato dietro a sé per iniziare il suo faticoso cammino di risalita del colle. Anche in questo caso abbiamo un luogo, la selva, identificato per quello che vi manca, il sole<sup>12</sup>.

Il pianto che percepiamo nel v. 4 del sonetto XIX, “llantos crecieron la tristeza mía”, serve a Lope per accentuare ulteriormente la tristezza già esistente nel pellegrino; la sua comparsa acuisce le tinte malinconiche che predominano nella quartina; in un certo qual modo questo pianto funge al contempo anche come da richiamo, attraendo il poeta verso un luogo ignoto che vedremo caratterizzarsi per un dolore ancora maggiore rispetto a quello esistente nel posto in cui lui si trova, che è contraddistinto – lo vediamo riflesso nel pellegrino– da tristezza. Capiamo quindi che stiamo passando non solo in senso fisico da un luogo a un altro, ma anche emotivamente da una situazione di tristezza a una di sofferenza più marcata; è come se ci trovassimo di fronte a un crescendo emozionale e intuiamo in questo modo che siamo solo all’inizio di un’esperienza che si evolverà a breve tempo in modo negativo e funesto.

Questo è quello che avviene anche a Dante nella sua prima cantica: lascia la selva del peccato e inizia il viaggio dell’Oltretomba per intraprendere la sua discesa agli inferi. Per introdurre l’entità del dolore a cui Dante a breve si troverà ad assistere, Virgilio ricorre inizialmente solo a riferimenti uditivi: gli anticipa, in una sola terzina (*Inf.* I 115-117), in un climax d’angoscia crescente, ciò che sentirà nel “loco eterno” (*Inf.* I 114): urli disperati (“disperate strida”), lamenti degli antichi spiriti (“li antichi spiriti dolenti”) e dannati che invocano a grida una seconda morte (“la seconda morte ciascun grida”).

ove udirai leperate strida,  
vedrai li antichi spiriti dolenti,  
ch’a la seconda morte ciascun grida;

Questo avviene anche nel III canto dell’*Inferno* (vv. 22-24), quando Dante è assalito da funeste sensazioni uditive:

Quivi sospiri, pianti e alti guai  
risonavan per l’aere senza stelle,  
per ch’io al cominciar ne lagrimai.

L’entrata nel mondo ultraterreno è annunciata quindi, sia nel canto dantesco che nel sonetto XIX, da angoscianti percezioni uditive sempre più intense.

---

<sup>12</sup> Maria Aranda mette in relazione l’atmosfera che si respira nel sonetto XIX con la tragicommedia del *Caballero de Olmedo*: “¡Qué escuridad! Todo es | horror, hasta que el Aurora | en las alfombras de Flora | ponga los dorados pies” (vv. 2360-2364). Anche don Alonso rifiuta di riconoscere sé stesso in un’altra figura, che rimanda al mondo onirico o ultraterreno: “Alonso: [...] ¿No dice quién es? | Sombra: Don Alonso. | Alonso: ¿Cómo? | Sombra: Don Alonso. | Alonso: No es posible. | Mas otro será, que yo | soy don Alonso Manrique” (vv. 2263-2265) (Aranda, 2010: 61-73).

2.2. *LA SECONDA QUARTINA*

Nella seconda quartina, il triste pellegrino si è lasciato dietro a sé il “valle escuro” per addentrarsi nella “selva fría”, attratto da un pianto. Tra una quartina e l'altra oltrepassa un limite, una demarcazione che separa la valle oscura –il mondo terreno della sua tristezza– per andare verso un luogo ignoto, caratterizzato inizialmente solo da una percezione uditiva, per l'appunto i pianti che da lì arrivano, annunciati nel v. 4. Non sappiamo come avvenga questo passaggio: Lope esordisce anche qui con un altro gerundio, “Entrando”, che rimanda al “Pasando” dell'incipit della prima quartina, ma questa volta lo accompagna a una locuzione avverbiale –“en fin”– incorniciata da due virgole che hanno la forza del sospiro, che colora l'azione con un accento di ineluttabilità o rassegnazione, come se il pellegrino non avesse avuto altra opportunità che non dare ascolto al pianto udito all'improvviso.

Una volta entrato nella selva fredda, il ricordo si concentra su percezioni visive: il pellegrino ha di fronte a sé un tumulo, coronato da oleandri<sup>13</sup>, e sopra di esso vediamo adagiato il corpo di un naufrago, con gli abiti ancora bagnati. Quest'uomo è avvolto dal mistero: è in atteggiamento statico e l'assenza di movimento, il luogo e lo stato in cui si trova, con il pianto che il pellegrino ha udito nella prima quartina, trasmettono sensazioni negative che vanno a sommarsi a quelle che già predominano nell'animo del poeta e, di riflesso, del lettore. Questa immagine, il tumulo coronato da oleandri con un corpo deposto sopra, l'inquietudine e il mistero che pervadono da ogni parola, ci spingono a percepire che il limite che il pellegrino ha superato, il confine tra la valle che ha lasciato dietro a sé e la selva in cui è entrato, segna l'entrata del pellegrino nell'aldilà, nel regno dei morti.

Questo passaggio è lo stesso che, come è noto, avviene nel I canto dell'*Inferno* dantesco (vv. 13-18), in cui la fine della valle rappresenta proprio il confine tra il mondo terreno, qui allegoria del peccato in cui si era perduto il poeta, con il mondo dell'aldilà:

Ma poi ch'?' fui al piè d'un colle giunto,  
là dove terminava quella valle  
che m'avea di paura il cor compunto,  
  
guardai in alto e vidi le sue spalle  
vestite già de' raggi del pianeta  
che mena dritto altrui per ogne calle.

Nel sonetto di Lope, l'uomo disteso sopra il tumulo ha gli abiti bagnati ed è ancora aggrappato a una tavola usata per salvarsi da un naufrago. L'atmosfera è sepolcrale: tutto contribuisce a farci ipotizzare di assistere alla visione di un tumulo funebre che accoglie le spoglie di un uomo non risparmiato dalla tempesta e dai potenti flutti marini. Il mare, simbolo della perdizione, nella tradizione petrarchesca rimanda alle pene e ai pericoli che comporta l'amore, che però qui non vediamo apparire in nessun verso.

<sup>13</sup> Gli oleandri che adornano il tumulo su cui è adagiato il naufrago si contrappongono all'assenza di fiori con cui è descritta la valle oscura della prima quartina; tuttavia, l'oleandro è una pianta velenosa, che può essere mortale.

L'immagine del mare e di un uomo che riesce a scampare alla tempesta ricorre anche nel I canto dell'*Inferno*: curiosamente, nella prima similitudine di tutta l'opera, Dante stabilisce proprio un confronto tra sé stesso, che si volta a osservare ancora atterrito il pericolo appena scampato, e un naufrago che, appena arrivato a terra, si gira a guardare il mare da cui è appena riuscito a mettersi in salvo. Questa immagine serve a Dante per descrivere il proprio ravvedimento dal peccato: quando si guarda indietro, verso la selva, si accorge del pericolo in cui si è imbattuto e da cui si è miracolosamente salvato. L'uomo è considerato come un pellegrino e la vita viene rappresentata con la metafora del viaggio. Il peccato di Dante è il mare del naufrago, la morte spirituale da cui Dante è riuscito a scampare (*Inf.* I 22-27):

E come quei che con lena affannata,  
uscito fuor del pelago a la riva,  
si volge a l'acqua perigliosa e guata,

così l'animo mio ch'ancor fuggiva,  
si volse a retro a rimirar lo passo  
che non lasciò già mai persona viva.

Impossibile non pensare anche al più celebre naufrago dell'*Inferno* (XXVI 136-142), quello che travolse Ulisse, “lo maggior corno della fiamma antica” (v. 85), quando riprese il viaggio una volta scappato da Circe e dopo aver salutato la sua famiglia, spinto dall'ardore di “divenir del mondo esperto, | e de li vizi umani e del valore” (vv. 98-99), non appena vede dalla sua imbarcazione il monte del Purgatorio superate le colonne d'Ercole (vv. 136-142):

Noi ci allegrammo, e tosto tornò in pianto,  
ché de la nova terra un turbo nacque,  
e percosse del legno il primo canto.

Tre volte il fé girar con tutte l'acque;  
a la quarta levar la poppa in suso  
e la prora ire in giù, com'altrui piacque,

infìn che 'l mar fu sovra noi richiuso”.

Il naufrago di Ulisse collega direttamente il mondo terreno con quello ultraterreno<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Dante chiude il *Purgatorio* (XXXIII, vv. 141-145) proprio con una sorta di ‘anti-naufrago’ grazie al quale lo stesso poeta esce ‘rinato’ dalle acque purificanti del Lete e dell'Eunoè: “Io ritornai da la santissima onda | rifatto sì come piante novelle | rinovellate di novella fronda, | puro e disposto a salire a le stelle”. Maria Aranda si è concentrata sul tema del naufrago, considerandolo anticipatore di atmosfere gotiche. Nel suo saggio allude al naufrago di Ulisse: “Les naufrages répétés d’Ulysse –personnage au centre d’une sorte d’autoiction spectrale qui informe, peut-être, la production entière du Phénix– apparaissent, par exemple, dans les *Rimas* de 1602, confondus avec le motif pétrarquiste du *peregrino amoroso*”. Aranda riscontra un eco letterario anche nel mito di Circe: “Les allusions du texte dramatique au Royaume des Morts

### 2.3. LE DUE TERZINE

La prima terzina del sonetto XIX ci avverte della presenza di un nuovo personaggio; il pellegrino si limita a ricordarlo con pochi cenni: è un vecchio, piegato dal dolore.

A livello stilistico, l'enfasi della prima terzina è rimarcata dalla presenza del dialogo, caratteristica frequente nella poesia narrativa ma meno comune in una composizione intimamente lirica come il sonetto. In questo caso, l'uso del dialogo denuncia il forte estro drammaturgico di Lope e la corporeità che assumono i personaggi. L'unica voce che ascoltiamo, tuttavia, è quella del vecchio, che si pone come una guida nei confronti del poeta, giacché gli svela un elemento in più a proposito del corpo che hanno di fronte, quasi in risposta a un dubbio, un'inquietudine o una domanda che non ci è rivelata dai versi. Per farlo, il vecchio ricorre a un ossimoro: dice al pellegrino che il corpo è quello di un morto-vivo, che vaga per il mare e non riesce ad attraccare in nessun porto; questa spiegazione sottintende una sorta di condanna a cui non si può porre rimedio. La risposta del vecchio ci spinge a ipotizzare che egli conosca il luogo in cui è arrivato il pellegrino, l'identità del corpo adagiato sul tumulo e il destino di quest'uomo. Il sintagma "de dolor cubierto" ci può far dedurre che fosse suo il pianto udito nella prima quartina; tuttavia, l'unica cosa certa è che l'anziano è un elemento assolutamente coerente con l'ambiente funesto che domina in questi versi, di cui si pone come una sorta di interprete. Il vecchio che si avvicina al pellegrino nel mondo del dolore può forse rimandare a Virgilio, che guida Dante nel mondo ultraterreno ("Ond'io per lo tuo me' penso e discerno | che tu mi segui, ed io sarò tua guida", *Inf.* I 112-113) fino ad accompagnarlo alle soglie del Paradiso, da cui è escluso per esser nato "al tempo de li dei falsi e bugiardi" (*Inf.* I 72). Dante incontra Virgilio nel I canto dell'*Inferno*, quando sta ricadendo nella valle, minacciato dalle tre fiere (vv. 61ss.):

Mentre ch'ï' rovinava in basso loco,  
dinanzi agli occhi mi si fu offerto  
chi per lungo silenzio parea fioco.

Quando vidi costui nel gran deserto,  
"Miserere di me," gridai a lui,  
"qual che tu sii, od ombra od omo certo!"

Rispuosemi: "Non omo, omo già fui,  
e li parenti miei furon lombardi,  
mantoani per patria ambedui.

Per questo vecchio, Lope potrebbe aver preso a modello di ispirazione anche Catone, il guardiano del Purgatorio, presentato nel I canto. Dante lo descrive infatti come un vecchio (vv. 31-36), cosa che non avviene nei confronti di Virgilio:

---

assimilent le 'naufnage' terrestre du Chevalier à la descente aux Enfers de héros tels qu'Énée ou Ulysse. Lope de Vega agglutine les deux trajectoires, l'horizontale maritime et la verticale souterraine dans le sens d'un effacement des lignes de démarcation" (2010: 71).

vidi presso di me un veglio solo,  
degnò di tanta reverenza in vista,  
che più non dee a padre alcun figliuolo.

Lunga la barba e di pel bianco mista  
portava, a' suoi capelli simigliante,  
de' quai cadeva al petto doppia lista.

Catone è stupito per la presenza di Dante nel mondo dell'aldilà (vv. 40-42):

“Chi siete voi che contro al cieco fiume  
fuggita avete la pregione eterna?”,  
diss'el, movendo quelle oneste piume.

Infine, il dialogo tra Catone, Dante e Virgilio avviene in un'ambientazione simile a quella che abbiamo nel sonetto, poiché si scorge la vicinanza del mare (vv. 115-117):

L'alba vinceva l'ora mattutina  
che fuggia innanzi, sì che di lontano  
conobbi il tremolar de la marina.

Con la *Divina commedia* Dante si conquista il grande privilegio di essere l'unico essere vivente ad aver calpestato il regno dei morti ed essere tornato indietro: Dante è vivo e nonostante questo ha potuto varcare il confine con l'Aldilà per entrarci e poi uscirci per raccontarlo. L'eccezionalità del suo viaggio e della sua esperienza è sottolineata per la prima volta all'interno del poema nel III canto dell'*Inferno* da Caronte, il traghettatore dei dannati, che proprio per la sua corporeità in un primo momento si rifiuta di imbarcare Dante e fargli attraversare l'Acheronte per condurlo nei gironi dell'*Inferno*. Caronte non solo capisce che Dante, in mezzo a tutte le anime dei defunti, è l'unico a essere ancora vivo, ma anticipa anche che non sarà quello il luogo in cui dovrà andare una volta morto (vv. 88-96):

E tu che sè costì, anima viva,  
partiti da cotesti che son morti”.  
Ma poi che vide ch'io non mi partiva,

disse: “Per altra via, per altri porti  
verrai a piaggia, non qui, per passare:  
più lieve legno convien che ti porti”.

E 'l duca lui: “Caron, non ti crucciare:  
vuolsi così colà dove si puote  
ciò che si vuole, e più non dimandare”.

Dante è vivo, ma ha vissuto in uno stato di semi-morte, perduto nella selva del peccato; inoltre, come tutti gli esseri viventi, è mortale. Il viaggio nell'aldilà, paradossalmente, gli è necessario per tornare a vivere.

Pedraza Jiménez spiega il ricorso al tema del morto-vivo del sonetto XIX di Lope come un motivo letterario che gli consente di parlare dell'amante tormentato senza requie dall'amore. Lo studioso spiega la condanna a non riuscire a trovare pace ricorrendo al mito di Sisifo, che accosta alla figura del naufrago: "tópica representación del amante, trasmutado en ese peregrino de amor que, a pesar de la muerte, sigue, náufrago y sin descanso, en el mar de sus tormentos" (*Rimas*, 1: 39), come avviene ad esempio nel sonetto CXLIX.

Curiosamente, il canto V dell'*Inferno*, tanto citato da Lope nel corso della sua opera,<sup>15</sup> ci offre una possibile interpretazione di questa strana immagine del morto-vivo, anche se probabilmente si presenta come una fonte meno esplicita rispetto a quanto visto finora (i rimandi intertestuali tra il I canto dell'*Inferno* e il sonetto XIX, con il pellegrino smarrito, la selva oscura, l'entrata in un mondo ultraterreno, la presenza di morti, la guida di un vecchio sono abbastanza espliciti). Il girone dedicato ai lussuriosi offre infatti la stessa ambientazione della tempesta incessante che non dà pace, usata spesso da Lope per alludere ai tormenti dell'amore. Le prime sensazioni percepite da Dante, anche in questo luogo, sono uditive: sentiamo le "dolenti note" e "molto pianto" (*Inf.* V 25-27):

Or incomincian le dolenti note  
a farmisi sentire; or son venuto  
là dove molto pianto mi percuote.

Subito dopo le grida e i pianti, Dante passa a spiegare il luogo che si trova innanzi descrivendolo come un mare in tempesta, battuto da forti venti: è la "bufera infernal, che mai non resta" (v. 31), che affligge per l'eternità le anime di chi non seppe far prevalere la ragione, abbandonandosi alla tempesta delle proprie passioni. Le anime, squassate dal vento, vengono ritratte come dei naufraghi sbattuti dal mare in burrasca (vv. 28-39).

Io venni in loco d'ogne luce muto,  
che mugghia come fa mar per tempesta,  
se da contrari venti è combattuto.

La bufera infernal, che mai non resta,  
mena li spirti con la sua rapina;  
voltando e percotendo li molesta.

Quando giugnon davanti a la ruina,  
quivi le strida, il compianto, il lamento;

---

<sup>15</sup> Solo per limitarci alla presenza di riferimenti espliciti del V canto dell'*Inferno* nell'opera di Lope, il famoso v. 103 appare tradotto in prosa in *El peregrino en su patria*, è parafrasato in versi nella commedia *El llegar en ocasión*, lo riporta in lingua originale in modo non del tutto corretto in una annotazione a margine della *Jerusalén conquistada*, lo traduce e spezza nella commedia *Las flores de don Juan y rico y pobre trocados*, lo amplia e lo rende, per la prima volta in spagnolo, in una terzina di endecasillabi in *Guzmán el Bravo*, la quarta delle *Novelas a Marcia Leonarda*; molto frequente è anche la terzina dei vv. 121-123 del V canto dell'*Inferno*, sfruttata da Lope nell'*Égloga a Eliso*, nelle due commedie *Las batuecas del duque de Alba* e *Guardar y guardarse* e nella *Dorotea*.

bestemmian quivi la virtù divina.

Intesi ch'a così fatto tormento  
 enno dannati i peccator carnali,  
 che la ragion sommettono al talento.

Nel V canto Dante riunisce i lussuriosi morti di morte violenta, molti dei quali appartengono al mondo della letteratura; li suddivide con immagini che si rifanno al mondo animale: li paragona a storni di diversi tipi di uccelli che provano inutilmente a resistere al vento in tempesta. La prima similitudine è con degli stornelli, travolti dalla bufera; la seconda è con delle gru, caratterizzate dai loro lamenti (vv. 40-49):

E come li stornei ne portan l'ali  
 nel freddo tempo, a schiera larga e piena,  
 così quel fiato li spiriti mali;

di qua, di là, di giù, di sù li mena;  
 nulla speranza li conforta mai,  
 non che di posa, ma di minor pena.

E come i gru van cantando lor lai,  
 facendo in aere di sé lunga riga,  
 così vid'io venir, traendo guai,

ombre portate da la detta brigia;

Poi, dopo di loro, arrivano le colombe, con una leggiadria che stride con le immagini precedenti per la delicatezza con cui si contraddistingue il loro volo. Dante scorge tra loro due anime che volano in coppia, non sbattute, ma anzi, quasi accarezzate dalla tempesta (vv. 82-87):

Quali colombe dal disio chiamate  
 con l'ali alzate e ferme al dolce nido  
 vegnon per l'aere dal voler portate;

cotali uscir de la schiera ov'è Dido,  
 a noi venendo per l'aere maligno,  
 sì forte fu l'affettuoso grido.

Sono Paolo e Francesca, i protagonisti del V canto che tanto attrarranno Lope nella sua opera, che come due colombe volano leggere verso Dante per raccontargli la loro storia; anche la bufera infernale si placa per permettere a Francesca di parlare.

Di quel che udire e che parlar vi piace,  
 noi udiremo e parleremo a voi,  
 mentre che 'l vento, come fa, ci tace.

Nella prima terzina, Lope anticipa un topico noto e frequente in ambito iberico, che verrà poi sviluppato nella seconda, dove ci offre la definitiva chiave di lettura dell'enigmatica visione del corpo sdraiato sul tumulo, che il vecchio dice essere un morto

vivo, a cui, attraverso di loro, abbiamo finora assistito: il pellegrino guardando questo corpo si ferma, perché nelle sue fattezze riconosce sé stesso.

Como vi que era yo, detuve el paso:  
que aun no me quise ver después de muerto,  
por no acordarme del dolor que paso<sup>16</sup>.

Solitamente, la visione del proprio cadavere interessa personaggi che hanno condotto una vita peccaminosa e dissoluta (si veda ad esempio il *romance* del *El estudiante Lisardo*): il vedersi morti è un segnale divino che serve per far arrivare questi peccatori a un ravvedimento, giungere al pentimento, all'espiazione e quindi alla conversione. Per dirla con la prima terzina dantesca, il peccatore, avvisato con la tremenda visione del proprio cadavere, ritrova la dritta via che aveva smarrito. Nelle *Rimas* di Lope il tema della visione del proprio cadavere non è esclusivo del sonetto XIX, ma appare anche in altre liriche, come ad esempio nel sonetto LXXI e nel CLXXXII, qui con una variazione: il poeta non vuole morire perché la morte gli impedirebbe di continuare ad amare la sua amata. Secondo Pedraza Jiménez, nel sonetto XIX la morte del pellegrino simboleggia proprio il tormento amoroso di cui il protagonista –lo stesso poeta– è vittima: “Pero ese personaje del relato no es otro que el mismo poeta, que se encuentra consigo mismo en el espejo del sueño y de la muerte, y rehúye el verse para no avivar el suplicio” (*Rimas*, 1: 39).

Tuttavia, se ci concentriamo sulla chiusura del V canto dell'Inferno, soprattutto sulle due similitudini dei vv. 141-142, vediamo che Dante accosta per ben due volte il verbo morire a sé stesso, per descrivere il proprio tesissimo stato emozionale, arrivando a configurare una sorte di morte in vita, una premorte, e presentando quindi quasi lo stesso ossimoro proposto da Lope nelle due terzine del sonetto XIX: la percezione di sé stesso come un morto-vivo, lo strano caso spiegato dal vecchio “de dolor cubierto” nella prima terzina. La partecipazione in prima persona di Dante al dramma dei due amanti è altissima:

Mentre che l'uno spirito questo disse,  
l'altro piangea; sì che di pietade  
io venni men così com'io morisse.

E caddi come corpo morto cade.

L'ultima terzina del sonetto contribuisce a perfezionare la costruzione psicologica del pellegrino, che si configura sempre più come un peccatore incapace di pentirsi delle proprie colpe: quando vede che il cadavere è il suo, lui si ferma (“detuve el paso”), perché non può accettare (“aun”) di dover rinunciare alla sua fragilità, alla sua corporeità, alla sua intensa umanità, in sostanza al travimento. La posizione del pellegrino lascia forse aperta una possibile riflessione sui dubbi o sulle istanze di

<sup>16</sup> Lope chiude circolarmente il sonetto ricorrendo al verbo *pasar*, usato anche per aprire il v. 1.

cambiamento, e quindi anche sulle contraddizioni, che visse Lope in questi anni, sia a proposito dell'amore che rispetto alla nuova fase estetica che intravediamo profilarsi.

L'inciso "extraño caso", che Lope inquadra nel v. 2 della prima terzina e che isola, dandogli un particolare rilievo anche a livello grafico, costituisce proprio una chiave di lettura di tutto il sonetto e che incentiva questa interpretazione in chiave morale finora proposta. La parola "caso" è da leggersi infatti all'interno del vocabolario della casuistica, una scuola di pensiero teologico particolarmente cara ai gesuiti verso la fine del XVI secolo e l'inizio del XVII che, attraverso una minuziosa analisi razionale, studia e classifica le decisioni morali degli individui per qualificare e quantificare l'entità del loro peccato e la sua natura, venale o mortale. Nel sonetto XIX, il caso si riferisce a un pellegrino che segue il cammino del peccato –forse la lussuria– e non quello della virtù, vagando nel mare e non approdando in nessun porto. Il pellegrino però, come si è detto, è incapace di pentirsi e volta lo sguardo dall'altra parte per non riconoscere le proprie colpe, ancora così intimamente sue. Sappiamo che Lope visse sempre, anche quando fu mosso dai migliori propositi, di contraddizioni e, proprio come Paolo e Francesca, non riuscì mai a distinguere tra la letteratura e la vita. Nonostante questo, ritengo importante sottolineare la consapevolezza che ha Lope, in diversi momenti delle *Rimas* e in componimenti a esse coevi, di aver concluso una fase giovanile contraddistinta da passioni e sregolatezze e di essere entrato appieno nella maturità. E forse anche Lope, come Dante, ricorre nel sonetto XIX al tema del naufrago per riferirsi non solo alla perdizione d'amore ma anche per alludere a un cambio epocale, all'inizio di una tendenza nuova che marca proprio la linea estetica e poetica intrapresa con le *Rimas*, un cambio di rotta avvenuto, anche per lui, proprio "nel mezzo del cammin di nostra vita". Conferma questa ipotesi il fatto che lo stesso Lope si riconoscesse tra i peccatori di lussuria: "[...] no me han hallado otra pasión viciosa fuera del natural amor, en que yo, como los ruseñores, tengo más voz que carne", avrebbe scritto, anni più tardi, nell'autunno del 1616, al Duque de Sessa; la specificazione del fatto che Lope, come l'usignolo, avesse più voce che carne, mette in luce tuttavia proprio quanto il poeta volesse trasmettere maggiormente l'immagine di sé di poeta amoroso piuttosto che di amante (*Epistolario*, 3: 257).

Dante nel canto V non si scaglia direttamente contro chi si è lasciato travolgere dai sensi: lo vediamo chiaramente perché, se l'Inferno è il luogo del dolore e della solitudine, Paolo e Francesca sono così uniti da essere diventati quasi una sola persona e, anche se all'Inferno, non verranno mai divisi nel loro amore. Dante non condanna l'attrazione e la passione illecita che Paolo e Francesca sentirono l'una per l'altro, quanto piuttosto la causa che li portò a cedere ai sensi, in questo caso un semplice libro che narrava la storia d'amore tra Ginevra e Lancillotto. Dante si scaglia contro la lussuria per colpire la poesia amorosa, quella che porta all'esaltazione sensuale e non a quella spirituale. E infatti il v. 137 afferma che "galeotto fu il libro e chi lo scrisse", un libro quindi, e il suo scrittore, furono responsabili di aver fatto cadere ogni barriera tra i due

amanti, colpevoli solo di aver confuso le lettere con la vita e di averne fatto un tutt'uno<sup>17</sup>. È la letteratura amorosa a cui Dante si era ispirato in gioventù e che aveva scritto, e che in questo momento della sua vita –“nel mezzo del cammin di nostra vita”– condannava e ripudiava, colpevole di avergli fatto smarrire la retta via e di averlo fatto perdere nella selva oscura del peccato.

### 2.3.1 LE DUE TERZINE E LA FONTE DELLA NOVELA BIZANTINA

Il tema del morto vivo, tuttavia, nel 1602, non è una novità in Lope, giacché aveva iniziato ad affacciarsi nelle sue opere già nell'ultimo decennio del XVI secolo; esso prende forma, inizialmente, in maniera molto intensa, soprattutto all'interno di un gruppo di commedie recentemente classificate da Julián González-Barrera all'interno del sottogenere bizantino (2005; 2006), in cui l'archetipo del pellegrino e quello del viaggio, interpretabile sia in senso amoroso che allegorico, religioso o morale, hanno una grande importanza. Negli anni in cui Lope scrisse *El peregrino en su patria* (pubblicata nel 1604, ma scritta prevalentemente nel 1600 e già conclusa nel novembre del 1603)<sup>18</sup>, opera che parte sicuramente da presupposti morali e teorici molto diversi rispetto alle commedie e in cui il viaggio assume un'interpretazione intimamente religiosa controriformista, Lope sfruttò intensamente la materia greca anche sul palcoscenico.

Al primo nucleo di questo sottogenere di commedie, composto da *Viuda, casada y doncella* (1597), *Los tres diamantes* (1599-1602) e *La doncella Teodor* (1608-1610), Daniel Fernández Rodríguez (2015: 331-338) ha aggiunto *pièces* anteriori, come *El Grao de Valencia* (1589-1595, probabilmente 1590) e *Jorge Toledano* (1595-1596), e altre prevalentemente contemporanee, come *El Argel fingido y renegado de amor* (1599), *La pobreza estimada* (1600-1603), *Los esclavos libres* (1602) e *Virtud, pobreza y mujer* (1615), commedie che condividono anch'esse, come le tre precedentemente ricordate, molti tratti caratterizzanti la *novela bizantina*, (González-Barrera, 2005: 76-93; González-Barrera, 2006: 141-152)<sup>19</sup> che si pone come modello di riferimento per questo nuovo momento drammaturgico di Lope. Questi tratti comuni con la materia bizantina vengono così riassunti da González-Barrera:

Una pareja de jóvenes en edad de casarse [...] se encuentran inesperadamente y se enamoran de inmediato presos de una pasión desbordante. Sin embargo, su tan deseada boda no podrá realizarse, ya que en su camino aparecerán obstáculos, que o bien la retrasan o la impiden. Los impedimentos más comunes son: el rapto de la novia, la oposición de los padres, la aparición de un nuevo pretendiente, la muerte ficticia de uno de ellos, falsas inculpaciones en un crimen... En definitiva, una serie de acontecimientos que desarrollarán la acción propia de la novela: la fuga de los jóvenes, una travesía, el ataque de unos piratas, tempestades, naufragios, guerras, batallas,

<sup>17</sup> Sempre per questa causa, la poesia amorosa, in questo caso scritta e non letta, vedremo che nel canto XXVI del *Purgatorio* Dante condannerà Guido Guinizelli e Arnaut Daniel a scontare le loro pene.

<sup>18</sup> Sul *Peregrino en su patria*, secondo Baquero Escudero, “pesa ese sentido religioso que se va a superponer y en ocasiones alterar la propia esencia del género antiguo” (1990: 33-34). Il *Peregrino* inizia in *medias res* sulla spiaggia di Barcellona, dove arrivano due pellegrini separati da un naufragio.

<sup>19</sup> La *novela bizantina* è chiamata anche *novela amorosa de aventuras* o *libros de aventuras*, o *libros de aventuras peregriñas* (Baquero Escudero, 1990: 20).

cautiverio, prisión y esclavitud. Todas estas penurias serán pruebas a las que los protagonistas verán sometidas su castidad y fidelidad [...]. Los enamorados se separan, se reencuentran, otra vez se pierden y de nuevo se juntan [...]. En el desenlace, los héroes se acaban reencontrando con su pareja y sus familiares en una gran anagnórisis final y se produce la unión feliz en matrimonio. (2006: 142-3)

Lope, che sentiva il modello bizantino congeniale alla propria sensibilità, avrebbe dunque tratto ispirazione dal romanzo greco –principalmente dalle *Etiopiche* di Eliodoro e da *Leucippe e Clitofonte* di Achille Tazio–, ma anche da chi per primo, in Spagna e in Italia, aveva già seguito questo modello<sup>20</sup>, soprattutto dai novellieri che avevano sviluppato e adeguato ai propri gusti la tematica bizantina<sup>21</sup>. Lope legge le fonti, assume il modello ma lo fa suo, adattandolo alla formula della *Comedia nueva*, accentuandone ad esempio alcuni aspetti richiesti dal pubblico del *corral*, come gli ostacoli che i rivali o i genitori creano agli amanti, sempre giovani, belli e fedeli, il peso della religione, la separazione della coppia di innamorati, con relativa doppia focalizzazione a livello di trama, il rincontro e il finale felice con la celebrazione delle nozze, ma anche alcuni escamotage efficaci dal punto di vista drammaturgico, come i travestimenti e l'*anagnórisis*. In queste commedie assumono un ruolo essenziale gli spostamenti e le traversate di mare, con relative tempeste o naufragi (che Lope sfrutta ad esempio in *Viuda, casada y soltera*, *El Argel fingido y renegado de amor*, *Los esclavos libres*, *Los tres diamantes*, *La pobreza estimada*, *La doncella Teodor*), e la presunta morte di uno o di entrambi gli amanti (*Viuda, casada y doncella*, *Los esclavos libres*), tema che rimanda in parte anche al topico della morte simbolica quando l'amante non è più corrisposto o crede di non esserlo.

*Los muertos vivos* è una commedia palatina<sup>22</sup> citata da Lope in entrambi gli elenchi de *El peregrino* che, pur non rientrando nel sottogenere delle *comedias bizantinas* teorizzato da Julián González-Barrera (2005; 2006) e perfezionato da Daniel Fernández Rodríguez (2015; 2016; 2019), presenta con questo manipolo di commedie alcune affinità e condivide con loro (e quindi con il patron della *novela bizantina*) alcuni tratti importanti. Innanzi tutto condivide con buona parte di queste commedie il periodo di stesura: secondo la datazione offerta da Morley e Bruerton (1968: 48, 592), Lope la dovette redigere presumibilmente tra il 1599 e il 1602 per la compagnia di Melchor de Villalba, quindi contemporaneamente al periodo di stesura delle *Rimas* e de *El peregrino*, anche se Lope la pubblicherà solo nel 1621 nella *Parte XVII*.

<sup>20</sup> Soprattutto *Clareo y Florisea* di Núñez de Reinoso e la *Selva de aventuras* di Jerónimo Contreras, ma anche opere più tarde, come *Los tratos de Argel* di Cervantes, *La comedia del degollado* di Juan de la Cueva, l'anonima *Comedia llamada de cautivos* e la *patraña IX* di Timoneda (Fernández Rodríguez, 2005: 332).

<sup>21</sup> Daniel Fernández Rodríguez ricorda Giovanni Boccaccio, Giraldo Cinthio, Girolamo Parabosco, Agnolo Firenzuola e Masuccio Salernitano (2005).

<sup>22</sup> Milagros Torres la definisce “melodrama jocosos con final feliz” (1994: 50). Secondo la studiosa questa commedia risente della conoscenza che probabilmente ebbe Lope del lavoro di attori italiani della Commedia dell'Arte, soprattutto tra il 1574 e il 1603. Prima di lei, già Giannina Spellanzon (1925: 273) aveva suggerito tale strada, indicando come prova del contatto tra Lope e gli italiani uno scenario di Domenico Biancolli intitolato *I morti vivi*, di cui esiste un estratto nell'*Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre Italien* (1769, 1: 49-51). Oleza e Antonucci preferiscono definirla “drama imaginario de libre invención” (2013: 710).

Secondo la critica (Stiefel, 1904; Gasparetti, 1927: 3; Mc Grady, 2005), Lope trasse ispirazione dalla decima novella dei *Diporiti* Girolamo Parabosco, probabilmente leggendola tra le pagine delle *Cento novelle scelte dai più nobili scrittori*, florilegio di Francesco Sansovino pubblicato per la prima volta a Venezia nel 1561 ma ripubblicato per otto volte fino al 1610<sup>23</sup>. La novella-fonte è stata riassunta da McGrady in un breve paragrafo:

Briseida, la hija del Marqués de Monferrato, es muy hermosa y muchos se enamoran de ella. Entre éstos figura Gasparo, hijo del conde de Saluzzo. Gasparo escribe una misiva amorosa a Briseida, y ella se enamora inmediata y perdidamente de él a leerla. Le contesta que por la tarde se encuentre con ella en cierto lugar apartado de la ciudad. Los dos pasan la noche en amores, y quedan de seguirlo haciendo. Pero la noche siguiente el padre de Briseida vuelve inesperadamente de una cacería y descubre a Gasparo escondido; lo hace capturar y decapitar, y manda la cabeza a Briseida. Ella lleva la cabeza al padre de Gasparo, le cuenta lo sucedido, y pide que la mate; él en seguida lo hace. Así empieza una guerra encarnizada entre las dos familias. (2005: 296)

McGrady, che ricorda il *modus operandi* di Lope e la sua libertà nel recepire e mettere insieme un coacervo di fonti attorno a un nucleo principale, arricchendole con un'azione secondaria e dettagli nati dal proprio estro creativo, mette in luce le analogie esistenti tra la novella di Parabosco e *Los muertos vivos*, la commedia di Lope:

[...] en ambas obras se enamoran los hijos de dos familias italianas y nobles pero enemigas, y consuman su amor físicamente al poco tiempo de conocerse; el padre de la joven vuelve inesperado de una cacería y halla al mozo en su casa; lo prende y luego lo manda matar (esto no se lleva a cabo en Lope, aunque se anuncia como hecho); creyendo muerto a su amante, la joven va al padre de éste y pide la muerte también, y el viejo accede (aunque en Lope unos criados le impiden matarla). Es decir, la acción fundamental de las dos piezas es casi idéntica. (2005: 297)

Come affermato, nonostante l'evidente *patrón* della novella di Parabosco (a cui forse ammicca lo stesso Lope quando nel III atto fa dire a Finardo, un personaggio minore, "A lo que ha pasado aquí | lugar las historias den") (vv. 2592-2593, *Los muertos vivos*: 776), alcuni temi sviluppati in *Los muertos vivos* ci spingono a ricercare un'altra fonte, intersecando questa *pièce* proprio con le commedie del sottogenere bizantino poc'anzi alluso: mi riferisco in concreto alla presunta doppia morte dei due amanti (Flaminia e il duca di Calabria, padre di Roseliano, credono che il *galán* sia morto, e anche Roseliano e il Marchese di Catania si convincono che Flaminia sia stata fatta uccidere dal duca di Calabria); alla malattia d'amore (Flaminia perde il senno quando viene a sapere che Roseliano è morto e deve sposare Armindo per volontà paterna, e dà nuovamente segni di squilibrio anche nel III atto, quando crede di aver incontrato lo spirito del suo amato; Roseliano, in seguito al rifiuto di Flaminia, che sulla spiaggia lo prende per un fantasma, si fa cogliere da una follia d'amore di radice ariostesca e con un pino distrugge pastori, capanne e greggi); ai travestimenti (Roseliano si traveste e finge di essere il fratello

<sup>23</sup> Probabilmente Lope conobbe l'edizione del 1571, come dimostra Daniel Fernández Rodríguez, che segnala, come prova della fonte, la comune adozione, nella novella antologizzata da Sansovino e nella commedia di Lope, del nome della protagonista, Flaminia, l'originaria Briseida di Parabosco (Fernández Rodríguez, 2016: 222).

dell'*hortelano* Doristo per stare vicino a Flaminia; lei dopo essere stata risparmiata alla morte da Curcio si finge *pastora* sulle sponde della Calabria); agli spostamenti e al naufragio (Lope sposta l'azione dal Piemonte all'Italia meridionale, forse proprio perché il ducato calabrese e il marchesato siciliano sono separati da un braccio di mare che ciascun amante attraversa, Flaminia pensando di fare giustizia dell'uccisione di Roseliano chiedendo a suo padre, il duca di Calabria, di darle la morte, Roseliano per vendicare la morte della proprio amata con l'assassinio di suo padre)<sup>24</sup>. Questi temi sono da attribuire completamente alla fantasia del Fénix: non ce n'è traccia nella novella di Parabosco, dove gli amanti muoiono realmente per un ordine impartito dai padri dei rispettivi partner, senza aver peraltro mai dimostrato segni di follia o mal d'amore, e dove manca soprattutto il tema del viaggio e degli spostamenti<sup>25</sup>, comprese le traversate per mare e i naufragi; sono pertanto innovazioni tematiche da attribuirsi esclusivamente alla fantasia del Fénix che, come abbiamo visto, prende a prestito dalla novella bizantina, e che vanno a innestarsi sullo scheletro di trama che Lope ricava dalla novella X di Parabosco<sup>26</sup>.

Nella commedia di Lope, inoltre, l'amore, la morte (che viene sfiorata, raccontata, simulata e fatta credere, ma mai raggiunta) e il mare si intrecciano saldamente tra loro. Lo riscontriamo ad esempio nelle parole di Roseliano (I atto) e di Flaminia (III atto), rivolta al duca di Calabria:

ROSELIANO    Hoy, porque adoro, me embarco,  
siendo mi deseo el barco,  
remos del amor las flechas,  
árbol, velas, cuerdas hechas  
de las alas y del arco. (vv. 415-419, I atto, p. 686).

FLAMINIA    Caso extraño es que la mar  
estos dos reinos divida,

<sup>24</sup> Il tema della tempesta appare anche nella commedia *El enemigo engañado* (probabilmente 1590-1598), associato simbolicamente alla vita ("Es una nave imagen de la vida: | sale florida de su patrio puerto, | llena de tal concierto y compostura, | que va con hermosura sujetando | el agua que cortando va su punta. | Ver la música junta y armonía | de cuerdas que en un día sirven todas. | ¡Qué cosas acomodadas, ciencia humana! | Ver trinquete y mesana entre mil lazos | como piernas y brazos, y que empieza | la gavia a ser cabeza, cuyo seso | está puesto en el peso del que rige, | porque así la corrige, como el freno | al caballo más lleno de arrogancia. | Luego, a poca distancia, y tan iguales, | maestros y oficiales advertidos, | son como los sentidos en el hombre. | Caso para que asombre que en un punto | lo sorbe todo junto al mar airado. | Así al hombre, engañado, mozo y fuerte, | le arrebató la muerte" (vv. 237-257).

<sup>25</sup> Nella novella di Parabosco si insiste invero sulla vicinanza tra il marchesato di Monferrato e la contea di Saluzzo: "Questi per la poca lontananza, che era da un suo castello alla città, dove il marchese la sua sede, e similmente la moglie, la figliola e l'altre sue più care cose teneva, spessissime volte la Briseida vedeva [...]" (Parabosco, 1795: 150). Curiosamente, nella novella di Parabosco appare una citazione indiretta al famoso v. del V canto dell'*Inferno* ("Et amore, che di rado consente ch'altri ami in vano", p. 156), frase che serve per spiegare l'innamoramento che nasce in Briseida quando legge la lettera in cui Gasparo le dichiara il suo amore (Parabosco, 1795: 148-167).

<sup>26</sup> Nella commedia abbiamo anche un'influenza della *novela pastoril*, quando nel III atto Curcio risparmia la vita a Flaminia e la dama cambia la sua identità travestendosi da *pastora*.

y que pasase su fuego  
rompiendo sus aguas frías.  
(vv. 2462-2465, III atto, p. 771)

Dopo aver pronunciato un lungo discorso al duca implorando la propria morte, Flaminia viene condannata a essere uccisa vicino al mare. I tre personaggi presenti in scena –il duca di Calabria, che ha emesso la condanna a morte per vendicare la morte di suo figlio; Curcio, il suo segretario, che deve eseguirla materialmente, e Flaminia, che è andata alla corte del duca proprio perché vuole essere uccisa non potendo vivere senza il suo amato (che crede morto)–, commentano la presenza del mare che, nel dialogo, assume di volta in volta connotati diversi e sempre più simbolici, soprattutto quando il duca riprende le parole di Flaminia citate poc’anzi:

CURCIO           Yo la llevaré a la mar  
Y el ella le daré la muerte.

DUQUE           Pues llévala, y de esa suerte  
podrás su vida acabar;  
que si amor es fuego, es bien  
que en el agua se consuma.

FLAMINIA:      Nació en la mar, como espuma,  
y muere en la mar también<sup>27</sup>.  
(vv. 2587-2585, III atto, p. 775)

Anche Hortensia, la dama della seconda coppia di amanti, protagonisti dell’azione secondaria della commedia che si intreccia alla prima (come si è detto, altra invenzione lopesca, assente nella novella di Parabosco), imposta il suo lamento ricorrendo allo stesso campo semantico appena visto, in cui ricorrono mare, amore e morte:

HORTENCIA:    Galeras en nuestra afrenta  
nos dio esta muerte, por Dios,  
pues acabamos los dos  
en una misma tormenta  
(vv. 1525-1528, II atto, p. 733).

Sempre nel III atto, quando Roseliano, informato della morte di Flaminia per mano di suo padre, si appresta per partire per la Calabria per vendicare la morte dell’amata uccidendo suo padre, che ne sarebbe responsabile, affida a un sonetto la sua disperazione. Le due terzine riprendono negli stessi termini alcuni motivi che abbiamo visto ricorrere anche nel sonetto XIX delle *Rimas*:

¿Qué importa que la mar su arena envuelva  
con las estrellas en tormenta grave?  
¿Qué importa que una máquina de nave

<sup>27</sup> Questi versi riecheggiano nei vv. 1-2 del già citato sonetto LXVI (“Pasé la mar cuando creyó mi engaño | que en él mi antiguo fuego se templara”).

en una tabla sola se resuelva?

¿Y que importa que él solo vaya y vuelva  
y falte al preso de los hierros llave,  
pellejo a la culebra, pluma al ave,  
agua a la fuente y hojas a la selva?

Sosiego el mar tendrá y el hombre puerto  
en la tabla del mar, el sol serena  
la cara, el preso y los demás vitoria.

Y aun estoy por decir que viva un muerto,  
que el tiempo que volvió la gloria en pena  
también podrá volver la pena en gloria.  
(vv. 2740-2753, III atto, p. 783)

Roseliano anticipa qui il naufragio che realmente a breve avverrà; il pastore Frondoso, che vive sulle coste della Calabria, sente poco dopo provenire dal mare dei lamenti e si avvicina a salvare l'uomo che sta giungendo a riva a nuoto, mentre la barca su cui viaggiava sta andando a picco. Le due *acotaciones* che spiegano la scena indicano espressamente: “Dice Roseliano de dentro, como en mar”; “Sale Roseliano como de la mar, todo mojado” (III atto, pp. 797, 798). Le immagini del mare, del porto impossibile da raggiungere, della *tabla*, unico relitto della nave affondata a cui aggrapparsi per salvarsi, dell'uomo *mojado* uscito dalle acque e del morto vivo, sono le stesse che abbiamo visto nel sonetto delle *Rimas*, anche se qui indissolubilmente e chiaramente legate al tema dell'amore.

L'accostamento di vita amore e morte, *leit motiv* che accompagna tutta la commedia, appare nelle battute di tutti i personaggi, non solo del *galán* e della dama:

ROSELIANO: mas no es extraña quimera,  
que con una misma causa  
un corazón viva y muera.  
(vv. 38-40, I atto, p. 670)

TELEFRIDO: Y ansí no es mucho que el ver  
esta gallarda mujer  
te desmaye y te dé vida.  
(vv. 46-48, I atto, p. 670).

Altri momenti della commedia ci spingono ad avvicinare questo testo al sonetto XIX. Nel I atto Roseliano, travestito da *hortelano* per poter stare vicino a Flaminia, spiega il suo amore per la dama proprio ricorrendo all'opposizione tra ragione e passione che abbiamo visto accompagnare Lope nel passaggio tra l'età giovanile e quella matura:

Amor, amor, un hábito vestí  
con que parezco yo, mas no soy yo;  
por tí mi entendimiento se perdió  
y me ha dejado la razón por tí.

Cuando contemplo lo que soy y fui,  
pienso que tu poder me transformó:  
de todo lo mejor que Dios me dio  
ya no ha quedado cosa buena en mí.

Mi ser perdiendo la memoria va,  
que como mi discurso te entregué  
del gusto la razón vencida está.

Soy labrador, que el viento aré y sembré  
en tierra que mis ojos riegan ya,  
siendo la muerte el fruto de mi fé  
(vv. 993-1006, I atto, p. 711)<sup>28</sup>.

In preda all'amore passionale, Roseliano riconosce di aver perso il controllo razionale su di sé e sulle proprie azioni; il risultato del suo completo abbandono ai sensi è un travimento che lo ha portato a sostituire la sua fede in Dio con una nuova fede in un Dio diverso, l'amore sensuale per Flaminia, che lo conduce inevitabilmente alla morte.<sup>29</sup> La stessa Flaminia, quando viene a sapere della morte di Roseliano, imposta il suo monologo proprio nei termini finora espressi:

¿Es posible que ya muerta  
la vida por quien vivía,  
se atreve a vivir la mía,  
de sangre amada cubierta?  
¿Posible es que siendo cierta  
la relación de su muerte  
a vivir mi vida acierte?  
No es posible, muerta estoy,  
sólo el espíritu soy,  
que de lo que fue me advierte.  
¡Válgame Dios, si yo fuera  
muerta, como aquí recelo,  
purgatorio, infierno o cielo  
el alma tener debiera,  
y en alguno de estos viera  
a mi muerto Roseliano!  
(vv. 2240-2255, II atto, pp. 762-763)

<sup>28</sup> Come segnalano Gentilli e Pucciarelli nell'edizione critica de *Los muertos vivos* pubblicata nella recente edizione della *Parte XVII* coordinata da Prolope, il primo verso di Lope riprende il sonetto XXVII di Garcilaso ("Amor, amor, un hábito vestí?"), debitore a sua volta nei confronti del *Cant LXXIII* di Ausiàs March ("Amor, amor, un hàbit m'e tallat?") (*Los muertos vivos*: 711n).

<sup>29</sup> Il tema del morto vivo, inteso in chiave amorosa, compare in vari momenti della *pièce*. Appare già nel I atto, quando Tristán descrive una scena avvenuta in un torneo: "Descubriéndose un carro en este punto, | sobre un caballo blanco entró la fama; | traían cuatro monstruos un difunto, | saliendo de las andas una llama. | El negro carro a los jueces junto, | alzóse el muerto, y dijo que a su dama | muerto agradaba y muerto pretendía | servirla, pues que vivo no podía" (vv. 911-918, *Los muertos vivos*: 708).

Flaminia aspira a un ricongiungimento con Roseliano in un posto qualunque nell'Aldilà, dicendo espressamente “purgatorio, inferno o cielo”, perché nella religione d'amore importa solo l'unione con l'amato.

L'ossimorico titolo della commedia può dunque rimandare a due determinati campi semantici: da una parte al traviamiento d'amore che conduce alla morte del peccato, dall'altra ai numerosi fraintendimenti e casi di morte presunta che si susseguono nel corso della commedia e che si sciogliono in chiusura del III atto, quando tutti (il *galán*, la *dama* e i rispettivi familiari) si rendono conto che i due giovani che si pensavano morti erano in realtà vivi.

### 3. CONCLUSIONI

Il sonetto XIX è una lirica che rispecchia intensamente due inquietudini che iniziano a plasmarsi nel Fénix soprattutto nell'ultima decada del XVI secolo, probabilmente grazie agli studi e alle letture che realizzò durante il periodo di servizio presso il duca d'Alba, o forse successivamente, quando si spostò alla corte del marchese di Sarria, come dimostrano le opere scritte in questi anni. Queste letture, tra cui sicuramente ha un ruolo importante la *Divina commedia* di Dante Alighieri, vengono poi sviluppate nella sua opera in maniera decisa e allo stesso tempo diversificata, soprattutto nella prima decada del XVII secolo, momento particolarmente ricco di stimoli e caratterizzato da un forte ingegno creativo. Mi riferisco in concreto all'archetipo del pellegrino e a all'immagine del morto vivo, che nella loro comparsa e formazione nella produzione letteraria di Lope coincidono cronologicamente con il periodo di avvicinamento alla materia dantesca e a quella bizantina, da cui probabilmente derivano.

Queste due fonti, grazie alla genialità e alla feconda sensibilità del Fénix, si intrecciano in un variopinto tessuto ricco di suggestioni e si declinano in diverse forme letterarie caratterizzate da un forte ibridismo, acquisendo tuttavia significati e sfumature che si fanno di volta in volta diversi e più intensi a seconda del genere a cui appartengono, come dimostrano il sonetto XIX delle *Rimas* e la commedia *Los muertos vivos*, composti probabilmente negli stessi anni: più vivaci e vitali nelle commedie, più religiosi nel romanzo, più oscuri e allegorici nel meraviglioso sonetto analizzato.

## BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- (*Los muertos vivos*) Lope de Vega, *Los muertos vivos*, Luciana Gentilli y Tiziana Pucciarelli (eds.), in *Comedias de Lope de Vega. Parte XVII*, Daniele Crivellari y Eugenio Maggi (coords.), 2 vols., t. I, Barcelona: Gredos, 2018, pp. 643-822.
- (*La Dorotea*) Lope de Vega, *La Dorotea*, edición de Edwin S. Morby, Madrid: Castalia, 1968.
- (*Novelas a Marcia Leonarda*) Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, edición de Francisco Rico, Madrid: Alianza, 1968.
- (*El Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*) Lope de Vega, *El Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, edición de Juana de José, Madrid: CSIC, 1971.
- (*El peregrino en su patria*) Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, edición de Myron A. Peyton, Cgapel Hill: The University of North Carolina Press, 1971.
- (*Epistolario*) Lope de Vega, *Epistolario*, 4 voll., edición crítica de Agustín G. de Amezúa, Madrid: Real Academia Española, 1989.
- (*Rimas*) Lope de Vega, *Rimas*, 2 voll., edición de Felipe B. Pedraza Jiménez, Madrid: Universidad de Castilla-La Mancha, Servicio de Publicaciones, 1993-94.
- (*La hermosura de Angélica*), Lope de Vega, *La hermosura de Angélica*, edición de Marcella Trambaioli, Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2005.
- (*Jerusalén conquistada*) Lope de Vega, *Jerusalén conquistada*, 3 voll., edición de Joaquín de Entrambasaguas, Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas – Instituto Miguel de Cervantes, 1951.
- (*Isidro*) Lope de Vega, *Isidro*, edición de Antonio Sánchez Jiménez, Madrid: Cátedra, 2010.
- (*Arcadia, prosas y versos*) Lope de Vega, *Arcadia, prosas y versos*, edición de Antonio Sánchez Jiménez, Madrid: Cátedra, 2012.
- (*Arte nuevo de hacer comedias*), Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, edición de Felipe B. Pedraza Jiménez, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2016.

## BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- Alvar, Carlos (2010): *Traducciones y traductores. Materiales para una historia de la traducción en Castilla durante la Edad Media*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Amezúa y Mayo, Agustín G. de (1922): *Fases y caracteres de la influencia de Dante en España*, Madrid: Editorial Reus.
- Aranda, Maria (2010): “De Circé à Ulysse le naufragé ‘gothique’ de Lope de Vega”, *Bulletin hispanique*, 112(1), pp. 61-73.
- Arce, Joaquín (1982): *Literaturas italiana y española frente a frente*, Madrid: Espasa-Calpe.
- Arce, Joaquín (2000): “Dante en España”, in Dante Alighieri, *Divina comedia*, edición de Giorgio Petrocchi, Madrid: Cátedra, pp. 745-762.
- Baquero Escudero, Ana L. (1990): “La novela griega: proyección de un género en la narrativa española”, *Rilke*, VI(1), pp. 19-45.

- Brown, Gay J. (1976): "The *peregrino amoroso*: Four moments of poetic configuration in the spanish love sonnet", *Neophilologus*, 60(3), pp. 376-388.
- Cacho Casal, Rodrigo (2003): "Dante en el Siglo de Oro", *Rivista di filologia e letterature ispaniche*, VI, pp. 87-106.
- Carreño, Antonio (1979): "El ciclo de 'las barquillas' de Lope de Vega y el *Romancero nuevo*", *Kentucky Romance Quarterly*, 26, pp. 283-292.
- Farinelli, Arturo (1922): *Dante in Spagna, Francia, Inghilterra, Germania (Dante e Goethe)*, Torino: Fratelli Bocca.
- Fernández Rodríguez, Daniel (2015): "Moros, cautivos, raptos y naufragios. Las comedias bizantinas de Lope de Vega", in Vega García-Luengo, Germán et al.: *El patrimonio del teatro clásico español: actualidad y perspectivas. Actas del congreso del TC/12. Olmedo, 22 al 25 julio de 2013*, Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, pp. 331-338.
- Fernández Rodríguez, Daniel (2016): "La influencia de las novelas de Girolamo Parabosco (pasando por Sansovino) en la literatura española del siglo de oro", *Estudios Románicos*, vol. 25, pp. 217-228.
- Fernández Rodríguez, Daniel (2019): *Entre corsarios y cautivos: las comedias bizantinas de Lope de Vega, su tradición y su legado*, Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.
- Fiore, Arianna (2021): "Riflessi danteschi nell'opera di Lope de Vega", *Rivista di Studi Danteschi*, XXI (in corso di stampa).
- Gargano, Antonio (1988): *Fonti, miti, topoi: cinque saggi su Garcilaso*, Napoli: Liguori Editore.
- Gasparetti, Antonio (1927): *Noterelle cervantine*, Roma: Garroni.
- González-Barrera, Julián (2005): "La novela bizantina española y la comedia *La doncella Teodor* de Lope de Vega. Primera aproximación hacia un nuevo subgénero dramático", *Quaderni ibero-americaeni*, 97, pp. 76-93.
- González-Barrera, Julián (2006): "La influencia de la novela griega en el teatro de Lope de Vega. Paradigmas para la configuración de un nuevo subgénero dramático", *Anuario Lope de Vega*, 12, pp. 141-152.
- Hatzantonis, Emmanuel (1971): "Variations of a Virgilian Theme in Dante and Lope de Vega", *Pacific Coast Philology*, 6, pp. 35-42.
- Ly, Nadine (2011): "De leños, barcos y barquillas: la invención de Lope", in Antonio Azaustre Galiana; Fernández Mosquera, Santiago (coords.): *Compostella Aurea: actas del VIII Congreso de la AISO, 7-11 de julio de 2008*, Santiago de Compostela, Universidade, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, pp. 91-113.
- Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre Italien* (1769): vol. 1, Paris: Chez Lacombe, Paris, 1769, pp. 49-51, <https://www.loc.gov/resource/muspre1800.100718/?sp=27>.
- Marfany, Marta (2015): "La traducción del *Inferno* de Pedro Fernández de Villegas: la huella de la tradición poética castellana y de los comentarios a la *Commedia* de Dante", *Anuario de estudios medievales*, 45/1, enero-junio, pp. 449-471.
- Mc Grady, Donald (2005): "Girolamo Parabosco: fuente de *Los muertos vivos* de Lope", *Bulletin of the Comediantes*, 57(2), pp. 295-303.

- Mondola, Roberto (2011): *Dante nel Rinascimento castigliano: l'Inferno di Pedro Fernández de Villegas*, Napoli: Tullio Pironti.
- Mondola, Roberto (2012): "Note sull'anonima traduzione castigliana cinquecentesca del *Purgatorio* dantesco", *Annali dell'Università degli Studi di Napoli l'Orientale, Sezione Romanza*, LIV(1), pp. 63-84.
- Mondola, Roberto (2015): "*Purgatorio I e Paradiso I* di Pedro Fernández de Villegas (Ms. B2183 della Hispanic Society of America)", *Dante: Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri*, 12, pp. 91-106.
- Mondola, Roberto (2017): *Dante vestido a la castellana: el Inferno de Pedro Fernández de Villegas*, Frankfurt am Main-Madrid: Vervuert-Iberoamericana.
- Mondola, Roberto (2018): "'Prospera et adversa fortuna': appunti su Dante in Spagna", in Monti, Silvia (a cura di): *Dante oltre i confini. La ricezione dell'opera dantesca nelle letterature altre*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 155-170.
- Morley, Sylvanus Griswold; Bruerton, Courtney (1968): *Cronología de las comedias de Lope de Vega, con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, Madrid: Gredos.
- Oleza, Joan; Antonucci, Fausta (2013): "La arquitectura de géneros en la *Comedia Nueva*: diversidad y transformaciones", *Rilce*, 29.3, pp. 689-741.
- Parabosco, Girolamo (1795): *I diporti*, Londra: Riccardo Nancker.
- Pascual, José Antonio (1974): *La traducción de la Divina comedia atribuida a D. Enrique de Aragón. Estudio y edición del Inferno*, Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Penna, Mario (1965): "Traducciones castellanas antiguas de la *Divina Comedia*", *Revista de la Universidad de Madrid*, XIV, pp. 81-127.
- Pérez López, José Luis (2002): "Lope, Medinilla, Cervantes y Avellaneda", *Criticón*, 86, pp. 41-71.
- Sánchez Jiménez, Antonio (2006): *Lope pintado por sí mismo. Mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Woodbridge: Tamesis.
- Sánchez Jiménez, Antonio (2018): *Lope. El verso y la vida*, Madrid: Cátedra.
- Schiff, Mario (1899): "La première traduction espagnole de la *Divine Comédie*", in *Homenaje a Menéndez y Pelayo en el año vigésimo de su profesorado: estudios de erudición española*, con un prólogo de Juan Valera, Madrid, Librería general de V. Suárez, 2 voll., vol. I, pp. 269-307.
- Schiff, Mario (1905): *La Bibliothèque du Marquis de Santillane*, Paris: E. Bouillon, pp. 270-319.
- Selig, Karl Ludwig (1960): "The Dante and Petrarch Translations of Hernando Díaz", *Italica*, 37(3), pp. 185-187.
- Spellanzon, Giannina (1925): "Uno scenario italiano ed una commedia di Lope de Vega", *Revista de filología española*, t. XII, pp. 271-283.
- Stiefel, Arthur Ludwig (1904): "Die Nachahmung italienischer Dramen bei einigen Vorläufern Molières", *Zeitschrift für französische Sprache und Litteratur*, 27, pp. 189-265.
- Torres, Milagros (1994): "El cuerpo del gracioso: comicidad bufonesca y modos de actuación en *Los muertos vivos* de Lope", *Criticón*, 60, pp. 49-60.

Zinato, Andrea (2018): “La ricezione di Dante nel medioevo spagnolo”, in Monti, Silvia (a cura di): *Dante oltre i confini. La ricezione dell'opera dantesca nelle letterature altre*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 185-207.