# «Asalto a una ciudad»: Lope de Vega riletto da Alfonso Sastre

Enrico Di Pastena
Università di Pisa

Nella vasta e tormentata traiettoria espressiva di Alfonso Sastre è ricorrente il dialogo con opere della tradizione classica, sia grecolatina —da Euripide a Plauto— che, in particolare, ispanica. Lo spettro di tale dialogo spazia dalla liberrima ricreazione —*Tierra roja; Tragedia fantástica de la gitana Celestina*; *Jenofa Juncal, la roja gitana del monte Jaizkibel*— a numerose versioni più aderenti all'originale,[1] come (in apparenza) *Asalto a una ciudad,* definita dall'autore una «refundición libre». Talora gli stessi adattamenti di pièces altrui si offrono come materiali che, oltre a supporre una scelta a monte (se l'interesse non è dovuto a fattori circostanziali come un incarico), consentono potenzialmente al drammaturgo di proiettare su di essi riverberi dei propri orientamenti e allo studioso di sorprendere lacerti della *weltanschauung* dell'autore d'arrivo, per quanto esigue o sottili possano essere le innovazioni subite dai materiali ereditati; anche per questo pare conveniente la scelta della casa editrice Hiru, che sta pubblicando l'*opera omnia* di Sastre, di considerare come parte integrante della stessa gli adattamenti da lui firmati.

In *Asalto a una ciudad* Sastre rivisita la tragicommedia *El asalto de Mastrique* di Lope de Vega, risalente con ogni probabilità al primo lustro del XVII secolo.[2] In essa Lope rievocava a distanza di un quarto di secolo la presa della cittadina

1. In una dichiarazione del 1990, Sastre accennò a 24 tra adattamenti e versioni di suo pugno. *Cf.* la nota «Hasta luego», in *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?*, Hiru, Bilbao, 1990, p. 124.

2. Del rapporto tra l'opera lopiana e il rifacimento sastriano si sono già occupati V. Serrano, «De Lope de Vega a Alfonso Sastre: Asalto a una ciudad», originariamente in *Campus* (Universidad de Murcia), 27, noviembre de 1988, p. 11; quindi in *Alfonso Sastre*, ed. M. de Paco, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Murcia, 1993, pp. 247-250, da cui cito; e P. Trapero Llobera, «La refundición en el teatro español del siglo XX. Lope de Vega y Alfonso Sastre», in *Teatro (Revista de Estudios Teatrales)*, 13/14, junio 1998-junio 2001, pp. 199-216 (e colgo l'occasione per ringraziare Héctor Brioso di avermi fatto gentilmente pervenire tale articolo). Terminata la stesura del presente contributo, mi giunge notizia di una relazione del prof. J. Páez Martín, dal titolo «*Asalto a una ciudad:* una lectura lopesca de Alfonso Sastre», da tenersi nel mese di giugno 2005 presso la *Escuela de Actores de Canarias*, nell'ambito del seminario *Sueños sin mordazas: el teatro de Alfonso Sastre*.

fiamminga di Maastricht avvenuta negli ultimi giorni del giugno del 1579 ad opera delle truppe spagnole guidate da Alessandro Farnese.[3] La versione di Sastre fu originariamente realizzata nel 1971, edita solo nel 1988, portata in scena nel 1991 dal *Teatro Corsario* di Valladolid sotto la direzione di Fernando Urdiales e infine ripubblicata nello stesso anno, nell'ambito del menzionato progetto di edizione delle sue opere complete, con l'aggiunta di una nota conclusiva di pugno dell'autore.[4] Nel breve ma interessante paratesto, Sastre illustra il processo che lo ha portato a "scoprire", attraverso la lettura de la *Historia del teatro español* di Ángel Valbuena Prat, la pièce di Lope, da lui consultata nella edizione della Biblioteca de Autores Españoles,[5] e ovvio punto di partenza anche del mio studio contrastivo. Del testo lopiano, Prat esaltava la peculiare miscela di eroismo guerriero e di cronaca minuta della vita della soldatesca;[6] e la stessa chiarificazione, in S, 129, di una didascalia lopiana (*«...Dice Lope para indicar el verismo que él reclamaba para esta escena: "aquí no hay representación, sino cuchilladas y tirar dentro arcabuces"»*) potrebbe essere ricollegata a una notazione di Valbuena.[7] In particolare, a fare presa su Sastre dovette essere il sapido tratteggio della quotidianità dei militari semplici, una quotidianità misera e costellata di mezzucci e comportamenti finanche picareschi volti ad assicurar loro una sussistenza costantemente negata dalle contingenze. Nello sguardo lopiano che con cipiglio quasi realistico contemplava *anche* la dimessa lotta per la sopravvivenza, Sastre colse lo spunto, agli inizi degli anni Settanta, per una rilettura in chiave antimilitarista di un'opera a suo dire assai insolita nel cosmo drammaturgico di Lope (populista e filomonarchico, stando nuovamente alle valutazioni del drammaturgo contemporaneo).

3. Indicazioni più specifiche sulla datazione e su altre questioni attinenti l'opera, nel «Prólogo» alla edizione del testo in *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2002, I, pp. 291-308, con le relative indicazioni bibliografiche.

4. In L. de Vega — A. Sastre, *Asalto a una ciudad*, Hiru, Bilbao, 1991, pp. 138-141. D'ora in avanti ogni citazione del testo di Sastre (abbreviazione: «S», seguita dal numero di pagina) si intende riferita a questa edizione; i corsivi sono di chi scrive. Nel 1988 *Asalto* era stato pubblicato a Valladolid, presso la Junta de Castilla y León.

5. *El asalto de Mastrique*, in *Obras de Lope de Vega*, Atlas (BAE 225), Madrid, 1969, pp. 3-59. D'ora in avanti, «L» seguita dal numero di pagina.

6. Riproduco il passo più interessante di Prat ai fini del nostro discorso (Noguer, Barcelona, 1956, p. 101): «...sobre un hecho de las guerras de Flandes dramatizado con toda la crudeza abigarrada del motivo. El hambre, las quejas de los soldados españoles a punto de amotinarse, que a la vez murmuran de sus jefes, y los vitorean al pasar de la inacción a la lucha; los diferentes personajes, tan varios, que hasta se pone en momentos en sus bocas palabras del alemán, el flamenco, el francés y el italiano; [...] los recuerdos y nostalgias de España, las escenas de embajadas y ataques, en pleno campo de batalla, se reúnen en una crónica a la vez heroica y pintoresca, que sólo pudo realizar un gran dramaturgo de la objetividad [...]».

7. Quanto alla indicazione di Valbuena, si veda la citata *Historia del teatro español*, p. 83, ove dopo aver insistito sulla mescolanza nel dramma di individualismo anarchico e di gesti eroici e sublimi, ed aver corretto una impropria interpretazione della didascalia da parte di Fitzmaurice-Kelly, l'autore scrive: «la acotación *[Aquí no hay representación sino cuchilladas]* indica que para dar la idea a lo vivo del terrible momento, durante algún rato se dé la pura sensación de guerra, es decir, que durante la pelea no "haya representación" sino auténtica lucha que parezca verdad a los ojos del público». A proposito di realismo in Sastre, si veda anche la didascalia a p. 77: «*En montajes al aire libre de esta obra, se sugiere el empleo de verdadera caballería y un desarrollo muy "realista" del combate*».

Certo è che sin dal titolo, come ha già osservato Virtudes Serrano,[8] si coglie l'intendimento da parte di Sastre di universalizzare la portata del discorso lopiano, passando dallo specifico accadimento della conquista di Maastricht alla menzione d'una più generica città. O forse più corretto sarebbe dire che Sastre rende esplicita una universalizzazione del discorso (tralascio per il momento la diversità di segno esistente tra quelli sviluppati dai due drammaturghi) comunque avvertibile nella esaltazione che di un fatto d'armi occorso circa venticinque anni prima della redazione aveva realizzato lo stesso Lope.

Pare tuttavia opportuno, a questo punto, illustrare alcuni aspetti della riappropriazione di Sastre, muovendo dagli elementi strutturali. L'autore contemporaneo introduce in *Asalto a una ciudad* una esplicita suddivisione in scene, di certo utile al lettore (ed eventualmente all'attore), che non può avvalersi del computo dei versi o di uno schema delle strofe impiegate, non presenti nell'edizione qui adottata. Curiosamente, tale suddivisione, frutto diffuso, nei testi teatrali aurei, della mediazione degli editori ottocenteschi, non si ritrova nella edizione della BAE firmata da Menéndez Pelayo. D'altro canto, viene mantenuta la articolazione tripartita del dramma barocco e, scelta forse non del tutto scontata, l'impiego del verso.

Indubbiamente, le innovazioni di maggior rilevanza si concentrano nell'atto conclusivo. Prima di trattarle, osserviamo con più dettaglio i principali procedimenti di cui si è valso Sastre. A un primo livello è possibile collocare alcune innovazioni più neutre, tese a chiarire a un auditorio moderno un vocabolo desueto, a sopprimere un gioco di parole eccessivamente oscuro, o a rendere più facilmente intelligibile un giro sintattico. Così, Sastre può "tradurre" al toponimo attuale il nome del principale luogo di svolgimento dell'azione e, in particolare, trasporre vocaboli del lessico militare (dando luogo, nel caso di taluni termini come «revellín» o «zapadores», a una sostituzione sistematica):

| | |
|---|---|
| A) CASTRO Ya se han rendido y el *partido* aceptan. (L, 17a) | CASTRO Ya se han rendido y el *tratado* aceptan. (S, 42) |
| B) RIBERA. No hay solo un *gastador* en todo el campo. (L, 32b) | RIBERA. Ni un *zapador* se encuentra en todo el campo. (S, 73) |
| C) ENRIQUE. *Tres culebrinas* han puesto en aquella montañuela. (L, 33b) | ENRIQUE. *Gran artillería* han puesto en aquel cerrillo alto. (S, 76) |
| D) SOLDADO. Veinte cañones se plantan al *revellín*. (L, 34a) | SOLDADO. Veinte cañones apuntan a los *fortines*. (S, 76) |
| E) PARMA. Yo quiero entrar en Mastrique;<br>todos los *Maestres* llama,<br>y póngase el campo en orden,<br>lucido de armas y galas. (L, 57b) | PARMA. Yo voy a entrar en Mastrique.<br>¡A todos los *jefes* llama<br>y póngase el campo en orden,<br>con sus armas y sus galas! (S, 132) |

8. *Cf.* V. Serrano, «De Lope de Vega a Alfonso Sastre», pp. 249-250.

Analogamente, come si diceva, Sastre provvede alla eliminazione di alcuni giochi di parole,[9] o al loro adeguamento,[10] assieme alla cancellazione di espressioni arcaiche,[11] non senza talvolta mettere in luce con i suoi ritocchi qualche punto nevralgico ed ecdoticamente conflittuale nello stesso testo d'origine.[12]

Secondo una identica direttrice di ammodernamento della lingua procedono la sistematica riduzione dell'oscillazione nelle formule di trattamento lopiano fra «tú», «vos» e «vuesa merced» alla seconda o terza persona in Sastre, o qualche episodico aggiustamento della sintassi. E cadono diversi riferimenti a personaggi della storia antica e della mitologia, profondamente innervati nei codici barocchi ma meno accetti a un lettore moderno (spariscono «Leandro», in S, 97; «Aquiles», in S, 99; «Ulises» in S, 52). La natura di questi cambiamenti, pienamente comprensibile, è affine a quella che si riscontra in altre opere classiche riproposte sulle scene negli ultimi decenni, come ha ricordato Trapero Llobera.[13]

Nel complesso, è dato cogliere in Sastre l'intendimento di snellire il testo, in particolare per quel che attiene alla seconda azione —in Lope di taglio erotico e volta ad individualizzare le vicende, ma non priva di venature giocose—. La versione di Sastre consta di circa 700 versi in meno rispetto al testo di partenza, con tagli quantitativamente più cospicui nel secondo atto, stando al conteggio da me compiuto.[14] Spesso il taglio o la riduzione intervengono nella sequenza d'apertura della scena. Ne deriva un ritmo più agile e, soprattutto, una diversa enfasi sull'azione. Non pare infatti mero dato esterno che uno degli elementi reiteratamente espunti sia l'elogio delle virtù belliche dei combattenti. Pochi esempi, tratti dai vari atti e riferiti ad Alessandro Farnese, saranno sufficienti ad illustrare questo punto:

9. *Cf.* L, 45b: «BISANZÓN. [...] Mira, mi bien, que tu trato, / por no ser de mujer cuerda, / me cuesta tratos de cuerda, / que sin cuerda en cuerdas trato», espunto in S, 104; oppure L, 57b-58a («PEREA. Monsieur, dad cien mil escudos. / FLAMENCO. ¿No bastan diez? / PEREA. *Una blanca*; / no le daré menos», ove il calembour si basa sull'omonimia tra la moneta e l'arma), semplificato in S, 132 («PEREA. Monsieur, dé cien mil escudos. / FLAMENCO. Sólo tengo diez. / PEREA. ¡*Sin blanca* / vas a quedarte!»).

10. *Cf.* l'ingegnoso scambio in L, 46a («BISANZÓN. Mucho me alegra escucharte; / pero, señor parte prima / del libro de hombre, ¿tenéis / algo aquí? / MARCELA. Luego ¿no veis / lo que a buscaros me anima? / Libro o parte, de aquí a un poco / la hoja os haré leer. BISANZÓN. La margen debéis de ser, / que para el texto sois poco.»), che in S, 106 diviene: «BISANZÓN. ¡Pues pase! / Pero usted, primera punta / de varón, ¿qué es lo que pinta/ usté aquí? ¿Soy yo de quinta / por estar quinta pregunta?»

11. Ne è buen esempio la soppressione di una espressione ironica come «No, sino el alba» (L, 58b *vs* S, 134).

12. Così in L, 6b: «[...] para ti está todo / *donde Serafina está*», che diviene in S, 17: «hallas siempre acomodo / *con puta que finja amarte*», S, 17 («Serafina» è nome che non riappare nel testo e non è registrato nel *dramatis*: un errore di trasmissione?).

13. «La refundición», pp. 200-202.

14. I tre atti di Lope presentano rispettivamente 972, 915 e 929 versi; quelli di Sastre, 770, 632, 711.

A) D. FERNANDO. *Invictísimo Duque de [Plasencia*
*y generoso Príncipe de Parma,*
*Alejandro Farnesio, cuyos hechos*
*obscurecen las glorias de Alejandro,*
no hay hombre aquí que, por servir cual [debe
la Majestad de nuestro rey Felipe
y a vos, que en su lugar estáis ahora,
no aventure mil vidas que tuviese. (L, 8a)

D. FERNANDO. Alejandro Farnesio, no hay un [hombre
entre todos nosotros que por esto
—¡la Majestad de nuestro rey Felipe
y usted que en su lugar camina ahora!—
no aventure mil vidas que tuviese. (S, 21)

B) SOLDADO [...] Notable,
más que en número, en valor,
y él, por sí, Gobernador,
es capitán admirable.
*Como Alejandro se llama;*
*de manera al otro imita,*
*que quitalle solicita*
*ya con el nombre, la fama;*
*que del Farnesio en lugar,*
*aunque es tan noble apellido,*
*Magno, como el otro ha sido,*
*pienso que le han de llamar.* (L, 24a)

OFICIAL. Notable
más que en número en valor
y el Duque, gobernador,
es capitán admirable. (S, 58)

Nel secondo esempio, all'omissione potrebbe aver contribuito la tendenza a ridurre i riferimenti alla classicità (accade nuovamente con lo stesso Alessandro, comparato in L, 49b a «otro nuevo Cipión» senza che la cosa lasci traccia in S, 114). Ciononostante, non bisogna credere che la eliminazione degli epiteti e del tono panegirico si limiti al solo Capitano generale della campagna delle Fiandre; in vero, essa investe anche i quadri medi dell'esercito (ad esempio, la munificenza di don Lope de Figueroa: L, 48b *vs.* S, 111), nonché quelli più bassi (il caso emblematico del soldato Alonso García: L, 11a *vs.* S, 29).

Questa potatura porta con sé la rimozione di quella patina epica che Lope aveva depositato su diversi personaggi e che nella sua tragicommedia fa da pendant alle rimostranze verso i poteri forti e la loro possibile insensibilità dinanzi ai patimenti della truppa. E tuttavia non si tratta semplicemente di ricondurre il testo entro coordinate consone a una sensibilità più moderna e meno incline alle armi, quanto di mettere in discussione, rispettivamente, la gestione del potere (*cf.* la graffiante e sarcastica variazione introdotta in S, 29-30: «Alejandro es gran señor. / Italia, España lo digan. / Todas le ofrecen laurel / *mientras se comen la oliva*» a fronte di L, 11a: «[...] y ellas *se ciñen* de oliva») e la legittimità stessa del conflitto portato dagli eserciti monarchici nel cuore delle Fiandre (Sastre —S, 60— omette la "giustificazione" dinastica relativa alla guerra condotta in nome di Filippo II, che in L, 24b porta inverosimilmente gli stessi fiamminghi ad autoqualificarsi come «ribelli»: «[...] que esta tierra / era, de parte de padre, / de Felipe, y patria madre / de Carlos, en paz y en guerra; / que el Arciduque casó / con hija del rey Fernando / de España»), non senza qualche contaminazione dal sentore anacronistico e antiimperialista («¡Fuego de bala al opresor imperio!» si legge in S, 41, quando

nel testo di Lope il vocabolo «imperio» non appare né nel passo corrispondente —L, 16b— né in alcun altro momento). Il modo in cui sul finire del secondo atto lo stesso Farnese si riferisce al re, del resto, non pare privo d'una venatura polemica assente nel Fénix (la fiducia —in L, 38a— che Filippo restituirà quanto faticosamente anticipato dai soldati diviene in S, 85: «[...] les ruego [...] me presten algún dinero / que pagaré, religioso, / en cuanto el Rey *su moroso / proceder cambie*»).

Non solo il potere. Anche l'egida della guerra religiosa, storicamente ben radicata nel conflitto ispano-fiammingo, riflessa dal testo lopiano e talvolta preservata da Sastre,[15] risulta nel suo testo decisamente attenuata. Alonso García sarà dunque disposto al supremo sacrificio non in nome del re, non in nome di Cristo, ma guidato dall'intrinseco suo ardimento:

ALONSO. *Yo sirvo al Rey*
y a Vuestra Alteza; la ley
*de Cristo ensalzo y su nombre.*
Mandadme, que me echaré
vivo en un fuego. (L55b)

ALONSO. Soy capaz de echar mis huesos
al fuego, si los sucesos
así cambiaran. (S, 127)

Come conseguenza di quanto detto, il nobile principe di Parma perde, assieme alla visione legittimista che ne fa il vicario della monarchia spagnola nelle Fiandre, parte della sua centralità di fiero combattente (pur assicurandogli Sastre un quasi identico sviluppo testuale nella sua versione).

Va poi rimarcata, e siamo già nel terzo atto, una innovazione che io credo significativa. In Lope, Alessandro pare venir meno al suo usuale vigore di condottiero in un monologo nel quale, forse sulla scorta di un ricordo cervantino,[16] mima una conversazione con la Guerra (L, 53a). In Sastre il sonetto di partenza viene conservato, ma il monologo si trasforma in dialogo, e le considerazioni sul conflitto in inquietanti immagini di distruzione. Trascrivo, per comodità del lettore, il dialogo tra l'uomo d'armi e la figura allegorica:

PARMA. Guerra, ¿quién te inventó?
(*Se ilumina la macabra figura de la Guerra que dice con voz hueca y resonante*)
GUERRA. Si soy injusta,
mi fundador fue un ángel de malicia.
Si soy justa, inventóme la justicia,
porque con la razón, la guerra es justa.
PARMA. ¿Pero es justa esta guerra o es injusta?
¿No somos invasores de las gentes?
A Mastrique llegaron afluentes
campesinos y rompen nuestra fusta.
¿Qué haré, Guerra, qué haré?

15. In occasione, ad esempio, della invocazione che Farnese rivolge a San Pietro (S, 128), che in Lope si spiegava con l'aderenza alle fonti storiche, in quanto l'assalto decisivo a Maastricht venne sferrato il 28 giugno, vigilia del giorno consacrato a tale santo.

16. Si ricorderà che nel quarto atto della *Numancia* una allegoria della Guerra istiga la Fame e la Malattia perché mietano vittime tra gli assediati.

GUERRA. Seguir la guerra
justa o injusta. Olvida tus desvelos.
Haz la paz por la guerra en esta guerra.
De Felipe Segundo los abuelos
justifican tu guerra; así que ¡cierra!
Que la razón es hija de los cielos. (S, 121-122)

Quanto alle apparizioni che assalgono il personaggio, esse sono orribili ed apocalittiche, e comprendono uomini insanguinati o decapitati, tortura e grida. Assai opportunamente sono state messe in relazione con il mondo allucinato che affiora, nella produzione sastriana di anni contigui, nell'epilogo de *La taberna fantástica*;[17] non è casuale che la canzone flamenca che l'autore fa intonare ai soldati dell'accampamento spagnolo sia la stessa eseguita da Juanito el Carburo, uno dei *quinquilleros* che passano dalla taverna de El Gato Negro.[18] Il cortocircuito temporale —una identica canzone risuona tra i celebrati *tercios* dei Paesi Bassi e tra i venditori di chincaglieria di una periferia urbana— favorisce il riconoscimento, agli occhi di Sastre, della comune identità di diseredati degli uni e degli altri. La accentuazione dei tratti colloquiali e gergali della lingua della soldatesca va nella stessa direzione,[19] pur senza ovviamente (non trattandosi di una creazione del tutto originale né della rappresentazione d'un ambiente esclusivamente marginale) pervenire alla criptica sofisticazione de *La taberna*. Casomai, non si è forse richiamata a sufficienza l'attenzione sul fatto che in Lope la causa del momentaneo sbandamento del condottiero sia tutta fisica ed esteriore, e, potremmo dire, meccanica la sua spiegazione: eliminata la vescicola di carbonchio sulla schiena che ne ha scatenato la condizione febbrile, Parma torna ad essere il *dux* esemplare ch'era stato. In Sastre l'esplicitarsi della visione interiore, resa possibile dall'apparizione della Guerra come personaggio in carne ed ossa, si direbbe al servizio di una denuncia della guerra stessa. E' questa a manifestarsi come delirio, come *macabra figura* che risveglia le visioni dell'orrore in chi ne è, in definitiva, corresponsabile. La soluzione offerta da Lope al disorientamento passeggero dell'eroe epico si basava su fonti storiografiche e ad esse restava fedele;[20] Sastre riprende l'aneddoto e lo potenzia. Il male, dal corpo è dunque penetrato nell'anima; e tuttavia conserva una sua tangibilissima dimensione. L'indicazione conclusiva

17. *Cf.* V. Serrano, «De Lope de Vega a Alfonso Sastre», p. 249. Si vedano, in effetti, la apparizione dello spettro di Rogelio e la sua esecuzione ad opera di uno stuolo di figure spettrali ne *La taberna fantástica* (in *La taberna fantástica. Tragedia fantástica de la gitana Celestina*, ed. di M. de Paco, Cátedra, Madrid, 1990, pp. 157-159).

18. *Cf. La taberna fantástica*, p. 122: «La bala que a mí me hirió / también rozó al comandante. / A él lo hicieron coronel / y yo sigo como antes». La stessa *copla* echeggia nel *cuadro IV* de *El camarada oscuro*, come puntualmente segnala Mariano de Paco in nota all'edizione menzionata.

19. *Cf.* l'impiego di vocaboli come «macho» (S, 27), «pasta» (S, 36), «jai» (S, 106), «puya» (S, 106), «pulpería» (S, 106).

20. Si veda E. Di Pastena, «Historia y poesía en *El asalto de Mastrique por el príncipe de Parma*», *Anuario Lope de Vega*, VII (2001), p. 33.

della scena («*Se lo llevan dentro [al de Parma]. Escena de guerra: el cruel bombardeo de la ciudad*», S, 125) permette una facile equazione fra i fantasmi, le visioni —visibili solo a Farnese e al pubblico— con cui, follemente, il condottiero ha appena creduto di misurarsi e le conseguenze del cannoneggiamento, ora sotto gli occhi di tutti, personaggi e non, e palesate da un aggettivo che pare veicolare anche un giudizio morale.

Ancora a proposito di personaggi, va detto che il generale sviluppo delle indicazioni di scena a cui si assiste in Sastre, porta l'autore a qualificare in modo esplicito la psicologia, il relativo comportamento o specifici interventi di ciascuno dei personaggi, diversamente da quanto accadeva nel testo lopiano, che aderiva a una pratica comune nel teatro barocco, per la quale erano gli attori della compagnia, sotto la guida del capocomico, a ricodificare il testo mediante la loro interpretazione, senza che il dettato del drammaturgo fosse esplicito o vincolante. Così, Sastre finisce per interpretare la natura dei personaggi o, più spesso, il tono di un loro determinato intervento, avvalendosi frequentemente di una coppia di attributi: e allora Masflet sarà «refinado, suave» (S, 22); Barlamón, «sonriente, cínico» (S, 23); in un determinato frangente, il capitano Castro si mostrerà «altivo y lleno de fuego patriótico» (S, 29), Ribera potrà irrompere «vehemente y triunfante» (S, 119). Non v'è dubbio che prima ancora che nel trattamento riservato ai quadri alti, in particolare Farnese, trattamento volto a smorzare i toni dell'*epos*, sia nella figura di Alonso García a concentrarsi l'innovazione più significativa di Sastre nell'ambito della caratterizzazione. Questo personaggio viene presentato in apertura come «delgadísimo, quijotesco» (S, 9), e potrà essere di volta in volta «derrengado y roto» (S, 48), assomigliare a «una macilenta y desmayada figura del Greco» (S, 50), o assumere un «aspecto fiero y deplorable» (S, 114). Come ha segnalato Serrano,[21] nella sua filiazione chisciottesca (e si noti, *en passant*, che in S, 123, il soldato Castro minimizzerà in un modo che viene definito «sanchopanzudo» la portata del malanno di Farnese), Alonso manifesta meglio di qualunque altra figura della *dramatis personae* la parentela con l'eroe «irrisorio» della tragedia complessa.[22] Già ne *El asalto de Mastrique*, al personaggio, possibile ricordo di un Alonso García Ramón realmente esistito, viene intimato di mantenere in allerta gli assediati per tutta la notte e sul far dell'alba di scagliarsi per primo contro le fila nemiche; la prima richiesta è storica, la seconda invenzione di Lope che Sastre conserva. Ora, è vero che l'ordine viene direttamente da Farnese, ma lo è altrettanto che Alonso vi ubbidisca senza batter ciglio, mettendo in serio pericolo la sua vita. Non mi pare casuale che colui che (stando alla rielaborazione teatrale lopiana) risulta uno dei principali artefici della presa di

21. V. Serrano, «De Lope de Vega a Alfonso Sastre», p. 249.

22. Al riguardo si veda in particolare A. Sastre, *La revolución y la crítica de la cultura*, Grijalbo, Barcelona, 1970, pp. 99-114; e, ancora, le parole dell'autore in F. Caudet, *Crónica de una marginación. Conversaciones con Alfonso Sastre*, Ediciones de la Torre, Madrid, 1984, p. 106. *Cf.* anche M. Ruggeri Marchetti (*Il teatro di Alfonso Sastre*, Bulzoni, Roma, 1975, pp. 261-262), M. de Paco («*La taberna fantástica*, tragedia compleja», ora in *Alfonso Sastre*, pp. 237-238) e C. Oliva («Alfonso Sastre en su tragedia compleja», in *Alfonso Sastre*, pp. 219-222).

Maastricht, dando il la all'assalto finale e sopravvivendo all'impresa disperata di farlo precedendo tutti gli altri, sia lo stesso personaggio che in apertura lamentava le storture della guerra e la miserrima condizione in cui versavano i non graduati. Al contrario, la sua peripezia, accompagnata a più riprese dalla celebrazione di Toledo, *patria chica* del milite (letterario), si direbbe un modo di esaltazione del valore e dello spirito di sacrificio di chi fa le guerre con la forza del proprio braccio (e, alla bisogna, persino con lo stomaco vuoto). Un aspetto che nella rielaborazione complessiva di Sastre passa in secondo piano, se non sotto silenzio.

Una valutazione della portata di questo nuovo orientamento si può dare solo dopo aver preso in considerazione il finale di *Asalto a una ciudad*, ovvero la scena ventunesima, quella in cui più macroscopici si fanno gli interventi di Sastre. Nella versione dell'autore contemporaneo, come in Lope, giunge infine al culmine il sacco della città e con esso l'intreccio amoroso che coinvolgeva vari personaggi; come in Lope, vengono ricomposte due coppie (Marcela e Alonso, Aynora e Figueroa). Con una prima differenza: in Sastre appare morto il tedesco Bisanzón, "dimenticato" nel finale dal Fénix, forse anche perché personaggio assolutamente secondario e usato in modo funzionale solo in punti determinati dell'atto iniziale e di quello conclusivo (e, piú che in qualità di *gracioso*, come invece è stato scritto, alla maniera di autentico *simple*). Con il cadavere del *tudesco* si materializzano le vittime oscure d'ogni conflitto (con un plurale suggerito dalla menzionata generalizzazione del titolo sastriano), mentre nella sua figura i toni risibili, a cui inizialmente si attiene lo stesso Sastre, si stemperano in quelli drammatici del pianto amaro in cui prorompe Aynora sul corpo inerte, con una marcata aggiustatura rispetto al testo di partenza.

E veniamo all'aneddoto conclusivo. In Lope, è quello dell'ingresso trionfale di Farnese a Maastricht, storicamente avvenuto il 28 luglio 1579, circa un mese dopo la presa della città, e nell'opera fatto immediatamente seguire alla sua conquista. In entrambe le versioni l'intervento del Capitano generale mette un freno al sacrilego e indiscriminato sacco; ma se il testo di Lope si chiude sull'immagine della *pietas* dell'eroe trionfante, in Sastre si ricorre a un procedimento deliberatamente reiterato in una ampia parte della sua produzione, l'anacronismo,[23] per minare l'ordine così ristabilito. I soldati spagnoli, che hanno già coperto i loro stracci con il frutto del saccheggio, compongono infatti una scena visualmente assai prossima a *La rendición de Breda*, quadro realizzato da Velázquez tra il 1634 e l'aprile del 1635 per il Salón de Reinos del Retiro e attualmente conservato presso il Museo del Prado; così facendo, Sastre opera una sovrapposizione tra le vicende drammatizzate e quelle d'un altro celebre (e celebrato) fatto d'armi che ebbe luogo nel 1625 nelle Fiandre, esse stesse rielaborate a pochi anni di distanza in un'altra pièce di ispirazione bellica,

23. Basti pensare, ad esempio, al risuonare di inni nazisti in *La sangre y la ceniza*, agli echi delle parole di Che Guevara negli interventi di Teógenes in *Crónicas romanas* o, tra gli altri aspetti, alla cosiddetta «escena del sofá» nella sua *Celestina*.

*El sitio de Breda*, di Calderón, a sua volta debitrice dell'opera lopiana.[24] Tale nesso fu forse nuovamente suggerito al drammaturgo contemporaneo dalla lettura di Valbuena Prat, il quale nel suo volume collegava, mediante la figura di Lope de Figueroa, *El sitio de Breda* a *El asalto de Mastrique* e, si badi bene, il testo calderoniano al quadro del pittore sivigliano,[25] a cui alludeva con l'altro titolo —*Las Lanzas*— con cui è conosciuto (impropriamente, visto che nel quadro sono raffigurate delle picche, non delle lance).

Ma c'è di piú. La parte conclusiva dell'indicazione di scena con cui si chiude l'opera di Sastre recita: «*alguien, de pronto, empuja o pisa a otro del bando contrario... y todo lo que se sigue es la destrucción violenta —cuchilladas, puñetazos, palabrotas— del cuadro de Velázquez. Es decir, recordando una gran batalla anterior, "se arma la de San Quintín"*». Si tratta di un finale *esperpéntico*, con pronunciate venature grottesche ed effetto di distanziamento, un finale in cui l'arte non solo non riesce a ricomporre la violenza, ma ne risulta persino travolta. Non a caso uno dei motivi tematici del quadro di Velázquez era la magnanimità dei vincitori verso i vinti, una delle sue chiavi formali l'armonia e l'equilibrio. Con la soluzione adottata, parrebbe che Sastre si sia spinto verso quella fusione di elementi tragici e comici (combinando solennità e degradazione dissacrante) di cui in talune sue pagine critiche lamentava la separazione nel teatro classico.[26]

Quel che appare certo è come, mediante cambiamenti e innovazioni quantitativamente non rilevantissimi, l'autore moderno abbia operato una rilettura piuttosto originale del testo di partenza. E tuttavia mi pare opportuno mettere a fuoco un aspetto su cui forse finora non si è insistito in modo adeguato. La lettura di Sastre, pienamente legittima e decisamente "attualizzante", finisce per esaltare quegli aspetti di discordanza rispetto ai toni epici, agli intendimenti elevati, alla celebrazione dell'impresa bellica che nel testo barocco sono presenti seppur diluiti entro un alveo che non fa che confermare giustappunto l'avvento finale di tali valori, al di là degli ostacoli affrontati per tradurli di nuovo in

24. *Cf.* in particolare S. A. Vosters, «Lope y Calderón, Vázquez y Hugo, Maastricht y Breda», *Revista de Literatura*, XXIV, 47-48 (1963), pp. 127-136; e la comparazione tra le due opere, che conduce a rimarcare precise differenze nella rispettive concezioni della *virtus* militare, realizzata da J. Whicker, «*La caballería bajo fuego*: la representación de la virtud militar española en *El asalto de Mastrique* de Lope y *El sitio de Breda* de Calderón», in *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, Reichenberger, Kassel, 2002, II, pp. 411-423.

25. *Cf.* rispettivamente *Historia del teatro*, cit., p. 76 e p. 311. Sulla fortuna, anche letteraria, del quadro, si veda S. A. Vosters, *La rendición de Breda en la literatura y el arte de España*, Tamesis, London, 1974.

26. In *La revolución y la crítica de la cultura*, p. 105, sostiene l'autore: «el personaje trágico complejo [...] no es el personaje de la tragicomedia: en la que, si se trata de la tragicomedia clásica, hay alternación y no articulación de los elementos trágicos (identificantes) y cómicos (distanciadores).» E nella nota 1 che precede *La sangre y la ceniza* (Cátedra, Madrid, 1979, p. 139) aveva scritto a proposito del testo in questione: «... trato hoy de constituir lo que llamo irónicamente una tragicomedia, y creo que es, en verdad, una tragedia verdadera. El elemento esperpéntico no queda, en esta obra, incrustado o incorporado, sino "disuelto", en ella —con una intención distanciadora, demixtificadora—.»

realtà.[27] Non può essere casuale, lo ribadisco, che in Lope sia Alonso García, così critico verso la professione del militare, a contribuire alla realizzazione della *hazaña* conclusiva. Gli studi sul teatro barocco dell'ultimo quarto di secolo hanno giustamente portato a sfumare, e in più di un aspetto, il presunto monolitismo ideologico di impronta conservatrice con il quale si era creduto di poter comodamente etichettare *tout court* l'ingente produzione aurea;[28] e in tal senso la riflessione si è giovata anche del contributo di lucide voci provenienti dallo stesso ambito teatrale.[29] Tutto questo, però, difficilmente può sovvertire il messaggio profondo insito in una tragicommedia *de hechos famosos* come quella qui presa in esame. In essa Lope ha la sensibilità teatrale di corroborare la Storia con i fatti minuti, integrando la visione del conflitto anche con uno sguardo dal basso. Ma la difesa delle ragioni dinastiche o religiose dello scontro, la rivendicazione della missione monarchica, le preoccupazioni territoriali non potevano rimanere estranee al suo orizzonte ideologico. A maggior ragione in anni, come il 1603 o il 1604 (se effettivamente a questo periodo risale l'opera), in cui il conflitto nei Paesi Bassi si riaccendeva e altri assedi occorreva portare a compimento. L'antimilitarismo e l'orientamento demistificatore verso gli eserciti impegnati nelle Fiandre paiono dunque più nello sguardo di Sastre che nell'oggetto a cui lo rivolge e dal quale prende le mosse il suo lavoro. Depositandosi nella sua versione, questi valori ci restituiscono un testo in larga misura antico ma sostanzialmente rinnovato.

27. Proficua la lectura di Whicker, «La caballería bajo fuego», p. 422, che vi riscontra «la preservación o la restauración de un concepto tradicional de la virtud militar española frente a las condiciones adversas de la guerra moderna».

28. Una acuta disamina ora in J. Oleza, «El teatro clásico español: metamorfosis de la historia», in *Diablotexto*, 6 (2002), pp. 127-164.

29. *Cf.* ad esempio J. Sanchis Sinisterra, «La condición marginal del teatro en el Siglo de Oro», in *Primer acto*, 186, octubre-noviembre de 1980, pp. 73-87, poi in J. Sanchis Sinisterra, *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*, ed. M. Aznar Soler, Ñaque, Ciudad Real, 2002, pp. 153-169, da cui cito. Sul potere potenzialmente eversivo del gesto basterebbe, nel nostro caso, sottolineare la maggiore carica erotica trasmessa da Sastre ad alcuni movimenti di Alonso (in S, 134, accarezza un seno di Marcela) o di Figueroa (il quale in un determinato momento esce di scena abbracciando Aynora: S, 69).