

*Ad Emma e Silvia,
il mio sole e la mia luna*



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DI STUDI LINGUISTICI E LETTERARI

CORSO DI LAUREA IN LINGUE, LETTERATURE

E MEDIAZIONE CULTURALE

**El gran duque de Moscovia y emperador perseguido:
l'interdipendenza tra Spagna e Russia
nel dramma di Lope de Vega**

Relatore: prof. Cara Giovanni

Laureanda: Lazzaro Anna

Matricola n° 2045266

ANNO ACCADEMICO 2023-2024

ABSTRACT

El gran duque de Moscovia y emperador perseguido è una commedia teatrale composta da Lope de Vega che, rispetto ad altre opere del drammaturgo, non ha ricevuto un'attenzione critica significativa. Questo studio si propone di indagare le ragioni alla base della rappresentazione di quest'opera nei teatri spagnoli, analizzando il contesto storico, culturale e politico della Russia del XVII secolo. La complessa trama ruota attorno alla figura del principe Demetrio e alle sue peripezie per riconquistare il trono di Moscovia. L'opera di Lope de Vega sembra inoltre riflettere tematiche pertinenti alla realtà spagnola contemporanea, in particolare la questione del mito del ritorno del re, analoga alla figura di Demetrio. Inoltre, il confronto con Calderón de la Barca mette in luce come entrambi i drammaturghi del Siglo de Oro impiegino ambientazioni straniere per esplorare problematiche politiche, sociali e metafisiche.

SOMMARIO

INTRODUZIONE	1
CAPITOLO 1	5
1.1 Lope de Vega e la rivoluzione del teatro	5
1.2 El gran duque de Moscovia y emperador perseguido: riassunto.	8
1.3 I rapporti tra Russia e Spagna nel corso della storia.	13
CAPITOLO 2	16
2.1 El gran duque de Moscovia y emperador perseguido: analisi.	16
CAPITOLO 3	33
3.1 La vida es sueño, Calderon de la Barca	33
3.2 La vida es sueño, trama.	33
3.3 La vida es sueño, analisi	36
BIBLIOGRAFIA.....	42
RINGRAZIAMENTI.....	44

INTRODUZIONE

El gran duque de Moscovia y emperador perseguido es una comedia teatral escrita por Lope de Vega que no ha recibido una atención mediática particular, ni un análisis exhaustivo en comparación con otras obras del dramaturgo. Los estudios realizados sobre esta obra se han centrado principalmente en establecer la fecha de redacción; hasta la fecha se considera que fue compuesta en 1605.

Este trabajo, sin embargo, pretende profundizar más, sumergiéndose bajo la superficie formal de la obra y analizando las razones por las cuales Félix Lope de Vega decidió presentar y poner en escena la obra en los corrales españoles.

La comedia relata las vicisitudes del príncipe Demetrio, sucesor y heredero al trono de Moscovia. Tras el asesinato de Juan, hijo del zar Basilio, a manos de su propio padre, quien posteriormente va a morir de dolor por el crimen cometido. Ascende al poder Teodoro, el segundo hijo, incapaz de gobernar y gestionar el gran reino asignado. Para apoyarlo y después reemplazarlo, su cuñado Boris Godunov, un tirano mezquino, ordena el asesinato de Demetrio, hijo de Juan, sobrino de Basilio y único obstáculo en su camino hacia el control total del país. Sin embargo, el joven sobrevive, se convierte en un hombre sano y fuerte, aunque permanece oculto viviendo una vida humilde, ya que toda Moscovia, incluido el déspota, lo cree muerto. Tras una serie de vicisitudes, Demetrio llega a la corte del rey de Polonia, quien, conmovido por su historia y reconociendo en él la majestuosidad de un príncipe a pesar de sus ropas andrajosas, promete ayudarlo con todos los medios a su disposición. Se forma un ejército compuesto por los hombres del rey, comandados por Demetrio, que enfrentan con determinación a los soldados de Boris, quien ya había descubierto la verdad sobre la supervivencia del joven. El príncipe logra matar al tirano y la noticia de su retorno se difunde por toda Moscovia. Idolatrado, Demetrio es colocado en el trono de Moscovia, su legítimo lugar.

Como se describe en el desarrollo de esta tesis, la trama de la comedia es muy compleja, con numerosos personajes positivos y otros tantos negativos. El contexto es la Rusia del

siglo XVII, con un legado histórico, cultural, político y social que la distancia considerablemente de los países europeos occidentales, especialmente de España. La falta de intereses comunes, puntos de encuentro y doctrinas religiosas diferentes hacen que el trabajo del dramaturgo sea extremadamente difícil, especialmente considerando su necesidad de describir la realidad y adherirse a ella lo más posible. Sorprende, por lo tanto, encontrar una de sus comedias ambientada en una parte de Europa tan diferente de su patria. Es curioso notar, sin embargo, que casi un tercio de la producción dramática de Félix Lope de Vega se centra en temas extranjeros, como es el caso de la obra analizada que se ambienta en Moscovia.

Pero, ¿cuáles son entonces las motivaciones que llevaron a quien deseaba toda su vida ser el Cronista de Su Majestad, es decir, servir y relatar la grandeza de los reyes católicos, a orientarse hacia otros horizontes? El mundo exterior, para Lope, no constituía solo un escenario, sino un lienzo en el que pintar las vicisitudes humanas y sociales que ocupaban su realidad inmediata, siempre orientándose hacia su España y reflejando las tensiones y desafíos de su tiempo.

Además, las motivaciones adicionales que guiaron al dramaturgo durante la redacción de la obra probablemente tienen implicaciones políticas, aunque no podemos afirmarlo con certeza. La obra, a primera vista, parece ser una exposición sobre la cuestión de los Falsos Demetrios, que marcó la Rusia del siglo XVII, dando lugar a revueltas populares, herederos ilegítimos al trono y vacíos de poder. No obstante, no se puede ignorar la sensación de que el dramaturgo pudo haber intencionadamente rectificado la historia real acaecida en Rusia, tal vez para discutir un tema mucho más cercano a la realidad española de lo que Lope quisiera hacernos creer. Se trata del mito, originario en Portugal y difundido también en España, sobre las profecías del regreso del rey mítico, el rey de Portugal, Sebastián I, El Deseado. Es igualmente crucial subrayar que Lope de Vega no podía cuestionar la existencia del verdadero rey Sebastián, ya que ello habría socavado la legitimidad de la Monarquía Católica en Portugal, una circunstancia inaceptable para un ferviente partidario de los reyes católicos, como se evidencia en su corpus artístico. Los eventos portugueses posteriores a la caída de Sebastián no escaparon a la atención del dramaturgo, quien, para preservar su integridad como súbdito leal, probablemente

eligió transponer tales eventos al contexto del zar Boris Godunov, el sobrino Demetrio y los más de 40 personajes que componen *El gran duque de Moscovia y emperador perseguido*.

En conclusión, Lope de Vega, a lo largo del drama, identifica a Demetrio como el legítimo zar, el preciado rey mítico que debe suceder al trono, el que tiene derecho al poder y debe expulsar al usurpador tiránico. Nunca insinúa en el lector la duda de que Demetrio no sea quien dice ser, mostrando que tanto las realidades latinas como eslava estaban enfrentando temas internos similares, resolubles solo a través de la aplicación de determinados valores morales de lealtad, monarquía y tradición.

Paralelamente, otro magnífico autor del Siglo de Oro, Pedro Calderón de la Barca, inserta en su obra más conocida, analizada y estudiada, un trasfondo diversamente hispánico: Polonia y, nuevamente, Moscovia.

El dramaturgo tomó como punto de partida el caso de un príncipe, prisionero en una torre desde su nacimiento, para tratar en profundidad el tema de la libre elección y el ejercicio de la voluntad en el ser humano. Este príncipe es Segismundo, protagonista de la famosa obra *La vida es sueño*. Su situación extrema plantea una pregunta retórica fundamental: ¿es posible que un individuo, en estas circunstancias extremas a las que lo ha sometido el destino, pueda alcanzar una armonía espiritual suficiente para manifestar y ejercer libremente su voluntad?

La respuesta a esta hipótesis paradójica, según Calderón, es que el hombre tiene oportunidades incluso en los casos más difíciles. Segismundo se convierte en un símbolo de esta lucha interior, ilustrando el conflicto entre impulsos y virtudes. Aunque el hombre puede errar por ignorancia, una vez conocida la virtud, persiste en ella, demostrando la capacidad de crecimiento y transformación interior. Segismundo lleva consigo el delito de nacer y la culpa de vivir: su propia existencia se percibe como un crimen. Frente a la necesidad de vivir, el hombre solo puede tratar de arreglárselas, sabiendo que no posee las herramientas para alcanzar el bien absoluto.

La vida es sueño gira, por tanto, en torno a un problema metafísico, dentro de los órdenes neoplatónicos. Calderón utiliza el personaje de Segismundo para explorar conceptos filosóficos profundos, como la naturaleza de la realidad y la ilusión, la libertad

de elección y la posibilidad de redención. La obra se mueve entre el sueño y la vigilia, entre el destino y el libre albedrío, cuestionando nuestras percepciones y creencias. Además, el drama se enriquece con una reflexión sobre la condición humana, la moralidad y el significado de la vida. A través del recorrido de Segismundo, el público es invitado a reflexionar sobre su propia existencia, los límites impuestos por las circunstancias y la capacidad de trascenderlos mediante el conocimiento y la virtud, ofreciendo una poderosa herramienta introspectiva para el público maduro de los coliseos.

Polonia y Moscovia para Calderón son, por tanto, tierras de fantasía, lugares donde pueden ocurrir vicisitudes extraordinarias e inverosímiles, para analizar los dilemas humanos y metafísicos de los personajes, permitiendo al autor explorar estos temas sin hacer referencias directas a una España engañosamente impecable.

En conclusión, los dos espléndidos autores del Siglo de Oro logran magistralmente ambientar las obras aquí analizadas fuera de España, aunque con objetivos e intenciones totalmente diferentes. En Lope vemos una Moscovia, con algunos eventos y personajes correspondientes a la realidad histórica, y cuestiones sociales y políticas que tienen como fin último la adaptación y comparación con contextos mucho más cercanos a su patria de lo que parece a primera vista. En este sentido, la interdependencia entre Rusia y España, o más específicamente la cuestión portuguesa, es la esencia primordial del drama. En Calderón, sin embargo, Moscovia y Polonia se investigan desde una perspectiva casi de cuento de hadas, en el sentido amplio del término, del dramaturgo, a quien le interesa debatir sobre el problema y las cuestiones metafísicas del poder.

CAPITOLO 1

1.1 Lope de Vega e la rivoluzione del teatro

Il presente elaborato è frutto di una ricerca in merito alla commedia *El gran duque de Moscovia y emperador perseguido* del grande artista spagnolo Lope de Vega.

Félix Lope de Vega y Carpio nasce a Madrid nel 1562 e muore nel 1635 sempre nella sua città. Egli è stato uno scrittore, poeta e drammaturgo del periodo barocco spagnolo.

È proprio Lope de Vega che, durante la maggior parte della sua vita, adotta il ruolo di grande uomo di teatro, cercando di fare suo ciò che vede attorno a sé e dando indicazioni tecnico-teoriche per migliorare i *corrales*.

Nel 1609 scrive un trattato teorico sul *corral*, *El arte nuevo de hacer comedias*, una guida per uomini che, come lui, vogliono fare e scrivere teatro. Questo trattato è di fondamentale importanza perché contribuisce a rivelare la portata del fenomeno teatrale che in questo periodo si diffonde. Il drammaturgo dà delle indicazioni su come deve essere organizzato il teatro dei *corrales* affinché funzioni, con regole che devono valere per tutti, sia per lui che per gli artigiani del teatro.

Fin dal nascere del *corral* però, c'è una costante della dislocazione del pubblico. Il nobile ha già il posto assegnato nelle parti alte del *corral*, ha a disposizione le balconate o il loggione, nel quale spesso poteva essere presente anche il re. Nella platea si trova la parte povera della gente, come contadini, picari, artigiani. Vicino all'entrata del patio vengono messe *las gradas*, dove stavano i borghesi. I poveri nelle prime file erano i più rumorosi e più esigenti e si chiamavano *mosqueteros*. Era considerato un pubblico temuto, pericoloso ma anche molto esigente. Dunque, una compagnia che riusciva a farli appassionare doveva per forza essere una compagnia di alto livello.

Il *corral* è quindi la fotografia della società spagnola dell'epoca, con quelli che contano, i nobili, in alto, con la visuale migliore e piano piano a scendere fino ad arrivare ai più poveri, stretti e schiacciati nella platea.

Il fatto più curioso però è che le rappresentazioni teatrali riuscivano ad intrattenere qualsiasi tipo di pubblico, non erano riservate solo agli esponenti più in vista della società. È anche da sottolineare però che non sempre i *mosqueteros* erano in grado di comprendere bene tutti i significati e messaggi nascosti dietro le commedie teatrali, soprattutto quelle di Lope di Vega.

Il drammaturgo, l'uomo del *corral* per eccellenza, vuole avvicinare il teatro alla realtà: il *corral* risponde perfettamente a questo obiettivo, in quanto apprezzato da tutti i tipi di pubblico, a cui Lope sapientemente si rivolge.

Con la commedia *Fuenteovejuna* accontenta il pubblico del teatro basso, facendolo divertire e inscenando personaggi buoni e positivi; ma allo stesso tempo dà un avvertimento al pubblico che nel teatro occupava gli spazi superiori, raccomandando subliminalmente di lasciare intatta la struttura del *corral* così com'è anche nella vita.

Lope sta parlando contemporaneamente ad entrambe le zone del *corral*, mandando un messaggio iper filomonarchico contro l'aristocrazia che cerca di emanciparsi, ribellandosi al potere del re; e dicendo implicitamente alla parte bassa di stare nella loro zona, nelle loro abitudini e stile di vita misero, senza cercare un affrancamento.

Lope dà delle indicazioni su come deve essere organizzato il teatro dei *corral*, offrendo delle regole precise per riuscire a realizzare i drammi che sono arrivati fin ad oggi e ancora vengono studiati.

Per Lope l'opera non può esistere senza il pubblico, in quanto il teatro è una forma così comunicativa e speciale che vive solo quando c'è la rappresentazione. Essendo così importante questo ruolo del pubblico, il teatro deve essere il più possibile naturale, deve raccontare gli avvenimenti della vita quotidiana fungendo da specchio dell'esperienza.

Poiché il teatro deve essere aderente alla natura, è necessario seguire la mescolanza dei registri. Un personaggio basso può utilizzare un registro che nella tradizione appartiene a personaggi alti se necessario al fine della narrazione.

Lope de Vega propone una riduzione dei teatri a tre giornate perché capisce che il teatro può funzionare solo se si riduce il tempo e si rende la produzione teatrale più diretta, senza lunghi monologhi. Viene ridotta quindi da cinque a tre atti in tre giornate che raccontino con scene esemplificative lo sviluppo di una vicenda.

Da quest'ultimo punto deriva la cancellazione, la dissuasione ad adoperare le unità aristoteliche di spazio, tempo e azione. In questo modo egli rompe completamente con la tradizione teatrale aristotelica, cambiando tutto lo scheletro del dramma.

L'unità di tempo, secondo cui un dramma teatrale deve svilupparsi senza interruzioni, fingendo un'unità temporale continuativa, senza flashback, flashforwards o intreccio narrativo, è stata mantenuta per secoli nel teatro. Secondo il punto di vista del drammaturgo invece, per raccontare bene una vicenda sono necessari degli sbalzi temporali, oltre che essere più divertenti e accattivanti per il pubblico, che viene catturato dalla trama. I salti temporali devono essere però raccolti all'interno delle tre giornate del dramma.

L'unità di luogo prevedeva l'unicità della scena: durante tutta la narrazione della vicenda lo spettatore non si trovava mai davanti a più di due scenari. Questa unità non è aderente alla realtà, in quanto è impensabile che tutto accada in un unico luogo, la trama si ingarbuglia tra città, castelli, strade, boschi e locande. È quindi preferibile per lo spettatore vedere il cambio dello scenario e dei fondali, anche se è in tal modo viene messo in rilievo l'aspetto scenico del teatro. Secondo Lope, la scena non solo può, ma deve cambiare.

L'unità di azione infine, prevedeva un asse, un fatto, un'azione per l'appunto, attorno alla quale veniva svolta la vicenda. La prospettiva innovativa di Lope richiede invece anche altre azioni secondarie da legare alla principale al fine di una migliore rappresentazione dell'opera.

Altro dovere essenziale per il drammaturgo è non lasciare mai la scena vuota, per evitare la perdita dell'attenzione da parte dello spettatore. Se è assolutamente necessario, bisogna creare un escamotage, inserendo il buffone, il *gracioso* che può essere usato (anche nelle tragedie) come servitore del padrone. Egli è utilissimo per riempire i vuoti scenici, si avvicina e si rivolge al pubblico pronunciando le sue battute comiche facendo riferimento alla scena. Ci deve essere un perfetto meccanismo sincronico affinché il pubblico non si trovi mai di fronte al vuoto.

Egli insiste infine sulla polimetria: nelle varie opere non ci deve essere sempre lo stesso metro, anzi la metrica deve cambiare il più possibile perché questo crea continua tensione e ascolto. Lope vuole la leggerezza e il movimento con il divertimento, una battuta che insegue un'altra battuta senza pause.

Come afferma Eugenia Smokti in *El mundo ruso en una comedia de Lope de Vega: la manipulación literaria*, è curioso notare come novanta tra le quattrocento commedie del drammaturgo che sono giunte fino a noi, sono concentrate sulla tematica straniera, al di fuori della sua amata Spagna: Polonia, Ungheria, Nord Africa, Italia e la Moscovia, di cui tratteremo.

El gran duque de Moscovia y emperador perseguido è una commedia teatrale scritta da Lope de Vega che non ha ricevuto una particolare attenzione mediatica, o a livello di studio, rispetto alle altre opere del drammaturgo. Gli studi che sono stati fatti su quest'opera sono prevalentemente concentrati sullo stabilire la data di redazione dell'opera; ad oggi si considera come data di composizione il 1605.

1.2 *El gran duque de Moscovia y emperador perseguido*: riassunto.

PRIMO ATTO. La commedia si apre con Basilio, duca della Moscovia, e il principe Teodoro, suo figlio primogenito. Già dall'inizio possiamo vedere il duca che sfoga tutta

la sua ira sul figlio, è molto offensivo nei suoi confronti, non lo apprezza e non lo vede come adatto ad essere il suo erede. Dal momento in cui è nato alla giovinezza, Teodoro è sempre stato considerato come un uomo dotato di grande intelletto, che avrebbe portato ad una grande bontà, virtù, giustizia e quindi un buon governo, un erede ideale. Il secondogenito Juan però, geloso e accecato dalla luce del fratello, decide quindi di avvelenarlo con delle erbe che gli fanno perdere completamente la ragione. Teodoro diventa quindi incapace di regnare, perde la stima e la fiducia di suo padre e dei suoi vassalli, alternando momenti lucidi a momenti che spengono la maestà di un principe nobile e sano di mente. Basilio vorrebbe dare quindi tutti i suoi territori, appezzamenti e ducati a Juan, da sempre il prediletto del padre. Demetrio, bambino di 12 anni, figlio di Teodoro e quindi nipote di Basilio, cerca di mediare e di trovare una soluzione al conflitto che il duca ha con il principe Teodoro, cercando di far ragionare anche il padre dicendogli che “La virtù in questa età è una breve saggezza”. Quando Lamberto, Augusto e Conrado, cavalieri, escono di scena, entra in gioco Cristina, moglie di Teodoro e madre di Demetrio. La principessa, quando rimane sola con il figlio, gli confida tutta la verità su Teodoro, l'avvelenamento, Juan e i vassalli e dice al figlio che da quel momento il duca Basilio ha cominciato ad odiare non solo Teodoro ma anche lei e Demetrio stesso. Cristina gli dice di stare attento perché ha molti nemici e lei ha paura di perderlo. Per questo motivo la principessa decide di affidarlo a Lamberto, un nobile cavaliere fidato che lo porterà lontano da palazzo e lo farà crescere con sua moglie come madre e con suo figlio come fratello. Oltre che dal duca Basilio e dalla corte, Teodoro e la moglie non sono amati nemmeno da Isabela, moglie di Juan. Isabela e Cristina hanno una discussione in quanto Cristina le dice che i figli che ha con Juan non sono veramente figli suoi, infatti sono figli del cavaliere Rodolfo, al quale Isabela dice di non essere indifferente, anzi ne è innamorata. Il duca Basilio coglie Isabela e Rodolfo sul fatto, arrabbiandosi tremendamente con la nuora, al punto di tirarle uno schiaffo. Juan arriva poco dopo e, compreso l'accaduto, attacca verbalmente il padre, in quanto non poteva permettersi di toccare il viso di quella ragazza che per lui era il suo paradiso. Basilio innervosendosi, dicendo che stava proteggendo e difendendo l'onore del figlio, lo colpisce con il suo scettro al collo, provocando però la morte di Juan. Il duca Basilio

muore dalla sofferenza causata dall'aver ucciso il suo figlio prediletto, e Boris, fratello di Cristina decide di voler sfruttare la situazione a suo vantaggio. A differenza di Teodoro, incapace di governare ma costretto a salire al trono, Boris è invece un uomo dotato di grande intelletto, furbo e calcolatore. L'unico intoppo sul suo cammino per poter essere il regnante a tutti gli effetti, era suo nipote Demetrio, diretto discendente dopo Teodoro. Ordina quindi a Rodolfo di ucciderlo, e in cambio gli promette la donna di cui era innamorato, Isabela. Rufino, cavaliere di corte, sente il piano che Boris sta tramando e ordinando, quindi corre al palazzo in cui era Lamberto, che stava proteggendo Demetrio, avvertendolo di ciò. Appena arrivano Rodolfo e i suoi scagnozzi e chiedono a Lamberto dov'è Demetrio, lui risponde che sta dormendo, indicando il letto di suo figlio Cesar, dando una prova di lealtà e fedeltà immensa alla famiglia di Cristina. Il bambino viene quindi ucciso, emettendo il suo ultimo respiro nel sonno, mentre Rufino e Lamberto prendono Demetrio e lo portano via con sé.

SECONDO ATTO. Boris diventa quindi un feroce tiranno a capo della Moscovia, ormai convinto del fatto che Demetrio sia stato ucciso per mano di Rodolfo; nel frattempo invece, il giovane è cresciuto, diventando bello e forte. Lamberto riferisce a Demetrio che Teodoro è morto e che Cristina è diventata suora, anche se è molto più accreditata l'ipotesi che sia stata uccisa. Gli dice inoltre che l'ha amato e protetto come un figlio per tutta la sua vita e che è giusto che lui ritorni in Moscovia e riprenda ciò che è suo, il regno e l'alloro di cui Boris si sta adornando da dieci anni. Dopo questo monologo, spira. Dopo la morte di Lamberto, Demetrio è ancora più spaventato, dice che la sua speranza se n'è andata con lui, ha perso il suo punto di riferimento, e sa che se dovesse dire che è vivo ed è l'erede, per lui sarebbe morte certa. Così insieme a Rufino decide di entrare in un monastero e fingersi frate per nascondersi. Frattanto a Orofrisa, la moglie di Boris, arrivano voci del popolo che le dicono che Demetrio è ancora vivo, anche se il duca crede sia un modo per istigare il popolo della Moscovia ad un'insurrezione contro il suo tiranno. Demetrio e Rufino nel monastero vivono da frati, il principe spazza e lava, fa una vita ignobile rispetto a quello che è il suo status, ma è profondamente spaventato e rassegnato davanti allo zio Boris che prende sempre più potere con la forza, ciò che dovrebbe essere suo di diritto. Sorprendentemente il duca di Moscovia stesso fa visita,

assieme alla sua famiglia, al monastero dov'è nascosto Demetrio, viene accolto dal maestro dei novizi del monastero che lo acclama ed è onorato che sia venuto a visitare proprio il loro. Il granduca dopo poco nota Demetrio, dicendo al maestro che mostra i segni di un uomo nobile e che assomiglia molto al ritratto di suo nipote. In disparte quindi ordina al priore di uccidere quel novizio, in quanto appunto si era sparsa la voce che Demetrio fosse vivo e lui vi ci assomigliava fin troppo, anche se diceva di essere umile, figlio di schiavi e di chiamarsi Bernardino. Appena Rufino e Demetrio capiscono quali sono le loro intenzioni, si spogliano delle loro vesti da novizi e scappano dal monastero. Rodolfo e le guardie cercano però di inseguirli, volti ad ucciderli una volta per tutte. Rufino e Demetrio si fingono due mietitori, si fermano da Belardo, Febo e Lucinda perché vogliono mettere qualcosa sotto i denti. Sul cammino dei cinque vediamo il fortuito incontro con il Conte Palatino, sua figlia Margherita e il duca d'Arnies intenti in una battuta di caccia. Demetrio vuole cercare di sfruttare la situazione a suo vantaggio, sapendo che il Conte Palatino è amico del gran re di Polonia, quindi vuole seguirlo per servirlo e per sperare di riuscire a parlare con il re, chiedendogli aiuto. Assieme al compagno Rufino riesce nel suo intento, e i due si introducono nel palazzo lavorando come cuochi nella cucina. Sentendo due signorotti parlare, Demetrio si avvicina, ci parla e scopre che la voce che il principe è vivo sta cominciando a circolare, spargendosi in tutto il regno della Moscovia. Così il principe è preoccupato e comincia a fare un monologo a voce alta, chiedendosi come farà a dire che è lui è Demetrio ed è vivo e come farà a riprendersi il suo regno. Margherita però, figlia del Conte Palatino, lo sente ed è sorpresa. All'inizio lui fa finta di essere pazzo, di aver detto quelle fesserie per gioco, ma Margherita sa che non era quella la verità. Demetrio, innamoratosi di lei già dal primo giorno nel bosco, le promette che se fosse riuscito a riconquistare il suo regno, lei sarebbe diventata sua moglie, ma che per farlo avrebbe avuto bisogno del suo aiuto.

TERZO ATTO. Il terzo atto si apre con il re di Polonia e il conte Palatino che gli riferisce che il principe perduto Demetrio in realtà è ancora vivo e ha lavorato nella sua cucina. Dopo la notizia il re è senza parole e stenta a crederci, ma il conte gli assicura che deve essere proprio lui, dalla maestosità anche in abiti stracciati, come se fosse in diamante incastonato nel piombo. Il re decide quindi di ricevere Demetrio e Rufino e il principe

comincia a raccontargli tutta la sua storia. Il re ascoltandolo si emoziona e decide di volerlo aiutare con tutti i mezzi possibili. Nel frattempo, arriva una lettera al Granduca nella quale viene riferito che Demetrio è vivo ed è in Polonia, con alle sue spalle cinquantamila uomini pronti a combattere con lui. Boris decide quindi di contattare l'imperatore, il papa e i governanti di Boemia e Ungheria per chiedere di stare dalla sua parte e non appoggiare l'insurrezione di Demetrio, promettendo un premio a chi gli darà la morte. Demetrio, Rufino, il conte Palatino, il re di Polonia e il loro esercito sono pronti a scendere in battaglia, sfoggiando una bandiera con un Sole raffigurato al centro. Improvvisamente però il re viene contattato dal duca di Arnies, dicendogli che Rodolfo, nelle vesti di ambasciatore del granduca, aveva bisogno di riferirgli delle nuove. Rodolfo incolpa il re di Polonia di aver creduto ad un imbroglione e di stare aiutando un farabutto che vuole prendere il posto del granduca Boris. Inoltre il cavaliere gli dice che se fosse andato avanti in questa crociata tutti gli amici del granduca si sarebbero messi contro di lui, non avrebbe più avuto più l'appoggio del papa e dell'imperatore. Il re, anche se aveva promesso al conte Palatino di aiutarlo, decide quindi di ritirarsi e di far indietreggiare i suoi soldati. Mentre Demetrio e Rufino sono nella foresta per attaccare vengono avvicinati da Eliano e Finea, due ragazzi all'apparenza innocui, fino a quando la ragazza non gli riferisce che sono stati mandati da Boris per ucciderlo: lei avrebbe dovuto sedurlo e Eliano ucciderlo. Dopo poco arriva anche Rodolfo con un comunicato del re di Polonia, che riferisce al conte Palatino e a tutti coloro che stanno aiutando Demetrio che è un imbroglione che vuole solo arrivare a rubare il posto del granduca, che non gli spetta. Il conte decide comunque di rimanere accanto a Demetrio e aiutarlo nella sua impresa, cacciando Rodolfo, che però ha riconosciuto che il ragazzo è davvero il principe perduto e ora vuole urlarlo a gran voce. Anche se l'esercito di Demetrio ha solo ventimila uomini a causa della ritirata del re, decidono comunque di mettere in gioco la loro vita e combattere contro i centomila di Boris. L'esercito del principe, spinto dalla forza di volontà, riesce a contrastare l'esercito del duca e Demetrio lo pugnala finalmente a morte. Frattanto si è sparsa la voce in tutta la Moscovia che il principe è vivo ed è tornato, quindi Demetrio viene idolatrato, amato e messo subito al trono della Moscovia, nel posto che gli è sempre spettato e gli è stato rubato. La commedia si

conclude infine con Demetrio, ormai Granduca, che decide di sposare Margherita, Rufino che sposa la dama Lisena, Rodolfo che viene perdonato perché è grazie a lui che è arrivata la notizia del principe vivo e della sua grandezza a tutte le orecchie della Moscovia.

1.3 I rapporti tra Russia e Spagna nel corso della storia.

I primi contatti diplomatici tra la Russia e la Spagna risalgono al XV secolo, quando il re di Spagna, Filippo I, inviò un messaggio al gran principe Ivan III nel tentativo di liberare dei prigionieri spagnoli detenuti sotto il suo potere. Nel frattempo, le grandi potenze europee che avevano da sempre esercitato il loro dominio nel Mediterraneo, iniziarono a mostrare interesse per l'apertura di negoziati commerciali con la Russia. Quest'ultimi presero avvio nel 1645, grazie all'iniziativa dello zar Aleksey Mikhailovich, il quale comprendeva l'importanza di espandere gli interessi russi in Europa e in parte dell'Asia.

I contatti mantenuti tra le due grandi potenze sono dovuti stati voluti e mantenuti principalmente dall'imperatore Carlo V di Spagna e il re di Moscovia Basilio III, proseguiti successivamente dallo zar Ivan IV.

Comincia poi l'era dello zar, poi proclamatosi imperatore, Pietro il Grande, che il 27 maggio del 1703 fonda la città di Pietroburgo aprendo così una vera e propria finestra sull'Europa (Algarotti). Le riforme introdotte da Pietro sconvolgono radicalmente la vita dell'intero popolo russo; tutto, dall'amministrazione dello Stato al vestiario, viene modificato ed europeizzato. L'obbligo di vestire all'europea e radersi la barba, l'imposizione per i nobili di partecipare ai ricevimenti (*assemblées*) di corte, dipingono ben presto per l'alta società russa lo zar come un despota, mentre agli occhi dell'Europa, illuminista in particolare, il regno di Pietro I è sinonimo di grande cambiamento. Prima di allora la Russia era vista come un paese dispotico dai costumi barbari, un paese 'asiatico', senza alcuna tradizione né storica né culturale.

Allo stesso tempo però, le politiche del nuovo sovrano incutono timore per via della rapida espansione territoriale e suscitano interesse essendo la Russia un potenziale alleato nella lotta contro l'Impero Ottomano.

L'operato di Pietro attira l'attenzione di molti filosofi illuministi che vedono in lui un esempio di sovrano illuminato; in particolare Leibniz¹ elabora la teoria della tabula rasa: la Russia, non avendo una tradizione storica e non essendo corrotta da cattivi ordinamenti, era come una tabula rasa su cui un sovrano illuminato avrebbe potuto disegnare il modello illuminista. San Pietroburgo diventa quindi una città progressista dove l'influenza europea si fonde con quella che era la cultura centenaria russa. Questo contrastava con la tradizionale radicata identità di Mosca, sottolineando il cambiamento di prospettiva e di orientamento della Russia verso l'Occidente.

I rapporti con la Spagna subiscono però un'interruzione durante il regno di Anna², alla quale successe Caterina II³, e non migliorano nel tempo fino ad arrivare alla dichiarazione di guerra da parte della Spagna nel 1799. Nel 1812 viene siglato il Trattato di Unione di Velikie Luki, che segna un nuovo capitolo nelle relazioni tra Russia e Spagna. Le due potenze mantennero una coalizione politica per sconfiggere il nemico comune, Napoleone Bonaparte. Alessandro I⁴ ordinò la formazione di un battaglione spagnolo che giurò fedeltà allo zar, dando così inizio a una campagna di difesa congiunta per indebolire Napoleone.

Le loro relazioni rimasero buone e stabili fino alla Rivoluzione d'ottobre del 1917, quando gli scioperi generali in Russia ebbero molta influenza in Spagna, in particolare quelli mossi dai sindacati nei confronti della salita dei prezzi verificatasi nelle maggiori città spagnole, direttamente legate all'importazione dei prodotti russi.

Negli anni 60 assistiamo ad una ripresa delle relazioni commerciali tra Spagna e Unione Sovietica, con la realizzazione di società specializzate nello scambio tra i due paesi;

¹ Gottfried Wilhelm von Leibniz, Lipsia, Germania (1646) – Hannover, Germania (1716)

² Anna Ivanovna Romanovna, Anna I di Russia, Mosca (1693) – San Pietroburgo (1740)

³ Ekaterina II Alekseevna, Caterina la Grande, Stettino (1729) – San Pietroburgo (1796)

⁴ Aleksandr I Pavlovic, Il Beato, San Pietroburgo (1777) – Taganrog (1825)

questo porta nel 1972 alla sottoscrizione di un accordo che facilita la presenza di rappresentanze commerciali nelle rispettive capitali, Mosca e Madrid. Dopo la morte di Francisco Franco nel 1975 il rapporto tra i due paesi si intensifica ulteriormente, sancendo anche un'ulteriore accordo commerciale nel 1977.

Ad oggi i legami tra i due paesi sono abbastanza stabili, però complessi e sempre pronti ad evolvere, continuamente influenzati da fattori economici, geopolitici e diplomatici. La Spagna appartiene all'Unione Europea, da sempre in competizione con i paesi dell'Unione Sovietica, oggi divisi. Inoltre, la nascita del conflitto tra Russia e Ucraina ha dato vita ad una serie di fenomeni a catena che hanno portato i membri dell'UE, tra i quali la Spagna, ad una diminuzione, in alcuni casi ad un'interruzione dei rapporti commerciali con il paese slavo.

Come conseguenza di queste dinamiche tra Spagna e Russia, vediamo un'influenza non solo diplomatica, economica e commerciale, ma anche a livello letterario si può notare un credito da parte di un paese all'altro.

Molti scrittori e autori, con un focus particolare sugli artisti del Siglo de Oro spagnolo, hanno inserito nelle loro opere riferimenti al mondo slavo e alla Moscovia, oggi Russia. Felix Lope de Vega, citato precedentemente, o Calderón de la Barca ambientano alcuni tra i loro famosi drammi proprio nel paese slavo, cercando di descrivere e raccontare al meglio le dinamiche storiche, politiche e sociali di quel tempo in quel determinato luogo, spesso inserendo anche personaggi strettamente aderenti alla realtà.

Anche lo stesso scrittore russo per eccellenza, Dostoevskij, a parti inverse si ispira alla figura del *Don Chiosciotte*, l'opera maestra di Miguel de Cervantes.

CAPITOLO 2

2.1 *El gran duque de Moscovia y emperador perseguido*: analisi.

Discorrere sulla percezione o sulla comprensione intellettuale di certi fenomeni socio-culturali che riguardano la presenza di un altro Paese, inquadrandoli in un contesto storico specifico, è sicuramente un'impresa complessa. Ciò si complica ulteriormente quando questo Paese rappresenta un mondo quasi completamente straniero e sconosciuto, con un impatto minimo sulla vita di chi decide di parlarne. È questo il caso di Lope de Vega, uno dei massimi esponenti del *Siglo de Oro* spagnolo, nella commedia *El gran duque de Moscovia y emperador perseguido*, in cui l'autore decide di cimentarsi in modo totale e assoluto.

Fa da sfondo e, allo stesso tempo da protagonista dell'opera, la Russia del XVII secolo, con un retaggio storico, culturale, politico e sociale che la distanzia molto da quello dei Paesi europei occidentali, in particolare dalla Spagna. Anche se, come sopraccitato, vediamo un primo tentativo di avvicinamento dei rapporti tra le due potenze a partire dal XV secolo, non si avrà mai un vero e proprio accostamento. La mancanza di interessi comuni, punti d'incontro, dottrine religiose differenti, rendono al drammaturgo il lavoro estremamente difficile, soprattutto considerando la sua necessità di voler sempre cercare di descrivere la realtà ed essere aderente ad essa il più possibile. Sorprende quindi trovare una sua commedia rivolta esattamente alla parte opposta dell'Europa rispetto alla sua madrepatria, composta in *tres actos, con loas, bailes y entremeses*.

Secondo il pensiero di José Antonio Maravall:

La commedia barocca non può essere presa come un'immagine fedele della società. Quello che notiamo immediatamente [...] è che si rivela come un prodotto letterario fortemente condizionato dalla sua base sociale. Ma è di più. Si tratta di una creazione letteraria che nasce e si sviluppa con finalità sociali molto definite.⁵

⁵ Maravall, José, A., *La cultura del barocco*, Il Mulino, 1985

Ma quali sono queste finalità sociali di cui ci parla l'autore spagnolo? Sappiamo che ogni drammaturgo aveva un intento specifico con la pubblicazione e la messa in scena dei propri lavori. Il teatro del 600 è in una buona misura un teatro di propaganda: Lope de Vega in particolare è legato all'*hidalguía* che descrive in tante commedie teatrali, ribadendo *honra, honor e limpieza de sangre*. Si riferisce quindi per la maggior parte ad un pubblico alto, alla parte superiore del *corral*, mandando spesso messaggi filomonarchici verso l'aristocrazia e la borghesia spagnola. Cerca ovviamente di accontentare anche la parte bassa del *corral*, inserendo personaggi buffi e positivi anche tra le figure meno abbienti delle commedie; tra le battute divertenti, il *gracioso* e scene piene di azione vuole sempre però, trasmettere un messaggio con una finalità ben specifica.

Il drammaturgo doveva fondamentalemente attirare l'attenzione di tutti i tipi di pubblico del *corral* e, in secondo luogo, soddisfare le esigenze ideologiche del momento: per il *Siglo de Oro* esse erano propaganda e divulgazione del potere monarchico dei re cattolici. Nell'osservare il dramma teatrale, che ha quindi come finalità chiaramente delineata la costruzione e la messa in scena di un messaggio codificato, è essenziale sottolineare la creatività e la destrezza dell'autore come strumento per il raggiungimento della costruzione dell'opera.

È rilevante ai fini di questo lavoro di tesi ciò che dice E. Smotki:

[...] tra le quattrocento commedie di Lope de Vega che sono giunte fino a noi, poco più di novanta, cioè quasi un terzo della sua produzione drammatica, si riferiscono in un modo o nell'altro alla tematica straniera. Ciò dimostra, naturalmente, da un lato, l'interesse di Lope nel portare al pubblico della Villa e Corte una visione geografica molto ampia: dal Nord Africa fino a Napoli, Sardegna, Ungheria e alla stessa Moscovia.⁶

⁶ Smotki, E., "El mundo ruso en una comedia de Lope de Vega: la manipulación literaria", in *Los extranjeros en la España moderna: actas del I coloquio Internacional, celebrado en Málaga del 28 al 30 de noviembre de 2002*, Ministerio de Ciencia e Innovación, 2003.

Lope quindi utilizza il cambiamento di spazio, uscendo dall'unità aristotelica di luogo, da sempre considerata uno dei cardini nella drammaturgia, servendosi di ciò per la veicolazione del messaggio. Alcuni tra questi territori probabilmente vengono utilizzati dal drammaturgo in quanto parte del patrimonio dinastico della Corona spagnola.

Negli altri casi invece, si tratta solo di un artificio narrativo che solo un artista del suo calibro poteva permettersi di adottare. Mutando il luogo, si diversificano anche a loro volta i contesti, le consuetudini, i temi e personaggi, soprattutto del caso della Moscovia, passando da un lato all'altro dell'Europa.

Ne *El gran duque de Moscovia y emperador perseguido*, oggetto di studio di questo lavoro di tesi, vediamo che la lente d'ingrandimento dell'autore punta sopra la Moscovia, attuale Russia di inizio seicento, costruendo un'intera commedia sul caso del 'falso Demetrio', vicenda che ebbe un forte impatto sulla popolazione del paese slavo e non solo.

Per quanto riguarda lo studio di questa commedia, la critica si è concentrata maggiormente nel tentare di determinare la data esatta di pubblicazione e lo studio delle fonti storiche, da anni oggetto di dibattito. Per convenzione, oggi si tende a considerare il 1606 come data di messa in scena dell'opera per la prima volta nei *corrales* spagnoli. Il periodo è quello che viene ricordato in Russia come *Smutnoe vremya*, periodo dei torbidi, dominato da un'anarchia assoluta in seguito alla fine della dinastia dei Riurikovich (1598) e precedente alla dinastia dei Romonov (1613), che stimolò grande interesse in tutta Europa.

In quegli anni cominciarono a diffondersi in Occidente una serie di narrazioni riguardanti la storia del principe Demetrio, uno dei figli dello zar Ivan IV il Terribile. Il sovrano sopravvisse miracolosamente ai continui tentativi di ribellione e insurrezione da parte dei boiari russi, intenti a usurpare il trono, ma la morte del primogenito Demetrio, deceduto nel 1553 all'età di solo un anno, e la morte naturale della zarina Anastasia nel 1560, complicarono molto la situazione. Inoltre, vediamo anche l'assassinio del secondogenito Ivan per mano dello zar stesso, in preda ad un attacco di mistica follia;

tutto ciò portò anche alla morte di quest'ultimo, presumibilmente per avvelenamento. Alla sua scomparsa il figlio Fëdor (Teodoro) salì al trono in quanto unico erede, ma afflitto da gravi problemi fisici e mentali e quindi incapace di adempiere ai suoi doveri di sovrano, si fece affiancare dalla figura Boris Godunov, suo cognato, da sempre molto presente a corte. Il nuovo sovrano cominciò a governare da tiranno, alimentando il fuoco del malcontento nella popolazione (già esploso in precedenza a causa dei governanti venuti prima di lui) e scontrandosi molto con i boiari. Inoltre, il paese affrontò anche degli anni di carestia e il governo polacco decise di provare a sfruttare la situazione per conquistare i territori del paese slavo ed eliminare Boris Godunov e la sua tirannia.

Il questo preciso contesto storico, emerse la figura di Demetrio, un ex monaco noto come Grigorij Otrëpiev che si impadronì della guida della Moscovia, usurpando il trono della dinastia dei Riurikovichi e si auto proclamò zar nel 1605. Riuscì nella sua impresa grazie al sostegno del re di Polonia, Sigismondo III, in quanto i loro interessi erano complementari; fu però vittima di un altro complotto dei boiari che mise fine al suo breve regno, durato solo dieci mesi.

Nell'anno successivo, un altro impostore si presentò sulla scena, noto come il "secondo falso Demetrio" o *Tushinski vor* (il ladro di Tushino), nel periodo compreso tra il 1607 e il 1610. La sua breve permanenza a corte fu caratterizzata da conflitti interni ed esterni a Mosca, con una forte e continua spinta da parte di Polonia e Svezia, che con le truppe di Sigismondo III e Carlo IX riuscirono a controllare gran parte del territorio russo.

In sostanza, tali individui rappresentavano esempi di inganno e menzogna e non avevano nulla a che ora con il vero Demetrio, legittimo erede dello zar.

È indispensabile sottolineare che però tutte queste dinamiche sul presunto ritorno miracoloso di Demetrio, grande erede dello zar Ivan IV il Terribile, siano arrivate alle orecchie occidentali e abbiano suscitato un certo tumulto nella società, spargendosi di paese in paese con testimonianze dirette e indirette, fino ad arrivare anche in Spagna e a Lope de Vega.

Nell'ampio panorama delle opere letterarie europee, l'opera di Lope si contraddistingue come la prima ad essere ambientata in Moscovia, concentrandosi sull'epoca del regno di Boris Godunov e sul complesso fenomeno degli impostori noti come 'falsi Demetri', che ha attratto particolarmente l'attenzione dell'artista. Lope de Vega ha presumibilmente preso ispirazione dagli scritti di Barezzo Barezzi, in particolare *Relazione della segnalata e come miracolosa conquista del paterno imperio, conseguita dal Sernissimo giovine Demetrio, Gran Duca di Moscovia, in questo anno 1605, impresa in Venecia en 1605*, e da possibili fonti orali arrivategli grazie al suo stretto rapporto con il Duca di Sessa e alla frequentazione dell'ambiente di corte.

In principio si credeva che la commedia e trama dell'opera di Lope de Vega *El gran Duque de Moscovia y emperador perseguido* rispondesse alla classica definizione data dal filologo spagnolo M. Pelayo *la comedia historica del asunto extranjero*, in quanto l'autore inizia presentando al pubblico i personaggi principali dell'ambiente di corte già dalle prime strofe, con una quindi probabile descrizione precisa della realtà.

Vengono presentati al pubblico lo zar Ivan IV, il Terribile, come il Gran duca di Moscovia Basilio, i suoi figli Fedor/Teodoro e Ivan/Juan, i cavalieri di corte e il nipote del duca e figlio di Teodoro, Dmtrij/Demetrio. La commedia comincia con il duca che va denigrando fin da subito il figlio Teodoro:

BASILIO: ¡Monstruo de naturaleza
hijo en el mal punto engendrado,
indigno de la grandeza de mi generoso estado,
vil, fabulosa cabeza
a la que miraba igual
aquel astudo animal
que, de verla, se espantaba
viendo que sin seso estaba
la belleza natural!
Hombre falto y ignorante,
rudo y villano, grosero,

a una estatua semejante,
más que los bárbaros fiero
que están en el mar Adlante!

Fin da subito possiamo notare la rabbia e l'ostilità che il duca prova nei confronti del figlio, che considera inconsistente, un buono a nulla. Infatti, è Juan il prediletto del padre, che ama e lo vuole come suo erede al trono della Moscovia.

Diverso invece è come si approccia con Demetrio:

BASILIO: Deso entiendo que los Cielos
dan, Demetrio, a los abuelos
parte en la generación
de los nietos.

DEMETRIO: Ramas son
de sus troncos.

Anche se Demetrio, secondo Basilio sarebbe *de una bestia nacido*, lo tratta bene, a differenza del padre che offende e denigra in ogni momento buono. Nell'opera Teodoro viene descritto come un pazzo, diventato incapace di regnare, che ha perduto la stima e la fiducia di suo padre e dei suoi vassalli, alternando momenti lucidi a momenti che spengono la maestà di un principe nobile e sano di mente. Tutto ciò, sempre secondo la narrazione di Lope, è dovuto al fatto che Juan, geloso del fratello, decise di avvelenarlo con delle erbe magiche che gli fecero perdere il senno.

Dal principio dell'opera quindi siamo già in grado di intuire che la definizione fornitaci da M. Pelayo sulla *commedia storica dell'affare straniero* non corrisponde al nostro caso. In primo luogo, Demetrio viene descritto e inserito nell'opera come figlio di Teodoro e nipote di Juan, quando nella storia reale, come abbiamo visto precedentemente, è un figlio dello zar come Juan e Teodoro stesso.

In secondo luogo, anche l'avvelenamento da parte di Juan del fratello Teodoro non compare in nessuna fonte, viene quindi considerato pura invenzione e creatività del drammaturgo.

È per giunta evidente che la vicenda partorita da Lope introduce variabili che falsano la realtà: indubbiamente gli episodi narrati non hanno luogo in Russia, in una società ortodossa, bensì in un contesto cattolico. Questo artificio narrativo mira a scopi più immediati di quello originariamente descritti. In ultima analisi, la Moscovia non sembra rappresentare l'elemento di maggiore interesse.

Ma a cosa puntava quindi Lope scrivendo questo dramma, qual era il messaggio codificato da mandare e trasmettere al suo pubblico? La Moscovia non funge da protagonista ma fa solo da sfondo e le vicende del Gran duca Basilio e Demetrio sono in realtà solo una parte di un progetto più grande, finalizzati a raccontare qualcosa di più rispetto al problema dei 'falsi Demetri' e la tirannia di Ivan IV agli antipodi rispetto al paese spagnolo.

L'ipotesi più accreditata è che il drammaturgo, in quanto figura preminente del teatro barocco spagnolo, si configurasse come un individuo intimamente connesso con il suo contesto storico e culturale. La sua eredità artistica si inserisce in una tradizione che, tra le sue caratteristiche distintive, abbraccia l'*hacer comedias*, come strumento di insegnamento ed edificazione morale. Tuttavia, la sua aspirazione ad essere designato come il Cronista di Sua Maestà (E. Smotki)⁷, ossia di servire e raccontare la grandezza dei re cattolici, non si concretizzò mai del tutto. Questo complesso di fattori ha condizionato in gran parte la realizzazione della sua produzione artistica. Il mondo esterno, dunque, non costituiva soltanto un semplice scenario, bensì una tela su cui dipingere le vicende umane e sociali che occupavano la sua realtà immediata, rivolgendosi sempre verso la sua Spagna, riflettendo le tensioni e le sfide del proprio tempo.

⁷ Smotki, E., "El mundo ruso en una comedia de Lope de Vega: la manipulación literaria", in *Los extranjeros en la España moderna: actas del I coloquio Internacional, celebrado en Málaga del 28 al 30 de noviembre de 2002*, Ministerio de Ciencia e Innovación, 2003.

In questo contesto, il messaggio di Lope trovava espressione non solo attraverso le parole pronunciate dai suoi personaggi, ma anche tramite il riflesso delle dinamiche sociali, religiose, politiche e culturali del suo tempo, diventando il mezzo attraverso il quale il pubblico dei *corrales* poteva esplorare e comprendere le complessità della società spagnola del tempo.

Ne *El gran duque de Moscovia y emperador perseguido*, viene risaltata la distanza geografica tra il contesto descritto e l'ambiente spagnolo del tempo di Lope de Vega. Tuttavia, ciò non ridimensiona l'importanza delle questioni sollevate dall'autore, che decide di situare la vicenda in una Russia all'inizio del XVII secolo, in preda a turbolenze dinastiche, sommosse popolari e speranze escatologiche.

Il costruito narrativo si orienta attorno alla concezione collettiva del ritorno di un re mitico, un sovrano legittimo destinato a riconquistare il trono paterno in nome di una giusta causa, usurpando il potere del tiranno. Questa è la tematica che costituisce il fulcro del dramma di Lope. Pur probabilmente non essendo documentato e necessariamente a conoscenza delle storie sul falso Demetrio, il cui breve regno si è consumato tra il 1605 e il 1606, egli persiste nel sottolineare concetti quali la legittimità del potere regale, la fedeltà dei sudditi e in ultima analisi, la giustizia inevitabile che si abbatte sull'usurpatore o sull'impostore.

El gran duque de Moscovia y emperador perseguido all'apparenza dà l'idea di essere un'opera riguardante e parlante della Moscovia, con un focus specifico sulla questione dei falsi Demetri. Non è possibile però ignorare la sensazione che il drammaturgo possa aver intenzionalmente rettificato la storia reale accaduta in Russia, forse per discorrere di una tematica molto più vicina alla realtà spagnola rispetto a quanto Lope voglia farci credere. Si tratta di un mito, originario in Portogallo e diffusosi anche in Spagna, riguardante le profezie sul ritorno del re mitico, il re del Portogallo, *Sebastião I*, Il Desiderato.

La morte di Don Sebastiano, in condizioni misteriose, nella battaglia di Alcazarquivir (Marocco) nel 1578, diede la nascita ad un movimento chiamato sebastianismo, leggenda che trovò eco in varie tradizioni europee incluso il contesto spagnolo. La sua scomparsa portò ad un vuoto di potere nel paese, in quanto il re, morto alla giovane età di 24 anni, non lasciò eredi diretti e ciò portò alla perdita dell'indipendenza del Portogallo a favore della Spagna di Filippo II. In seguito alla sua scomparsa, si sviluppò una leggenda per cui il re leggendario Sebastiano sarebbe tornato a liberare il suo popolo dal dominio straniero e ristabilire l'ordine e un periodo ricco e prospero per il Portogallo.

A dare vita e lascito al movimento fu inconsapevolmente Gonçalo Annes Bandarra⁸, un ottuso ciabattino portoghese che compose una sorta di dramma pastorale profetico, mescolando al suo interno credenze e miti popolari, versetti disordinati della Bibbia, profezie e leggende spagnole; tutto ciò amalgamato, ripetuto e redatto da un pessimo scrittore qual era, diede vita ad un'opera caratteristicamente aperta a numerose decodificazioni. In seguito quindi alla morte del re portoghese, lo scritto di Bandarra diede vita a interpretazioni nuove dei suoi versi, che vennero in qualche modo travisati e guardati sotto la prospettiva e immagine del ritorno di un grande Messia. Quest'ultimo, dopo la battaglia di Alcazarquivir viene identificato come Don Sebastiano, la cui salma non era mai stata ritrovata e quindi non avendo certezza della sua scomparsa si aprì un barlume di speranza sul ritorno del Desiderato.

Se per ora possiamo notare un'analogia tra lo zar Dmitrij e re Sebastiano, le due figure storiche quasi arrivano a sovrapporsi quando riscontriamo in Portogallo in fenomeno equivalente a quello dei falsi Demetri, verificatosi in Moscovia.

Come spiega J.H.Saraiva:

Il popolo diceva che il re era riuscito a fuggire e sarebbe ritornato in Portogallo. Diversi avventurieri sfruttarono tale credenza e cercarono di farsi passare per Sebastiano o il Desiderato: un giovane, figlio di un vasaio di Alcobaça, che finì per essere imprigionato e condannato alle galee; Mateus Àlvares, delle Azzorre, che

⁸ Gonçalo Annes Bandarra, Troncoso (1500) – Troncoso (1550)

riuscì a sollevare molti contadini nella regione di Eriçeira e di Torre Vedras e fu impiccato a Lisbona; un pasticcere del Madrigal che aveva impersonato Sebastiano in un intrigo ordito da un frate che voleva servirsi di lui per scatenare la rivolta contro Filippo II; un avventuriero italiano, Marco Tullio, che riuscì a convincere alcuni nobili portoghesi esiliati e anche lui finì la sua avventura sulla forca.⁹

Vi furono quindi ben quattro impostori che provarono a salire al trono, dipingendosi il messia, Il Desiderato, tanto acclamato e voluto dai proseliti del sebastianismo. Quattro proprio come i falsi Dmitrij in Moscovia che provarono e in alcuni casi anche riuscirono a sedersi ad un trono del quale non avevano nessun diritto. Indubbiamente Lope de Vega era ben a conoscenza delle questioni portoghesi, paese che durante la sua produzione drammaturgica ha fatto da sfondo per tredici commedie. Non sorprende, quindi, che Lope, non appena apprese, anche se in modo parziale, la storia del perduto principe Dmitrij, la quale presentava molte somiglianze con quella portoghese, abbia colto l'opportunità di inserire sotto le spoglie russe dei riferimenti, anche se impliciti, alla possibile riapparizione di Sebastiano I, il messia portoghese.

Altri elementi a favore di questi tesi, li possiamo estrapolare dal testo.

DEMETRIO: Temerosa vida mía
que tantas figuras haces
no fies en tu disfraces;
solo en el Cielo confía.
Pues ya con otros intentos
estoy, con el bien que fundo,
destotra parte del mundo,
¿qué me quereís, pensamientos?
Ya no soy rey. ¿Qué queréis?
Un pobre fraile soy ya;
a donde el mundo no esta,

⁹ Saraiva, José H., *Storia del Portogallo*, Mondadori Bruno, 2007.

pues que sois de allá, no estéis [...].

In questo passaggio del secondo atto, assistiamo ad un monologo di Demetrio, che si lamenta e non sta bene. Per scappare da Rodolfo, lui e il suo fedele amico Rufino si sono dovuti rifugiare in un monastero, nel quale si fingono per l'appunto frati, quando a Demetrio viene chiesto da dove viene e chi è, lui risponde: *hijo fui de quien no fue sin servicio y sin valor, pero fue esclavo y señor, de quien lo mismo heredé*. Da qui è chiaro ed evidente il parallelismo con Grigorij Otrepev, anche lui monaco e primo dei quattro falsi Demetri in Moscovia.

In secondo luogo, sottolineiamo l'interesse della popolazione e l'opinione volgare a sperare nel ritorno del vero re che vediamo a più riprese nell'opera.

Nel secondo atto:

OROFRISA: Una vulgar opinión
a mucha sospecha obliga.
Dicen que Demetrio es vivo,
y que le guardó Lamberto.

E ancora... :

TIANO: Suceso será notable
si Demetrio es vivo.

[...]

SEBERIO: Lo que es recelo,
y es que es vulgo variable
amigo de novedad.
Como a Boris aborrece,
de vida a Demetrio y crece
por una y otra ciudad.
Este correo que vino
Que era vivo dijo.

Nel terzo atto:

SOLDADO: Advierte, heroico señor,
para fin de tu vitoria,
el más estraño suceso
que has oído en tantas cosas
como en años diez y seis
pasaron por tu memoria.
[...]
Alli cayó, y a este punto
Segismundo de Polonia
con Margarita llegó,
que dicen que es ya tu esposa.
La gente de Boris junta
la llama reina y señora
y, con laureles y palamas,
gran Duque y señor te nombran.

Come possiamo cogliere dalle battute sopra riportate, vediamo un popolo della Moscovia inquieto ma allo stesso tempo pieno di speranza e fiducia attraverso il quale la voce sulla sopravvivenza del principe Demetrio si sparge in tutte le regioni del Paese. È come se tutti non aspettassero altro che il suo arrivo e, in un certo senso, avessero da sempre aspettato il suo ritorno: il ritorno del vero erede, il re mitico e leggendario capace di salvarli dalla tirannia e dal male. La situazione per l'appunto è analoga in Portogallo, dove il popolo aspetta la ricomparsa del vero Desiderato, che, tuttavia, non tornerà mai a sedersi sul suo trono perché caduto nella battaglia contro gli arabi; la speranza del popolo che non muore mai si lascia quindi ingannare dagli impostori che cercano di trarre vantaggio dalla situazione.

In terzo e ultimo luogo:

BORIS: Ejemplos os puedo dar.
No solo que antiguamente
muchos reyes se fingieron
ser aquellos que murieron,
pero en esta edad presente,

porque en Portugal de Espana
mil intentaro reinar,
que los hizo castigar
Felipe.

In questa battuta, Lope de Vega mette in scena Boris Godunov, tiranno della Moscovia e usurpatore del trono dell'inetto Teodoro. Si può quindi rilevare un riferimento piuttosto esplicito della conferma dello sguardo portoghese nella citazione del drammaturgo, il quale osserva che "in Portogallo di Spagna, ai mille che provarono a regnare, Filippo li castigò". Filippo II di Spagna infatti, in seguito alla crisi dinastica portoghese, seguita alla morte di Sebastiano I, rivendicò il proprio diritto di successione al trono del Portogallo. Egli invase il paese con alle sue spalle l'esercito spagnolo, ne uscì vittorioso e fu proclamato re del Portogallo.

Il motivo, dunque, che ha spinto il drammaturgo lungo la scrittura della commedia ha fini politici? Non possiamo rispondere con certezza, ciò lo sa probabilmente solo l'autore stesso. Però pur non volendo intervenire direttamente negli affari pubblici, da grandioso artista dell'arte barocca, non poteva restarne nemmeno completamente estraneo, reprimendo la concitazione della sua immaginazione e fantasia.

È importante anche evidenziare il fatto che Lope non poteva mettere in dubbio l'esistenza del vero re Sebastiano, il che infatti avrebbe compromesso la legittimità della Monarchia Cattolica in Portogallo, circostanza inammissibile per un accanito e fedele sostenitore dei re cattolici, come da sempre si è evinto dal suo portfolio artistico.

Gli eventi portoghesi seguenti la caduta del Desiderato non sfuggirono all'attenzione del drammaturgo, che però per mantenere la sua integrità di suddito di sua Maestà, probabilmente decise di trasporre nel contesto dello zar Boris Godunov, il nipote Demetrio e gli oltre 40 personaggi che compongono *El gran duque de Moscovia y emperador perseguido*.

Lope intendeva probabilmente suggerire, seppur in modo indiretto, alcune analogie tra gli sviluppi storici delle realtà latina e slava. Egli voleva manifestare che entrambi stavano affrontando dinamiche interne affini, la cui soluzione era possibile solo

attraverso l'applicazione di certi valori morali, comuni a tutta la cultura europea dell'Ancien Régime: lealtà, monarchia e tradizione (E. Smotki).

In tale modo, la commedia non richiama alla memoria eventi specifici della storia russa, ma sembra anche intrecciare narrazioni mitiche provenienti da altre culture europee, creando un dialogo interculturale e un'interpretazione storica complessa. La correzione della storia russa potrebbe essere vista, quindi, come un espediente drammaturgico per esplorare temi universali di speranza, redenzione, attesa messianica, rappresentati simbolicamente dal mito del ritorno di un re mitico e leggendario, che possiamo identificare come il tema principale del dramma.

Per concludere, Lope de Vega, durante tutto il dramma, identifica Demetrio come il legittimo zar, il prezioso re mitico, che deve succedere al trono, colui che ne ha diritto e colui che deve scacciare l'usurpatore tiranno. Non fa mai emergere nel lettore o, nel caso dei *corrales*, nel pubblico, il sospetto che Demetrio non corrisponda a quello reale. Nel terzo atto, infatti, Demetrio è di fronte al re di Polonia e racconta la sua storia, tentando di convincere il re ad aiutarlo, perché da solo non può farcela a sconfiggere Boris. Il monologo del ragazzo è dolce e struggente, realizzato per non averne dubbi sulla veridicità letteraria.

DEMETRIO: ínclito rey de Polonia,
gran Sigismundo tercero:
de Cristina y de Teodoro
soy hijo; yo soy Demetrio;
el gran duque Juan Basilio
fue, como sabes, mi abuelo.
[...] Lo que ha hecho ya lo sabes,
mas solo advertirte quiero,
que mi ayo, en mi lugar,
cuando matarme quisieron,
puso un hijo que tenía,
y por lugares diversos

me trijo, y guardó mi vida
en traje y nombre encubierto,
que soltamente sabía
este español el secreto,
de mis trabajos testigo,
de mis desdichas consuelo.
Murió, y quedamos los dos
sin padre, amparo y maestro;
pero, muriendo, exhortome
a que cobrase mi imperio.
[...] a tu presencia me trujo,
de mis lágrimas y ruegos
movido de ver los daños
que, desterrado, padezco.
Duélate un emperador
a quein en tantos destierros
se atrevió la hambre fiera,
no digo el calor y el yelo,
que como me des tu ayuda,
al Cielo, de quein soy, prometo
de confesar para siempre
que cuanto fuere te debo.

Non siamo a conoscenza se, anche questa possa essere un'ulteriore strategia narrativa adottata dal grandioso autore, fatto sta che la presunta data di pubblicazione dell'opera, in seguito a numerosi anni di studio, dovrebbe essere il 1605. Posto il fatto che Lope abbia pubblicato *El gran duque de Moscovia y emperador perseguido* attorno a quel periodo, non avrebbe mai potuto sapere che il Dmitrij salito al trono era in realtà il monaco Grigorij Otrepev e quindi un impostore, il cui regno durò solo dieci mesi. La questione non viene mai sollevata, anche se Lope non poteva ignorare completamente i dubbi che questo personaggio storico aveva suscitato apparendo alla corte del Re Sigismondo di Polonia, reclamando di essere l'erede del gran ducato di Moscovia.

L'autore però non sembra conoscere la vera realtà, in quanto come sopraccitato, le fonti alle quali si è attenuto per realizzare il dramma sono poche, imprecise e approssimative; se l'avesse saputo, sicuramente avrebbe utilizzato il tema per parlare al suo pubblico e presentarlo come un esempio della transitorietà dei traguardi umani e del tracollo dei grandi uomini illustri.

CAPITOLO 3

3.1 *La vida es sueño*, Calderon de la Barca

Pedro Calderón de la Barca (1600 – 1681) è stato un drammaturgo spagnolo, contemporaneo di Felix Lope de Vega e viene considerato come uno degli ultimi forti esponenti del *Siglo de Oro* spagnolo.

Nel 1635, egli pubblica il suo dramma filosofico-teologico più famoso, *La vida es sueño*, studiato, analizzato e messo in scena ancora oggi. La commedia si compone di tre atti ed è scritta in versi e narra le vicende di Sigismondo, principe di Polonia, e di Rosaura, gentil donna della Moscovia.

3.2 *La vida es sueño*, trama.

Il gran re di Polonia, Basilio, felicemente sposato, concretizza il suo sogno con la nascita di un piccolo giovane erede, che chiamerà Sigismondo. Tuttavia, durante il parto, la regina subisce delle complicazioni e muore dando alla luce il bambino. L'avvenimento suscita nel re un profondo dilemma: si domanda se il figlio, con la sua nascita e la susseguente disgrazia, possa essere un segno nefasto per il regno. Appassionato di astrologia giudiziaria, Basilio decide di consultare stelle e astri per verificare la veracità dei sogni premonitori fatti dalla moglie in merito alla prefigurazione del futuro funesto che stava portando in grembo. I corpi celesti purtroppo confermano le sue paure, secondo le quali Sigismondo sarebbe divenuto un principe sanguinario e tirannico.

Per prevenire il fato predetto, l'erudito re decide di rinchiudere il figlio in una torre isolata per diciotto anni, tenendolo incatenato e senza alcuna aderenza con il mondo esterno. L'unico legame umano che stringe Sigismondo è con Clotaldo, suo precettore e tutore, nonché braccio destro del re, proveniente dalla Moscovia. Pertanto, il principe cresce senza alcun contatto naturale con l'ambiente circostante: non conosce il giorno,

la notte, il bosco e il mare. La sua unica percezione del mondo è mediata dai libri fornitigli e dalle parole di Clotaldo, considerato dal principe come l'unica creatura esistente al mondo, attraverso il quale cerca di comprendere il mondo senza averne un'esperienza diretta. Questa conoscenza puramente teorica e non pratica rende Sigismondo incapace di comportarsi ordinariamente; l'isolamento e la prigionia richiamano l'idea di uomo bestia, lasciato in balia del suo triste destino.

Parallelamente, entra in scena Rosaura, una gentil donzella originaria del regno di Moscovia, che fa il suo debutto cadendo da cavallo proprio davanti alla torre in cui è rinchiuso il principe. Clotaldo, consigliere di corte e tutore di Sigismondo è il padre di Rosaura, in quanto aveva fecondato una ragazza e poi era scappato in Polonia in cerca di fortuna, privando la madre di Rosaura di ogni onore di una donna rispettabile per la società. Rosaura, nata quindi illegittima, porta con sé un'unica traccia del padre: una spada; tuttavia, non si reca in Polonia per ritrovarlo, ma per fare onorare i patti della sua promessa di matrimonio e non subire quindi lo stesso destino di sua madre.

Anche Astolfo, promesso sposo di Rosaura e principe della Moscovia, si rifugia in Polonia con l'intento politico di diventare il futuro erede al trono, in quanto la mancanza di Sigismondo aveva lasciato Basilio senza un successore a cui lasciare la guida del regno. Astolfo si innamora di Estrella, una ragazza furba e calcolatrice, che accetta di fidanzarsi con lui per diventare la nuova principessa regnante.

Rosaura giunge in Polonia ai fini di cercare Astolfo, rivendicando il suo nome e la sua identità di donna, pretendendo che lui la sposi. Inoltre, è travestita in armatura maschile e non viene riconosciuta come donna dagli altri personaggi. È sempre accompagnata da Clarino, scudiero, grazioso e unica figura comica dell'opera. La fanciulla raggiunge la torre di Sigismondo alle redini del suo *hipogrifo violento*, che cade e rotola fino ad arrivare ai piedi della valle dov'era segregato il principe e, mossa dalla curiosità, decide di provare ad introdursi. L'incontro tra i due è immediato e profondo: avviene un colpo di fulmine tra due completi opposti che non si erano mai visti prima di allora, un incontro tra una donna travestita da uomo e un uomo travestito da bestia, un'unione tra due metà che sconvolgerà le loro vite. Sigismondo vede Rosaura come un miracolo, simbolo di purezza e perfezione, un'anima accogliente.

Riuscita a giungere a corte, Rosaura riesce ad avvicinarsi al nucleo del potere stringendo amicizia con Estrella. Clotaldo, vedendo la spada che Rosaura porta sempre con sé, riconosce in lei la propria figlia e questa scoperta introduce un'ulteriore dimensione di complessità nelle dinamiche familiari e politiche di corte.

Nel frattempo, Basilio e Clotaldo, decidono che è giunto il momento di mettere alla prova Sigismondo. Il loro obiettivo è quello di portarlo a corte e fargli credere che i diciotto anni passati nella torre non siano stati altro che un sogno; questo esperimento serve ad esplorare il primo significato del titolo dell'opera: la vita è come un sogno da cui ci si può risvegliare per trovare una realtà completamente diversa da quella che si crede di aver vissuto. Calderón de la Barca, però, suggerisce anche un secondo significato più profondo, proponendo la vita stessa come un susseguirsi di illusioni e fantasmi, in attesa dell'inevitabile morte.

Quando il principe si risveglia nella sontuosa corte, trovando attorno a sé servi e personale regale, reagisce mescolando rabbia e confusione, comportandosi come una bestia furibonda. La sua totale inesperienza e mancanza di preparazione alla vita di corte lo porta ad avere comportamenti estremi e disordinati, che culminano nel suo ritorno alla torre, convinto che l'avventura a corte fosse solo un sogno. La rivelazione dell'esistenza di un erede al trono di Basilio, sennonché provoca scompiglio a corte; la notizia si diffonde rapidamente, causando una frattura nella società e dando vita a due fazioni opposte: una che sostiene Sigismondo come legittimo erede al trono di Polonia e l'altra che vuole mantenere il quadro così com'è, lasciando Basilio al potere. Questa tensione sfocia in una guerra civile, durante la quale Sigismondo riscopre la propria umanità grazie alla libertà ottenuta. Confrontato con la possibilità di scegliere tra il bene e il male, egli esercita il proprio libero arbitrio, decidendo di perdonare il padre per averlo imprigionato e per avergli negato l'emancipazione e la possibilità di avere un'infanzia ordinaria. Questo atto di reciproco perdono tra padre e figlio permette di pacificare le due fazioni senza spargimento di sangue.

Sigismondo dimostra una grande saggezza nelle sue prime decisioni politiche. Anziché sposare Rosaura, impone ad Astolfo di farlo, consolidando così l'unione tra Moscovia e Polonia e preservando l'onore della donna che amava. Inoltre, condanna il soldato che

lo aveva liberato, imprigionandolo nella stessa torre in cui era stato rinchiuso lui stesso, affermando che *el traidor no es menester siendo la traición pasada*. Questa decisione riflette il complesso senso di giustizia e di responsabilità che Sigismondo ha sviluppato nel corso della sua esperienza, prendendo una decisione ragionata e coerente con il tipo di governante che da lì in poi sarebbe stato.

3.3 *La vida es sueño*, analisi

Calderón de la Barca, diversamente da Lope de Vega, si interroga sulla forma di organizzazione che dovrebbe esistere all'interno di una società, partendo dal presupposto che l'uomo è imperfetto per natura. Egli sostiene che, poiché l'uomo è difettoso, qualsiasi forma di governo sarà inevitabilmente imperfetta. La sua visione implica che non è possibile per l'uomo creare una struttura di governo pura e funzionante.

Per esprimere questa idea, il drammaturgo non si riferisce a fatti concreti o luoghi familiari ai suoi contemporanei, ma sceglie di ambientare le sue opere, in particolare *La vida es sueño*, in luoghi immaginari o vagamente definiti. Egli parla di una colonia, un concetto non determinato e nebuloso, per evitare riferimenti diretti alla rappresentazione della Spagna. La Moscovia e la Polonia sono i veicoli utilizzati per il fine ultimo del drammaturgo: dibattere su dinamiche interne al suo paese, inviare messaggi al pubblico dei *colisei*, intromettersi nella vita nobiliare spagnola, mascherando la sua opera sotto un velo caliginoso.

Egli segue una logica concettista, focalizzandosi su problemi essenziali e filosofici assoluti. I due protagonisti, Rosaura e Sigismondo, incarnano dilemmi ai quali la società offre risposte deludenti e difettose, regolate da ragioni politiche e di convenienza sociale, piuttosto che individuale.

Calderón si interroga su come l'uomo possa organizzarsi e regolare la propria esistenza in presenza di un assoluto metafisico. La caduta e il cambiamento dei tempi descrivono

un processo all'interno di una parentesi metafisica assoluta: la vita dell'uomo è un'infima parentesi dentro un inimmaginabile assoluto. La condizione umana è uno stato di continua imperfezione che culminerà solo con il ritorno alla perfezione divina.

Sigismondo porta con sé il delitto di nascere e la colpa di vivere: la sua stessa esistenza viene percepita come un crimine. Posto di fronte alla necessità di vivere, l'uomo può solo cercare di arrangiarsi, sapendo di non possedere gli strumenti per raggiungere il bene assoluto. Anche nelle migliori circostanze, la colpa dovrà ricadere su qualcuno, creando capri espiatori. Nel nostro caso, il soldato assume questo ruolo, il capro espiatorio di un sistema di giustizia imperfetta, poiché la giustizia perfetta è solo nelle mani di Dio.

Il personaggio di Rosaura nasce nella colpa, portando con sé imperfezione e perdita della purezza. La nascita rappresenta uno stato di privazione e denudamento, di disconnessione dal pensiero divino. Entrando simbolicamente in Polonia, Rosaura decide di assumersi le proprie responsabilità, esercitando il libero arbitrio in un mondo in cui non tutti scelgono di fare del bene.

Calderón rappresenta Rosaura e Sigismondo come anima e corpo, donna e uomo, purezza spirituale e bestialità domata. Essi sono inizialmente divisi ma destinati ad unirsi: Rosaura è privata della sua dignità e femminilità, mentre Sigismondo è privato del suo intelletto e della sua razionalità, ridotto ad una bestia.

Quando non trovano il loro posto nel mondo, entrambi devono fare la scelta più difficile, ovvero sia non stare insieme. Il loro ruolo nel mondo richiede sacrifici, riflettendo l'assenza di una metafisica sulla libertà individuale.

Per esplicitare e rappresentare la condizione umana, il drammaturgo si ricollega alla tradizione filosofica della caverna di Platone. Quest'ultimo descrive l'essere umano come nato sotto un velo di oscurità e ignoranza, nel quale, per quanto possa compiere opere magnifiche, comprende la realtà in maniera estremamente limitata. Per il filosofo,

l'uomo può solo avere una parvenza di conoscenza, che illustra attraverso il mito della caverna. Brevemente, in questo mito, i prigionieri sono costretti a guardare solo le pareti della loro prigione, vedendo delle ombre di oggetti mossi da altri dietro di loro. Gli uomini credono che queste ombre siano la realtà, ignorando che la vera realtà esiste al di fuori della caverna. Questo mito rispecchia la condizione di Sigismondo, e più in generale la condizione umana, secondo il punto di vista del drammaturgo nell'opera analizzata. L'uomo può conoscere la verità assoluta solo prima della nascita e dopo la morte; la vita terrena è dunque soltanto una parentesi di ignoranza.

Calderón de la Barca, con il suo stile concettoso e metafisico, si discosta dalle convenzioni teatrali di Lope de Vega; egli aveva bisogno di parlare e scrivere per un pubblico colto, capace di cogliere i significati profondi delle sue opere, destinate ad essere messa in scena nel *coliseo* o in teatri privati.

Una delle domande centrali che il drammaturgo si pone, simile a quella affrontata da Lope de Vega in *Fuenteovejuna*, riguarda la possibilità di una ribellione del popolo contro il suo sovrano. Le risposte offerte da Lope e Calderón sono differenti: mentre il primo difende l'assoluta autorità dei re cattolici, imprescindibile e senza macchia, il secondo esamina invece l'errore del sovrano, riconoscendo che anche un re può sbagliare e, in quanto essere umano, deve avere dei limiti. Il re di Polonia Basilio incarna questa problematica quando impone il suo potere teocratico, privando suo figlio del libero arbitrio e sostituendosi a Dio.

Se Sigismondo non accetta la sua condizione di essere nato, come fa Rosaura, è destinato alla condanna definitiva. Questo dramma presenta un'ambiguità rispetto alla dottrina della Controriforma: mentre il libero arbitrio è una pietra angolare del cattolicesimo, in *La vida es sueño*, ci troviamo di fronte ad un libero arbitrio annullato, in linea con le concezioni platoniche.

Calderón, pur apparentemente allineandosi con il discorso sul libero arbitrio di Basilio, non esclude che Sigismondo possa seguire le ombre del padre. Il teatro del drammaturgo è ricco di dubbi e non fornisce risposte certe e definitive. Sebbene segua

per la maggior parte le indicazioni di Lope, Calderón spesso si discosta dal teatro naturale tradizionale. La sua è una scrittura che concerne la prospettiva di esplorazione dei limiti del potere e la necessità di prendere decisioni che, sebbene possano avvantaggiare la maggioranza, sacrificano inevitabilmente la minoranza.

In sintesi, Calderón utilizza il mito della caverna di Platone per illustrare la condizione umana e la limitata comprensione della realtà. Il suo teatro, pieno di domande ed incertezze, mette in discussione le nozioni di potere e libero arbitrio, offrendo una riflessione profonda e ambigua sulla natura dell'autorità e della conoscenza umana.

Inoltre, viene posta in rilievo dal drammaturgo la classica corrispondenza tra macrocosmo e microcosmo. A una realtà umana caotica e caratterizzata da passioni disordinate, corrisponde un universo che è in altrettanto stato di caos. Di conseguenza, le redenzioni personali di Sigismondo e Rosaura, devono logicamente comportare la redenzione del cosmo, ossia il ristabilimento dell'armonia universale, riflesso dell'ordine divino della creazione.

Cesáreo Bandera propone che:

La "paideia platónica, camino de transformació ("morphosis") personal, convertida más trade en "imitatio Christi", supone en última instancia una vuelta del alma a su lugar de origen, es decir, las estrellas, lugar del cual porcede después de haber pasado en su venida al mundo por la "desolada llanura del olvido" y "el río del abandono" a este respecto es significativo recordar que Segismundo acaba casándose con Estrella).¹⁰

L'opera di Calderón, dunque, non solo riflette le idee platoniche, ma le integra con la tradizione cristiana della "imitatio Christi", suggerendo che la trasformazione personale e spirituale dell'individuo è un riflesso della più grande armonia divina e del ripristino dell'ordine cosmico.

¹⁰ Bandera, C., *El Itinerario de Segismundo en La vida es sueño*, in *Hispanic Review*, University of Pennsylvania Press, 1967

Moscovia e Polonia ne *La vida es sueño*, non assumono quindi lo stesso significato che assume il regno del duca di Moscovia nella commedia di Lope de Vega. Come già evidenziato precedentemente, l'uso dell'ambientazione dell'attuale Russia da parte del drammaturgo ha implicazioni e fini interni alla Spagna del *Siglo de Oro*. Lope parla ai nobili, alla borghesia e anche al popolo, mandando messaggi filomonarchici e parlando per conto degli interessi del re, ricoprendo un ruolo di bravo suddito di sua Maestà, come amava definirsi.

Calderón invece, non ha mai desiderato essere il Cronista di sua Maestà, ma ha sempre voluto inviare e trasmettere comunicazioni e insegnamenti differenti. Sceglie i due paesi lontani e quindi nebulosi per la Spagna dell'epoca, raccontando una storia di destino e libero arbitrio, realtà e illusione, identità e trasformazione, redenzione e crescita personale, conoscenza e ignoranza, sogno e realtà. Ambientare l'opera in Polonia permette all'autore di analizzare questi temi, particolarmente sensibili, senza far riferimenti diretti al suo Paese, sotto la guida dei re cattolici, fittiziamente perfetta.

Inoltre, la scelta della localizzazione fuori mano, provvede a dare un senso di universalità ai temi trattati brevemente sopraelencati. La colpa di vivere e il delitto di nascere dei protagonisti sono planetari e riguardano tutti gli esseri umani, i quali ricominceranno a vivere solo dopo la morte nel mondo terreno, ritornando del mondo idilliaco e perfetto di Dio.

In ultima istanza, la Polonia e la Moscovia per Calderón sono terre di fantasia, luoghi dove possono accadere vicende fuori dal comune, straordinarie e inverosimili, per realizzare un'atmosfera ricca di meraviglia e possibilità e esplorando i dilemmi umani senza nessuna restrizione, facendo immergere il pubblico in un mondo immaginario, nel quale non si applicano le regole ordinarie.

BIBLIOGRAFIA

- Appunti relativi al corso di laurea di letteratura spagnola tenutosi presso l'Università di Padova ad opera del professor Cara Giovanni, 2022-2023
- AUSILI, BENEDETTA, *Juan Eduardo Zuniga – Un ponte tra la Russia e la Spagna*, Università la Sapienza di Roma, 2020.
- BACZYNSKA, BEATA, *La recepción de “La vida es sueño” en Polonia*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014.
- BANDERA, CESÁREO, *El Itinerario de Segismundo en La vida es sueño*, in *Hispanic Review*, University of Pennsylvania Press, 1967.
- BAREZZI, B., *Relazione della segnalata, et come miracolosa conquista del paterno imperio. Conseguita dal sereniss. giouine Demetrio gran duca di Moscouia, l'anno 1605. Con la sua coronazione, & con quel che hà fatto doppo che fù coronato l'ultimo dì di luglio, fin'à questo giorno. Raccolta da sincerissimi auuisi per Barezzo Barezzi*, 1606.
- CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO, *La vida es sueño*, ed. Ciriaco Morón, Madrid, Cátedra, 2005.
- IGLESIAS FEIJOO, LUIS, "Secretos y supercherías en una comedia de Lope de manipulación literaria", In *Los extranjeros en la España moderna: actas del I Coloquio Internacional, celebrado en Málaga del 28 al 30 de noviembre de 2002*, Ministerio de Ciencia e Innovación, 2003.
- MARAVALL, JOSÉ A., *La cultura del Barocco*, Il Mulino, 1985.
- MENÉNDEZ-PELAYO, M., "Comedias de historia extranjera" *Obras de Lope de Vega*, 1890-1902.
- SARAIVA, JOSÉ H., *Storia del Portogallo*, Mondadori Bruno, 2007.
- SMOKTI, EUGENIA, "El mundo ruso en una comedia de Lope de Vega: la Vega: «El gran duque de Moscovia»", *Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro* 5.1, Universidad de Santiago de Compostela, 2017.
- VALBUENA-BRIONES, A., La paradoja en "La vida es sueño". *Thesavrvs*, 2023.

- VEGA Y CARPIO, LOPE DE, *El gran duque de Moscovia y emperador perseguido*, BiblioBazaar, 2007.
- [https://www.treccani.it/enciclopedia/boris-fedorovic-godunov-zar-di-tutte-le-russie_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/boris-fedorovic-godunov-zar-di-tutte-le-russie_(Enciclopedia-Italiana)/)
- https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-gran-duque-de-moscovia-y-emperador-perseguido--0/html/ff980e80-82b1-11df-acc7-002185ce6064_7.html

RINGRAZIAMENTI

Desidero esprimere la mia più sincera gratitudine a tutti coloro che hanno contribuito alla realizzazione di questa tesi.

In primo luogo un ringraziamento particolare al mio relatore, il professor Cara, per il suo supporto, aiuto e capacità di tranquillizzare i miei pensieri.

In secondo luogo, vorrei ringraziare tutti i professori che ho incontrato lungo questo percorso, in grado di trasmettermi passione per la ricerca e la conoscenza, oltre che semplici nozioni.

Un grazie di cuore ai miei genitori, che mi hanno permesso di poter compiere questo percorso in completa serenità, senza mai mettermi pressioni che mi portassero alla paura di sbagliare e non essere abbastanza. Grazie per tutte quelle volte che mi avete accompagnato agli esami, alle chiamate due minuti prima e ai mille messaggi preoccupati, sicuri però di ricevere una risposta positiva.

Non vi sarò mai abbastanza grata per tutto.

Grazie alla nonna Maria e al nonno Giorgio, ad aspettarmi sulla finestra ad ogni ritorno a casa e grazie ai vostri sorrisi che spuntavano vedendomi poi felice.

Grazie ad Alessia, amica sincera e leale, grazie per i tuoi incoraggiamenti, per i tuoi consigli, per il tuo essere una presenza fissa dentro le mie giornate.

Grazie alla mia compagnia, alle risate, allo svago, ai divertimenti, alle tristezze e alle gioie, sempre collettive. Grazie per non farmi mai sentire sola, ma vicina a persone che mi vogliono bene davvero.

In ultimo luogo, ringrazio me stessa. Spesso e volentieri ho creduto di non potercela fare, ringrazio la mia tenacia che mi ha portato a non mollare di fronte alla paura di fallire. Sono fiera, grata e soddisfatta del mio percorso, e spero che sia solo l'inizio.