



AUGUSTO GUARINO  
Università di Napoli L'Orientale  
aguarino@unior.it

## ALCUNE CONSIDERAZIONI INTORNO A UNA RECENTE EDIZIONE DI *BARLAÁN Y JOSAFAT* DI LOPE DE VEGA

La recente edizione di *Barlaán e Josafat*<sup>1</sup> proposta da Daniele Crivellari si segnala, per la sua accuratezza e completezza, come un momento significativo della rilettura in profondo che negli ultimi decenni si sta effettuando del teatro di Lope de Vega e, più estesamente, della drammaturgia e della spettacolarità aurisecolari. In particolare, il ritrovamento nel 2015 da parte di Crivellari del manoscritto autografo dell'opera (custodito in passato presso la collezione londinese di Lord Holland e che si credeva distrutto durante la Seconda Guerra mondiale) gli ha permesso di intraprendere uno studio e un'edizione del testo che mettono in luce l'estrema ricchezza e complessità del percorso comunicativo che caratterizzava il teatro barocco.

Il manoscritto, datato e firmato da Lope nel giorno 1° febbraio 1611, aveva già costituito la base per l'edizione del 1935 di José Montesinos, all'interno del tomo VII della collezione di *Teatro antiguo* patrocinata dalla Junta de Estudios e Investigaciones Científicas, ma dopo gli anni '40 se ne erano perse le tracce. Tutte le altre edizioni moderne, da quella di Menéndez Pelayo del 1894 fino a quella di Sainz de Robles del 1958, seguono la versione contenuta nell'edizione del 1641 della *Venticuatro parte perfeta de las comedias del fénix de España frey Lope Félix de Vega Carpio*, che presenta un testo pesantemente rielaborato, con l'intero terzo atto di mano probabilmente diversa da quella di Lope.

Nel recuperare l'autografo, con il ritrovamento presso la Fondation Martin Bodmer, in Svizzera, Crivellari non solo propone una nuova e

---

<sup>1</sup> Lope de Vega, *Barlaán y Josafat*, edición de Daniele Crivellari, Madrid, Cátedra, 2021.

più accurata edizione del testo, rispetto a quella di Montesinos (che oltretutto dovette servirsi di una riproduzione fotografica, non sempre fedele), ma applica allo studio i migliori esiti di una più recente attenzione critica ad aspetti sia formali sia drammaturgici, a partire dalle fasi di redazione dell'opera da parte dell'autore, così come dei successivi interventi di eventuali altri *agenti* (in questo caso, con tutta probabilità, appartenenti alla compagnia che doveva mettere in scena il testo).

Crivellari, opportunamente, nell'intraprendere l'analisi del manoscritto, parte dalla domanda: "ante qué tipo de documento estamos?" (p. 40). Negli ultimi anni lo studio approfondito degli autografi lopiani ha ridimensionato la suggestiva opinione, basata anche su un controverso passaggio dell'*Arte nuevo de hacer comedias*, che voleva il drammaturgo comporre di getto, direttamente in versi e in una redazione pressoché definitiva, salvo qualche lieve ritocco. Lo stesso Crivellari, per altri autografi lopiani, ha dimostrato che "se trata de copias en limpio escritas a partir de un borrador ya en verso" (p. 41) e qui argomenta in maniera convincente che "el manuscrito de *Barlán y Josafat* es la versión en limpio de un borrador" (p. 46). Il che non toglie che il testo presenti anche altri casi, peraltro limitati, di correzioni dello stesso Lope rivolte non a sanarne errori ma a "migliorarne" la qualità letteraria.

Di ben altro tenore appaiono gli interventi apposti da mano diversa, come dimostrano sia il diverso colore dell'inchiostro che la grafia differente, rivolti sia a sanare qualche errore dello stesso Lope (ad esempio, nell'attribuzione delle battute), sia ad attribuire gli interpreti ai vari personaggi, oppure a operare alcuni interventi finalizzati alla rappresentazione (alcune strofe cassate, in presenza di passaggi ritenuti troppo lunghi). I nomi apposti da questa mano diversa permettono di determinare che la compagnia investita della rappresentazione fu quella dell'*autor* Hernán Sánchez de Vargas (con lo stesso nel ruolo di Josafat e la moglie Polonia Pérez in quello di Leucipe), ma purtroppo ad oggi non ci è pervenuta nessuna notizia di una rappresentazione della commedia. Il che introduce un ulteriore elemento di incertezza tra la redazione del testo e la pubblicazione dello stesso – come si è già detto, fortemente manipolato – nel 1641.

In assenza di una riconosciuta committenza o di altri elementi sulla rappresentazione, Crivellari riconduce alla crisi spirituale che Lope attraversa all'inizio del secondo decennio del Seicento la sua scelta

di mettere in scena la storia, popolarissima durante tutto il Medioevo e poi ancora presente nell'età moderna, dei due immaginari "santi" orientali Barlaán e Josafat (restati nel calendario della chiesa cattolica fino al secolo XX), in realtà una ampia narrazione agiografica incentrata sulle vicende del Buddha storico, venutasi a sedimentare in un lungo e complesso itinerario, non del tutto chiarito dagli studiosi, di traduzioni e adattamenti (dal sanscrito al medio persiano, poi all'arabo, e in seguito al greco e al latino, passando probabilmente per il georgiano). Al tempo stesso, il curatore mette in evidenza le due particolarità che rendono diverso *Barlaán e Josafat* dal modello più comune della *comedia de santos*: il fatto che non si tratti di santi molto noti o in qualche modo vicini al pubblico dell'epoca; l'assenza di miracoli compiuti dal santo protagonista. Anche la sostanziale mancanza – nella versione contenuta nell'autografo – di elementi comici, così come della figura del *gracioso*, non è tanto comune nelle *comedias de santo* di quest'epoca. Aggiungerei a margine che, almeno a partire dall'unione dinastica con la corona portoghese, per gli spagnoli l'India è un orizzonte un po' più vicino. L'ambientazione indiana, che sorprendentemente si trasmette dal remoto originale sanscrito fino alla commedia lopiiana, con la storia esemplare di una miracolosa conversione di tutta l'India, potrebbe forse far ipotizzare la committenza da parte di un ordine religioso attivo nell'evangelizzazione dei possedimenti orientali<sup>2</sup>.

Nel mettere in scena questa ennesima riscrittura in chiave ascetico-cristiana della storia del Buddha<sup>3</sup>, Lope de Vega segue da vicino una fonte ben identificata. Pur non escludendo suggestioni di altri echi della storia dei due asceti orientali che si erano già manifestati nelle letterature iberiche, è abbastanza evidente che il drammaturgo segue da vicino la traduzione di un testo tradizionalmente attribuito a San Giovanni Damasceno, *Historia de los dos soldados de Cristo*, *Bar-*

---

<sup>2</sup> Va anche detto, tuttavia, che Lope non prova in nessun modo a inserire nella commedia elementi specificamente indiani, fossero anche solo di seconda mano o di pura fantasia. L'ambientazione sembra invece ricondurre a una sorta di tarda antichità, nella quale gli dei evocati sono quelli greco-romani, così come i personaggi storici (Alessandro Magno, Giulio Cesare, ecc.).

<sup>3</sup> Mi si mi perdonerà la pedanteria di precisare che la storia del Buddha storico, tecnicamente, non può essere definita una "leyenda védica" (p. 15 dell'introduzione), essendo il canone buddhista posteriore e distinto rispetto a quello vedico.

*laán y Josafat*, nella versione data alle stampe nel 1608 da Juan de Arce Solorceno<sup>4</sup>.

Lope segue fedelmente la sua fonte, a partire da alcuni piccoli ma significativi dettagli, come i nomi della maggior parte dei personaggi: Barlaán (scritto sempre così dal drammaturgo, mentre, come nota Crivellari, l'altra mano che interviene nel testo lo scrive in modo diverso), Zardán, Nacor, ecc. Significativamente, non è presente nella *Historia* il nome di Leucipe, personaggio che Lope mutua dal testo amplificando un episodio del racconto agiografico, ma sostanzialmente reinventandolo per le sue esigenze drammaturgiche. C'è da supporre che l'autore abbia voluto riecheggiare, ritenendolo coerente con l'ambientazione vagamente orientaleggiante che adotta, il nome della protagonista del romanzo bizantino *Leucippe e Clitofonte*, anche se va considerato che nel 1611 non era ancora apparsa una versione in castigliano dell'opera di Achille Tazio<sup>5</sup>.

Il drammaturgo madrilenno, pur dovendo sintetizzare l'estesa narrazione agiografica, in cui tra l'altro sono compresi vari racconti esemplari e ampi passaggi di edificazione dottrinale, ne riproduce sostanzialmente l'articolazione episodica. Ma fa di più: in alcuni momenti, come ad esempio nell'ampio brano in cui il mago Nacor effettua inaspettatamente una demistificazione delle credenze antiche e una difesa del cristianesimo (vv. 1948-2020), Lope propone una versificazione quasi letterale di interi passaggi della *Historia*. La scena, nondimeno, appare

<sup>4</sup> Juan de Arce Solorceno (o forse accentabile Solórceno) l'anno precedente aveva anche pubblicato, presso l'editore madrilenno Juan de la Cuesta, il volume *Tragedias de amor, de gustoso y apacible entretenimiento*. Della *Historia de los dos caballeros de Christo* è disponibile una versione digitalizzata all'indirizzo [https://webliboteca.uv.es/cgi/view.pl?source=uv\\_im\\_b15609017](https://webliboteca.uv.es/cgi/view.pl?source=uv_im_b15609017). Vi è anche un'edizione recente, che accompagna l'edizione critica della versione latina: La Cruz Palma, Óscar de, ed. *Barlaam et Iosaphat*. Versión vulgata latina con la traducción castellana de Juan de Arce Solorceno. Pról. José Martínez Gázquez y Pedro Bádenas de la Peña. Madrid-Bellaterra: Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Universitat Autònoma de Barcelona, 2001.

<sup>5</sup> Lope tornerà a citare Leucipe e il romanzo bizantino in una delle sue "Novelas a Marcia Leonarda", *Las fortunas de Diana*: "ahora en estas dos palabras de Celio y nuestra turbada Diana se fundan tantos accidentes, tantos amores y peligros que quisiera ser un Heliodoro para contarlos, o el celebrado autor de la Leucipe y el enamorado Clitofonte" (cito da Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Maria Grazia Profeti, Venezia, Marsilio, 1991, p. 72). Nel frattempo però era apparso nel 1617 (peraltro, a sua volta da una traduzione italiana, e ancora per i tipi di Juan de la Cuesta) il volume *Los mas fieles amantes, Leucipe y Clitofonte, historia griega por Aquiles Tacio Alexandrino, traduzida, censurada, y parte compuesta por don Diego Agreda y Vargas*.

di grande impatto spettacolare: su “un alto teatro” fatto allestire dal Re Araquis (vv. 1820-21) il mago Nacor dovrebbe fingere di essere Barlaán e, in queste mentite spoglie, dovrebbe ritrattare la sua fede cristiana, al fine di convincere Josafat ad allontanarsene. In questa sorta di spettacolo pubblico, allestito dal re per ingannare il principe e distoglierlo dalla sua fede, Nacor, assume su di sé il ruolo di martire, facendo diventare “lo fingido verdadero”, come nell’omonimo dramma lopianano.

La scena, come si è già detto, non solo è estratta dal testo-fonte ma vi è fedele perfino in alcuni dettagli. Lope si limita ad accentuarne l’intrinseco carattere spettacolare, ponendo il problema di un eventuale rapporto di questo episodio-fonte con altre analoghe scene, ad esempio con quella qui già evocata di *Lo fingido verdadero*. Rapporto, precisiamo, non tanto riconducibile alle consuete categorie di “fonte” o di “influenza”, ma inseribile, per il contesto specifico della sua produzione agiografica come per altre sezioni della sua drammaturgia, nel contesto dell’onnivoro processo di drammatizzazione dei materiali più vari che Lope conduce in tutta la sua traiettoria creativa, in un percorso che è – paradossalmente – sia di efficace standardizzazione che di costante superamento degli stilemi già consolidati.

Questo incessante e multiforme lavoro creativo viene analizzato da Crivellari anche nelle sue tracce apparentemente più elementari, costituite dai tratti di penna con cui Lope annotava alcune sezioni del testo. Si tratta di “un sistema que Lope empleaba para marcar unas secuencias determinadas, que algunas veces coincidirían con otros elementos (variación estrófica, temporal, espacial o un momento de tablado vacío) y otras veces no” (p. 112). Il carattere non sistematico di questo sistema di segni si spiega certamente con la dimensione “artigianale” in cui esso viene maturando (una sorta di codice privato, e forse anche riservato), ma soprattutto – a mio avviso – per la natura costantemente in evoluzione della scrittura drammaturgica lopianana.

In termini più ampi, nella valutazione dell’articolazione drammatica Crivellari, sulla scia degli studi fondamentali prima di Joan Oleza e Marc Vitse, e più recentemente di Fausta Antonucci e Marco Presotto, rivendica la necessità di “tener siempre en cuenta la multitud de recursos de los que disponía el dramaturgo en la construcción de la pieza” (p. 113). Nel caso specifico, Lope riesce a costruire un testo dotato di notevole coerenza globale, nella sua progressione drammatica, e al

tempo stesso articolato in scene di potenziale alto impatto spettacolare. A un eventuale spettatore dell'epoca certamente potevano sembrare emozionanti sia la scena iniziale in cui il giovane principe si lamenta della sua prigione dorata, sia quelle successive in cui il protagonista scopre letteralmente la bellezza del mondo esterno e poi (in un *anticlimax*) le realtà perturbanti della malattia, della vecchiaia, della morte. Altrettanto impressionanti potevano apparire, come si è già accennato, scene come l'improvvisa conversione di Nacor e il suo martirio, l'addio tra il giovane principe e il suo maestro (nel quale Barlaán insegna al suo discepolo il suo abito di asceta), la scena finale in cui il giovane ormai re si spoglia delle sue insegne regali per assumere i panni del santo eremita. Se a questo si aggiunge la meraviglia degli artifici scenici, che accompagnano l'intervento nella vicenda dei diavoli tentatori e degli angeli protettori, si può immaginare una resa spettacolare di sicuro effetto, almeno per gli spettatori meno smaliziati.

Mi sentirei, tuttavia, di trasmettere la mia personale impressione di una versificazione complessivamente non all'altezza della qualità poetica che in genere Lope dispensa, perfino in alcune opere giovanili. In altri termini, mi pare la scrittura in versi non svolga efficacemente (o comunque, meno efficacemente che altrove) una delle sue funzioni drammatiche, che è quella di contribuire alla caratterizzazione dei personaggi e delle situazioni. Questo, accanto a qualche non grave ma significativa falla nell'articolazione drammatica (ad esempio, la frettolosa conversione di Araquis e la sua improvvisa e poco motivata morte) potrebbero forse far pensare a una redazione "por encargo" e comunque non del tutto coerente con una composizione dettata da una motivazione puramente personale.

Molto diversa è invece la questione del rapporto del testo autografo con quello pubblicato nella princeps. La versione a stampa reca le tracce di una drastica manipolazione del testo, che investe in parte il primo atto, ma che è soprattutto rivolto alla fusione del secondo e del terzo in un nuovo secondo atto ("se condensan los casi 1900 versos del original en los 1085 de la segunda jornada de la parte XXIV", p. 61), per permettere l'aggiunta di un terzo atto di natura ben differente. Nel terzo atto presente nella princeps (edito da Crivellari in appendice, alle pp. 287-328) perde centralità la figura di Josafat, mentre Leucipe diventa il focus dell'attenzione drammatica. L'ambientazione è in teoria nella

zona di eremitaggio di Josafat, che di fatto si trasforma in una più domestica area campestre, con l'introduzione della contadina Laurencia e di altri personaggi minori, così come del *gracioso* Bato. L'inserzione di questi nuovi personaggi serve a introdurre, come diversivo, delle situazioni sceniche a dir poco incongruenti (ad esempio una festa nuziale) e soprattutto elementi di comicità in quella che dovrebbe essere la linea drammatica centrale. Leucipe sta cercando di ricongiungersi a Josafat, prima per convincerlo a sposarla e poi, posseduta dal demonio, per cercare di sedurlo. Al suo rifiuto, Leucipe si converte a sua volta, diventando anche lei un'eremita e morendo, alla fine della versione della princeps, in odore di santità.

Mi sembra pressoché impossibile che Lope de Vega possa essere ritenuto responsabile di questa goffa rielaborazione. Lo indicano, come giustamente rileva Crivellari, sia il diverso atteggiamento verso la fonte, che Lope nella versione autografa ha seguito abbastanza scrupolosamente, sia il carattere rozzo e derivativo della costruzione drammatica, oltre all'introduzione di una comicità banale e ripetitiva, più consona alla figura primitiva del *pastor bobo* che a quella di un compiuto *gracioso*. A questo aggiungerei le caratteristiche della versificazione del terzo atto aggiunto, fatto quasi tutto di metri e strofe della tradizione popolare spagnola (*redondillas, quintillas, romances, estribillo*, con l'eccezione di una singola *canción* ai vv. 345-382), mentre nei tre atti di Lope c'è un ampio uso di *octavas, tercetos, sonetos, pareados*. Si può ipotizzare che si tratti di una rielaborazione più tarda, rivolta ad introdurre elementi di sicura presa sul pubblico (scene festive e comiche) e al tempo stesso permettere un migliore sfruttamento dell'organico, in particolare, di una prima attrice, che forse poteva interpretare sia il ruolo di Leucipe che quello di Laurencia, oltre che del *gracioso* presente in compagnia.

A conclusione della sua approfondita rilettura del testo, il curatore dedica una certa attenzione alla questione dell'eventuale rapporto di *Barlaán y Josafat* con *La vida es sueño* calderoniana. Crivellari ammette che ci sono delle analogie tematiche e alcune coincidenze specifiche in alcuni passaggi (vedi p. 69 dell'introduzione), ma si mostra abbastanza scettico su un'influenza diretta di un testo sull'altro. Mi sentirei sostanzialmente di condividere questa opinione, con un'argomentazione banale ma, spero, di una qualche efficacia. Che testo può mai avere letto Calderón, se nel 1611 in cui l'opera viene composta e forse allestita ha

appena 11 anni, e se poi nel 1641, in cui *Barlaán y Josafat* viene pubblicata, il capolavoro calderoniano è stato a sua volta già scritto ed edito?

Posto che mi sembra sommamente improbabile che Calderón possa aver letto l'opera in un manoscritto, non è possibile escludere che abbia assistito a una rappresentazione di *Barlaán y Josafat*, forse in una versione già rielaborata, e che possa averne tratto qualche suggestione. E tuttavia, anche ammettendo una qualche possibile influenza, mi sembra che l'edizione di Crivellari sia anche la buona occasione per misurare la grande distanza, non solo qualitativa ma anche di poetica teatrale e di morale veicolata, che separa *Barlaán y Josafat* dal capolavoro calderoniano, al quale viene talvolta frettolosamente accostata<sup>6</sup>.

In conclusione, la pregevole edizione di *Barlaán y Josafat* di Daniele Crivellari svolge egregiamente le due funzioni che dovrebbe sempre presentare un testo critico che aspiri allo statuto di scientificità, quella di presentare in maniera chiara e accessibile i risultati che si ritengono verificati e acquisiti, e al tempo stesso quella di indicare con altrettanta nitore alla comunità di studiosi i punti oscuri e lacunosi, per i quali va continuata la ricerca.

---

<sup>6</sup> Ad esempio, Montesinos, come riporta Crivellari, ebbe ad affermare che "*La vida es sueño* es un *Barlaán y Josafat* secularizado". Più recentemente, e su un altro piano, Silvia Ronchey, nell'introduzione alla sua traduzione in italiano del testo attribuito a Giovanni Damasceno scrive: "la storia di Buddha-Iosaf, oltre che arrivare in Polonia, in Olanda e a Port-Royal, rinnoverà la sua fortuna in Spagna, dove Lope de Vega ne trarrà il suo *Barlán y Josafá* [sic], per il cui tramite il giovane principe isolato dal mondo e assorbito nel sogno troverà il più completo ritratto occidentale ne *La vida es sueño* di Calderón de la Barca"; *Il Buddha bizantino*, introduzione a S. Ronchey – P. Cesaretti (a cura di), *Storia di Barlaam e Iosaf. La vita bizantina del Buddha*, Torino, Einaudi, 201, pp. XLVI-XLVII. Un po' di dimestichezza con i testi e con la poetica della drammaturgia barocca spagnola permetterebbe di capire che *La vida es sueño* è probabilmente la realizzazione più lontana sia dall'ipotetico testo originale che da tutte le rielaborazioni in chiave spirituale della leggenda del Buddha.