

Crisi e parodia dell'eroe epico: *La Gatomaquia* di Lope de Vega e la *Batracomiomachia*

ELISABETTA PITOTTO

IOLE SCAMUZZI¹

Università degli Studi di Torino



Lope de Vega, nella Silva V del suo poemetto eroicomico *La Gatomaquia*, evoca con sintesi ed efficacia la galleria dei suoi principali predecessori nel genere letterario che intende rinnovare; le opere elencate sono le stesse cui in Italia, nei medesimi anni, si appellavano Alessandro Tassoni e Francesco Bracciolini per le loro opere di inclinazione similmente burlesca, quali la *Secchia Rapita* e lo *Scherno degli Dèi*, non casualmente ricche di echi intertestuali di origine spagnola. Il modello più antico sia per questi sia per Lope è costituito dalla *Batracomiomachia*.

Y si el divino Homero
cantó con plectro a nadie lisonjero
la *Batracomiomaquia*,
¿por qué no cantaré la *Gatomaquia*?²

Ma al contrario di quanto accade per i suoi contemporanei italiani, con queste parole Lope indica di voler intessere con la fonte un legame che va ben al di là del semplice omaggio, più o meno dovuto, alla *auctoritas* omerica cui riconduce il poema parodico. Contrariamente a quanto sostengono alcuni studiosi³, ci pare che il Fénix volesse descrivere un legame ben più pregnante e sostanziale tra il poemetto ed il modello greco, nonostante differenze inevitabili nella concezione compositiva e nei modelli culturali.

Per quanto distanti sull'asse cronologico, le due opere rispondono infatti a un identico assunto teorico, enucleato già da Aristotele nella *Poetica*⁴ e reso ancora più esplicito nella trattatistica retorica successiva: applicare i temi e la dizione dell'*epos* a personaggi che – come doveva essere Margite e come sono appunto i topi, le rane e i gatti portati sulla scena, animali parlanti sulla scia dei personaggi della produzione favolistica – si collocano agli antipodi dell'alto ideale eroico. L'effetto parodico consiste proprio nella deformazione a cui, attraverso questo processo, viene sottoposto

1 Tutto il lavoro è frutto di un confronto costante e di una rielaborazione a due (nonché, potremmo aggiungere, di una amicizia ormai quindicennale); la stesura finale dei parr. 1.1, 1.2 e 3.1 può essere attribuita comunque a Elisabetta Pitotto, dei parr. 2.1 e 3.2 a Iole Scamuzzi.

2 Lope de Vega, *Gatomaquia*, Silva V: vv. 66-71, in *Obras Completas. Poesía II*, edición y prólogo de Antonio Carreño, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2003, pp. 655-729.

3 Cfr. D. Conchado, "Ludismo feroz: la Gatomaquia de Lope de Vega y la épica burlesca", *Moenia*, 2 (1996) pp. 421-484.

4 Arist. Poet. 1448b 38 - 1449a 2.

l'ipotesto epico di riferimento, e nello scarto percepito dal pubblico tra l'elevatezza del modello e la sua riscrittura⁵.

1. LA *BATRACOMIOMACHIA*

1.1 *Meccanismo parodico e consapevolezza di genere*

L'anonimo autore della *Batracomiomachia* –ricondata alla tradizione omerica ma composta da un poeta ellenistico, come ha mostrato per ultimo Alexander Sens⁶– coglie con piena consapevolezza il ruolo essenziale di questo “sbilanciamento programmatico” verso il basso.

Chiarificatore un passo metacompositivo giocato su una duplice allusione – agli amori fra Zeus ed Europa, e all'epillio che Mosco aveva scritto sull'argomento – e utile a illustrare le caratteristiche diegetiche della propria parodia. La rana Gonfiaguancia vanta la speciale vita anfibia concessale da Zeus Cronide e propone al topo Rubabriciole di venire a conoscere più da vicino tanta meraviglia; per evitare che il suo ospite cada in acqua e affoghi, si offre di trasportarlo in groppa:

ouj ouf w nwtōisin epastase forton efwto
tauro", of³Euj wphn dia; kumato" hg³epi; Krhthn,
wj muh ufwsa" epinwtion hgen ef oikon 80
batraco" aplwsa" wjron dema" uflati leukw⁷

I quattro esametri possono essere suddivisi in due distici paralleli per costruzione retorica e sintattica. Nel primo verso di ciascuna coppia è descritta l'azione, in un caso **nwtōisin epastase forton efwto**" (v. 78) e nell'altro **muh ufwsa" epinwtion hgen ef oikon** (v. 80); nella sede incipitaria del secondo, in *enjambement* violento⁸, sono specificati i rispettivi soggetti, **tauro**" (v. 79) e **batraco**" (v. 81). La simmetria dell'*ordo verborum*, rafforzata dalla figura etimologica tra *nwtōisin* (v. 78) ed *epinwtion* (v. 80), pone in evidenza l'identità del gesto svolto, accentuata ulteriormente dalla ripetizione di una medesima voce di **agw** ai vv. 79 e 80 (**hgen**).

L'analogia della situazione non fa che porre in maggiore rilievo il contrasto fra le gesta amorose di Zeus e la visita proposta da Gonfiaguancia. La sproporzione viene espressa a chiare lettere attraverso i sintagmi con cui si apre ciascuno dei distici: **ouj**

5 Cfr. la definizione in F. Parodi Scotti, *Figure in azione*, Torino, Paravia, 2000, con relative indicazioni bibliografiche

6 Cfr. A. Sens, *The Batrachomyomachia, Hellenistic Epic Parody and Early Epic*, *Années de la fondation HARDT* 2007.

7 Cfr. [Hom.] *Batr.*, vv. 78-81: “Non così sulle spalle portò il peso d'amore il toro, quando Europa attraverso le onde condusse a Creta, come, sollevato il topo sul dorso, lo condusse verso casa la rana, distendendo il corpo pallido sull'acqua bianca”. In questa e nelle successive occorrenze, il testo della *Batracomiomachia* è citato secondo l'edizione curata da M. L. West per la collana LOEB (*Homeric Hymns, Homeric Apocrypha; Lives of Homer*. Edited and translated by M. L. West, Cambridge [Ma.] 2003).

8 La terminologia per distinguere i vari tipi di *enjambement* è tratta da G. S. Kirk, “Verse Structure and Sentence Structure”, *YCS*, 20 (1966) pp. 105-152, e M. Cantilena, *Enjambement e poesia esametrica orale: una verifica*, Ferrara, Supplementi del Giornale filologico ferrarese, 1980: si ha *enjambement* progressivo quando la proposizione appare completa alla fine di un verso, ed è proseguita nel successivo con l'aggiunta di materiale esornativo per far procedere il discorso; periodico quando un verso contiene la subordinata ed è seguito dalla principale; integrale quando un dato verso non contiene una proposizione di senso compiuto, ma il discorso continua al verso successivo senza possibilità di interpunzione; violento quando la pausa di fine verso separa elementi connessi in misura particolarmente stretta. La disamina più recente, prima in termini generali e poi con una precisa applicazione alle letterature classiche, si trova in L. Lomiento, Introduzione, in G. Cerboni Baiardi, L. Lomiento e F. Perusino (a cura di), *Enjambement*, Pisa, ETS, 2008, pp. 15-28, con relative indicazioni bibliografiche.

ouŧw ... wŧ. Il correlativo “non così ... come” costituisce un mezzo subito efficace per evidenziare la distanza ormai incolmabile fra l'*epos* antico, che cantava **erġa ajdrwh te qewh**⁹, e la sua parodia, che intende narrare un conflitto fra i topi e le rane.

Accortamente studiata, e ugualmente significativa allo stesso proposito, anche la connotazione temporale inserita nel verso con cui si chiude la *Batracomiomachia*: **monohuero**" indica la durata di un giorno soltanto e sembra alludere allo statuto non aulico di un'opera che volutamente deforma (e restringe) i dieci anni del conflitto iliadico.

1.2 La parodia nei temi e nella dizione

I motivi eroici riproposti nella *Batracomiomachia* attingono al serbatoio dei temi più diffusi nella tradizione epica alta, riassettrati in una sorta di *pastiche*¹⁰ declinato in senso comico. Del resto, perché la deformazione e lo scarto che costituiscono la parodia ottengano il loro effetto è necessario che il modello appartenga alle competenze pregresse del pubblico di riferimento, e che la compresenza fra il testo di arrivo e quello di partenza crei un contrasto latente capace di rendere ancora più efficace la distorsione.

Nel conflitto fra i topi e le rane, dunque, le scene tipiche¹¹ dei poemi omerici si susseguono quasi senza variazioni e, anzi, con un certo compiacimento per la serie di richiami tutti scoperti e prestigiosi. Ad esempio, sono inanellati lo scambio di notizie genealogiche (vv. 13-21, 25-32), l'assemblea dell'esercito in armi (vv. 139-143, 147-159), la vestizione del guerriero¹², il concilio degli dèi (vv. 168-196), la lotta attorno al cadavere di un combattente ucciso (vv. 234-247) e una lunga catena di duelli tutta impostata sull'accumulo di immagini tradizionali (vv. 198-233).

Pochi ma significativi i punti in cui l'autore interviene a introdurre modifiche personali: dettagli che potenziano l'effetto parodico e sconfinano, talora, nella comicità aperta. Può essere l'introduzione di spunti extra-epici a suscitare nel pubblico un divertito straniamento. Esempio la scena in cui, novelli Glauco e Diomede, Rubabriciole e Gonfiaguancia si incontrano ma, anziché riflettere sulla stirpe e sulla brevità della vita umana, si scambiano informazioni sui piatti principali che costituiscono la dieta dei topi e delle rane:

**soi;nen gar bio" ejstin ej uŧlasin: auŧar emiġe
oŧsa par³ajqrwpoi" trwġein eŧo": ouŧiwe lħei
aŧto" diskopanisto" aj euŧuklou kanevio,
ouġle;plakou" tanuġeplo" eŧwn polu;shsanoturon,**

35

⁹ Su questa formula, largamente diffusa nella dizione omerica e chiamata quasi a compendiare il soggetto dell'*epos* elevato, cfr. A. Camerotto, “Le storie e i canti degli eroi”, *QUCC*, n.s. 74 (2003) pp. 9-31.

¹⁰ Cfr. M. Fusillo, *La battaglia dei topi e delle rane*, Milano, Guerini, 1988, p. 26: parodia come trasformazione ludica di un modello definibile univocamente, vs *pastiche* come imitazione ludica più in generale dei clichés di uno stile e dei suoi temi.

¹¹ Nel senso di sequenza cristallizzata di temi che si succedono secondo un ordine stabilito per tradizione secolare, secondo le basi gettate da M. Parry, *L'épithète traditionnelle dans Homère*, Paris, Les Belles Lettres, 1928; poi in *The Traditional Epithet in Homer*, in A. Parry (a cura di), *The Making of Homeric Verse*, London 1971, pp. 1-191, e A. B. Lord, *The Singer of Tales*, Cambridge (Ma.), Cambridge University Press, 1960. La definizione e l'analisi della “scena tipica” si devono a W. Arendt, *Die typische Szenen bei Homer*, Berlin, Weidmann, 1933.

¹² Cfr. più ampiamente sotto, in questo stesso paragrafo.

**oujtono" ek pternh", ouj h̄pata leukocitwna,
oujturo;" neophkto" apo;glukeroib gataktō",
oujcrhston melitwma, to;kai;makare" poqevousi,
ouj³/₄sa pro;" qoina" neropwn teucousi mageiroi
kosmouhte" cutra" ajtumasi pantodapoisin.** 40

**oujtrwgv r̄af anou", oujkrauba", oujkol okunta", 53
oujle;prasoi" clwroi" epiboskomai, oujle;selinoi":
tauta gar ūmeter³/₄estin ejlesmatatwn kata;liimhn¹³ 55**

Ai vv. 33-34 Rubabriciole, orgoglioso, dichiara che abitudine dei topi è rosicchiare a loro piacere i cibi cucinati dagli uomini. Seguono dieci versi introdotti dall'espressione **oujtime lh̄ei**, "non mi sfugge", e condotti attraverso una cesellata anafora con *variatio* che alterna **ouje oujlev** è evocato un vero e proprio banchetto, dal "pane due volte macinato" al "tortino di sesamo e formaggio", al fegato, alla ricotta e infine al dolce di miele, in opposizione alle radici vegetali che toccano agli sventurati abitanti dello stagno. La lunga lista di pietanze menzionate è senz'altro debitrice del filone culinario sviluppato specialmente nella commedia e già adombrato in alcuni frammenti giambici¹⁴; in questo contesto, essa introduce una nota stonata rispetto al tessuto eroico complessivo e dà vita, così, a un passo divertente proprio per la sua incongruenza.

Ugualmente efficace si rivela il rovesciamento di situazioni che la tradizione epica aveva codificato secondo un andamento opposto: così capita nel concilio degli dèi descritto ai vv. 168-196. Nell'*Iliade*, Zeus tentava invano di richiamare gli altri immortali alla neutralità; qui, al contrario, li invita a schierarsi a favore dell'uno o dell'altro contendente e, esattamente come capiterà nella *Gatomaquia*, agisce in prima persona per porre fine al conflitto: fallisce il fulmine, sua arma tradizionale, funziona la subitanea comparsa di un animale mostruoso che mette in fuga i combattenti atterriti¹⁵. Atena invece, che nei poemi omerici è tra i principali partigiani dell'interventismo, suggerisce qui un atteggiamento imparziale. Il rifacimento giocoso cui è sottoposto il modello acquista accenti di decisa comicità quando il suo inedito comportamento è ricondotto a ragioni di piccineria quotidiana. Nessuno dei contendenti merita uno sforzo e ancor meno un appoggio da parte sua. I topi, infatti, hanno rosicchiato un peplo che la dea stessa aveva tessuto, facendosi prestare il filo e il fuso da un sarto; in mancanza di soldi, come ricompensa gli aveva promesso il lavoro concluso; ma il manufatto è andato distrutto e l'uomo si fa sempre più pressante nelle sue richieste di pagamento. Quanto alle rane, con il loro gracidare le hanno impedito di riposarsi dopo

13 Cfr. [Hom.] *Batr.*, vv. 33-41 e 53-55: "La tua vita è nell'acqua, mentre è mio costume rosicchiare qualsiasi cibo cucinato dagli uomini: non mi manca il pane due volte macinato al paniere ben tondo, né il tortino dal lungo velo, con sesamo e formaggio, e nemmeno la fetta di prosciutto, non il fegato dalla veste bianca, né il formaggio appena cagliato dal latte dolce, né il delizioso dolce di miele, che desiderano perfino gli dèi beati, e nemmeno tutti i piatti che presso le mense degli uomini cucinano i cuochi, ornando le portate di aromi di tutte le specie" e "Non rodo rafani, né cavoli, né zucche, né di bietole verdi mi nutro, e nemmeno di sedano: questo infatti è il cibo di voi che abitate lo stagno".

14 Cfr. ad esempio Semon. fr. 9, 15 e 30 W., e Hipp. fr. 26, 26a W.

15 Cfr. [Hom.] *Batr.*, vv. 285, 288-289: »...¹/₄ Kronivdh" de; labw;n ajrgh'ta keraunovn f h | k³/₄ ejpidinhvsa", o} d³/₄ a[r³/₄ e[ptato ceiro;" a[nakto". f pavnta" mevn r]³/₄ ejfovbhse balw;n batravcou" te muva" te ("E il Cronide prese il lampo luminoso e lo scagliò, ed esso lasciò la mano del signore: spaventò tutti, le rane e i topi").

una battaglia particolarmente estenuante, procurandole una fastidiosa crisi di emicrania e di insonnia¹⁶.

Se, sul piano tematico, i motivi codificati per lunga tradizione eroica vengono riproposti con poche variazioni, tutte funzionali alla strategia deformante della *Batracomiomachia*, sul versante linguistico, invece, l'autore fa mostra di un'inventiva e di una autonomia decisamente superiori¹⁷. Forniscono una produttiva illustrazione pratica i due passi dove i topi e le rane vestono le armi e muovono a battaglia:

taut³eipwn ajepese kaqoplizesqai apanta".	122
knhnida" nen prwton ef hrmosan, eij duo moira"	124
rhxante" kuamou" clwrouv, eu d³ajshxante",	125
ou³ aufoi; dia; nukto; epistante" katetrwxan.	
qwrhka" d³eicon kal amorrafe wn apo; burswh,	
ou³ galehn deirante" epistaneww" epoihsan.	
ajspi; d³hn luonou to; mesonfal on; hklewv logch	
eujhkh" belomh, pagcatkeon efgon ÒArho"	130
hde; koru" to; lepuron epi; krotaf oi" ejebinqou¹⁸.	
w³ eipwn sunepese kaqoplizesqai apanta".	160
f u³loi" nen malacwh ajf i; knhna" eka³uyan,	
qwrhka" d³eicon kalou; cloerwh apo; seutlwn,	
f u³la de; tw³ kranbwh eij ajpida" eu³hskhsan,	
egco" d³ojuscoino" ekastwnakro; ajhrei,	
kai; koruqe" kocliwh leptwh eka³upte karhna¹⁹.	165

I tratti tradizionali rimangono invariati, almeno nei loro elementi essenziali: è conservato l'ordine secondo cui si indossano le armi, dal basso verso l'alto, e viene mantenuta l'inserzione di ampliamenti esornativi che specificano le caratteristiche dell'oggetto indossato. Sottile ma persistente si rivela invece la rielaborazione lessicale.

Più nel dettaglio, nel dare inizio alla sequenza della vestizione, al v. 124 si ricorre a **knhnida" nen prwton**, con lieve ma non trascurabile *variatio* rispetto al neutro avverbiale plurale (**prwta**) attestato invece in quattro luoghi iliadici²⁰; inoltre, nella *Batracomiomachia* non conosce attestazioni il derivato **eujknhui**, "dai begli schinieri", che invece nei poemi ricorre quaranta volte, nella formula **eujknhuide jcaioiv/ eujknhida jcaiou** o nella sua variante isometrica **eujknhuide e³airoi / eujknhida**

16 Si veda il lungo intervento diretto in [Hom.] *Batr.*, vv. 178-196.

17 Così Sens, *The Batracomyomachia*, cit.; per una raccolta dei dati formulari interni alla *Batracomiomachia*, intesa come opera a sé stante capace di sviluppare una propria dizione epico-parodica, cfr. A. Camerotto, "Analisi formulare della *Batracomiomachia*", *Lexis*, 9-10 (1992) pp. 1-54.

18 Cfr. [Hom.] *Batr.*, vv. 122-131: "Così disse, e li persuase tutti a vestire le armi. Dapprima adattarono gli schinieri, in due parti spezzando e lavorando bene verdi fave che essi stessi rosicchiarono ad arte durante la notte. Come corazze avevano pelli di cuoio ben cucite insieme, che conciarono abilmente dopo aver scuoiato una donnola. Lo scudo era la parte centrale di un lume; la lancia un lungo ago, lavoro tutto bronzeo di Ares; l'elmo la buccia di un cece sulla loro testa".

19 Cfr. [Hom.] *Batr.*, vv. 160-165: "Così disse, e li persuase tutti a vestire le armi. Si coprirono le gambe con foglie di malva, come corazza avevano verdi bietole, lavorarono bene foglie di cavolo a guisa di scudo, ciascuno è munito di un lungo ossissheno come lancia, ed elmi di gusci sottili di lumaca coprono le loro teste".

20 Cfr. *Il. III*, 332; *XI*, 17; *XVI*, 131; *XIX*, 369.

εταῖρου. Passando dagli schinieri alla corazza, non compare altrove nell'*Iliade* o nell'*Odissea* il nesso **qwrhka" eicon** con che, ai vv. 127 e 162, occupa il primo emistichio fino alla cesura pentemimere maschile: sono sfruttate, piuttosto, voci diverse dei verbi **rhgnuni, dunw, luw, teuew, baʿlw** e **didwni**²¹. Nella menzione dello scudo, invece, risulta peculiare la collocazione metrica del termine corrispondente all'interno dei vv. 129 e 163. Al v. 129 il nominativo singolare **ajspiʿ** occupa lo spondeo in prima sede, mentre al v. 163 l'accusativo plurale **eif ajspida"** cade subito dopo la cesura pentemimere maschile: nessuno dei due usi trova un identico parallelo nelle occorrenze complessive, pure numerose, disseminate nei poemi. Arrivati infine alla menzione dell'elmo, analoghe considerazioni prosodiche valgono a proposito di **hʿle;koruʿ** e di **kai;koruqe"** nelle sedi incipitarie dei vv. 131 e 165. Inoltre – caso simile al già ricordato **euknhui"** – nemmeno è impiegato il derivato **koruqaiolo"**, "elmo abbagliante", che nella fraseologia dei poemi costituisce epiteto ricorrente nella formula che indica Ettore come soggetto dalla cesura eptemimere alla fine dell'esametro²². Il copricapo, anzi, è quanto di più lontano si possa concepire rispetto all'elmo eroico: la buccia di un cece e il guscio di una lumaca, un dettaglio da sottolineare perché tornerà simile anche nella *Gatomaquia*.

L'analisi dedicata ai versi scelti come campione basta a chiarire come le inserzioni fraseologiche originali non siano funzionali all'effetto parodico complessivo, ma rispondano piuttosto alle esigenze di una raffinata *variatio in imitando*. La dizione omerica, infatti, non viene riproposta immutata, e nemmeno sono sfruttati i suoi elementi formulari più diffusi e immediatamente riconoscibili; anzi, la tecnica compositiva orale viene piegata alle nuove esigenze letterarie e le modifiche introdotte nella *Batracomiomachia* intessono con il modello un gioco allusivo comprensibile a pieno soltanto per un pubblico erudito.

2. LA GATOMAQUIA

Come l'anonimo autore della *Batracomiomachia*, Lope mostra una profonda consapevolezza del contesto, e più precisamente del *genere* letterario in cui colloca la sua *Gatomaquia*, e disegna per lei un chiaro albero genealogico; al vertice si colloca proprio la *Batracomiomachia*, che Lope considera omerica e per questo degna di costituire il primo ed indiscutibile motore immobile della creazione letteraria²³. Al verso 43²⁴ Lope mostra di conoscere la teoria aristotelica secondo cui la parodia consiste nel mettere in *grandes versos* una materia *humilde*. Individua poi, fra l'altro, come fonte del proprio poemetto il *Moretum* e il *Culex*, facenti parte dell'*Appendix Vergiliana* e da lui considerati entrambi opera del Vate; l'encomio della calvizie di Sinesio di Cirene; un trattato di Democrito sul camaleonte, dotta invenzione del Fénix per prendersi gioco

21 Cfr. rispettivamente II, II, 544; III, 332; XI, 19; XIII, 507; XVII, 314; XVI, 133; XVI, 804; XVIII, 610; XVII, 606; XXIII, 560.

22 Cfr. II, II, 816; III, 83 e 324; V, 680 e 689; VI, 116, 263, 342, 359, 369, 440 e 520; VII, 158, 233, 263 e 287; VIII, 160, 324 e 377; XI, 315; XII, 230; XV, 246 e 504; XVII, 96, 122, 169, 188 e 693; XVIII, 21, 131 e 284; XIX, 134; XX, 430; XXII, 232, 249, 337, 355 e 471.

23 Ciò avviene nella *Silva V*, vv. 37-69.

24 Lope de Vega, *Gatomaquia*, *Silva V*, vv. 37-43: "Por esto quiero, más que ver ingratos, / cantar batallas de amorosos gatos; / fuera de que escribieron muchos sabios, / de los que dice Persio que los labios/ pusieron en la fuente Cabalina, / en materias humildes grandes versos".

del gusto culterano per le citazioni erudite. Tornando in patria, menziona l'encomio della Pulce di Don Diego Hurtado de Mendoza, rappresentante spagnolo della poesia bernesca, coronando infine la sua genealogia col capostipite omerico: la *Batracomiomachia*. È interessante notare che in questo modo il poemetto è letto non già come punto d'origine del genere eroicomico, di cui, come si è visto, partecipano in Italia Tassoni con *La secchia Rapita* (1615-1620) e Bracciolini con *Lo Scherno degli Dèi* (1617), bensì della poesia burlesca, che in Italia aveva visto come suoi massimi rappresentanti Berni e Burchiello, conosciuti in Spagna all'epoca di Lope probabilmente attraverso antologie commentate, allora molto diffuse. Don Diego Hurtado de Mendoza e Quevedo ne erano stati grandi rappresentanti in Castiglia.

È dunque in questa tradizione che Lope inserisce la sua storia felina, ma non dimentica di trovarsi fra le mani una materia di origine iliadica e di natura eroicomico. Non concede nulla all'immaginazione e alle congetture del lettore, giacché indica chiaramente che quella che si combatte qui non è altro che la guerra di Troia, combattuta in nome di una gatta che, fra le gatte, è Elena:

(Silva VI, 39-42)
 ...el valiente Micifuf, oyendo
 el suceso estupendo
 del robo de su esposa,
 Helena de las gatas,
 dijo con voz furiosa...

Più volte i due eroi maschili, Marramaquiz e Micifuf, vengono esplicitamente paragonati agli eroi di Omero:

No estuvo más airado
 Agamenón en Troya
 [...]
 que Micifuf.

O ancora, all'inizio della Silva VII, sezione iliadica per eccellenza all'interno dell'opera Lopiana, si dice:

Al arma toca el campo micigriego
 contra Marramaquiz, gato troyano;

Il conflitto sanguinoso fra le due schiere di gatti è poi risolto da un intervento divino, che è tutto una citazione e messa in burla del duello fra Menelao e Paride, nonché applicazione del *tópos* dell'intervento divino durante una battaglia fra mortali²⁵. Come nella *Batracomiomachia*, viene presentata una specie di concilio degli dèi volto al ridicolo: in questo caso Zeus teme che, se i gatti si uccideranno fra loro, i topi potranno prendere il sopravvento sul mondo ed infine sullo stesso Olimpo, tramutati in nuovi titani; è dunque necessario intervenire, e non sarà disonorevole, dato che si

25 Lope de Vega, *Gatomaquia*, Silva VII, vv. 323-345.

tratta di una nuova guerra di Troia. Zeus manda quindi una tradizionalissima nube²⁶ ad avvolgere il campo, facendo cessare la battaglia. Neanche il linguaggio formulare è estraneo a questo passo, che si conclude con lo splendido, ma sovradimensionato verso: «revuelto en sombras de la noche el día» equipaggiato di anastrofe tra soggetto e verbo, e memore di molte clausole omeriche e virgiliane.

Per tornare allo schema analitico adottato per la *Batracomiomachia*, possiamo dunque concludere che dal punto di vista dei temi, Lope si adatta perfettamente alla definizione di parodia data da Aristotele, umiliando la guerra di Troia a un conflitto fra gatti in calore. Ma l'analisi della seconda componente della parodia, la dizione, sposta il nostro sguardo su un altro dialogo intertestuale intessuto dalla complessa operetta. L'autore mostra di conoscere la definizione aristotelica di parodia, sintetizzata dal verso: «Muchos sabios... pusieron/ en materias humildes grandes versos». E proprio come i *sabios* fa Lope, che tratta *materias humildes* con *grandes versos*, ma non i *grandes versos* che ci aspetteremmo. Egli infatti si serve della *Silva*, una strofa di endecasillabi e settenari in numero variabile e variamente alternati, che rimano fra loro liberamente. Viene considerata la strofa più moderna della metrica castigliana classica, e se ne era servito Góngora per le sue *Soledades*. Dal punto di vista metrico dunque, Lope si pone in dialogo parodico non già con la tradizione epico-cavalleresca, ma con la poesia *culterana* di Góngora, la cui alta dizione, imitata in molti luoghi, viene piegata alle esigenze narrative di un manipolo di gatti che si accapigliano fra loro.

Nonostante che come orizzonte del suo dialogo parodico Lope abbia preferito, dal punto di vista della dizione, il mondo della poesia *culterana*, non si può negare che egli continui a tenere presente il precedente omerico, e che quindi non dimentichi strutture linguistiche e stilistiche provenienti da quel contesto. Come si è visto, anche Lope, come l'anonimo della *Batracomiomachia*, si appropria del lessico formulare dell'epica classica e importa al mondo possibile della storia d'amore felina alcuni degli schemi ad essa tipici. Particolarmente significativa come esempio di appropriazione da parte di Lope degli schemi epici pare la descrizione degli abiti e degli armamenti di Marramaquiz, protagonista indiscusso dell'operetta. La scena della vestizione dell'eroe si avvicina notabilmente al suo modello classico e proprio attraverso questo elemento topico Lope riesce a trasportarci nuovamente ad un altro contesto letterario a lui più familiare: quello della commedia *de arte nuevo*, o più specificamente di cappa e spada. Seguendo lo schema classico utilizzato per l'armamento dei topi e delle rane della *Batracomiomachia*, anche Lope inizia a descrivere il suo eroe dal basso, partendo ovviamente dalla cavalcatura; si sofferma poi sulle scarpe: stivali troppo stretti, affanno di Marramaquiz, ma più tardi anche causa della rovina di Micifuf, che arriva in ritardo alle proprie nozze proprio per non averli saputi calzare più in fretta; le armi; ed infine il cimiero, grottescamente composto di un mezzo pompelmo, coronato dalla colorata piuma di un pappagallo, trofeo di caccia del gatto (*Gatomaquia*, Silva I, vv. 85-109):

[Marramaquiz]	
pidió caballo, y luego fue traída	85
una mona vestida	

26 Ivi, vv. 323-345.

al uso de su tierra,
 cautiva en una guerra
 que tuvieron las monas y los gatos.
 Púsose borceguíes y zapatos, 90
 de dos dediles de segar abiertos,
 que con pena calzó, por estar tuertos;
 una cuchar de plata por espada;
 la capa, colorada,
 a la francesa, de una calza vieja, 95
 tan igual, tan lucida y tan pareja,
 que no será lisonja
 decir que Adonis en limpieza y gala,
 aunque perdone Venus, no le iguala;
 por gorra de Milán, media toronja, 100
 con un penacho rojo, verde y bayo,
 de un muerto por sus uñas papagayo,
 que diciendo: «¿Quién pasa?» cierto día,
 pensó que el Rey venía,
 y era Marramaquiz, que andaba a caza, 105
 y halló para romper la jaula traza;
 Por cuera, dos mitades que de un guante
 le ataron por detrás y por delante,
 y un puño de una niña por valona.

È a questo punto che Lope coinvolge nel suo dialogo intertestuale il *Don Chisciotte* di Cervantes, mai nominato esplicitamente, al contrario delle altre fonti, perché troppo palesemente manifesto al pubblico spagnolo, avvezzo a scoprire negli scritti dei suoi massimi autori reciproche impietose allusioni. Come giustamente segnala Marcella Trambaioli²⁷, Marramaquiz ricorda il Cavaliere cervantino: basti menzionare lo scudiero del gatto, che già nella *Silva I* è definito “de la Mancha”²⁸, la cavalcatura ridicola (una scimmia, peraltro fatta prigioniera in una guerra fra scimmie e gatti, quindi del genere di quella narrata dalla *Batracomiomachia*), le armi chiaramente inadeguate (un cucchiaio come spada), l’abitudine ad andare a caccia. Ma Lope non si ferma qui: la descrizione, invece di terminare culminando sul cimiero dell’eroe epicheggiante, prosegue trasformandolo in un personaggio di ben altro tipo (*Silva V*, vv. 110-117):

Era el gatazo de gentil persona 110
 y no menos galán que enamorado,
 bigote blanco y rostro despejado,
 ojos alegres, niñas mesuradas
 de color de esmeraldas diamantadas,
 y a caballo en la mona, parecía 115
 el paladín Orlando, que venía
 a visitar a Angélica la bella.

27 M. Trambaioli, “El viejo Lope se divierte: parodia y sátira literaria en *La Gatomaquia*”, in *Per Ridere. Il comico nei secoli d’oro*, Firenze, Alinea, 2001, pp. 183-209.

28 «Asomábase ya la primavera/ [...] / cuando Marramaquiz, gato romano, aviso tuvo de cierto Maulero/ un gato de la Mancha, su escudero/, que al sol salía Zapaquilda hermosa» (*Silva I*, vv. 74-83). Lope non perde l’occasione di burlarsi dei poeti consacrati della tradizione castigliana quando, pochi versi dopo quelli citati, assicura che la bella gatta canta in versi di arte mayor dolci come quelli di Juan de Mena.

La sua figura è *gentil*, i baffi sono splendenti, lo sguardo ardito, il gatto insomma è “no menos *galán* que enamorado”²⁹. Marramaquiz diventa di colpo *galán*, termine tecnico nella commedia *de arte nuevo*, che indica il protagonista maschile bello, adornato e ben vestito; a questo termine Lope affianca presto l’attributo *enamorado*, atteggiamento che il *galán* assume proprio nella commedia. Se il solo termine *galán* poteva essere impreciso nell’evocare il genere teatrale che lo stesso Lope aveva fondato, *galán enamorado* costituiva un inequivocabile riferimento alla figura centrale della commedia lopianiana. Subito dopo aver stabilito un legame con la commedia, Lope inserisce un richiamo esplicito all’altro universo letterario cui il poemetto si riferisce: quello epico e cavalleresco dell’*Orlando Innamorato*. Infatti, a cavallo della sua scimmia, Marramaquiz è come Orlando: un eroe innamorato e presto folle per amore, ma anche *galán*.

Tutta la *Gatomaquia* è stata analizzata con successo dalla critica in base alla struttura della commedia lopianiana tipica, le sette *Silvas* raggruppate in tre atti, e tutta la trama infine affiancata a quella di un’opera teatrale giovanile del Fénix, intitolata *Belardo el Furioso*, si pensa composta verso il 1588. Ma in questo passo vediamo come l’*Orlando Innamorato* e l’*Orlando Furioso* si inseriscano quale sottotesto fondamentale al poemetto, imponendo al discorso meta-parodico di Lope il tema della follia d’amore, fondamentale elemento di decostruzione del concetto d’eroe già a partire dall’*Ercules Furens*, ma vero centro motore dell’azione narrata nel *Furioso* e poi nel *Quijote* cervantino. Marramaquiz nella sua follia pronuncia teorie sull’amore e sulle donne simili a quelle di Rodomonte (sono molti i luoghi in cui i due eroi assumono comportamenti simili nei confronti del genere femminile)³⁰, ma quando è in preda alla follia distrugge qualunque cosa lo circonda con la violenza di Orlando; nel suo aspetto fisico, come si è visto, può ricordare Don Chisciotte. Il poema epico, i *libros de caballería*, la loro parodia definitiva nel romanzo di Cervantes e la commedia nuova convergono in questo passo a disegnare una mappa dei mondi possibili che l’eroe epico di origine omerica è chiamato ad attraversare per incontrare la sua fine, che avverrà, secondo noi, nel teatro in musica di genere buffo. Ma un passo indietro e una sintesi di alcune tappe

29 Lope de Vega, *Gatomaquia*, Silva V, v. 111.

30 Il Rodomonte ariostesco ai tempi di Lope era già considerato l’antonomasia della tracotanza. Ariosto, nel canto XXVIII del suo *Orlando Furioso*, presenta l’eroe adirato col genere femminile, perché Doralice ha preferito a lui Mandricardo. Non appena, però, avvista la dolce e sventurata Isabella, Rodomonte pensa di poter meglio dimenticare il tradimento subito con un nuovo amore, piuttosto che con l’odio verso tutte le donne: (*Furioso* XXVIII, 98) “Tosto che ‘l Saracin vide la bella / donna apparir, messe il pensiero al fondo, / ch’avea di biasmar sempre e d’odiar quella / schiera gentil che pur adorna il mondo. / E ben gli par dignissima Issabella, / in cui locar debba il suo amor secondo, / e spenger totalmente il primo, a modo / che da l’asse si trae chiodo con chiodo.” Non è molto diversa la situazione in cui si trova Marramaquiz quando si crede tradito della bella Zapaquilda: la gatta lo teme perchè furibondo come Rodomonte, e il gatto, pieno d’odio per il genere femminile, giura di dimenticare la sposa fedifraga, possibilmente con un nuovo amore (Silva II, vv. 111-114 e 12-133): “Los miedos que a la gata desalientan / la hicieron prometer, si la libraba, / al niño Amor un arco y una aljaba, / de aquel celoso Rodamonte fiero / hasta pasar las furias del enero, / el cual juró olvidarla, y en su vida, / desnuda ni vestida, / volver a verla [...] / y como Ovidio escribe en su Epistolio, / que no me acuerdo el folio, / estas heridas del amor protervas / no se curan con hierbas; / que no hay para olvidar amor remedio / como otro nuevo amor, o tierra en medio.” Lope qui cita Ovidio, ma l’idea che la forza sovrumana dell’amore può essere vinta solo mediante la fuga, come alternativa al principio del chiodo-scaccia-chiodo, era già celebre nel mondo latino (cfr. Properzio, *Elegie*, I, vv. 29-30: «ferte per extremas gentis et ferte per undas/ qua non ulla meum femina notir iter») e topica ai tempi di Cervantes: “Ejemplo claro, que nos muestra que solo se vence la pasión amorosa, con huylly, y que nadie se ha de poner a braços con tan poderoso enemigo”. (Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edizione diretta da F. Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004, p. 434).

della crisi dell'eroe epico verso il ridicolo potranno offrire le basi teoriche per presentare alcune immagini provenienti dalla *Batracomiomachia* e dal teatro italiano del tardo Seicento

3. CONCLUSIONI

3. 1

Il "passo indietro" per inquadrare le riflessioni conclusive riconduce, brevemente, alla civiltà protoarcaica e arcaica. In questo contesto, il racconto epico compendia i più importanti paradigmi comportamentali e culturali in una serie di canti definiti da Havelock come "enciclopedia tribale"³¹: essi risultavano efficaci proprio perché venivano trasposti in un'epoca passata, appunto eroica e superiore per statuto assiologico al momento contingente della *performance*³². In ottica diacronica, le continue modifiche del quadro socio-culturale di partenza hanno influito, inevitabilmente, anche sulle finalità comunicative riconosciute alla poesia epica e sulle modalità secondo cui rappresentare i suoi protagonisti. È proprio nella perdita di rilevanza pragmatica che va rintracciata la base concettuale del meccanismo parodico: la progressiva attenuazione del valore paideutico originario consente di allontanarsi dal modello fino a raggiungere una distanza –culturale e psicologica– sufficiente a innescare la deformazione umoristica.

Una delle risposte possibili alla "crisi dell'eroe epico" –affrontata con altri mezzi nelle *Argonautiche* di Apollonio Rodio, in cui campeggia un Giasone totalmente imbecille³³– sarebbe, dunque, la risata, quasi suggerita al proprio pubblico attraverso una efficace *mise en abîme* nelle battute finali della *Batracomiomachia*:

**Zeú' de;qeou,' kaleša" eif' ou;ranon a;steronta
kai;polemou plhqun deixa" kraterou; te machta;v
pollou;' kai;mega;lou" h;ij;ge;cea makra;feronta", 170
oip" Kentaurwn strato;" e;f;ctai h;Gigantwn,
h;u;gelwn e;jevine: time" batracoisi ajrwgoiv
h;musin ajjanatwn³⁴É**

L'esercito dei topi e quello delle rane marciano in armi l'uno contro l'altro e, una volta ancora, viene accentuata la sproporzione rispetto all'ipotesto di riferimento attraverso il paragone iperbolico con le schiere dei centauri e dei giganti. Di fronte a tanto spettacolo, Zeus scoppia a ridere. Al v. 172, l'emistichio **h;u; gelwn e;jevine** contiene la probabile eco di un'altra celebre risata celeste, quella che accompagna un po' sguaiata i commenti degli dèi all'amore adulterino fra Ares e Afrodite³⁵. Tuttavia,

31 Così E. A. Havelock, *Preface to Plato*, Cambridge (Ma.), Cambridge University Press, 1966, p. 123.

32 Un esame del meccanismo compositivo e delle funzioni comunicative da attribuire all'epica arcaica si ritrova in A. Aloni, *L'epica*, in I. Lana e E. V. Maltese (a cura di), *Storia della civiltà letteraria greca e latina*, vol. I *Dalle origini al IV secolo a.C.*, Torino, UTET, 1998, pp. 9-100.

33 Ritratto influenzato, evidentemente, dalla temperie culturale ellenistica, se si considera l'immagine lusinghiera e a tutti gli effetti eroica tratteggiata da Pindaro nella Pitica IV.

34 Cfr. [Hom.] *Batr.*, vv. 168-173: "Zeus chiamò gli dèi nel cielo stellato e mostrò loro la moltitudine in lotta e i guerrieri possenti, molti e grandi, che portavano armi robuste, come avanza un esercito di Centauri o di Giganti. Sorrisse dolcemente e disse: chi degli immortali aiuterà le rane, e chi i topi?".

35 Il riferimento è a *Od.* VI, 299-399. Una ampia disamina sulle finalità comunicative di questa inserzione si ritrova

il passo non intesse soltanto una studiata allusione a una delle scene più smaccatamente farsesche nell'intero *corpus* epico; è possibile cogliervi anche un cenno alla reazione che, nelle intenzioni dell'autore, la battaglia tra i topi e le rane dovrebbe suscitare nei lettori: attraverso un riso controllato –“dolce” appunto– di divertita erudizione, di fronte a un gioco parodico condotto con mano abile e raffinata.

3.2

La risata che scatena la *Gatomaquia* sorge dalle ugole raffinate di una classe intellettuale ed erudita tanto quanto quella costituita dai lettori della *Batracomiomachia*, ma il loro riso suona più sgangherato, tentato com'è dal lato grottesco dell'operetta, che si affianca insidioso all'umorismo del modello classico. Il compito di superare il genere cavalleresco, il più illustre erede dell'epica eroica in contesto spagnolo, ma in generale europeo, era già stato svolto dalla parodia cervantina, che con il *Quijote* aveva squalificato non solo Orlando e Goffredo di Buglione, ma anche tutti i loro parenti privi di legittimazione storica, come Amadigi e la sua feconda discendenza, in favore del nuovo modello d'eroe psicologico che avrebbe segnato, secondo molti, la nascita del romanzo moderno.

I gatti di Lope, quindi, non si configurano tanto come eredi dell'eroe cervantino, ma piuttosto come un precedente per ciò che Don Quijote diverrà nelle sue imitazioni teatrali a partire dal tardo Seicento in Italia; si tratta di imitazioni spesso brillanti, ma che assimilano Don Quijote al genere di cui non fa più parte, i *libros de caballería*, trattandolo come un nuovo, tragicomico Amadigi. Sono infatti più d'uno i punti di tangenza fra i tratti più ridicoli dei gatti di Lope e alcune scene riguardanti Don Chisciotte ne *L'Amor fra gl'Impossibili* di Girolamo Gigli, libretto per melodramma composto verso la fine del Seicento³⁶. In quest'opera –peraltro di piacevole lettura– il cavaliere della Mancha è rappresentato alle prese con uno speciale di nome Coriandolo, che in prima battuta prende per cavaliere e sfida a duello, trovandosi ben presto nella situazione di dovergli cedere uno stivale, perché uno scalzo non abbia a battersi iniquamente con un calzato. Ma la calzatura di Don Chisciotte non è più comoda di quella di Marramaquiz e Micifuf, e il tentativo di estrazione del piede risulta grottescamente complesso e ridicolo (Atto I):

COR: Io tiro.
CHISC: Bel bello
COR: La gamba è pur nera
CHISC: Un livido è quello,
Che un'orrida fiera
Col morso lasciò
Nell'ultima lotta.
COR: Non tiro più nò
La calza s'è rotta.

in M. Pizzocaro, Il canto nuovo di Femio. Alle origini dell'epos storico, "QUCC" (1999), n.s. 61, pp. 7-33.

³⁶ G. Gigli, *L'Amor fra gl'Impossibili*, 1693; lo leggiamo nella seguente edizione, conservata presso la Biblioteca Civica di Perugia: *L'amor fra gl'Impossibili, Drama per musica da recitarsi in Perugia nell'anno 1726. Dedicato a Mons. Illustriss. e Reverendiss. Giacomo Oddi Governatore di Viterbo. In Perugia. pe'l Costantini con lic. de' Superiori.*

Nel poemetto lopiano uno speciale era stato determinante per la guarigione di Marramaquiz dalla follia amorosa, mediante la somministrazione di Triaca, siero molto simile a quello “de Ferabrás” che il Don Quijote di Cervantes fabbrica nella locanda di Maritornes e si porta appresso nelle sue peregrinazioni in Sierra Morena. Anche nel libretto di Girolamo Gigli, Coriandolo speciale contribuisce a far rinsavire Don Chisciotte, in modo però completamente inglorioso: gli applica alla testa alcuni cerotti, che hanno il dirompente effetto di svuotarlo delle sue narrazioni e di privarlo dell'amore, condizioni di esistenza della sua cavalleria, facendolo tornare sé stesso.

ATTO III SCENA ULTIMA:

DON CHISCIOTTE: ...all'istorie pensando
già più non mi sovviene
di Ruggier, nè d'Orlando
quali fosser soggetti al mondo ignoti.

CORIANDOLO: Crede Vosignoria
deriva da i cerotti
rimedio singolar della pazzia.

CHISCIOTTE: Dunque mercé di questi ecco finito
il mio amore (ahi disgrazia) Io son guarito;
(*si leva i cerotti*)
Chisciotte più non son, né Cavaliere,
ritorno all'arte mia sono un barbiero».

Tornando al tema della follia di Marramaquiz, vediamo che l'eroe lopiano unisce in sé tratti degli eroi ariostei (Rodomonte e Orlando, come si è visto), e tratti comuni ai protagonisti delle opere buffe italiane, senza passare attraverso il nobile impazzimento di Don Quijote come descritto dalla penna di Cervantes.

Com'è noto, Don Quijote, giunto in Sierra Morena e condizionato dall'esempio del folle Cardenio, decide di compiere l'impresa inaudita di impazzire per la sua amata a freddo, senza cioè che questa gli abbia fatto alcun torto – come avveniva invece per Orlando e per Amadigi, che si ritenevano traditi dalla loro donna. Don Chisciotte si interroga a lungo su quale modello letterario debba seguire, se quello di Orlando, che impazzì divenendo furioso, o quello di Amadigi, che rimase in penitenza silenziosa e meditativa sulla *peña pobre*. Si risolve poi per imitarli entrambi, ma senza esagerare nel commettere distruzioni:

«En efecto - dijo Sancho - ¿qué es lo que vuestra merced quiere hacer en este tan remoto lugar?»
«¿Ya no te he dicho - respondió don Quijote - que quiero imitar a Amadís, haciendo aquí del desesperado, del sandío y del furioso, por imitar juntamente al valiente don Roldán, cuando halló en una fuente las señales de que Angélica la Bella había cometido vileza con Medoro, de cuya pesadumbre se volvió loco, y arrancó los árboles, enturbió las aguas de las claras fuentes, mató pastores, destruyó ganados, abrasó chozas, derribó casas, arrastró yeguas y hizo otras cien mil insolencias dignas de eterno nombre y escritura? Y, puesto que yo no pienso imitar a Roldán, o Orlando, o Rotolando (que todos estos tres nombres tenía), parte por parte, en todas las locuras que hizo, dijo y pensó, haré el bosquejo como mejor pudiere en las que me pareciere ser más esenciales. Y podrá ser que viniese a contentarme con sola la imitación de Amadís, que sin hacer locuras de daño, sino de llores y sentimientos, alcanzó tanta fama como el que más»³⁷.

37 M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed diretta da F. Rico, cit., pp. 301-2.

Cifra comune al sacrificio di entrambi gli eroi citati da Cervantes, e allo stesso Don Quijote, è il digiuno, ma è proprio questo l'elemento che salta in aria nel poemetto lopianò, e piú tardi nelle imitazioni teatrali del *Quijote*: (Silva IV, 342-359):

Bajó Marramaquiz desesperado,
y entrando en la cocina,
sin respeto de Paula y de Marina,
esclavas del ausente licenciado,
como laureles y álamos las mira,
donde Climene por Faetón suspira;
los pucheros y cántaros quebraba,
vertió la olla en la sazón que hervía;
y llamando a Borbón *borbor* decía.
Y a tanto mal llegó su desatino
que sacó media libra de tocino
que andaba como nave en las espumas,
y si no se lo quitan se lo mama:
tanto pueden los celos de quien ama.
Una perdiz con plumas
quiso tragarse, y no dejaba cosa
que no la deshiciese.

Marramaquiz, in delirio, invece di digiunare, si abbuffa, proprio come Don Chisciotte presso la corte della Duchessa in un libretto del 1769 di Govambattista Lorenzi³⁸. L'eroe mangia a quattro palmenti alla mensa dei Duchi finché non viene colto dal dubbio se Orlando, prima d'impazzire, si fosse concesso un simile conforto; scoprendo che l'eroe ariostesco aveva digiunato, si dispera in una scena esilarante:

Ma piano... mi permetta,
Che mezza paroletta
Io dica al mio Scudier.
Dimmi, tu sai,
Se il Conte Orlando
Mangiasse mai,
Pria d'impazzir?
SANCIO: Dirò: chi dice
Chi contradice;
Ma il come, e quando
Non vi so dir.
CHISCIOTTE: Amato Panza,
Leggi la stanza
Centrentadue
Nel ventitrè.

38 G.B. Lorenzi e G. Paisiello, *Don Chisciotte della Mancia*, 1769. Per un'analisi dettagliata di questo libretto cfr. I. Scamuzzi, *Encantamiento y transfiguración: Don Quijote en el melodrama italiano entre los siglos XVII y XVIII*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2007 (cap. IV, pp. 151-196). Il librettista, nel prologo, chiarisce il debito con l'opera cervantina: "Dall'ingegnoso romanzo intitolato il Don Chisciotte della Mancia ho radunato i fatti, che vedi in questa commedia ristretti. Per dare alla medesima l'unità del luogo, ho dovuto in parte alterarli, e sono talvolta uscito ancora dalle tracce del romanzo per adattarmi alla Compagnia. Fingo due Dame in Villa di allegro umore, tra le quali capita il gran cavaliere errante Don Chisciotte col suo famoso scudiero Sancio Panza. Queste con l'ajuto di una spiritosa donna di lor servizio, tessono delle graziose avventure per quelli, e non tralasciano nel tempo stesso di prendersi gioco di due loro amanti, di sciocco carattere".

SANCIO: Olà: silenzio.
Sentite a me.

(*Caccia l'Ariosto, e legge.*)

- Afflitto e stanco al fin cade nell'erba.
- E fissa gli occhi al Cielo, e non fa motto:
- Senza cibo, e dormir così si serba
- Che il sol esco tre volte. e torna sotto:
- Di crescer non cessò la pena acerba,
- Che fuor dal senno al fin l'ebbe ridotto:
- Il quarto di da gran furor commosso
- E maglie, e piastre si stracciò di dosso.

CHISCIOTTE: Oh caso disperato!

CONTESSA e DUCHESSA: Signor che cosa è stato?

CHISCIOTTE: L'ho fatta finalmente!

CARMOSINA e CARDOLELLA: Signò, chi ti tormenta?

CHISCIOTTE: Udite, udite caso.

Pria d'impazzire Orlando

Tre giorni digiunò.

Io dal demonio invaso

Mangiando me ne sto³⁹.

All'estremo opposto della follia distruttiva e dell'abbuffata, viene la calma inconsapevole del sonno, in cui il gatto lopiano cade, allontanandosi così ancora una volta dall'eroe cervantino, che in Sierra Morena vegliava instancabile: Silva IV (vv. 326-330)

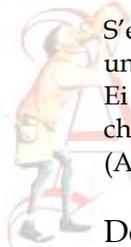
Dejando la pelota el triste amante,
de celos y de amor perdido y loco,
que la vida y la honra tiene en poco,
vino a su casa con tristeza tanta
que se metió debajo de una manta.

Proprio quando disattende l'insegnamento del *Don Quoiote* di Cervantes, il gatto lopiano si avvicina invece al comportamento dei protagonisti di opere buffe ispirate al cavaliere della Mancha. In questo caso, Marramaquiz si comporta come Don Tamaro, protagonista di un nuovo libretto di Giambattista Lorenzi intitolato *Il Socrate immaginario*⁴⁰, scritto in collaborazione con Ferdinando Galiani nel 1775. Don Tamaro, ebbro della lettura delle vite dei filosofi di Diogene Laerzio, crede di essere

39 Paisiello, G., *Don Chisciotte della Manca*, a c. di Jacopo Napoli, canto e pianoforte, Ricordi, Milano, 1963. Atto I, Scena XI (vv. 352-357).

40 *Il Socrate Immaginario*, libretto di Lorenzi/Galiani e musica di Paisiello, 1775 (lo leggiamo in: AAVV, *Raccolta di Melodrammi Giocosi scritti nel secolo XVIII*, Milano, Società dei Classici Italiani, Tip., 1826, pp. 495-601). I librettisti presentano l'opera come una imitazione del Don Quijote di Cervantes: "Riusci all'incomparabil Michel de Cervantes dare nel suo immortal D. Chisciotto un modello della più delicata ed ingegnosa lepedezza. Tutti gli sforzi degl'ingegni che dopo lui sono stati non han potuto se non che debolmente imitarlo, senza giungere ad eguagliarlo, nonché a superarlo. L'universale sventura di tanti suoi imitatori incoraggia me a presentare al Pubblico con minor rossore questo debole parto del mio ingegno. Ho cercato in esso di trarre la materia del ridicolo da un soggetto quasi somigliante, cioè dal supporre un uomo semplice, che dalla cognizione confusa e volgare delle vite de' filosofi antichi (come quello delle vite de' cavalieri erranti) abbia stravolto il cervello, sino a credere di poter ristorare l'antica filosofia. Tutti gl'incidenti adunque, sono presso a poco tratti dalla vita di Socrate che ci ha lasciato Diogene Laerzio". Per un'analisi dettagliata del libretto, cfr. I. Scamuzzi, *Encantamiento y transfiguración: Don Quijote en el melodrama italiano entre los siglos XVII y XVIII*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2007 (cap. v, pp. 197-234).

Socrate, e impone alla sua famiglia di vivere alla maniera dei greci, organizzando dispendiosi banchetti e assurde danze. Tutti i personaggi sono d'accordo che Don Tamaro si crede Socrate solo per mancanza di sonno, avendo passato notti intere a leggere; quindi l'unico modo per farlo rinsavire, sembra quello di costringerlo a dormire. Il servo Calandrino gli prepara un sonnifero, che spaccia per cicuta, affinché Don Tamaro lo accetti perché coerente col modello socratico:



S'era cicuta, egli saria crepato
un sonnifero in vece di cicuta
Ei tracannò; e volle il cielo poi
ch'ei si svegliasse sano di cervello
(Atto III, scena IV).

Don Tamaro si risveglia sano e caccia a male parole tutti coloro che, dando corda alla sua follia, avevano vissuto a sue spese; si riconciglia con la sua famiglia e riprende la sua ordinaria vita borghese acconsentendo al matrimonio della figlia Emilia. Come Don Tamaro, anche Marramaquiz riceve dal suo padrone un sonnifero, che calma e scaccia la sua follia furibonda: Silva IV (vv. 391-393)

El gato, con paciencia,
respeto de su dueño,
tomó dos onzas y rindióse al sueño.

Il gatto si calma e, accoccolato su un cuscino, per qualche tempo assume di nuovo il suo ruolo di fedele gatto di casa.

È evidente a questo punto che Don Quijote, come concepito da Cervantes, si trova ormai altrove: nel Settecento lo stanno studiando Fielding, Richardson e Sterne per creare i loro capolavori nel genere del romanzo. Nel teatro ne sopravvive l'ombra burlesca, quel tratto eroicomico che, con tutta la mala fede del mondo, aveva voluto coglierne Lope. La risata di Lope e il sorriso pensoso di Cervantes hanno sancito la crisi, mai più risolleatasi, dell'eroe epico e cavalleresco. Dopo di loro, non potrà che agitarsi in un manierato rantolare, lasciando aperta la strada all'eroe problematico moderno.