



Enthymema XXIV 2019

Erotismo e regimi scopici nella ricreazione televisiva de *La viuda valenciana* (2010) di Lope de Vega

Rossella Liuzzo

Università di Catania

Abstract – L’articolo mette a confronto la *comedia secentesca La viuda valenciana* (1599) di Lope de Vega e la sua ricreazione televisiva per *Estudio 1* (2010), al fine di evidenziare come, mutando il genere e i rispettivi contesti di fruizione, si delineino delle specifiche configurazioni di spettatorialità rispetto all’erotismo. Nella fattispecie, utilizzando il paradigma di *regime scopico* – inteso con Jay come la concrezione storica di una specifica pratica visuale determinata dall’*interplay* fra lo sguardo, le immagini che ad esso si offrono, e le convenzioni che ne consentono la fruizione –, le pagine che seguono mirano ad esplorare i meccanismi che regolano e dirigono la percezione della scena erotica, sia all’interno del dispositivo teatrale barocco che nella ricreazione televisiva.

Parole chiave – Ricreazione; erotismo; regime scopico; teleteatro; visual studies.

Abstract – The article compares the seventeenth-century comedy *La viuda valenciana* (1599) by Lope de Vega and its television recreation for *Estudio 1* (2010), in order to highlight how specific configurations of spectatoriality outline, as the genre and the respective contexts of fruition change. Using the scopic regime paradigm - understood with Jay as a specific visual practice determined by the interplay between the gaze, the images that are offered to it, and the conventions that allow its use -, the pages that follow propose to explore the mechanisms that regulate the perception of eroticism, both within the Baroque theatrical device and in the television media system.

Keywords – Recreation; eroticism; scopic regime; theatre-tv; visual studies.

Rossella Liuzzo. “Erotismo e regimi scopici nella ricreazione televisiva de *La viuda valenciana* (2010) di Lope de Vega”. *Enthymema*, n. XXIV, 2019, pp. 299-310.

<http://dx.doi.org/10.13130/2037-2426/12015>

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License
ISSN 2037-2426

Erotismo e regimi scopici nella ricreazione televisiva de *La viuda valenciana* (2010) di Lope de Vega

Rossella Liuzzo
Università di Catania

1. (Non) vedo una vedova

Come in tutte le *comedias de capa y espada*, anche ne *La viuda valenciana* di Lope de Vega è la peripezia erotico-amorosa a essere il centro propulsore della trama. Si tratta di un'opera giovanile del Fénix, composta fra il 1595 e il 1599, ma pubblicata solo nel 1620.¹ Il nodo della vicenda ha un'ascendenza tanto antica quanto complessa² e potrebbe riassumersi così: Leonarda, giovane e corteggiatissima vedova, contro le convenzioni dell'epoca e l'accalorato suggerimento dello zio Lucencio, decide di non assoggettarsi a un nuovo matrimonio e di rifugiarsi in una «viudez casta y segura» (v. 245), rimanendo fedele alla memoria del marito defunto per il resto dei suoi giorni. Il suo nobile proposito, tuttavia, svanisce non appena la giovane incrocia lo sguardo dell'affascinante Camilo. Travolta da un'incontenibile passione ma risoluta a non mettere a repentaglio né la libertà acquisita con la vedovanza né i suoi «tres mil ducados» (v. 202) di rendita, Leonarda tesserà una fitta rete di inganni e occultamenti per soddisfare il proprio desiderio erotico senza compromettere la propria *honra*. Maestra nell'arte di «nadar y guardar la ropa»,³ la giovane si servirà dell'aiuto del *criado* Urbán per convincere Camilo a raggiungerla a notte fonda, incappucciato e stordito dai mille giri che il suo *lazarillo* gli farà fare per le strade di una Valencia altrettanto stordita dal carnevale. Una volta in casa, protetta dall'oscurità e da una maschera, la vedova si concederà pienamente al suo amante. Il fitto *enredo* susseguente prevedrà una serie di traversie nelle quali, ad ogni tentativo di Camilo di scoprire l'identità della donna, seguiranno ulteriori e più bizzarri inganni e misconoscimenti. La conclusione della vicenda, superfluo a dirsi, avverrà grazie alla luce di una lanterna mediante la quale Camilo finalmente scoprirà il volto – e gli intrighi – di Leonarda: la luce ada-

¹ Per le vicende editoriali si veda l'introduzione critica all'edizione de T. Ferrer Valls. D'ora in avanti le citazioni del testo seguiranno la suddetta edizione e verranno indicate dal numero dei versi fra parentesi.

² Il modulo compositivo della *Invisible Mistress* (De Armas), rimanda al mito di Eros e Psiche ma con una significativa inversione di ruoli. La prima comparsa di tale modello è il *roman* francese *Partenopeous de Blois* (XII sec.), il quale verrà prosificato in castigliano in una *narración caballeresca breve* dal titolo *El libro del Conde Partinuplés* (1499). Tale schema attanziale oltrepasserà le soglie del medioevo e troverà nella novellistica italiana una feconda rielaborazione. Sia nella novella 26 del *Novellino* di Masuccio Salernitano (1476) che nella novella 25 della *Quarta parte delle Novelle* di Matteo Bandello (1573), l'amante invisibile sarà una giovane vedova (13-27). Ed è proprio il testo di Bandello, rimeneggiato e ampliato, la fonte della *comedia* di Lope (Carrascón).

³ L'espressione, che plasticamente rende l'idea della capacità di abbandonarsi alla trasgressione mantenendo intatte le apparenze, è utilizzata da Lope nella controversa *Dedicatoria* a Marcia Leonarda, pseudonimo dietro al quale si cela la sua amante Marta de Nevares y Santoyo. La dedica dovette essere composta subito dopo la morte del marito di costei, nel 1619. In essa, Lope esprime una visione cinica e demistificatrice del feticcio della *honra* svelando «ante los ojos del público las reglas de un juego social. La honra es el tributo que hay que pagar por vivir en sociedad.» (Ferrer Valls 1999 20).

La ricreazione televisiva de *La viuda valenciana*

Rossella Liuzzo

mantina del matrimonio come ripristino dell'ordine sociale e la restaurazione dei ruoli sessuali.

Com'è stato ampiamente sottolineato, all'interno della vasta fenomenologia drammaturgica barocca, la *comedia de capa y espada* costituisce l'interstizio deputato alla teatralizzazione della trasgressione di qualsivoglia norma: regno dell'eversione, della maschera, delle ambiguità sessuali (Oleza 207), in essa i personaggi appaiono totalmente svincolati dai repressivi codici morali vigenti (Arellano, "Sobre el modelo temprano" 47) e incarnano l'urgenza di un cambiamento sociale in cui i diritti del singolo, specie quelli delle donne (Wardropper 235), lottano per travalicare quelli del consorzio sociale. Nonostante ciò, nessun epilogo è possibile per la *comedia* al di fuori del (formale) richiamo all'ortodossia e del (convenzionale) ristabilimento dell'assetto sociale. Ma è evidente che, prima che le inverosimili nozze finali giungano sulla scena – mal celando il loro statuto di palinodia fallita –, il pubblico avrà abbondantemente riso, trepidato e soprattutto goduto con quel lungo susseguirsi di sfrontati rimandi erotici.

Ed è proprio in quell'atmosfera fortemente erotizzata che lo sguardo dello spettatore-*voyeur* sarà portato a sperimentare la forza dirompente del dissenso rispetto al decoro sociale e alla morale vigente in tema di sessualità. Ché, ricordiamolo, tutto l'eroticismo de *La viuda valenciana* si gioca nella dinamica disgiuntiva instaurata fra il *vedere* il *non vedere*, sulla scena e fuori di essa. Ai fini di approfondire tale dialettica, è necessario, per tanto, delineare un approccio alla sintassi della visione erotica che tenga conto sia delle dinamiche intratestuali – ovvero dei regimi scopici di cui il testo letterario si fa latore –, sia di quelle pragmatico-ricettive – ovvero del gioco visivo e visuale⁴ in cui lo spettatore è coinvolto dal testo spettacolare –.⁵

Per quanto inerisce il piano prettamente testuale, si potrebbe avanzare l'ipotesi che ne *La viuda valenciana* l'eroticismo sia legato all'alternanza di due diversi regimi scopici, laddove per regime scopico (Metz, Jay) si intende la configurazione di certi *modi di vedere* che ogni epoca stabilisce in relazione a un insieme di condizionamenti culturali, politici, tecnologici ed epistemici.⁶ Innanzitutto, vi è il regime oculocentrico e prospettico proposto da Camilo, un modello visuale che, ereditando la fascinazione tardo-medievale per la luce – intesa, sia come *lumen* divino che come *lux* sensibilmente percepita –, si è risolto nell'apparente naturalezza della prospettiva rinascimentale. Con la riduzione della visione binoculare a quella monoculare, essa ha forgiato una concezione dello spazio come dimensione geometricamente isotropa, uniforme e astratta. Così posto, l'occhio statico dell'osservatore – orizzontalizzazione e laicizzazione dell'occhio divino – restituisce una realtà elegantemente decorporeizzata e disero-

⁴ Dietro il binomio linguistico *visivo* e *visuale* vi è un'ampia serie di riflessioni teorico-epistemologiche. Con Foster, si intende per *visione* il meccanismo fisiologico della percezione vincolato all'occhio umano come organo di senso; la *visualità* invece, è un costrutto culturale che determina storicamente ciò che siamo in grado di vedere e *come* lo vediamo. Tale differenza non deve, tuttavia, essere associata al binomio *natura-cultura* (Foster ix), poiché, lungi dall'essere una struttura universale e invariabile (Panofsky), la percezione visiva possiede una dimensione prettamente storica (Benjamin), legata sia alle tecnologie e ai dispositivi ottici che la ampliano protesicamente, che alle pratiche sociali in cui si iscrive (Pinotti e Somaini 28).

⁵ Rimandiamo agli studi di semiologia del teatro e alla ormai classica diffrazione del *texto dramático* in *texto literario* e *texto espectacular*, il primo, costituito esclusivamente da segni linguistici, è destinato alla lettura; il secondo, costituito da segni verbali, para-verbali e non verbali, è destinato alla rappresentazione (Bobes Naves 500-502).

⁶ Il fortunato sintagma *regime scopico* venne coniato da Metz (2001) nel 1972, in uno studio seminale sul cinema e la psicoanalisi, per distinguere la percezione cinematografica da quella teatrale. Trasmigrato agli studi culturologici sul finire degli anni '80, con Jay (2003), il *regime scopico* passa ad indicare la concrezione storica di una specifica pratica visuale determinata dall'*interplay* fra lo sguardo, le immagini che ad esso si offrono, e le convenzioni che ne consentono la fruizione (dispositivi della visione e le pratiche sociali di consumo).

La ricreazione televisiva de *La viuda valenciana*

Rossella Liuzzo

tizzata. Sebbene il regime scopico prospettico sia associato da Jay al razionalismo cartesiano, ovvero a «una cosmovisión científica que ya no interpretaba el mundo desde el punto de vista hermenéutico como un texto divino» (228), non va dimenticato che esso procede, comunque, dalla fucina della scuola neoplatonica fiorentina, nella quale, mentre Alberti elabora la metafora della finestra trasparente, Marsilio Ficino e Pico della Mirandola riprendono la teoria pneumatica della psicofisiologia dell'eros (Culianu):

[...] solo adunque l'occhio fruisce la corporale bellezza, e essendo l'amore desiderio di fruire bellezza e questa conoscendosi dagli occhi soli, l'amatore del corpo è solo del vedere contento, sì che la libidine del toccare non è parte d'amore né affecto d'amante, ma spetie di lascivia e perturbatione d'uomo servile. (Ficino 44)

È sostanzialmente questo il regime visuale, paradigmatico e normativo, affidato al protagonista maschile de *La viuda valenciana*, il quale si fa portavoce di una concezione oculocentrica dell'amore. Nella scena II del secondo atto, è notte fonda e Urbán va a prendere Camilo per condurlo, incappucciato, a casa della sua padrona. Vedendo il giovane fortemente dibattuto rispetto alla più che bizzarra proposta, Urbán lo incoraggia dicendogli che presto avrà fra le sue braccia un angelo di incomparabile bellezza. Il nostro *galán* risponde con una memorabile *quintilla*:

CAMILO: No niego que es muy dichosa;
mas sea fea o hermosa,
para aborrecer y amar,
si a oscuras la he de gozar,
¿no es todo una misma cosa? (vv. 1086-1090)

Il primato degli occhi come veicolo amoroso viene perentoriamente ribadito anche dopo l'interessante risposta di Urbán. Costui, infatti, invita Camilo a riflettere sulla voluttuosità del tatto e sulla sensibilità dell'olfatto. In altre parole, ciò a cui il servo allude è a una deleuziana deterritorializzazione del desiderio erotico, alla sua sottrazione al primato egemonico ed unificante della vista e alla sua distribuzione nomadica sulla superficie del corpo. Un corpo che, come il Barocco stesso, è più epidermide che interiorità; Camilo, imperterrito, risponde:

CAMILO: ¿Soy herbolario o doctor?
¿Qué me importan a mí olores?
Los ojos hacen gozar;
que aquel ver causa el hallar
suavidad en los amores,
y el conocer y el tratar.
Que por lo contrario el ciego,
como yo a esa dama llego,
es en el deleite igual
a cualquier bruto animal. (vv. 1100-1109)

In altre parole, egli riconferma il pensiero forte neoplatonico secondo cui gli occhi costituiscono la sola fonte del godimento e solo dalla visione dell'amata può scaturire la dolcezza dell'amore come conoscenza ed elevazione. Al contrario, chi si accosta all'amore privo di vista, sarà destinato a un godimento imperfetto, primordiale e ferino. A margine di tali raffinatissime rielaborazioni filosofiche, sta di fatto che l'esercizio dello sguardo è, innanzitutto, esercizio di potere e, all'interno della dialettica scopica cartesiana, esso normalmente è prero-

La ricreazione televisiva de *La viuda valenciana*

Rossella Liuzzo

gativa dell'uomo. Come ricorda Mulvey, la donna quasi mai è soggetto di sguardo,⁷ ma oggetto del desiderio oculare maschile: «In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its fantasy onto the female figure, [...] so that they can be said to connote *to-belooked-at-ness*.» (19).

Non passerà inosservata, dunque, la carica di destabilizzazione insita nella ridistribuzione politica dello sguardo che *La viuda valenciana* propone: non solo Camilo è ridotto alla cecità 'cartesiana', ma sarà forzatamente inserito all'interno di un altro regime scopico, quello deviante e contro-paradigmatico instaurato dalla *viuda*. Costei opta per un amore gioioso, libertino e sensuale, e per materializzare il suo interregno di alterità, non le resta che affidarsi al mondo alla rovescia dell'oscurità, bachtinianamente accompagnato da quell'altro mondo alla rovescia che è il carnevale. Evidentemente, quella che Leonarda propugna è la visione chiaroscurale, sfocata, instabile, anamorfica del Barocco, quella che, in parole di Buci-Glucksmann, si presenta come *folie du voir*:

[...] le baroque se développera [...] dans un monde où le voir et le jeu des apparences relèvent d'une science perspectiviste et optique de la nature qui maîtrise le réel, le soumet à sa mathésis, le rend douteux dans son existence sensible, et le construit dans ses possibles visuels. Une telle production infinie d'images et d'apparences [...] distingue l'*œil baroque* attentif au pluriel, au discontinu, de l'*Œil* du Quattrocento où l'optique et la perspective étaient encore inséparables de l'interprétation morale et religieuse (35)

In contrapposizione allo stile visuale prospettico, la *folie du voir* ripudia la geometrizzazione monoculare, la separazione oggettiva fra percipiente e percepito e, facendo rifrangere il reale su superfici anamorfiche, su specchi concavi o convessi, rivela che ogni visione non può che dipendere dalla materialità della superficie riflettente. Come sottolinea Jay, proprio perché conscia della pregnanza di tale materialità, la cultura visuale barocca possiede una qualità intrinsecamente *tattile* o *tangente* (236). Lungi dal sovraordinare il mondo con lo sguardo, l'occhio barocco si sposta spasmodicamente, si inebria, impazzisce quando si scontra con una realtà ambigua, ingannevole, inapprensibile. Si tratta della visione 'folle' di Camilo allorquando, strappatosi il cappuccio e ritrovatosi al buio, implora un po' di luce; Leonarda ordina che si porti una *hacha* e, al tenue barlume prodotto dalla torcia, al giovane *galán* si dischiude un mondo ammaliante:

CAMILO: ¡Qué bello cuerpo tenéis!
 ¡Qué traje y rico vestido!
 [...]
 ¡Bravas telas y brocados!
 ¡Bravos cuadros y pinturas! (vv. 1343-1344 e 1347-1348)

L'inaspettato disvelarsi, nella penombra, di un corpo voluttuoso e seducente, di un volto enigmaticamente coperto da una maschera, di arredi opulenti, di una ricca *colación* offerta in

⁷ In riferimento all'inveterata pratica di sottrazione dello sguardo alle donne, citeremo solo due esempi provenienti da un testo assai prossimo alle letture di Leonarda: *Instrucción de la mujer cristiana* (1523) di J. L. Vives. Oltre all'operazione di circoscrizione basilare, ovvero il confinamento nello spazio domestico, laddove la donna dovesse uscire, Vives raccomanda che «apenas descubra el uno de los ojos para ver el camino» (97). Allo stesso modo, quando si troverà in presenza d'altri «con los ojos bajos guardará recatadamente silencio» (26).

La ricreazione televisiva de *La viuda valenciana*
Rossella Liuzzo

servizi d'argento, di sontuosi gioielli elargiti come pegno d'amore, genera un'eccitazione della vista talmente incontenibile che il povero Camilo preferirebbe quasi tornare alla cecità:

CAMILO: Mas valdrá para estar quedo,
no tener ojos ni oídos,
porque se van los sentidos
tras aquello que ver puedo. (vv. 1363-1366)

Ne deriva che, lungi dal celare, l'oscurità de *La viuda valenciana* rivela: rivela ciò che scivola dalle maglie autoritarie, normative ed eteronome del diurno; rivela la forza eversiva della libido femminile; rivela quanto esiziali siano i soggetti desideranti per il tessuto sociale e ideologico controriformista.

Orbene, mentre nel testo letterario il discorso percettologico si circoscrive esclusivamente all'ambito diegetico, nel testo spettacolo esso travalica i limiti della scrittura e deborda sul piano pragmatico. È qui che la dinamica delle triangolazioni visive si ipertrofizza, giacché gli sguardi sulla scena sono a loro volta offerti allo sguardo dello spettatore, chiamato a partecipare attivamente alla costruzione del senso di quanto accade sul *tablado*. Pur senza negare la rivendicata dimensione visiva del teatro di Lope (Dixon, Ruano de la Haza), ricordiamo che la limitatezza degli spazi e dei mezzi scenici facevano sì che, tecnicamente, la plasticità della *comedia de corral* venisse affidata a una gamma molto ristretta di segni – scenografie essenziali ed oggetti scenici minimi –. Da qui quel carattere *uditivo* del teatro aureo, in cui le descrizioni verbali talvolta accompagnano, talvolta sostituiscono la materialità scenica. La parola, dunque, genera una visualità fittizia che non solo definisce lo spazio drammatico, ma modella e dirige i meccanismi percettivi dello stesso spazio scenico (Arellano, “Valores visuales” 413).

Tutto ciò si appalesa chiaramente quando si tenta di rappresentare l'irrappresentabile per eccellenza, vale a dire l'eroticismo. Come da più parti sottolineato (Profeti, Roso Díaz), all'interno dei ristretti e costantemente ridiscussi limiti della liceità teatrale, sono rilevabili per lo meno due diverse tipologie di erotismo: uno verbale, sussunto dal testo letterario, e uno cinesico e para-verbale, proprio del testo spettacolare. Fin dalla sua composizione, infatti, la *comedia* è presieduta dalla consapevolezza di ciò che non può essere 'performato' sulla scena e, conseguentemente, può solo essere alluso come *performance* fuori campo – ad esempio gli incontri sessuali fra i due amanti, consegnati alla narrazione analettica di Camilo –. E anche quando l'eroticismo è detto, esso deve muoversi lungo l'insidioso crinale fra il dicibile e l'indicibile, ricorrendo a elusivi ingranaggi di testualizzazione quali l'allusione, l'eufemismo, l'uso anfibologico del linguaggio e il rimando a una simbologia erotica più o meno decifrabile. A mo' di esempio, si pensi alla descrizione della voluttuosità del corpo della vedova, giocata tutta sull'indicalità dimostrativa di un deittico indefinito: «Todo *esotro* es perfección» (vv. 1911, il corsivo è mio).

Oltre a quello veicolato dalla parola, più efficace doveva risultare l'eroticismo rappresentato mediante la «semiología corporal» (Rozas 199), ovvero attraverso movimenti e gesti – abbracci lascivi, carezze concupiscenti, sfioramenti di mani o baci –, senza dimenticare l'intonazione della voce, i costumi e il trucco. Che il rimando cinesico all'eroticismo avesse in sé una carica eversiva imponderabile, capace di scardinare anche il testo all'apparenza più innocuo, lo sapeva bene il censore. Come ci ricorda Rozas, talvolta il verdetto finale sulla 'decenza' di un'opera restava affidato alla sua rappresentazione, ovvero a ciò che si sarebbe mostrato «a la vista», ché, aggiunge il critico, «un gesto puede cambiar un texto» (193). A distanza di secoli, possiamo soltanto intuire il trasporto degli attori nella rappresentazione delle scene in cui i corpi femminili e maschili – così rigidamente divaricati dalla società controriformista, e fisicamente allocati in due spazi separati all'interno di quell'esteso dispositivo semiotico che era il *corral* –, entravano in un promiscuo e inusuale contatto. L'eccitazione sessuale di Camilo, ad esempio, allorquando la dama gli permette di toccarle la mano, non solo

La ricreazione televisiva de *La viuda valenciana*
Rossella Liuzzo

trova un suo spazio retorico nella battuta proferita – ovvero nel *topos* della *locura* come lussuria –, ma si traduce in un gesto ben visibile:

CAMILO Digo que es bien soberano,
 digo que *me vuelvo loco*.

LEONARDA Decid ¿y pareceos bien?
 No me la apretéis. ¡Jesú! (vv. 1321-1324, corsivi miei)

Man mano che la tensione erotica aumenta, le *avances* di Camilo si fanno sempre più esplicite: «*Tened las manos galán / Que aquí no ha de haber más que esto*» (vv. 1333-1334), fino a culminare nell’abbraccio – immaginiamo poco casto – con cui si congedano.

Come si potrà intuire, il modulo compositivo della *Invisible Mistress* si presentava all’eccedente sguardo barocco come un dispositivo semiotico prego di potenzialità, e narrative, e sceniche. Giocato sull’irrapresentabile, il seducente dispiegarsi dei segni teatrali non poteva se non ruotare attorno a un’ellissi, ché, come sostiene Profeti, «en el teatro barroco [...] la escena erótica más auténtica y profunda es la que no existe, la que se sitúa más allá, la que la palabra evoca para negarla» (262). Vi è, dunque, un vuoto che lo spettatore è chiamato a colmare sul piano fantasmatico mediante una serie di calcolate operazioni: uno spazio da semiotizzare, un oggetto da trasformare sineddoticamente (Ruano de la Haza), un corpo *uno* (dell’attore) da traslare in un corpo *altro* (del personaggio); e, nella tensione irriducibile fra la presenza di ciò che materialmente si mostra, si dice e si fa, e l’assenza di ciò che si occulta, la teatralità barocca rivela tutto il suo statuto di derridiana *differenza*.⁸

2. Una vedova in tivù

La *vexata quaestio* sulla ‘traducibilità’ del teatro in televisione rimane una costante nelle riflessioni teoriche riguardanti le strategie discorsive e linguaggi specifici dei due mezzi e le loro possibilità di ibridazione (Castellón et al., Guarinos, Romera Castillo). Tanto frequentemente quanto apoditticamente, si è sostenuto che i due ambiti sono incompatibili, dal momento che, giungendo allo spettatore ‘filtrato’ dalla telecamera, l’evento teatrale è depauperato delle sue potenzialità estetico-espressive così come della sua funzione catartica. Molte, invero, sono le argomentazioni a sfavore del *teleteatro*: si è sottolineato, innanzitutto, che l’obliterazione della messa in scena *in praesentia*, ossia del cronotopo in cui attori e spettatori ‘costruiscono’ insieme l’evento teatrale, genera una spettatorialità passiva e distante. Laddove, infatti, il teatro è incarnazione e materialità, il prodotto televisivo è superficie e simulacro; inoltre, se l’immagine offerta dallo spettacolo teatrale è hapax o «*flor de un día*» (Ubersfeld 11), le immagini televisive vivono in un’eterna ripetizione del medesimo. Insomma, pur senza rinnegare il valore culturale di portare i grandi classici nella tivù generalista,⁹ per uno spettatore abi-

⁸ Utilizzo la grafia *differenza* proposta da Facioni et al., i quali nel loro *Derridario: Dizionario della decostruzione* (2012) adattano la terminologia di Derrida alla lingua italiana seguendo il suo stesso metodo di decostruzione linguistica, vale a dire procedendo per ibridazione o contaminazione e creando neologismi e barbarismi.

⁹ Secondo López Mozo, uno dei principali meriti del veterano programma *Estudio 1* fu quello di portare il teatro, anche se in modo succedaneo, in città, paesini e villaggi dove non era mai arrivata una sola rappresentazione teatrale. In tal senso, nei quasi vent’anni di trasmissione ininterrotta, vale a dire dal 1965 al 1984, il programma ha svolto una funzione simile a quella compiuta da García Lorca con *La Barraca* (159).

La ricreazione televisiva de *La viuda valenciana*

Rossella Liuzzo

tuato alla fruizione simultanea e condivisa del teatro, vedere l'opera dal salotto di casa propria potrebbe rivelarsi come una frustrante *diminutio* (López Mozo 163-164).

È anche vero, però, che esistono ricreazioni che esibiscono apertamente la propria natura palinsestuale, in cui si esaltano le specificità dei rispettivi linguaggi espressivi e in cui la riscrittura audiovisiva né si assoggetta né oblitera l'ipotesi teatrale, ma interagisce con esso nella formazione di un prodotto sfacciatamente ibrido (Guarinos). È senz'altro questo il caso della ricreazione de *La viuda valenciana* diretta da Carlos Sedes e trasmessa all'interno dello storico programma *Estudio 1*, il 28 dicembre del 2010. Grazie ad una serie ben calcolata di manovre trasformative e il dosaggio di significanti propri dei due codici, la ricreazione si iscrive agevolmente all'interno del nuovo circuito comunicativo senza asservirsi, per lo meno completamente, ad esso.

Fra le scelte operate nel processo di ricreazione, un luogo privilegiato è stato riservato all'articolazione dello spazio, il quale ubbidisce più a canoni teatrali che a quelli propriamente televisivi. Le scene sono state girate in un unico grande spazio, suddiviso in tre ambienti contigui e uniti da uno sfondo nero: la dimora di Leonarda, un sentiero di sabbia e un ambiente esterno polifunzionale e sincretico. Grazie alla soppressione di alcuni luoghi, la ricreazione riesce a polarizzare e semantizzare ideologicamente gli ambienti, contrapponendo un *dentro* e un *fuori*, un ambito privato e uno pubblico, ciascuno dei quali, a loro volta, è suscettibile di ulteriori ma molto fluide specificazioni: il *dentro* è, insieme, bagno, stanza da letto e studio; il *fuori* è, insieme, taverna, mercato, *buerta*. Al primo corrisponde l'arte di *nadar* e al secondo, ovviamente, quello di *guardar la ropa*. A collegare i due ambienti c'è poi il sentiero di sabbia, luogo deputato agli spostamenti e all'andirivieni notturno di amanti e pretendenti. Oltre a essere un rimando geografico alla città costiera di Valencia, il sentiero metaforizza la convulsione di un ambiente urbano messo a soqquadro dal carnevale e il polimorfismo di una società che, come la sabbia, si riconfigura costantemente pur rimanendo la stessa.

Pregio della ricreazione è la preservazione della musicalità e della naturalezza nella recitazione del verso, sebbene il testo sia stato notevolmente alleggerito. I tagli di alcune sezioni hanno costretto a un rimaneggiamento delle strofe, operazione non sempre riuscita dato che qualche *redondilla* talvolta rimane mozzata. Anche l'adattamento della lingua del Siglo de Oro si è piegata a discutibili necessità di modernizzazione (García Riesco).

Assodato che «la enunciación dramática en televisión se produce según esquemas de expresión cinematográficos disminuidos» (Espin Templado 564), non mancano le concessioni prettamente cinematografiche: la mobilità delle telecamere propizia una composizione molto dinamica delle scene; l'alternanza di piani crea un movimento di avvicinamento emotivo e psicologico, nonché, specie nelle scene a maggiore intensità erotica, un coinvolgimento della serie propriocettiva; il montaggio accelera l'azione e riduce i tempi, rendendoli più televisivi. Senza dimenticare poi certi effetti da grande schermo come la creazione di scene simultanee o le transizioni con effetti di dissolvenza in nero.

Infine, per quanto riguarda l'impianto scenografico e la fotografia, si rafforza il vincolo fra elementi verbali e dispositivi non verbali, specie mediante il suggestivo dispiegamento di codici allusivi – la musica e, soprattutto, la luce 'naturale' e calda del camino –. La scelta di registrare le scene di seduzione senza illuminazione artificiale e in controluce punta a creare quella sensazione di oscurità che nel *corral de comedias* era affidata esclusivamente all'immaginazione dello spettatore.

Delineate queste sommarie caratteristiche generali, va ribadito che l'asse portante attorno a cui si vertebrava la ricreazione della *comedia* è l'esplicitazione dell'erotismo e il suo sviluppo da un'ottica più contemporanea; è probabile che alla base della necessità di dis-piegare e rendere 'visibile' ciò che era destinato a rimanere im-plicito o 'nella piega', ci sia quell'atrofizzazione della capacità immaginativa e simbolica dell'*homo videns* contemporaneo, per il quale, come afferma Sartori, la voce, in quanto articolazione della parola proferita e udita, diviene secon-

La ricreazione televisiva de *La viuda valenciana*

Rossella Liuzzo

daria rispetto alla vista. Bisogna ricordare che l'essenza ontologica del teatro risiede nell'esistenza di uno spazio drammatico, circoscritto e rituale, separato dallo spazio della natura o della vita reale, nel quale ciò che accade si realizza sempre in virtù del patto finzionale del *come se*. Non avviene lo stesso nella comunicazione televisiva, in cui lo schermo non è percepito come *frontiera* ma come soglia che, metonimicamente, lascia vedere una parte del 'mondo reale'. Tutto ciò delinea degli orizzonti di spettatorialità molto diversi:

[...] la televisión es devoradora de realidades tangibles, le funcionan muy mal las metáforas, le funciona muy mal ese mundo sugerido, esa imagen ambigua. El espectador de televisión, que hemos fabricado, tiene el sentido poético atrofiado, carece de interés por lo sugerido, por la metáfora [...]. Para él, una puerta es una puerta, un señor que va vestido de no sé qué, es un señor vestido de no sé qué, y el teatro es una cosa absurda donde alguien, de repente, se planta en medio del escenario y dice *mira la tempestad*, y no hay tempestad, ni nada. Y si yo estoy acostumbrado a que la tempestad existe, como en los telefilms, o en las películas, pues lo llevo muy mal. (Castellón et al. 24)

In virtù di tale premessa, appare logico che la lettura semiotica riattualizzante della *comedia* abbia fatto i conti con un *habitus* spettatoriale in cui la percezione è stata addestrata in un regime di visibilità totale – «todo transparente, todo a la vista, todo obsceno» (Cornago Bernal 558) –, e in cui ogni immagine-simulacro è costruita per generare un effetto di 'verità'. Superfluo ribadire che si tratta di *immagini- cliché* (Deleuze) i cui codici sono fortemente vigilati e governati al fine di addomesticare la percezione in un paradossale artificio di naturalezza. In altre parole, nel suo ordinario rituale di trasparenza (Baudrillard 79), lo spettatore televisivo contemporaneo non solo *si aspetta* che l'erotismo gli venga mostrato sullo schermo, ma si aspetta anche che gli venga mostrato *in un certo modo*, ovvero con un repertorio di immagini fisse e una tassonomia di schemi narrativi ben collaudati.

Tutto ciò si appalesa fin dalla sequenza inaugurale della ricreazione, nella quale l'isotopia dell'erotismo è introdotta con una varietà ridondante ed esibita di semi: un lento *travelling* inquadra dapprima il letto, poi il fuoco vivo nel camino, le candele accese e, infine, la tinozza in cui Leonarda, nuda, fra petali di rose e piuttosto ansimante, legge un libro devozionale!

I frangenti a maggiore densità di rimandi erotici sono, tuttavia, le scene degli incontri clandestini fra i due amanti, le quali subiscono una notevole amplificazione rispetto all'ipotesto di Lope. I meccanismi di dilatazione sono di due tipi e spesso si attuano in concomitanza:

1. L'interpolazione di scene di grande impatto visivo e inesistenti nella *comedia*. Sprovviste di dialogo, in esse la narrazione è affidata esclusivamente alle immagini. Una di queste si trova nell'intervallo 19m 40s - 20m 18s e consiste in un unico piano sequenza in cui viene mostrata la meticolosa preparazione di Leonarda nella sua alcova, in attesa di Camilo: dapprima la donna si cosparge di profumo il collo, i polsi e i seni, poi si spoglia con l'aiuto di Julia lasciando scoperta la schiena e, infine, si scioglie le lunghe e sensuali chiome.

2. L'amplificazione di un'unità narrativa in più sequenze. Rammenteremo che nel testo di Lope, i momenti in cui i due amanti si incontrano clandestinamente sono solo due: il primo, nel secondo atto, corrisponde al loro primo incontro notturno (scene VI, VII e VIII); il secondo, nel terzo atto, corrisponde al momento in cui Camilo scopre l'identità della vedova (scene XXIII e XXIV). Nella ricreazione, l'unità narrativa del secondo atto si divide ed espande in due sequenze, la prima delle quali occupa ben sette minuti (intervallo 27m 20s - 35m 23s). Anche qui l'ipotesto è rimaneggiato ai fini di dilatare la scena amorosa mediante l'intromissione di alcune immagini di seduzione, a dire il vero piuttosto abusate: davanti al camino, adagiati su dei morbidi cuscini, Leonarda spoglia Camilo del cinturone in cui porta la spada, gli apre la camicia lasciandogli scoperto il petto, lo imbecca offrendogli degli acini d'uva e gli dà da bere del vino direttamente dalla sua bocca. La seconda scena occupa

La ricreazione televisiva de *La viuda valenciana*

Rossella Liuzzo

L'intervallo 40m 13s – 44m 24s e contiene un numero di 'licenze' ancora più cospicuo: questa volta è Camilo a trovarsi immerso nella tinozza con i soliti petali di rosa mentre Leonarda, sollecita, lo lava con un panno. Egli qui proferisce dei versi 'apocrifi' che alludono alla possibilità di ricorrere ad un'amante meno 'invisibile'. Leonarda, indispettita per la volubilità di Camilo, comanda i *criados* di spegnere le candele e di togliergli la maschera. Dopo aver manifestato il suo disappunto per l'oscurità in cui si trova, Camilo verrà inquadrato nudo, di spalle e in controluce, mentre esce dalla tinozza e si avvicina al corpo altrettanto nudo di Leonarda. La sequenza culminerà con la prevedibile scena amorosa nel letto della vedova.

Inserita in un nuovo circuito di consumo, appare evidente che la ricreazione della *comedia* abbia mirato alla costruzione di uno spettacolo che rientrasse nell'orizzonte di aspettative di un pubblico televisivo medio e docile, anche a costo di spostare il baricentro semantico dell'originale. Fra le strategie che soggiacciono all'adattamento, l'ipertrofizzazione delle immagini erotiche ha puntato a ottenere non solo il consenso immediato rispetto a certe immagini-merci diventate ormai di consumo quotidiano, ma anche verso «il feticcio che queste finiscono per incarnare entro un ordine simbolico addomesticato» (Simoncini 173). La saturazione visiva generata dalla ripetizione del *medesimo erotico* indubbiamente produce nello spettatore il rassicurante godimento del già noto; epperò, nella stessa misura in cui gli riempie gli occhi, irrimediabilmente gli svuota lo sguardo, ché, laddove primeggia il *cliché* (Deleuze 157), non vi può essere nessuna avventura percettiva. Si tratta di quel «soffocamento da moltiplicazione» che, secondo Didi-Huberman consente di ottenere «i migliori risultati di accecamento» (257).

3. Erotismo e regimi scopici: per concludere

Come si è potuto osservare, la *comedia* rappresentata nel *corral* è costruita attorno a un vuoto, un *mai abbastanza* deputato ad eccitare il desiderio e la *voluptas* dello spettatore. Ne deriva, quale ineludibile corollario, che l'espressione dell'erotismo sia affidata a figure stilistiche della mancanza o dello spostamento: l'ellisse, la metafora, la metonimia. Il regime scopico televisivo, al contrario, poggia su un eccesso di presenza, su un *sempre troppo* destinato a generare un godimento che, come il consumo stesso, non può che autoalimentarsi, ragion per cui la cifra stilistica dell'erotismo si impernia su figure della saturazione e della ridondanza, quali la ripetizione e l'amplificazione.

Nonostante la materialità dei corpi, il teatro di Lope addita l'erotismo come un'*alterità* e un *altrove* che, sottratti allo sguardo, lo spettatore deve convocare sul piano fantasmatico. Di contro, pur essendo il suo significante pura assenza e immaterialità, il dispositivo mediatico televisivo si basa su esubero di realtà in cui il visibile coincide con il visto, o meglio ancora con il già visto. E poca differenza fa se si tratta della pubblicità di un deodorante, di una *fiction* o della ricreazione di un testo barocco: l'erotismo è sempre veicolato da una carnalità eccedente che agisce seguendo più o meno gli stessi copioni. Ne deriva che, se lo sguardo erratico dello spettatore teatrale secentesco è mosso da un insaziabile desiderio dell'*altro*; in tivù, lo sguardo disciplinato e oggettivato dal sistema mediatico produce solo desiderio dell'*uno*, di un *medesimo* da ingurgitare velocemente.

Ed è proprio nella trasposizione dell'erotismo che, crediamo, la ricreazione de *La viuda valenciana* perde la sfida che su altri campi aveva vinto, ovvero nella riduzione dello spettatore da soggetto *del* desiderio a soggetto *al* godimento.

4. Bibliografía

- Arellano, Ignacio. "Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. XIX, n. 3, 1995, pp. 411-43.
- . "Sobre el modelo temprano de la comedia urbana de Lope." *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico de Almagro*, a cura di Felipe Pedraza Jiménez e Rafael González Cañal. UCLM, 1996, pp. 37-59.
- Baudrillard, Jean. *La ilusión y la desilusión estéticas*. Monte Ávila, 1988.
- Bobes Naves, M^a del Carmen. "Teatro y semiología." *Arbor*, CLXXVII, n. 699-700, 2004, pp. 497-508.
- Carrascón, Guillermo. "Lope y Bandello entre libertad y censura." *Trayectorias literarias hispánicas: redes, irradiaciones y confluencias*. AISPI, 2018, pp. 255-72.
- Castellón, Alfredo, et al. "Dos tesis controvertidas sobre teatro y televisión." *Drama*, n.1, 2000, pp. 16-24.
- Cornago Bernal, Óscar. "Diálogos a cuatro bandas: teatro, cine televisión y teatralidad." *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Visor, 2002, pp. 549-560.
- Culianu, Ioan. *Eros y magia en el Renacimiento*. Sirulea, 1999.
- De Armas, Frederick. *The Invisible Mistress. Aspects of feminism and fantasy in the Golden Age*. Biblioteca Siglo de Oro, 1976.
- Deleuze, Gilles. "La pittura prima di dipingere." *Francis Bacon. Logica della sensazione*. Quodlibet, 1995, pp. 157-66.
- Didi-Huberman, Georges. "L'immagine brucia." *Teorie dell'immagine*, a cura di Andrea Pinotti e Antonio Somaini. Raffaello Cortina, 2009, pp. 241-68.
- Dixon, Victor. "La comedia de corral como género visual." *En busca del Fénix. Quince estudios sobre Lope de Vega y su teatro*. Iberoamericana/Vervuert, 2013, pp. 71-92.
- Espín Templado, M^a Pilar. "Pautas teórico-prácticas para el análisis semiótico de obras teatrales en televisión." *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, Visor, 2002, pp. 561-70.
- Facioni, Silvano et al. *Derridario: Dizionario della decostruzione*. Il Melangolo, 2012.
- Ferrer Valls, Teresa. "La viuda valenciana de Lope de Vega o el arte de nadar y guardar la ropa." *Cuadernos de Teatro Clásico*, n. 11, 1999, pp. 15-30.
- Ficino, Marsilio. *El libro dell'amore*. Unità di Ricerca ILIESI CNR, Prin 2010-2011, http://prin.iliesi.cnr.it/testi/Ficino_Amore_1469_1.pdf
- Foster, Hal. *Vision and visuality*. Bay Press, 1988.
- García Riesco, Inés. "Teatro en *Estudio 1* (XVIII). De Lope y de la ropa de la viuda." *Rinconete*, 10/X/2011. https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/octubre_11/10102011_02.htm.
- Guarinos, Virginia. *Teatro y televisión*. CAT, 1992.
- Jay, Martin. *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Paidós, 2003.
- López Mozo, Jerónimo. "Teatro y televisión: ¿un matrimonio bien avenido?" *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, Visor, 2002, pp. 157-69.

La ricreazione televisiva de *La viuda valenciana*

Rossella Liuzzo

- Metz, Christian. *El significante imaginario*. Paidós, 2001.
- Mulvey, Laura. *Visual and other pleasures*. Palgrave, 1989.
- Oleza, Joan. "La comedia: el juego de la ficción y el amor." *Edad de Oro*, n. IX, 1990, pp. 203-20.
- Pinotti, Andrea, e Antonio Somaini, "Introduzione." *Teorie dell'immagine*, Raffaello Cortina, 2009, pp. 9-35.
- Profeti, Maria Grazia. "Mujer y escritura en la España del Siglo de Oro." *Breve historia feminista de la literatura española*, 6 voll. Vol. II *La mujer en la literatura española*, a cura di Iris Zavala, Anthropos, 2012, pp. 235-84.
- Romera Castillo, José, a cura di. *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Visor, 2002.
- Roso Díaz, José. "Descaro y amor en el teatro de Lope." *La desvergüenza en la comedia española, XXXIV Jornadas de teatro clásico de Almagro*, a cura di Felipe Pedraza Jiménez et al., UCLM, 2013, pp. 29-69.
- Rozas, Manuel. "Sobre la técnica del actor barroco." *Anuario de Estudios Filológicos*, UNEX, 1981, pp. 191-202.
- Ruano de la Haza, José María. "Hacia una metodología para la reconstrucción de la puesta en escena de la comedia en los teatros comerciales del siglo XVII." *Criticón*, n. 42, 1988, pp. 81-102.
- Sartori, Giovanni. *Homo videns. La sociedad teledirigida*. Taurus, 1998.
- Simoncini, Alessandro. *Governare lo sguardo*. Aracne, 2013.
- Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral*. Cátedra, 1989.
- Vega Carpio, Lope de. *La viuda valenciana*. Edizione di Teresa Ferrer Valls, Castalia, 2001.
- Vives, Juan Luis. *Instrucción de la mujer cristiana*. Espasa-Calpe, 1944.
- Wardropper, Bruce. "La comedia española del siglo de oro." *Teoría de la comedia*, a cura di Elder Olson, Ariel, 1978, pp. 183-242.